

correspondencias
cine y pensamiento
E D I C I Ó N E S P E C I A L
FICUNAM |  tv•unam

Correspondencias. Cine y pensamiento
Edición especial FICUNAM - TV UNAM

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE UNAM

Dirección artística:

Eva Sangiorgi

Coordinación ejecutiva:

Fernanda Becerril Chávez

Coordinación de difusión:

Luis M. Rivera

TV UNAM

Dirección:

Armando Casas

CORRESPONDENCIAS CINE Y PENSAMIENTO

Dirección editorial:

Eduardo Cruz / Rafael Guilhem

Coordinación editorial:

Luis M. Rivera

Diseño y composición tipográfica:

Marlene Gutiérrez Meza

Eduardo Cruz

Corrección de estilo:

Emilia Baksht Somonte

Programación Web:

Benjamín Juárez

Diseño de portada:

Eduardo Cruz

Imagen de portada:

Eadweard Muybridge,

«Clinton» cantering, bareback; rider nude, 1885

Agradecimientos:

Georgina Cobos

**Esta publicación se realizó
en coedición con TV UNAM**

Impreso en México por:

Impresos Vacha, S.A. de C.V.

Febrero 2018

www.correspondenciascine.com

Pensemos el cine, pero no lo definamos.
Manoel de Oliveira

correspondencias
cine y pensamiento
EDICIÓN ESPECIAL
FICUNAM |  tv.unam

PRÓLOGO DE ROBERTO FIESCO

JAQUELINE AVILA | EDUARDO CRUZ | ALONSO DÍAZ DE LA VEGA
JULIO CÉSAR DURÁN | RODRIGO GARAY YSITA | RAFAEL GUILHEM
SERGIO HUIDOBRO | JESÚS IGLESIAS | JORGE NEGRETE
SONIA RANGEL | DAVO VALDÉS DE LA CAMPA

Correspondencias. Cine y pensamiento es una publicación trimestral independiente.

Los textos aquí publicados son en su totalidad responsabilidad de sus autores.

Queda prohibida toda reproducción total o parcial de esta obra a excepción de citas y notas para trabajos y estudios de divulgación científica y cultural, mencionando la procedencia de las mismas.

Índice

- 08** PRESENTACIÓN
Luis M. Rivera
- 10** PROLOGANDO LAS CORRESPONDENCIAS CON EL CINE QUE QUEREMOS
Roberto Fiesco
- 14** LA CRÍTICA DE CINE COMO UNA CIENCIA IMPERFECTA
Rafael Guilhem
- 24** EL SILENCIO COMO IMAGEN SONORA
Davo Valdés de la Campa
- 32** ALAIN GUIRAUDIE
LOS RUMORES DE LO NORMAL
Alonso Díaz de la Vega
- 38** ARCHIPIÉLAGOS Y SOLEDADES
UNA GENEALOGÍA DEL CINE PORTUGUÉS
Sergio Huidobro
- 46** JLG 1968
Julio César Durán
- 54** LA MIRADA DE ORFEO
JLG: «GRANDEZA Y DECADENCIA DE UN PEQUEÑO COMERCIO DEL CINE»
Sonia Rangel
- 60** «AL-MUMMIA»
LA CARNE AUSENTE
Jorge Negrete
- 68** «CINEGRAPHIA», EL CINE SE ESCRIBE EN IMÁGENES
Jaqueline Avila
- 80** JUEGO DE ESPEJOS
LAS MÚLTIPLES VIDAS DE ROEE ROSEN
Eduardo Cruz
- 88** TE VOLVÍ A SOÑAR, RAÚL RUIZ
Rodrigo Garay Ysita
- 96** PÓSTUMO
Jesús Iglesias
- 104** SEMBLANZAS

*La muerte no es más que la victoria del tiempo.
Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser,
supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida.*
André Bazin

Presentación

Luis M. Rivera

Parto de la frase de Bazin porque me parece que, si el cine supone esa fijación artificial de las apariencias carnales, la crítica lo es de las ideas que sobre él transitan. Más allá de que el lenguaje cinematográfico y toda la teoría que se ha formado en torno a él, parten de la mera experiencia imperfecta, pensar al cine más allá de la emoción y los mecanismos que la industria promueve, es un acto de rebeldía que creemos, por fortuna, ha tenido en los últimos años un repunte en el interés del espectador.

En febrero de 2017, Eduardo Cruz y Rafael Guilhem (nacientes editores de la revista *Correspondencias. Cine y pensamiento*) se interesaron en entrevistar al programador Roger Koza, no tanto para conocer los pormenores de la séptima edición del Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM), sino con el fin de indagar sobre la crítica como acto para pensar el cine; un interés insólito para el primer número de una publicación atípica en México.

Luego vinieron tres números más, cargados de rigor, pero también de una necesidad genuina por discutir alrededor de las películas y los realizadores que difícilmente alcanzan titulares en los grandes medios. A partir de estas circunstancias, y aunado al surgimiento de una nueva generación de personas interesadas en escribir de cine, la idea de mudar la publicación al papel me parecía necesaria.

La selección de las diez personas que aquí escriben, y de una onceava que cree fervientemente que el cine se escribe en imágenes, resultó como toda selección, un acto excluyente y subjetivo. Aun así, intentamos que aquello deviniera en plumas que, desde la más pura cinefilia, transmitieran su pensar en torno a temas que versan sobre la actual edición de FICUNAM, pero que no por ello resultaran en escritos de autopromoción, precisamente porque estaríamos contradiciendo la creencia del acto libre e imperfecto que resulta escribir sobre cine desde lo que llamamos crítica.

Una de las labores que persigue FICUNAM es la formación de público rumbo a un cine formal que pretende arriesgar hacia narrativas de la periferia; un cine marginal que no suele tener cabida en los grandes complejos de exhibición. Nunca imaginamos que ese objetivo se extendería hasta la germinación de una nueva publicación. *Correspondencias* existe porque FICUNAM existe, y no se trata de una declaración petulante ni mucho menos, solo de la creencia de que el festival perdurará únicamente si publicaciones como la que ahora nos ocupa emergen, se mantienen en activo e invitan a una conversación crítica del cine, a un acto de repensar lo que observamos y a sacar nuestras ideas de esa corriente del tiempo de la que hablaba Bazin. **FIM**

Prologando las correspondencias con el cine que queremos

Roberto Fiesco

Mi acercamiento al cine, como el de tantos, ocurrió en la oscuridad de la adolescencia, a través de cientos de jornadas donde la luz de la tarde caía, mientras el resplandor que provenía de un viejo televisor en blanco y negro se hacía más potente. Afirmo entonces que fue la pequeña pantalla la que me formó y no la sala oscura. En el encierro hogareño, la necesidad de prolongar el placer de lo visto, y apenas compartido con mi padre —un cinéfilo empedernido—, pronto me llevó a hurgar entre viejas revistas que él conservaba de su juventud en los sesenta. Recuerdo particularmente las hojas amarillentas de *Sucesos para todos*, la revista del productor Gustavo Alatríste, donde Tomás Pérez Turrent escribía sobre las películas que veía en los festivales extranjeros y que difícilmente se estrenarían en México. Ahí leí por primera vez los nombres de Pasolini (recordar su ensayo sobre *Teorema* [1968] aún me estremece), Godard, Wajda, Żuławski, Buñuel y Jancsó, figuras del cine referenciales y veneradas que habían sustituido entonces el culto a la estrella por el culto a la *politique des auteurs*.

Leer sobre cine se convirtió en una pasión tan irrefrenable como empezar a perseguir películas desde la sala Fósforo y la Universidad Obrera, en el centro, hasta el «Queso» de Zacatenco o el «Che» Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL), en los extremos de la ciudad que podía abarcar. Los críticos eran una guía que cubría el ansia loca y desordenada por saber más del cine, que era lo único que me importaba entonces; y pronto descubrí que la mayoría de ellos habían abonado a la construcción de la historia del cine nacional a través de textos que no solo arrojaban luces sobre temas, personajes y géneros, sino que en la prosa de algunos se podían leer los caminos formales de tal o cual cineasta y sobre todo «ver» las películas a través de sus palabras ante la imposibilidad de acercarse a ellas, lo cual en mis años de estudiante «cuequero» llevó a alguien a afirmar, maledicente, que sabía más de las películas por lo que había leído que por lo que había visto.

Encontrarme con esta edición de *Correspondencias. Cine y pensamiento*, me confronta con una nueva generación de críticos y estudiosos del fenómeno cinematográfico, al margen de las batallas entre el gremio de críticos de generaciones precedentes, que incrementan el placer de la experiencia de ver cine, en tiempos donde el análisis riguroso de lo que vemos — y escuchamos— ha cedido su paso a las apreciaciones superficiales y flamígeras que vertimos en las redes sociales en 280 caracteres, o a los *influencers* pagados a sueldo por las distribuidoras para hablar bien de una película. Leerlos cuestiona el valor de la crítica en el presente y su pertinencia frente a un lector enfrentado cotidianamente a la sobreabundancia de medios que opinan sin control sobre lo que el espectador debe

seguir, las recomendaciones hechas con calificaciones de estrellitas, la limitación en los horizontes referenciales que, en muchos casos, no se remontan a más de diez años de cine y la falta de costumbre —acaso propia de los vertiginosos e hiperconectados tiempos en que vivimos— de enfrentarnos a ensayos que cuestionen lo que pensamos, o que iluminen los pasajes más oscuros de nuestro conocimiento cinematográfico, alentando curiosidades que nos introduzcan a otros mundos fílmicos.

En esta edición hay apabullantes textos que permiten establecer un diálogo entre el lector, no importa si avezado o no, y la obra, e incluso con el cineasta (clásicos como Jean-Luc Godard, Raúl Ruiz, Orson Welles, otra vez, siempre, Godard; y miradas en camino de serlo como las de Roe Rosen o Alain Guiraudie). Con estos escritos se puede coincidir, o lo contrario, para verificar nuestra experiencia como espectadores o para aventurarnos en territorios fílmicos ignotos como el cine portugués o el rescate de una película egipcia; o bien se pueden descubrir otras perspectivas de reflexión y análisis desde el punto de vista sonoro, la deconstrucción pura y dura del lenguaje audiovisual, e incluso desde el modelo científico de la botánica. La escritura fílmica realizada a través de las palabras recrea y extiende nuestra pasión por las imágenes en movimiento, ¿acaso puede pedirse más?

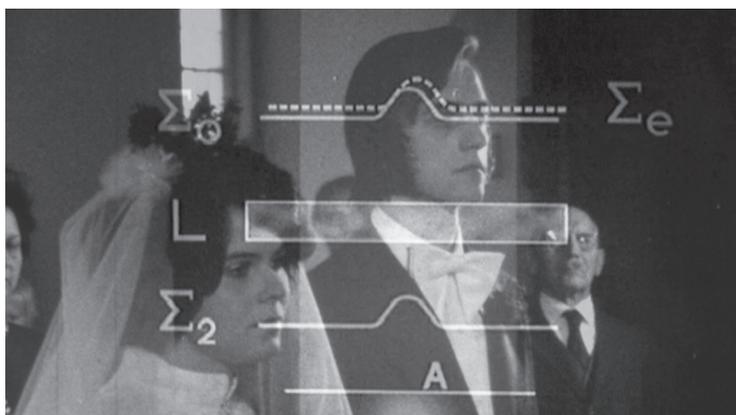
Jorge Ayala Blanco, maestro y tótem, afirmó en una entrevista que tuve la oportunidad de realizar en 2011: «Para mí un buen crítico finalmente es el que, consciente o inconscientemente, responsable o irresponsablemente, sin saberlo o sabiéndolo, obedece un *dictum* de Baudelaire que es: “la única crítica válida es una obra de arte enfrentada a otra obra de arte”. Por supuesto es un ideal, pero hay que perseguir ese ideal, que finalmente es el ideal artístico».

En *Correspondencias. Cine y pensamiento* ese ideal está cumplido. **FIN**

La búsqueda de la verdad es más preciosa que su posesión.
G. E. Lessing

La crítica de cine como una ciencia imperfecta

Rafael Guilhem



Se puede sintetizar la historia del conocimiento como un permanente debate entre lo objetivo y lo subjetivo que, dispuestos en una tensión irresoluble, han permitido las más evocadoras notas del pensamiento humano. Dentro de esta encrucijada se encuentran dos formas cognitivas que me interesan particularmente: el cine, con énfasis en el ejercicio de la crítica, y la ciencia, que en su origen designaba el conocimiento, para después enmarcarse en un conjunto de prácticas, procedimientos y herramientas compartidas por comunidades. A pesar de sus diferencias puntuales, ambas confluyen en la búsqueda por trascender los niveles de percepción orgánicos (por ejemplo, a través del uso de instrumentos como el telescopio, el microscopio, la cámara o la palabra); se orientan mediante preguntas y métodos que ponen en duda las hipótesis sobre la naturaleza, y apuntan a construir un mundo todavía inexistente, desconfiando del estado efectivo de las cosas.

Para trascender lo que ya *es* y apuntar a lo que puede ser, habría que tomar la caracterización del crítico Serge Daney sobre el cine como un lugar del «otro»,¹ donde la prioridad es mostrar que no se puede mostrar todo: un orden desconocido que en cada esclarecimiento desprende nuevas zonas de opacidad. Es un movimiento que implica dirigirse hacia la diferencia; desencadenar

¹ Serge Daney, *Perseverancia. Entrevista con Serge Toubiana*, Santander, Shangrila, 2015.

lo ajeno y lo externo partiendo de la realidad, al mismo tiempo que se evita suplantarla. Como en la ciencia, existe una interrogación sobre nuestra relación con el entorno: las fronteras que nos cruzan, el lugar al que pertenecemos y el sustrato que nos compone.

En principio la crítica de cine sería —al igual que la experimentación en la ciencia— el proceso de reflexividad sobre el acontecer fílmico, mediante la exposición de sus condiciones de producción, lectura y cuestiones particulares. Es importante percibir que la crítica es un componente más del cine: el desdoblamiento del sonido y la imagen hacia la palabra que no es sino la sustancia de otro lenguaje más vasto e inabarcable. ¿En qué formas se iguala la actitud del crítico a la del científico? Si pensamos en cada película como un organismo que pertenece al ámbito de la vida, que cambia según su contexto y el modo de acercamiento, entendemos que la crítica debe proceder como la ciencia y tomar las mismas precauciones: elaborar modelos provisionales para hallar de una u otra forma un sentido, una lógica o una propuesta errante. Es decir, mediante experimentos hipotéticos encontrar en las películas leyes consistentes, sin dejar de ponerlas en cuestión para ubicar sus marcos de realización, límites y alcances. En concreto, situarse en el tejido entre el mundo y el cine. ¿Hasta dónde nos puede llevar una película y hasta dónde podemos llevarla nosotros?, ¿sus lecturas son ilimitadas?, ¿la película se compone únicamente de lo que está circunscrito a ella, o es también aquello que la excede?, ¿tiene la capacidad de cambiar según cómo se le aborde?, ¿es la película la que dicta la mirada crítica?, ¿una película se descubre, se construye o se inventa?

LA BOTÁNICA Y SUS POLÍTICAS: PLANTAS EN MOVIMIENTO

*El universo es un círculo cuyo centro se encuentra
en todas partes y la circunferencia en ninguna.*
Blaise Pascal

Mi propuesta no es la de entablar una crítica de cine rígida sino rigurosa, que es distinto. Lo profundo a cambio de lo holístico, lo abierto sobre lo cerrado y lo abismal antes que lo instrumental. Las maneras existentes de explicar, describir y organizar la realidad —digamos una película— son a efectos prácticos, infinitas. Sin embargo, para que este ejercicio se mantenga como un acto de pensamiento es imprescindible que se inscriba en la tensión entre la mirada y el objeto (y cómo este objeto es capaz de devolver la mirada).

Tomaré un caso particular de la Botánica que es enriquecedor para nuestro propósito si lo leemos camuflado: imaginando que asistimos a un relato sobre la crítica de cine aunque hablemos de vegetación, donde los planos de una película pueden ser las plantas o las flores, la tierra un montaje posible, y los críticos los científicos. Se trata de un trabajo etnográfico realizado por el estudioso de la ciencia Bruno Latour, quien acompaña a una botánica a la Amazonia de Boa Vista, Brasil, para tratar de entender un extraño fenómeno en que la selva y la sabana se entremezclan.² Lo primero que hace la científica es cuadrar un trozo de terreno con palos y listones, de manera que lo organiza geométricamente, para después coleccionar distintas plantas y hojas que ordena, etiqueta y coloca entre dos páginas de periódico para su secado. Más adelante se transportan a un sofisticado

² Tomo el caso de Bruno Latour, «La referencia circulante», en *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, España, Editorial Gedisa, 2001, pp. 38-98.

Ver también Rodrigo Díaz Cruz, «Poder y efectos de presencia. Representación científica y performance», en Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz Cruz y Anne W. Johnson (coords.), *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*, México, Juan Pablos Editor, 2017, pp. 57-88.

laboratorio en la ciudad, donde serán archivadas y clasificadas en estantes con múltiples cajones. Por el momento, la botánica se conformará con un laboratorio provisional *in situ*. Mientras tanto Latour, cuya investigación es la práctica de las y los científicos, hará sus anotaciones y el registro fotográfico correspondiente que le permitirá, en un futuro, compilar y analizar las notas que concluirán con un libro de varios cientos de páginas. Cada uno ha recurrido, con sus propios instrumentos, métodos, técnicas y saberes, a la consignación de datos, diagramas, mapas, gráficas y diversos sistemas que posibiliten decir algo diferente de la selva. A pesar del proceso de fragmentar y separar, no hay en esto una «reducción» de la realidad, en cambio, existe la traducción y transformación de unos elementos en otros.

Tras semanas de ardua labor, la botánica regresará a su laboratorio en la urbe transportando las muestras recolectadas, donde tendrá más herramientas para analizarlas a fondo. En los laboratorios se producen las certezas y los hechos se vuelven científicos. Ahí se pueden controlar las condiciones y realizar las pruebas y los errores. Todo adopta una escala mucho más manejable. Boa Vista ha quedado atrás, a miles de kilómetros, pero Latour se pregunta: «¿Estamos cerca o lejos de la selva?». El laboratorio se vuelve un lugar de creación, invención, mediación y desplazamiento de la selva; surgen nuevas asociaciones y se constituyen lazos que no solo generan hallazgos, también modifican las propiedades de sus componentes iniciales. Cobran nuevos sentidos que renuevan los conocimientos sobre el propio hábitat natural que no estaban claros a simple vista: lo amplían, lo acercan, pero también lo alejan. Dice Latour: «Al perder la selva, ganamos conocimiento sobre ella»;³ las plantas se enfrentan a situaciones inéditas, son parte de acontecimientos que las llevan hacia lo otro. No a un punto determinado de mayor confusión o claridad —pues a fin de cuentas la opacidad puede estar tanto en la vegetación de la selva, como en las hojas albergadas en un laboratorio— sino a uno transitorio que hace que el mundo cobre nuevos relieves, escalas, ritmos, texturas y tonos.

En esa relación de las personas con las cosas, los fenómenos y las ideas, circula la realidad entre mediaciones —tal vez su único albergue posible—. Una realidad externa a la mente implicaría asumir un estado absoluto, no percibido; pero quedarnos en lo «interno» también formula un aislamiento sin contornos: el gobierno imperioso y despótico de la unidad. Es más preciso decir que nuestras miradas son parte del sentido total del mundo.

Imaginemos que la botánica en vez de hacer trazos y líneas ficticias, decide registrar con una grabadora los sonidos de la selva e intenta aislar cada uno; catalogarlos e inventariarlos de múltiples formas. Lo mismo con imágenes que después imprime en micas transparentes que superpone, ¿no es una actitud paralela a la que toma Agnès Varda en *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) cuando recolecta imágenes y sonidos de gente que a su vez es recolectora?, ¿o Werner Herzog cuando se lanza a conseguir registros de los confines desbordados de la «civilización»? Es un acomodo insólito de la realidad; una circulación de los regímenes sensibles hacia sentidos múltiples. La crítica toma ese material y da dos pasos atrás para poner en duda sus métodos, y si la película lo permite, participa incluso en su creación. Es un recolector de miradas, con ellas experimenta, arma conexiones e indaga los itinerarios que ocupan la singularidad de su aparente inmediatez. Como el científico, el crítico de cine descompone y recompone la realidad que fluye en las películas para participar en la cadena de pensamiento. A fin de cuentas si nos quedamos encerrados en nosotros sin tomar prestados los ojos de otros, poco conoceremos más allá del sabor de nuestra propia experiencia. ►

³ *Ibid.*, p. 53.

INDICACIONES DE UN MAPA PARA PERDERSE

A nivel microscópico, es imposible extraer información del estado de los componentes atómicos sin alterar su estado.
Alberto Rojo, *Borges y la física cuántica*

¿Cómo se da el paso de una película a un conjunto de palabras? Sería reduccionista asumir la simple correspondencia entre las cosas y el lenguaje, como si decir la película bastara para definirla. Ese tránsito es el que nos importa: las propiedades que gana y pierde el cine cuando transmuta de lenguaje; saber cómo se sigue filmando en otros vocabularios.

Este problema queda reflejado en el cuento *Del rigor en la ciencia* de Jorge Luis Borges, donde en un imperio el arte de la cartografía logra una perfección tal, que los mapas terminan por ocupar el territorio entero coincidiendo cada punto con su par geográfico, condenándolos a la inutilidad.⁴ Pero qué pasaría si en sentido opuesto, un grupo de exploradores en medio de un gran y solitario territorio despiertan una mañana y se percatan que el mapa que fungía como su única guía se ha borrado por completo, perdiendo toda fuerza

sobre el territorio. Son dos escenarios antagónicos para un crítico de cine: en el primero, ocurre la absurda pretensión de clarificar por completo una obra, algo que Roland Barthes objetó indicando que «no hay nada más claro que la obra».⁵ O peor aún, suponer que en la descripción del argumento de una película se agota su claridad. En el segundo caso, el crítico estaría actuando sin referencia alguna ni límites que eviten la sustitución de la película por un invento propio. La solución parece otra: seguir las indicaciones de un mapa para perderse, o lo que es similar, preservar la duda que se vive en las películas sin dejar de indagar en sus huellas.

Para mantener vivos estos elementos y no resolver la contradicción que nos devolvería al mapa de Borges, la crítica debe asumir el *Principio de incertidumbre* de Heisenberg, según el cual estamos imposibilitados a observar algo sin que nuestro acercamiento (con sus instrumentos, medidas y escalas) intervenga sobre lo que vemos. Lejos de ser una limitante, es un punto de partida. Cuantas más relaciones y vasos comunicantes haya entre una crítica y la película, cuantos más puntos se toquen entre ambos movimientos intermediarios que atraviesan, modulan y *son* el mundo, más próximos estaremos de la exactitud de la película, que no por exacta abandona su amplitud. Esta exactitud no significa haber llegado a un ciframiento absoluto, ni a la sustancia o la verdad. La exactitud es encontrar ese punto en que nuestra mirada puede converger críticamente con la que sostiene la película. ►

⁴ Jorge Luis Borges, «Del rigor en la ciencia», en *El hacedor*, España, Debolsillo, 2012.

⁵ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1991, p. 66.

SISTEMAS SOLARES CRÍTICOS

*¿Acaso son los biólogos contrarios a la vida,
los astrónomos antagonistas de las estrellas
y los inmunólogos enemigos de los anticuerpos?*
Bruno Latour, *La esperanza de Pandora*

El crítico no es enemigo de las películas, establece una relación con ellas y —parafraseando a Serge Daney— con el mundo a través de ellas. El camino que se abre en esta correlación para la crítica de cine es la de un pensamiento en órbita que trata de entablar una mirada desplazada y diferida de su condición inicial sin abandonarla por completo, es decir, que habita una posición de indiscernibilidad entre lo ajeno y lo propio, la pertenencia y lo recóndito, la variabilidad y la matemática, lo mecánico y lo irregular, el orden y el caos.

Aunque me he quedado con el binomio crítica/película, hay un crisol de posibilidades para organizar conjuntos de constelaciones filmicas. Así, por ejemplo, la crítica puede centrar su atención en la inadaptación del Sr. Hulot con el mundo utilitarista que aparece en las películas de Jacques Tati. La ropa encogida, la relación torpe con los objetos e incluso la confusión a la que se presta la comunicación entre personajes se ensamblan en una propuesta de espacialidad cinematográfica que, en planos abiertos, permite ver cómo Hulot interactúa con su entorno, dando motor a la comicidad. Tati plantea un mundo ajeno y extranjero que señala un modelo basado en la eficiencia, la inmediatez y el mercado. Un cineasta con el que podemos trazar una simetría insospechada es el chino Jia Zhangke, que trabaja con el desarraigo de las personas a sus entornos en el contexto global. Y sumar una asociación al portugués Pedro Costa, quien se pregunta por la distancia con que las imágenes burocráticas marginan a los sujetos que representan, haciendo de su cine una opacidad frente a la diferencia, con imágenes que divagan entre la presencia y la ausencia: ese claroscuro lumínico donde es posible devolver una imagen justa a las personas. O bien, Leos Carax que, a través de mediadores como teléfonos, pantallas, espejos y ventanas, indaga cómo se conectan dos cuerpos que nunca se tocan. Igualmente podríamos tener interés por cómo alguien cuyo semblante altamente reconocible como el de Juliette Binoche, traspasa de su condición *a priori* de actriz, al personaje que encarna en una película específica. O Jean-Luc Godard, donde el campo contra campo comúnmente distancia a los personajes en vez de unirlos. Los ejemplos son infinitos, igual que sus abordajes.

Habría que insistir, por último, sobre el hecho de que quien mira es tan importante en la ecuación como la película misma. Pero que mirar, lejos de ser un acto instantáneo, es algo que toma tiempo; un proceso que se puede emparentar con la experimentación científica. Al ver y escuchar una película, es muy claro el momento en que nuestro mundo se expande y ancla a un nuevo puerto donde el tiempo, el espacio, las relaciones y las personas se presentan con otra consistencia que nos hace reformular la propia. Las cosas se preservan si se transforman, es tal vez la máxima que buscamos. No se preservan intactas, sino enriquecidas por sus distintas mediaciones (existen porque difieren). La crítica de cine, viajera, tiene como mínimo que evitar que la circulación de la realidad se detenga: reducirla a un «me gusta» o «no me gusta». En vez de eso, aspira a empalmar lo que hay detrás y delante de la cámara, dialogar con otras ideas del mundo y del cine más allá del gusto propio. Ir a lo otro, con la única encomienda de añadir más realidad a las películas. Es todo. **FIN**

El silencio como imagen sonora

Davo Valdés de la Campa



Un silencio frío. Los ruidos de la calle como si fueran cortados a cuchillo. Se ha sentido, prolongadamente, como un malestar de todo, un suspender cósmico de la respiración. Se ha parado el universo entero. Momentos, momentos, momentos.

La tiniebla se ha encarbonado de silencio.

Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*

Voy a tratar de ser mi propio silencio y eso es difícil.

Todo el mundo se incendia secretamente.

Las piedras arden, hasta las piedras me queman.

¿Cómo puede un hombre estar quieto o escuchar todas las cosas quemándose?

Thomas Merton, *En silencio*

LA VOZ COMO RUIDO Y CENTRO

Michel Chion en *La audiovisión* habla de un *vococentrismo* en la percepción cinematográfica: «En cualquier magma sonoro, no es que existan sonidos, uno de los cuales sea la voz humana. Lo que sucede es justamente lo contrario: hay principalmente voces y, después, lo demás, porque la percepción de la voz jerarquiza la percepción en torno a ella».¹

Parece que uno de los problemas del cine es el de balancear el dominio de la voz y la narrativa a través de los diálogos, con el resto de los sonidos que habitan el filme y que parecen intrascendentes, pero que en el fondo revelan más porque son en esencia imágenes sonoras. Para Michel Chion se trata del «valor expresivo e informativo con el que el sonido enriquece la imagen, creando la impresión definitiva de que esta información o expresión proviene de forma “natural” de lo que estamos viendo, de que está contenido en la propia imagen».²

¹ Michel Chion, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 13-14.

² *Ibid.*, p. 13.

Habría que atender a los otros sonidos más allá de la voz, romper el reinado del diálogo y usar el resto de los audios como componentes de una nueva arquitectura al interior de la escena en cada filme. Pensar el diálogo como ruido que recubre la verdadera música de las películas.

EL SILENCIO ES ORO Y LUZ

Un mudo no habla, pero emite sonidos inarticulados; los produce con su cuerpo. Definitivamente no es silencioso. Sus gestos, sus movimientos, su despliegue por el espacio y sus balbuceos involuntarios dicen cosas; cada sonido comunica algo aunque no pueda tejer palabras en voz alta. Un mudo siempre halla la forma de expresarse. El cine nunca fue silencioso bajo ese entendido. Quizá habría que separar sus elementos para determinar que solo algunos aspectos del cine eran mudos, mientras que el resto de la experiencia cinematográfica estaba plagada de sonidos y ruidos. El cine mudo enfatizaba, exageraba en aras de lo narrativo, promovía la hipérbole de gestos, alcanzando su cénit en *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) de Carl Theodor Dreyer. En la novela *La historia del silencio* el escritor Pedro Zarraluki cuestiona: «¿Por qué ponían un pianista en los cines cuando las películas eran mudas?, ¿es soportable el silencio? (...) ¿Qué resulta más irritante para nuestros nervios: el ruido o su carencia?». ³ Cuando el sonido se volvió parte esencial e intrínseca del filme, lo sonoro adquirió una dimensión mucho más profunda y explícita, en muchos casos equiparable y autónoma a la imagen. Lo que Gilles Deleuze llama *imagen sonora*:

Si es verdad que el cine moderno implica el derrumbe del esquema sensoriomotor, el acto de habla ya no se inserta en el encadenamiento de acciones y reacciones ni revela una trama de interacciones. Se repliega sobre sí mismo, ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audio-visual. Y aquí reside la unidad de todas las nuevas formas del acto de habla, cuando pasa a este régimen del indirecto libre: ese acto por el cual lo parlante se torna finalmente autónomo. ⁴

Miguel Ángel definía la escultura como «el arte de sacar a la luz lo que ya se encuentra dentro del mármol». De esa forma, el cine sonoro trajo a la luz la fuerza del silencio. De hecho Robert Bresson se aventuró a decir que «el cine sonoro inventó el silencio». ⁵ Es decir, que solo es posible entenderlo a través de la representación sonora del mundo, en el ordenamiento ficticio de ese universo particular que constituye el séptimo arte. En el cine podemos ver el silencio a través de la luz; nos enfrentamos a él. Jacques Loiseleux en un hermoso ensayo sobre la importancia de la luz en el séptimo arte abre su texto con las siguientes palabras: «Tanto al filmar como al proyectar una película, la luz hace visible la imagen. Sin luz no hay imagen. La luz tiene otra función: la de dar sentido a la imagen mediante el modo en que ilumina el tema y la atmósfera emotiva que genera, haciendo que los seres y objetos aparezcan no solo bajo su aspecto estético más favorable, sino también con plena coherencia para cada película». ⁶ Algo similar sucede con el silencio: únicamente a través de su dominio, el resto de los sonidos, diálogos y melodías cobran sentido pleno. ▶

⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p.320.

⁵ Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Ediciones Era, 1979, p. 43.

⁶ Jacques Loiseleux, *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras, cómo se escribe con la luz*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005, p. 3.

³ Pedro Zarraluki, *La historia del silencio*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, p. 202.

En la industria cinematográfica, específicamente en la industria de Hollywood (y en el cine comercial de países que reproducen estas fórmulas), el silencio es quizá una de las estrategias que corren el riesgo de extinguirse porque parece que no queda espacio en el vórtice de las imágenes, la acción imparabla y constante para el silencio y sus matices. Pero es verdad que cuando hay silencio podemos escuchar la música de la luz. Bresson dice: «Un solo misterio el de las personas y de los objetos (...) Es preciso que los ruidos se conviertan en música (...) Un sonido nunca debe acudir en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio del sonido (...) La imagen y el sonido no tienen que prestarse ayuda, sino que han de trabajar cada uno a su vez por una suerte de relevo».⁷ Exactamente lo que Deleuze propone al reflexionar sobre la imagen sonora.

POSIBILIDADES ACUSMÁTICAS

Se sabe que los discípulos de Pitágoras escuchaban sus lecciones sin verlo porque se ocultaba detrás de una cortina: la idea era que se concentraran en su voz y no en su imagen. Los llamaban acúsmaticos. El término *acousmatique* fue recuperado por Jérôme Peignot en su artículo de 1960 *De la musique concrète à l'acousmatique*⁸ y conceptualizado más tarde a lo largo de la obra de Pierre Schaeffer.⁹ Una definición sería: aquel sonido que nos llega, pero sin que conozcamos la fuente en la cual se origina. Como cuando escuchamos un ruido y miramos espontáneamente en la dirección de la que provino el sonido, pero ninguno de los objetos a la vista parece haberlo provocado. Son sonidos que inquietan porque son inusuales y porque no podemos hallar dónde se originaron.

⁷ Robert Bresson, *op. cit.*, pp. 22, 25, 57 y 58.

⁸ Edith Alonso, *La estética de la música acusmática en la obra de François Bayle*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 8.

⁹ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 92-94.

Este concepto fue retomado por Michel Chion en una serie de ensayos sobre el sonido en el cine. Lo podemos encontrar en varios de sus libros como *La voz en el cine*, *La audiovisión* y *El arte de los sonidos*. Chion ahonda en el concepto a través de dos películas icónicas: *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock, y *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) de Fritz Lang. Examina la voz en el cine, no en su función portadora de palabras, sino como un elemento de representación cinematográfica. Es decir, que aborda la voz despojada del cuerpo que la sustenta. «¿Qué queda?», se pregunta Chion: «Ese extraño objeto con el que pensar la voz».¹⁰ Para explicarlo, acuña neologismos como *acusmacer* (la voz sin cuerpo), *anacusmacer* (la alianza imposible entre un cuerpo y una voz) o *acusmadre*, derivada del anterior, con el que designa a la perturbadora voz de la madre de Norman Bates en *Psicosis*.

Slavoj Žižek también ha utilizado la Acusmática para ejemplificar las variantes de la noción lacaniana de objeto/voz que se emancipa de un cuerpo. Por ejemplo Charles Chaplin quien, al revelar su voz por vez primera, emula a Adolf Hitler en *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940); o las palabras soeces que brotan de la boca de Regan poseída en *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973) (algo similar le sucede a la protagonista de *Estigma* [*Stigmata*, 1999]), o la melodía que se escucha sobre el cuerpo inerte de la cantante en *Sueños, misterios y secretos* (*Mulholland Drive*, 2001) de David Lynch. También podríamos añadir la secuencia de la cena de *Beetlejuice* (1988) en la que los personajes interpretan de manera involuntaria *Day-O: Banana Boat Song* y la voz de Harry Belafonte emerge de sus cuerpos. La imagen acusmática funciona de esa forma: un cuerpo nos revela una voz ajena, lejana, fuera de escena que, sin embargo, podemos ver de cierta forma. Aparece lo que está oculto sin dejar de estar oculto. ►

¹⁰ Michel Chion, *La voz en el cine*, España, Cátedra, 2004. p. 12.

SONIDOS IMPOSIBLES

Existe el término *esquizofonía* acuñado por Murray Schafer. Este se refiere a que el sonido y el objeto están frente a nosotros, estamos convencidos de escuchar lo que vemos, cuando en realidad el sujeto que los emite no se encuentra presente. El término inventado por Schafer aparece en su libro *El nuevo paisaje sonoro*,¹¹ y pretende describir la separación de un sonido de su fuente. Por ejemplo, oír un concierto por la radio mientras estamos en nuestro jardín.

Pero podríamos llevarlo más allá, en el mismo oficio de la creación de sonidos y efectos especiales. Elaborar un sonido nuevo y creíble, a partir de algo de lo que no se tiene referencia, hasta llegar a mezclas imposibles. Las cabezas de los trabajadores de la MGM se las ingeniaron para encontrar un grito perfecto para su Tarzán en *Tarzán de los monos* (*Tarzan of the Apes*, W.S. Van Dyke, 1932) y lo lograron en la mezcla de la voz del propio actor, Johnny Weissmuller, con el grito de una hiena, la voz de una soprano y una nota de violín. También tuvieron que ingeniárselas en *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993) para crear el rugido del dinosaurio más temido, que finalmente consiguieron mezclando los sonidos reales de un cocodrilo, un tigre y un elefante.

¿Pero qué nos dicen esos sonidos? *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog arroja una reflexión que podría ayudarnos a pensar los sonidos imposibles. En la ficción seguimos la historia de Brian Sweeney «Fitzcarraldo» Fitzgerald, un hombre obsesionado con la ópera que desea construir un teatro en la selva en pleno siglo XIX. Para consumir la tarea, tendrá primero que hacer una fortuna en la industria del caucho, y su astuto plan para hacerlo consiste en transportar un enorme barco por el río a través de una pequeña montaña con la ayuda de los indios locales. En la película vemos dicha proeza humana a través de la ficción. Lo paradójico es que Herzog no simuló la escena ni utilizó efectos especiales para hacerlo, sino que la recreó en la realidad, es decir, realmente pasó por medio de un complicado sistema de poleas un barco de 230 toneladas a través de una montaña de 500 metros de altura que comunica la cuenca del río Ucayalí con los ríos Madre de Dios y Beni en el Perú. Herzog dijo sobre esa escena: «Creo que si los espectadores se sienten impresionados por el transporte del barco montaña arriba es porque saben que se trata de algo real y no truqueado. Quiero que los espectadores recobren

la confianza en lo que ven sus ojos».¹² Demostrar lo real a través del arte. Herzog lo definió como *la conquista de lo inútil*. No es el hombre controlando a la naturaleza, es el hombre conquistándose a sí mismo, demostrándose a través de la pantalla que es posible alcanzar lo épico. Algo así podría suceder de la búsqueda de nuevos sonidos en el cine, no tanto a través de lo escandaloso o del exceso del escándalo porque eso erradica su efecto, sino explorando en los resquicios del silencio.

SILENCIO

Para Andrey Tarkovski el silencio es sacrificio; Nicolas Winding Refn lo describe como violencia e incomodidad, a Martin Scorsese le parece tensión (que puede ir desde el sufrimiento o la iluminación al recurso cómico), los hermanos Dardenne lo definen como el grito del «otro», para Ingmar Bergman el silencio de Dios, Jim Jarmusch afirma que es la indiferencia, Kim Ki-duk lo explica como la agonía de la cotidianidad, a David Lynch le significa la perturbación de lo onírico, René Clair lo determina como la nostalgia del tiempo perdido, y para Jean-Luc Godard es la eternidad. **FIN**

¹¹ Murray Schafer, *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1998.

¹² Werner Herzog, citado por Pablo Cingolani, «El barco de Fitzcarraldo», en *Aporrea*, <<https://www.aporrea.org/actualidad/a11105.html>> [consulta: 27-11-2017].

Alain Guiraudie

Los rumores de lo normal

Alonso Díaz de la Vega



Es irónico que aunque el sonido es uno de los protagonistas de la publicidad de salas cinematográficas, los espectadores raras veces le prestan atención genuina. Las cadenas de exhibición nos prometen salas con equis y números en el nombre, y sistemas de bocinas que nos harán vivir las películas, como si sentir las en el cuerpo lo fuera todo. Pero lo que hacen estas técnicas es afectar no tanto a la audición como al tacto. Las explosiones de autos y aviones se perciben en el pecho, en las piernas, pero el sonido es tan fuerte que el espectador se siente golpeado no por una puerta arrancada, sino por una distorsión.

El sonido, en esos casos, no es más que un efecto tan manipulador como las composiciones visuales y por supuesto, musicales, que anuncian al monstruo en buena parte del cine de horror. Son fáciles, son obvias y son inmediatas. Peor aún, a veces el sonido cinematográfico disfraza la realidad. En la mayor parte del cine comercial —no nada más en Hollywood, sino en todo el mundo— el campo, la cafetería, la calle, suenan a conversación. Escuchamos las voces de los personajes pero apenas si se oye el mundo donde se paran. La realidad se suspende para que ellos puedan hablar y el espectador pueda escucharlos. A lo mucho se manifiesta una música que subraya las emociones actuadas.

Incluso grandes autores han tomado este tipo de decisiones y en su intento por enfatizar el dramatismo se olvidaron de la autenticidad. Robert Bresson lo recomienda, aunque al mismo tiempo sugiere el énfasis en lo sonoro: «Si el ojo es conquistado por completo, no dar nada o casi nada al oído. Y a la inversa, si el oído es conquistado por completo, no dar nada al ojo. No se puede ser a la vez todo ojos y todo oídos».¹ Tal vez porque se suele conquistar solo el ojo el espectador medio no se fija en el sonido que hace —o que debería hacer— la realidad cuando la manifiesta el cine.

Desde los años 2000 una serie de coincidencias han llevado a algunos cineastas a recuperar mediante el sonido la presencia de lo natural. Han convertido en extrañas ensoñaciones el viento entre los follajes y el chirrido de las cigarras. Bruno Dumont, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, João Pedro Rodrigues, Albert Serra, Carlos Reygadas, Alain Guiraudie. Sus películas se suelen situar en bosques y en páramos donde la figura humana no es intrusa, sino fragmento

de una presencia absoluta. Los silencios de la voz resaltan entre las canciones de insectos y árboles que anuncian, en unos casos, la divinidad; en otros se trata del mundo mismo comulgando consigo en una ceremonia sin fin. El de estos directores es un cine cuyo sonido intenta evocar la naturaleza tanto como las imágenes. Descendientes de Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Andrey Tarkovski, Abbas Kiarostami, ellos han reencontrado la presencia de la humanidad en el pasto y la tierra, aun cuando nuestras ciudades secuestran centenas de campesinos a diario. A ninguno se le puede considerar realista pero sus estilos reflejan de manera tan fiel los ritmos de la realidad que sus películas parecen testimonios de lo imposible: en un estanque en Tailandia un pez parlante le hace el amor a una princesa; en la Francia rural un niño y un excéntrico detective perciben un sutil apocalipsis. Experiencias reales o fantásticas, los sonidos del chapoteo y del mediodía rumoroso las hacen creíbles.

Entre estos directores Alain Guiraudie me parece singular. No por su reunión de humanos, animales y plantas. Como ya lo expliqué, no es el único cineasta contemporáneo en buscarla. Tampoco me lo parece por su forma de recrear la música de bosques y lagos. Guiraudie es peculiar por su manera de representar la sexualidad humana como un corolario del placer natural. Con esta descripción muchos espectadores podrían pensar que se trata de un estilo tímido y romántico: énfasis en las caricias, gemidos tenues, imágenes delicadas sin genitales, cuerpos atléticos y heterosexuales. Esto es lo que hace el cine más visto y el que forma las expectativas de la mayoría. Pero Guiraudie es un director fuera de la norma. Todavía más: Guiraudie está en busca de redefinir lo normal.

Probablemente el más reconocido director *gay* en el cine francés contemporáneo, Guiraudie hace películas sobre la vida homosexual, pero sería equivocado llamarles crónicas. En *El rey del escape* (*Le roi de l'évasion*, 2009), donde se enamoran un cuarentón *gay* y la adolescente que salva de ser violada por una pandilla, recurren escenas en un punto de *cruising* donde se reúnen hombres maduros para tener sexo entre sí. La noticia de un anciano con un pene descomunal emociona al protagonista, que llega a tener humorísticas ensoñaciones con él en lo que parece una parodia de la pederastia platónica. Si en la antigüedad era bien visto el estupro, en nuestro tiempo Guiraudie representa con ironía relaciones entre hombres y ancianos en sus largometrajes, desde *No hay descanso para los valientes* (*Pas de repos pour les braves*, 2003) hasta *Animal vertical* (*Rester vertical*, 2016). En esta última un director desahuciado que duda entre retener su visión artística y hacer

un guion comercial para mantener a su bebé, le cumple su última voluntad sexual a un anciano mientras hace efecto el veneno que lo matará. Aunque el retorcido humor de la escena es típico en el cine de Guiraudie, el sonido en ella es más bien una excepción. Antes de su último coito, el anciano, como lo ha hecho en todas sus apariciones, pone un disco de Pink Floyd a todo volumen, aunque en realidad se trata de una banda que imita a Pink Floyd. La explosión de las bocinas encubre un elemento, más que característico, fundamental en el cine de Guiraudie: los rumores del cuerpo. A lo largo de su obra, estos, junto con otros, son la voz que describe y completa la imagen del mundo en pantalla.

Ya desde *No hay descanso para los valientes* el director había logrado mostrar un entorno inexplorado por la cámara, es decir, nunca vemos a cuadro las abejas, los patos, los pájaros, pero su existencia resulta innegable porque los escuchamos. Guiraudie crea con el sonido presencias fuera de cámara que le dan un volumen casi real a sus espacios. La noche en un departamento suena como autos que se alejan en el exterior y también como un gato que maúlla buscando tal vez comida. Cuando un personaje masacra a todo un pueblo, el silencio se convierte en un símbolo claro y espeluznante de

¹ Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Ediciones Era, 1979, p. 56.

lo que ha pasado. Pero *El extraño del lago* (*L'inconnu du lac*, 2013) es, a mi juicio, la cinta de Guiraudie que mejor emplea el sonido al integrar las conversaciones y los gemidos, los susurros y los gritos, a un mundo que probablemente nos parezca hermoso pero que en su abundante naturalidad le responde a sus protagonistas con la indiferencia de rachas sibilantes.

La trama sigue a Franck, un joven homosexual que a menudo visita un lago durante sus vacaciones de verano. La orilla donde elige asolearse es otro punto de *cruising* en la filmografía de Guiraudie, pero este guarda una metáfora de la ilusión romántica y su inevitable desintegración. Franck se enamora de Michel, un nadador con el que a veces se tiende en el pasto detrás de la playa. Entre paquetes rotos de condones, las primeras veces solo intentan poseer el cuerpo del otro, pero con el tiempo Franck comienza a hacer el amor. Por eso no denuncia a Michel cuando lo ve ahogar a su novio. La muerte amenaza el paraíso: *Et in Arcadia ego*.

Lo extraordinario en la dirección de Guiraudie es la franqueza con que representa una sexualidad que la Francia rural considera inaceptable. Sus combinaciones de hombre y hombre, hombre y adolescente, hombre y viejo, ya son suficientes para atraer el escándalo, pero sus imágenes, cada vez más explícitas, manifiestan un deseo de normalidad que alcanza lo político. En *El rey del escape*, una especie de Lolita invertida llamada Curly se adhiere, desnuda, a Armand, pero Guiraudie evade la perversión. Es ella quien persigue al homosexual Armand y la cámara suele filmar por encima de la cintura, sin exigir situaciones que no se puedan simular. La intención del director es revertir estereotipos: normalizar los márgenes. El sonido, que sustituye las convenciones que mencioné en un principio, interviene con succiones y el choque de las pieles. El sexo, en el cine de Guiraudie, posee una voz auténtica y, hay que insistirlo, política. Enemigo del romanticismo que conduce a la desilusión, Guiraudie nos presenta escenas que suenan y se miran como las reales, y que celebran lo que el cine industrial oculta con vergüenza: el chasquido de los sexos.

En *El extraño del lago* esos sonidos se enredan con la presencia ineludible de la naturaleza. Se reconcilian el mundo humano y el natural para decir con absoluta claridad lo que sugiere el resto de la filmografía de Guiraudie: no existe lo anormal, solo lo dañino. Franck no sufre por ser *gay* o por ser promiscuo sino por ser ingenuo. Su sexualidad es la mayor fuente de gozo en el silencio del lago y es el sonido que lo aviva. Así inicia el diálogo entre las hojas y el coito, entre la mano complaciendo y el agua chapoteando, entre la boca consintiendo

y el follaje susurrando. Como los lobos y los pájaros, los hombres en *El extraño del lago* viven sus insólitas vidas sin temor a ser vistos o escuchados. En todo caso, y más por añadir su excéntrico sentido del humor, Guiraudie nos muestra a Michel pidiéndole a un voyerista que se vaya a masturbar a otro lado mientras está con Franck.

Quizás algunos vean en esto un descenso a la bestialidad. A mí me parece un encuentro entre el nihilismo y el hedonismo. El silencio del mundo, un símbolo inequívoco de su indiferencia, se sustituye con la sinfonía del placer. Más que igualar al humano y a la bestia, Guiraudie los hermana en la igualdad, como al final de *Animal vertical*. Ahí la dignidad de los protagonistas los salvará de los lobos. Si tan solo se mantienen erguidos, verticales, vivirán.

Franck, al contrario, se dobla, como el espectador reaccionario ante el cine de Guiraudie. Uno, en su ingenuidad, termina rodeado por la muerte. El otro, en su otra ingenuidad, termina asqueado por lo que debería resultarle normal. A Franck le cae encima el pesado misterio de la noche mientras grita el nombre de Michel, que probablemente lo matará. A la audiencia conservadora le cae encima el oscurantismo del romance, que le impide percibir sin juicio y sin desdén los excitantes coros de la realidad. El cine de Guiraudie habla de estos románticos y también les habla a ellos en un intento de transformar su mirada a través de susurros. **FIN**

Dios es existir y que no baste.
 Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*

Archipiélagos y soledades

Una genealogía del cine portugués

Sergio Huidobro



De día, Portugal vive de cara al mar y de espaldas a Europa. De noche, para soñar, se da la vuelta. A riesgo de simplificar dos veces, una por ignorancia —no estuve ahí mas que una vez, casi de paso— y otra por distancia —escribo desde México— diría que el Portugal moderno es una tensión entre esas dos nostalgias: la del agua, añoranza por ese imperio naval desmesurado que terminó por diluirse como castillo de arena y la de tierra, lamento por ser la orilla desterrada de un continente al que el país luso nunca se ha integrado bien a bien, a cuyo ritmo nunca ha podido ni querido emparejarse.

El cine, bólido veloz de la modernidad, sí que llegó a tiempo, antes incluso que la democracia o los derechos civiles. La primera sesión de proyecciones con taquilla en el Gran Coliseu de Lisboa tuvo lugar el 18 de junio de 1896,¹ unos dos meses antes que en la droguería Plateros de la Ciudad de México y unos quince meses después del debut parisino, todas debidas a los Lumièere o a sus enviados.

¹ Salvo si se indica lo contrario, los datos históricos como este, se refieren de acuerdo a T. A. Batista, *Invenção do Cinema Português*, Lisboa, Tinta da China, 2008.

No puede pensarse, por supuesto, que un cine nacional nace porque se inaugura un local o se abre una taquilla. El cine portugués, o hecho en Portugal o por portugueses ahí donde se encuentren, ha tenido más de un nacimiento. En varios sentidos, Aurélio dos Reis² es el primer cineasta portugués en cualquier genealogía con rigor: en agosto del mismo 1896 viajó a París para adquirir un cinematógrafo y proyectar, a partir de ese 12 de noviembre, las primeras vistas documentales filmadas en suelo luso y con rostros locales. Pero un vistazo a la mutilada filmografía de Dos Reis que lo ha sobrevivido es desconcertante, pues semeja un listado de éxitos de los Lumière traducidos al portugués: *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (1896) y *Chegada de um Comboio Americano a Cadouços* (1896)³ son apenas copias al carbón de la salida de los obreros y la llegada del tren repetidas hasta el hartazgo, entonces como ahora.

La dependencia, además de estética y temática, era industrial. Hasta 1931, varias producciones como *A Severa* (ya volveremos a ella) requerían filmar las vistas de exteriores en Portugal y todo lo demás en París, dada la carencia casi absoluta de técnicos locales, desde iluminadores hasta escenógrafos; para fortuna de la industria nativa, la idiosincrasia basada en la *saudade* obligaba a situar los mayores éxitos populares a orillas del océano (*Os Faroleiros*, 1922; *Os Lobos*, 1923; el corto *Nazaré, praia de pescadores*, 1929), y siendo el mar lo único que no podía ser recreado por técnicos parisinos, obligó a un progresivo traslado de la industria portuguesa a su tierra natural. Una industria que, sin embargo, subía y bajaba, aparecía y desaparecía con los vaivenes sociopolíticos del país. El mar, con los caprichos de su oleaje, siempre ha llevado a Portugal riquezas matutinas para llevárselas en la tarde.

² La homonimia casi exacta de Aurélio da Paz do Reis con nuestro conocido y mexicano Aurelio de los Reyes es un asunto que escapa, para mí, a cualquier explicación documental o intuitiva. No hay, hasta donde me alcanza la información, relación alguna entre ambos.

³ Salvo indicación contraria, los títulos originales son referidos según Angélica García-Manso, *Panorama general de la historia del cine portugués*, Mérida, Junta de Extremadura, 2010; o según L. De Pina, *Aventura do Cinema Português*, Lisboa, Vega, 1977. Dada la evidente irregularidad en la exhibición de cine portugués en pantallas mexicanas a lo largo del siglo, se optó por no traducir los títulos de origen salvo en casos en los que se pudiera comprobar un título de exhibición local.

LISBOA, NO SEAS FRANCESA

Un conocido *fado* de Amália Rodrigues resume y lamenta este peso aplastante que la cultura francesa ejerció sobre el gusto estético portugués, en detrimento del alma local, desde los días en que ambas eran imperiales: «*Lisboa não sejas francesa / com toda a certeza / não vais ser feliz / Lisboa, que idéia daninha / Vaidosa, alfacinha, / casar com Paris (...) Lisboa, não sejas francesa / Tu és portuguesa / Tu és só pra nós*».⁴ El mismo flujo de influencia francesa —y en general, europea— modela el cine portugués en toda su discreta amplitud, desde las vistas de Aurélio dos Reis hasta la etapa internacional de Manoel de Oliveira, pasando por el cine de Paulo Rocha o Fernando Lopes, que respiran bajo el influjo evidente de la primera *Nouvelle Vague*, o la influencia que la escuela etnográfica de Rouch tiene sobre António Reis.

Durante la primera mitad del siglo pasado, esta tensión entre el nativismo local y la importación xenófoba sirve para explicar buena parte de la producción fílmica. Por un lado, los éxitos locales anteriores a la Segunda Guerra Mundial están dirigidos por dos parisinos (Georges Pallu y Maurice Mariaud), un italiano (Rino Lupo) o evocan influencias distantes: algunas dignas, como *A Dança dos Paroxismos* (1929) de Jorge Brum do Canto, basado en Leconte de Lisle y dedicado a Marcel L'Herbier, y otras francamente desconcertantes, como las cintas protagonizadas por los personajes lisboetas «Cardo» y «Pratas», ambos gemelos descarados del «Charlot» de Chaplin, bombín, bigote y gestos incluidos.

En tanto cultura profundamente musical e históricamente atenta al sonido y las texturas del verso cantado (léase a Camões como prueba suficiente), el cine portugués solo encuentra un registro idiosincrático y local profundo con la llegada del sonido, y la aparición de dos cintas pródigas en canciones y modismos del habla local, la mencionada *A Severa* (1931) de Leitão de Barros y *A Canção de Lisboa* (1933) de José Cottinelli. Desde 1926, son ya tiempos del general Salazar y su dictadura interminable, defensora de un Portugal idílicamente rural, reaccionario, católico, enemigo de vicios modernos como la democracia electoral o el estado laico. ►

⁴ «Lisboa, no sejas francesa / con toda certeza / no vas a ser feliz / Lisboa, qué idea más dañina / Vanidosa, alfacina [nativa de Alfama, barrio lisboeta] / casarte con París. (...) Lisboa, no sejas francesa / Tú eres portuguesa / Tú eres para nos». [T. del A.]

En cineastas como los referidos Leitão de Barros y Jorge Brum, Chianca de Garcia o António Lopes Ribeiro, el régimen salazarista encontraría una legitimación más o menos involuntaria, gracias al éxito popular de melodramas rurales y comedias de trasfondo reaccionario que celebraban al Portugal de antaño. Los mitos similares del cine mexicano de esa época, como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) o *Yo bailé con Don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942) dan una idea aproximada de la carga ideológica que subyace en los productos populares. Sin embargo, nunca en México se alcanzó el extremo de una cinta como *Feitiço do Império* (1940) de Lopes Ribeiro, celebratorio de la supremacía lusa sobre los habitantes esclavizados de sus colonias africanas.

Supongo que la tensión con los discursos nacionalistas de ala dura son naturales a toda cinematografía idiosincrática, con economía tambaleante y que defina su identidad en oposición a fuerzas externas amenazantes y colosales: lo estadounidense, en nuestro caso; lo europeo cosmopolita, en el de Portugal. Después de todo el *fado*, como la canción vernácula del México provincial, son líricas de profundo arraigo chovinista que afirman de modo apasionado una identidad muchas veces reaccionaria: *Soy puro mexicano* y *Meu Portugal meu amor* bien pueden traducirse una a la otra; la letra de *Adeus Lisboa* bien podría decir: «si muero lejos de ti, que digan que estoy dormido y que me traigan aquí».

NUEVAS OLAS, MISMO MAR: VIDA Y MUERTE DEL CINEMA NOVO⁵

La ruta de los cines mexicano y portugués entre 1950 y 1969 se escribe en trayectorias casi siamesas. El relativo esplendor del cine industrial portugués en los cuarenta y cincuenta —como el mexicano— se encuentra al final del periodo en un *impasse* de debilitamiento industrial, fórmulas gastadas y evocaciones de identidad colectiva que iban quedando en desuso a pasos acelerados. Con cuánta velocidad envejecieron las grandes producciones industriales de Lopes Ribeiro, *Amor de Perdição* (1943) —rehecha después por Oliveira—, de Leitão de Barros, *Camões* (1946) o *Inés de Castro* (1945), o de Perdigão Queiroga, *Fado: historia d'uma cantadeira* (1948), todas estrenadas con bombo durante el gobierno de Salazar. El cine espectáculo le viene bien a las dictaduras, tan bien, que suelen derrumbarse al mismo tiempo.

Dos películas de 1963 abren de golpe las puertas y ventanas del cine portugués: *Pássaros de Asas Cortadas* de Arthur Ramos y sobre todo, *Os Verdes Anos*, la primera película de Paulo Rocha. Ambas, visiones desencantadas, críticas, urbanas y contemporáneas de su época, anuncian el influjo de la Nueva Ola y de la Cinemateca de Henri Langlois, a la que muchos de los cineastas portugueses jóvenes habían acudido como exiliados del régimen salazarista. Pero la gran figura tutelar del Cinema Novo no es un realizador sino el productor António Cunha Telles, director del Estudio Universitario de Cine Experimental y fundador de la breve y efervescente Produções Cunha Telles, que como casa productora jugó un papel similar al de las mexicanas Marte, Marco Polo o Alpha Centauri en la renovación de estéticas, argumentos y narrativas en el cine local.

La capacidad de Telles para agrupar y financiar en cuatro años a tantas películas fundamentales para el nuevo cine portugués es un misterio pendiente de explorar: los documentales *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, *O Crime de Aldeia Velha* (1964) de Manoel Guimaraes; las ficciones *As Ilhas Encantadas* (1965) de Carlos Viladerbó, *Domingo à Tarde* (1965) de António de Macedo y como broche, la extraordinaria *Mudar de Vida* (1966), segunda y quizá mejor película de Paulo Rocha. Como es natural, tanto arrojo y talento bien invertido condujo, inevitablemente, a la bancarrota y la dispersión de los cineastas en carreras aún más independientes, poco fructíferas, otras intermitentes y varias aplastadas, engullidas por la indiferencia. ►

⁵ Aunque en la redacción de este apartado fueron empleadas varias fuentes, muchas de ellas digitales y videos disponibles en línea, una guía certera para este periodo es J.B. Costa, *O Cinema Português nunca existiu*, Lisboa, CCT Correios de Portugal, 1996.

«SAUDADE», FUTURO Y SOLEDAD: EL CINE PORTUGUÉS DEL NUEVO SIGLO

*Hablad de castellanos y portugueses
pues españoles somos todos.*
Luis de Camões

Un niño camina a paso de cangrejo, de espaldas, con la vista vuelta hacia el camino ya recorrido. La cámara lo acompaña hacia delante, mirándolo de frente, cuando entra en el cuadro una niña que recorre el mismo sendero caminando en el sentido natural. Alrededor, el campo abierto y ventoso del Alentejo. La escena, a la mitad del cortometraje docuficcional *Barbs, Wastelands (Farpões, Baldios, 2017)*, está dirigida por Marta Mateus, filósofa, artista visual en varios formatos y recién cineasta. A la memoria me llega el plano casi exacto de otro niño, unos ochenta años más joven que este, en blanco y negro, de perfil, casi al inicio de *Aniki Bobó (1942)*, el primer largometraje de Manoel de Oliveira, a mi gusto, uno de sus mejores. En aquella, una pandilla de estudiantes de primaria cruzaba una ciudad mediana del interior, más chica que Oporto o Lisboa, aunque más grande que las villas diminutas que salpican cualquier otra provincia del país. Los de Mateus, menos idílicos, son hijos directos de la tierra, arañados por la maleza y medio sordos por el viento perpetuo del norte ibérico.

En estas instantáneas, breves visiones del campo como barrica de fermento para el alma portuguesa, se puede resumir toda una lectura del cine portugués. No parece haber medias tintas en los acercamientos de la cámara a las formas de vida no urbanas: son retratadas como idilios reaccionarios o como idiosincrasias radicales. En medio de la cinta de Oliveira y la de Mateus quedan dos documentales extraordinarios: *Acto da Primavera (1963)*, también dirigida en pleno Cinema Novo por Oliveira —quien, camaleón, mutante o Fausto, encontraba la fórmula de la juventud cada cierto tiempo— y *Trás-os-Montes (1976)*, de António Reis y Margarida Martins Cordeiro. Ambos aspiran a capturar el alma inviolada del campesinado alentejano. Ninguna lo logra porque nadie podría. En su lugar, entregan ficciones maravillosas disfrazadas de verdad antropológica, una sobre la religiosidad ancestral y otra sobre el día a día de los habitantes de una región entrañable pero impenetrable.

El mismo Oliveira, auténtico «elefante en el salón» si se habla de cine portugués, constituye una rareza genealógica solo comparable con la de João César Monteiro, otro aprendiz precoz del Cinema Novo. En su férrea independencia autoral se mezclan la honestidad más transparente con la pedantería más cargante (*Branca de Neve*, del 2000, quizá sea la cumbre de ambas), pero su dupla involuntaria con el centenario Oliveira representa al fin una rama nueva en la genealogía portuguesa, una que parte de raíz desde el tronco cultural del país en vez de ser una rama menor que nace de otra rama nacida, a su vez, de una más.

Su virtud mayor es haber alumbrado, de una forma u otra —casi siempre de forma involuntaria— nuevas poéticas, formas de decir y de narrar para el cine portugués posterior a 1980. A la vista de cintas de plena madurez como *En el cuarto de Vanda (No Quarto da Vanda, 2000)* o *Juventud en marcha (Juventude Em Marcha, 2006)* de Pedro Costa, *Aquel querido mes de agosto (Aquele Querido Mês de Agosto, 2008)* o el tríptico *Las mil y una noches (As Mil e Uma Noites, 2015)* de Miguel Gomes, cabe una justificada intuición de que el cine portugués finalmente sea dueño de una genealogía propia, en diálogo abierto con una Europa que finalmente reciba al país luso de igual a igual, con un cine que no precise de Wim Wenders o Alain Tanner para legitimarse dentro del mosaico europeo. En el camino de casi un siglo por encontrarse a sí mismo, el cine portugués ha terminado por encontrar no una voz sino varias, ese archipiélago de soledades que Villaurrutia inventó para describir nuestra poesía: un abanico de identidades con nombres, sensibilidades y formas de mirar distintas, a veces disímiles y a veces complementarias que son producto, al fin y al cabo, de un país partido en varias almas. Después de todo, si Pessoa llegaba a hacer cine, lo habría querido así. **FIN**

En Vietnam estoy alegre porque a pesar de las bombas hay esperanza para la revolución; en América estoy triste porque a pesar del progreso financiero el porvenir está obstruido.
Jean-Luc Godard

JLG 1968

Julio César Durán



El aura de viejo maestro que posee hoy en día Jean-Luc Godard, es quizá solo una apariencia, pues produce a cada tanto imágenes radicales y contestatarias dignas del más fresco y joven espíritu que podamos intuir dentro del universo cinematográfico. El realizador galo, desde sus primeros textos en *Cahiers du Cinéma*, hasta sus más recientes incursiones en el cine 3D, ha sido partícipe de irrupciones culturales que han sacudido la apacible cotidianidad del séptimo arte.

Estos «golpes» se volvieron paradigmáticos en un periodo breve pero fundamental para la obra completa de Godard. El entreacto que podemos encontrar tras los años dorados de la Nouvelle Vague —con *Week End* (1967) como crepúsculo— y en la víspera de la formación del Grupo Dziga Vertov —arrancando con *Pravda* (1970)—, está fuertemente influenciado por el álgido momento que los estudiantes y obreros protagonizaron en 1968 a nivel mundial.

«El cine (...) le impide a uno envejecer. Uno permanece como un muchacho que no sabe volverse adulto»,¹ confesó Godard en una entrevista donde cuestionaban su trayecto después del 68, anunciando, de cierta manera, el espíritu rebelde de su obra. Para entender el momento de inflexión político-estético que Jean-Luc

¹ Léon Mercadet y Christian Perrot, *Actuel*, 136, octubre de 1990. Retomado por *El Nacional*, México, agosto de 1991, p. 11.

posee en el marco del Mayo Francés, debemos tomar en cuenta al protagonista del proceso de desencanto y posterior politización de las sociedades norteamericana y europea en los años cincuenta y sesenta, es decir, la llamada «juventud adolescente». Tras volverse evidentes los mecanismos de colonización de las diferentes potencias (por ejemplo en las guerras de Corea, Indochina, Argelia y otras), así como del triunfo de la Revolución Cubana (que incentivó la creación de movimientos de izquierda en toda América Latina), ciertos sectores de la sociedad occidental se vieron en serias crisis económicas y morales, sumado a la llegada de «un dispositivo civilizatorio desconocido hasta entonces en la historia de la modernidad europea».²

La adolescencia se entiende como una exportación norteamericana a la Europa de posguerra que serviría como instrumento de consolidación del *establishment*, ese sistema que, hasta el momento, mantiene a los jóvenes y «que tiene planeado incluirlos dentro de su proyecto de progreso capitalista».³ Sin embargo el proyecto falló:

El fondo que aparece en la rebelión de los jóvenes europeos es esa percepción de que la juventud, al ser una edad tolerada, está siendo reprimida, instrumentalizada (...) No hay que olvidar, por otro lado, que los jóvenes de los años sesenta son hijos de los combatientes de la Segunda Guerra Mundial (...) Tienen la sensación de que, de alguna manera, cuando no fueron los represores de otros pueblos, fueron colaboradores al menos pasivos del régimen nazi al que aparentemente combatían...⁴

La explosión política y rebelde de los movimientos obreros, estudiantiles y de los grupos políticos de izquierda, fue impulsada por la revolución lúdica de este sector en lugares como Berlín, París e incluso en la Ciudad de México. Aquel ímpetu contestatario encuentra perfecta cabida en una figura cultural importante para la época: Jean-Luc Godard, quien no se conforma con participar en el comité de defensa de la Cinemateca Francesa, en las barricadas de la «Ciudad luz» o del motín en pleno Festival de Cannes; ni siquiera con enunciar su maoísmo. El realizador, que de por sí ya cargaba con una imagen de —en palabras de Georges Sadoul— «insolente y violento», llevó su militancia política —afín a las juventudes revolucionarias— al terreno de la estética.

De acuerdo con Sadoul, desde 1968 aparece en el mapa fílmico la *deconstrucción*, a cuya forma más radical solo se acercará Godard, afirma el historiador, en *One plus one* (1968). En sincronía con las intenciones de las juventudes rebeldes, los adeptos de tal concepto intentarían echar abajo el mecanismo de enajenación ideológica que produce el cine.

La deconstrucción puede actuar en dos niveles, uno en el «Efecto ideológico que produce la cámara [y el otro] ligado a sus formas de representación. El cine debe (...) poner en evidencia su propio proceso de fabricación...».⁵ La obra cinematográfica militante de Jean-Luc Godard participa al mismo tiempo de estos dos estadios, sobre todo en sus filmes desarrollados alrededor del 1968 mundial: el segmento para *Lejos de Vietnam* (*Loin du Vietnam*, 1967), su cortometraje *Film-Tract n° 1968* (1968), *Simpatía por el diablo* (*Sympathy for the Devil*) (originalmente titulado *One plus one*), *Un film comme les autres* (1968) y los *Cinétracts* (1968) realizados a varias manos. ►

² Bolívar Echeverría, *68+40=60 (Sobre el 68)*, México, 2016, p. 2, <<http://www.bolivare.unam.mx/miscelanea/Sobre%20el%2068.pdf>> [consulta: 18-12-2017].

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI Editores, 2010, p. 503.

Lejos de Vietnam es una muestra general de deconstrucción tal como lo describe Georges Sadoul, no solo porque se vale de la *impresión de realidad* que apoya el discurso de los realizadores y su propósito de contrainformación, sino porque justamente el segmento de Godard, titulado *Camera-Eye*, va a evidenciar los mecanismos de representación cinematográfica en pos de difundir el genocidio que padecía la nación asiática.

En este filme vemos primeros planos del propio Godard detrás de una gran cámara de 35mm, enunciando las intenciones que tiene para participar en la película colectiva y las razones por las que no pudo ingresar a Vietnam del norte para rodar su parte. Montaje de imágenes (simulacros en una región vietnamita, escenas subversivas, rostros, el propio cineasta haciendo evidente al aparato) y una voz en *off*, ponen de manifiesto los signos y las maneras que está produciendo la pieza audiovisual. No se trata de una obra narrativa sino de metacine: el ojo mirándose a sí mismo, un creador mostrando las armas (símbolos) con las que le es posible entrar en acción, quien finalmente cae en una reflexión reveladora donde la lucha que Vietnam libra es un espejo de la lucha que un obrero francés pelea con sus sindicatos o de la batalla que el mismo Jean-Luc enfrenta contra el imperialismo estético y económico que representa el cine de Hollywood.

Jean-Luc Godard entiende el cine como fondo y como forma. El lenguaje cinematográfico tiene necesariamente que usar su efecto ideológico para propagar las luchas obreras, estudiantiles, a través de su propio discurso maoísta pero siempre representado por maneras maoístas tradicionales. Adelantándose a la idea de cineminuto, los *Cinétracts* llevan al límite la destrucción de las fórmulas burguesas capitalistas del séptimo arte, se trata de mini películas, híbridos silentes de documental y cine-ensayo (si puede llamársele así sin un elemento de opinión), donde realizadores como Chris Marker y Alain Resnais, artistas plásticos como Jean-Denis Bonan y Gérard Fromanger, de la mano de Godard, prescinden del crédito como realizadores en una labor auténticamente colectiva.

Estos «tratados» (cortometrajes de compromiso político riguroso), son reapropiaciones o en su caso actualizaciones de las técnicas y teorías de los maestros soviéticos del cine. El montaje es puro y por supuesto, es la razón de ser de estas 41 piezas aglutinadas a manera de un gran largometraje documental. El filme es una declaración fragmentada, cercana al cine concreto (que contiene como un contexto bastante claro la parte más álgida de las revueltas del Mayo Francés), donde se ven planos cenitales de policías antimotines, persecuciones, incendios, pintas politizadas en los muros de París, anuncios publicitarios, imágenes hoy icónicas de los revolucionarios de la época, etc.

De alguna manera los *Cinétracts* son la expansión del *Film-Tract n° 1968* que Godard realiza a cuatro manos con Gérard Fromanger y preparación de *Un film comme les autres*. El cortometraje, al igual que las 41 piezas fílmicas mencionadas, pretende formar parte del lenguaje audiovisual y —ya su título lo anuncia— se asume como un tratado, esto es que expone la declaración de principios del movimiento político parisino y al mismo tiempo informa, sin tomar partido, de las imágenes e ideas de la época, así como de las consecuencias de la movilización social, donde el rojo de la bandera francesa —el representante de la *fraternité* y obvia señal socialista— literalmente se escurre y avanza sobre el resto del estandarte.

El elemento más característico de estas películas es la ausencia de sentencia o crítica, el contenido aparece tal cual, se trata de presentar una imagen del mundo con el cine mismo como único filtro. «Nosotros no hacemos juicios morales: que los hagan los periodistas, los policías, los médicos y los profesores. Nosotros no», aseguraba Godard en conversación con Jean-Pierre Gorin.⁶ ▶

⁶ James Conaway, *El diálogo de un Director, a Pleno Sol*, Excelsior, 1994.

Mark Cousins arranca su visita por la Nouvelle Vague con la siguiente afirmación: «Quizá sea algo normal que una sociedad fracturada dé lugar, asimismo, a un tipo de imágenes igualmente fracturadas».⁷ Sentencia que cae como anillo al dedo al Godard que 10 años después de su *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1958) llevó hasta las últimas consecuencias una manera filosófica de acercarse al cine.

Tanto en *Cinétracts* como en *Film-Tract n° 1968* se disputa la realidad, de modo fragmentado, a la manera de una perspectiva con múltiples objetos enfocados al mismo tiempo. La Historia es la historia del cine, el cine es lenguaje y a partir de su obra, Jean-Luc Godard lo coloca como una gramática que es cuestionada constantemente. Ambas películas parecen pura forma pero se trata de la amalgama de discurso y lengua al mismo tiempo.

Los elementos antes mencionados serán los protagonistas de *Un film comme les autres* y de *Simpatía por el diablo*, ambas películas de alguna manera llegan con la limitación de ser catalogadas como documentales, pero suponen un entramado audiovisual más interesante que el mero registro de verosimilitud. Palabra e imagen son los dos lenguajes a los que el ser humano está atado, evidentes en *Un film comme les autres* donde nos enfrentamos, de manera más o menos simple, a una discusión entre obreros y estudiantes. Esta idea constante de Godard, que es igualmente llevada al extremo en *Un filme socialista* (*Film Socialisme*, 2010), es el principio con el cual va a atacar a la manera burguesa de hacer cine (narrativa literaria, con un culto a los rostros, una continuidad perfecta y la evasión de compromisos sociales). Godard usa y evidencia estos recursos cinematográficos (palabra e imagen, además de los medios técnicos de fabricación) para causar un efecto ideológico. «La provocación lingüística fue, en principio, el factor más evidente y escandaloso de su obra»:⁸ el lenguaje mismo es usado como arma política en sus largometrajes producidos en Francia e Inglaterra.

Simpatía por el diablo también es una suerte de tratado, con discursos fracturados y contracultura en primer plano. El filme está hecho bajo el principio de deconstrucción donde toda referencia que atraviesa el año de 1968, sean movimientos políticos, personajes o diplomáticos, la propia guerra fría, la música popular por supuesto, está filtrada por la cámara y pasa al mismo tiempo, sin juicios pero sí en evidente contrapunto. En el filme se pueden observar tintes marxistas, maoístas y de la revolución juvenil. Toda pretensión antifascista se va sumando al armado de la canción de los Rolling Stones, donde igual es presentada la enajenación nazi de un país que fue diezmado dos décadas atrás a causa de la guerra, pero también se ponen sobre la mesa los alcances y propósitos del cine y la televisión como armas tanto del capitalismo como del imperialismo estadounidense (¿acaso no son lo mismo?).

El montaje de segmento tras segmento en *Simpatía por el diablo* no solo confronta al espectador con un ambiente politizado, quizá el más radical de la época, sino que manifiesta el terror de la guerra que se libraba en el continente asiático (reflejo, otra vez, de la guerra en el hogar europeo, en el «mal inglés» de los afroamericanos, en las pintas callejeras). El aparato militar-ideológico de occidente, con su enajenación social y sus planes para todo joven productivo es mostrado aquí con una parodia de la cultura pop y su más grande espectáculo televisivo: la Guerra de Vietnam.

En palabras de JLG, «La televisión difunde, no produce (...) El cine no estaba ligado al poder. La televisión, sí».⁹ La vorágine de signos que vomita el aparato electrónico casero es la misma que la del aparato militar que está listo para instrumentar su sueño capitalista, ambos son armas del poder, del fascismo que se internó hasta los huesos de las naciones que creyeron haber vencido al partido nazi, y es ahí donde Godard aparece con una forma de hacer cine lejana al deslumbrante *star system*, opuesta al culto de la industria, sincronizado a todas luces con la contracultura juvenil.

Godard propone llevar esa batalla militar, orquestada por el *establishment* a distintos niveles, al mismo terreno que las juventudes lo hicieron en el 68: la política. Y esta se juega en el lenguaje. **FIN**

⁷ Mark Cousins, *Historia del Cine*, Barcelona, Blume, 2005, p. 269.

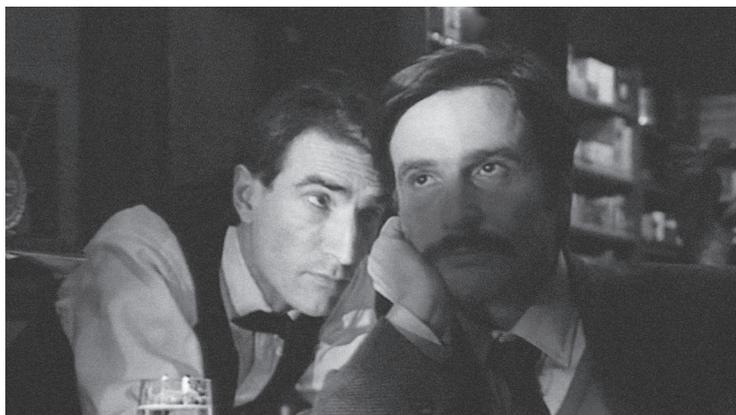
⁸ Román Gubern, *Godard polémico*, Barcelona, Tusquets, 1969, p. 20.

⁹ Léon Mercadet y Chirtian Perrot, *op. cit.*

La mirada de Orfeo

JLG: *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine*

Sonia Rangel



La mirada de Orfeo es el don último de Orfeo a la obra, donde la niega, donde la sacrifica trasladándose hacia el origen por el desmesurado movimiento del deseo y donde sin saberlo, todavía se traslada hacia la obra, hacia el origen de la obra.

Maurice Blanchot

El intento de hacer una crítica sobre una película de Jean-Luc Godard es ya asumir el fracaso de realizar un acto imposible, no solo por la complejidad que cada filme expone y que deviene en una forma de resistencia que la obra del autor produce, sino también quizá por eso que ya señalaba Susan Sontag cuando decía que el cine de Godard solo puede pensarse en términos de obra,¹ siendo cada película un fragmento que arroja luz sobre los otros. En este sentido, pensar la obra de Godard es imposible, pues se trata de una obra experimental y procesual; una obra inacabada o des-obra que siempre está deviniendo estética y formalmente. Así, cada filme es un intersticio a la vez que una bisagra que une los trabajos anteriores con los del porvenir. Máquinas de tiempo que muestran e iluminan el proceso de creación y pensamiento de Godard; el origen de sus ideas y cómo estas se articulan con la pintura, la música, la filosofía, el cine y el mundo. Tal vuelta al origen hace sensible la pregunta que siempre opera dentro de la obra del cineasta francés como motor, y que ya se hacía André Bazin: ¿qué es el cine? Así, cada ejercicio cinematográfico se convierte en autoconciencia y ensayo sobre la potencia del cine como arte menor.

¹ Susan Sontag, *Estilos radicales*, Barcelona, Muchnik, 1985.

56 En Godard, obra y proceso generan series de constelaciones que podemos distinguir por épocas, yendo de lo imaginario en la liberación de las potencias de lo falso —los primeros filmes donde el cineasta rompe con los clichés de la forma clásica del cine y plantea otras formas de filmar los cuerpos, el amor y la vida—, hacia la constelación de lo didáctico —ensayar y enseñar a ver, estela que va a la imagen-crítica, en donde lo poético deviene en lo político—. En los años ochenta la potencia de la imagen-crítica se dirigirá a pensar la especificidad del cine, su origen como heredero del gran arte: pintura, música y literatura, así como su carácter diferencial frente a ese origen. La originalidad del cine está en crear imágenes que resisten a la muerte, pero también en esta época, para Godard, la potencia político-estética del cine es la resistencia frente al espectáculo y la omnipotencia de la televisión. En ese sentido Alain Bergala apunta: «En el Godard de los años ochenta no existe ya auténtica ligereza, ni tampoco verdadera inocencia, sino tan solo una extraña mezcla de ingravidez y de opacidad, inextricablemente ligadas».²

Grandeza y decadencia de un pequeño comercio del cine (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1986), película para televisión que ha sido recientemente recuperada y exhibida por primera vez en la pantalla grande, forma parte de la constelación de los años ochenta, girando en la misma órbita que *Salve quien pueda, la vida* (*Sauve qui peut [la vie]*, 1980) y *Soft and hard* (1985), es un ejercicio auto-referencial

sobre si es posible hacer una película para televisión que siga operando como una imagen-cine, es decir, que conserve su potencia poética y crítica. Una pequeña productora, Albatros Film, pretende llevar a cabo la realización de una película para televisión, se trata de la adaptación de una vieja novela de J.H Chase a cargo del director Gaspard Bazin, interpretado por Jean-Pierre Léaud —con quien Godard acababa de filmar *Detective* (*Détective*, 1985)—. Puesta en abismo, donde la producción de la película, el *casting*, los ensayos, los pagos, operan como un proceso de reflexión en un indisoluble *hacer ver* y pensar con las imágenes. Godard se pregunta como en *Soft and hard*: ¿cuál es el origen de las imágenes?, ¿en qué radica su originalidad? Ambas interrogantes oscilan entre la creación y el destino de las imágenes, teniendo como telón de fondo *El origen de la vía láctea* de Tintoretto. Así hay un origen común a las imágenes pictóricas y las imágenes-cine, que a la vez es donde descansa su originalidad respecto a las imágenes televisivas. Para Godard las imágenes-cine comparten con la pintura el hacer ver; el trabajo con la luz que extrae lo invisible de la oscuridad (Rembrandt) y da a luz; la imagen-cine en su luminosidad nos hace abrir los ojos. Volver al origen es recuperar la inocencia, ver por primera vez es un acto de resistencia frente a lo visible de los clichés; el agujero negro que abre la televisión. Siguiendo a Bergala:

² Alain Bergala, *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 36.

Godard exige de cada una de sus imágenes una «compostura» irreprochable, confronta su cine a lo más grande que ha habido en el pasado de la pintura o de la música, lo somete a la tensión de proyectos que procuran ampliar sus límites. Ello no está exento de sufrimientos ni de fracasos, pero es el más bello acto de resistencia contra todo lo que amenaza al cine en este final de los años ochenta.³

Como en *Pasión* (*Passion*, 1982), *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio del cine* se confronta con la pintura, mostrando que el primer acto cinematográfico está en filmar el rostro, la imagen-afección como apuntaría Gilles Deleuze, pero también la descomposición del gesto por la ralentización. Filmar el rostro es hacer nacer una estrella que arroja luz sobre la oscuridad. Eurídice (Maria Varela), la esposa del productor de Albatros Film (Jean-Pierre Mocky), decide hacer el *casting* para la película. Filmar el rostro de Eurídice como en el mito, es captar la belleza fulgurante que se desvanece ante los ojos. Marcada por los efectos de sobreimpresión, Godard muestra la potencia del cine: crear imágenes que resisten a la muerte, cuya reverberación persiste en su ausencia; la imagen-cine recrea en su acto originario la mirada de Orfeo.

El segundo acto cinematográfico es hacer audible el mundo, la imagen sonora que esta vez va de la música de Leonard Cohen a la de Arvo Pärt, y de los actos de habla (las repeticiones de frases frente a la cámara a manera de *casting*), a los ruidos y silencios. Godard muestra que la imagen-cine actualiza el eterno matrimonio entre Eurídice y Orfeo, entre la imagen-visual y la imagen-sonora, unión que es su originalidad.

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche. Pero Orfeo desciende hacia Eurídice: para él Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo el velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche.⁴

Eurídice lanza una serie de preguntas a Gaspard: ¿qué es el arte?, ¿qué es lo clásico?, ¿qué es lo romántico y lo moderno?, ¿acaso el cine ha matado la vida? La imaginación es el poder de arrancar luz de la oscuridad, hacer audible lo inaudible, el surgimiento de lo inaudito —línea de fuga que atraviesa el agujero negro, potencia que se configura en el arte que va a lo esencial dejando de lado al comercio, la empresa, el dinero—. Almereyda es la voz que desde el más allá recuerda esa doble vía del cine: la industria y el arte, así sí, el cine es una fábrica de sueños. Godard desde siempre ha dejado que otros fabriquen mientras él sueña en el resplandor del abrazo silencioso, imposible entre Eurídice y Orfeo. La tarea del arte es lograr que la mirada de Orfeo se vuelva oblicua para que pueda captar a Eurídice.

Aun ante la obra maestra más evidente, en la que brillan el resplandor y la decisión del comienzo, también estamos frente a algo que se apaga, obra que de pronto se vuelve invisible, que no está, que no estuvo nunca. Este brusco eclipse es el lejano recuerdo de la mirada de Orfeo, es el regreso nostálgico a la incertidumbre del origen.⁵ **FIM**

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 161.

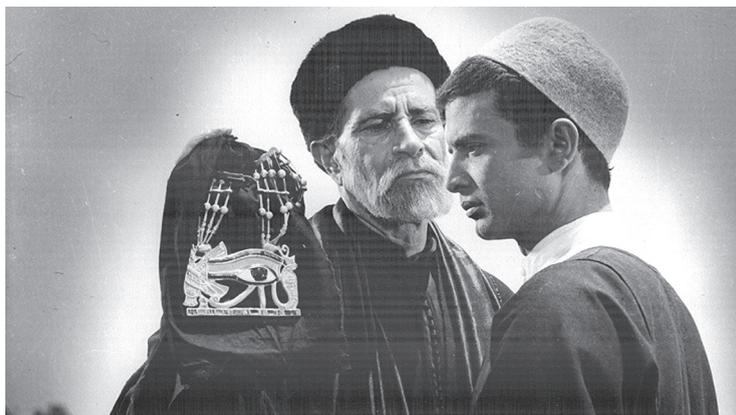
⁵ *Ibid.*, p. 164.

*Los que se vayan regresarán, los que duerman, se levantarán.
 Los que caminen, resucitarán. La gloria es por ustedes.
 A los cielos y a su altivez, a la tierra y a su envergadura.
 El libro de los muertos*

Al-Mummia

La carne ausente

Jorge Negrete



Las restauraciones filmicas asemejan actos de la más noble arqueología. Una exploración, a veces involuntaria, en busca de tesoros desconocidos cuyo único cancerbero es el temible olvido y que al ser hallados son sujetos de un complejo proceso cósmico para ser expuestos de nuevo en la oscuridad de una sala de cine. Películas «muertas» que en su resurrección descubren nuevos adeptos y se incorporan a una cultura que las resucita y las mantiene con espectral vida.

En esta ocasión el honor corresponde a la película egipcia *Al-Mummia* (1969) del cineasta Shadi Abdel Salam, que forma parte de las restauraciones filmicas que presenta el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM), y que ofrece una visión de alcances filosóficos sobre la figura de la momia, una de las más populares del horror moderno, pero diseccionándola desde un contexto eminentemente religioso y materialista. La cinta, que en su momento contó con el apoyo del gran cineasta italiano Roberto Rossellini para su filmación, es considerada una de las mejores películas egipcias de la historia y recientemente fue restaurada por la fundación World Film a cargo de Martin Scorsese.

Al-Mummia o *La noche de contar los años*, presenta la confrontación entre ladrones y mercaderes egipcios que saquean las tumbas de los faraones, y la tribu de los Hurabat, protectores de ese tesoro, herencia legítima de su pueblo. Cuando varios objetos de las tumbas comienzan a aparecer en el mercado negro, la tarea de resguardar el tesoro y su secreto recae en el joven Wanis (Ahmed Marei) quien, a lo largo de la película, se enfrenta a un devastador y silente impulso: la codicia.

La codicia es vista como un fantasma que azota el mundo y que no ha levantado su denso velo de las mentes y las almas de los hombres, como una epidemia que persigue y corroe con el mismo sigilo y paso glacial que el de una momia, pero no una momia como se nos ha presentado en el imaginario con vendajes blancos y la apariencia *zombificada* de la monstruología clásica, sino un cadáver atrapado entre dos estados: uno de vida dirigida por una obstinada pasión mística y otro en eterna podredumbre moral.

Al-Mummia toma esta ambivalencia para explorar el choque entre dos nociones: lo material y lo sagrado como medios de vinculación con el mundo. Por un lado, los ladrones y mercaderes que no ven en las reliquias más que algo que puede ser explotado, sin consideración alguna por el pasado, que es percibido como una mera ilusión, y por el otro, los miembros de la tribu que estiman el pasado y que resguardan celosamente sus secretos y riquezas, engendrando así dos «monstruos» que comparten un ímpetu paranormal: uno físico que se hace inmaterial por el miedo y uno inmaterial que se hace físico por la codicia.

EL MONSTRUO SAGRADO

El tono de la película es reflexivo, ominoso gracias a una elegante puesta en escena y una delicadamente tersa fotografía de marcado influjo etnográfico por parte de Abdel Aziz Fahmy, tomando así las mejores cualidades de las representaciones de la momia en el cine, de la que existen dos referentes ineludibles: por un lado la encarnación del mítico Boris Karloff en *The Mummy* de 1932, dirigida por Karl Freund, y por otro, la imponente representación de Christopher Lee en *The Mummy* de 1959, ambas productos del sistema de estudios *hollywoodense* (Universal Pictures) y británico (Hammer Productions).

En su planteamiento central, las momias de estas películas castigaban la codicia material y de conocimiento, pero su perdición yacía en la búsqueda de consumir un amor que estaba prohibido por desafiar la autoridad política del faraón o los reglamentos de los sacerdotes. Se trata, ante todo, de creaturas humanas que son impulsadas por una terrible soledad y perseguidas por un abrumador pasado que las convierte en figuras trágicas despertadas por la codicia, y cuya ambición es hacerse carne para saciar su pasión, y poder revertir el embalsamamiento.

En *Al-Mummia* este paso se invierte, dejando la carne de lado y sublimando a su personaje principal (Wanis) para mutar en un ser errante cuya principal ambición es la preservación de una tradición sagrada. Wanis se embalsama moralmente cuando entra a la cueva y una de las reliquias (un ojo) le devuelve una mirada que él recibe como la de un temible juez: «para usted es una pieza de oro, para mí un ojo que me persigue»; nuestro protagonista reacciona con profundo temor ante la posibilidad de padecer la furia de los dioses y se alía con ellos, pero castrado de todo poder — exceptuando el de la (omni)presencia—. Mircea Eliade decía en *Lo sagrado y lo profano* que para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica.¹ El cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía. ►

¹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.

En el caso específico de *Al-Mummia*, Abdel Salam presenta la hierofanía de un persecutor cuasi cadavérico, pero no uno que se oculta en vendas o maquillaje, ni una creatura que busque horrorizar desde su aspecto o que cuente con fuerza sobrehumana o poderes mágicos, sino uno cuyo rostro es visible y como la figura de la momia que hemos visto en otras películas, observa ominosa desde la periferia; aparece y desaparece sigilosamente, su enemigo es interno y representado por un grupo de mercaderes, ladrones y protectores al servicio del Imperio. La única pasión de la que puede dar razón es la protección de la sacralidad y el temor al castigo que la profanación de un espacio resguardado por un aura religiosa o mítica implica.

Igual que sus contrapartes occidentales, la interpretación de Ahmed Marei se apoya en una mirada penetrante que le otorga un poder hipnótico y paralizante, la parte más expresiva de un cadáver ambulante por cuya mirada se asoma el juicio de un pasado que ha sido traicionado por su presente y que busca ser reivindicado por el mismo.

Umberto Eco dice que la misión del monstruo era definir la divinidad, pero que el imaginario de los monstruos reformado por Universal Pictures (vampiros, hombres lobo, momias, etc.) solo inspiran miedo y no los vemos como mensajeros de Dios.² Abdel Salam retoma la vieja tradición de la que habla Eco para mostrar un monstruo sagrado que tiene más miedo que aquellos a los que persigue, pero el mensaje divino toma otra faceta.

EL MONSTRUO PROFANO

La profanación de lo sagrado, cuando menos en las películas de momias, es motivada por la codicia. Tal osadía contra los dioses se castiga severamente, pero la codicia es dúctil y resistente, inmune a cualquier azote físico. Su guarida es lo más profundo de algo que podemos llamar ingenuamente «lo humano», lugar que gradualmente se va pudriendo. Aquí es donde surge la otra faceta del monstruo: una creatura que deja la carne para sublimarse por el miedo, y encarna en un rostro antropomorfo de distorsionado semblante, revelando aquel lento proceso de descomposición interna.

En la película de Shabdel Salam, ese cadáver corrupto aparece en la forma de mercaderes («mi único jefe es el oro») y ladrones, que en el vértigo de su ultraje no reparan en el temor al castigo o a Dios/dioses (hombres que caminan hacia la nada, pilares que no sostienen ningún techo), y que se refugian en el más cínico escepticismo para evadir la vía de la perdición moral. La misma ruta es tomada en otras películas, además de *Al-Mummia*, que tienen a bestias codiciosas en los roles protagónicos, particularmente en *El tesoro de la Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1941) de John Huston y *Petróleo sangriento* (*There Will Be Blood*, 2007) de Paul Thomas Anderson.

En dichas obras existe una noción de lo que Eliade concibe como desacralización: aquello que define la experiencia del hombre no-religioso de las sociedades modernas, que resienten una dificultad para reencontrar las dimensiones existenciales del hombre religioso de las sociedades arcaicas. ►

² Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, España, Lumen, 2007.

Tanto los ladrones y mercaderes de *Al-Mummia*, como Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) y Dobbs (Humphrey Bogart) se enfrentan a las creencias de sus contrapartes: Wanis, el joven Eli (Paul Dano) y el viejo Howard (Walter Huston), a los que etiquetan como locos, supersticiosos o fanáticos, y se amparan en un sentido de lo colectivo y su protección. El apego materialista destroza los rasgos reconociblemente humanos usando como medios invaluables reliquias, copiosas cantidades de petróleo o sendos sacos de polvo de oro.

Recursos y bienes creados por una fuerza divina que se transforman en seductores tiranos y por obra humana, en artimañas del diablo. Uno de los mercaderes de *Al-Mummia* espeta: «mi jefe es solo el oro», mientras que Howard en *El tesoro de la Sierra Madre* se refiere al oro como «el diablo», y en *Petróleo Sangriento* Daniel obliga a Eli a reconocer que Dios es una superstición para conseguir dinero.

66 El monstruo profano se alimenta del mundo material, pero la ingesta voraz del mismo comienza a destruirlo por dentro, convirtiéndolo en un tétrico y sediento cadáver que termina siendo, de manera involuntaria, un mensajero, o más bien un mensaje de Dios que alerta sobre las consecuencias de la codicia.

EMBALSAMAMIENTO: VIDA AUSENTE

«Una broma de Dios», dice un locuaz Howard al final de *El tesoro de la Sierra Madre* una vez que el viento ha disipado el oro que durante meses había extraído de la montaña y que nuevamente se convertía en «granos en el vientre de la montaña», que es como uno de los personajes de *Al-Mummia* describe a los insignificantes humanos frente a las representaciones de los dioses. El destino es, entonces, compartir la misma materialidad.

El monstruo sagrado y el monstruo profano coexisten en el embalsamamiento, y su naturaleza es otorgada por la existencia de su contraparte, manteniendo una extraña necro-simbiosis: vida sin movimiento y movimiento sin vida, como polvo o arena en el viento.

Esta oscilación entre dos estados es expresada con elocuente belleza en el poema *Correspondencia de la momia* de Antonin Artaud, en los siguientes pasajes:

Ni mi vida es completa ni mi muerte ha fracasado completamente.
Físicamente no existo, por mi carne destrozada, incompleta,
que ya no alcanza a nutrir mi pensamiento.
Espiritualmente me destruyo a mí mismo, ya no me acepto como vivo.
(...)

La habéis visto a la momia fijada en la intersección de los fenómenos, esa ignorante, esa momia viviente que lo ignora todo de las fronteras de su vacío, que se espanta de las pulsaciones de su muerte.
(...)

La momia voluntaria se halla levantada, y a su alrededor se agita toda realidad.
La conciencia como una tea de discordia, recorre el campo entero de su virtualidad obligada.
(...)

Pero toda esa carne es solo comienzos y ausencias, ausencias y ausencia...
Ausencias. **FIN**

CINEGRAPHIA, el cine se escribe en imágenes

Jaqueline Avila

Si Agnès Varda parte de la *cinécriture* para (des) componer un filme, escribiéndolo cámara en mano, para *Cinegraphia* la forma más interesante de «leer» el celuloide es a través de sus imágenes, aquellos signos que el cineasta conjuga 24 veces por segundo.

De este modo la imagen, designada como la protagonista de cualquier filme, tiene un poder casi «mágico» y perenne: si como tantos cineastas han expresado, el cine es sueño, entonces al despertar es cuando reparamos —como Augusto Monterroso— en que «la imagen todavía está allí».

Lo que contiene y la forma en que la imagen está compuesta son elementos esenciales que ayudan a encontrar y comprender la expresividad del cine, así como el impulso cinematográfico detrás de quien realiza una cinta. Por tanto, no es fortuito que un solo lenguaje, el de las imágenes, sea utilizado de forma similar o, en realizadores concretos, de forma recurrente. Que tales similitudes desemboquen en intersecciones entre películas, entre cineastas; que tales repeticiones terminen por dibujar estilos y huellas cinematográficas expresadas únicamente en fotogramas.

De ahí las reiteradas composiciones a la mesa de Hong Sang-soo: las comidas, las cenas, los desayunos, los cafés en el cine del coreano son parte esencial de su narrativa; retablos cíclicos que la impulsan y dibujan tanto los vaivenes de los personajes, como sus ansias, dudas, deseos y que, también, aportan una pista cultural cuando los fotogramas fueron hechos «en otro país».

O los perfiles de Raúl Ruiz, tan elocuentes como la obra del chileno adoptado por Francia, encuadres cuya independencia filmica producen vértigo y a su vez, como conjunto, un organismo vivo de perspectiva casi teatral. ¿Será esta inclinación la que le permite dialogar con cineastas como Ingmar Bergman, otro entusiasta de las puestas en escena?

Es Jean-Pierre Léaud quien materializa el sutil pero persistente vínculo entre el cine de Nobuhiro Suwa y la Nouvelle Vague, los recuerdos del japonés de las películas vistas en su época de estudiante, ese que ya antes lo había llevado a filmar *Un couple Parfait* (2005) en París (aunque la cinta parezca más emparentada con el *Viaje en Italia* [*Viaggio in Italia*, 1954] de Roberto Rossellini). François Truffaut, pionero y estandarte de los franceses; Suwa receptor, admirador, heredero, pero también alquimista de la libertad creativa, la intimidad, la despreocupada sociología y la disección de las relaciones amorosas. Dos fotogramas, dos olas que se encuentran en el mar.

Las coincidencias se empalman zapato a zapato en el cine de Eugène Green, en la oscuridad devoradora con F. J. Ossang, en los teléfonos rojos que suenan lo mismo en *Lucky* (John Carroll Lynch, 2017) que en *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine* (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, Jean-Luc Godard, 1986) o en *El origen del mundo* de Gustave Courbet que atraviesa a Alain Guiraudie, Hong Sang-soo y Miguel Gomes.

Uno tras otro los fotogramas se cruzan, se interponen, se mezclan acaso como las funciones de un festival de cine; los cineastas tienen un punto de reunión en los mismos objetos, en los mismos encuadres, en los mismos rostros, como el de Léaud que se refleja por igual en los espejos de hoy que en los de hace cincuenta años. Las imágenes se encuentran, al fin, para escribir cine. **FIN**



Raúl Ruiz: Side by Side



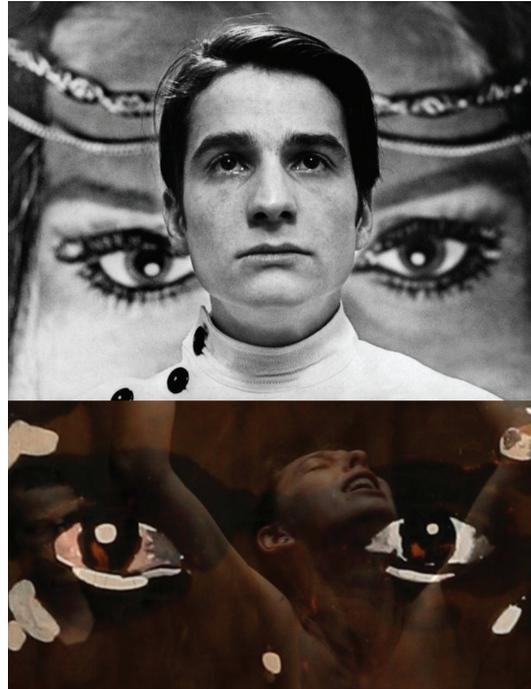
Truffaut ft. Surwa



Bergman ft. Ruiz



La oscuridad que devora, o del cine de F.J. Ossang



Skolimowski ft. Rosen



A la mesa, o del cine de Hong Sang-soo



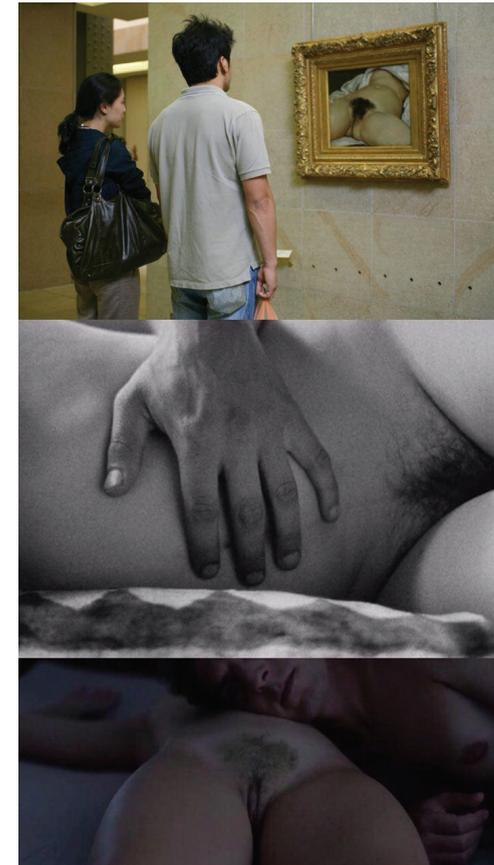
La llamada del cine...
Lynch ft. Almodóvar ft. Yaguchi ft. Tykwer ft. Cronenberg
ft. Godard ft. Hong ft. Kieslowski ft. Cassavetes ft. Linklater



Jarmusch ft. Wilkerson



Los zapatos de Eugène Green



*El origen del cine:
Hong ft Gomes ft Guiraudie*

*Fácilmente aceptamos la realidad,
acaso porque intuimos que nada es real.
Jorge Luis Borges, El inmortal*

Juego de espejos

Las múltiples vidas de Roeë Rosen

Eduardo Cruz



«His erect organ bobbed up and down, like a praying jew».¹ Con esta poco conservadora declaración da inicio *Two Women and a Man*, cortometraje del 2005 realizado en forma de documental para televisión, en el que la misteriosa traductora Johanna Führer-Ha'safari, encargada de la primera edición en hebreo de *Sweet Sweat* —única novela de la pintora y escritora surrealista Justine Frank—, pone a discusión el probable oportunismo del también artista Roeë Rosen, a propósito de la publicación de la biografía y ensayos alrededor de la obra pictórica de la misma autora. Justine Frank, mujer judía nacida en Bélgica a principios del siglo xx, cuya tormentosa vida artística y personal la llevó a una prematura muerte, es reconocida por Rosen como una de sus más grandes influencias. No obstante, resulta ser una completa mentira. En un movimiento inverso, acaso circular, el artista israelí encuentra ecos de su trabajo en la obra de una mujer que él inventó. Toda la historia de Justine Frank es falsa, pero las pinturas, la novela, la biografía y las fotografías existen. Rosen ha creado todo. Incluso a la traductora que interpreta él mismo. Así su discurso emerge de la tensión entre lo que es verdad y lo que no, que la pieza total suscita.

¹ «Su miembro erecto se balanceaba arriba y abajo, como un judío rezando». [T. del A.]

Pero Justine Frank no es la única de sus *alter egos*. Basta apenas sumergirse en su obra para descubrir que el quehacer artístico de Roe Rosen funciona como un juego de espejos en torno a la noción de identidad —preocupación primaria de nuestro tiempo por estar en el centro de los procesos sociales y políticos de la actualidad—. Considerado cineasta, pintor y escritor, el multidisciplinario artista israelí desborda la imagen en cada uno de los medios en los que trabaja. Ya sea en pintura, ilustración o video, el medio es casi siempre una convención que usa como enganche, para después romperla, orientándola siempre hacia sus intereses y obsesiones. En palabras de Jean-Pierre Rhem: «Todo en el cuerpo de trabajo de Rosen tiene al menos un triple fondo: ninguna imagen, palabra o sonido, resulta ser lo que parece».² Una perversa sesión de psicoanálisis

en forma de programa de revista matutino, un *stand up* que resulta más incómodo que divertido, tres mujeres inmigrantes que recitan en hebreo la biografía de un hombre sin entender el idioma en el que están hablando, un niño utilizado como marioneta, a la manera de un «Pinocho invertido», una familia que rinde culto a una aspiradora en medio de un musical hiper estetizado o una tierna pijamada que deviene en martirologio en forma de libro ilustrado son parte de las situaciones que pueblan su obra, sin ser ninguna definitiva sino el reflejo aditivo de todas las demás. La obra de Roe Rosen se propone hacer evidente el aparato que construye «verdades» sobre la Historia y sobre los sujetos, posicionándose en la frontera entre la ficción y la realidad.

Abiertamente provocativo, en 1997 Roe Rosen presentó en el Israel Museum, en Jerusalén, la exposición *Live and Dies as Eva Braun*, un compilado de pinturas y supuestos textos íntimos de la amante de Adolf Hitler, con el objetivo de permitir al espectador acercarse de manera particular a la vida personal y erótica del dictador. La apropiación y reconstrucción de una figura histórica bien conocida, alumbrando nuevos apartados de su personalidad, ofrecía una poco convencional aproximación al Holocausto y con ello proponía nuevas formas de pensarlo como acontecimiento histórico. Desde entonces el escándalo rodea cada una de sus piezas, pues despierta enardecidos debates al respecto de la ética de sus métodos y a propósito de sus afilados comentarios políticos. Con la invención de Justine Frank, Rosen se deslinda de la carga que conlleva la reapropiación de una figura real y opta por la creación total del personaje sin renunciar a su carácter político. En *Two Women and a Man* es, además, la primera vez que usa su trabajo audiovisual como forma de extender su obra en la galería. La construcción de Justine Frank es tan precisa —Rosen escribió él mismo la novela y la biografía, y realizó cada una de las pinturas— que hace dudar de su existencia, y aunque no pretende engañar a la audiencia, no pone esfuerzo en aclarar que se trata de ficciones. La confusión pareciera ser parte esencial de su trabajo, una herramienta con la que propone al espectador comenzar a cuestionar la división que existe entre realidad y ficción: «Deberíamos estar al tanto de que la ficción siempre conlleva capas de realidad y viceversa. Lo que se presenta ante nosotros como documentos, comúnmente ha sido manipulado, ficcionalizado, investido de una ideología».³ ▶

² Jean-Pierre Rehm, «The infamous lives of Roe Rosen», en *Cinema Scope*, 47, 2011, p. 16. [T. del A.]

³ *Borrowed identities: The Art and Alter-Egos of Roe Rosen*, i24News, <<https://www.youtube.com/watch?v=JJ5Xa9vQTg8>> [consulta: 12-12-2017].

Tal vez por ello su obra audiovisual alterna entre diferentes géneros cinematográficos, del documental al musical por ejemplo, importando recursos de lenguaje televisivo como el *late night show* o el *talk show* como formas de inmiscuirse en productos que pasan por reales aunque estén perfectamente planeados, e incluso indaga también en las posibilidades del *trailer* o el video musical para revertir su condición de anuncio o promocional inocente. El cortometraje *Tse/Out* (2010) comienza con entrevistas a dos mujeres a propósito de sus experiencias sadomasoquistas, como si se tratara de un documental convencional sobre el tema, para convertirse luego en la representación de un exorcismo, acto religioso y práctica sexual a la vez, que deriva también en un análisis velado del estado sociopolítico actual —la voz del demonio, por ejemplo, recita fragmentos de discursos xenofóbicos del ex ministro israelí de relaciones exteriores, actual ministro de defensa Avigdor Lieberman— para disociar las lecturas de la imagen, citando la situación en Palestina sin colocar el tema como eje central del discurso, prefiriendo dejar las opiniones a consideración del espectador, para no forzar una toma de postura. Sus métodos, altamente criticados, lo coloca en ambos extremos del espectro, como veremos en muchas de sus piezas. Él es al mismo tiempo el explotador y el explotado: «Intento ir en contra de estos posicionamientos a través de la autoimplicación e incluso de la autoincriminación». ⁴ En *Hilarious* (2010) se nos presenta a Rosie Rosen, una ficticia comedianta británica invitada a un *late night show*, cuya perorata alterna lo peor de la comedia en vivo, forzada y tendenciosa, con cometarios que oscilan entre la ironía rapaz y el discurso antisemita, sin que el público esté seguro de cómo reaccionar, convirtiéndose en cómplices involuntarios.

En la serie de videos *The Buried Alive Videos* (2013), Rosen introduce en su agenda la delicada situación política actual en Rusia con la presentación de Maxim Komar-Myshkin, un supuesto joven poeta y dramaturgo ruso, refugiado en Tel Aviv, cuyo suicidio a principios del 2011 le permite a Rosen liberar sus proyectos en conjunto. *The Buried Alive Videos* podría entenderse como manifiesto artístico en forma de serie de *sketches* de humor negro, que atraviesan distintos estilos audiovisuales, y problematizan los mitos alrededor de las figuras de la política rusa, proponiendo al espectador, una vez más, una actitud escéptica sobre el tema. Con el libro ilustrado *Vladimir's Night*, firmado por Maxim Komar-Myshkin, desarrolla en una serie de delicadas acuarelas una posible venganza al mandatario ruso Vladimir Putin, y en su más reciente cortometraje, *The Dust Channel* (2016), que aborda el conflicto de los refugiados africanos en Israel a manera de musical, y cuyo guion también aparece acreditado al poeta ruso, Rosen continúa en la creación de un *curriculum* adjudicado al más reciente de sus personajes ficticios.

Pero antes de Maxim Komar-Myshkin, Roe Rosen giró la mirilla hacia él mismo, convirtiendo su propia identidad en objeto de estudio en el largometraje *The Confessions of Roe Rosen* (2008) y en la serie de cortometrajes derivados del mismo: *Confessions. Coming soon* (2008), *I Was Called Kuney-Lemel* (2008) y *Gagging During Confessions: Names and arms* (2008), —un *trailer*, un video musical y una recopilación de *bloopers* respectivamente—. Ya en *Dr. Cross, a Dialogue* (1994), una de sus primeras piezas audiovisuales, aparecía una temprana confesión —«Lo que es más real para mí, debo decirte, es un acusado sentido de culpa que cargo en mis hombros como un mártir, un sentido de culpa que, ya debería saber, aún desafía mi identidad»— que pareciera ser el motor para decidir narrar su biografía

⁴ M. Martí Freixas, «Roe Rosen, preguntas y respuestas», en *Blogs & docs*, 2011, <<http://www.blogsandocs.com/?p=1418>> [consulta: 8-12-2017].

frente a la cámara, con la particularidad de que él permanece fuera del encuadre dando instrucciones a tres mujeres distintas, inmigrantes ilegales en Israel —de Europa del Este, Asia y África— que no hablan ni entienden el hebreo, y que han sido contratadas específicamente para contar su historia. El género y la inmigración son temas que inevitablemente atraviesan la obra de Rosen al estar ligados indefectiblemente con la identidad. El travestismo aparece de diferentes formas, ya sea de manera literal en *Two Women and a Men*, de manera irónica en *Hilarious* o simbólica en *The Confessions of Roe Rosen*, como insistente cuestionamiento sobre la cualidad performativa que el género introduce en la construcción de la identidad. Todo se reduce al artificio. En este ejercicio de división y multiplicidad se podría resumir la propuesta total de Roe Rosen. Él toma posesión de estas mujeres como había hecho antes con Eva o Justine, pero en esta ocasión a partir del uso indiscriminado de sus cuerpos. Al colocarlas frente a la cámara, sin tener idea de lo

que significan las palabras que dicen o los gestos que se les piden, las pone en el lugar que el mundo les ha dado al tiempo que se inviste él mismo de su situación. Hay en esta idea una confesión y un crimen de manera conjunta. En el relato narrado, real o no, se introducen además ciertos elementos que podrían ser parte de las biografías de ellas. Rosen insiste, en cada uno de sus proyectos, en crear un velo alrededor de la realidad para hacer imposible discernir sobre lo que es real y lo que no. Su interés principal radica en que el espectador se mantenga alerta al respecto.

A propósito de una reciente exhibición de su obra el año pasado en el Tel Aviv Museum of Art, que comprendía el trabajo alrededor de Eva, Justine y Maxim, además del que firma con su propio nombre, Rosen decía: «La posición que intento tener es la de no ser un maestro, un predicador o un juez. Yo no ofrezco una verdad, yo ofrezco una especie de experiencia fluida en donde tú eres invitado a ser un ente activo en la creación de tu propio juicio».⁵ La casa de espejos en la que el conjunto de su obra se torna, refleja también que la idea que tenemos de nosotros mismos, no deja de ser una ilusión que se transforma a cada paso. **FIN**

⁵ *Borrowed identities: The Art and Alter-Egos of Roe Rosen, op. cit.*

Te volví a soñar, Raúl Ruiz

Rodrigo Garay Ysita



Te volví a soñar, Raúl Ruiz, sin el polvo de dos décadas y reanimado nuevamente por la destreza de Valeria Sarmiento en los siete días que conforman *La telenovela errante* (2017), y una vez más en los siete apartados escritos a continuación al compás de aquellas viñetas indecentes. Como los jugadores de esa película onírica hecha trizas por un código secreto,¹ el destino del lector sigue atado a los signos. Signos que reflexionan entre pequeños robos para recuperar algunas de las facetas de un director inasible, vinculados en un intento de engendrar un texto que se devore a sí mismo como los espectadores de tu telenovela se comen los unos a los otros con la mirada.

¹ *Combate de amor en sueños* (*Combat d'amour en songe*, Raúl Ruiz, 2000).

E

La gente nos mira desde las salas de cualquier hogar, porque el morbo aristocrático y el morbo plebeyo son alimento de lo mismo en el fondo: es el televisor democrático. Para eso estamos, para saciar al televidente con nuestras intimidades y para servirnos de las suyas a la vez. El ojo perverso no admite castas entre formatos y da igual si la imagen se mueve en función de un laberinto borgiano, una serie B de caníbales de Roger Corman² (la primera aventura de Paulo Branco con Raúl Ruiz) o una pomposa teleserie sudamericana: el cineasta afrancesado dirigió sus proyectos con horizontalidad despreocupada y tiró parejo siempre.

Así fue Chile horizontal en el universo de *La telenovela errante*, emparejado al fin por la cadena disparatada de un *reality show* supremo: todos son personajes, todos son voyeristas.

Y

El exiliado compone su obra con rabia, pues el golpe de Estado lo despojó de las oportunidades de ayudar a su país desde adentro. El 11 de septiembre de 1973 tomó las promesas de Salvador Allende, la familia y el cultivo de los hombres de cultura para relegarlas a un estado previo irrecuperable. Un vacío en el corazón: el despojado le canta a lo que ya no está presente. Trabaja a partir de la falta (de tierra, de pertenencia y, principalmente, de justicia). A pesar de la tristeza y el pesimismo, «No es verdad que este país es solo la tumba de los libres y una copia feliz del Edén».³ Chile, fértil provincia, es una de tantas raíces que esperan desde lo hondo y que, en su ausencia, obligan al desterrado a transformarse †, a cambiar su nombre y de ese modo, cortar lazos con una parte del pasado que le daba herencia. Al menos, momentáneamente.

El exiliado y la patria se buscan fundidos en la televisión, se sobreponen pero no se tocan, reafirman la tensión de una deuda: volver. Para que el artista cumpla ese compromiso, ha de atravesar el proceloso

mar de los muertos vivos, como Dante, y combatir la fuerza que hizo proyectiles de Patricio Guzmán a Francia y a Cuba, de Miguel Littin a México y a España, de Gastón Ancelovici a Canadá, de Paula Rodríguez a Alemania. El impulso que llevó de vuelta a esos cineastas durante los años noventa (el periodo denominado «los años de plomo», como otras tantas épocas análogas en la historia de América Latina), dota de energía a los filmes de padres clandestinos.

Raúl Ruiz nunca se asentó en Chile después de la dictadura, pero los talleres de actuación que dieron el material para *La telenovela errante* fueron filmados en su país natal en ese entonces, con el Régimen Militar terminado y un Augusto Pinochet todavía activo.

P

En entrevista con Ethan Spigland para un artículo destacado de *Film Comment* en línea, la confesión de una idea necrófila que, si no explica del todo, concentra la variedad y el delirio esquizofrénico del repertorio de Ruiz en un solo sentido: el acto mitológico de Isis desesperadamente procreando sobre el cuerpo desmembrado † de su marido se convirtió en un punto de identificación y un modelo alegórico para su visión cinematográfica. De los catorce pedazos muertos de un Osiris surrealista nació cien veces el hijo de la venganza contra una narrativa impuesta como mandato imperial y económico; una alternativa a esa rancia estructura en donde el antagonista arrebató al protagonista y el protagonista vence contra viento y marea. Como dejó constatado en sus *Poéticas del cine*, el chileno entendió el modelo de guion estadounidense como una imposición simplista y geopolítica, que en su exportación popularizó un esquema de hostilidad en el imaginario colectivo de las zonas sensibles: nosotros (héroes) contra ellos (villanos). Las posibilidades de la *teoría del conflicto central*⁴ de Hollywood son reducidas; las de Ruiz, incontables, ya que su propuesta fue, decíamos,

² *El territorio (O Territorio)*, Raúl Ruiz, 1981).

³ Isidore en la secuencia final de *La ciudad de los piratas (La ville des pirates)*, Raúl Ruiz, 1983), haciendo referencia al himno nacional chileno.

⁴ Raúl Ruiz, «Teoría del conflicto central», en *Poéticas del cine*, Chile, Universidad Diego Portales, 2014, pp. 15-33.

despedazar a la narración y crear la película a partir de los fragmentos que quedan esparcidos: «El cuerpo mutilado es también una metáfora del mismo cine».⁵

Los fragmentos, salvo por ciertas jerarquías establecidas lúdicamente, son transversales Θ . No se escalan consecutivamente para satisfacer un solo conflicto, sino que atienden a problemas paralelos, chicos y grandes, dejando espacio a momentos casuales que no tendrían cabida nunca en una historia contada a la americana. Además, si no tratan de construir un arco dramático que esté sujeto a una temporalidad ordenada, entonces la cronología puede diluirse, empalmarse con otra o desaparecer. Las dos características, tiempo libre y transversalidad, refuerzan el sentimiento de que no existe una idea de enteridad en el cine de Ruiz: nada está completo.

En el tercer día de *La telenovela errante*, el relato lo inician un par de matones en camino hacia lo que se presume un objetivo criminal. Cuando los victimarios resultan ser las víctimas de otro par de asesinos, cómicamente entregados al encuadre como los mirones asomados por un vidrio quebrado en aquel choque fotografiado en blanco y negro por Enrique Metinides (haciendo contrapunto a la tragedia que había quedado adentro del automóvil), el protagonismo adopta a los nuevos depredadores y abandona a los que ahora yacen muertos en sus asientos, solo para cambiar de manos nuevamente cuando otro par dispara sobre los segundos narradores. Estos terceros asesinos toman la palabra por unos momentos y son igualmente acribillados por otra pareja, en un *loop* que se repite hasta el absurdo. En el pequeño segmento, la voz dominante no es la de un individuo empedernido, de rumbo único y testarudo, sino un coro de intenciones multiplicadas; los enemigos son todos y no es ninguno \ddagger , porque el que tira del gatillo muere con una bala entre las tripas. La locución narrativa se arrebatada con la vida y está a disposición de la metamorfosis indefinida y la repartición colectiva.

§

Al respecto de la obsesión de Salvador Elizondo por usar un cuerpo torturado como fundamento lingüístico en *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), Eduardo Becerra apuntó:

Si el deseo en la novela es sobre todo deseo erótico, no hay mejor vehículo de expresión que el cuerpo, pues es a un tiempo lugar de origen o de llegada. No solo constituye, como hemos visto, el lugar donde el deseo deja sus señales sino que también es, él mismo, su fuente, el emisor de los signos con los que el deseo se escribe a sí mismo.⁶

Raúl Ruiz, otro poeta con una fijación por el lenguaje corpóreo y la elocuencia del discurso cercenado. El filme es el cuerpo; es al mismo tiempo un lienzo para llenar con fantasías y un lenguaje que las escribe en sí. En *Farabeuf*, el meollo del asunto es la petrificación (o la captura) del desmembramiento de un hombre y cómo sus efectos trascienden tiempos y personajes; el centro de la narración dispersa, una fotografía. ¿No es idéntico el procedimiento de los dos narradores de *La hipótesis del cuadro robado* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1978) alrededor de un ritual de ocultismo plasmado en la pintura desaparecida, señalado crípticamente por el resto de los *tableaux vivants* que conforman la puesta en escena? ¿No hay asimismo un crimen y una persecución lírica? Hay tiempo suspendido en un espacio imposible, determinado por un instante congelado en lienzo y un deseo latente (de narrar, más que otra cosa) que encuentra salida en los miembros de la película: las pinturas.

Y en *La telenovela errante* también; el instante que se busca capturar en la pantalla es la vida de miles de ciudadanos histéricos \ddagger , la persecución es el consumo audiovisual voraz de todos esos segmentos distribuidos en un espacio (aunque sea) virtual: un país contenido en una red de televisores. El deseo es un alma comunista. ►

⁵ Ethan Spigland, «The One Thousand and One Nights of Raúl Ruiz», en *Film Comment*, 2016, <<https://www.filmcomment.com/blog/one-thousands-one-nights-raul-ruiz/>> [consulta: 23-11-2017].

⁶ Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2016, p. 56.

‡

El capricho de una identidad maleable, intrigante. Como el camaleón Marcello Mastroianni en *Tres vidas y una sola muerte* (*Trois vies et une seule mort*, 1996), los personajes de Ruiz se desintegran en muchas vidas posibles, proyectadas hasta el infinito pero en íntima cercanía las unas de las otras, sin orígenes confiables y solamente unificadas por las marcas imperdibles de una misma cara. Son fantasmas entregados al azar. En *Misterios de Lisboa* (*Mistérios de Lisboa*, 2010) —obra culminante en más de un sentido—, el desarrollo argumentativo y formal † de la película no solo dependen de la genealogía perdida del joven huérfano Pedro da Silva, sino de la integridad cambiante de su protector, el ubicuo Padre Dinis, quien ha vivido además las travesías de Sabino Cabra y de Sebastião de Melo, sus dos alias fractales.

¿De dónde vendrán estos nombres?, ¿de dónde vienen Hermes y Homero cuando se sientan en la mesa de una cantina pensando en la misma mujer (ausente Ÿ)?

94

†

Regresan los primeros planos abusivos, la enunciación risueña siempre en función del lado azucarado del melodrama: no la estructura de un argumento, sí la falsa emoción desbordada. La relación entre los personajes atrapados en el encuadre, unos en el frente y otros en el fondo (pero ambos nítidos y tan presentes como las hojas de un *figus* en la cara, la comida, los vasos y los platos rebosantes, las botellas de cerveza, la cajita de bicarbonato o cualquier otro elemento de naturaleza muerta), se establece de golpe por ángulos de cámara disparatados y movimientos vertiginosos; es decir, las tensiones entre los elementos del cuadro no se desmenuzan en un flujo, sino que se activan todas al unísono, en un momento de realidad sobrecargada y con pocos compromisos. Hay que mostrarlo todo en las riñas familiares, en los enfrentamientos amorosos; la embriaguez y la glotonería. En la mesa, el combatiente de la telenovela se define por el ruido ensordecedor de sus cubiertos y por cómo esgrime su poesía mundana con la boca llena.

Su poesía mundana. «Más allá de las montañas: una aldea», recitan en la caja mágica. En otra parte, la *Adolescencia* de Max Jara desata un asesinato pasional por derechos de autor. «Brindo por el conejito», dice un hombre misterioso entre las sombras, rodeado de hombres sin nombre, entregados a prácticas ocultas. El lirismo del parlanchín en el cine de Ruiz completa el cuadro barroco con el ritmo del habla, con metáforas sonoras (como los gritos de un chanco puestos en la garganta de un hombre al que le jalan los cabellos) y con su *leitmotiv* musical.

Brindo por el conejito.

Ø

Adivinanza de dos cabezas: saber cómo se habrá portado Raúl en la vida pasada si en esta sigue volviendo como chileno pero también como francés.⁷ Su doble personalidad y su compendio creativo ya están comprometidos con el tránsito renovable en ciclos, ciclos y ciclos; mientras R se recuesta cansado sobre sus pertenencias bien acomodadas en el sarcófago **P** de *La maleta* (1960), dispuesto al sueño imperturbable que se merece, el otro R ya se prepara para llevar a su *doppelgänger* a cuestras por unos cuantos años más. En *La telenovela errante* te volvimos a soñar como chileno, Raúl Ruiz, sin el polvo de dos décadas y con la picardía del narrador dionisiaco, sempiterno. **FIN**

95

⁷ «Si te portas mal en esta vida, en la otra vida te conviertes en chileno», R.R.

*Los triunfos y los fraudes, los tesoros y las falsificaciones.
Es un hecho de la vida: vamos a morir. Nuestras canciones
serán todas silenciadas. ¿Pero qué importa? Sigue cantando.
Quizá el nombre de un hombre no importe tanto.*
Orson Welles

Póstumo

Jesús Iglesias



Inalcanzable. La vida eterna tal vez sea la fantasía más recurrente del ser humano, y es en ese constante anhelo de vencer a la muerte que nos lanzamos una y otra vez a las llamas del fuego creador, para colocar nuestra esencia en objetos que nos permitan vivir siglos, décadas, o al menos unos cuantos años después de la inevitable traición de nuestros cuerpos. Son esos objetos los que guardarán parte de nuestra identidad en ellos y los que en su inhumanidad le hablarán de nosotros a esos hombres que desconocemos, pero que con algo de suerte nos inmortalizarán en su memoria.

Reservada para unos pocos afortunados que en sus obras combinan talento, oportunidad y suerte, la trascendencia recoge aquellas obras que el imaginario colectivo considera dignas de la memoria futura y entierra irremediamente a aquellas que se perderán, valga el cliché *sci-fi*, como lágrimas en la lluvia.

Dentro de ese selecto grupo de autores trascendentes —y aquí ya me refiero al arte filmico, al que atañe este texto— las obras que dentro de sus filmografías suelen gozar de mayor culto, mística y por ende trascendencia, son básicamente dos: en primer lugar, la película que por consenso crítico, casi siempre no unánime, pero consenso al fin y al cabo, se considera que reunió los mayores atributos del autor y capturó de forma definitiva la esencia fundamental de su obra; y en segundo lugar, la última película que dicho autor compuso antes de su muerte.

Testamento creativo, la *opus* final de un artista está inevitablemente impregnada de una mística particular, que es mezcla de la potencia narrativa del creador frente al abismo vital y de la melancolía que deviene al imaginar todas las obras que ya nunca serán, y que quedaron atrapadas de forma irremediable en las entrañas de un cráneo que se ha apagado.

Es por esto que resulta imposible ver *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*, 1999) sin pensar en todas las películas de Stanley Kubrick que nos fueron arrebatadas por un ataque cardíaco, y así, la percepción de cada fotograma de esa cinta se recarga de la melancolía del último canto de cisne. Mientras vemos la violenta orgía de cuerpos enmascarados que se entregan por completo a un irrestricto frenesí sexual, recordamos el alarido convulso de la actriz británica, Adrienne Corri, presa de Alex y sus *droogs*, que descubren con la violencia de unas tijeras esos senos casi adolescentes, en cuya suavidad se adivina la dulce cara de Lolita, impregnada de aquella sensualidad prohibida que enloqueció a Peter Sellers años antes de que el destino lo convirtiera en ese nazi inválido que, segundos antes de que el

mundo se fuera al carajo, recuperó milagrosamente la movilidad de sus piernas al grito de «*Mein Führer! I can walk!*», y entonces nos descubrimos sonriendo frente a las sombrías máscaras venecianas que aúllan de placer. Porque esta película ya no es más una película, sino una eterna concatenación de asociaciones y recuerdos, que de forma aislada funciona como una estupenda pieza de cine, pero contextualizada como la última obra del autor adquiere un significado mucho más potente.

Ese misticismo asociado a la última película de un cineasta puede verse incrementado por un sinnúmero de causas externas. La muerte, en su carácter de único evento inevitable en nuestras vidas, si es violenta o misteriosa, eleva a aquel que la padece unos cuantos escalones en la escala mitológica (pregúntenle a Lennon, a Cobain, o a Jesucristo). Kubrick, por ejemplo, tuvo la mala fortuna de morir mientras dormía, sin embargo otros cineastas fueron un poco más afortunados.

F. W. Murnau, quien sobrevivió a ocho accidentes aéreos durante la Primera Guerra Mundial antes de dedicarse a filmar piezas perfectas de cine como *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) o *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu*, 1922), se encuentra dentro de un Packard 740 que se desliza a toda velocidad por el asfalto. En el asiento del conductor va un joven filipino de exótica belleza llamado Garcia Stevenson, quien a sus catorce años es asistente personal y amante de Murnau. El adolescente compensa con temeridad su falta de pericia al conducir y acelera. Un camión surge en el horizonte de forma inesperada. El chico gira instintivamente el volante y pierde el control del vehículo, estrellándose de lleno contra un poste de luz

que detiene por completo el auto. García Stevenson, aterrado pero intacto, voltea al asiento del copiloto y observa atónito el cráneo destrozado de su amante. Una semana después se estrenaría *Tabú* (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931): la legendaria última cinta que Murnau filmó junto a Robert J. Flaherty, director del célebre documental *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), y de la que el Indio Fernández tomaría «prestadas» varias secuencias para su *María Candelaria* (1944). El estreno, hasta cierto punto fúnebre y escandaloso dada la connotación sexual del accidente, dotó a *Tabú* de una significancia que trasciende las bellas imágenes del filme y las impregna de una atmósfera ominosa.

Tal vez el caso más clásico de una cinta a la que la muerte de su autor le infunde un halo de belleza icónica y terrible sea *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), la delicadísima y horripilante adaptación que el poeta, filósofo y cineasta italiano Pier Paolo Pasolini hizo de *Las 120 jornadas de Sodoma*—la novela más potente del conocido por todos pero leído por pocos, Marqués de Sade— en la que un grupo de jóvenes se convierten, durante el reinado de Luis XIV, en presa de un grupo de libertinos que deciden rendirse a los placeres más lúbricos y violentos a costa de sus adolescentes cuerpos, encerrándolos y abusándolos en un remoto castillo suizo. El cadáver de Pasolini, emasculado a golpes, arrollado por un automóvil y quemado parcialmente, fue encontrado sobre la arena de la playa de Ostia, en Roma, tres semanas antes del estreno de la que se convertiría en una de las películas más polémicas de la historia del cine. La violenta muerte de Pasolini, el metraje de *Saló*,

e incluso el hecho de que la playa donde encuentran ese cuerpo furibundamente ateo, anárquico y homosexual se llamara Ostia, maridan en un coctel simbólico que, a pesar de ser creado por el azar, dota a la obra de arte de un misticismo avasallador, potenciado aún más por el hecho de que esta sea tal vez la cinta más bellamente filmada de Pasolini, quien trasladó el texto de Sade de la época de Luis XIV a los últimos días del reinado fascista de Benito Mussolini en la República de Saló, para luego construir una de las más aterradoras alegorías que se han filmado sobre el poder, y sobre el frenesí sexual y amoral que desata el ejercicio desmedido de esa falsa omnipotencia que, en su delirio, deja de ver humanos para ver únicamente cuerpos desechables.

Y finalmente, en un pináculo aún más elevado de misticismo, tenemos a aquellos largometrajes que quedaron inconclusos frente a la muerte del autor, y que se convirtieron en obras legendarias. Historias de carretes de celuloide perdidos que aparecen en alguna bodega olvidada después de años; apuntes indescifrables que caen en manos de algún editor aguerrido con ganas de terminar el filme y miles de problemas legales, son apenas un atisbo de los conflictos por los que deben pasar estos largometrajes para ver en algún momento la luz de un proyector.

Tal es el caso de *La telenovela errante* (2017): película filmada por el prolífico cineasta chileno Raúl Ruiz justo después de la caída del dictador Augusto Pinochet, que permaneció inédita durante 27 años y fue retomada tras un exhaustivo proceso de recuperación filmica por su viuda, la directora Valeria Sarmiento, quien dio coherencia a los siete cortometrajes que se hilan en los

siete días de la semana representados en esta pieza, la cual toma el pulso –a veces con inusitada brillantez humorística y otras con menos pericia– del entorno sociopolítico de un país que vivió durante décadas bajo un fortísimo yugo militar, que no solo devino en actos de extrema violencia, sino también en el estancamiento de la expresión artística, cuyas manifestaciones únicamente se hacían visibles desde el heroico anonimato de la contracultura. Por demás interesante resulta el hecho de que la viuda de Ruiz haya sido quien hiló la obra que hoy podemos ver en pantalla, ya que son precisamente los personajes femeninos los que desde una poética notable asumen el peso dramático de las escenas más hermosas del filme.

«Miles y miles de velos son arrastrados por el viento hacia las grandes ciudades. Miles y miles de velos caen sobre la plaza de armas. Ni bien tocan tierra emprenden de nuevo su vuelo: un vuelo popular; y se apoderan de la ciudad. Cada hogar tiene su velo, cada esposa, cada hija lo hace suyo. De ahora en adelante las chilenas se cubrirán el rostro», declama la protagonista de esa segunda telenovela que, cual metarrelato, surge dentro de la telenovela filmica de Ruiz, en un manifiesto verdaderamente hermoso sobre la visión femenina que recibe en silencio, con la firmeza milenaria de un acantilado, a los cadáveres victimados por la dictadura. La poética femenina de Ruiz, articulada por su viuda, queda ahí como el gran colofón de su obra.

En un caso similar y utilizando ese afán cliché de cerrar el texto lanzando un anzuelo al comienzo del mismo, le llega el turno a Orson Welles y a su terrible verdugo: la pantagruélica *Al otro lado del viento* (*The Other Side of the Wind*). La película, filmada entre 1970 y 1976, fue el último gran proyecto filmico de Welles, al que intentó

dar forma hasta el día de su muerte en 1985. Complejo ejercicio metanarrativo, la cinta describe la lucha de un director para filmar su última obra titulada *The Other Side of the Wind*, para lo cual Welles entremezcla secuencias de la supuesta película con otras de un falso documental sobre el director y finalmente con el pietaje de las cámaras de aquellos que asistieron a la celebración del septuagésimo aniversario del protagonista (fiesta tras la que el cineasta, interpretado por John Huston y modelado con base en el gran amigo de Welles, Ernest Hemingway, fallece en un misterioso accidente automovilístico). La evidente complejidad del guion, supuestamente escrito por Welles en colaboración con su pareja Oja Kodar, y el hecho de que el material que alcanzó a editar el director de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) tiene una duración de apenas 45 minutos, hacen pensar que el actual proyecto de edición y postproducción de la obra, financiado casi en su totalidad por Netflix, será el equivalente en cine de la construcción póstuma de La Sagrada Familia de Antoni Gaudí.

Al final del día lo único que pretende este texto es hacer notar la incapacidad de separar obra y circunstancia, ejemplificada en la profunda significancia que se adhiere a aquellas obras que dan fin a un *corpus* artístico. Esto deja también en evidencia la profunda fragilidad de la noción de trascendencia, que a final de cuentas, no es más que un juego que en sus reglas tácitas plantea que todos los trabajos que hoy consideramos que han sobrevivido a la prueba del tiempo, muy probablemente en algunos siglos más caerán por completo en el olvido. Nos cuesta trabajo imaginar, en nuestra infinita soberbia, que llegará un tiempo en que el siglo xx y el siglo xxi serán resumidos en poco más de cinco autores. Tal vez sea hora de hacernos a la idea: «Quizá el nombre de un hombre no importe tanto». **FIN**

Semblanzas

JAQUELINE AVILA

Fundadora y editora de la plataforma *Cinegraphia*, ha cubierto eventos cinematográficos como el Festival Internacional de Cine de Berlín (Berlinale), el Festival de Animación de Lisboa (Monstra) y el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM). Desde 2010 escribe en diversos medios impresos y digitales, y en 2015 fue seleccionada en Talents Guadalajara, dentro del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Ha curado ciclos filmicos para diferentes cineclubes, y actualmente trabaja en la promoción de cine nacional en Europa.

ALONSO DÍAZ DE LA VEGA

Crítico de cine para *El Universal*, *Por la mañana* con Ciro Gómez Leyva, en Radio Fórmula, y *Mi cine, tu cine*, en Canal Once. Miembro del comité de selección en el Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM), ha escrito sobre cine en *GQ México*, *La Tempestad*, *Excelsior*, *Milenio Semanal*, *Frente*, *Tierra Adentro*, *Butaca Ancha* y *Cuadrivio*.

EDUARDO CRUZ

Ilustrador independiente y coeditor de la revista digital *Correspondencias. Cine y pensamiento*. Colabora con los medios *Tierra adentro*, *Icónica*, *Revista de la Universidad de México* y *Crash.mx*. Recientemente fue seleccionado al programa Talent Press en el FICG 2018, y actualmente realiza estudios de maestría en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

JULIO CÉSAR DURÁN

Egresado del Colegio de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, es fundador y coeditor de *F.I.L.L.M.E. Magazine*. Ha impartido cursos y conferencias sobre cine, además de escribir ensayos y críticas en publicaciones como *Algarabía*, *Tierra Adentro*, *Cuadrivio*, *Empire México*, *La Tempestad*, *Literal-Latin American Voices*, entre otras. Colabora en el programa *Filmofilia* para Radio Fórmula y en *FILME Radio* de Radio IPN. Actualmente coordina el área de prensa de la Cineteca Nacional.

ROBERTO FIESCO

Productor y director. Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, y de la Escuela Nacional de Artes Teatrales (ENAT) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Ha producido películas como: *Mil nubes de paz...*, *El cielo dividido*, y *Rabioso sol, rabioso cielo*, dirigidas por Julián Hernández, estrenadas en la Berlinale y dos ellas ganadoras del Teddy Award; así como *Espiral*, de Jorge Pérez Solano; *Asalto al cine*, de Iria Gómez Concheiro; y *Las razones del corazón*, de Arturo Ripstein, entre otras, exhibidas en los festivales Sundance, San Sebastián, Toronto, etc. Con *Quebranto*, su *ópera prima* documental, ha ganado 15 premios nacionales e internacionales, entre ellos el premio Ariel; y el con cortometraje *Trémulo*, conquistó 22 galardones, entre ellos el Ariel a mejor corto de ficción en 2016.

RAFAEL GUILHEM

Coeditor de la revista digital *Correspondencias. Cine y pensamiento* y colaborador en la revista *Icónica*. Ganador del VII Concurso de Crítica Cinematográfica Alfonso Reyes «Fósforo» 2017, en el marco del FICUNAM. Fue Jurado Joven en la XI edición del Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocSMX), y en 2017 formó parte de la sección The Video Essay del Festival Internacional de Cine de Madrid (FILMADRID). Ese mismo año participó en el programa Talent Press del FICG, y actualmente, es miembro del comité preseleccionador en la Gira de Documentales Ambulante.

RODRIGO GARAY YSITA

Egresado de la Escuela de Periodismo Carlos Septién García y finalista del tercer Concurso de Crítica Cinematográfica. Es panelista en el programa *Mi cine, tu cine*, de Canal Once, y colaborador en medios como *Icónica*, *Cinema Móvil* y *F.I.L.L.M.E. Magazine*, además de comentarista en el programa sabatino *Filmofilia*, de Radio Fórmula. Trabaja en el área de Prensa de la Cineteca Nacional.

SERGIO HUIDOBRO

Escritor y periodista. Comunicólogo y maestro en Letras Latinoamericanas, ambas por la UNAM. Ha sido seleccionado como miembro del jurado joven France 4 Revelation de la Semana de la Crítica del Festival de Cannes y de Berlinale Talents. Colaborador regular en las revistas *La Tempestad* y *Cine Premiere*, ha colaborado también en prensa (*Reforma*), televisión (*Mi cine, tu cine* de Canal Once) y radio en línea (*Cine Garage*). Recientemente fue incluido en *Dos amantes furtivos: cine y teatro en México* (Paralelo 21, 2015) y coordinó el volumen colectivo *Pies en la tierra: crónicas de septiembre* (2017). Es tallerista de documental en el programa nacional Polos Audiovisuales, del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

Créditos de imágenes

JESÚS IGLESIAS

Ingeniero civil estructurista y crítico de cine, es fundador del sitio Web *La peli de la semana*, y colaborador en diversos medios impresos y digitales como *Letras Libres*, *Mórbido Magazine*, *ERRR Magazine*, el periódico *Máspormás*, y la revista digital *Crash.m.x*.

SONIA RANGEL

Doctora en Filosofía por la UNAM, realizó estudios de posgrado en la Universidad de Barcelona (UB). Su trabajo de investigación se enfoca a problemas de Estética y Filosofía de la cultura, pensamiento francés contemporáneo y Filosofía del cine y de la música. Es profesora de Estética y Ontología en la Facultad de Filosofía y Letras, así como de Filosofía del Arte en la Facultad de Música de la UNAM. Imparte seminarios de Filosofía del cine en la Filmoteca, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y en 17 Instituto de Estudios Críticos. Ha colaborado en las revistas *Ícónica*, *La Tempestad*, *Shangrila* y *Correspondencias. Cine y pensamiento*. Autora del libro *Ensayos Imaginarios. Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda* (Editorial Itaca, 2015). Desde 2009 es miembro del Seminario Universitario de la Modernidad: Versiones y Dimensiones, fundado por Bolívar Echeverría y Jorge Juanes.

JORGE NEGRETE

Psicólogo clínico egresado de la Universidad de las Américas (UDLA), y estudiante de Antropología Social en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Cofundador y crítico en *Butaca Ancha*, panelista del programa *Mi cine, tu cine* en Canal Once, y colaborador en *Animal político*, *Tierra adentro*, *Forbes* y *Cine Premiere*.

DAVO VALDÉS DE LA CAMPA

Escritor y crítico de cine, ha publicado libros como *Ignoto* (Instituto de Cultura de Morelos, 2013), *Relatos de un mundo depravado* (EdicioZetina, 2009), *Despertar* (Astrolabio, 2014) y *El silencio de los hipópamos* (Lengua de Diablo-Acáslasletras, 2016). En 2015 fue ganador del Segundo Concurso de Crítica Cinematográfica, participó en el programa Talents Critiques en la Semana de la Crítica del Festival Internacional de Cine en Cannes, y en 2017 en el Talent Press del FICG. En 2016 fue invitado a Portugal como parte de los festejos de la Semana México Joven en Braga, capital iberoamericana de las juventudes. Actualmente dirige junto a Amaury Colmenares y Fabiola Valdés el proyecto *Ruina Tropical*.

Imagen de portada: Eadweard Muybridge, «Clinton» cantering, bareback; rider nude, 1885

- p. 14. *Redemption* (Miguel Gomes, 2013)
 p. 24. *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982)
 p. 32. *L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013)
 p. 38. *Correspondências* (Rita Azevedo Gomes, 2016)
 p. 46. *Un film comme les autres* (Jean-Luc Godard, 1968)
 p. 54. *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (Jean-Luc Godard, 1986)
 p. 60. *Al-Mummiya* (Shadi Abdel Salam, 1969)

p. 70. «Raúl Ruiz: Side by Side»

Fado majeur et mineur (1993), *La ville des pirates* (1983), *Mistérios de Lisboa* (2010), *Tres tristes tigres* (1968), *Comédie de l'innocence* (2000), *La vocation suspendue* (1978), *Mistérios de Lisboa* (2010), *La telenovela errante* (2017), *Les trois couronnes du matelot* (1983), *Treasure Island* (1985), *Mistérios de Lisboa* (2010), *Trois vies et une seule mort* (1996)

p. 71. «Truffaut ft. Suwa»

Baisers volés (François Truffaut, 1968)
Le lion est mort ce soir (Nobuhiro Suwa, 2017)

p. 72. «Bergman ft. Ruiz»

Fanny och Alexander (Ingmar Bergman, 1982)
Mistérios de Lisboa (Raúl Ruiz, 2010)

p. 73. «La oscuridad que devora, o del cine de E.J. Ossang»

9 doigts (2017), *Dharma Guns (La succession Starkov)* (2010), *Silence* (2017), *9 doigts* (2017), *9 doigts* (2017), *Silence* (2017), *Dharma Guns (La succession Starkov)* (2010), *Ciel eteint!* (2008), *Ciel eteint!* (2008), *Dharma Guns (La succession Starkov)* (2010)

p. 74. «Skolimowski ft. Rosen»

Le départ (Jerzy Skolimowski, 1967)
Out/Tse (Roe Rosen, 2010)

p. 75. «¿A la mesa! o del cine de Hong Sang-soo»

Geuk jang jeon (2005), *La caméra de Claire* (2017), *Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da* (2015), *Oh! Soo-jung* (2000), *Da-reun na-ra-e-seo* (2012), *Hahaha* (2010), *Ja-yu-eui eon-deok* (2014), *Ja-yu-eui eon-deok* (2014), *Ja-yu-eui eon-deok* (2014), *Geu-hu* (2017), *Da-reun na-ra-e-seo* (2012), *Da-reun na-ra-e-seo* (2012), *Jal al-ji-do mol-ha-myeon-seo* (2009), *Bam gua nat* (2008), *Nugu-ui ttal-do anin Hae-won* (2013), *Nugu-ui ttal-do anin Hae-won* (2013), *Dangsinjasingwa*

dangsinui geot (2016), *Ok-hui-ui yeonghwa* (2010), *Dangsinjasingwa dangsinui geot* (2016), *Yeojaneun namjai miraeda* (2004), *Bamui haebyun-eoseo honja* (2017), *Kangwon-do ui him* (1998), *U ri Sunhi* (2013), *Book chon bang hyang* (2011), *Yeojaneun namjai miraeda* (2014), *Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da* (2015), *Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da* (2015), *U ri Sunhi* (2013), *Bamui haebyun-eoseo honja* (2017), *Dajjiga umule pajinnal* (1996), *Bamui haebyun-eoseo honja* (2017), *U ri Sunhi* (2013), *Saenghwalui balgyeon* (2012), *Book chon bang hyang* (2011), *Dangsinjasingwa dangsinui geot* (2016), *Haebyeonui yeoin* (2006)

p. 76. «La llamada del cine...»

Lynch ft. Almodóvar ft. Yaguchi ft. Tykwer ft. Cronenberg ft. Godard ft. Hong ft. Kieslowski ft. Cassavetes ft. Linklater»

Lucky (John Carroll Lynch, 2017)

Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988), *Rain Girl* (Shinobu Yaguchi, 1990), *Lola rentt* (Tom Tykwer, 1998), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (Jean-Luc Godard, 1986), *Dajjiga umule pajinnal* (Hong Sang-soo, 1996), *Krótki film o miłości* (Krzysztof Kieslowski, 1988), *Love Streams* (John Cassavetes, 1984), *Everybody Wants Some!* (Richard Linklater, 2016)

p. 77. «Jarmusch ft. Wilkerson»

Dead Man (Jim Jarmusch, 1995)
Did You Wonder Who Fired the Gun? (Travis Wilkerson, 2017)

p. 78. «Los zapatos de Eugène Green»

Correspondances (2009), *Toutes les nuits* (2001), *Le monde vivant* (2003), *La sapienza* (2014), *Le Pont des Arts* (2004), *Le fils de Joseph* (2016), *Toutes les nuits* (2001), *Le Pont des Arts* (2004), *A Religiosa Portuguesa* (2009), *Toutes les nuits* (2001)

p. 79. «El origen del cine...»

Hong ft. Gomes ft. Guiraudie»
Bam gua nat (Hong Sang-soo, 2008)
Tabu (Miguel Gomes, 2012)
Rester vertical (Alain Guiraudie, 2016)

p. 80. *The Dust Channel* (Roe Rosen, 2016),

p. 88. *La telenovela errante* (Raúl Ruiz, 2017),

p. 96. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975)

eno

Roma

Chihuahua 139,
Roma Norte, CDMX
T. 7576 0918
7576 0919

Petrarca

Francisco Petrarca
258, Polanco, CDMX
T. 5531 8535
5531 8300

Palmas

Palmas 520, Lomas
de Chapultepec,
CDMX
T. 2623 0487

Virreyes

Explanada 730,
Lomas de
Chapultepec, CDMX
T. 5202 9808
5282 0664



Próximamente
eno Museo Jumex

CINEGRAPHIA.com

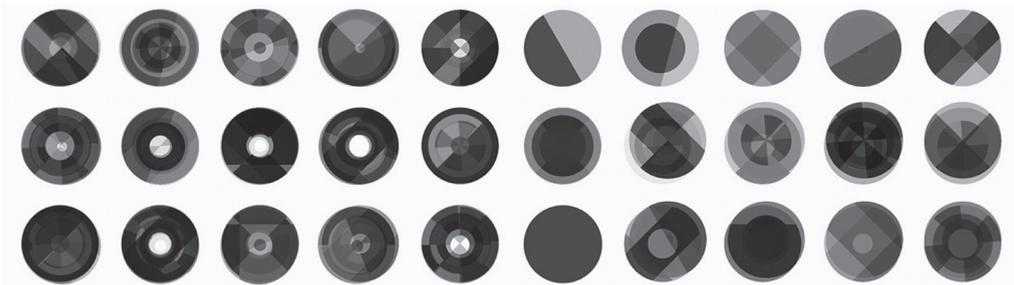
el cine se escribe en imágenes | cinema is written in images



PROYECTO **B**

Convocatoria abierta:
3 de marzo - 3 de junio

www.fundacionbbvabancomer.org



PROYECTO **B** PARTICIPA estímulos a proyectos de arte

Fundación
BBVA Bancomer

correspondencias
cine y pensamiento

www.correspondenciascine.com

§

Correspondencias. Cine y pensamiento
edición especial FICUNAM - TV UNAM,
se terminó de imprimir en el mes de febrero de
2018 en los talleres gráficos de Impresos Vacha
s. a. de c.v. Se tiraron mil ejemplares en papel
Bond de 120 gr. Se utilizaron en su composición,
elaborada por Marlene Gutiérrez Meza, tipos
Bell MT 8:9, 9:11, 10:11, Akzidens-Grotesk BQ
Condensed 21:26 y Bebas Neue 10: 11.