DOSSIER #17 // NOVIEMBRE 2021

SONÁMBULOS

CORRESPONDENCIAS

CINE Y PENSAMIENTO

Editores
Eduardo Cruz
Rodrigo Garay Ysita

Corrección de estilo
Metzin Beyer
Julia Esvant
Rodrigo Garay Ysita

Traducción
Rodrigo Garay Ysita
José Emilio González Calvillo

Web
Benjamin Juárez

Diseño editorial y gráfico
Daniela Gómez Chapou

Fundadores
Eduardo Cruz
Rafael Guilhem

Correspondencias: Cine y Pensamiento
Sonámbulos // Año 05 // No. 17 //Noviembre 2021
Ciudad de México, México, 2021

Imagen de portada: *L'hippocampe*, Jean Painlevé, 1934
Imagen de contraportada: *El show debe seguir*
(*All That Jazz*), Bob Fosse, 1979

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

Correspondencias: Cine y Pensamiento
es una publicación trimestral independiente.

contacto@correspondenciascine.com
www.correspondenciascine.com

Esta edición cuenta con el apoyo de:

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

cultura UNAM

CORRESPONDENCIAS

CINE Y PENSAMIENTO

DOSSIER #17 // NOVIEMBRE 2021

SONÁMBULOS

EDITORIAL

06 ***Tour* nocturno**

ARTÍCULOS

10 **El vientre del erizo**
Tres documentales de Jean Painlevé
MARIEL VELA

20 **Ver hacia dentro y ver más allá**
La luminosa oscuridad de *Cités de la plaine*
RAQUEL SCHEFER

36 **¿Qué parte?**
Sexo y violencia surrealista
ADRIAN MARTIN

54 **Crear para morir**
Cine musical entre bastidores
ANDRÉS ARDILA

64 **Phalanea noctuinae**
A la luz de la narración
GEMMA AGUILAR

78 **De los pasajes nocturnos**
Ojos bien cerrados de Stanley Kubrick
ALONSO CASTRO GUTIERREZ

86 **No es solo una larga noche**
La deuda de Gustavo Fontán
CANDELARIA CARREÑO

ENSAYOS AUDIOVISUALES

94 **El conjuro de las cenizas**
JORGE NEGRETE

ENTREVISTAS

98 **Las raíces de las lobas**
Entrevista a Nathalie Álvarez Mesén
JORGE NEGRETE

102 **Menos, menos, menos**
Entrevista a Ana Katz
RODRIGO GARAY YSITA

110 **Rabia contra la agonía de la luz**
Entrevista a Lav Diaz
MICHAEL GUARNERI

Tour nocturno

El show debe seguir
(*All That Jazz*), Bob Fosse, 1979

El sueño en su condición metafísica está tan vinculado a la cualidad fantasmagórica de la experiencia cinematográfica que la pregunta que planteamos al convocar este *dossier* parece necia; todo cine es, de alguna manera, sueño o efecto de él. Pero es la incapacidad de dormir la que guía este número, cuyas páginas dibujan un *tour* nocturno que atraviesa geografías y filmografías disímiles en las que el sueño —o la falta de él— altera la realidad y no al revés.

Como nadie más, quienes trabajaron directamente sobre la asociación entre sueño y cine fueron los surrealistas. De acuerdo con el artículo de Adrian Martin que aquí publicamos, heredaron una aproximación a lo sensual y lo

violento al cine por venir, que puede rastrearse desde Jean Cocteau a David Cronenberg. Esta asociación encuentra un eco en el ensayo audiovisual de Jorge Negrete, que traza un arco entre *Viridiana* (Luis Buñuel, 1963), *Yo caminé con un zombie* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943) y *Le baron fantôme* (Serge de Poligny, 1943) alrededor del vínculo entre el sonambulismo y el amor.

La incapacidad para dormir nos deja una colección de ciudades para recorrer en su versión nocturna y descarnada: París en *A pesar de la noche* (*Malgré la nuit*, Philippe Grandrieux, 2015), Nueva York en *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, 1999), Buenos Aires en *La deuda* (Gustavo Fontán, 2019) —en los artículos de Gemma Aguilar, Alonso Castro Gutierrez y Candelaria Carreño, respectivamente— o Manila en *The Halt* (Lav Diaz, 2019) —en la conversación entre el crítico Michael Guarneri y Lav Diaz traducida por primera vez al español—. Ya sea que el motivo del desvelo sea un profundo vacío personal, la crisis económica siempre presente o el preámbulo de una revolución fallida, las ciudades de noche prestan a los sonámbulos sus laberintos y recovecos.

Y no solo las ciudades: también los paisajes naturales hacen parte del misterio de los procesos del sueño, y su condición artificial se cuela en la obra Jean Painlevé, cuyo interés científico y poético en las criaturas marinas nos lleva del fondo del océano al firmamento, o en la ópera prima de Nathalie Álvarez Mesén, *Clara sola* (2021), que nos introduce en la densidad de la selva costarricense para acompañar el deambular místico de su personaje.

Pero el recorrido no termina ahí. El problemático estado anímico de los protagonistas y *alter egos* de Bob Fosse (*El show debe seguir* [*All That Jazz*, 1979]), Carlos Saura (*Carmen*, 1983) y Robert Kramer (*Cités de la plaine*, 2000), así como la búsqueda introspectiva en medio de un peculiar fin del mundo en *El perro que no calla* (Ana Katz, 2021), abordan una suerte de aproximación mental al sonambulismo; un andar ciego por la vida y sus diferentes maneras de buscar y alcanzar el despertar.

ARTÍCULOS

A pesar de la noche (*Malgré la nuit*),
Philippe Grandrieux, 2015

El vientre del erizo

Tres documentales de Jean Painlevé

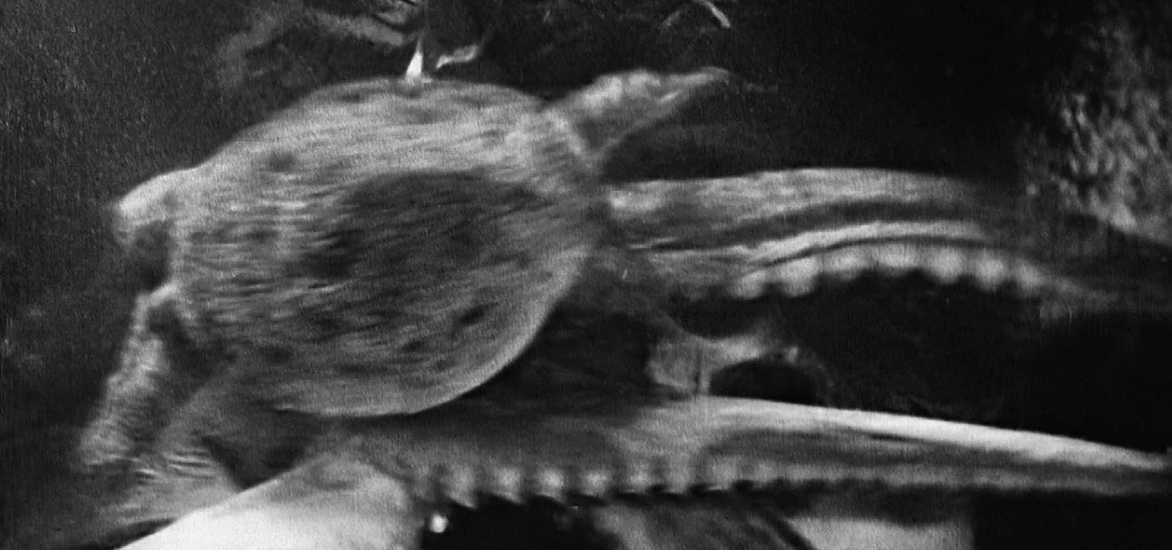
MARIEL VELA

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Iberoamericana y egresada de la maestría en Historia del Arte con especialidad en Arte Contemporáneo por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su trabajo de investigación se centró en el grupo chicano Asco y el cuestionamiento al cine a través del *still* en las «no películas» producidas durante la década de los setenta. Ha participado en encuentros y coloquios en la Facultad de Danza de la UNAM y en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

¿Por qué tanta altura caracolas de nácar?
¿Por qué las manos que caen de vuestra cumbre quedan dormidas?
¿Por qué me han crecido uñas en la punta de los dedos,
es también esto un secreto?
Salvador Dalí

Dentro del ojo hay un líquido gelatinoso, alojado entre el cristalino y la retina, que a veces proyecta sombras sinuosas. Estos gusanos de luz que aparecen cuando uno se asoma por el ocular de un microscopio son llamados *muscae volitantes* o «moscas que vuelan» en latín. Su animalidad luminosa llega a sobreponerse a las figuras microscópicas que vemos entre dos placas de vidrio, atravesadas por luz eléctrica. Son similares a las franjas solares que ondulan bajo el agua cuando absorbe la luz y la dispersa por sus moléculas. Las *muscae volitantes* también pueden surgir cuando se ha producido un desgarro de retina.

Bajo el agua arden la sal o el cloro, lo que hace necesario mirar a través de algo que permita abrir los ojos. El cristal ha sido ese lugar de contacto entre nosotros y los



La pieuvre,
Jean Painlevé, 1928

animales, el material con el que están hechos los acuarios, esos contenedores oníricos, o las vitrinas en museos de historia natural. Los animales nadan en soluciones químicas con extrañas miradas veladas, suspendidos en un sueño eterno.

> Un conquiliólogo un poco nervioso se hubiera pasmado y vuelto loco de alegría ante otras vitrinas, más numerosas, en las que se hallaban clasificadas las muestras de la división de los moluscos. Vi una colección de un valor inestimable, para cuya descripción completa me falta tiempo. Por ello, y a título de memoria solamente, citaré el elegante martillo real del Océano Índico, cuyas regulares manchas blancas destacaban vivamente sobre el fondo rojo y marrón; un espóndilo imperial de vivos colores, todo erizado de espinas, raro espécimen en los museos europeos y cuyo valor estimé en unos veinte mil francos; un martillo común de los mares de la Nueva Holanda, de difícil obtención pese a su nombre; berberechos exóticos del Senegal, frágiles conchas blancas bivalvas que un soplo destruiría como una pompa de jabón... [1]

¿Filmar algo es desear contenerlo? Pienso en los dioramas, donde animales disecados se organizan como un núcleo familiar humano, a veces entre especies que jamás podrían estar tan cerca una de la otra. De la misma manera, en documentales que representan la vida de otros, observo que, más allá de un interés por preservar las vidas salvajes, existe un deseo por preservar las imágenes. Desde Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge, el enamoramiento con la mecánica del vuelo de la garza o el galope de los caballos y los atletas señaló el comienzo del cine como herramienta de observación científica. ¿Qué implicaciones tendría esto para la imaginación humana?

Figura 1. Jean Painlevé filmando un acuario para su documental *L'hippocampe* (1934), con una cámara GV Debrie de alta velocidad en Port-Blanc, Britania, c. 1925

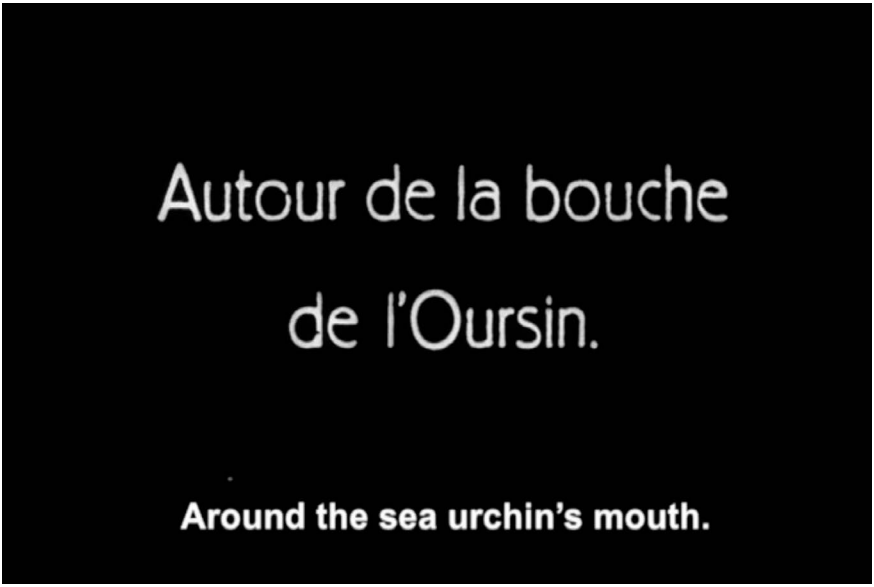


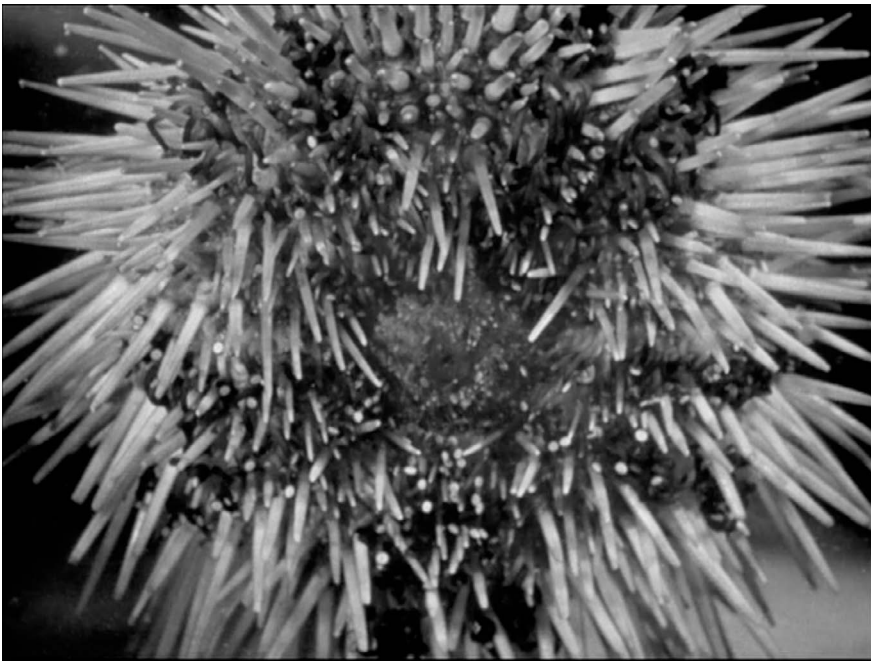
Figura 2.
Still de *Les oursins* (1929)

El biólogo Jean Painlevé dedicó casi toda su vida a mirar los hábitos y comportamientos de seres acuáticos. Una ansiedad sensorial propiciada por el espíritu surrealista de su contexto lo llevó a filmar animales, cristales líquidos y especulaciones sobre las estrellas con sensibilidad científica. Su primer documental, *Oeufs d'épinoche* (1925), mostró la fecundación del embrión de un pez de agua dulce llamado gasterósteo con la ayuda de una cámara-microscopio. A través de esa forma casi molecular de atención, convirtió al embrión no solo en animal, sino en puro impulso vital.

I. Los erizos

El erizo no tiene ojos, pero mira con todas sus espinas, extremidades que registran la luz y que le indican por dónde deslizarse. Podría decirse que el cuerpo entero del erizo es un gran ojo que avanza con la boca pegada al fondo marino. Si algo lo voltea, inmediatamente buscará de nuevo recuperar su posición, con «el vientre sobre la arena». Este vientre-boca coronado por tentáculos tiene un dominio erótico por sobre todas las formas humanas («Mi boca tendrá ardores de averno, mi boca será para ti un infierno de dulzura»).[2] Más de dos mil años antes, Aristóteles, encantado también con sus bocas calcáreas, fue quien nombró el órgano que rodea la cavidad bucal «la linterna de Aristóteles» en su libro *Historia Animalium*.[3]

Figura 3.
Still de *Les oursins* (1928)



Dos especies aparecen en *Les oursins* (1928): el erizo de mar y el de arena. Años más tarde, en un documental también titulado *Les oursins* de 1954, el erizo de arena, con el cuerpo menos agraciado, parecido al de un coco, será olvidado. Hay una secuencia en la que un pescador camina por la playa y se detiene sobre un sitio al que apunta con su dedo. Una marca en la arena delata el escondite. El pescador cava con una pala y luego con ambas manos hasta dar con el cuerpo esférico. Hay momentos en los que Painlevé necesita un par de manos que sujeten al animal para verlo mejor, convirtiéndolo en un espécimen al que se puede comer con la mirada. Sus púas dóciles guardan el presentimiento de un misterio. El pescador lo corta por la mitad sin pudor para mostrarnos los interiores blandos.

II. El pulpo

Estira sus tentáculos entre la negrura. El pulpo avanza por un fondo cubierto de cieno. La imagen tiene poca claridad, como los registros que evidencian visitas extraterrestres. El pulpo sale por una ventana abierta y cae para aterrizar sobre el rostro de porcelana de una muñeca; sigue avanzando con su belleza inervada. Este es el único de los tres documentales donde el animal observado se coloca de forma evidente e intencional en una serie de *mises en scène* que resalta su capacidad de movimiento en múltiples direcciones. Todo su cuerpo entra y sale por los orificios de un cráneo humano.

Figura 4.
Still de *La pieuvre* (1928)

Hay una secuencia que muestra un solo tentáculo, aún moviéndose, dispuesto sobre una superficie. Si se corta uno de los brazos del pulpo, la extremidad podrá seguir moviéndose por lo menos durante una hora, ya que contiene alrededor de cuatrocientas mil neuronas que lo hacen funcionar de forma independiente al cerebro. En *La pieuvre*, el montaje cobra una lógica de disolución y reconstitución: las partículas de todo el animal se expanden hacia distintos destinos; entre objetos humanos, piedras acumuladas en la costa o un tanque de observación.

Observamos el ojo del pulpo cerrado. Se le ondula la piel que cambia de color mientras respira, alternando un sifón por otro. ¿Son acaso sus colores ondeantes la manifestación de un sueño? Recuerdo que H. P. Lovecraft imaginó a Cthulhu, esa

criatura que llegó mucho antes que los humanos a la Tierra, soñando en su cueva al fondo de la ciudad mítica de R'lyeh. De pronto, el pulpo entreabre su ojo cefalópodo y vemos la pupila horizontal, así como los párpados que lo colocan en un nivel de mirada muy distinto al de los peces, quienes aun dormidos conservan los ojos abiertos en un gesto de sorpresa constante.

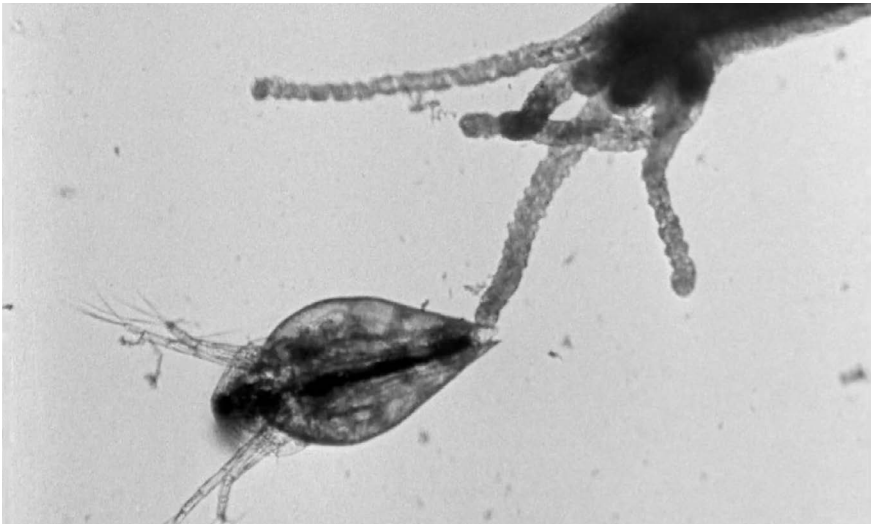
Fuera del agua, el pulpo se mueve de forma más lenta y viscosa. Me recuerda al clérigo que protagoniza *La coquille et le clergyman* (1928), de Germaine Dulac, quien gatea por las calles de París buscando a la mujer que después se le aparecerá como una alucinación, portando un brasier de conchas nacaradas. El deseo es eso que se arrastra en busca de algo. La imagen de un pulpo en cautiverio es eso, un helecho, un hongo, un jacinto[4]; un animal soñado.

Figura 5.
Still de *La pieuvre* (1928)

III. La dafnia

Las primeras secuencias muestran un río que fluye vigorosamente, señalando que estas son criaturas de agua dulce. Momentos después, sus cuerpos traslúcidos revelan que se encuentran en aguas más claras que aquellas removidas por la corriente, incluso iluminadas por algún foco eléctrico. Los movimientos exaltados de las dafnias hacen que avancen con ánimo violento, como a veces hacen los animales diminutos, de forma paralela al cristal en el que se encuentran contenidas. Los glóbulos bombardean un único ojo cíclope que gira en todas direcciones. Quizás porque su ciclo de vida dura una semana, su actividad celular se precipita para llevar a cabo con total furor las funciones más comunes. Todas son hembras. La reproducción —tema central en los documentales de Painlevé— ocurre por partenogénesis; el crecimiento y desarrollo de los embriones tiene lugar sin fertilización. Hay cuadros de texto que nos guían para identificar cada parte del milimétrico cuerpo, ampliado ciento cincuenta mil veces su tamaño real. Algo se mueve con pequeños y espasmódicos saltos sobre el intestino negro de una dafnia: el frenesí de su embarazo.

Figura 6.
Still de *La daphnie* (1928)



Ondulaciones en el agua indican presencias que en estos tres documentales de Jean Painlevé se manifiestan como fantasmas. La hidra de agua dulce es el depredador principal de las dafnias, quienes son capturadas en sus tentáculos cargados de células urticantes. La hidra crea las mismas curvas de movimiento que la constelación que lleva su nombre, una serpiente policéfala hecha de astros. Los dos grandes temas del biólogo francés, la astronomía y la fauna submarina, recuerdan a la verticalidad característica del ordenamiento que ha hecho el humano del mundo natural. Sin embargo, las películas de Painlevé recorren esa verticalidad incesantemente hasta que ya no hay arriba ni abajo y solo permanece el misterio. Su cine es de ascensos y descensos, de estrellas y fondos. Ç

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Julio Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Buenos Aires, Bibliotecas Rurales Argentinas, 2003, p. 63.

[2] Guillaume Apollinaire, José Umaña (trad.), «Cuarto poema secreto a Madelaine» en *Lettres à Madeleine*, París, Gallimard, 2006.

[3] Aristóteles, Julio Pallí Bonet (trad.), *Investigación sobre los animales*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1992.

[4] José Emilio Pacheco, «El pulpo» en *Elogio de la fugacidad: Antología poética 1958-2009*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Ver hacia dentro y ver más allá

La luminosa oscuridad de *Cités de la plaine*[1]

RAQUEL SCHEFER

Es investigadora, directora de cine, programadora y docente en la Universidad Sorbonne Nouvelle. Doctorada en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales por la misma institución, actualmente es investigadora de posdoctorado en el Centro de Estudios Comparativos de la Universidad de Lisboa, el Instituto de Historia Contemporánea de la Universidad Nueva de Lisboa y la Universidad del Western Cape. Es coeditora de la revista de teoría e historia del cine *La Furia Umana*.

Y cuando pinchada la mirada excede
la nueva luz en danza de sosiego
se nutre de otra luz de espejo a la que cede.
José Lezama Lima, *Tapiz del ciego* [2]

... je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.
Racine, Andromaque[3]

I.

El cine de Robert Kramer, indeterminado según una perspectiva genérica, es habitado por figuras errantes —figuras exiladas, como el propio cineasta— y movimientos deambulatorios que operan pasajes entre lo visible y lo invisible, los espacios diurnos y los nocturnos. A través de una lectura del largometraje *Cités de la plaine* (2000) y sin perder de vista la obra de Kramer en su conjunto, este artículo propone diferentes pistas de reflexión sobre una de las filmografías más importantes del siglo XX.

Cités de la plaine,
Robert Kramer, 2000

Cités de la plaine, «una cinta fabricada» —así lo indican los créditos— por Robert Kramer, Richard Copans y Keja Ho Kramer, entre otros aliados como Barre Phillips, tiene como eje central el recorrido trágico de Ben, inmigrante argelino en el norte de Francia, un Orestes (son múltiples las referencias mitológicas y literarias, incluyendo a pasajes del Canto XI de la *Odisea*) de final del siglo XX. Película póstuma, su fabricación fue finalizada por su productor, Copans, tras la muerte súbita e inesperada de Kramer durante el montaje, y la hija del cineasta, Keja Ho Kramer. El verbo «fabricar» —y la dimensión comunitaria que ese gesto asume en los créditos— apunta, desde luego, a una concepción materialista del cine y de los procesos de producción cinematográfica e inscribe *Cités de la plaine* en el prolongamiento de una de las tensiones que estructuran la obra de Kramer: la tensión entre lo colectivo (la colectividad y, más precisamente, el Newsreel Group, cofundado por el cineasta en Nueva York en 1968 como modo de producción cinematográfica, así como la vocación colectiva y relacional de su cine) y lo subjetivo (la afirmación de una política de la corporeidad y los afectos, de la intimidad y la sensorialidad). Aunque presentando

esa tensión, *Cités de la plaine* es uno de los filmes de la obra krameriana en los que más incisivamente se afirman las marcas autorales del cineasta. Cinta densa y de compleja estructura narrativa, entrelazando espacios heterogéneos, capas temporales múltiples y diferentes sistemas visuales, *Cités de la plaine* es, en este texto, el punto de partida de una tentativa de reinterpretación de la obra de Kramer a la luz de los procesos de visión y de los sistemas de representación y figuración que la atraviesan. Desde *FALN*, ópera prima dedicada a la lucha de liberación de Venezuela codirigida con Peter Gessner en 1965, pasando por *Ice* (1969), a la cual volveré, *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977), análisis cinematográfico estructural de la Revolución Portuguesa de 1974/75 realizado en colaboración con Philip J. Spinelli, *Berlin 10/90* (1990) y *The Ghosts of Electricity* (1997), el cine de Kramer no cesó de examinar, casi siempre de modo ensayístico, la crisis del observador y de las formas representativas.

II.

En los últimos años, la obra de Kramer ha suscitado un interés creciente. Cineasta poco conocido en su natal Estados Unidos, es sobre todo en Latinoamérica —en particular, en Argentina— y en Europa —especialmente en Portugal y Francia— que su trabajo ha sido exhibido y discutido. A propósito, es importante referir el Seminario Doc's Kingdom, en Portugal, así intitulado en homenaje a la cinta homónima de Kramer de 1988 filmada en Lisboa, así como la retrospectiva que la Cinemateca Francesa le dedicó en noviembre de 2019. La semiinvisibilidad de su filmografía, que se extiende a lo largo de más de tres décadas, se debe a una singular articulación entre compromiso político y experimentación formal.

En la nota de intenciones de *Cités de la plaine*, cinta relativamente invisible, Kramer describe su praxis cinematográfica como una «militancia modesta»[4], designación examinada por Pierre-Damien Huyghe en *Le Cinéma avant après*.[5] De acuerdo con Kramer, su cine no se «contenta con ofrecer placer», sino que «invita a las personas a pensar».[6] Esa invitación a una reflexión crítica que atraviesa el cine de Kramer desde su ya referida ópera prima hasta *Cités de la plaine* no apela únicamente a la constatación de un estado de cosas —principio estructural del cine militante que transcurre de las lecturas dominantes de la concepción estética marxista— y a su posible transformación, ni tampoco reclama —u opera— estrictamente una formalización poética de lo «real». Al contrario, el cine de Kramer reivindica un pensamiento integral de los procesos perceptivos, cognitivos y epistémicos, procesos que son abordados a partir de su inscripción en el sistema capitalista —y en los regímenes visuales, epistemológicos y escópicos de ese sistema— y desde una perspectiva abiertamente subjetiva y autorreferencial.

Las películas de Kramer rechazan las formas disciplinadas del cine militante (así como las convenciones del cine documental), inscribiéndose en el terreno de la indeterminación de género. Por medio de ese movimiento, deniegan los valores tradicionalmente asociados al cine militante (y al cine documental como categoría general), como la pureza, la objetividad y la transparencia, ofreciendo una posible lectura de la indeterminación e interpenetración entre los sistemas de representación del documental y la ficción en la praxis cinematográfica del director —y, concretamente, en *Cités de la plaine*—. La «militancia modesta» del cine de Kramer, resultante, en gran medida, de sus parcos modos de producción y de un posicionamiento ideológico específico, puede también ser entendida como impura y herética, ya que se opone a un modelo de racionalidad rígido y binario. Esta perspectiva abre diferentes pistas interpretativas sobre la obra de Kramer como una práctica de investigación y desestructuración de los regímenes visuales, representativos y epistémicos hegemónicos.

Cités de la plaine emerge de esta lectura como una cinta sobre la historia política e industrial, el presente postfordista y la reconfiguración urbanística de las ciudades de Roubaix y Lille en los años noventa (la película fue producida durante una residencia del cineasta en el centro de artes Le Fresnoy, ubicado en la primera localidad) sobre el telón de fondo de las trayectorias de la inmigración magrebí y los espectros del colonialismo francés. Asimismo, como una obra sobre (y más allá de) los regímenes de visión, representación y conocimiento dominantes, apuntando, a la vez, a la imbricación entre estas dos vertientes.

La secuencia del anzuelo:
el *raccord* que asegura una imposible
continuidad temporal y óptica

III.

La ceguera de Ben, protagonista de *Cités de la plaine*, es, de manera aparentemente paradójica, una condición necesaria para la visión. En contraste con la hipervisualidad tecnológica ciega de los regímenes visuales modernos y contemporáneos (incluyendo a los dispositivos visuales de vigilancia introducidos antes y durante la pandemia de COVID-19, como la vigilancia algorítmica y el reconocimiento facial), examinados magistralmente por Harun Farocki y Michael Klier, entre otros, la privación de la vista —el no ver o el ver menos— es, en *Cités de la plaine*, un

ver más. En otras palabras, Ben accede a la visión porque enceguece. El personaje ve hacia dentro, ve lúcidamente el pasado, rememorado a través de los *eikons* mnemónicos y de un *stream of consciousness*, y ve, como Tiresias, hacia fuera, más allá de la percepción natural, de la vida y la muerte, ve en tránsito y en devenir, en el marco de un modelo ontológico y fenomenológico que invoca la capacidad del cine para restaurar las experiencias del ritual sagrado suprimidas históricamente por la racionalidad moderna.

Si Ben ve hacia dentro y hacia fuera, más allá también es visto. Es visto por Coralie, su hija, la niña Coralie mirando a través de las puertas del bar donde el padre juega a las cartas y, más tarde, tras el viaje solitario a Argelia y la separación conyugal, por la ventana —y es importante subrayar la función narrativa y perceptiva de los umbrales y otras estructuras limítrofes, separadores del dentro y el fuera y los sistemas visuales correspondientes—. En otra secuencia, un invitado de la boda, personaje faustiano, se queda mirando a Ben. Esa mirada funesta, que prefigura el destino trágico del protagonista, es reactivada —de la misma manera que la mirada de Coralie— en la secuencia ritualista final. Los personajes atraviesan las distintas secciones diegéticas de la película, tanto las secuencias de rememoración y reconstitución del pasado, espacio del ver hacia dentro, como las secuencias oníricas o ritualistas, terreno del ver más allá.

Los procesos de construcción, organización y circulación de la mirada —mirada interna y externa de Ben, miradas hacia Ben— estructuran *Cités de la plaine*. La inscripción de esos procesos en la obra de Kramer hace sensibles un sistema narrativo y un modelo enunciativo próximos al autorretrato. Al respecto, es importante recordar el complejo sistema narrativo de *Route One* USA (1989), película en la que Kramer delega su identidad a Paul McIsaac, el Doc, resultando el tejido diegético, no obstante, de un proceso de intercambio y coexistencia entre la perspectiva intradiscursiva del personaje y la del cineasta, así como de la autonomización posterior del actor-dispositivo de visión. De esta manera, como sugirió Eduardo Russo,[7] el intrincado sistema narrativo de *Cités de la plaine* poseería una dimensión autorretratista (Ben como *alter*

ego de Kramer, un *alter ego* también cultural) y premonitoria, anunciando el devenir trágico del propio cineasta. Esta hipótesis se refuerza con la presencia de Erika Kramer, su compañera, interpretando a la madre de Ben en las secuencias ritualistas.

La secuencia del anzuelo, a mitad de la cinta, es paradigmática de los procesos de circulación de la mirada, y ejemplifica su anclaje en la dialéctica de la mismidad y la alteridad del autorretrato, dialéctica de un sujeto que se autoenuncia como «otro». En la orilla de un río, evocación de los ríos que habitan el cine de Kramer —el Hudson, el Tajo, el Spree, contemplados por personajes «*heureux... comme Ulysse*»,[8] versos de Joachim du Bellay citados al final de *Dear Doc* (1990), el joven Ben, recién llegado de Argelia, toca, pensativo, el alambre de una caña de pesca y enseguida mira con atención el anzuelo en el agua. Rompiendo el horizonte del tiempo, el tacto parece activar una memoria sinestésica invertida o proléptica, puesto que el plano subjetivo del anzuelo es articulado con un primer plano de Ben ya viejo y ciego. Desafiando la causalidad y las reglas del encadenamiento narrativo, los planos iniciales están, más precisamente, vinculados a la perspectiva del personaje envejecido y ciego, a un ver hacia dentro, a una rememoración del pasado. Se establece un *raccord* que asegura una imposible continuidad temporal y óptica. Esta singular declinación del plano subjetivo indirecto libre, forma cinematográfica recurrente en *Cités de la plaine*, instaura una inverosímil simetría entre la mirada del joven Ben vidente y la visión interior del viejo Ben invidente (y notemos que no hay semejanza física entre los actores no profesionales que interpretan el personaje en tres diferentes etapas de su vida) y desencadena un flujo de imágenes táctiles que marcan la disimetría entre el punto de vista del personaje y la perspectiva de la cámara. Esa circulación simétrica y disimétrica de perspectivas pone en evidencia una ecología sígnica y representativa en el interior de un sistema de interacciones dinámicas.

Ese principio de interacción y reciprocidad estructura también las secuencias que, iniciándose con fundidos encadenados, se encierran con una superposición de primeros planos de los personajes. En esos planos que pueden ser definidos como un ver más y en capas, se superponen el rostro de Coralie adulta, arquitecta e investigadora de la Matrix —el trazado topológico que une las ciudades y sus espacios circundantes e intersticiales—, el de Ben en una edad intermedia y el de su compañera, Amélie. El montaje vertical opone una lógica de simultaneidad al principio convencional de sucesión temporal, asegurando la circulación, la equivalencia y el concomitante diferimiento entre las perspectivas de los personajes. A través de la acumulación palimpséstica, esa forma fílmica suprime la separación entre el campo y el fuera de campo y entrelaza el pasado y el presente, el sueño y la vigilia, el día y la noche, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte. Una temporalidad circular y cíclica se opone a toda categorización binaria. En las secuencias de montaje vertical, filmadas en video, confluyen espacios, tiempos y perspectivas subjetivas. Si, a lo largo de

la cinta, la ceguera de Ben es figurada fundamentalmente a través del encadenamiento discursivo del montaje horizontal, el principio de superposición palimpséstica introducido por el montaje vertical constituye una forma de figuración del ver más y en capas asociado a la privación de la visión, así como a la circulación de perspectivas, lugares de observación y a los mismos procesos mnemónicos.

IV.

Es en un formato ligero, el video 16:9, que Kramer filmó las secuencias del cotidiano, las deambulaciones de Ben —como el Doc de *Route One USA*, un personaje de ficción inmerso en una realidad *documental*— por espacios urbanos y *rurbanizados*, así como las secuencias de rememoración y las escenas con Coralie adulta. En la nota de intenciones de la película, el cineasta afirma que la imagen videográfica 16:9 «aumenta la duración indiferente, vuelve el mundo simultáneamente más rugoso, cotidiano, ordinario y familiar, raramente seductor en sí mismo».[9] Kramer añade que ese formato permite dar «la impresión de que las imágenes han sido arrancadas a la solidez del mundo con una dificultad considerable; que, de cierta manera, han sido desenterradas o robadas».[10] El estatuto actual de esas imágenes videográficas remite a la historicidad de los dispositivos audiovisuales de representación, conllevando interrogaciones sobre la dimensión ideológica del creciente «naturalismo» de la imagen digital. Si, a propósito de la imagen videográfica, Philippe Dubois escribió que es más una «imagen-presencia» que una «imagen-representación»,[11] definiéndola como un «estado» y un «modo de pensamiento»,[12] en *Cités de la plaine*, el video, con sus colores degradados y sombríos, menor nitidez y reducida profundidad de campo, hace presente, en tiempo y duración, los estados de los cuerpos-imágenes y una *malaise* comunicante no del todo desconocida por el espectador, quien, violenta y extrañamente, penetra en su espacio mental. Ese rebote amplía considerablemente el principio de interacción y reciprocidad de perspectivas, expandiendo de manera sensible la experiencia de ceguera

vidente de Ben a la esfera de la recepción. Así como Ben, vemos hacia dentro de modo distanciado y crítico, vemos en un espacio háptico y sinestésico, visual, auditivo (subrayemos la densidad sonora), táctil y olfativo (en particular, en la secuencia en la que la asistente social ofrece al personaje un ramo de flores que reaparece en la secuencia ritualista final). El video —y sus especificidades ontológicas y fenomenológicas— es un modo de pensamiento que permite a Kramer ahondar su investigación sobre los regímenes visuales, representativos y epistémicos dominantes y oponerles diferentes modos de percibir, conocer, presentar y figurar el mundo visible, así como estados y sensaciones del dominio de lo invisible.[13] Esos modos incluyen la reconstitución sensible de la experiencia de la ceguera, los *raccords* insostenibles, el montaje vertical y, entre otros elementos, las imágenes hápticas y táctiles.

La narración de *Milestones* (1975) está estructurada por escenas de privación sensorial. En esta película, el personaje de John, el alfarero ciego interpretado por John Douglas (uno de los fundadores del Newsreel Group y codirector del largometraje), manufactura hábilmente objetos de barro. Ya en *Ice* —película que marca la ruptura de Kramer con el Newsreel Group, el desvío definitivo del cuadro y la metodología del cine militante[14] y el viraje autorreferencial de su obra— eran abundantes las secuencias de privación sensorial. Si Sigmund Freud consideraba el motivo literario y mitológico del arrancamiento de los ojos (Edipo, Sansón, el Conde de Gloucester) como un equivalente simbólico de la castración,[15] inscribiendo su lógica moral en el campo de la pulsión y el interdicto, en una de las secuencias centrales de *Ice*, película nocturna, en blanco y negro, indeterminada genéricamente entre la ciencia ficción y el *film noir*, la policía política estadounidense castra al personaje de Robert, interpretado por el propio Kramer. Al representar la violencia policial —la de ayer, apuntando a la de hoy—, el gesto cinematográfico resalta las imbricaciones entre lo político, la subjetividad y la sexualidad que estructuran la filmografía de Kramer. A partir de entonces, su cine afirma una política de la subjetividad y el deseo declinados en su dimensión corporal.

En *Cités de la plaine* las imágenes negras no figurativas, planos subjetivos de Ben ciego, son otro modo de expresión de la privación sensorial. El vacío, como lugar de la imagen, no corresponde aquí a una clausura de la visibilidad. Inversamente, al suspender la lógica representativa, la imagen negra figura la infigurable experiencia de la privación de la visión, esa luminosa oscuridad cinematográfica. Opera el pasaje al ver hacia adentro y al ver más allá, al ver en el espacio-tiempo del ritual imbricado en el espacio-tiempo ordinario.

La mirada de la iguana

V.

Kramer filma el espacio-tiempo del ritual, el espacio-tiempo del ver más allá que intercala el relato, en película de 35 mm y en estudio. En ese conjunto de secuencias que corresponden a sueños o a visiones interiores, posiblemente prefigurativas, Ben ve más allá de la percepción natural, ve intensamente, en un espacio-tiempo —cargado de un descenso al Infierno, al Hades, donde, como Ulises, reencuentra a su madre— donde se cruzan los tránsitos de la vida y la muerte, del pasado y el porvenir. Revisitaciones de la *Odisea*, así como de Dante y Ezra Pound, esas secuencias son habitadas por los espectros de la historia colectiva y la experiencia individual de los personajes: el colonialismo francés y los ataques fundamentalistas islámicos en la Argelia de los años noventa, los trayectos de la inmigración magrebí en Francia; la madre de Ben, asesinada por las milicias fundamentalistas islámicas, la compañera, la hija, las *personas* de la juventud.

En esas secuencias, grabadas en un decorado arenoso que evoca el desierto, se encuentran todos los actores que interpretan a Ben y a los miembros de su familia. El joven inmigrante argelino, operario en fábricas y mataderos franceses (notemos la importancia de la representación del trabajo en la cinta), el hombre maduro, dueño de una frutería, y el viejo ciego se cruzan con su madre, Coralie, niña y adulta, y Amélie, entre otros personajes, a lo largo de itinerarios que afirman una temporalidad circular y cíclica, a la vez que la dimensión ritualista del cine. La representación del ritual y la ritualización de la representación se articulan en el cine desde su invención. Leer el cine a partir del ritual implica pensar las imágenes en movimiento como manifestaciones de lo invisible, operadores que transforman

y exceden lo *real*, aspecto que fue abordado por distintos cineastas en su producción teórica, como Jean Epstein en sus reflexiones sobre la dimensión animista de «máquina de hipnosis» del cine.[16] En *Cités de la plaine*, Kramer enlazó su filmografía en esa genealogía, apuntando a la capacidad del cine para restablecer las experiencias del ritual y lo sagrado. Los diferentes modos de ver, percibir y conocer a los que apunta *Cités de la plaine* —no solo en las secuencias ritualistas, sino en su totalidad— se imbrican en ese potencial del cine para reencantar el mundo, hacer visible lo invisible y figurar estados alterados de consciencia, en conexión con el ritual y el mito.

En este segundo nivel diegético, *Cités de la plaine* opera no solo una representación del ritual —los pasajes entre la vida y la muerte—, sino también una ritualización de la propia representación cinematográfica. En este sentido, si el segundo nivel narrativo hace visible el acto ritual, sus procedimientos formales —la planificación y los ángulos de cámara, formalizaciones de una temporalidad cíclica y del principio de pasaje— y su fuerza figurativa inscriben la puesta en escena en el terreno de la ritualización, apartándola de los modelos de racionalidad y representación hegemónicos. Los elementos del decorado y las acciones performativas de los personajes evocan un mosaico intertextual vasto y heterogéneo —referencias a la mitología clásica y a sus interpretaciones a lo largo de la historia de la literatura, así como evocaciones pictóricas, en particular de los grabados de Francisco Goya—. Se convoca toda una imaginería premoderna y precapitalista, vinculada particularmente a las concepciones mágicas del cuerpo, de los sentidos y de la Naturaleza que prevalecían en la Edad Media, antes del epistemicidio de la modernidad.

En la última secuencia ritualista, tales concepciones se condensan en la mirada de una iguana. La mirada de la iguana, captada repetidamente en plano cerrado, opera un descentramiento de la perspectiva humana, apuntando a una ecología entre las perspectivas humanas y las perspectivas no humanas, animales y mecánicas. La mirada de la iguana, especie de Centroamérica, Norteamérica y del Caribe, deviene el punto ciego de la representación y el punto activo donde confluyen todas las líneas narrativas, las perspectivas de los personajes y los dos principales sistemas de figuración de la película: el ver hacia dentro y el ver más allá. En la mirada de ese animal que dispone de una excelente visión y distingue los movimientos y las formas de objetos a larga distancia, converge la luminosa oscuridad de los principios formales y epistémicos de *Cités de la plaine*: el no ver como videncia sobrenatural de las cosas pasadas, presentes y futuras, motivo ancestral; el ver diferentemente como condición de la lucidez y la visión, en contraposición al campo visual potencialmente ilimitado (aunque efectivamente limitado) actual.[17]

Si *The Ghosts of Electricit*y proponía ya una reflexión sobre la crisis del observador y la visión en el contexto histórico de mutación de paradigma tecnológico del final de los noventa, *Cités de la plaine* expande —y formaliza de modo elocuente— la investigación de Kramer sobre los regímenes visuales, representativos y cognitivos dominantes y la posibilidad de cotejarlos con contraregímenes compuestos por elementos sensoriales, afectivos, ritualistas y amorosos, gesto eminentemente político que atraviesa la obra del cineasta. Ç

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Una versión diferente y más corta de este artículo fue publicada en portugués en la revista *À Pala de Walsh* en julio de 2020. Todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario, son de la autora.

[2] José Lezama Lima, *Poesía completa*, México D. F. y Madrid, Sexto Piso, 2016, p. 176.

[3] Jean Racine, *Andromaque*, Acto I, Escena I, Ebooks libres et gratuits, p. 16. {Consultado en línea por última vez el 15 de noviembre de 2021}.

[4] Robert Kramer, Libro de la edición en DVD de *Cités de la plaine*, París, Les films du paradoxe, 2007.

[5] Pierre-Damien Huyghe, *Le Cinéma avant après*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2012.

[6] Robert Kramer, *op. cit.*

[7] Eduardo A. Russo, «Notas sobre 'Cités de la plaine', de Robert Kramer. La última mirada» en el dossier especial «Robert Kramer» de *La Furia Umana* #35, Raquel Schefer (ed.), 2018.

[8] Joachim du Bellay, *Les Regrets suvis des Antiquités de Rome et du Songe*, París, Poche, 2002.

[9] Robert Kramer, *op. cit*.

[10] *Ídem.*

[11] Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 104.

[12] Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 107.

[13] Evoco la distinción establecida por Philippe Descola entre «representación» y «figuración» en: Philippe Descola, *Les Formes du visible*, París, Seuil, 2021.

[14] *Ice* puede ser entrevisto como un filme comprometido, indeterminado desde una perspectiva de género, que contiene críticamente el cine militante como un elemento objetual metanarrativo. Al respecto, cf. Raquel Schefer, «El cine de Robert Kramer. Un ensayo sobre el amor», *Arkadin*, nº 7, 2019, pp. 19-32. {Consultado en línea por última vez el 15 de noviembre de 2021}.

[15] Sigmund Freud, *The Uncanny*, Londres, Penguin, 2003.

[16] Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Cinéma club, 1975, vol. II.

[17] Jonathan Crary, *24/7*, Londres y Nueva York, Verso, 2014.

¿Qué parte?

Sexo y violencia surrealista

ADRIAN MARTIN / TRADUCCIÓN: RODRIGO GARAY YSITA

Crítico de cine y ensayista audiovisual basado en España. Imparte un seminario anual en la escuela de cine EQZE en San Sebastián y es autor de nueve libros, incluyendo Filmmakers Thinking (EQZE, 2021), *Mysteries of Cinema* (Amsterdam University Press, 2018) y *Mise en scène and Film Style* (Palgrave, 2014).

1. Objetos misteriosos

Al inicio de *Feeling Sexy* (1999), el único largometraje hasta la fecha de la artista australiana Davida Allen, Vicki mira una muestra de tejido cerebral en un microscopio y pregunta: «¿Qué parte es la imaginación?». Esta es una de las grandes preguntas que subyacen y animan el impulso surrealista en el cine. Yo la articularía de otro modo: ¿cuál es la parte invisible de un objeto y, aún más particularmente, de nuestra experiencia de ese objeto? La vida cotidiana está llena de objetos que, en su apariencia, no traicionan tanto lo que significan para nosotros: los recuerdos que detonan, los incidentes que los envuelven, las emociones que catalizan mediante una cadena de asociaciones internas. Para alcanzar esa profunda realidad de apariencias ocultas, hay que contar una historia, pintar un cuadro, acuñar una metáfora… o hacer una película.

Y nosotros, los que estamos sintiendo todo esto, también somos objetos misteriosos; podemos parecer tan inertes o

Crash,
David Cronenberg, 1996

inanimados como los objetos físicos a nuestro alrededor. ¿En qué parte, dentro de esta masa de sangre y hueso, de órganos y vísceras, *somos* materialmente? ¿Qué parte es la que realmente piensa y siente, ama y adolece? ¿En dónde está el reino sensual, el poético o el creativo del ser humano? ¿Qué parte es la imaginación dentro de este miserable cerebro disecado bajo microscopio?

La sola palabra *surrealismo* refiere a un superrealismo, un realismo aumentado. En origen, no significa irrealismo o antirealismo —una malinterpretación muy común—. La base del arte surrealista es, en muchos casos, sumamente realista. Jean Cocteau reflexionó así sobre su experiencia al filmar *Orfeo* (*Orphée*, 1950): «Mientras más te acercas a un misterio, más importante es ser realista».[1] Con un ánimo semejante, Georges Franju prologó su cortometraje *La primera noche* (*La première nuit*, 1958) —una lírica historia de amor vislumbrado y perdido entre niños, mientras los respectivos trenes que los transportan se encuentran y luego

Orfeo (*Orphée*),
Jean Cocteau, 1950

se pasan de largo en un subterráneo— con este fragmento de los autores originales de *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), Pierre Boileau y Thomas Narcejac: «Se necesita solo un poco de imaginación para cargar nuestros gestos más ordinarios con un sentido inquietante, para que el decorado de nuestra vida diaria dé a luz a un mundo fantástico».

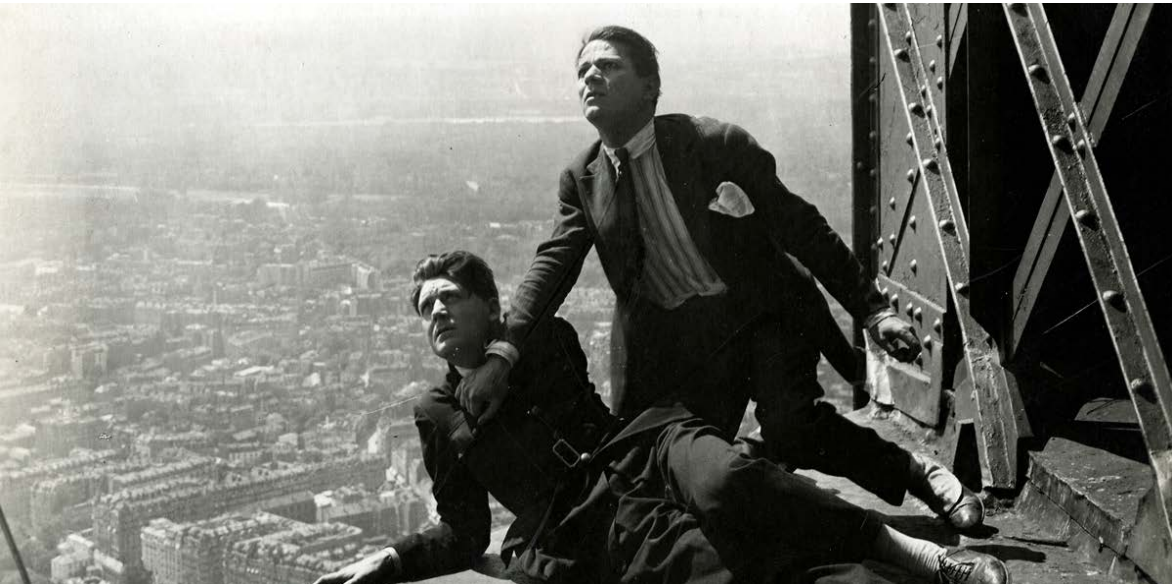
Franju también abordó la experiencia inherentemente surreal de mudarse de casa. De pronto, los objetos domésticos se vuelven extraños e hiperreales cuando los quita de sus sitios usuales y los empaca; zonas y espacios raros de la casa (una esquina polvorienta, una mancha blancuzca donde antes colgaba un cuadro) se hacen evidentes por primera vez.[2] Es la aprehensión de un mundo surreal y misterioso bajo el mundo dado, dentro de él o a su lado.

Franju fue uno de varios artistas modernos que regresaron a un gran y temprano amor por los surrealistas: los seriales de crimen y fantasía que hizo Louis Feuillade en la época silente, las largas películas (o series episódicas) donde asesinos en trajes de buzo se escurrían entre verdaderos cafés parisienses con extras involuntarios sentados a un brazo de

distancia. El homenaje que Franju le hizo específicamente a Feuillade fue su película *Judex* (1963). Alain Resnais nutrió su propia carrera en esta línea, comentando: «Dicen que en el cine hay una tradición de Méliès y una de Lumière: yo creo que también hay una corriente de Feuillade, la cual vincula maravillosamente el lado fantástico de Méliès con el realismo de los Lumière, una corriente que genera misterio y evoca los sueños a través de los elementos más banales de la vida cotidiana».[3] (Entre los críticos de Resnais, Richard Roud llamó a esta unión de fantasía y realismo, a lo Magritte, «el método surrealista»).[4]

Ese curioso pedazo de cerebro en *Feeling Sexy* identifica a un cúmulo de términos y sensaciones cruciales para el surrealismo. En primer lugar, la filosofía de nuestro mundo material en relación con otro mundo —no un mundo lejano en el paraíso o el infierno, ni más allá del arcoiris, sino justo aquí, dentro de los huecos secretos de lo dado—. Luego, la noción de una fuerza anímica, un deseo o emoción que infunde vida a las estatuas pétreas de la realidad. Las historias surrealistas

Judex,
Georges Franju, 1963



París que duerme (*Paris qui dort*), René Clair, 1927

suelen tocar una forma de rejuvenecimiento, renacimiento o despertar a la vida y a las maravillas del mundo ordinario: desde la feliz comedia silente de ciencia ficción *París que duerme* (*Paris qui dort*, René Clair, 1927), donde un láser puede congelar y reactivar el mundo, hasta las visiones políticas de los hermanos Taviani en filmes como *La notte di San Lorenzo* (1982) y *Kaos* (1984), donde la música que viaja mágicamente por mar y tierra puede incitar a un individuo, a una comunidad o a una nación entera a cantar, bailar y actuar revolucionariamente en un trance febril y poseído.

Cuando los componentes de la ilusión y el artificio se notan en la película, el efecto poético, onírico y misterioso —el efecto surrealista— se magnifica. Claude Ollier alabó así a los obvios y un poco torpes efectos especiales de la primera *King Kong* (1933): «Qué cierto es que el mundo de los sueños está hecho de efectos espaciales, dislocaciones ópticas, rupturas secuenciales y discontinuidad general».[5] Además, evocó «un universo visual que logra perfectamente el efecto de *collage* de cualquier pesadilla: espacio y tiempo perforados; huecos;

La notte di San Lorenzo, Vittorio Taviani y Paolo Taviani, 1982

márgenes; empalmes e incompatibilidades de acción; zonas de duración imponderable y vacío, hacia donde se precipitan las aprehensiones de lo irreal».[6]

Espacio y tiempo perforados; esta frase me recuerda a una «inscripción» del surrealista belga Louis Scutenaire: «Mi gusto por Popeye el marino, en las caricaturas de Max Fleischer, se debe mucho a las libertades que se toma respecto a esas creencias tan queridas de la humanidad: espacio y tiempo».[7] Es una idea muy cinematográfica que el espacio y el tiempo deban atesorarse como creencias humanas —y descarrilar y subvertirse como tales—. Por eso, los cinéfilos surrealistas son tan afines a las variedades de la serie B; ahí encontramos (intencionalmente o no) un tipo de asociación libre hiperlógica entre pedazos de cartón, un montaje demente entre pedazos nominales de trama, personaje e idea.

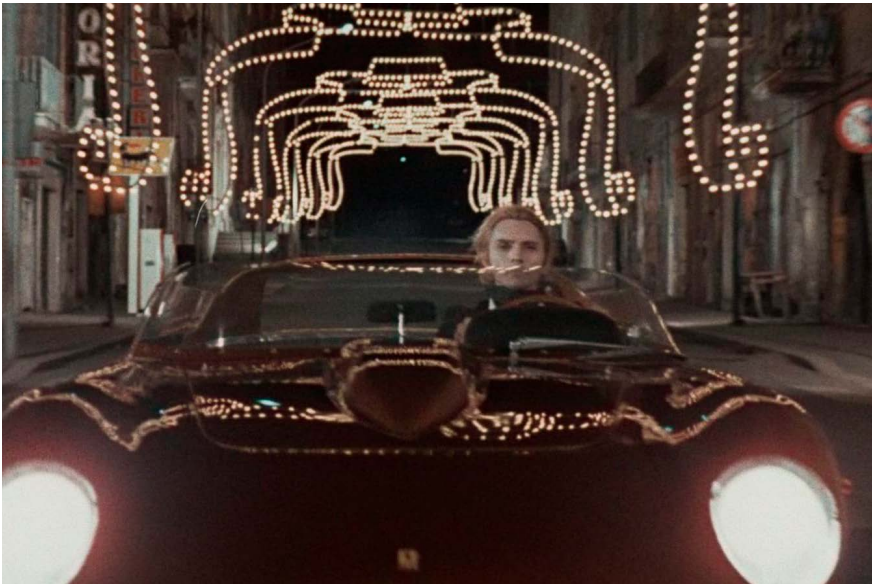
Esta es una oportuna iniciación en los anales del sexo y la violencia surrealista.

2. Mirar como surrealista

Durante muchos años, mirar tuvo una mala reputación en la teoría del cine. Mirar tenía sus perversiones aledañas: voyerismo, escopofilia, fetichismo. Este tipo de mirada infame es distante, hambrienta, vacía, indiferente e irracionalmente brutal. Es la mirada de los acosadores, asesinos y psicópatas que deambulan detrás del follaje de los árboles en las películas de *Viernes 13* o *Halloween* —donde la cámara se pone en el lugar de los ojos ocultos del asesino y dirige su mirada hacia los estudiantes impúdicos de los dormitorios mixtos o hacia los niños alrededor de una fogata o televisión—.

La mirada surrealista es distinta. Es creativa, reinventa lo que ve. Inviste misterio e intensidad en las cosas más pequeñas: una buena definición de fetichismo, si es que podemos separar ese término de las teorías freudianas sobre el complejo de castración. La mayoría de los artistas son fetichistas en un buen sentido; ciertamente, los surrealistas lo son. También son perversos en un buen sentido. Pero, ¿qué es exactamente la perversión? Es la reconexión o el reencauzamiento de las piezas del mundo, del orden social, mediante una lógica nueva y diferente. *Crash* (David Cronenberg, 1996), por ejemplo, no es un testimonio triste, monstruoso, violento, ofensivo y enfermo; no lo encuentro frío, denigrante o misógino, como muchos sí.[8] La visión de Cronenberg es perversa en un sentido creativo: imagina y dibuja conexiones inéditas entre pedazos de cuerpo y máquina, entre estados emocionales y deseos en un mundo donde la interacción entre personalidades ha superado el impacto, el trauma y la alienación para llegar a un territorio límpido y extraordinario.

La mirada surrealista suele ir de la mano de la creación y llegada de nuevos mundos: mundos de tecnología, medios de comunicación, farándula, *glamour* y celebridad. Al surrealismo le gusta todo estrato social que ya esté por encima del piso, acentuado y exagerado, en una escalinata al paraíso o un elevador exprés al infierno. La mirada surrealista funciona dentro de los sucesos dramáticos o situaciones influenciadas por los sueños, en la forma de



Histoires extraordinaires, Federico Fellini, Louis Malle y Roger Vadim, 1968

mirar y observar de algunos personajes privilegiados, y nos lleva en su misma dirección de ensueño.

Las películas de Federico Fellini tienden hacia un tipo de mirada trastornada o percepción intoxicada. En *Toby Dammit*, su episodio de treinta y cinco minutos para la antología de Edgar Allan Poe *Histoires extraordinaires* (Federico Fellini, Louis Malle y Roger Vadim, 1968), un programa matutino de televisión entrevista a Toby, una ultrasuntuosa estrella de cine británico. Aquí, Fellini le delega la percepción trastornada a Toby mientras la representa en el lenguaje audiovisual de la misma película. El espacio del mundo, de cualquier sitio, set o locación explota en mil fragmentos brillantes. Una vez más: espacio y tiempo perforados. Fellini dirigió esta entrevista televisiva para lograr una discontinuidad máxima: Toby está bañado de una luminiscencia blanca y extraterrenal, y todo a su alrededor no para de girar, viajar, moverse y arrastrarse. Cada plano es como una isla atomizada. Los rituales arcanos de la farándula moderna —como la presentadora del

programa desapareciendo bajo el encuadre de la cámara de televisión, inclinada hacia enfrente sobre sus manos y rodillas— dominan la videncia de Toby con su extrañeza.

Todo es ilusión y artificio, todas las costuras están expuestas. El trabajo de cámara y montaje de Fellini captura todo a medio gesto y luego lo trunca abruptamente en un movimiento incesante e inquieto, no necesariamente provocado por la acción de los personajes. El diálogo, doblado como en una película de Orson Welles, baila dentro y entre las imágenes sin respetar siempre los labios de los actores. Este típico héroe fellinesco —un alma frágil y perdida flotando en un remolino de seductoras apariencias que suelen ser reflejos múltiples de sí mismo— es presa de visiones prestadas del cine de terror, como la inolvidable niña que lo atormenta a lo largo del relato. Lo que vemos aquí no es solo una inquietud surrealista, sino una *textura* surreal afinada a las superficies de un mundo moderno y estrafalario.

Manoel dans l'île des merveilles, Raúl Ruiz, 1984

Una escena parecida, en una línea más obviamente cómica, aparece en la miniserie de televisión en tres partes *Manoel dans l'île des merveilles* (1984), de Raúl Ruiz —que es, de hecho, una serie para niños: algo que había sido un viejo anhelo de artistas surrealistas de todo tipo. Para finales de los años cuarenta, Jacques Brunius lamentaba que ya era «casi imposible componer un programa para niños»[9]—. La escena muestra una ceremonia surreal, también en un entorno de entretenimiento moderno: un programa de radio en vivo. Como pasa a menudo en la obra de Ruiz, la escena que mencionamos aquí es más como un universo que constantemente se encoge y se expande como el cuerpo de Alicia en el País de las Maravillas; se extiende hacia otros mundos alternativos en constante metamorfosis. Como Fellini, Ruiz emplea el doblaje y la postsincronización al máximo para tener una mayor libertad al manipular el sonido, así el extraño texto verbal simplemente flota sobre o debajo de la acción. Una voz incorpórea introduce la transmisión de radio en la película a través de un aparato doméstico, indicando así un salto instantáneo hacia otra película virtual que sucede lejos de la trama principal. Por eso, las transiciones entre escenas suelen ser traicioneras en la obra de Ruiz.

Luego están los juegos visuales que aseguran la expansión infinita del espacio y la fluidez o maleabilidad de todas las figuras: gente convertida en sombras sobre la pared, un lente de enfoque profundo que permite la yuxtaposición de fondos y primeros planos extremos con una línea difusa en la mitad de la pantalla, ángulos dementes (como el reportero visto a través de las curvas de la pista de carreras miniatura) que abstraen, multiplican y redefinen las posibilidades espaciales a cada paso. Como en la película de Fellini, todo está en movimiento perpetuo, incluyendo a un niño que levita (y a quien nunca vemos de cuerpo completo) y a varios personajes arrastrados en sillas de ruedas.

En su totalidad, la trama de *Manoel dans l'île des merveilles* reinicia todo el tiempo, duplicándose, ofreciendo nuevas versiones de sí. La historia es una variación salvaje de lo que los psicoanalistas llaman «romance familiar»[10] —el relato

La noche del cazador (*The Night of the Hunter*), Charles Laughton, 1955

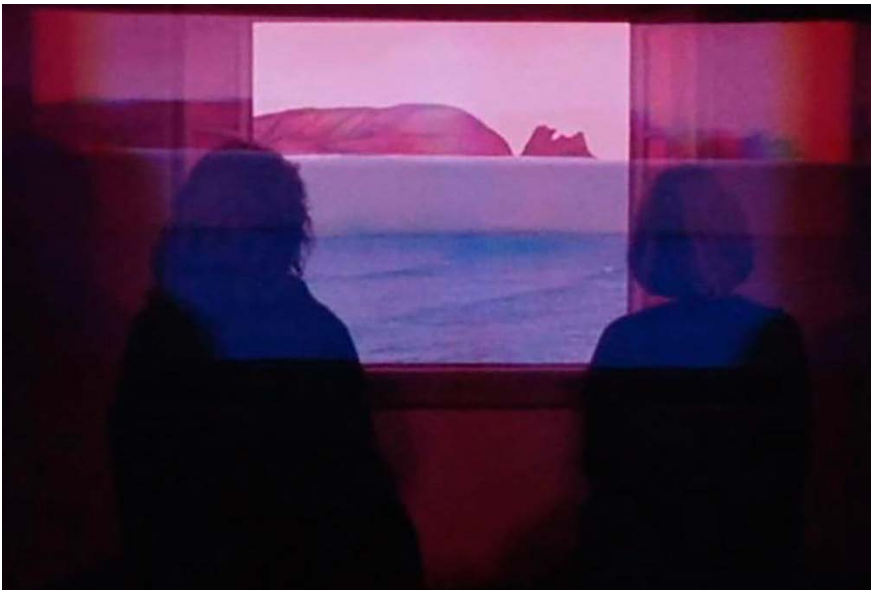
arquetípico donde un niño busca su identidad en la forma de padres biológicos (quienes, en la película de Ruiz, mutan en personas distintas pero ligeramente similares, como si sus cuerpos hubieran sido intercambiados por extraterrestres) y en cualquier sitio que pueda considerar un hogar estable o lugar de origen—. Pero el pequeño Manoel, perdido en un flujo constante de familias y hogares posibles, es el eterno huérfano surrealista: como los niños de *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) o *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955), dos embriagantes e inclasificables películas de Hollywood adoradas por los cinéfilos surrealistas. A Manoel lo transportan de un extraño hogar improvisado a otro, a través de campos mágicos y cuevas tenebrosas, y el único paisaje que finalmente puede dominar o simbolizar su travesía es el mar, la imagen favorita de Ruiz para representar el flujo del inconsciente y el abandono de uno mismo.

3. Política surrealista

El surrealismo no se puede sondear, diagnosticar o atacar muy literalmente. Si nuestra aproximación es literal y leemos solamente lo que se nota a primera vista, entonces será fácil caer en una intolerancia moralista y desaprobatoria; cada vez encontraríamos más evidencia de que el surrealismo es un represor fúnebre y punitivo, el pasatiempo libertino de un culto exclusivo y privilegiado que se alimenta de ansiedad, homofobia, misoginia y alienación. Pero es difícil sostener esta línea ofensiva cuando el surrealismo se propone enseñarnos, en primer lugar, que las apariencias nunca son meramente apariencias. Son velos, pretextos, metáforas, encarnaciones efímeras o apariciones contenidas de algún sentimiento o impulso más amplio y profundo. Otro gran eslogan surrealista, esta vez tomado de la época romántica del arte, la literatura y la filosofía que precede al surrealismo por mucho: «la vida es sueño». El mundo en la vigilia es una ilusión, un alojamiento temporal, mientras que el mundo de los sueños es el verdadero reino colectivo que solo podemos vislumbrar mientras dormimos, mientras estamos vivos.

Es a través de este camino fugitivo de sombras que debemos explorar las representaciones y evocaciones surrealistas del sexo, la violencia y la transgresión: el contenido que tantas veces ha sido etiquetado como enfermizo o sospechoso por los críticos de su tiempo. El daño que sufren los cuerpos en el surrealismo es menos una violación literal que un escapismo figurativo y fantasioso. Cronenberg lo dice con cada película: «larga vida a la nueva carne», un llamado surrealista a la era cibernética. Tomemos un ejemplo literario de este engañoso proceso. En un pasaje particularmente delirante de su novela publicada en 1926 *Paris Peasant*, Louis Aragon da rienda suelta a una ensoñación sobre la experiencia de amar y desear como una forma de perderse a uno mismo:

> En lo que a mí respecta, solo deseo que estos cuerpos extraños que me sostienen finalmente puedan dejarme ir, que mis dedos, mis huesos, mis palabras y su cemento me abandonen, ¡que yo pueda desprenderme en el azul magnetismo del amor![11]



La ville des pirates,
Raúl Ruiz, 1983

Hay un fragmento de este pasaje tan potente en *Paris Peasant* que me ha cautivado por mucho tiempo. Es cuando Aragon reflexiona sobre el océano (la imagen se parece a *La ville des pirates* [1983], de Raúl Ruiz) y los cadáveres que yacen en el fondo marino:

> Mar, ¿realmente amas los cadáveres putrefactos de tus víctimas ahogadas? ¿Amas la suavidad de sus dóciles extremidades? ¿Amas la renuncia de su amor desde las profundidades insondables? ¿Su increíble pureza y su cabello flotante? Entonces dejad que mi océano me ame.[12]

Uno de los aspectos más notables de la prosa de Aragon es su increíble violencia. La pérdida de uno mismo se representa como un asesinato del individuo, una automutilación prolongada y decadente del cuerpo. Esta es una clásica paradoja surrealista: la pureza del amor (que es de lo que habla Aragon en realidad) se representa como la pureza de la muerte; imágenes lúgubres y horripilantes sirven

como imágenes de la fuerza vital. Su imaginería podría parecer horrible en primera instancia, pero es, sobre todo, rapsódica. La pérdida o el exterminio del yo no es trágica, sino lo opuesto: es extática, una celebración salvaje.

El surrealismo tiene bien desarrollado su propio programa político. Podría parecer un poco utópico y pasado de moda en estos tiempos: una política que invoca permanentemente a la revolución en el plano de la cotidianidad.[13] La idea de la revolución permanente es una paradoja que a veces esconde una idea melancólica posterior. La revolución es perpetua, pero nunca llega de verdad. Eso no significa que no valga la pena experimentarla o lucharla, pero hay un signo de interrogación sobre su eficacia en el mundo real.

De cierta manera, ese es el punto político del surrealismo: siempre hay algo más, algo mejor que nos espera y a lo que podemos aspirar; siempre hay un nuevo placer por descubrir en donde sea que estés, siempre una nueva transformación por lograrse o un potencial por explotar. Aun así, es interesante que —cuando se trata de surrealismo en el cine— mucho de lo que se escribe expresa una decepción inequívoca. En los años veinte, Jean Epstein alabó al cine por las cualidades mágicas de lo que él nombró *photogénie* —cuando los rostros y gestos magnificados en la pantalla se vuelven irreales y sublimes—, pero también dijo que «nunca había visto un minuto entero» de pura *photogénie* en ninguna película disponible.[14] Durante setenta años, los escritores y críticos surrealistas han adoptado al cine como el medio de ensueño ideal, la vía hacia el inconsciente y lo fantástico, aunque también, una o dos oraciones después, expresan resentimiento por una industria fílmica que solo funciona con dinero y que quiere vendernos sueños y fantasías formularias y comprometidas, deseos comercializados y mercantilizados. Sin embargo, ellos regresan al cine en busca del éxtasis momentáneo, del vistazo al otro mundo que, por breve e inadvertido, puede ser profundo, devastador, transformador o potenciador de nuestra realidad. Quizás nuestra relación con el arte y la cultura sigue esta lógica incansable de perpetua desilusión contra una esperanza irreprimible e imposible.

Crash,
David Cronenberg, 1996

Aquí recuerdo un famoso ensayo sobre el surrealismo escrito en 1929 por Walter Benjamin. Reflexionando sobre lo fugaces, efímeras y a veces quiméricas que son las promesas del surrealismo, Benjamin evocó una escena melancólica pero encantadora. André Breton, sobre todo en su novela *Nadja*, fue:

> el primero en percibir las energías revolucionarias que aparecen en lo 'obsoleto': en las primeras construcciones de hierro, las primeras fábricas, las primeras fotografías, objetos que han empezado a extinguirse, pianos de cola, vestidos de hace cinco años, restaurantes modernos cuando su boga empieza a menguar.[14]

Y continúa:

> Breton y Nadja son los amantes que convierten todo lo que hemos experimentado en tristes viajes de ferrocarril

La primera noche (*La première nuit*), Georges Franju, 1958

(los ferrocarriles empiezan a envejecer), en el abandono de las tardes de domingo en los vecindarios proletarios de las grandes ciudades, en el primer vistazo a través de la ventana empañada de un departamento nuevo, en una experiencia o acción revolucionaria. Ellos llevan las inmensas fuerzas atmosféricas encerradas en estos objetos hasta el punto de ebullición. ¿En qué se convertiría una vida si su forma la determinara el decisivo momento exacto en que una canción callejera termina en los labios de todos?[16]

***

Alguna vez, intentando formular la cosmovisión particular del surrealismo, pensé en las opciones básicas. Definitivamente, el surrealismo no es religioso ni metafísico. Siempre se ha adherido fiera y orgullosamente al credo de Louis Auguste Blanqui en 1880: «Ni dios ni maestro». De alguna manera fundamental, el surrealismo está aterrizado en la realidad. Y su naturaleza es política, usualmente izquierdista en su orientación y afiliaciones. Entonces,

¿podríamos decir que es materialista? Bueno, sí. Pero eso no suena muy divertido. Es demasiado adusto y estricto.

El surrealismo es, al mismo tiempo, sobre lo invisible dentro de lo visible, lo otro que llena de energía a lo visible. Pero hay una comunicación recíproca entre los reinos de lo imaginario y lo real que Gilles Deleuze describió mejor. ¿Por qué, pregunta, distinguimos los sueños como fantasía y una caminata en la calle como algo real?

> Vemos claramente por qué lo real y lo imaginario se llevaron hasta el exceso o incluso hasta el intercambio entre ellos: el devenir no es más imaginario de lo que un viaje es real. El devenir convierte las más desdeñables trayectorias, incluso una inmovilidad fija, en un viaje, y es la trayectoria que convierte lo imaginario en devenir. Cada uno de esos dos tipos de mapa, el de las trayectorias y el de los afectos, se refiere al otro.[17]

Y agrega: «Y como las trayectorias no son más reales de lo que los devenires son imaginarios, hay algo único en su unión que pertenece solamente al arte».[18]

Porque el surrealismo trata una fuerza anímica de sentimiento, deseo e inversión emocional, tenemos que afirmar que es asimismo una filosofía extática. No espiritualidad religiosa, sino trances y transportación, sueños y visiones, el inconsciente. Si hay un misticismo en el surrealismo —y muchos surrealistas se han adentrado, de manera teórica o práctica, en ritos que incluyen el consumo de drogas, vudú y magia ritual—, entonces es un misticismo secular o terrenal. Y si hay materialismo en el surrealismo, seguramente debe ser un materialismo extático. Por eso, siempre que me preguntan por mi fe, o por la ideología en la que creo, mi respuesta preferida es: soy un materialista extático. Y esa es mi manera de participar, como cinéfilo, en la aventura continua y el eterno experimento del surrealismo en el cine. Ꞓ

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Jean Cocteau, Robin Buss (trad.), *The Art of Cinem*a, Londres, Marion Boyars, 2000, p. 156. N. del T.: Todos los fragmentos citados por Adrian Martin se tradujeron al español para esta edición del texto.

[2] Raymond Durgnat, *Franju*, Londres, Studio Vista, 1967, p. 19.

[3] Richard Roud, *Cinema: A Critical Dictionary, Volume 1*, Londres, Secker & Warburg, 1980, p. 355.

[4] *Ídem.*

[5] Claude Ollier, Tom Milne (trad.), «A King in New York: King Kong» en *Cahiers du Cinéma 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p.193.

[6] *Ibíd.*, p. 194.

[7] Louis Scutenaire, «Inscriptions» en *Surrealism and its Popular Accomplices*, San Francisco, City Lights Books, 1980, p. 102.

[8] Véase: Barbara Creed, «The Crash Debate: Anal Wounds, Metallic Kisses» en *Screen* Vol. 39 No. 2, 1998, pp. 175-179.

[9] Jacques Brunius, Mary Kesteven (trad.), «Experimental Film in France» en *Experiment in the Film*, Londres, The Grey Walls Press, 1949, pp. 109-110.

[10] Véase: Sigmund Freud, «Family Romances (1909)» en *On Sexuality*, Londres, Penguin, 1977, pp. 217-225.

[11] Louis Aragon, Simon Watson Taylor (trad.), *Paris Peasant*, Londres, Picador, 1980, p. 184.

[12] *Ídem.*

[13] Véase: Max Blechman (ed.), *Revolutionary Romanticism*, San Francisco, City Lights, 1999.

[14] Jean Epstein, Stuart Liebman (trad.), «Magnification and Other Writings» en *October* No. 3, 1977, p. 9.

[15] Walter Benjamin, Edmund Jephcott (trad.), «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia» en *Walter Benjamin: Selected Writings - Volume 2*, 1927-1934, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 210.

[16] *Ídem.*

[17] Gilles Deleuze, Daniel W. Smith & Michael A. Greco (trad.), *Essays Critical and Clinical*, Londres, Verso, 1998, p. 65.

[18] *Ibíd.*, p. 66.

Crear para morir

Cine musical entre bastidores

ANDRÉS ARDILA

Realizador de cine y televisión de la Universidad Nacional de Colombia, gestor cultural y curador audiovisual del colectivo Emilia II Cine, estudiante de la Maestría en Historia del Arte con énfasis en Estudios sobre cine de la UNAM.

Desde sus comienzos, el musical se ha preocupado por retratar la vida de los artistas escénicos. Uno supone que es más fácil hacer creer que son los artistas mismos quienes empiezan a cantar o bailar de repente, y que son ellos los que ven el mundo de manera tan expresiva, colorida y juguetona. Entre cantantes, músicos, divas y estrellas, muchos musicales describen el *backstage* (los bastidores) del entretenimiento en un proceso de mitificación y desmitificación del acto creativo. Según la investigadora del musical Jane Feuer:

> La función superficial de estos musicales es dar placer a la audiencia al revelar qué pasa detrás de la escena en el teatro o en Hollywood, es decir, desmitificar la producción del entretenimiento. Pero las películas lo remitifican a otro nivel de lo que se proponen exponer. Solo los performances no exitosos son desmitificados. El musical desea una valoración última del entretenimiento.[1]

El show debe seguir
(*All That Jazz*),
Bob Fosse, 1979

Feuer analizó «el mito del entretenimiento» en el musical industrial de Hollywood con películas que muestran a grupos de artistas montando un *show* y fallando en el intento hasta lograrlo al final cuando resuelven sus conflictos (casi siempre amorosos) —quizás las dos películas más reconocidas en este sentido sean *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952) y *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953)—. Sin embargo, con el auge del cine de autor, este *backstage* se volvería distinto unas décadas más tarde. Las películas se tornaron cada vez más psicológicas. Sueños, ilusiones o deseos son expresados a través de la creación, con autores conflictuados en imposibles búsquedas de la perfección, el éxito y la belleza.

Con los musicales de autor que cuentan historias entre bastidores sucede algo particular: no solo vemos la obra representada y la preparación de ella, sino también la percepción del creador protagonista, quien funciona en general como un *alter ego* del director de la película en un metarrelato donde el espectáculo, el sueño y la vida misma se mezclan.

The Band Wagon,
Vincente Minelli, 1953

Numerosos autores jugaron con las formas del musical, como Jacques Demy, Barbra Streisand, Bob Fosse, Alain Resnais o Chantal Akerman. Incluso podríamos mencionar los musicales contemporáneos anotados por Rodrigo Alonso Kahlo en su *Antología desordenada del musical contemporáneo*, publicada en esta misma revista:[2] musicales que desmiembran los códigos del género para hacerlos propios, construyendo así un aparato de autoficción que reelabora con cada película una forma de habitar y existir en el mundo.

*

En *Carmen* (Carlos Saura, 1983), Antonio Gades, bailarín y coreógrafo de flamenco, vive la creación de su obra deseando no distinguir la realidad de la ficción. El director le indica a su compañía, antes de ensayar:

> Según cuenta Mérimée, estamos en Sevilla en 1830 en la fábrica de tabaco. Hace mucho calor y, como solamente hay mujeres, están cómodas, vamos, ligeritas de ropa... Os

> voy a pedir un favor: que sintáis ese calor, que sintáis el lugar y por favor hacérmelo sentir a mí, porque, si no, no hay quien se lo crea.

Entonces, imaginen un espacio cálido, un escenario de madera iluminado por luz natural, de un amarillo tirado al naranja. Como si abrieran un tragaluz, el centro del escenario se ilumina desde el techo; muchas bailarinas se acomodan en mesas de madera. En un extremo, las cantadoras golpean la mesa con sus manos para crear un ritmo que luego completan con su voz. Las coplas describen el inicio del conflicto entre una mujer de la fábrica, interpretada por Cristina Hoyos, y una tal Carmen:

> *No te arrimes a los zarzales,*
> *no te arrimes a los zarzales.*
> *Los zarzales tienen púas y rompen los delantales.*
> *Los zarzales tienen púas y rompen los delantales.*
> *Y en esta tabacalera, y en esta tabacalera,*
> *las hay malas, las hay buenas.*
> *Y en estas tabacaleras...*
> *las hay más zorras que buenas,*
> *y en esta tabacalera...*

Carmen, de rojo y negro, imponente y molesta porque lo de las zorras se lo dijeron a ella, se levanta para responderle a la mujer:

> *No te metas con la Carmen,*
> *con la Carmen no te metas.*
> *La Carmen tiene un cuchillo*
> *pa'l que se meta con ella.*
> *La Carmen tiene un cuchillo*
> *pa'l que se meta con ella.*

El conflicto empieza a escalar: Carmen y Cristina zapatean confrontándose, mueven sus faldas y brazos, van y vienen de ambos lados del escenario. Rápidamente, otras entran a la pelea y forman dos grupos. El zapateo indica el ritmo acelerado de la guerra. En un momento, forman un círculo que rota alrededor de las miradas de Cristina y Carmen. Cristina acorrala en una mesa a Carmen, quien toma de ahí un cuchillo. Vuelven al centro y Carmen hace el gesto de cortarle el cuello. Hay silencio.

Algunas mujeres acompañan a Cristina a un lado mientras muere. Unos hombres, entre ellos Antonio (Don José en la obra), entran zapateando, haciendo gestos militares. Las mujeres señalan a Carmen. Ella lanza el cuchillo al piso aceptando su culpa y Antonio la observa fijamente impresionado por la fuerza de su carácter. Dos hombres la llevan al frente, pero ella se libera. Suena una música dulce que forma parte de la ópera de Carmen. Acompañamos a Antonio, quien la lleva afuera mientras ella intenta seducirlo, tocándole el hombro y todo el torso. Él intenta no voltear la mirada. Cuando Carmen sale de cuadro, él la mira de reojo y termina el ensayo.

Estas escenas se mezclan con la historia de los bailarines y músicos, haciendo que los límites entre ficción y realidad sean cada vez más difusos. Los bailarines descansan, se sientan y estiran. Algunos músicos ensayan acordes. Vemos la realidad documentada del descanso. Saura los acompaña luego de sus ensayos y clases; pienso en las numerosas sesiones de grabación donde Saura y el equipo técnico miraban atentos a los bailarines prepararse. Para ver los cuerpos moverse, Saura tenía que estar junto a ellos y documentar su delirio colectivo transformado en danza.

Carmen,
Carlos Saura, 1983

El ir entre el ensayo y la filmación también lo vemos en *Bodas de sangre* (1981), la primera de tres películas que hizo con Gades. El filme sigue primero a Antonio y la compañía en su preparación; el maquillaje y el ensayo acompañan los testimonios sobre los comienzos del bailarín en el flamenco. En una segunda parte, vemos la obra. A diferencia de *Carmen* y *El amor brujo* (1986), la última de la trilogía, *Bodas de sangre* ya existía antes de la filmación, pero la cinta no solo funciona como registro, sino también como pieza en sí misma gracias al dialogo: la comunión entre cinematógrafo y bailarines.

Carmen entreteje con fluidez estas dos «realidades»: la de la danza con la vida de sus personajes, así como el diálogo entre danza y cine. Tanto es así que Antonio, al igual que Don José, se enamora de Carmen, personaje que tiene el mismo nombre que la Carmen de la novela de Mérimée. Y, al final, mientras los otros bailan en el salón de ensayos, como en la obra, también los celos hacen que Antonio mate a Carmen en un último acto de unión entre danza, relato y cine.

Carmen,
Carlos Saura, 1983

*

En *El show debe seguir* (*All That Jazz*, Bob Fosse, 1979), el protagonista Joe, un *alter ego* del mismo Fosse, director de teatro y cine, y coreógrafo de Broadway, balancea las pesadas obligaciones de su vida entre un nuevo montaje de una obra de teatro musical, la edición de una película sobre un comediante —*Lenny* (1974), que dirigió el mismo Fosse años antes— y la vida personal entre su hija, su exesposa, su novia y sus numerosas amantes. La fatiga que le provoca su perfeccionismo en todos los momentos de su vida lo lleva a sufrir problemas cardiacos que al final terminan matándolo.

El último sueño musical de *El show debe seguir* sucede mientras Joe Gideon muere. En escenas anteriores, el mismo Gideon había alucinado con números musicales de su exmujer, su hija, su novia y sus amantes satirizando sus actitudes machistas o controladoras. Gideon las filmaba y supervisaba, conversando con él mismo mientras está en cama entubado.

Esto me hace recordar los numerosos sueños del protagonista en *8 ½* (Federico Fellini, 1963), influencia central en el estilo del mismo Bob Fosse.

En este último sueño, el escenario es un set de televisión con un redondel metálico en el medio. Las decoraciones de cabezas de maniquís y el maquillaje de los personajes hacen del espacio un cabaret médico futurista que contiene a todos los personajes del filme, como público o bailarines. El presentador de televisión del *show* acompaña a Gideon en su despedida fatal. Resurge de su cama de hospital frente a una tela metálica en medio de las sombras. Lentamente, el espacio empieza a iluminarse con luces de colores al fondo. Suena música de un *jazz-rock* sinfónico que combina guitarras, instrumentos de viento y baterías. Gideon y el presentador están acompañados de dos bailarinas disfrazadas de sistema cardiaco, y cantan:

> *Bye bye life,*
> *bye bye happiness*
> *bye bye loneliness.*
> *I think I'm gonna die...*
> *I think I'm gonna die...*

El número se desarrolla como danza final, espectáculo que todo lo contiene y expresa. Los músicos maquillados de manera inusual acompañan su despedida en una especie de circo ochentero, donde Gideon se despide de sus amantes y amores, y de su familia, mientras el baile se apodera del presentador en el vistoso estilo de la danza de Fosse. Gideon se despide de todos, les da la mano, los abraza o les hace chistes.

«*I think I'm gonna die*» junto al sonido del pico de emergencia del electrocardiógrafo. Todos aplauden a este sueño de muerte como el final de una presentación. Gideon flota en medio de la tramoya de un teatro hacia una mujer vestida de blanco, que le sonríe como un ángel de la muerte, con la cual ha estado conversando a lo largo de la película. En el último

El show debe seguir (*All That Jazz*), Bob Fosse, 1979

plano, vemos a Gideon en una bolsa mortuoria mientras suena de fondo «*There's no business like show business at all*», el clásico *showtune* del musical *Annie Get Your Gun*.

Gideon parece prepararse para este final toda la película. «*It's show time, folks*», dice cada mañana luego de colocarse gotas para los ojos y tomarse un Dexedrine. Entre cortes a sus ensayos y vida personal, lo vemos hablando con el ángel de la muerte con quien revisa a modo de testimonio toda su vida desde que empezó bailando tap en los prostíbulos, así como sus posturas sobre el amor, el arte y la belleza. El mismo Fosse tendría un ataque al corazón mientras realizaba la coreografía de *Chicago* en 1974 y editaba *Lenny*. Su estilo de danza, influenciado por el cabaret alemán, el tap y el teatro de variedades, pervive en el musical contemporáneo. *El show debe seguir* funciona como el testamento de una vida creativa.

*

Entre las décadas de los setenta y ochenta, surgieron estas películas como registro y archivo del proceso creativo de Fosse y Gades, creadores y bailarines que lograron consolidar un estilo que bebió de las danzas populares y las tradiciones teatrales y cinematográficas de sus países. Sus filmes no solo son registro, sino que capturan otro tipo de *backstage* de su proceso creativo: el de su consciencia.

Las escenas suceden como muestra de sus recuerdos, pensamientos o deseos, mezclando su obra con su vida, o el ensayo con la realidad. Sucede así en numerosos musicales donde hay un ballet final que confunde las capas de la realidad.[3] Este ballet final resume el conflicto de la historia y transforma el filme en un abismo teatral con un espacio-tiempo donde la cámara, el sueño, el teatro y la fantasía coexisten. El cine musical entre bastidores es un ritual preparatorio de la muerte, el sueño o el sacrificio, donde la danza y su proceso son también un camino espiritual. Ç

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Nane Feuer, «The self-reflexive musical and the myth of entertainment» en *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 2 No. 3, 1977, p. 441.

[2] Rodrigo Alonso Kahlo, «Antología desordenada del musical contemporáneo» en *Correspondencias: Cine y Pensamiento*, No. 13, 2020. {Revisado en línea por última vez el 11 de noviembre de 2021}.

[3] Por nombrar algunos ejemplos desde los inicios del cine musical: las numerosas *Melodías de Broadway* (1929/1940/1953), *Sinfonía de París* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951), pero también las películas de culto posteriores *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) o *Hedwig and the Angry Inch* (John Cameron Mitchell, 2001).

Phalanea noctuinae

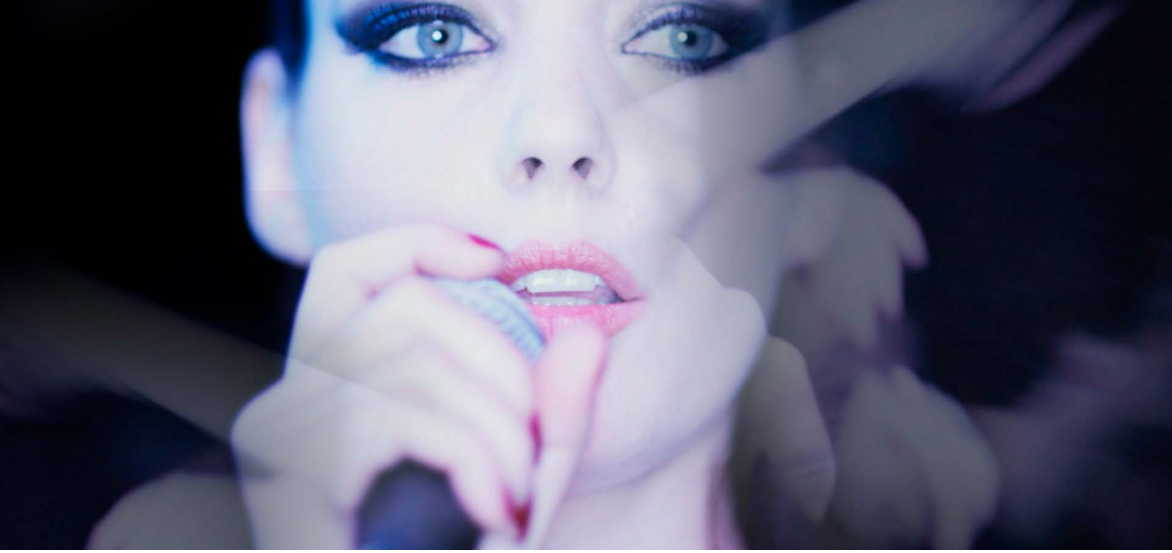
A la luz de la narración

GEMMA AGUILAR

Doctora en Bellas Artes con la tesis *Narrativas procesuales: sujeto, errancia y fragmentación virtual*. Pensar el relato digital la lleva a verbalizar travesías entre textos e imágenes: algunas como artículos en congresos especializados, otras alojadas en lugares como *e-limbo*, *SalonKritik*, *Interartive*, *La Comunidad Inconfesable* y *OcultaLit* o impresas en papel en la revista de literatura *Quimera*.

I'm sorry I cannot say I love you when you say
you love me. The words, like moist fingers,
appear before me full of promise but then run away
to a narrow black room that is always dark,
where they are silent, elegant, like antique gold,
devouring the thing I feel.
Henri Cole, *Gravity and Center*

Del día a la noche y del guion a la pantalla, en la literatura y en el cine, texto e imagen se toman el relevo testimoniando pesadez y liviandad, permanencia y desaparición: cuerpos entredichos a orillas del abismo. Ser deseo. Igual que la identidad se conforma por la adquisición de un imaginario donde palabras e imágenes se van apuntalando (mediadas por la experiencia en la alfabetización continua de cada



A pesar de la noche (Malgré la nuit),
Philippe Grandrieux, 2015

cual), la eventual pérdida (voluntaria o no, temporal o permanente) de este bagaje supone una despersonalización que nos aproxima al anonimato. Oscuro pero, a la luz de la narración, deslumbrante umbral que disuelve las palabras. En primerísimo plano, la proximidad aleja a la lengua el nombre de la parte (más allá, el todo), solo queda el grano (píxel) que hace desierto. Microcosmos aptos para revoloteos de esos minúsculos seres alados en que nos vemos convertidos cuando la carne y la piel han perdido su nombre: desnudados somos hasta del más íntimo vestido.

Apóstoles mayores
(Soledad Sevilla, 2007)

callado deseo.

En *Hierro 3* (*Bin-jip*, Kim Ki-duk, 2004), descubrimos que el idioma del amor no tiene por qué estar compuesto por palabras. Recuperamos su sosiego con *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007), invitación a una mirada activa que vuelca la exterioridad en la interioridad y sumerge el adentro en el afuera.

> En *Tren de sombras* hay un tema muy proustiano: la diferencia entre lo real y lo visible. Cuando miramos, no vemos la realidad, que siempre es huidiza. Es un tema fundamental de *En la ciudad de Sylvia*. El protagonista cree que está en posesión de la verdad porque ve, pero se da cuenta de que algo se le escapa. [1]

La barrera diegética que separa al protagonista de su Sylvia deseada en *El columpio* (Álvaro Fernández Armero, 1992)[2] es la frontera diacrónica que nos protege del otro, la incertidumbre no resuelta: pensamientos nunca verbalizados y sustento de imágenes de un mundo sin palabras.

> SIGNOS. Ya sea que quiera probar su amor o que se esfuerce por descifrar si el otro lo ama, el sujeto amoroso no tiene a su disposición ningún sistema de signos seguros.
>
> 2. [...] A quien quiere la verdad no se le responde nunca más que por imágenes fuertes y vivas, pero que se hacen ambiguas, flotantes, en el momento en que se intenta transformarlas en signos: como en toda adivinación el consultante amoroso debe hacer él mismo su verdad.[3]

Abismados al desconocimiento mutuo en aquel instante en que un tren disipa la posibilidad de ese encuentro que se hará hueco en el rincón más preciado del deseo. «Apenas había transcurrido un día en el que no hubiese revivido mental y visualmente ese instante de deslumbramiento, de duda, de excitación, de inmediata frustración, de instantáneo pesar».[4]

Hierro 3
(Kim Ki-Duk, 2004)

parpadeo.

os campos máis brancos
arados por bois mouros
con esperanza
sementados
Elías Knörr, *O prezo do inverno*

Pasados los años, en *La academia de las musas* (2015), José Luis Guerín presentó un discurso plural que nace del encuentro entre literatura y cine desde la pasión, y genera un espacio de diálogo frente a la cámara. La improvisación del metraje en bruto constituye la materia prima del cineasta que —al ensamblarla en la mesa de montaje— toma la palabra. Y, frente a su anterior película *En la ciudad de Sylvia*, donde preponderaba la imagen, en *La academia de las musas* se supedita al texto en un sentido plenamente humanístico. No es gratuito que el título contenga los vocablos «academia» y «musa». Procesos y encuentros, líneas de trabajo y recorridos; hallazgos, notas, apuntes se dan cita entre la realidad y la ficción. En un círculo de afinidades electivas, amor, vida y literatura fluyen en una trama ficticia que parte de unas relaciones personales establecidas en el contexto académico universitario. El mismo deseo al que se había enfrentado desde la ausencia, desde el silencio, va a ser perseguido a través del

diálogo: «El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo».[5]

El deseo escapa a su verbalización igual que Sylvia se pierde en las calles de Estrasburgo convertidas en pasadizos de la memoria: «No hay movimiento más cinematográfico que el pensamiento. Cuando una cámara logra captar la emoción de un rostro humano estamos ante el cine en estado puro. Algo que ningún efecto especial podrá reemplazar nunca».[6]

En el límite, Eros. Deseo abismado. Inaprensible, de nuevo se escurre entre los dedos. Atisbo de placer. En fuga.

> Es decir, pensamos proyectando semejanza sobre diferencia, agrupando cosas en relación con una idea mientras conservamos las distinciones entre ellas a la vez. Una mente que piensa no es engullida por lo que llega a saber; consigue captar algo que se relaciona consigo misma y con su conocimiento presente (cognoscible así en alguna medida) pero que también está separado de sí misma y de su conocimiento presente (no idéntico a ellos). En cualquier acto de pensamiento, la mente debe atravesar el espacio entre lo conocido y lo desconocido, enlazando uno con otro pero dejando visible su diferencia: es un espacio erótico.[7]

Amis
(Julião Sarmento, 2008)

deslumbrado por el sol.

Todavía es el preámbulo. El camino sin retorno puede empezar a la salida de una boca (del metro), cuando el sol se asoma a la terraza del ibis. Entonces, ofrece una instantánea completamente fuera de contexto y, si me apuras, hasta cinematográfica, que te predispone a aproximarte a la jornada laboral bajando una cuesta casi como un precipicio. En la boca contigua, pasando por la verja de Bosch, cuando estacionalmente ya no es invierno, si el cielo está despejado, el sol todavía perezoso proyecta sus rayos sobre la verja a la altura de los ojos: con una liviana y fugaz calidez tropieza en las pestañas sorteando los barrotes al ritmo del caminar y genera una proyección apenas perceptible, décimas de segundo de algo parecido a una *postimagen* rojiza (aunque igual podríamos decir pre-), de escasa formalidad, modelada por su leve aleteo: eclipse que hace devenir pantalla a nuestros órganos perceptivos para apenas proyectar la sombra de una, más que imagen, presencia inexistente, que prevalece frágil y radiante sobre la trama gris del entorno.

«1. Blanchot, diáfano, inmóvil, al acecho de un día más transparente que el día, atento a los signos que solo señalan dentro del movimiento que los borra».[8]

¿Debería bastar con recordar cualquiera de los dos instantes al abrir los ojos o al cerrarlos al comienzo o al final del día para volver a cerrarlos luego, volver a abrirlos después y soportar entretanto el peso de los párpados, el roce de las pestañas con el tejido protector? Pero ese recuerdo se abisma como el agua que es cortina o cascada hilada, el

pelo protector e identitario acoge la caricia mortal del filo de la navaja: ritual de escalofriante belleza de *La nueva vida* (*La vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002), puerta de acceso a los infiernos de Dante o al eros de Bataille en una escena de estética lyncheana. Danza macabra cuya amenaza traspasa la ficción y aterroriza al espectador, preso en su butaca preguntándose qué se le anuncia y hasta dónde lo va a conducir esta experiencia sensorial estremecedora. Rito de tinte tribal que remueve las entrañas.

> En este mundo animal
> todo es tan carnal
> que si no tienes piel
> que si no llevas disfraz
> que si no se te ve
> aunque estés no estás
> no estás
> no estás...[9]

A pesar de la noche (Malgré la nuit), Philippe Grandrieux, 2015

a escuridade cultiva
ao paso do boi xunguido
a nívea pel
a que dorme
Elías Knörr, *O prezo do inverno*

En ausencia de identidad, pálpitos carentes de piel incorporados a un *continuum*.

«Mañana levantaré una escuela de tambores
por si no escuchas mi corazón». [10]

Noche y día, vida y muerte, reverso y anverso navegando el cine de Philippe Grandrieux. Eros y tánatos. Más allá de la frontera, donde las palabras patinan o se nublan emerge un alfabeto donde el contacto, a espina de piel, atraviesa. Lástima de flor. Lastima. Yerra o hiere si atina dónde. Donde, depende, el placer es un grado del dolor o el dolor es un grado del placer. Eros y tánatos.

> Bate las alas, vuela. Bate las alas. Se desvanece.
> Bate las alas, vuelve a aparecer.
> Se posa. Y ya no está. En un batir de alas se ha desvanecido en el espacio blanco.
> [...] Pero yo me quedo, contemplándola, fascinado por su aparición,
> fascinado por su desaparición. [11]

Grita este mundo nocturno de imágenes sin palabras, donde la persecución del deseo es obsesión y se ve plasmada en fotogramas:

> La *phantasia* trastorna la mente hasta el movimiento mediante su poder de representación; en otras palabras: la imaginación prepara el deseo al representar el objeto deseado como deseable para la mente del deseador. La *phantasi*a le cuenta una historia a la mente. La historia debe dejar una cosa clara, a saber: la diferencia entre lo que está presente y lo que no lo está, la diferencia entre el deseador y lo deseado. [12]

El espacio entre deseado y deseador que hemos visto conformar una vasta extensión delimitada a través de rutas en el Estrasburgo laberíntico de *En la ciudad de Sylvia* se estrecha al mínimo entre superficies corporales cuyo entreacto se desliza a través de la osadía y el atrevimiento: «*Nudité de désir et donc nudité fragile, qui goûte son suspens et son indécision plutôt qu'elle ne jouit de sa possession*».[13]

O, a la inversa, el mínimo espacio entre superficies corporales sobreexpuestas al tacto visual como espectros nocturnos, cuyas derivas por París dan lugar a *A pesar de la noche* (*Malgré la nuit*, Philippe Grandrieux, 2015), se ensancha conformando una vasta extensión encuadrada por una cámara, por una mirada: «La palabra **deseo** viene del latín **desidium** 'ociosidad, deseo, libido'. *Desidium* proviene del latín clásico **desidia** 'ociosidad, pereza', cuya raíz es el verbo **desidere** 'permanecer sentado, detenerse' que se compone del prefijo *de-* y del verbo *sedere* 'estar sentado'».[14]

Late un espectador deseante y temeroso (de cautela circunscrita a su ubicación en el espacio de proyección) mientras barre el recuadro. Cegado. Lectura silente.

> Pero la lógica de este proceso es de orden dialéctico, y no podría circunscribirse al simple contraste entre la fascinación por la belleza y el desencanto ante toda la destrucción puesta en marcha para su captura: pues es el conjunto lo que la memoria conserva, es en ese conjunto donde 'el aire en el que en otro tiempo se balanceaba la mariposa está hoy impregnado de la palabra', la palabra que surge de golpe, que literalmente *aparece* y, dice Benjamin, *tiembla* —como la mariposa en la flor— en la memoria del pensador, y luego en su página escrita.[15]

A pesar de la noche (Malgré la nuit), Philippe Grandrieux, 2015

Es *A pesar de la noche* una película que fluctúa en torno al límite. Una frontera interpersonal en la que media tanto lo sensorial (de fuera adentro) como lo expresivo (de dentro afuera), balanceándose, ligera, en un punto intermedio entre lo experimentado y lo narrado.

> No, there was no plan. Every time, there was a totality invested in the body, every moment of every scene was invested as if it were the last possible image. Often I shot as such a frantic speed that the crew couldn't keep up with me. Sometimes the crew were stuck in one place, so I went out on foot. [16]

Cara y cruz. Acompasado ritmo vital que la muda, desnuda, ensoñada imagen ensalza inhalando, pero también exhalando, la urgencia de la vida contra su reverso: la muerte.

> Es un batir de alas, un latido. El ser y el no-ser cogen el ritmo. Debilidad y fuerza del latido. Debilidad: nada se ha conseguido, todo se pierde y debe ser recuperado a cada momento, todo empieza siempre. Fuerza: lo que late o bate —lo que se bate contra, lo que debate con— lo pone todo en movimiento. [17]

Pero es la consciencia de ese lugar intermedio interpersonal el que mueve el deseo a la conquista, aun a pesar de la oscuridad, y ella será la que medie en el paisaje que nace entre cuerpo y palabra o en el lugar en que se produce la corporeización de la palabra.

> Estos cuerpos, al tiempo sentidos y sensores, realizan diferentes acciones. Los cuerpos no constituyen entidades fijas y dadas, sino que implican actuaciones destinadas a expresar nociones de movimiento, naturaleza, gusto y deseo dentro y a través del cuerpo. Así pues, existen conexiones complejas entre las sensaciones corporales y los 'paisajes sensoriales' socioculturales mediados por el discurso y la lengua. [18]

Soplo aglutinador de toda la fuerza que entraña lo que, consumada una ruta de mayor o menor intensidad, constituye la mayor debilidad humana y única certeza: su conclusión. «*La nudité n'est pas un être, pas même une qualité: c'est toujours un rapport, c'est plusieurs rapports simultanés, à d'autres, à soi, à l'image, à l'absence d'image*».[19] C

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Àngel Quintana, «Sobre esbozos y retratos: conversación de Carlos Losilla, Gonzalo de Lucas y Àngel Quintana con José Luis Guerin» en *Cahiers du Cinéma España*, nº 4, 2007, p. 28.

[2] *El columpio*, YouTube, 2008. {Revisado en línea por última vez el 5 de noviembre de 2021}.

[3] Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 221.

[4] Miguel Marías, *La visión*, libreto en cofre DVD José Luis Guerín, Versus Entertainment, 2009.

[5] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 82.

[6] Rodrigo Carrizo Couto, «El reto de filmar palabras y emociones» en *El País*, 2015. {Revisado en línea por última vez el 5 de noviembre de 2021}.

[7] Anne Carson, *Eros: Poética del deseo*, Madrid, Editorial Dioptrías, 2015, p. 212.

[8] Michel Foucault, «Relato de la memoria sin recuerdo» en *Archipiélago nº 49: Pongamos que se habla de Blanchot*, 2001, p. 42.

[9] *Transparente* de Albert Pla, YouTube, 2008. {Revisado en línea por última vez el 5 de noviembre de 2021}.

[10] Angélica Liddell, *Solo te hace falta morir en la plaza*, Segovia, Ediciones La Uña Rota, 2021, p 22.

[11] Georges Didi-Huberman, «Henri Michaux, La vida en los pliegues» en *La imagen mariposa*, Barcelona, Mudito & Co, 2007, p. 8.

[12] Anne Carson, *op. cit.*, p. 209.

[13] Federico Ferrari & Jean-Luc Nancy, *Nus sommes (La peau des images)*, Bruxelles, Klincksieck, 2006, p. 27.

[14] «Deseo» en *Diccionario etimológico castellano en línea*. {Revisado en línea por última vez el 5 de noviembre de 2021}.

[15] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 60-61.

[16] Nicole Brenez, «The Body's Night. An Interview with Philippe Grandrieux» en *Rouge 1*, 2003. {Revisado en línea por última vez el 5 de noviembre de 2021}.

[17] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 9.

[18] John Urry, «La mirada del turista» en *Revista Turismo y patrimonio*, 1994. {Revisado en línea por última vez el 5 de noviembre de 2021}.

[19] Federico Ferrari & Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 41.

De los pasajes nocturnos

Ojos bien cerrados de Stanley Kubrick

ALONSO CASTRO GUTIERREZ

Sociólogo por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se ha especializado en temas de sociología de la cultura y las artes, específicamente en el campo del cine y consumo cultural. Ha colaborado con *Desistfilm* cubriendo festivales y muestras internacionales.

Durante el proceso de exploración y recolección de fuentes secundarias para este ensayo, me encontré con un texto de Laleen Jayamanne[1] que plantea nuevas lecturas para películas como *La caja de Pandora* (*Die büchse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Klimt* (Raúl Ruiz, 2006) y *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, 1999). Jayamanne afirma que en esos filmes se filtran retazos de una realidad no siempre visible a la percepción de las personas en su cotidianidad, idea muy sugerente en la medida que recupera un sentido de lo místico en la práctica de la crítica cinematográfica.

En el capítulo correspondiente a *Ojos bien cerrados*, la autora menciona lo siguiente respecto a la representación del matrimonio Hartford por los actores Nicole Kidman y Tom Cruise, quienes eran esposos durante el momento de la filmación: «no podemos distinguir verdaderamente entre la pareja real y ficticia».[2] Esto no se refleja únicamente a nivel de la actuación, sino que durante todo el filme puede apreciarse un vaivén sin mucha artificialidad ni impostura que capta, por momentos con mucha claridad, lo que Jayamanne

Ojos bien cerrados (Eyes Wide Shut),
Stanley Kubrick, 1999

entiende por «mundo *imaginal*».[3] Ese mundo *imaginal* sería concebido como «más inmaterial que lo puramente sensorial y menos inmaterial que lo abstracto puramente intelectual».[4] Es esa característica fluida y porosa de la realidad que en *Ojos bien cerrados* se manifiesta con transparencia.

Desde la primera vez que vi la película de Kubrick, me sentí atraído por la vida nocturna que se reproduce en esa gran ciudad de escala global, referente urbano del capitalismo de fin de siglo. Por ello, trataré de sondear cómo las dimensiones de lo onírico y lo real se entremezclan en la cotidianidad de la familia Hartford, entendiendo la noche como el escenario de las aventuras del Dr. Bill y la convivencia con su esposa.

Considero importante señalar que Kubrick y Frederic Raphael, el otro escritor del guion, se basaron en la novela corta *Relato soñado (Traumnovelle)* de Arthur Schnitzler. De acuerdo con Graham Allen[5] y José Manuel López Fernández,[6] en *Ojos bien cerrados* hay una reproducción casi exacta de lo narrado en la novela, con la excepción de que la película de

Kubrick se desarrolla en Nueva York a fines del siglo XX, mientras que *Relato soñado* se lleva a cabo en Viena a inicios del mismo siglo.

Aunque el contraste en términos contextuales sea marcado, en ambas historias se exalta el mundo subjetivo. Tanto los Hartford, en la película, como Fridolin y Albertina, en la novela, son confrontados por sus pulsiones manifestadas en fantasías, sueños y deseos. Se trata, entonces, de elementos de la realidad interna y subjetiva de cada persona, casi siempre invisibles entre nosotros, pero que nos interpelan y afectan muy concretamente en la vida diaria.

Así como en la novela, el motor del conflicto en la pareja es el develamiento de una fantasía que tuvo Alice en unas vacaciones, donde se imaginó huyendo con un marino. Eso afecta a Bill al punto de reproducir desde su perspectiva la fantasía de su esposa, empujándose a sí mismo —algunas veces por voluntad propia y, otras, de manera involuntaria— a situaciones y encuentros con habitantes nocturnos de la ciudad, sobre todo con mujeres.

Kubrick prioriza la inmersión al mundo cotidiano de la familia Hartford. Como primeras secuencias, vemos a Alice desnuda lidiando con un vestido de gala y también orinando, mientras su esposo se pasea por el dormitorio buscando su billetera, para finalmente salir hacia una fiesta. En tan solo esos primeros minutos, entre los créditos iniciales, nos dimos una primera vuelta, aunque breve, a la cotidianidad de la familia.

Ojos bien cerrados (Eyes Wide Shut), Stanley Kubrick, 1999

Sobre la inmersión al interior de los personajes, se puede mencionar la escena en la que Bill y Alice conversan semidesnudos en su habitación, luego de haber fumado marihuana. Se da el tiempo de observar con calma lo que nos relatan en un espacio de intimidad de pareja. Ahí surge un primer quiebre en la película: Alice cuenta su fantasía con el marino, la cual será representada más adelante en la mente de Bill con un tono de color azul.

Ojos bien cerrados plantea dos miradas voyeristas: la primera, dentro del filme, entre Bill y Alice, principalmente desde los ojos de Bill. La segunda, la del espectador, está condicionada por el juego entre dentro y fuera del campo visual. Siguiendo a López Fernández, se puede afirmar que «estamos ante una película sobre la mirada furtiva del *voyeur* y la negación de esa mirada, sobre el deseo por lo que vemos, pero también, y muy especialmente, el deseo por lo que no podemos ver, por lo prohibido que se oculta detrás del velo y la máscara».[7]

Ojos bien cerrados (Eyes Wide Shut), Stanley Kubrick, 1999

Desde ese juego de miradas, Kubrick nos introduce en una representación donde la realidad «velada» (de los sueños, deseos y fantasías) y la «visible» (la socialmente compartida entre individuos) se entremezclan. La realidad socialmente construida convive con la de los sueños. El intercambio ininterrumpido entre lo onírico y lo real evidencia que ambas dimensiones son parte de un mismo *continuum*, el cual conformaría lo que se entiende por realidad.

El tratamiento cinematográfico de estas ideas se traduce en escenas como las del viaje en taxi que hace el Dr. Hartford después de enterarse de la fantasía oculta de Alice. Imágenes reales (el doctor sentado en el taxi) se intercambian con lo fantasioso (imágenes de su esposa dejándose besar por el marinero en una cama), mientras un *zoom in* se acerca al rostro de Bill muy lentamente. Allen lo sintetiza con precisión:

> Kubrick construye un filme que explora los límites de lo que podría llamarse saber visual. Constantemente evocando solo para alterar las convenciones del plano-contraplano, plano subjetivo, y otras técnicas fílmicas familiares, la película de Kubrick es, en última instancia, inquietante por la manera de mostrarnos lo incognoscible de los mundos internos de sus personajes y la desintegración ontológica en la película entre lo real y lo imaginado, o simplemente lo irreal.[8]

En este sentido, la forma en que está filmada y montada *Ojos bien cerrados* favorece al propósito de introducir, profundizar y sondear mundos de diferentes escalas de lo subjetivo y lo colectivo, donde se presenta la convivencia entre lo simbólico (lo inmaterial) y lo real (lo tangible). En esa medida se puede experimentar el paso de una dimensión a otra (desde lo interior a lo exterior o de lo onírico a lo real) muy espontáneamente en secuencias como en la que Bill deambula errante por las calles de Nueva York, como si estuviera perdido en sí mismo, atormentado por la fantasía de su esposa.

Ocurre también cuando el doctor entra a una mansión y participa —más pasiva que activamente— de las prácticas hedonistas que se llevan a cabo en una reunión secreta de un grupo sectario. Esa narrativa empañada por el misterio, las máscaras y lo oculto puede verse como el acceso a un mundo con reglas propias, en el que gobierna un grupo desconocido de personas amenazantes a quienes hay que temer porque están insertos en todas las dimensiones de la vida social de Nueva York.

Kubrick genera, siguiendo a Jayamanne,[9] una multiplicidad rítmica que no subyace en un campo subliminal, sino que se manifiesta de manera condensada en lo que está a la vista. La realidad es compleja en su constitución, pero simple ante la mirada cotidiana de quienes la habitamos. *Ojos bien cerrados* nos entrega la posibilidad de insertarnos en la noche, entre sus protagonistas y prácticas subrepticias. Así, presenciamos cómo William Hartford lidia con las reglas nocturnas, muchas veces asociadas, social y simbólicamente, a lo más mundano de la modernidad tardía: prostitución, sexo y fiestas.

La errancia de Bill por la noche —montada bajo un fundido encadenado— queda como registro de ese entorno fascinante y, al mismo tiempo, inquietante. Con esa composición cinematográfica, se puede constatar con mucha vivacidad la realidad y los pasajes que transitan entre lo onírico y lo real. Porque la oscuridad se vuelve central en el tratamiento visual de *Ojos bien cerrados*, aunque siempre es contrastada por la luminosidad del alumbrado público, las luces de Navidad y los focos de los espacios interiores. El encuadre nunca está completamente oscuro: hay matices de color e iluminación en la fiesta, en el hogar, cuando el doctor deambula por las calles luminosas o cuando se interna en la reunión secreta y en sus rituales sectarios.

Los límites de lo onírico y lo real se difuminan sin caer en una simplificación que explote recursos efectistas o grandilocuentes de la representación narrativa audiovisual. Más bien, se aprecia un abordaje comprehensivo de lo subjetivo a través de lo onírico, que posibilita una reconstrucción de la realidad en su dimensión más subjetiva y lejana de los momentos diurnos de la vida urbana. Ç

Ojos bien cerrados (Eyes Wide Shut), Stanley Kubrick, 1999

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Laleen Jayamanne, *Poetic Cinema and the Spirit of the Gift in the Films of Pabst*, Parajanov, Kubrick, and Ruiz, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2021.

[2] *Ibíd.*, p. 111. (T. de A.).

[3] *Ibíd.*, pp. 14-15.

[4] *Ibíd.*, p. 15. (T. de A.).

[5] Graham Allen, «Kubrick and Adaptation» en *The Bloomsbury Companion to Stanley Kubrick*, Nueva York, Bloomsbury Publishing, 2021, pp. 13-21.

[6] José Manuel López Fernández, «Eyes Wide Shut de Stanley Kubrick: relatos soñados y deseos encadenados» en *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*, Vigo, Universidade de Vigo, 2016, pp. 199-207. {Revisado en línea por última vez el 28 de octubre de 2021}.

[7] *Ibíd.*, p. 201.

[8] Graham Allen, *op. cit.*, p. 41. (T. de A.)

[9] Laleen Jayamanne, *op. cit.*, p. 14.

No es solo una larga noche

La deuda de Gustavo Fontán

CANDELARIA CARREÑO

Licenciada en Historia del Arte (FFyL - UBA) y profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes. Ha participado en talleres como Talent Press Buenos Aires 2019 y el seminario de crítica de cine de *Correspondencias* y el Centro Cultural de España en México. Es colaboradora en *Registro Documental*. Actualmente dicta cursos sobre arte y género, forma parte del colectivo editorial *Espartaco Revista* y es coeditora en *La Rabia*, espacio de crítica de cine feminista.

Una mujer fuma en la fachada de un edificio, enmarcada por el dintel de la puerta principal. Por la calle circulan colectivos, se escucha el ajetreo urbano. La mujer mira a su izquierda y observa: una madre, hastiada, reta a su hija pequeña. Al cruzar miradas con la madre, la mujer que fuma corre la vista rápidamente y mira hacia su derecha. A lo lejos, una chica camina. La mujer parece detenerse en su figura; lleva un pañuelo verde atado a la mochila. La mujer tira el cigarrillo y la imaginamos subir por la escalera. Por la luz, adivinamos que es ese momento del día en que cae el sol y, poco a poco, se avecina la noche.

En *El cine según Hitchcock*, François Truffaut le preguntó al maestro británico acerca del uso del color. Entre afirmaciones sobre el Technicolor, coloristas y técnicos, Hitchcock esbozó la siguiente frase: «Sabemos que no hay fundamentalmente colores, que fundamentalmente no hay rostros hasta que les dé la luz».[1] Mucho tiempo antes, a finales del siglo XVIII, Wilhelm Wundt realizó ensayos para comprobar hipótesis en relación con la psicología experimental y, tal vez sin saberlo, aportó

La deuda,
Gustavo Fontán, 2019

a la teoría del color: la temperatura de los colores se mide por su calidad de fríos y cálidos. De esta manera, Wundt afirmó que los colores producen sensaciones específicas en el espectador.

Si tenemos en cuenta su simbología, evocan metáforas o sentimientos, determinados por construcciones culturales, de acuerdo a cómo se los percibe. La percepción plástica que producen ciertos colores, ocasionada por la incidencia de la luz, es clave para generar atmósferas de sentido —algo que Hitchcock supo manejar a la perfección— que dejan huella en el cuerpo del que mira. El azul, para estos lares de Occidente, se asocia al frío, al invierno, a lo gélido y a la distancia. En sus matices más oscuros, podríamos llegar a asociarlo al fondo del mar o a la noche. *La deuda* (Gustavo Fontán, 2019) es una película que se tiñe de azul, sincronizando tonalidades de colores fríos con sutileza y sobriedad, alejados de todo lugar común, evocando una pintura fría y nostálgica.

Segundos después de que apagó el cigarrillo y subió las escaleras de la oficina, nos enteramos de que la mujer que fumaba es Mónica y está en una situación compleja: debe quince mil pesos. El dinero lo tomó de su trabajo y tiene que devolverlo a más tardar a la mañana siguiente. El planteamiento es esquemáticamente clásico, pero lo que sucede en la trama de la película se fuga en aristas que rompen con ese esquematismo. Es que *La deuda* es, valga la redundancia y el pobretón juego de palabras, argentina en su esencia. Está situada en un país en crisis, un país nuevamente endeudado, un país con desempleo, y esa situación la atraviesa de manera irremediable.

La temperatura del filme, aclimatada por la paleta de colores, es local, desnudando toda posibilidad de devenir en una narrativa clásica, fugándose hacia otras posibilidades. No solo porque bordea espacios liminales entre abstracción y figuración en su puesta en escena —aunque podríamos decir que es de las películas menos experimentales de Gustavo Fontán—, sino también porque su arco narrativo parece dibujar una espiral descendente: la protagonista transita caminos reiterados en su pasado. Como si la larga noche que se cierne en el recorrido ansioso y desesperado de Mónica, aunque medida en su desborde, fuera una analogía posible de la manta oscura que envolvió —una vez más— a la Argentina a partir de 2016. La noche de *La deuda* está marcada por tonos fríos, gama de colores que transmite la misma distancia y frialdad que Mónica impone en la pantalla.

El azul en el filme comprende diferentes universos lingüísticos que abarcan vestuario, dirección de arte, tono lumínico y hasta el guion. Como las prendas que Mónica compra en un negocio de ropa genérico y la visten minutos antes de que comience su sonámbulo recorrido. Pero también cuando le pregunta a Sergio, su ¿amante? y eventual compañero nocturno, quien desciende en espiral junto a la falta de aire y los ataques asmáticos de la protagonista durante su derrotero: «Es nuevo este auto, ¿vos no tenías un auto azul?». «Es nuevo para mí», responde él. El auto es usado porque a los personajes de *La deuda*, como a la mayoría de los habitantes de la ciudad

La deuda,
Gustavo Fontán, 2019

que recorren de noche, se les dificulta llegar a fin de mes. ¿Qué significaban quince mil pesos en la Argentina de ese entonces? Tal vez alcanzaba para pagar un alquiler escueto o era casi el equivalente al salario mínimo. Apenas sobrevivía una persona durante el mes. ¿Quiénes tenían para prestar, así de la nada, quince mil pesos en efectivo?

Los personajes de *La deuda*, si no se encuentran en franca decadencia —el enajenamiento de Pablo, esposo de la protagonista, es un fiel ejemplo—, están dándole vuelta a las cosas para poder pagar las cuotas del colegio de los hijos, cambiar el auto o devolver una cantidad determinada de plata, acechados por el desempleo o el miedo a perder el trabajo. Y cuentan plata o las cuotas, los préstamos, los billetes: casi todo el tiempo cuentan plata. En el universo de la película, las relaciones humanas parecieran medirse, también, económicamente.

La noche azulada, iridiscente por la luz reflejada en el asfalto sinuoso y laberíntico, filmada desde autos que transitan autopistas construidas por cementosas gestiones políticas de Argentina, tiene un papel principal en la película. Esas luces son las mismas que se reflejan en el rostro de Mónica, en movimiento, inestable, agotada, yendo hacia un lugar determinado, pero del que de todas maneras vuelve a escapar. Como huye de su propia casa, del festejo de cumpleaños de su hermana, de la casa de su amante, se fuga en búsqueda de un dinero que le resulta inalcanzable. Sube a un taxi, la observamos detrás del vidrio de la puerta: Mónica apenas llora. La belleza es dolorosamente perceptible, agobia la necesidad de aire.

Si las luces de la calle son cómplices en el relato azulado, el clímax lumínico llega en el momento en que Mónica ingresa en un casino y deambula entre las máquinas tragamonedas, iluminadas hasta agotar visualmente por su exceso. El encuentro que allí se produce nos revela otra faceta de la protagonista en una película donde cada personaje compone sus formas más bien por gestos, apenas palabras. El monólogo que Leonor Manso le espeta —quien interpreta a una madre ludópata, ególatra y vulnerable— vuelve a referir a lagos congelados, a sueños fríos, a nieve y distancia. Madre e hija se encuentran y, a juzgar por las palabras de la madre, Mónica estaría en todo su derecho de rechazarla. Pero calla y escucha. El filme comienza con una escena de discusión entre madre e hija pequeña y se acerca a su fin con una escena de desidia entre madre mayor e hija adulta. ¿Qué estaba pensando Mónica al inicio, cuando observaba, distante, mientras fumaba un cigarrillo? El casino, lugar de juego, epítome de disfrute del dinero pergeñado perversamente por un sistema económico que no da tregua, es la locación elegida para volver a filmar esa relación primigenia. La noche va llegando a su fin.

¿En este punto importa, acaso, saber si Mónica alcanzó a juntar los quince mil pesos? En un esquema clásico, sería lo primordial. Respiraríamos aliviados sabiendo que tiene el dinero en sus manos. Sin embargo, *La deuda* va más allá, porque es —justamente— local. Amanece y Mónica toma el tren desde el sur del conurbano bonaerense hacia el centro porteño, quizá su lugar de trabajo. Pero no es solo ella quien realiza ese recorrido: es una más, apenas perceptible entre la masa que diariamente se sube al tren y se dirige a trabajar. Apoya la cabeza contra la ventana de un tren atiborrado y poco se queda dormida. Lo que destaca no es la protagonista,; son muchos y muchas Mónicas que realizan esa misma acción. Apenas se alcanza a distinguir cuando baja del vagón entre una muchedumbre que camina por las estaciones, que son como las autopistas que recorre la cámara, un compendio ejemplar de un *orden y progreso* industrializado, heredero de políticas entreguistas del país. El derrotero nocturno de Mónica no es anómalo ni exclusivo.

Cuando el cielo se funde del azul a un extraño rosa pálido, aparecen las primeras horas del sol, ocres, apenas anaranjadas, y recaen sobre cuerpos anónimos. Rayos de luz atraviesan la maquinaria y bañan las primeras horas de la jornada de todos los que repiten la actividad rutinaria y matutina, y a quienes las deudas —y la deuda histórica— atosigan. Saben que existen recorridos nocturnos agobiantes, pero, por más sonambulismo que los mantenga despiertos, hay que ir a trabajar. El color cambia, la luz incide de otra forma, pero el gesto es prácticamente el mismo. El azul se asocia en Occidente con la noche, lo oscuro, lo gélido o la incertidumbre del fondo del mar; aunque amanezca, *La deuda* es eternamente argentina. Ç

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 152-156.

ENSAYOS AUDIOVISUALES

Viridiana,
Luis Buñuel, 1963

El conjuro de las cenizas

JORGE NEGRETE

Psicólogo clínico egresado de la Universidad de las Américas y estudiante de Antropología Social en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Cofundador y crítico en *Butaca Ancha*, y colaborador en *Animal Político*, *Tierra Adentro*, *Forbes* y *Cine Premiere*.

Tú, Señor, dales consuelo eterno

PUEDES VERLO AQUÍ →

Si la actividad onírica, en términos psicoanalíticos, es una manifestación puramente inconsciente, los desórdenes del sueño, como el sonambulismo, bien podrían ser el insondable vacío que existe entre dos estados de consciencia, donde el deseo y la vergüenza se confunden en una ambigua oscuridad. El andar del sonámbulo es lento, pero la certeza de su marcha sería imposible en un estado de vigilia, como le sucede a Viridiana en la película homónima de Luis Buñuel, un cineasta que le tenía más fe a los sueños que a Dios mismo.

Sin advertirlo, los actos de Viridiana sonámbula parecen los de una persona que hace una suerte de conjuro mientras está sometida a un trance tan poderoso como el que literalmente anima la macabra aura mágica de *Yo caminé con un zombie* (*I Walked with a Zombie*, 1943) de Jacques Tourneur, un cineasta que se fiaba más de las sombras que de las personas. En la película de Tourneur, la parálisis romántica se expresa en la catatonia del personaje de Jessica, anestesiada por un amor que solo un acto sobrenatural puede romper, uno que necesita dormir la consciencia.

En *Le baron fantôme* (1943), el cineasta francés Serge de Poligny usó el sueño y las sombras para hacer del sonambulismo el estado más puro de amor o, al menos, el único en el que puede consumarse. En la película, un joven leñador llamado Hervé es incapaz de declarar sus intenciones a Anne, la amiga de la hija del dueño de un tétrico castillo. Como en la película de Tourneur, los personajes viven bajo la sombra de una figura sobrenatural: un viejo barón, dueño original del castillo, que desaparece misteriosamente una noche, cual sonámbulo camino a las tinieblas.

Las cenizas que Viridiana vierte en la cama de su tío tienen un efecto potente e inesperado. En el presente videoensayo, el deseo inconsciente y diligentemente oculto de la joven Viridiana atrae la ominosa presencia de un sonámbulo que secuestra a una mujer durmiente para una larga caminata en la noche, momento que, al vivirse entre sueños, se vuelve tan difuso y elusivo como un montón de cenizas al aire que terminan por alojarse entre dos estados de consciencia y tres películas. Se podría pensar que en estas, despertar es la penitencia del sonámbulo. ©

ENTREVISTAS

El perro que no calla,
Ana Katz, 2021

Las raíces de las lobas

Entrevista a Nathalie Álvarez Mesén

JORGE NEGRETE

Psicólogo clínico egresado de la Universidad de las Américas y estudiante de Antropología Social en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Cofundador y crítico en *Butaca Ancha*, y colaborador en *Animal Político*, *Tierra Adentro*, *Forbes* y *Cine Premiere*.

Presentada en la Quincena de Realizadores del 72 Festival de Cannes, Clara sola *(2021), ópera prima de la cineasta costarricense Nathalie Álvarez Mesén, tiene como protagonista a una mujer constreñida por su edad, su religión, su entorno y su cuerpo. La tensión, en lugar de debilitarla, la fortalece hasta un punto de catarsis de dimensiones tan épicas y vastas que solamente tienen cabida en el mundo de lo fantástico.*

Combinando un hábil sentido de colaboración fílmica y una visión tan propia como la de su personaje, Nathalie Álvarez Mesén compartió con nosotros el proceso que la llevó al nacimiento de un personaje, antes que el de una película.

Clara sola,
Nathalie Álvarez Mesén, 2021

***JN: Aunque se trata de una ópera prima, es una película que tiene una fuerza considerable y una notable claridad para expresarse a sí misma. Es evidente la presencia de temas coyunturales y de enorme vigencia, pero que están abordados desde un lugar peculiar: la potencia liberadora del deseo. ¿Cómo nació la potencia de* Clara sola?**

NAM: Básicamente, al haber crecido como mujer en Latinoamérica, yo sentía que no tenía el espacio para hablar de ciertas cosas. De sexo sí, pero no de deseo. Cuando se activaron mi sexualidad y mi deseo, no tenía a nadie con quien hablar sobre fantasías, dado que no existían esos espacios. Aun así, la fuerza se sentía muy adentro. Quería a un personaje que hubiera crecido con aquella opresión y ningún espacio en el cual hablar. Elegí un contexto religioso porque las tradiciones que en mi infancia me impedían hablar de deseo estaban mediadas por las tradiciones y las reglas que las mujeres debemos seguir.

Quería acoplar liberación con sexualidad y que se encontrara un poder dentro de la sexualidad. Seguimos a Clara en el lapso de su vida en el que encuentra eso, no es algo que nace porque ya lo tenía. Hay un catalizador en la película que le permite empezar a romper las barreras, tanto físicas como invisibles. Ella también se ha autocensurado hasta que empezó a salir de allí.

JN: Hay una ambigüedad en el tratamiento del personaje de Clara. No hay una mirada condescendiente sobre ella ni su condición, sino que es retratada como cualquier otra mujer que puede experimentar condiciones similares, y hay muchas en Latinoamérica, independientemente de que tengan una neurodivergencia o no, justo por las barreras que mencionas. ¿Ves una gran diferencia entre lo que vive Clara y cualquier otra mujer en un contexto sociocultural distinto?

NAM: Siento que es una cuestión de volumen. Uno puede vivir lo mismo, pero a un volumen menor o mayor. En el caso de la película, subí el volumen para que fuese suficientemente claro lo que queríamos decir. Han venido personas de otros países, como Irán o Estados Unidos, que se identifican. Incluso gente que no viene de familias religiosas. La sociedad está construida sobre la religión y, tanto la católica como otras, son todas patriarcales. Una crece con eso como mujer. En mi caso, fue muy difícil deshacerme de ciertas miradas que yo tenía hacia mí misma. Desde cómo me debo ver hasta cómo debo actuar, es una constante batalla contra mí misma. Cuesta romper con las cadenas que vienen de generaciones atrás. Ojalá que la película pueda contribuir a romper con las limitaciones que uno se impone.

JN: Por otro lado, hay una dimensión más lúdica, quizá no mágica pero espiritual o de cuento de hadas. Tal es el caso de las referencias a* La bella durmiente*, las cuales tienen un peso importante.

NAM: Sí, al final Clara puede encontrar su liberación. La religión impone ciertas reglas; en cambio, la espiritualidad libera y, para mí, se encuentra más en la naturaleza. La naturaleza no te pone expectativas, no te pone límites. Al contrario, da demasiado y nosotros tomamos y tomamos de ella. La naturaleza no nos pone

límites y ahora, en todo caso, nos resiste. Sin embargo, Clara es un personaje que se ve como parte de la naturaleza, entonces ambas se escuchan entre sí. Es algo que se puede leer como realismo mágico: también Latinoamérica tiene esa tradición arraigada en la literatura.

JN: Clara es un personaje que parece nutrirse no solo por cómo está escrita, sino también por cómo es llevada a la vida. ¿Cómo fue el proceso con Wendy Chinchilla Araya y tu coguionista María Camila Arias?

NAM: Clara estaba escrita de una manera específica y luego llegó Wendy a la audición. Fue la segunda persona que vimos. Encontramos algo inmediatamente en ella. Wendy es bailarina; yo soy actriz física y siempre actúo con mis actores en las audiciones. Cuando entró ella, éramos como dos lobas: nos mirábamos, desconfiábamos la una de la otra, íbamos buscando una relación. Con ella, se trató de hacer la transición de ser lobas entre nosotras a encontrar humanidad e irla aumentando hasta que pudimos hablar. Aun así, siempre dejamos un porcentaje de loba que podía aumentar o disminuir dependiendo de la situación de Clara. Aquella alerta por la naturaleza y lo que pasa, aquella intuición, siempre quedó dentro del personaje: esa es la parte más interna.

Por otro lado, está la fisicalidad: es un personaje que está muy limitado físicamente. Su cuerpo es muy pequeño, pero tiene una gran fuerza que no logra expulsar. Trabajamos mucho con imágenes naturales del interior del cuerpo, pequeñas raíces que la mantienen en su lugar. Wendy es una bailarina espectacular. Es opuesta a Clara en ese sentido. Yo quería una persona que tuviera cierta habilidad de movimiento corporal, espiritual y de conciencia para que Clara sintiera por dentro que efectivamente se estaba moviendo y entonces viera cómo salir de allí.

JN: La parte intuitiva y física ¿la llevas también a tu estilo de dirección? ¿Consideras que es un estilo de dirección?

NAM: No sé si tenga un estilo en particular. Me gustan mucho los *coming of age* y la gente que se encuentra a sí misma. Estar muy cerca de ellos y sus mundos. Nunca verlos de manera condescendiente. Mostrar mucho más de lo que ellos saben. Ir descubriendo lo que va pasando día a día. Con Clara, particularmente, era tratar de encontrar la poesía de lo cotidiano, la posibilidad de lo cotidiano en Clara, la manera en la que ve el mundo y, sobre todo, invitar al público a compartir esa mirada.

Eso he tratado de hacer con mis cortos. Sin embargo, ahora he tenido la oportunidad de completar un largometraje. He tenido más tiempo para planear con gente que me apoya y que ha contado la historia conmigo: desde la cinematógrafa hasta la diseñadora de arte, Amparo Baeza. Ella entendía tan bien el mundo de Clara que traía cosas al set para enriquecer la película. Formar un equipo que posea el entendimiento de la visión hace que se eleve a niveles a los que yo, sola, no podría llevarla. C

Menos, menos, menos

Entrevista a Ana Katz

RODRIGO GARAY YSITA

Coeditor de *Correspondencias: Cine y Pensamiento*. Su trabajo como periodista y crítico de cine fue seleccionado en el Press Inclusion Initiative del Festival de Cine de Sundance 2019 y en Berlinale Talent Press 2020. Es miembro de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) desde 2021.

Ana Katz reía mucho y hablaba con emoción. A lo mejor me daba aquella impresión porque para mí eran las seis de la mañana y, para ella, las ocho. Lucía más ágil y lista para todo. Yo, como alguien que solamente se levanta a las seis en casos de emergencia. Era el inicio del Festival Internacional de Cine de Róterdam (IFFR), pero la directora ya había presentado El perro que no calla *(2021) en la virtualidad de Sundance pocos días antes.*

Su película es como un sueño. Al protagonista, Sebastián, lo vemos crecer a través de peripecias muy normales pero distorsionadas por un toque absurdo. Así, una molestia insignificante de su mascota termina por costarle el empleo y proyectarlo hacia lo desconocido. Y el filme cambia con él: la comedia de pronto se revela como cine catástrofe cuando un evento cósmico transforma el planeta. Los terrícolas se arrastran por sus vidas, los afortunados se defienden con tecnología: un casco-burbuja para purificar el aire y volverse astronautas, extranjeros en tierra propia.

Pero Ana Katz filmó todo aquello como quien filma el desayuno o la fila del banco. Como si hubiera sabido que a todos nos iba a tocar vivir vidas de Bruce Willis unos meses después de su rodaje y que lo íbamos a tener que superar como cualquier otra mala pasada.

El perro que no calla,
Ana Katz, 2021

RGY: A lo mejor podríamos empezar por la escena del hospital. No únicamente por la cuestión de la pandemia, sino por cómo retratas la burocracia.

AK: Justo hoy en *Variety* salió una crítica especial,[1] muy hermosa, la cual me dio felicidad porque se concentraba en el punto que más me interesó cuando escribí el guion y cuando empecé a imaginar, hace muchos años atrás, la película. Tiene que ver con una crisis de la escucha. Una falta de escucha del sistema, que se soluciona con una adaptación constante y extrema por parte de las personas. Algo de las escenas de catástrofe que después pasan —como en algún momento nos pasará a nosotros— tiene que ver con eso: con una dimensión enorme de un mundo que nos habla y con una falta de escucha que a veces se soluciona con dinero, para los que pueden, pero que no alcanza a todos. Como las burbujas que usan los que pueden comprarla o los doctores. La idea de que ahora hay que caminar a ras de suelo. Va a ser así: es la única manera de sobrevivir. Y en dos días estamos todos caminando a ras de suelo. Me interesaba mucho poder contar algo que para mí está muy carente, que es la escala humana, como si estuviéramos tan pasados de rosca y metidos adentro de una dinámica, que a veces se nos escapa lo más sencillo.

RGY: Ayer estaba platicando la película con un compañero del festival. Le decía que la escena ilustra cosas que se ven en los hospitales públicos de México. Si tú entras un día en la mañana, obviamente los pacientes no están arrastrándose, pero los médicos están en lo suyo, con el pecho en alto, como viendo todo por arriba, y

los pacientes están agachados, muriendo de enfermos, esperando en filas por horas y horas. Tú lo llevaste un poco más al límite, pero se ve.

AK: Eso que decís, Rodrigo, te lo agradezco personalmente, porque es la primera vez que me lo dicen. Decidí animarme a contar esa parte —que antes del rodaje llamábamos «las escenas de ciencia ficción» y después pasaron a ser algo así como neorrealistas [ríe]—; si bien antes yo pensaba: ¿de verdad vas a hacer una película donde cae un meteorito y la gente va agachada y hay doctores? Y me terminé diciendo que, si no lo hacía, me iba a quedar infeliz para siempre con eso guardado. Me representa muy profundamente esa visión, porque a veces siento que tengo una sensibilidad muy fuerte que es política, pero no la política relacionada con la publicidad, digamos. Es esa política que de golpe puede sensibilizarte. Eso que hace que no te des cuenta, como vos decís, de que estás en un hospital y hay una marea de personas que se arrastran y que por ahí no encuentran lo más básico.

Es muy difícil desde esta posición —a veces tan afortunada— de filmar películas, de vivir una vida con resguardos, poder asumir que lo que estás viviendo no escucha algo muy simple. Eso me da tristeza, y me parecía muy importante conectar con esa tristeza, pero a la vez desde el optimismo de que las cosas se mueven. Poder darnos cuenta de que hay un movimiento y que tenemos que ir tras él. ¿Viste que al final hay una canción, cuando él riega las plantas en su balcón, que dice «Todo va a estar bien, una cosa por vez»? Es para mí muy sintética de algo que a veces siento, que es: menos, menos, menos. Mucho menos. Pero vamos a lo importante, que es, por ejemplo, si alguien precisa atención médica o si precisa comer, que pueda hacerlo.

RGY: ***Si alguien leyera esta entrevista sin ver la película, todo esto sonaría muy duro, ¿no? Sonaría duro, crudo y triste.***

AK: ¡Ah, sí! ¡El humor!

RGY: Claro, esa es mi pregunta. Porque no me parece un filme de propaganda. No estás atacando el sistema médico de Argentina (o no directamente) y tampoco estás diciendo que el mundo es horrible ni nada. Más bien hay un balance entre ternura y mucho sentido del humor.

AK: En el guion, el trabajo con el humor fue constante. Para mí, es una herramienta principal, como lo son el cuchillo y el tenedor. Sin el humor, yo no puedo. Muchas veces, de todas mis películas, me preguntan por eso y siempre me nace una respuesta parecida, porque es muy sincera: el humor es inevitable. Me parece una herramienta que vuelve profunda y cercana una lectura. Pero, a la vez, trato de concentrarme en lo que veo. Creo que el humor ya está en mí, pero no lo busco. Es cierto, la película tiene varios momentos graciosos, pero no es algo que piense premeditadamente, como «acá quiero que el público se ría».

Deseaba que el público encontrara una manera menos convencional de llegar a una sensación. Por ejemplo: un hombre que tiene una perra que llora o que ladra cuando él no está. Y eso es algo tonto o algo importante dependiendo de a quién le preguntes. Un espectador me escribió: «Me generó mucha bronca el personaje. No entiendo cómo no dejó a esa perra, la regaló y se fue a trabajar. ¿Qué tipo de hombre es?». Y yo pensaba que justamente de esos hombres quiero hablar. Existen los hombres que cuidan. Existen los hombres que escuchan. Existen esos varones que a veces el sistema quisiera esconder. Pero eso mismo que por ahí a una persona le puede resultar exasperante e irritante, a mí me reconcilia con todo.

RGY: ¿El personaje de Sebastián viene de inspiraciones puntuales?

AK: Es una mezcla de personas que quiero o que quise mucho. Está interpretado por mi hermano, quien hasta el momento no actuaba. Es guionista y escribimos juntos

muchas cosas; por ejemplo, mi anterior película, *Sueño Florianópolis* [2018]. Cuando lo invité a actuar, primero me miró como diciendo: ¿por qué me estás pidiendo esto? Pero después creo que entendió que hay una sensibilidad que él posee, algo en los ojos, una manera muy particular y afectiva que tiene con las cosas. Y me dijo: «Creo que tiene que ver con nuestro papá».

Nosotros perdimos a nuestro papá tempranamente; éramos ya grandes, pero él era todavía joven. Era un padre muy lindo de tener cerca. Para los dos, fue un proceso muy doloroso. Eso que vivimos compartido, como le pasa a los hermanos en general, nos llevó a comprender algo que ni siquiera sé si tiene palabras: tiene que ver con que la vida es un constante movimiento de cosas pequeñas. Es eso la vida, es lo que hay *hoy*. Hoy trabajás de una cosa, mañana hay pandemia y pasado ya no hay más. Y pasado quizás ya no estás. Algo que es muy pequeño, pero a la vez tan enorme como tu existencia.

Daniel, mi hermano, tuvo una sensibilidad muy grande para comprender lo que yo quería contar. Me supo leer muy bien. Me conoce mucho, y siento que no podría haber elegido a un mejor actor para el personaje, porque él comprende mucho a esos varones que no están hechos a escala de la máquina.

RGY: ***A pesar de ello, noté un cambio en Sebastián. Al principio defiende a su perrita, algo que me parece, sí, una actitud cariñosa, pero también aferrada. En el texto que hicieron para* Appreciations,[2] *lo comparan con Bartleby, ¿no? «Preferiría no hacerlo». Y al final, cuando la esposa le pide que compren la burbuja para su hijo, él ya no es ese tipo que va a darlo todo, por lo menos no por el niño. Ya más bien se está fijando en el dinero y en otras complicaciones, y termina siendo un poco más ecuánime. No sé si tú también lo ves así.***

AK: A mí me pasa lo siguiente: me parece un texto precioso el de Paula Félix-Didier, adoro *Bartleby*, adoro ese texto. Paralelamente no lo percibo tan así, en el sentido de que Sebastián, en el mismo trabajo, habla de que hay muchos lugares donde los animales pueden ir a la oficina. Y lo que responde la jefa es que no está permitido porque, si lo dejaran, «alguien podría venir con gallinas, con el abuelo enfermo o alguien podría venir vestido de mujer». ¿Viste que yo, a propósito, quería hablar sobre los miedos propios de las convenciones? Ahí, quizá, es que recién comenzamos con la lectura de un mundo donde los hombres cuidan. Pero no lo siento apático a Sebastián, lo siento interesado en algo que nadie puede reconocer; como si se tratara de un hombre que va a cuidar a su mamá enferma y todos dicen: no, tiene que ir a trabajar, *que consiga a alguien*. Lo único que Sebastián pide es no abandonar a un ser vivo. Yo lo encuentro totalmente legítimo, lo defiendo mucho, al menos desde mi mirada de guionista y directora. No digo que el mundo debería ser así, pero para mí sí.

Al final de la película, Sebastián no se siente identificado con aquellos que están eximidos del drama social por tener una burbuja. Hay algo del Sebastián que encuentra una risa en el grupo de la verdulería, en la granja. Creo que ahí se encuentra, encuentra algo en la radio cooperativa, empieza a sonreír más. Y, al final, después de enamorarse, estar en pareja es como ponerse una burbuja y seguir adelante. Ahí mira a su pareja como diciendo: estábamos viviendo con todo esto y querés que nos apartemos. Como que hay algo entre ellos que no comparten más, pero no creo que sea desamor hacia su hijo o falta de conexión.

RGY: ***La forma en la que percibimos a Sebastián y al mundo que lo rodea refleja a gente que conozco y situaciones en las que muchos estamos. Y la cuestión es que, por ejemplo, si alguien se hubiera detenido pormenorizadamente a explicar cómo cayó el meteorito y qué provoca, como película estadounidense, eso se hubiera caído un poco. Igual sucede con Sebastián, si hubieras explicado que viene de una familia tal, tal y tal. La fortuna es la elipsis, el manejo elíptico que no únicamente le da ritmo a la película, sino que muestra al personaje en varios ámbitos. Me gusta mucho lo de los cortes de cabello: de repente no hay barba, de repente hay barba. Es como si fuera diferentes personas en una sola vida.***

AK: Imaginé la película como recortes en el tiempo, como si fuesen los recuerdos de una persona donde vale lo mismo un hecho que marca lo que sería un *plot point* en un guion, los hechos que son supuestamente importantes para tu biografía, y otros que podrían leerse como menores, pero que también te marcan para siempre. A mí me conmueve un montón la escena donde cuida al enfermo y encuentra un momento de bienestar para él en ese paseo por el departamento.

Lo que intenté fue conectarme con los espectadores, pero deshaciéndome de las herramientas que hacen que uno ya se automatice para leer. Te doy un ejemplo: la decisión de usar dibujos cuando muere la perra. Sentía que, si yo filmaba unos planos donde él se acercaba a ella, iba a estar bien, pero iba a permitir que los espectadores se organizaran. Es como si uno estuviera organizado de antemano para ver ficción. Yo ya sé que, si me van a hablar de tal cosa, se habla así. Y como somos tan sabios respecto a las formas del relato, sabemos tanto sobre cómo se narra, estamos tan formados por todo lo que consumimos, que yo quería representar lo que me pasa con los dibujos de la infancia: de golpe vos ves un dibujo de un niño que cuenta, de una manera muy directa, algo conmovedor con tres líneas, y te llega desde otro lado más emocional, lo cual no te da tiempo de armarte con tus herramientas racionales para leer el mundo.

Lo mismo me pasaba con la elipsis. Yo sentía que las elipsis me podían ayudar a que las emociones llegaran antes que la manera racional de recorrer el relato. Me importaba poder conectarme con más intimidad, y es muy difícil ser íntimos a través de una pantalla. No quería hacer una película contemplativa de un hombre que vive, come, se va a dormir... yo quería que aparecieran las emociones que me llevaron a escribirla. Y la elipsis es un recurso... [ríe] ¡Yo no sé quién inventó la elipsis! Supongo que vino con el mundo, pero es maravillosa, es como magia pura. Así que intenté usarla a favor de las emociones.

RGY: Sí, te entiendo. Si recibes la emoción antes de procesarla, no sabes qué está pasando de inicio, y ese desconcierto es importante después.

AK: Exacto. Porque, además, la lectura de una emoción también es una pena. «Me emociona porque es lindo, porque es feo, porque es divertido...». ¡No! Las impresiones que tenemos en la infancia son fuertes porque nos llegan con el pecho abierto. No las leemos enseguida, no las rotulamos ni las ubicamos. C

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Jessica Kiang, «'The Dog Who Wouldn't Be Quiet' Review: A Shimmering Vision of Life's Ordinary Strangeness» en *Variety*, 2021. {Consultado en línea por última vez el 11 de octubre de 2021}.

[2] Paula Félix-Didier, *El perro que no calla – How to Be a Man*, IFFR, 2021. {Consultado en línea por última vez el 10 de octubre de 2021}.

Rabia contra la agonía de la luz[1]

Entrevista a Lav Diaz

MICHAEL GUARNERI / **TRADUCCIÓN: JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ CALVILLO**

Académico italiano cuyos estudios abarcan el «cine de atracciones», la antropología visual y el cine filipino contemporáneo. Escribe sobre estos temas en revistas de cine digitales e impresas como *La Furia Umana* y *Debordéments*. Su cortometraje *Séparation de la critique - A trip with Raya Martin* se estrenó en la sección MAXIMALISM del festival CPH:DOX 2012.

Esta es una versión editada en español de una conversación entre Lav Diaz y Michael Guarneri que sucedió a finales de 2019 y principios de 2020, antes de que se declarara el estado de pandemia. El texto completo en inglés está disponible en el libro de Michael Guarneri Conversations with Lav Diaz, *publicado por Piretti Editore en noviembre de 2020.*

LD: En junio de 2018 recibí un mensaje de mi amigo Larry Manda, el cinefotógrafo: «Hermano, recién me encontré un tratamiento que escribiste en 2000, cuando estabas en el rodaje de *Batang West Side* [2001]. Se llama *2019*. Lo leí y me parece que ¡es muy bello y muy urgente!». Me quedé como «¿en serio? Órale, lo había olvidado por completo». En 2000, el actor Michael de Mesa me pidió que escribiera una historia para él, porque quería dirigir su ópera prima. Entonces, escribí un tratamiento breve para una película de ciencia ficción distópica. La trama era acerca de un sicario que tiene en la mira a un dictador; la película trataba sobre el asesinato de un dictador. Escribí esto en 2000 y

The Halt,
Lav Diaz, 2019

lo titulé *2019*. Nada resultó de ello, hasta que Larry me escribió en junio de 2018. Fuimos por un café y me dio una copia del tratamiento. Lo leí y pensé: «¡Qué ironía! El tratamiento se llama *2019* y ya casi es 2019… ¡y actualmente tenemos un aspirante a dictador como presidente en Filipinas!». Entonces decidí hacer la película y a los pocos días ya estaba buscando el dinero para producirla. Contacté al actor Piolo Pascual y le dije: «Tengo listo un material de ciencia ficción, por si lo quieres leer. Son unas cuantas páginas». Piolo dijo: «Hay que vernos ya, porque en la noche me voy a un rodaje en Hawái». Entonces fui a su hotel, nos tomamos un café y leyó el tratamiento. Me dijo: «Le entro. ¿Cuánto necesitas?». Le respondí que lo que fuera entre cinco y ocho millones de pesos filipinos, que son como entre cien mil y ciento cincuenta mil dólares estadounidenses. Él dijo: «Ok, ¡hagámoslo!». Ese es el origen de *The Halt* [2019]. La película llegó por accidente y surgió con naturalidad.

MG: ***Habitualmente, se describe a la ciencia ficción como uno de los géneros fílmicos más caros de realizar. ¿Qué consejo le darías a tus colegas cineastas, quienes, quizás, desean hacer una película de ciencia ficción, pero, como tú, tienen poco dinero?***

LD: Siempre me sorprende que se le considere a la ciencia ficción como un género caro. No lo es. La idea detrás de la ciencia ficción es «¡se libre, solo alócate!». Eso es la ciencia ficción: realmente puedes llevarlo muy lejos y nadie lo cuestionará. ¡Puedes hacer lo que tú quieras! Entonces, ya sea ciencia ficción o cualquier otro tipo de cine, mi consejo es el siguiente: si

tienes una idea para una película, adelante, filma tu película. No necesitas mucho presupuesto, lo único que necesitas es no perder tu visión. Para *The Halt*, utilicé drones muy baratos para hacer a los robots centinelas y usé una lona en lugar de un espectacular electrónico muy grande... [ríe]. Yo no trabajo por cuestiones monetarias. Trabajo gracias a las ideas. No pienso demasiado en el presupuesto. Muchas veces, el presupuesto es un falso problema en el cine. ¿Tienes una idea en la que realmente crees? ¿Tienes una idea que realmente quieres expresar mediante el cine? Agarra tu celular y comienza a rodar. Hasta hace no mucho tiempo, no teníamos esta clase de privilegio. Cuando comencé a hacer películas, ¡el Super 8 era carísimo, el 16 mm era carísimo! Ahora, solo agarras tu celular, por Dios —incluso uno viejito funciona— y puedes empezar a hacer cine. Al final, las ideas rebasan a la tecnología. Usa la tecnología como herramienta y que el prepuesto no te impida filmar. ¡Venga, no te hagas a un lado por problemas de presupuesto!

MG: **The Halt** ***—realizada en 2018, pero situada en 2034— no es tu primera incursión en la ciencia ficción distópica. En 2001, hiciste* Jesus the Revolutionary *[2002], ambientada en 2011. ¿Sientes que hay un vínculo entre las dos películas?***

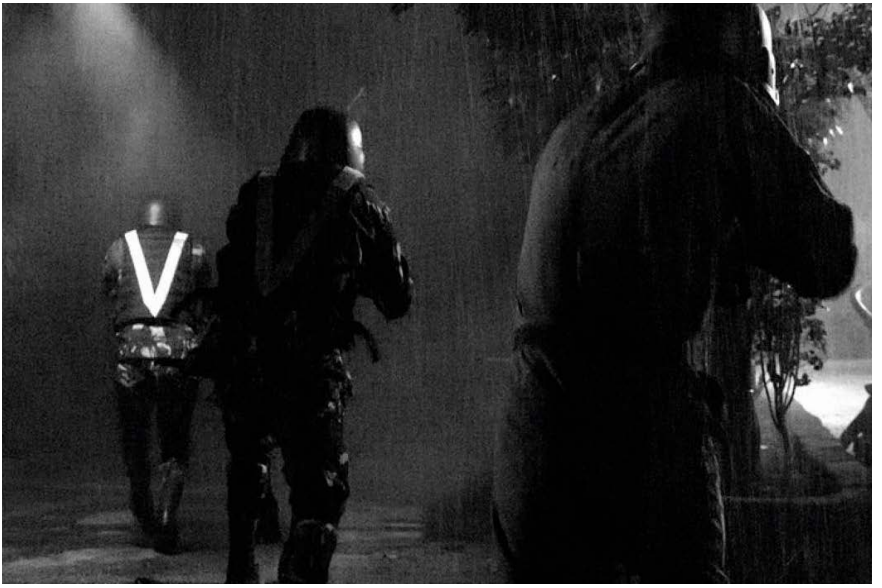
LD: Bueno, todas mis películas están relacionadas, en el sentido de que yo siempre trabajo alrededor de la lucha de mi pueblo, que lucha una batalla inacabable en contra de regímenes autoritarios. En Filipinas tenemos este padecimiento: nos liberamos y, luego, de inmediato, recaemos en las viejas formas y terminamos en las garras de otro colonizador, otro dictador, otro déspota. ¡Es realmente un malestar nacional! Entonces, el revolucionario que llevo dentro siempre piensa en eso. ¿Cómo romper con ese círculo vicioso? ¿Cómo enfrentar este sistema tan disfuncional, fracturado y cataclísmico?

MG: ***También te pregunté acerca de la relación entre* Jesus the Revolutionary *y* The Halt *por las decisiones en el elenco. Joel Lamangan interpreta a un coronel fascista y despiadado en* Jesus the Revolutionary *e interpreta al dictador fascista, Nirvano Navarra, en* The Halt. *Pinky Amador y Bart Guingona hacen personajes que luchan contra la dictadura en las dos...***

LD: Es una coincidencia enorme que notamos hasta que comenzó el rodaje. ¡No lo hicimos a propósito!

MG: ***En la Filipinas retratada en* The Halt, *no hay sol, debido a una erupción volcánica en 2031. Este es un gran ejemplo de la ironía trágica, ya que el sol aparece en la bandera filipina...***

LD: Filipinas es la llamada «Perla de Oriente», el lugar donde «el Sol siempre brilla». Esta es la retórica oficial acerca de nuestro país. Pero Filipinas también es un lugar muy oscuro. Tenemos una suerte de dicotomía, tanto en Filipinas como en el resto del Sudeste Asiático: la luz y la oscuridad, la belleza y la fealdad de nuestra tierra. Tenemos la negrura y la fealdad que



The Halt,
Lav Diaz, 2019

la naturaleza trae (las erupciones volcánicas, los tifones, los grandes terremotos, los tsunamis...) y, por supuesto, tenemos la oscuridad y el horror que traen los sistemas políticos tan destructivos que nos oprimen.

MG: *Manila en 2034 es la Manila descrita en los ochenta en la canción* Rage *del grupo de punk filipino The Jerks: «Children begging in the streets at night / Knocking on cars till the morning light / People standing in line for a kilo of rice / Welcome to the dark ages, the era of lies...».*

LD: ¡*Rage* es una gran canción! Está inspirada por un poema escrito por el poeta galés Dylan Thomas: *Do not go gentle into that good night*. El vocalista y guitarrista de The Jerks, Chickoy Pura, me lo dijo. Pero, de vuelta al punto. Sí, nuestro pasado sigue siendo nuestro presente. Y será nuestro futuro si no hacemos algo para cambiar las cosas. Los «niños suplicando de noche en las calles» es un ejemplo clásico. Hasta ahora, hay muchos niños y niñas de la calle en Manila y por todo el país. Están solos, hambrientos y enfermos, y solo nos

olvidamos de su existencia. Se han convertido en personas sin rostro; solo son cifras en las estadísticas. Desde que comencé a hacer películas, he estado obsesionado con los niños de la calle. De hecho, tuve la posibilidad de mudarme a Nueva York en julio de 1992 por mis trabajos sobre niños de la calle. Mientras trabajaba como periodista en Manila, a comienzos de los noventa, hice algunos reportajes fotográficos y un corto documental sobre los niños de las calles de Manila. El tema me era muy cercano, en especial porque en ese momento mi esposa y yo teníamos tres hijos y nada de dinero para su crianza. Gracias a esos trabajos, una institución católica japonesa me invitó a viajar a Nueva York y a otras ciudades de Estados Unidos para hacer exposiciones multimedia como parte de una campaña de beneficencia. Fue así que me fui a Nueva York y encontré un empleo en un periódico filipino que se llamaba *The Filipino Express*. Mis primeros trabajos sobre los niños de la calle en Manila me permitieron vivir ahí por unos cuantos años para después traer a mi esposa y a mis hijos a finales de los noventa. También, en mi ópera prima *Burger Boys* [1999], incorporé una subtrama acerca de niños de la calle, abandonados por el corrupto del Secretario de los Desfavorecidos [Noel Miralles]. Si te das cuenta, hay niños de la calle en casi todas mis películas, desde *Burger Boys* a *The Halt*. Realmente nada ha cambiado en este país de comienzos de los noventa hasta hoy.

MG: Políticamente, el pasado y el futuro tampoco son tan diferentes: en* The Halt*, la oscura Filipinas de 2034 está gobernada por el dictador Nirvano Navarra, quien no solo se jacta de que Ferdinand Marcos es su ídolo, sino que, además, pone en práctica todas las técnicas de Marcos. De hecho, Nirvano Navarra propaga el miedo hacia los rebeldes revolucionarios y utiliza este miedo para justificar las intervenciones militares en contra de los civiles; habla acerca del despertar de una nueva sociedad; se presenta a sí mismo como un hombre elegido, un hombre en contacto directo con Dios.

LD: Así es, es el mismo tipo de fabricación de mitos. Nirvano Navarra es un estudiante de Marcos: crea mitos sobre sí mismo, donde se presenta como un superhombre. Él sabe que, debido a la ignorancia de las masas, esta clase de cuentos apócrifos se harán verdad en algún momento.

MG: ***Y aun así, Nirvano Navarra no es el doble de Marcos...***

LD: Nirvano Navarra es Rodrigo Duterte. La Operación Black Rain de Navarra es la Guerra contra las Drogas de Duterte. ¡Es evidente!

MG: ***Como Duterte, Navarra le declaró la guerra a su propia gente. Como Duterte, Navarra está en un tratamiento médico muy fuerte y hace comentarios atroces, casi delirantes, sobre cualquier cosa. Como Duterte, Navarra insulta a los países de Occidente para promover el orgullo nacional filipino... Antes que otra cosa, quiero preguntar por qué decidiste usar la comedia satírica para abordarlo, porque casi nunca la habías usado, salvo, quizás, en*** **Burger Boys*****, al retratar al Secretario de los Desfavorecidos y a otros funcionarios corruptos del gobierno.***

LD: *The Halt* es una película muy trágica, pero también es muy muy chistosa. Quería trabajar con esta paradoja. Quise introducir algunos ingredientes de farsa porque ese es el tema con los dictadores: son malvados y sanguinarios, pero también tienen un lado fársico. Charlie Chaplin fue uno de los primeros cineastas en darse cuenta de esto. Algunos rasgos de la personalidad de un dictador están al límite de la locura —de la verdadera locura— y eso es aterrador y divertido al mismo tiempo. Ahí está Duterte: durante los últimos tres años y medio ha acribillado filipinos con su Guerra contra las Drogas y, al mismo tiempo, continúa apareciendo en la tele diciendo una serie de cosas absurdas, banales y sexistas que suenan como pésimos chistes. Finalmente, los que quedamos como tontos somos nosotros.

MG: ***¿Por qué le diste el papel de Nirvano Navarra a Joel Lamangan? Verdaderamente hizo una interpretación poderosa y contundente.***

LD: Fue por accidente. En principio, el presidente Navarra iba a ser interpretado por Charo Santos: el personaje se iba a llamar Nirvana Navarra. Cuando decidí hacer la película, quería que fuera presidenta Navarra, entonces me tomé un café con Charo y le conté del proyecto. Le dije: «¡Vas a interpretar a una dictadora muy muy mala!». A lo que respondió: «¡Me encanta! ¡Haz que sea muy mala!». Luego hablamos sobre Duterte y la situación actual del país. Pensé: «¡Estupendo, sí lo va a hacer!». Retrabajé el tratamiento titulado *2019* y se lo envié para

que comenzara a crear a su personaje. El día que recibió el material, se quedó callada. Piolo Pascual me comentó: «No lo hará, Lav, la conozco». Yo pensé que había que aguantar y ver qué pasaba. Así que Hazel [Orencio] y yo fuimos a buscar locaciones en Lipá y casualmente nos encontramos a Joel Lamangan, quien estaba en el rodaje de una telenovela. Me invitó un café y me preguntó: «¿Cuándo vamos a trabajar otra vez, Lav? Hace mucho tiempo que no lo hacemos». Entonces le dije: «Voy a escribirte un personaje para mi próxima película, lo prometo». Después de ese encuentro con Joel en Lipá, Hazel y yo regresamos a Manila, y al día siguiente nos llamó el asistente de Charo: «La señora Charo Santos renuncia al proyecto. No lo hará». Le pregunté por qué y dijo: «No vamos a arriesgar el futuro de once mil trabajadores solo por su película». Lo que pasa es que Charo sigue siendo una de las jefas de ABS-CBN, una cadena informativa que actualmente está bajo el asedio de Duterte: Charo y los otros ejecutivos tienen miedo de que no le renueven el contrato a una de las franquicias de ABS-CBN en marzo de 2020. A pesar de la mala noticia, de inmediato le pedía a Hazel que llamara a Joel Lamangan y le ofreciera el papel del presidente Navarra. Joel estaba muy contento [ríe]. Joel es un gran activista. Solía formar parte del grupo de Lino Brocka, entonces es un luchador que no le tiene miedo a nada. Le corre por la venas. Y odia muchísimo a Duterte.

MG: ¿Crees que la sátira puede alcanzar a un público filipino amplio? ¿Crees que puede ser una herramienta útil para advertirle al pueblo filipino acerca de Duterte?

LD: No lo sé. Hasta ahora, en todas las proyecciones públicas que he hemos realizado en Europa ha habido filipinos en el público que no se quedaron hasta el final de la película. Hasta ahora, solo un chico filipino se ha quedado a la sesión de preguntas y respuestas después de la función. Nos dijo que los otros filipinos se habían ido porque eran partidarios de Duterte: vieron una o dos escenas de Joel, les quedó claro y se fueron. Cuando pasamos la película en Viena, en 2019, invitamos a los trabajadores de limpieza, meseros y albañiles filipinos que trabajaban en nuestro hotel. Algunos de ellos fueron a la función, pero, después de un rato, se fueron: eran seguidores de Duterte.

MG: ***¿Cómo va la exhibición de* The Halt *en Filipinas?***

LD: Uno de nuestros mayores problemas es hacer que la exhibición en Manila tenga un amplio alcance. En primer lugar, en Filipinas es obligatorio para un cineasta enviar su película a dos comisiones distintas para asegurar algo que se llama «permiso de exhibición». La primera es una comisión técnica que verifica si la película cumple ciertos estándares técnicos y artísticos. La segunda es, propiamente, una comisión de censura. A las dos comisiones hay que pagarles un impuesto cuya cantidad es bastante onerosa: un total de veinte mil pesos filipinos. En segundo lugar, en Filipinas hay una regla según la cual algunos cines comerciales pueden retirar de inmediato cualquier película de más de dos horas que no consiga ganar más de veinte mil pesos filipinos en su primera exhibición. Claramente, este sistema está diseñado para dificultar que los cineastas que buscan una visión propia, fuera de los intereses de la industria, alcancen a una audiencia amplia.

MG: ***¿Crees que también las distribuidoras y los exhibidores en Filipinas tengan miedo de proyectar* The Halt *por su tema político?***

LD: Algunos sí: ya sea porque les da miedo mostrar una película antiDuterte o porque están en desacuerdo con mi postura política. Sin embargo, el mayor problema es que, para la mayoría de las distribuidoras y los exhibidores, si se trata de una película de Lav Díaz, no van a ganar dinero en la taquilla. Por el blanco y negro, por los planos largos...

MG: ***Hay un momento maravilloso en* The Halt*: los revolucionarios comunistas están conviviendo, tomando vino y platicando, y de pronto vuelven a descubrir el placer de la risa. Dicen algo así como «Hace mucho que no nos reíamos. ¡Qué bien se siente reír a pesar de toda la oscuridad!». ¿Crees en el poder terapéutico de la comedia?***

LD: Por supuesto que creo en él. La secuencia que acabas de describir trata de eso precisamente. No obstante, a mis amigos marxistas no les gustó esa escena con los revolucionarios comunistas riéndose. Recibí muchas críticas por eso. Ya sabes, para mis amigos marxistas, un revolucionario no se debe reír. Pasó lo mismo con el final de *The Halt*: no les gustaba que el protagonista, el comunista rebelde Hook Torollo [Piolo Pascual] renunciara a buscar el asesinato del dictador y se dedicara a cuidar a los niños de la calle. Me dijeron: «¿Por qué hiciste eso? ¡No es para nada marxista!». Y les contesté: «Esta película no está escrita desde la perspectiva marxista; no tiene por qué cumplir con sus criterios ideológicos ortodoxos. La película está escrita desde la perspectiva de un ser humano luchando por sus congéneres». *The Halt* es la historia de un ser humano que intenta luchar contra un sistema opresivo y corrupto. La decisión que toma Hook, convertirse en un trabajador social en lugar de ser un sicario, es una decisión humana que proviene de un largo viaje hacia la noche, hasta el infierno y de regreso. Su decisión debe ser respetada. Es un asunto humanitario: Hook quiere salvar a los niños de la calle por el futuro del país. Hook ha convivido con la pobreza urbana durante todas sus misiones clandestinas. Ha visto mucho. Ha pensado mucho acerca de lo que vio en las periferias: ignorancia, pobreza, enfermedades, violencia. Hook ya entendió que los niños de la calle —nuestro futuro— son lo más frágil y están olvidados por ambos, el gobierno y los revolucionarios. Así, él ha decidido protegerlos, alimentarlos y educarlos lo mejor que puede. Hook no los va a olvidar: esta es su revolución.

MG: ***Políticamente hablando, Rodrigo Duterte se inspira en Ferdinand Marcos, pero hay diferencias evidentes entre ambos. Incluso con los escándalos sexuales como el de Dovie Beams es difícil mofarse de Marcos: tenía una buena educación, era un hombre listo e inteligente que declamaba discursos muy bien escritos, de forma calmada, ecuánime y amable. Por otro lado, Duterte siempre se excede, siempre improvisa e inventa los comentarios más escandalosos y fuera de lugar. Los dos, Marcos y Duterte, son dictadores ambiciosos, despiadados, corruptos y asesinos en serie, pero Marcos es el académico y Duterte el payaso.***

LD: Yo no subestimaría a Duterte. También es abogado, como Marcos. Y, como él, sabe manipular a los filipinos y alterar el *statu quo*. Duterte ha difundido esta mentira sobre sí mismo, que es un hombre pobre que logró llegar a lo más alto. Es una total mentira: el padre de Duterte era un hombre muy rico y poderoso; fue gobernador de la provincia de Davao. Gracias al dinero y al poder de su padre, Duterte se convirtió en abogado, luego en juez y, finalmente, en político. Y ahora es el presidente de Filipinas.

MG: ***¿Consideras que Duterte se hace el tonto como parte de cierta estrategia de comunicación?***

LD: Creo que tiene un problema mental. Que tiene esquizofrenia. Hay una parte suya que es muy inteligente; hay otra que es muy estúpida. Y hay una parte de él que es pura locura. Creo que Duterte es un personaje muy complejo y con *The Halt* he intentado aproximarme a esa complejidad: Nirvano Navarra lee a Rainer Maria Rilke y, al mismo tiempo, sale en la tele diciendo las cosas más frívolas; Nirvano Navarra mata a sangre fría y, al mismo tiempo, puede ser muy tierno y amable y cariñoso.

MG: ***Nirvano Navarra cita versos de las* Elegías de Duino*, ¡una de tus obras poéticas favoritas!***

LD: Quería que hubiera esta clase de paradoja: lee uno de los poemas más bellos que se hayan escrito y ¡mira el horror que crea! ¡No entiende el punto de los poemas, vaya! O quizás lo entiende y solo tuerce el sentido de estos maravillosos versos para sus propios fines.

MG: ***Podría equivocarme, pero encontré un lado de diva en el personaje de Nirvano Navarra, como una suerte de máscara de* drama queen*... Pensé que quizás provenía de Imelda, la esposa de Ferdinand Marcos.***

LD: Sí, por supuesto, Navarra e Imelda Marcos comparten ese tipo de sentimentalismo desbordado, esa forma melodramática de interpelar a las masas. Ambos intentan obtener el apoyo de las masas haciéndose las víctimas: «¡Yo soy la víctima en esto! ¡Yo soy quien intenta ayudarles y miren lo que me hacen!». Ambos dicen que hay una persecución en su contra porque son muy buenos. Es la misma estrategia de Donald Trump con el proceso de destitución: «¡Soy una víctima

de venganza personal! ¡Estoy haciendo a Estados Unidos grande de nuevo y miren lo que mis adversarios me hacen!». Y funciona: Trump ha tenido un aumento en su popularidad y en el consenso público, ¿no es así?

MG: ***Además del ejército, Nirvano Navarra tiene algunos intelectuales de su lado, quienes le escriben los discursos, los repasan con él y responden a las críticas internacionales en conferencias de prensa. No todos los miembros de la intelligentsia están del lado de la libertad.***

LD: Los dictadores siempre tienen de su lado a los llamados *think tanks* de intelectuales. Principalmente para escribirles los discursos y para las relaciones públicas. Durante los años de Marcos, los intelectuales y los artistas estaban muy divididos. Con Duterte es lo mismo, tristemente: muchos intelectuales y artistas lo están apoyando.

MG: ***¿Piensas que los artistas están con Duterte por oportunismo o que verdaderamente le creen?***

LD: Mis amigos y yo siempre discutimos largo y tendido al respecto. Algunos tipos son muy inteligentes y no entiendo cómo no pueden sopesar la gravedad de la situación en la que nos encontramos. Todos los días hay asesinatos en el país. ¿Cómo no pueden darse cuenta de que Duterte es un chiflado? Ahora ya son casi cuatro años de mandato. Y no son solo estos cuantos años en la presidencia: Duterte fue alcalde de Davao ¡durante treinta años! ¿Y aun así votas por él? ¿Aún le crees? Eres un intelectual, eres un artista, enseñas en la universidad, escribes editoriales en un periódico ¿y lo defiendes? ¿Lo apoyas? ¿Qué es esto? Para mí ese es el gran misterio. Tengo muchos amigos que apoyan a Duterte: intelectuales, directores, productores, pintores, profesores... Siempre racionalizan que nosotros —los malayos, los filipinos— necesitamos un hombre fuerte que nos lidere. Es una suerte de creencia o de malestar. Así que quiero estudiar eso. El personaje de Nirvano Navarra en *The Halt* es una primera aproximación al tema: ¿por qué necesitamos un hombre fuerte? O, mejor dicho, ¿verdaderamente estamos convencidos de que necesitamos un hombre fuerte en lugar de un buen ser humano? Hay una enorme diferencia entre un hombre fuerte y un buen ser humano, ¿cierto?

MG: ***En* Jesus the Revolutionary*, el poeta Hesus [Mark Anthony Fernandez] es un francotirador rompemadres que jamás falla en una misión. En contraste, Hook, el protagonista de* The Halt*, es un músico devenido guerrillero que es mucho menos eficiente y mucho más débil.***

LD: Sí, Hook dice que tiene anosognosia, que le falla la vista. Quería crear esta suerte de conflicto dentro de él. Quizás Hook no tiene anosognosia. Quizás la anosognosia es solo un producto de su mente —resultado de su miedo al fracaso, a evaporarse en el olvido, a convertirse en un ser insignificante—.

MG: ***La anosognosia es el daño cerebral que provoca una falta de autoconciencia. Antes de* The Halt*, has***

usado recurrentemente la parálisis y el sonambulismo en tus películas para retratar a los filipinos como personas desorientadas. Con la anosognosia, sin embargo, los filipinos ya no son solamente desorientados: se han convertido en personas ciegas que viven en la negación.

LD: Sí, la cosa se ha puesto cada vez peor para nosotros: nuestra pasividad, nuestra apatía, nuestro letargo, nuestra ceguera, nuestra forma de darle la espalda a la verdad, ahora son sistemáticas y culturales. Es por eso que no podemos deshacernos de los Marcos y, en consecuencia, llegan los Dutertes. Las repercusiones de lo que pasa ahora en el país —las consecuencias del régimen de Duterte, las consecuencias de haberle permitido este modo de gobernar— se sentirán durante demasiados años por venir. Va a tomar mucho, pero mucho tiempo que nos recuperemos y nos reconstruyamos. Desde mi punto de vista, se necesitará una larga larga lucha para curar este padecimiento que tenemos, y no está del todo garantizado que sobrevivamos.

MG: ***A los filipinos les aguarda una larga batalla por la libertad, así que será mejor que empiezan a luchar cuanto antes.***

LD: ¡Exacto! *The Halt* nació por esta urgencia. Como dije, en junio de 2018 Larry Manda leyó el tratamiento que escribí en 2000, llamado *2019*, y me dijo que sentía que este material era muy urgente. Estuve de acuerdo con él. En *The Halt* incluí una escena en la que el músico Django [Ely Buendia] le dice a Hook, su antiguo compañero de banda: «¡Se nos acaba el tiempo, hermano! ¡Deberíamos hacer una tocada de un día y lanzar un álbum para mostrarle el dedo de en medio al régimen!». Eso es lo que pienso: ya perdimos mucho tiempo, ¡necesitamos actuar! Es muy difícil, no obstante, porque pocas personas tienen la voluntad de apoyar, y porque aquellos que queremos hacer algo... bueno, no sabemos por dónde empezar. Hemos estado paralizados durante tanto tiempo que se vuelve complicado ponerse en movimiento otra vez. Y, por supuesto, existe un miedo entre los artistas, los intelectuales y los activistas antiDuterte en el país —ese miedo de que alguien la va a agarrar contra ti y te va a exterminar—. Porque sabemos que este tipo puede hacerlo. Una de las primeras acciones de Duterte como presidente fue imputarle un crimen a la senadora Leila de Lima, una gran activista por los derechos humanos y una fuerte opositora de la Guerra contra las Drogas. Ahora está en la cárcel.

MG: ***Las dictaduras crean concubinatos muy raros. En* The Halt*, el sacerdote católico Romero [Noel Miralles] dice: «Esta es una época en la que las bandas de* heavy metal *deben mantenerse haciendo ruido para arrojar las congojas a la basura». ¿Un sacerdote católico amante del metal? ¿En serio?***

LD: ¡El sacerdote Romero rockea, hermano! [Ríe] Y, a fin de cuentas, la película acontece en 2034: para entonces, quizás algo por estilo puede pasar.

MG: ***Antes de unirse al movimiento guerrillero comunista, Hook, el héroe falible, era parte de la maquinaria del poder. Era un soldado entrenado por el gobierno; uno de los mejores de su clase. Este arco de personaje, al lado del arco de Lorenzo Inakay [Bart Guingona], el ministro de defensa renunciante, parece señalar hacia la idea de que el fascismo genera sus propios anticuerpos.***

LD: Ya vimos eso en el régimen de Marcos. Muchos soldados, quienes comenzaron su entrenamiento hacia finales de los sesenta, para finales de los setenta ya repudiaban la locura, las mentiras, la corrupción y los horrores del régimen de Marcos. Algunos de ellos conformaron el Movimiento de Reforma de las Fuerzas Armadas y ayudaron a deponer a Marcos. Siempre sucederá de la misma manera: tarde o temprano, el fascismo se autodestruye. Esa es la revelación final que atraviesa a Hook en *The Halt*: «todos estos déspotas, todos estos dictadores, todos estos hijos de la chingada van a morir de todos modos; por eso, prefiero trabajar con las infancias y ayudar a cultivar una generación de buenos seres humanos para nuestro futuro».

MG: ***La ceguera de Hook y su estancia en el ejército de Navarra, antes de tener esta suerte de conversión y de volverse un luchador antidictatorial, me hizo recordar la figura de San Pablo, quien solía ser un persecutor de cristianos hasta que la ceguera lo convirtió en creyente. Pero, la figura principal que se asocia con Hook es, por supuesto, Jesucristo. Como Hesus en* Jesus the Revolutionary*, Hook es gravemente herido y casi se muere, pero se recupera y tiene una resurrección metafórica.***

LD: La figura tipo Cristo es el papel soñado de cualquier actor en un país católico [ríe]. Hook es la clase de sujeto que sufre e intenta emancipar a las personas; sí, esa clase de rol es Jesucristo. A Piolo le gustó el personaje desde el inicio. Después de leer el tratamiento, me dijo: «Ok, hagámoslo, cuenta conmigo». En la hoja de papel, circuló el nombre del personaje. Me dijo: «Yo soy Hook».

MG: ***The Halt claramente establece la idea de que el fascismo se autodestruye y se reconstruye al mismo tiempo.***

LD: El fascismo es como una migraña terrible. Si no la atiendes, va a regresar para atormentarte una y otra vez. Como siempre digo, es un círculo vicioso que tenemos que romper.

MG: ***Tras la caída del fascismo, uno tiene que trabajar con la memoria de las personas que experimentaron el régimen, para que no regrese. El problemas es que, como demuestra* The Halt*, «el olvido es la forma más sencilla de salir de los problemas» y «los filipinos no quieren recordar». Entonces, el dictador Ferdinand Marcos termina sepultado en Libingan ng mga Bayani, el cementerio para los héroes nacionales de Filipinas, y el ciclo comienza otra vez con los Dutertes, los Navarras...***

LD: Eso lo dice el personaje de la doctora Jean Hadoro [Pinky Amador] en *The*

Halt. Ella es la «sanadora de la memoria fracturada». Está ayudando a sus paisanos filipinos a que caven para extraer sus malos recuerdos y los enfrenten. Para mí, cada uno de nosotros debería ser como Jean Hadoro. Cada uno debería comprometerse a seguir hablando del pasado para que podamos rememorar. Todos deberíamos transformarnos en médicos de la memoria. Necesitamos este tipo de perspectiva psiquiátrica: escavar en el pasado y estudiarlo para comprendernos. Hay un discurso parecido en mi película *Batang West Side*, cuando la psiquiatra, la intérprete de sueños [Arianne Recto] dice: «Estamos poseídos por nuestros sueños y nuestros recuerdos; debemos confrontarlos para que haya una limpieza interior».

MG: ***En* Batang West Side*, la psiquiatra nombra el proceso de confrontar nuestros sueños y nuestros recuerdos como «introspección activa» y lo compara con un exorcismo. ¿Tú eres un exorcista?***

LD: Los artistas son exorcistas; yo intento ser uno. Intento exorcizarme y exorcizar a mi gente. Si queremos purificarnos, si queremos depurar nuestros malos recuerdos, nuestros traumas del pasado, primero necesitamos rememorar. Hago películas para rememorar.

MG: ***En tu película* Melancholia *[2008], los protagonistas son un grupo de burgueses intelectuales progresistas asediados por un pasado profundamente traumático. Uno de ellos, el artista carismático Julian Tomas [Perry Dizon] propone una terapia que consiste en olvidarse de uno mismo y vivir otra vida a través de un juego de roles, a través de la actuación —terapia que no prospera y fracasa rotundamente—.* Melancholia *lo sugiere y* The Halt *lo deja muy en claro: «¡el país necesita gente verdadera!».***

LD: En *The Halt*, los rebeldes comunistas discuten acerca de la brecha entre el nivel macro de la ideología, que proclaman los intelectuales «en habitaciones con aire acondicionado», y el nivel micro, el del cotidiano de las masas que viven «en el lodo». Hook decide abandonar el conflicto armado para aferrarse a una causa social. Renuncia al camino ideológico por el camino humanista. Hay una diferencia radical entre luchar desde una perspectiva ideológica y hacerlo desde una humanista. La lucha humanista es el presente, la lucha cotidiana, lo real: si dejas de alimentar a los niños, se mueren; si cuidas a los niños, si los procuras, si los educas, van a vivir y van a crecer para convertirse en buenos seres humanos —buenos seres humanos que no votarían por alguien como Nirvano Navarra, buenos seres humanos que pelearían por la libertad y se opondrían a la dictadura por cualquier vía necesaria—. Como te decía, recibí muchas críticas por parte de mis amigos marxistas por *The Halt*, pero me mantuve firme con mi idea. A menudo, mi grupo en Manila y yo discutimos el asunto: no podemos ser dogmáticos, no podemos tomar el canon de la literatura marxista e imponérselo a la gente filipina, así como así. Debemos repensar el marxismo y adaptarlo a las demandas de nuestro país. No podemos

dar el salto a los conceptos abstractos y olvidarnos de la gente real, de las masas.

MG: ***No puede haber una revolución de un solo hombre. La revolución requiere de las masas. Las masas hacen la revolución, como lo demostró la Revolución de la EDSA [Avenida Epifanio de los Santos], que en 1986 terminó con el régimen de Marcos. La ironía trágica de* The Halt *es que las masas están aletargadas. Incluso cuando asesinan al dictador, no son conscientes de lo que están haciendo, pues no es una acción política, es asesinato.***

LD: Sí, luego de que los rebuscados planes de asesinato de los comunistas fracasan, algunos pobres linchan al dictador Navarra, simplemente porque lo confunden con un pedófilo rarito que amenaza a sus hijos [ríe]. Todo sucede por azar: la muchedumbre del linchamiento no tiene ni idea de que ese sujeto es Navarra; no tienen ni idea de que acaban de matar a un fascista malhora. Me gustaba mucho esa idea, es un giro fársico que introduje cuando estábamos a punto de comenzar el rodaje. Este giro me permitió también introducir la ironía trágica más grande de todas: el presidente Navarra muere, pero otra dictadora lo reemplaza de inmediato, la Coronel Martha Officio [Hazel Orencio]. Al final, la muerte de Navarra, que Hook y sus camaradas ansiaban tanto, no resuelve nada. Sencillamente, otra déspota reemplazará al dictador difunto porque no fuimos capaces de derrocar al sistema. La Coronel Martha Officio se declara a sí misma líder de facto y eso es todo. Es como Fabian [Sid Lucero] al final de *Norte, el fin de la historia* [*Norte, the End of History*, 2013].

MG: ***Cuando el ejército hiere a Hook en una emboscada, los niños de la calle lo salvan no solo en términos médicos (los niños lo esconden y lo llevan al doctor), pero también espirituales.***

LD: Hook ve la realidad por primera vez gracias a los niños de la calle. A pesar de que es un revolucionario y su ideología consiste en buscar la libertad, antes de encontrarse con los niños es un descarriado por causa de su deseo de asesinar a los malos, el cual lo ciega de todas las cosas que acontecen a su alrededor. Ya mencionamos a Jesucristo, pero la historia de Hook también es la historia de Buda. Cuando el joven Buda, lleno de riquezas, salió de su palacio y se enfrentó con el mundo real por primera vez, se dio cuenta: «vaya, hay algo llamado enfermedad, hay algo llamado corrupción, hay algo llamado sufrimiento».

MG: ***Observo un paralelismo entre el personaje de Alberta Muñoz [Angeli Bayani] en* Melancholia *y el personaje de Hook. Al cuidar niños que viven en una situación compleja, ambos encuentran una nueva razón para vivir y sobreponerse a la zozobra causada por la muerte de sus seres queridos. La esperanza es un niño.***

LD: Sí que lo es, sí que lo es. Los niños le dan a Alberta y a Hook un nuevo propósito, un nuevo comienzo y una nueva esperanza. Como dicen los Jerks en la canción

Nagbabagang lupa («tierra en llamas»): «Un niño es una esperanza que aguarda el amanecer...». Aparece en el *soundtrack* de mi película *Jesus the Revolutionary*. Los niños son los seres más puros. Son muy puros, pero, al mismo tiempo, muy vulnerables e ingenuos. Si los crías inadecuadamente, se convertirán en el siguiente Nirvano Navarra.

MG: *El título original de* The Halt *es* Ang Hupa. *¿Qué significa* hupa*?*

LD: *Hupa* es una palabra malaya con muchos significados. Significa reflujo, marea baja, detenerse, calmarse, concientizarse... Es una palabra que me fascina. Es polisémica, repleta de posibles variaciones. Hoy, la palabra *hupa* no se usa. Es decir, solo la usan los hablantes con un registro elevado del tagalo, no la gente común y corriente. Quiero que vuelva a usarse ampliamente, porque dice mucho acerca de nuestra cultura.

MG: *Al final de* The Halt*, los pobres se construyen una casa con un espectacular del dictador Nirvano Navarra...*

LD: A pesar de ser sombría, *The Halt* es una película esperanzadora. Nunca ves el sol salir o brillar, pero en cierto sentido es una película esperanzadora; especialmente esa secuencia del final. Es una secuencia que nos dice que la humanidad pervive. Al final, cuando retiran la lona con el inmenso espectacular de Navarra, un joven le encuentra una nueva utilidad. Piensa: «¡Oh, mi amigo en el barrio podría usar la lona para ponerle un techo a su choza!». Entonces el muchacho camina y camina y camina varios kilómetros a través de este mundo oscuro y peligroso, solamente para llevarle a su amigo este material pesado, para que pueda tener una vida mejor. ¡Es un gesto lleno de generosidad! Pensé que era una buena manera de terminar la película. Ç

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] N. del T.: La entrevista se intitula a partir de uno de los versos poema de Dylan Thoman, *Do not go gentle into that good night*. Para esta traducción, decidí utilizar, a su vez, la traducción de Elizabeth Azcona Cranwell *No entres dócilmente en esa noche quieta* que se puede consultar aquí.

correspondeciascine.com