

A woman with dark hair, wearing a light-colored jacket, is standing on a wooden staircase. She is looking upwards with a contemplative expression. The lighting is warm and dramatic, highlighting the wooden railings and the woman's face.

CO RRES PON DEN CIAS

CINE Y PENSAMIENTO



Editores

Eduardo Cruz

Rodrigo Garay Ysita

Corrección de estilo

Metzin Beyer

Rodrigo Garay Ysita

Web

Benjamin Juárez

Coordinadora de comunicación

Amanda Salinas

Diseño editorial y gráfico

Daniela Gómez Chapou

Coordinadora de materiales

Fiama Díaz

Fundadores

Eduardo Cruz

Rafael Guilhem

Correspondencias: Cine y Pensamiento

Mística // Año 05 // No. 15 // Invierno 2021

Ciudad de México, México, 2021

ISSN: En trámite

Imagen de portada: *What Time Is It There?*

(*Ni na bian ji dian*), Tsai Ming-liang, 2006.

Imagen de contraportada: *I Don't Want to Sleep Alone*

(*Hei yan quan*), Tsai Ming-liang, 2006.

Algunos derechos reservados.

Bajo licencia Creative Commons.

(Atribución-No comercial-No derivadas).

Correspondencias: Cine y Pensamiento

es una publicación trimestral independiente.

contacto@correspondenciascine.com

www.correspondenciascine.com

Esta edición cuenta con el apoyo de:

U REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

 cultura**UNAM**



CO

RRES

CINE Y PENSAMIENTO

PON

DEN

CIAS

MÍSTICA

EDITORIAL

- 06 **El misterio**

ARTÍCULOS

- 10 **Invocación a lo común**
Reflexiones desde el tarot y el cine por escrito
VALENTINA GIRALDO SÁNCHEZ
- 20 **Un eterno carnaval**
ELA BITTENCOURT
- 30 **Camino hacia el silencio**
30 años de Tsai Ming-liang
RODRIGO GARAY YSITA
- 44 **La mano sabe**
De la magia en *Daguerreotypes*, *Cien niños esperando un tren* y *La libertad*
CAROLINA BENALCÁZAR
- 56 **Terrores primordiales**
Confrontando el ojo vegetativo desde el horror de Jacques Tourneur
ALONSO AGUILAR
- 62 **La elevación paramuna**
ANDRÉS ISAZA GIRALDO
- 74 **Tesoros quiméricos del Paraguay**
ALEXANDRA VAZQUEZ
- 84 **Cine expandido, mente expandida**
New age, *motion graphics* y animación
HÉCTOR OYARZÚN
- 100 **Sobre la fe y lo divino**
El infierno terrenal de Martin Scorsese
ALEJANDRA PINTO

ENSAYOS AUDIOVISUALES

- 110 **Invocaciones**
Instrucciones crowlianas
MÓNICA DELGADO
- 112 **Tsai Ming-liang: *Cruising* místico**
EDUARDO CRUZ
- 114 **La oración descalza**
JORGE NEGRETE
- 116 **Los malos presagios**
La mística en el cine peruano contemporáneo
MILAGROS VALERIO

ENTREVISTAS

- 120 **Si Dios lo quiere**
Entrevista a Dea Kulumbegashvili
RODRIGO GARAY YSITA
- 130 **Las reglas de la intimidad**
Entrevista a Phillip Warnell
EDUARDO CRUZ
- 138 **Nos contamos lo que habíamos soñado**
Entrevista a Carlos Lenin & Paloma Petra
RODRIGO GARAY YSITA
- 144 **Creer en las imágenes**
Entrevista a Alice Rohrwacher
JERÓNIMO ATEHORTÚA ARTEAGA

El misterio



Stray Dogs,
Tsai Ming-liang, 2013

En una de las entrevistas que forman parte de *Los cines por venir: Diálogos con autores contemporáneos*, del cineasta y crítico colombiano Jerónimo Atehortúa Arteaga, Rita Azevedo Gomes confiesa que ninguna otra disciplina artística, ni siquiera la música, ha logrado conmoverla hasta ahora como lo hace el cine: «La experiencia del cine es onírica, es casi de otro mundo, es misteriosa»,¹ concluye. Ese misterio, como ella lo nombra, esa cualidad inexplicable que permite al cine envolver la mirada, condensar el tiempo y el espacio, y atravesar conciencias es también aquello que lo acerca a la experiencia mística, y le otorga, algunas veces, la forma de una revelación.

Pero, si el cine es un misterio, escribir sobre él es probablemente una manera de hacer la luz aparecer, a cuentagotas, sobre su secreto. Robar un poco de su oscuridad a la noche, como apunta el texto que inaugura esta edición, que equipara la labor del crítico con la del tarotista. Máxime si, además, el objeto de estudio es precisamente aquel cine que se aproxima de forma directa a los enigmas de la humanidad y sus grandes temas: la muerte, el perdón, la soledad.

Bajo esa premisa, en este número reunimos un conjunto de ensayos y entrevistas en torno a películas tan variadas como *Carnaval de almas* (*Carnival of Souls*, Herk Harvey, 1962), *Cien niños esperando un tren* (Ignacio Agüero, 1988), *La libertad* (Laura Huertas Millán, 2017) o *Intimate Distances* (Phillip Warnell, 2020), a estudios específicos de cierta parte de la filmografía reciente de países vecinos como Colombia, Perú y Paraguay, y a la obra de cineastas disímiles como Tsai Ming-liang, Jacques Tourneur, Kenneth Anger, Alice Rohrwacher, los hermanos John y James Whitney, Dea Kulumbegashvili, Martin Scorsese, Carlos Lenin e incluso John Ford y Jean-Claude Brisseau, entre otros.

7

Y ya que el fin del invierno marca nuestro cumpleaños, no podríamos haber soñado mejor celebración ni mejor regalo para nuestro cuarto aniversario que el abrazo de las letras, manos, brazos, ojos, oídos y cabezas aquí reunidas, de amigas y amigos que nos acompañan e iluminan en el desciframiento del misterio del cine. *C*

NOTAS Y REFERENCIAS

- ¹ Jerónimo Atchortúa Artega, «Rita Azevedo Gomes: El cine como enigma, la palabra como materia» en *Los cines por venir: Diálogos con autores contemporáneos*, Colombia, Editorial Planeta, 2020, p. 98.





*Rebels of the Neon God (Qing shao nian nuo zha),
Tsai Ming-liang, 1992*

Invocación a lo común

Reflexiones desde el tarot y el cine por escrito

VALENTINA GIRALDO SÁNCHEZ

Estudia cine en la Universidad Nacional de Colombia. Escribe crítica cinematográfica en diferentes medios de difusión masiva, es parte de la escuela editorial y revista *Ex-libris* en Colombia y desde hace dos años participa en la red nacional de estudiantes de cine Estucine. Asimismo, trabaja en el equipo de dirección del festival Equinoxio y en la red de periodismo De Pasillo con un enfoque feminista. Fue seleccionada para la 15ª edición de Talent Press Buenos Aires y en Berlinale Talent Press 2021. Enfoca su trabajo investigativo en estudios visuales, historia, género y memoria. Es tarotista.

El primer oráculo que recibí en mi vida fue un libro con frases de Gonzalo Arango. El libro venía acompañado de un dado. La dinámica del oráculo era hacer una pregunta, lanzar el dado y abrir una página al azar. En cada página había seis frases. Dependiendo del número arrojado por el dado, se debía leer una; esa era la respuesta que te daba el oráculo. A Gonzalo Arango le pregunté si debía estudiar cine. También, de manera devota, le pedía una señal diaria y, antes de empezar el día, lanzaba el dado, buscaba la página y leía la frase; la mayoría hablaba de la necesidad de estar en comunión con la vida. Recuerdo una sola que mencionaba el desajustado destino que parecía tener Colombia: «¿No habrá manera de que Colombia, en vez de matar a sus hijos, los haga dignos de vivir? Si Colombia no puede responder a esta pregunta, entonces profetizo una desgracia».¹ Esta respuesta del oráculo forma parte de *Elegía a Desquite*, texto que seis años después vería revelarse en la secuencia final de una película colombiana estrenada en Berlín: *Los conductos* (2020), de Camilo Restrepo.



Los conductos,
Camilo Restrepo, 2020

La profecía de estas palabras pareciera cumplirse. Desquite, al igual que en la elegía, revivió, y yo entré a estudiar cine. En su presagio, Gonzalo Arango describe la fuerza vengativa del incierto territorio en el que él y yo nacimos, un país que queda entre la selva del Darién y la selva del Amazonas, en donde la fuerza de los espesos ecosistemas revive preguntas que siempre tendrán que ver con el dolor del cuerpo colectivo que camina entre dos selvas que se tragan a la gente. La crítica de cine, el conjugar verbos en medio de la fuerza de dos selvas verdes, espesos manglares y violencia, se vuelve el ejercicio de conjurar palabras, de hacer de lo escrito un presagio. Lo que escribimos sobre las películas, que muchas veces están ocultas en las salas de los grandes festivales, permea una labor oracular: un eterno devenir que abre huecos en el espacio público de las imágenes. Los huecos expuestos en palabras escritas, la pregunta sin responder y el fragmento del oráculo se abren como un respiro en el cual podemos introducir el sonido de una voz. La palabra se vuelve colectiva y el canto, una invocación a lo común.

La crítica, ese cine que hacemos por escrito, escarba entre las posibilidades interpretativas de la ritualidad secreta del cine, y la desvela. Estamos ante una cultura de discontinuos relatos que capitaliza el poder que tenemos para enunciarlos desde la imagen-ritual. Desde territorios que viven la distopía gestada por el poder colonial, no tenemos el control de nuestro presente. Sin embargo, con las palabras que tejemos desde el ejercicio oracular de la crítica, podemos abrir la posibilidad de hacer y de tener un futuro en donde estemos dislocados del trauma. Hacer de nuestras palabras partes de una geología inmensa de piedras que miran al sol, piedras formadas por años de quietud bajo la luz de un inmenso astro, y permitirnos hablar sobre ese incierto y mutilado futuro. Ese futuro que la gracia divina castiga y la existencia colonial arrebata, porque es pagana la revelación oracular y en América Latina el futuro parece imposible. Hacer de lo que escribimos un presagio y que la crítica —que es algo así como un intenso ahora inacabable— envuelva los cuerpos de una escritura ritual que nos hable de sueños, profecías y conjuros.

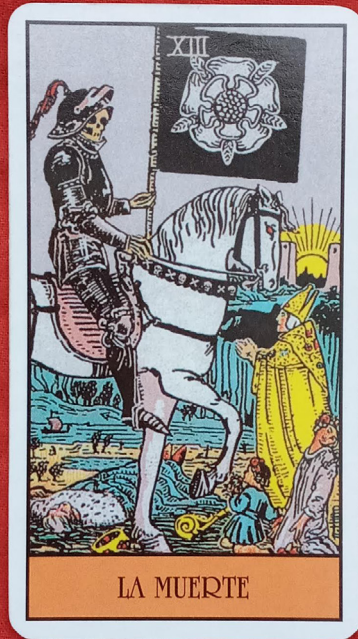
Con motivo de extender las palabras a la relación oracular de la cartomancia, la predestinación y la terapia, pienso que la crítica de cine es una mística de la escritura vacilante; se mueve como el péndulo gitano cuando le hacemos una pregunta. Inundada en una escritura de lo incierto, la crítica de cine nos abraza en sus dimensiones corporales, mentales y espirituales, cada una representada por un arquetipo específico del grupo de los arcanos mayores del tarot Waite-Smith. Este texto, que es a la vez consulta, presagio y brujería, propone una tirada de tres cartas: La Muerte, El Colgado y El Ermitaño. Esta lectura de cartas se mezcla con recuerdos, sonidos e imágenes, y las reflexiones están inspiradas en la práctica de la escritura sobre películas. Todo lo escrito a partir de las cartas seleccionadas nace en función del vértice central de este texto: la crítica de cine.



Número 1 - El cuerpo / El arcano mayor 13 / *La jardinera* de Violeta Parra

La Muerte, el arcano mayor 13 del tarot, es conocida también como la carta del arcano sin nombre, de aquella energía que no debe ser mencionada. La Muerte representa al espíritu en transformación. En la imagen, la muerte va vestida de negro y lleva en su cabeza una pluma roja que simboliza la fuerza vital. Esta misma pluma la vemos en la carta de El Sol (arcano mayor 19) y de El Loco (arcano mayor 0). A la muerte la rigen Marte y Plutón, una energía sanadora y curandera. Esta carta es la carta de la jardinera; arar la tierra y prepararla,

el movimiento repetitivo de la guadaña que ahueca la tierra y recoge los frutos. En la imagen de la carta, las únicas personas que pueden ver a la muerte a la cara son un niño y un sacerdote. La inocencia y la pureza. En la alquimia, la muerte es parte del *nigredo*, que es la transmutación de la materia. Putrefacción y abono, cuerpo biodegradable y en constante metamorfosis, cuerpo que se desborda, que se recoge hasta volver a ser semilla que se vuelve jardín que se vuelve planta seca que se vuelve semilla y que se vuelve jardín. Hablar desde el cuerpo que se deshace infinitamente y llenar nuestras



palabras del pulso vital; escribir el cine desde ese cuerpo que habitamos, lleno de virus, estrías, arrugas, lunares, babas y pelos. La tradición de la bohemia masculina de la crítica de cine, en donde al parecer no tengo lugar, se deshace en la *putrefactio* del *nigredo* y cae ante los pies de la jardinera con guadaña, de esa escritura que trabaja la tierra de la imagen. La muerte es la agricultora de las palabras y la proveedora de un espacio de existencia fecunda en nuestra crítica. El cine, en tanto tecnología de la representación, produce cuerpos normados, intactos. Hacer de nuestras palabras un cuerpo roto es hacer con nuestro presagio de textos un cuerpo libre, biodegradable y, a la vez, jardinero. Esta carta nos invita a negar las imágenes y visiones que cierran significados de lo real y a prepararnos para la propia desaparición del nombre en la muerte; volvernos semilla, volvernos flor y escribir. La muerte, curandera y yerbatera, lejos de anular la vida, la renueva constantemente. La crítica, oracular y agricultora, es la balsa que cruza los ríos de la memoria, es también el cordón umbilical y la semilla.

Número 2 - La mente / El arcano mayor 12 / Las nueve noches de Odín
en el Yggdrasil

15

El Colgado es el arcano 12 del tarot. Está de cabeza sostenido en una cruz, las cruces unen el cielo y la tierra como las montañas. Al igual que las cruces y que las montañas, el cine por escrito también es una unión: une la luz y las palabras. Esta carta representa el espíritu de renuncia y de sacrificio. En hebreo, la cruz tiene la forma de la letra *tav*, que significa verdad. Al colgado lo rige el planeta Neptuno, la ilusión y el misterio. La mente y la suspensión de cabeza nos recuerdan a la muerte (el cuerpo) como un periodo de retiro, una suspensión que espera volver a la vida. La crítica de cine es como ese espacio suspendido que permite, al igual que la muerte jardinera, un segundo nacimiento. Al igual que el colgado, Odín estuvo de cabeza. El soberano de Asgard pidió al dios Mimir que le permitiera beber del pozo del conocimiento. Como paga, Odín se quitó uno de sus ojos y colgó de la rama de un árbol, herido con su lanza, durante nueve noches. Cuando nos acercamos al pozo de las imágenes, prestamos nuestros ojos a un titileo estelar imperceptible y, al igual que Odín,



en ocasiones salimos heridos. Al dios nórdico, el sacrificio le trajo el don oracular de leer las runas. A los espectadores, el cine nos trae el afán humano de querer atrapar lo eterno. En los hombros de Odín se posaban dos cuervos: Hugin, el pensamiento, y Munin, la memoria. Las legibilidades colectivas de la piel, en la que se escribe el pensamiento y la memoria, rompen los mecanismos históricos al ponerlos de cabeza. Se niega la rígida postura de la hegemonía y se

cambia la perspectiva del relato; escribimos estando de cabeza. El Colgado es uno de los cuatro valores cardinales del tarot y representa la prudencia. Si usáramos los cuatro valores cardinales como una especie de rosa de los vientos, el colgado apuntaría al sur. Así como Odín apunta a la tierra, el magma del que nace la vida, el colgado apunta al sur, en cuyos vientos se encuentra el polvo de una cordillera que a la vez es columna vertebral. La posición del colgado también recuerda a la posición de un bebé que está por nacer; la cabeza, iluminada, mira hacia abajo. Así como en la carta, la crítica de cine mira hacia la tierra, hacia la raíz, hacia la disputa de una mente que está al revés.

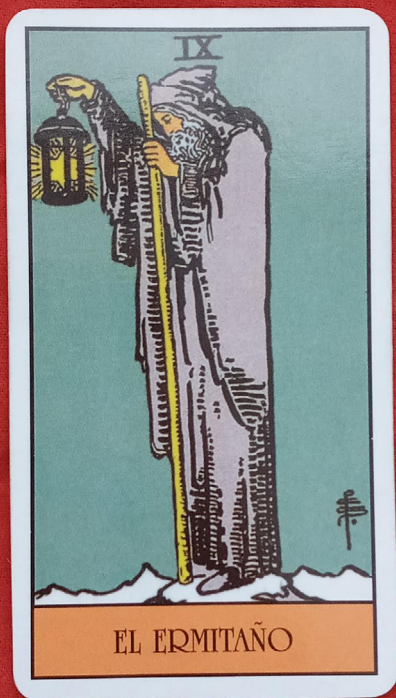
Número 3 - El espíritu / El arcano mayor 9 / *Insomnio 1* de Remedios Varo

Esta es la carta de El Ermitaño y representa el espíritu que guía. El signo que rige a este arcano es el signo de Virgo, el más dedicado a servir. Los ojos del ermitaño miran hacia abajo, hacia su corazón o hacia sus pies. Hacia la tierra fecunda, la semilla y el sur. Ante un suelo arrebatado y el oráculo del sueño suspendido, nos queda desbordar el tiempo con lo escrito. La nostalgia que avanza y esa energía resguardada entre montañas, las mismas que pisa el ermitaño, nos permiten sostener el enigma y la duda para hacer de nuestras manos un cuenco en el que quepa la posibilidad. Nuestro cine por escrito será entonces la roca intestinal que guardan las montañas, la quietud, el quiebre, la humedad y el suelo mohoso. Esta carta, al igual que la crítica, que simboliza un retiro introspectivo y el final de un ciclo espiritual, me recuerda a la pintura *Insomnio 1* de Remedios Varo. Ojos que vuelan en una habitación tan solo alumbrada por unas velas. Ojos atentos a presagios de la noche. Ojos alertas a pantallas que proyectan imágenes. En una variante del tarot egipcio, se habla de esta carta como la lámpara velada y su

significado esotérico está relacionado con el devenir, esa trama invisible del organismo que está por ser construido. Pensar en una crítica del cine del devenir, de esa posibilidad de siempre estar andando el terreno de nuestros escritos, nos permite acercarnos a ella como una labor afectiva. Hacer de la crítica un cuerpo en experiencia, una pregunta que fue, que es y que a la vez será, es permitir que nuestro oráculo geste todas las formas capaces de acontecer la vida que tiene el cine. La venganza de nuestras reflexiones insomnes será la revelación divina de este trabajo esotérico. Esta carta hace de nuestra escritura una perífrasis, una vuelta alrededor de la palabra. Revivir el caminar de las ideas, las preguntas y el alfabeto. Caminar la montaña que, al igual que la cruz, une al cielo con la tierra.

A partir de estas tres dimensiones (cuerpo, mente y espíritu), podemos hacer de nuestra labor crítica una labor esotérica. Soy médium porque por mi cuerpo pasan las voces de otras personas que he conocido, y las palabras que aquí escribo corresponden al cuerpo atravesado por el otro; son voces que me habitan y que le dan forma a mi cuerpo escritor y a mi cuerpo escrito. Soy médium porque por mi cuerpo pasa la luz de las imágenes y la traduzco en palabras. Hablo con muertos, con imágenes muertas, con momentos suspendidos; vidas que mueren antes de haber nacido y se congelan en secuencias iluminadas por el pixel. Imágenes y palabras que siempre están por ser muertas y viven constantemente ante la mirada inquieta de quienes observamos películas.

Ante una narrativa del cautiverio de un cuerpo que teme enfermarse, reinventar el código de las palabras para escribir un cuerpo por fuera del cuerpo; quizá se abra como un pequeño espacio de respiro. Comulgar con la vida en este ejercicio oracular que rescata esa labor antropofágica de la reapropiación. Concebir a partir de nuestro cine por escrito todos los modos posibles para el amanecer, reavivar el fuego mítico de la utopía. Vivimos en todos los tiempos creados por la violencia colonial en los territorios que caminamos.



Vivimos en el futuro creado por la fuerza de la esclavitud y la república criolla, del violento mestizaje y de las dictaduras militares. Escribamos para no dejar intacto el sistema. Así como Violeta Parra maldice el vocablo *amor* con toda su brujería, maldigamos nuestro dolor cantando. Entre rezos y rituales comunes, conjuremos al verbo escribir. ¹

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Gonzalo Arango, *Obra negra*, Santa Fe de Bogotá, Plaza & Janés, 1993, p. 44.

Un eterno carnaval

ELA BITTENCOURT

Crítica y periodista cultural basada en São Paulo. Sus textos se han publicado en *Film Comment*, *Sight & Sound*, *The Village Voice*, *Hyperallergic* y *The Criterion Collection*. Columnista en MUBI y fundadora del sitio web *Lyssaria*.

20

Carnaval de almas (*Carnival of Souls*, 1962) es una desvergonzada, aunque no sinvergüenza, película de serie B dirigida por el estadounidense Herk Harvey, quien solo hizo un largometraje en su vida, pero muchos cortos en su carrera, algunos con títulos alegres y extraños como *Pork: The Meal with a Squeal* (1963); otros con títulos prosaicos como *Case History of a Sales Meeting* (1963), y otros simplemente informativos, como *Korea: Overview* (1980). *Carnaval de almas* tiene diálogos endeble, por momentos evidentemente forzados, y su trama puede parecer (no, es) algo raquítica. Aun así, su hechizo es innegable. Sin duda la colocaría entre las películas de horror más memorables y visualmente electrizantes que he visto. Si la valoro, no es tanto por el terror —está demasiado estilizado como para dar miedo de verdad— ni por la visión fatalista de Herk, que se pierde a veces en el embrollo de la narrativa, sino por su audaz expresionismo.

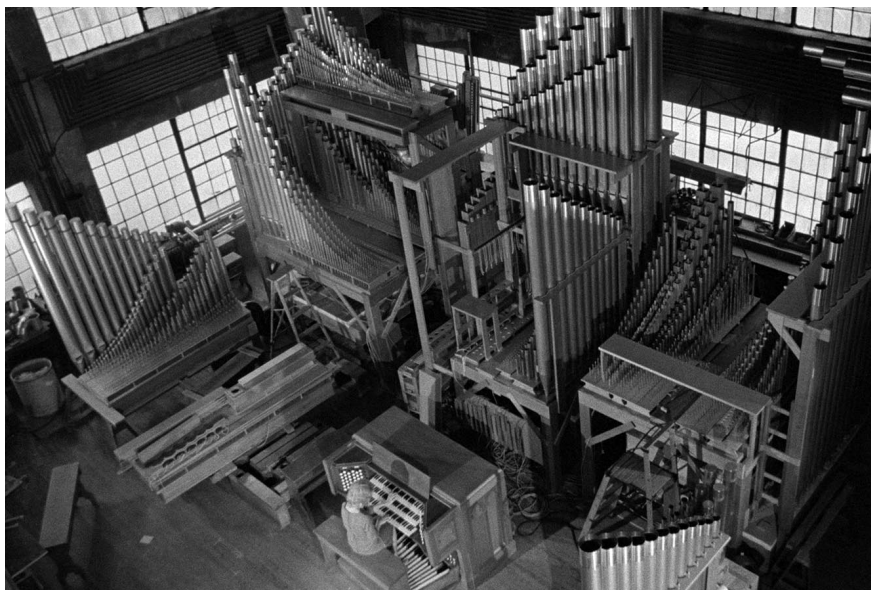


Carnaval de almas (Carnival of Souls),
Herk Harvey, 1962

En *Carnaval de almas*, la espiritualidad funciona en dos niveles: literal y dantesco con los muertos malditos en peregrinación por las profundidades más bajas, sin esperanza alguna de salvación, y alegórico, sugiriendo que el horror está siempre asentado *dentro* de la psique humana y no fuera de ella.

La película empieza con dos autos a la carrera. Esta secuencia inicial siempre me recuerda a la persecución automovilística de James Dean en *Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause)*, Nicholas Ray, 1955) y a muchas cintas estadounidenses en las que hombres jóvenes, vestidos de apretada mezcilla, corren en carreteras rurales y polvorientas. Herk abre con dos coches: un Buick conducido por una mujer y otro auto conducido por hombres, quizás la única vez que la película muestra a los dos géneros a la par, igual de emocionados por la velocidad creciente de sus coches. Es un momento revelador en el que la protagonista, Mary, interpretada por Candance Hilligoss, participa en la persecución desde el asiento del copiloto. A ella no le encanta este espectáculo, es una persona ajena y atemorizada, y así permanecerá el resto del metraje.

Carnaval de almas (Carnival of Souls),
Herk Harvey, 1962



Luego de que el Buick se estrelle con una valla y se desplome en el río, la conexión entre los vivos y los muertos se establece inmediatamente a través de la música. Momentos después, cuando Mary surge en la ribera ante la sorpresa del equipo de rescate, sola, su amiga ahogada, un órgano se escucha en la banda sonora. Los acordes de órgano suenan cuando la chica regresa a la escena un tiempo después del accidente. La música continúa mientras la misma Mary toca el órgano en la iglesia. Así, la estrofa musical crea un vínculo, sutil pero insistente, entre la inspirada ejecución del instrumento y las muertes que acaban de suceder. La protagonista niega esta relación al repetir con necesidad que ella es atea y que no es espiritual —su trabajo en la iglesia no significa nada para ella, es solo un trabajo más—, pero la música insinúa misterios más allá de su control.

Herk Harvey y su equipo de producción lograron hacer tanto con tan poco —sin actuaciones o diálogos brillantes— al ser tremendamente lúdicos con el montaje (los tres editores de la película fueron Bill de Jarnette, Dan Palmquist y Herbert L. Strock; este último, sin crédito). Por ejemplo, en la escena donde Mary toca en la iglesia por primera vez, la cámara muestra las perillas del órgano, seguida de un plano de ella en su auto girando las perillas de su radio, luego vuelve al interior de la iglesia y al órgano. Herk y compañía dan un salto en el tiempo y luego vuelven inmediatamente. El avance es lo suficientemente breve para implantar un sentimiento de desorientación sin romper del todo con el flujo narrativo. Aunque también es una alusión a que tal vez una *temporalidad paralela* se ha puesto en marcha.

Las perillas no son la única reiteración visual en la película. Por ejemplo, en la escena de la iglesia, los trabajadores se detienen para escuchar a Mary tocando, como si despertaran de una ensoñación. Esta clase de despertar o de conmoción volverá a suceder en Utah, donde nuevamente la protagonista asumirá un puesto como organista de iglesia. Esta vez convocará a los muertos como indicación de que es una médium involuntaria. Para sumar a esto, en la primera iglesia hay un plano profundamente picado de la organista —con su rostro inescrutable volteando hacia arriba— en el que el cuerpo masivo del órgano llena el cuadro por completo. Desde el inicio, el desdén de Mary por cualquier aspecto mítico de su vida es contrarrestado por el enorme y amenazante instrumento que desborda el plano.

Una vez que ella se asienta en Utah, las cosas se confunden más en términos de trama, pero también se vuelven más atrevidas visualmente. Si antes la temporalidad paralela no era sino una breve insinuación, en el pueblo empieza a tener visiones que sugieren todavía más que ha entrado en una descabellada situación tipo Matrix, donde, a veces, ella no es tan visible para los demás o no experimenta la realidad como ellos. Parte de esta extraña fuerza emana del parque de diversiones

abandonado a las afueras del pueblo. La primera vez que Mary conduce por ahí, el reflejo de un rostro embrujado aparece en la ventana del copiloto. Es un espejismo fugaz, pero también un augurio de extrañezas por venir (en un verdadero estilo de bajo presupuesto, el mismo Herk es el que interpreta a este particular fantasma masculino, quien termina siendo el principal verdugo de nuestra heroína).

Siempre que llego a la parte del parque de diversiones, recuerdo las oscuras y divertidas historias del escritor estadounidense George Saunders. Al menos una de ellas tiene un *arcade* o un parque de diversiones como expresiones fantasmagóricas de la *americanidad* —una imagen de inocencia y asombro infantil que oculta verdades mucho más oscuras—. Parece que Herk Harvey también juega con estos niveles de significado al establecer un contraste entre el parque de diversiones cerrado, decadente y escalofriante, y el típico pueblo americano, pequeño, hogareño y con vecinos bienintencionados, donde Mary no tiene oportunidad de encajar. Mientras la normalidad del pueblo es claramente opresiva para ella, el parque de diversiones, aunque tormentoso, es un sitio donde el tiempo parece detenerse. Con razón se siente atraída hacia él de inmediato, pues quizás desea inconscientemente que el tiempo se detenga, o ella misma ya experimenta la fuerza de un tiempo suspendido. La música ominosa de la película agrega la idea de que el parque abandonado no es ningún lugar de sano entretenimiento, sino un espejismo embrujado y diabólico.

El cine de los años sesenta parece haber introducido el arquetipo de la joven rubia y frígida a través de la visión de autores masculinos —es una línea bastante directa desde la Mary de Herk hasta Carol (interpretada por Catherine Deneuve) en *Repulsión* (*Repulsion*, 1965), de Roman Polanski, y luego hacia Séverine (Deneuve, de nuevo) en *Bella de día* (*Belle de jour*, 1967), de Luis Buñuel—. Es interesante que Herk fuera el primero; no sugiero influencia alguna para nada, pero más bien que algo —un arquetipo— imprimía fuerza en los imaginarios de los cineastas. Las tres mujeres que mencioné

se visten de forma similar, con los mismos camisones infantilizados, y todas son amenazadas por hombres lujuriosos y posesivos mientras se deteriora su propia salud mental. En el caso de *Carnaval de almas*, un forastero lascivo que se hospeda en la misma casa que Mary, John Linden (interpretado por Sidney Berger), demuestra ser un auténtico Stanley Kowalski, con todo y camiseta sin mangas y la misma insensibilidad cuando se trata de aceptar un no por respuesta. John se entromete en el cuarto de Mary poco después de que ella llegue y regresa incesantemente. Los dos terminan por ir a bailar una noche, una velada desastrosa en la que ella vacila entre víctima y demente.

Habría que preguntarse por qué Herk pensó que sería buena idea combinar las visiones mórbidas de Mary con su confesión de que no le interesan los hombres. Esta confluencia vincula incómodamente su comunión con los muertos y su represión sexual —una línea que en realidad no explica el giro final sorpresa de la película (pronto, más sobre esto)—.

Carnaval de almas (Carnival of Souls),
Herk Harvey, 1962



Mientras tanto, los muertos siguen regresando. La protagonista ve varias veces a su acosador principal (Herk), un fantasma alto y calvo con unos ojos oscuros y enloquecidos, el rostro pintado de blanco y los labios carnosos como el Joker. Él aparece en la iglesia mientras ella toca. *Emerge* súbitamente reflejado en la ventana de su cuarto, y luego en charcos o pozos. Peor aún, la organista tiene un extraño incidente en una tienda, donde al hablar los tenderos no pueden oírlo. Este angustioso escenario se repite con implicaciones más graves cuando Mary cree que está perdiendo la razón y trata de huir del pueblo: ruega por un boleto de autobús, pero es ignorada en la taquilla. Así, la temporalidad paralela empieza a apoderarse de la realidad, y Mary es cada vez menos capaz de integrarse con los vivos.

Aquellos que hayan visto *Los otros* (*The Others*, 2012), de Alejandro Amenábar, reconocerán el patrón de una mujer condenada flotando en el limbo hasta que lentamente se da cuenta de que ella también está muerta. El giro final hace eco de *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre, o incluso de la alegoría de la caverna de Platón, con la excepción de que, quizás para exacerbar el efecto tortuoso, el director nunca permite que Mary descubra lo que le está pasando; ella simplemente debe vivirlo y soportar la tortura de no entender su destino. Al vislumbrar la amenaza de los fantasmas, la chica no discierne que estos no le revelan la condición existencial de los mismos, sino la de ella. Esta revelación llega solo al final, luego de ir al parque atraída por un astuto fantasma y perseguida por los muertos. La policía aparece en la escena al día siguiente, sin encontrar rastro de Mary, solo una débil marca sobre la arena con la silueta de su mano. Ahí, Herk Harvey corta a un plano de la primera secuencia del coche remolcado fuera del río, con las mujeres, incluyendo a Mary, adentro.

Su muerte se pronuncia finalmente.



Ciertamente no es un final tan sorpresivo. La mayoría de los espectadores sospechará muy pronto que la única explicación posible es que Mary esté muerta, pero a mí siempre me impacta qué tan lejos está dispuesto a ir Herk con la demencia onírica de su protagonista, difuminada todavía más por todas las trampas de *lo real* en el pueblo y por los pormenores de su tormento sexual. O lo ágilmente que lleva su película a su despiadado final. Tal vez lo que más persiste en mí es la misma figura del personaje: su énfasis en el intelecto, secularidad e independencia, su incomodidad y desconexión con lo hogareño del pueblo y sus habitantes bonachones, su insistencia en ir al parque, aunque reconozca su verdadera naturaleza. Se podría decir que Mary está demasiado segura de poder erradicar el mal con tan solo descifrarlo, pero su carácter de muñeca inmaculada tiene un lado mórbido, y este rasgo de personalidad, como los impulsos de las heroínas en las novelas de terror victorianas, siente atracción por la

Carnaval de almas (Carnival of Souls),
Herk Harvey, 1962



muerte. Quizás por eso el montaje de la película apunta a que no solamente *ve* a los muertos, sino que también los *siente* o, más bien, se sienten los unos a los otros, como gemelos psíquicos. Si hay algo vampírico en el fantasma principal, Mary, como su amada, también es casi vampírica. Para este fin, no importa mucho si interpretamos su tormento como una pesadilla despierta, un fragmento de su imaginación o los atisbos de un sueño al borde de la muerte; lo que importa es que está enraizado *dentro* de la protagonista, indisolublemente atado a quien ella es y a su manera de vivir.

Regresando a la secuencia de la persecución fantasmagórica, pienso en el grito y en la marca de su mano en la arena. En la siguiente escena, ella ha desaparecido, el mundo de los espíritus se la ha tragado, y el mundo real ni siquiera la echa de menos. La policía nota su desaparición como un cumplimiento obediente, pero también superficial, de su labor. ¿Acaso Herk sugiere que Mary, por negarse a conectar —y, de nuevo, con ese torpe señalamiento de su falta de interés sexual—, ya estaba muerta en vida? Es posible. El director también incluye en esta escena al cura y al psiquiatra, quienes ya habían tratado de «curar» o «rescatar» a Mary, y ahora están tan confundidos como la policía. Hasta ahí llegaron la fuerza mayor del espíritu y la certeza de la psicología.

Existe otra lectura de esta escena, una lectura posmoderna. Pienso en cómo Mary, en este clásico pueblito americano de pesadilla, es guiada una y otra vez por gente «normal» y honesta —y, para ser exacta, casi todos son hombres—. Desde el organista que cree saber qué es lo mejor para ella hasta el cura condescendiente, el huésped lascivo e hipersexualizado, el dudoso psiquiatra y otras incontables figuras de autoridad: todos ellos chaperones que la llevan por los turbios anales de sus sueños, guías que solo la empujan cada vez más hacia la desdicha. Me la imagino suspendida dentro de un sueño lúcido, su cuerpo atrapado, su alma flotando entre la luz del día y la oscuridad, como el preludio de un eterno carnaval, en el fondo del río, mientras se da cuenta —poco a poco— que ella nunca iba a encajar en este mundo; un mundo donde siempre ha estado dominada, desposeída, por la religión, la ciencia, la medicina y la ley. Por hombres.

Imagino a Mary imaginando su futuro, como una trama alternativa, y oponiéndose a él.

Y eso es lo verdaderamente horripilante. ©

Camino hacia el silencio

30 años de Tsai Ming-liang

RODRIGO GARAY YSITA

Coeditor de la revista
*Correspondencias: Cine y
Pensamiento*. Fue finalista
del III Concurso de Crítica
Cinematográfica de Cineteca
Nacional, institución donde
trabajó en el área de prensa
de 2016 a 2019. Periodista
seleccionado en el Press
Inclusion Initiative del Festival
de Cine de Sundance 2019 y en
Berlinale Talent Press 2020.

I. Treintañeros

Un año basta para empezar a caminar. Para asir una cuchara o decir cosas como «papá» y «mamá» por primera vez. A esa edad, un bebé se convierte en lo que los estadounidenses llaman *toddler*, un primer caminante que se tambalea al desafiar los alcances de su cuerpo incompleto. En diciembre de 1992, Tsai Ming-liang estrenó su primer largometraje, *Rebels of the Neon God (Qing shao nian nuo zha)*, en el Festival de Cine Caballo de Oro de Taipéi. Yo tenía un año de nacido.

Days (Rizi), su película más reciente, salió cuando yo tenía 28, el año pasado. De 1992 a 2020, hay once largometrajes en la carrera de Tsai Ming-liang, más una larga serie de cortos, instalaciones y proyectos de realidad virtual que no abordaré aquí más que tangencialmente. Esta filmografía y yo nos acercamos a la treintena. Su tiempo es casi la totalidad del mío, lo puedo medir con mi reloj biológico.



The Wayward Cloud (Tian bian yi duo yun),
Tsai Ming-liang, 2005

Si primero veo a Lee Kang-sheng, quien actúa en cada una de esas once producciones, en *Rebels of the Neon God* y luego en *Days*, entiendo el peso de lo que ha soportado su cuerpo en el intervalo porque coincide casi exactamente con la noción que tengo de totalidad.

El cuerpo de Lee es una semilla que ha estirado sus ramas durante 30 años en dirección al vacío. Su constancia unifica la obra de Tsai Ming-liang. Su rostro la identifica, su andar le da rumbo: el silencio.

Un cuerpo solo, el cuerpo infantil de Taipéi a punto de dar sus primeros pasos.

2. Schrader

En 2018, Paul Schrader publicó una versión actualizada de su ensayo *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* con un nuevo prólogo a manera de recapitulación. Desde que escribió el texto original en 1971 hasta la fecha, el «estilo

trascendental» con el que había esquematizado las obras de Yasujiro Ozu, Robert Bresson y Carl Theodor Dreyer floreció en rumbos divergentes.

El prólogo cierra con un diagrama para ubicar esas divergencias en tres grandes ejes. Los medios más oportunistas no pudieron evitar promocionar este mapa como si fuera un test de *Buzzfeed*: «¿En dónde queda tu cineasta favorito?».¹ Para fines prácticos, *IndieWire*, mi cineasta favorito va a ser Tsai Ming-liang, y en el diagrama mencionado queda en el eje que se llama *The Surveillance Cam* —la Cámara de Vigilancia—, justo afuera del Círculo de Tarkovsky.

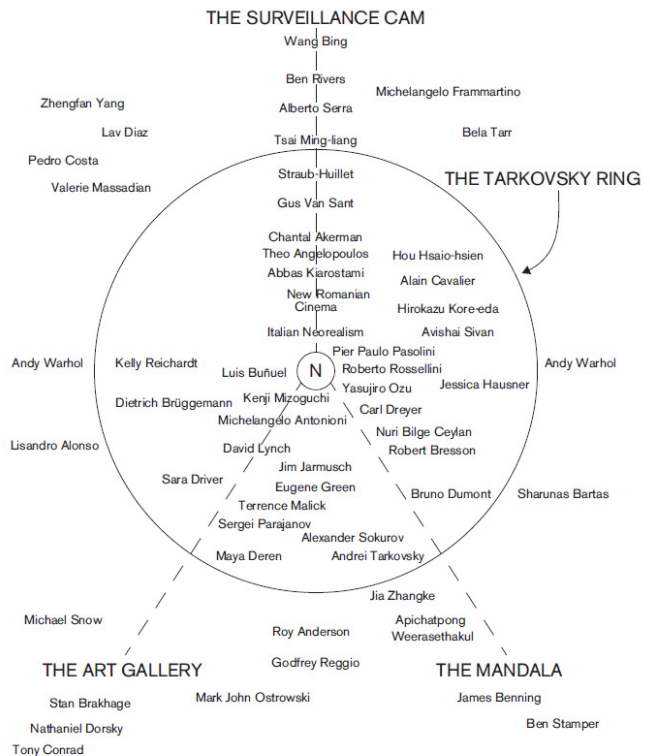


Diagrama de Schrader

Las categorías de Schrader parten de una cierta suspicacia (o al menos asombro) hacia aquellas obras que no pretendan narrar nada. El Círculo de Tarkovsky, por ejemplo, traza la línea entre el cine comercial (adentro) y el de festivales o galerías (afuera). La ene del centro es de «núcleo narrativo» y las tres directrices que se alejan de él son la ya mencionada Cámara de Vigilancia, la Galería de Arte y el Mandala. La primera, en palabras de Schrader, engloba a los filmes que se enfocan en «lo cotidiano, la realidad del día a día. Poner la cámara y dejarla grabar».² Las otras dos, respectivamente, abarcan el cine abstracto o experimental y el cine meditativo.

Si no fuera una empresa inútil y necia, este podría ser un texto sobre cómo Tsai Ming-liang debería colocarse por lo menos unos cuantos grados hacia el Mandala. Su serie *Walker* (compuesta hasta el momento por ocho películas y una obra de teatro, de 2012 a 2015), donde Lee Kang-sheng evoca la peregrinación del monje Chen Xuanzang con lentísimas caminatas, invita a la consciencia del cuerpo en relación con su espacio y a la concentración en el presente, dos rasgos fundamentales de la meditación. Schrader pasa por alto los componentes espirituales de *Walker* y la describe someramente: «un monje budista camina silenciosamente por Taipéi durante media hora».³ Y, bueno, no se equivoca.

33

La única otra explicación para el lugar que tiene Tsai en el diagrama es el «montaje desplazado» de *What Time Is It There?* (*Ni na bian ji dian*, 2001), por sostener «un plano estático hasta el punto en el que el espectador no estaba seguro de si un personaje iba siquiera a aparecer a cuadro».⁴ Otra señal de incredulidad por parte del analista hacia la falta de economía narrativa. ¿Quién es ese espectador que no estaba seguro? ¿Lo encuestaron sobre esto? ¿Quién lo encuestó? ¿Esa expectativa frustrada acerca la imagen a la realidad casi documental de la Cámara de Vigilancia?

Además de realizar una serie de distorsiones bastante considerables a eso que Schrader identifica como lo cotidiano, las películas de Tsai Ming-liang muchas veces establecen un orden conciso más allá de «poner la cámara y dejarla grabar». El orden, por sutil que sea, establece la

tensión de un reencuentro entre dos o más personajes atomizados por las fuerzas de la vida metropolitana del nuevo régimen democrático en Taipéi.

3. Daños por agua

Una cárcel acuosa. / Hijos de familia o adultos jóvenes viviendo en departamentos encharcados, sus pies están siempre húmedos. Al final de *Rebels of the Neon God*, Ah-tse intenta tapar la coladera de su cocina, que escupe borbotones de caño, pero es inútil. El agua inunda la cocina, llega a la sala, se traga el suelo de su pequeño hogar. Lo seguirá haciendo durante años. / Taipéi, motocicleta; la fuga mental río. / *The River* (He liu, 1997) es donde ya no hay vuelta atrás, ahí se escogió el camino hacia el silencio.

No sé cuántas veces me han dicho que el tiempo cura todas las heridas; en el cauce que se traza desde *The River* hasta *Days*, el tiempo no ha hecho otra cosa que empeorarlas. A Kang le da dolor de cuello por meterse al Tamsui durante una filmación y, como si el clima acompañara su tempestad interna, ese cuerpo acuático se volverá simbólico, la maldición de muchas películas por venir. En *Goodbye, Dragon Inn* (Bu san, 2003), la lluvia se llevó a los espectadores del alguna vez magnífico cine Fu Ho y no dejó más que fantasmas. Nunca dejará de llover. En *Days*, Kang tiene cincuenta y tantos años y sigue con tortícolis. El Tamsui se desborda hacia adentro, como implorando, inundando los espacios más íntimos con aquello que ya no puede ser contenido. / ¿De dónde viene tanta lluvia? / *The Hole* (Dong, 1998) es la implicación destructiva de esa incontinenencia. Nada ni nadie está hecho para soportar tanta agua. Paredes roídas por la humedad, más hongos que humanos, un mar que no cesa de caer por gotitas. La humanidad se disuelve en un gran pozo, dando sus últimos respiros antes de morir ahogada. Las últimas luces: todavía hay música. Aunque no sea música viva, el recuerdo de una voz trae luz a los espacios oscuros, corta la soledad de los últimos vecinos sobre la Tierra. Los cantos de Grace Chang lanzados al vacío hace 40 años. En el despojo que viven los personajes de *The*

Hole ya no se puede cantar, pero se puede hacer *playback*. Más que suficiente para querer seguir vivo. / Cierra el tanque de Houdini, tira la llave, no los dejes salir. / *Stray Dogs* (*Jiao you*, 2013) es el neorrealismo del fin del mundo. La ciudad, después de haber sido consumida por el agua, se volvió habitable otra vez. La clase alta vive en enormes rascacielos, como alejándose del charco que dejó el diluvio. La clase más baja no murió ahogada como se esperaba, sino que siguió viviendo entre el derrumbe y la coladera. Para los que se quedaron sin nada, o nunca lo tuvieron, no hay mejor solución para mantenerse a flote que cargar poco.

Cuando nos despojemos de todo lo que traigamos encima y el agua siga subiendo, lo único que nos va a quedar son palabras.

Mejor deshacerse de ellas de una vez.

Pensemos en la cronología de esta obra filmica como un desprendimiento continuo; deshacerse de lo pesado para salvarse de ese torrente que todo lo consume.

Goodbye, Dragon Inn (*Bu san*),
Tsai Ming-liang, 2003





4. Juego contigo

Un carpintero joven sonríe de oreja a oreja mientras corta una sandía a la mitad con un serrucho. Si además de la carpintería tiene que atender un puesto de frutas en la calle, no debe andar muy bien de dinero. Entonces, ¿por qué está tan alegre?

La sonrisa desmedida podría atribuirse a la gestualidad que se necesitaba de los actores del cine silente, pero es en realidad un guiño picaresco. Christopher Rea, profesor del Departamento de Estudios Asiáticos de la Universidad de British Columbia, explica esta primera escena de *Laborer's Love* (*Lao gong zhi ai qing*, Shichuan Zhang, 1922) con un antiguo eufemismo chino: *po gua*, «cortar el melón» o «cortar la sandía», se refiere a la pérdida de la virginidad de una mujer.⁵ *Laborer's Love* es una comedia romántica

donde el carpintero quiere casarse con la hija de un médico y se ingenia una trampa con las herramientas de su oficio para ganarse el favor de su futuro suegro. La sandía es una declaración metafórica de sus verdaderas intenciones.

A las sandías les hacen de todo en el cine de Tsai Ming-liang. Su fuerte carga sexual las hace el motivo más fácilmente identificable de la primera mitad de su carrera, y un ícono de aquello que se deja atrás con la edad, ahora que revisamos sus películas retroactivamente.

Por ejemplo, en *Vive L'Amour* (*Ai qing wan sui*, 1994), la sandía de Lee Kang-sheng ilustra tres etapas del enamorado: primero, cuando nadie lo mira, Lee ensaya un beso sobre su superficie; luego la perfora en tres puntos para sujetarla y lanzarla por el piso de su departamento como una bola de boliche, destruyéndola en el acto; y finalmente se come las sobras de su pequeño juego. Te deseo, juego contigo, te necesito.⁶

En cambio, el padre de Kang en *The River* saca un plato de sandía rebanada de su refrigerador y se lo come a solas. No tener que *cortar la sandía* para comer es un juego visual de doble fondo: la satisfacción mecánica de un deseo apaciguado, entregado o refrigerado, pero también una señal de que en la frágil construcción doméstica que es la familia nuclear de Kang todavía se esconde el sexo. La distorsión del complejo de Edipo que ocurre en los baños públicos al final de la película confirma esta segunda idea.

Estas reiteraciones se fueron sumando hasta la apoteosis de la sandía que es *The Wayward Cloud* (*Tian bian yi duo yun*, 2005). La extravagancia de este musical prueba uno de los fundamentos de la obra temprana de Tsai: la saturación. El camino hacia el silencio se empezó a andar por el exceso; así como *The Hole* exageraba el motivo de las goteras, *The Wayward Cloud* lleva la sandía hasta el absurdo: su néctar es el elixir de una ciudad que de pronto se quedó sin agua. La vemos por todos lados. En cientos de paraguas, en vasos y en un simulacro de parto, haciendo de recién nacido. O en el set de un rodaje porno, donde un hombre con cabeza de sandía penetra salvajemente a una enfermera.

En *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, Emilie Yueh-Yu Yeh y Darrell William Davis hicieron un análisis pormenorizado desde *Rebels of the Neon God* hasta *Goodbye, Dragon Inn* (es decir, antes del estreno de *The Wayward Cloud*) para clasificar al cine de Tsai como *camp*. Para que algo sea *camp*, tiene que haber una brecha entre el objeto y el artista, generalmente de clase, que se pueda explotar de manera irónica, paródica o ligeramente grotesca:

¿Por qué *camp*? Simplemente por la clase, la etnicidad y el humor negro. Como un cineasta gay que celebra el *song*.⁷ Tsai monta una crítica, o al menos una burla de la 'asimilación burguesa' y las fantasías de pertenencia de la clase media.⁸



El análisis da cuenta no solo del supuesto hiperrealismo de los espacios urbanos que rodean a estos personajes, sino de la propia disparidad socioeconómica entre director y personaje, o de su perspectiva *queer* (o *antiqueer*). La saturación, el *camp*, pone una capa especial sobre las realidades filmadas con aparente quietud, dotándolas de humor libre e irreverencia. Un ícono tan fuertemente ligado a la sexualidad femenina en China, la sandía, se distorsiona en estos términos y ridiculiza el libido de hombres y mujeres solitarios, homosexuales y heterosexuales por igual.

Pero después de *Wayward Cloud*, nada. Salvo la otra cumbre de excesos que es *Visage* (2009), cuya experimentación tiene que ver más con su producción francesa y la cinefilia de Tsai Ming-liang. Los trabajos que siguieron se tornaron sombríos o serenos. Cuando se acaba el juego, te necesito. Filmes lúgubres como *Stray Dogs*, o sosegados como los de la serie *Walker*, lidian con las consecuencias o las mediaciones de la necesidad que no se colma nunca.

The Hole (Dong),
Tsai Ming-liang, 1998

5. Maja

¿Dirías que las películas de Tsai reflejan la forma de filmar en Taiwán o están hechas a la medida de un público de festival europeo/ internacional?

22:21 ✓✓

Yo creo que los dos aspectos son igual de fuertes en su obra. Las películas son muy taiwanesas por el espacio (ojo con la olla eléctrica Tatung, los azulejos, la cocina y el comedor, en general refleja totalmente cómo vive la clase media y media baja taiwanesa). Luego su estilo se volvió sinónimo del hermético cine de arte que el público local evitó como la peste por mucho tiempo (ahora, a la generación de jóvenes intelectuales de moda le encantan sus filmes). En general, me parece que desde los 2000 Taiwán se empezó a abrir a las tendencias europeas un poco más, antes el mundo exterior consistía en Estados Unidos, los japoneses y la inminente y amenazante RPC.

00:12 ✓✓

Son las doce de la noche con doce minutos. Maja me escribe desde Taipéi.⁹ Allí son las dos de la tarde. Fuera del cine, lo único que sé de la cotidianidad taiwanesa lo sé por ella. Así he visto la superficie plateada del agua desde un muelle de Danshui, a dos gatos rubios preparándose para tomar la siesta en un *cat café*, al restaurante vegano de comida mexicana Tenochtitlán (por alguna estúpida razón, la tilde en el nombre me hace confiar en su legitimidad culinaria). Hasta que algún día viaje al país de Edward Yang, estos son fragmentos de una realidad virtual para mí.

Al tipo de señalamientos que hizo Maja sobre los objetos (y que ahora hago yo para recordar lo que me ha compartido desde que somos amigos), Nataša Durovičová denominó en una correspondencia con Jonathan Rosenbaum, pasajera pero muy elegantemente, «arraigo fenomenológico».¹⁰ En un contexto donde la producción audiovisual estadounidense cerraba sus fronteras por miedo al terrorismo, Durovičová favorecía el valor testimonial de una imagen como registro de modos de vida foráneos: «se trata de ver que la gente se suena la nariz de forma diferente en las películas suecas, o que los ascensores de los edificios taiwaneses son los mismos, o cómo son los canalones en Teherán...».¹¹

Como extranjero, el filtro del *camp* es difuso. Yueh-Yu Yeh y William Davis contabilizan las apariciones de la olla eléctrica Tatung que mencionó Maja y asocian esa repetición a la ironía, pero ante la mirada primeriza del forastero, son detalles de un mundo nuevo. Puntos de anclaje sin doble significado: «imágenes precisas, luz nítida, voces reales».¹² La olla que veo por primera vez me abre una realidad ajena; no me distancia para reírme de ella, me acerca a su extranjería. El efecto es más evidente en una película entregada al silencio completamente, como *Days*, pero siempre estuvo ahí; en las escaleras eléctricas del centro comercial Shin Kong Mitsukoshi, en la bandera negra del templo del Fénix: la cotidianidad entregada a los ojos nuevos, la Cámara de Vigilancia.

I Don't Want to Sleep Alone
(*Hei yan quan*),
Tsai Ming-liang, 2006



6. El plano favorito de T. M. L.

Los pasillos se fugan hacia el centro de la imagen; el enfoque profundo, el plano con profundidad de campo en un solo eje. Un pasillo o una calle viene desde el punto de fuga, muy lejos, y se aproxima al borde del cuadro. Allá, alguien viene o va; aquí, alguien se oculta.

Una composición ideal para resumir lo que Tsai Ming-liang ha filmado durante tres décadas: dos personas juntas pero separadas, con toda la distancia permisible para negar su encuentro, pero con una cercanía tal que solo bastaría asomarse hacia atrás o hacia adelante para notar que el otro nunca dejó de hacernos compañía, estaba ahí, en donde sigue, de donde nunca se fue. Ahora que estos dos ya se miran, solo falta que el del fondo camine hacia el frente y la de enfrente camine hacia el fondo, sin miedo, hacia el *halfway*, que en unos pasos más se encuentran, y se saludan, se miran más de cerca y, no lo saben bien, pero ya no están solos, o solas, ya anularon el punto de fuga y lo convirtieron en punto a secas. El centro, la implosión, las dos partes en una. ☺

I Don't Want to Sleep Alone
(*Hei yan quan*),
Tsai Ming-liang, 2006



NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Chris O'Falt, «[From Lynch to Kiarostami to Ozu: See Where Your Favorite Directors Fall on Paul Schrader's Chart of Non-Narrative Cinema](#)» en *IndieWire*, Estados Unidos, 2018. {Revisado en línea por última vez el 25 de febrero de 2021}.

² Paul Schrader, «Rethinking *Transcendental Style*» en *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Oakland, University of California Press, 2018, p. 25. (T. de A.).

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Modern Chinese Cultural Studies, [Chinese Film Classics - "Laborer's Love" 勞工之愛情 \(1922\) video lecture 2](#), YouTube, 2020. {Revisado en línea por última vez el 14 de marzo de 2021}.

⁶ Casi veinte años después, Lee Kang-sheng repitió más o menos esa serie de acciones con una col en *Stray Dogs*, omitiendo por completo el factor del juego. La curiosidad de su juventud se convirtió en rabia y desesperación, el beso y la perforación de los dedos los hace con violencia. Lee mastica la col, la escupe y la vuelve a comer hasta que rompe en llanto y se desploma sobre ella. El *camp* que Yueh-Yu Yeh y William Davis le atribuyen a Tsai Ming-liang más adelante es inexistente para ese momento, y el encuentro es puramente un acto de desolación y miseria.

⁷ *Song* es un término en Taiwán para describir un exceso (de ruido, de olor y color, etc.) asociado a las clases bajas o callejeras.

⁸ Emilie Yueh-Yu Yeh y Darrell William Davis, «Camping Out With Tsai Ming-liang» en *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, Nueva York, Columbia University Press, 2005, p. 221. (T. de A.).

⁹ Maja Korbecka es una investigadora especializada en cine sinófono e historia fílmica del sudeste de Asia. Es candidata a doctorado por Freie Universität Berlin.

¹⁰ Nataša Durovičová y Jonathan Rosenbaum, «Tras el 11 de septiembre de 2001: Reflexiones sobre la multinacionalización del cine» en *Mutaciones del cine contemporáneo*, Esther Gaytán Fuertes (trad.), España, Errata Naturae, 2010, p. 262.

¹¹ *Ibid.*, p. 263.

¹² *Ibid.*, p. 262.

La mano sabe

De la magia en *Daguerreotypes*,
Cien niños esperando un tren y *La libertad*

CAROLINA BENALCÁZAR

Es licenciada en Cine y Video por la Universidad San Francisco de Quito en Ecuador y maestra en Estudios de Cine por la Universidad de Concordia, Canadá. Trabaja con proyectos vinculados al cine y a la escritura. Ha participado en festivales de cine en Ecuador en las áreas de coordinación editorial y curaduría. Sus ensayos y artículos pensados desde el cine han sido publicados en revistas como *Another Gaze: A Feminist Film Journal*, *La Vida Útil* y en la compilación *Cuadernos de crítica 01: Un nuevo mapa latinoamericano*, lanzada en el contexto del 34 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

El festival de magia Mystag se anuncia en la calle Daguerre en París. El mago, homónimo del evento, anuncia que realizará trucos de magia cercanos a la ciencia ficción de películas como *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968) y *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968). Encuentro en esta asociación un asentimiento al lugar que le damos al cine al momento de hablar de magia, como si este ofreciera un atajo para acercarnos a eso que en la superficie parecería difícil de acceder. Mystag asegura a su público, a los habitantes y comerciantes de la calle Daguerre: catalizará por una noche miedos y risas, borrará ideas lógicas y certezas, revelará medios desconocidos y calmará al mundo. Con su cuerpo, más o menos del mismo tamaño que la Torre Eiffel, antes del *show* de magia, nombra a las personas detrás de los créditos de la cinta que estamos a punto de ver: *Daguerreotypes* (1975).



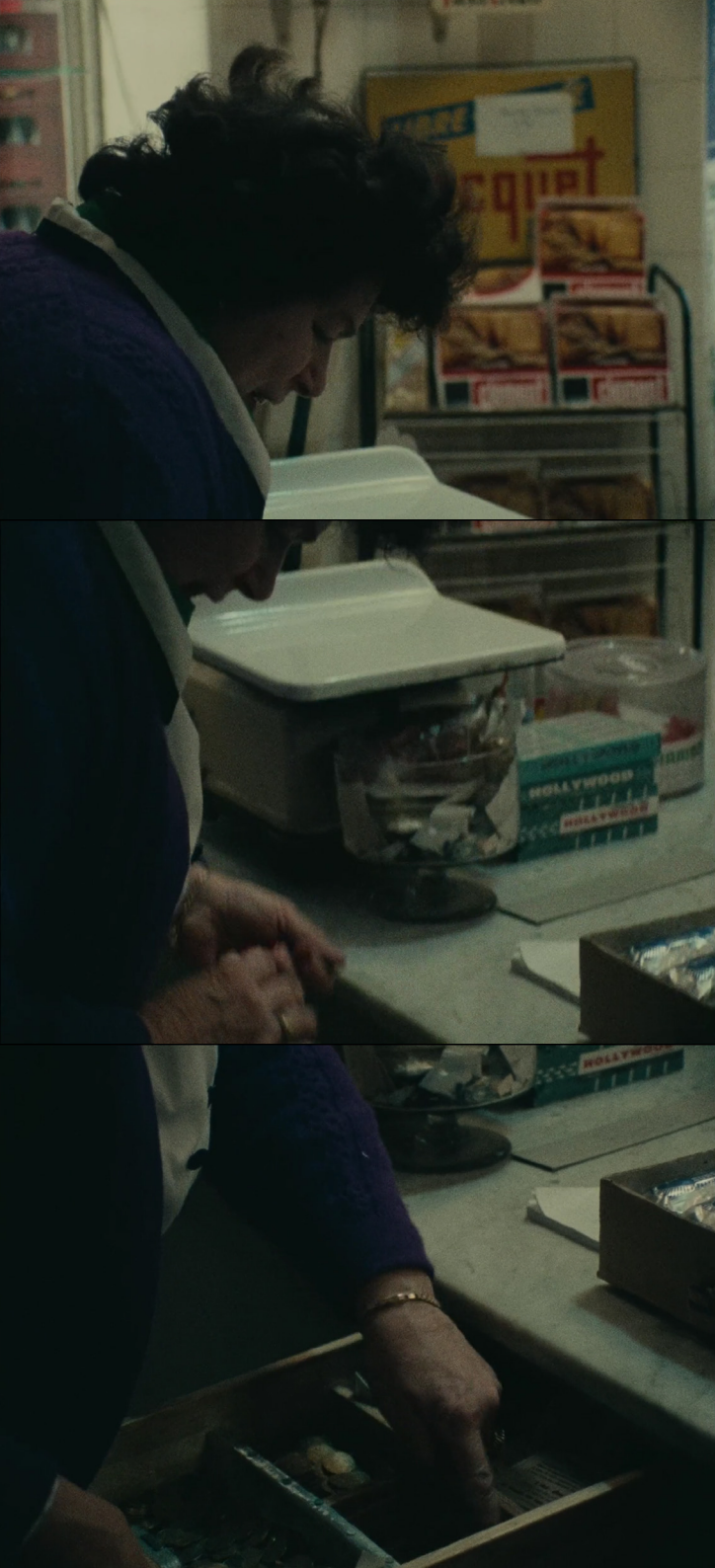
Daguerréotypes,
Agnès Varda, 1975

Entre la multitud de nombres que menciona el mago, está Agnès Varda, quien se asume como narradora de la vida diaria de la calle Daguerre, donde vivió casi toda su vida. Lo que habilita su posición como narradora es su práctica de caminante, de *flâneuse*, esa necesaria reescritura del *flâneur* que reivindica a la figura femenina como ocupante legítima del espacio público. Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga y teórica boliviana, traslada la actividad del vagabundeo hacia la mirada cuando expresa que la curiosidad, uno de los elementos de la metodología como serie de gestos que propone, proviene de ejercitar una mirada periférica.¹ Imagino entonces que lo que hace posible a *Daguerréotypes* es esa mirada periférica de la cineasta que, al transitar la calle Daguerre, observa y se conmueve con las vidas de sus vecinos comerciantes. «Tuve el deseo de traspasar, no tanto los espejos, sino las vitrinas de las *boutiques* de mi calle», confiesa Agnès Varda en un gesto que rechaza el reflejo de sí misma en un espejo.

Más que rechazarlo, se olvida de él —John Berger considera que Vincent Van Gogh hizo lo mismo con sus dibujos²— a favor del encuentro con los comerciantes, con sus labores diarias, sus formas de habitar el llamado tiempo muerto entre clientes, y su relación con los misterios de los cambios cotidianos. Berger se asoma a la proximidad del encuentro entre Van Gogh y la materia de sus dibujos, donde es imposible distinguir de quién es cada trazo, llamándola un mapa del amor.³ Me pregunto en qué formas el cuerpo caminante de Agnès Varda, afectado por lo que ha leído de la calle Daguerre, también confunde sus trazos, sus huellas en esta película, con las de los comerciantes.

La fascinación de la directora por la *boutique* Au Chardon Bleu, donde los objetos expuestos en la vitrina han sido los mismos por años, se vuelve el catalizador para este proyecto de encuentro. El pacto entre Varda y los comerciantes de las *boutiques* le da acceso a compartir sus espacios mediante su cámara, a filmar sus rostros y sus manos, a escucharlos, «porque escuchar es también un modo de mirar, y un dispositivo para crear la comprensión como empatía, capaz de volverse un elemento de intersubjetividad», como recoge Verónica Gago de lo que Rivera Cusicanqui menciona a propósito de la comunicación.⁴ Se podría decir entonces que se trata de un pacto por la intersubjetividad. La película empieza a la altura de los ojos de los comerciantes, donde observamos sus rostros, y escuchamos, aunque de lejos, lo que murmuran para sí mismos. A ratos, la cámara se aventura hacia abajo, hacia sus manos, pero lo hace tímidamente, sutilmente, queriendo dar pistas de las otras regiones del territorio que desea recorrer.

Sospecho que con el mismo ánimo de rechazar u olvidarse del reflejo de sí misma, Varda abandona su posición de narradora y se la presta al mago Mystag. Este gesto, que desconfía de la figura de autor o autora y apuesta por la escucha de otra voz, se vuelve un espacio abierto y curioso de lo que puede ser la interacción entre la voz del mago y las imágenes de Agnès Varda sobre la mística de la vida cotidiana.



Después de ver *Daguerréotypes*, pensé mucho en las acciones secuenciales de cortar y pegar para un posible proyecto. Estaba en búsqueda de escenas de películas donde alguien corte y pegue. Una de las pocas cintas que se me apareció de manera orgánica fue *Cien niños esperando un tren* (1988), de Ignacio Agüero. Recorriendo de adelante hacia atrás —y viceversa— la escena donde la profesora Alicia Vega propone a sus alumnos recortar imágenes, pude dimensionar su sensibilidad al proponer una pedagogía del cine desde el simple acto de cortar y pegar. Aprender cine poniendo las manos en movimiento contra el papel.

Cien niños esperando un tren,
Ignacio Agüero, 1988



Hago esta digresión porque quiero pensar que es a través de un proceso de cortar y pegar —el montaje— que la pregunta de Agnès Varda por el misticismo de los movimientos de las manos de los comerciantes se cristaliza. El *show* de magia Mystag se da por iniciado y, mientras el mago vierte arroz de un recipiente a otro, aparecen las manos de uno de los comerciantes vertiendo arroz en bolsas de papel oscuro para su venta; cuando el mago ha transformado el arroz en agua y el agua en vino, vemos botellas de vino amontonadas en la calle Daguerre a plena luz del día. Me animo a pensar que ese montaje no solamente hace visible dicha pregunta, sino que también refleja un contraste entre el espectáculo y la vida ordinaria sin desmerecer al primero, más bien celebrando la posibilidad de convivencia entre ambos en el pequeño espacio geográfico de una calle.

La diversidad de verbos que los comerciantes ponen en acción con sus manos, como verter, levantar, coser, amasar, cortar, masajear o peinar, me recuerda que rara vez utilizo estos verbos y que eso con frecuencia me distancia de pensar en volúmenes y texturas; en los pesos, asperezas, ligerezas y suavidades a los cuales puedan o no estar acostumbradas ciertas manos. Observar tan de cerca el contacto entre las manos de los comerciantes y la materia con que interactúan a diario genera preguntas sobre su forma de acceder a ella. El panadero y el perfumero, por ejemplo, fabrican sus productos y los venden ellos mismos. Su acceso a los materiales, en términos del recorrido que emprende cada producto hacia su cliente, está mediado por lo que se asoma como una autonomía laboral. Pienso en qué

49



Cien niños esperando un tren,
Ignacio Agüero, 1988



Daguerréotypes,
Agnès Varda, 1975

vivencias han llevado a los comerciantes a tener sus negocios en la calle Daguerre. A través de conversaciones, Agnès Varda se acerca sensiblemente a sus experiencias de movilidad, sondeando su acceso a la capital y creando un espacio para imaginar sus recorridos del campo hasta allá. Varda también les pregunta a qué acceden ellos en sus sueños; muchos confiesan que al trabajo, pero una de ellas viaja en sus sueños.

Filmar manos, consideradas con frecuencia como mapas vitales, se convierte en *Daguerréotypes* en una forma de leer la cotidianidad que estas habitan y movilizan. Si bien la cineasta se enfoca en las manos de los comerciantes, también lo hace con las manos de los clientes y así politiza esos intercambios al mostrarnos quiénes habitan y frecuentan la calle Daguerre. Agnès Varda se asoma a la solidaridad entre vecinos a través de gestos como el de filmar a la pareja de la *boutique* Au Chardon Bleu comprarle carne al carnicero al final de su jornada.

El contacto de las manos con los objetos me hace pensar



en otros accesos, por ejemplo, el de niños al cine. Al inicio de *Cien niños esperando un tren*, Alicia Vega les pide a sus alumnos anotar en una hoja si alguna vez han ido al cine y qué películas han visto. Ignacio Agüero filma las hojas de cerca, acercándose y acercándonos sensiblemente a sus caligrafías. Aunque las palabras «nunca» y «no» son las que se repiten más, también saltan títulos como «Los viajes de Gulliver» y «Roki». Ante esas respuestas, la profesora media el acceso de los niños al cine mostrándoles películas en la capilla y colocando ante ellos la posibilidad de hacerlo con sus propias manos.

John Berger, describiendo los dibujos de Van Gogh, escribe: «Los gestos parten de la mano, de la muñeca, del brazo, del hombro, posiblemente también de los músculos del cuello; los trazos que hace en el papel, sin embargo, siguen unas corrientes de energía que no son físicamente suyas y que solo se hacen visibles cuando las dibuja».⁵ Con esta observación, pienso que la elección del director de filmar las caligrafías

Daguerréotypes,
Agnès Varda, 1975

ACTIVIDAD EN LA CAPILLA : *no*

ESCUELA

: *martí*

ANOTA LAS PELICULAS

CURSO

: *221*

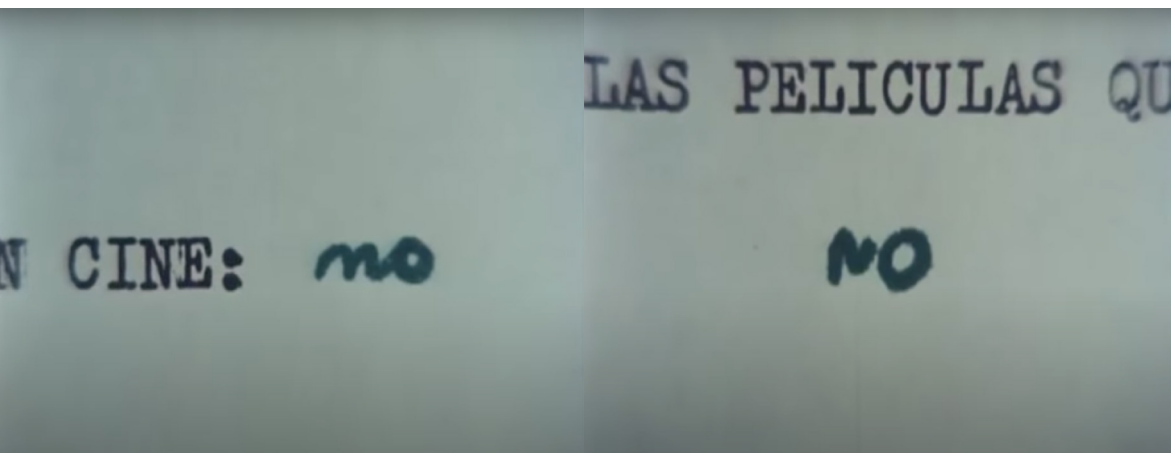
ANOTA LAS PELICULAS QUE HAS VISTO EN

los viajes de gulliver *Sí* *Roki*

Cien niños esperando un tren,
Ignacio Agüero, 1988

de los niños es una forma de evocar todos los movimientos que impulsan las respuestas a las preguntas de Alicia Vega. Están los movimientos físicos que no responden únicamente a las manos, como lo sugiere Berger, sino también a la flexión del codo, a la tensión del antebrazo, y están los movimientos de sus memorias detrás de esas respuestas. ¿Qué partes de sí recorrieron para llegar a ese «no»? ¿Qué imágenes brotaron cuando recordaron ver «Roki» o «Los viajes de Gulliver»? Filmar las huellas de los movimientos de las manos de los niños es una forma sensorial de evocar trayectorias de vida, que después se expanden en las conversaciones que tiene Ignacio Agüero con ellos.

Aprender a hacer cine con las manos en *Cien niños esperando un tren* señala la posibilidad de forjar espacios de apertura hacia la libertad y la magia en tiempos de dictadura. En *La libertad* (2017), de Laura Huertas Millán, estos espacios también pasan por las manos, en este caso las de los Navarro, una familia zapoteca en Santo Tomás Jalieza, Oaxaca. Mujeres y hombres de la familia hablan sobre la libertad a la que acceden al practicar el tejido de manera autónoma y al rechazar el matrimonio. En un movimiento opuesto al de Agnès Varda, Laura Huertas Millán empieza llevándonos por sus pies y particularmente sus manos hasta llegar de lleno a sus rostros. Esta elección, según relata la cineasta en sus



notas de campo, fue influenciada por una serie de esculturas exhibidas en el Museo Rodin en París, donde de una piedra o mármol brota un movimiento que traza alguna parte del cuerpo humano.⁶

Huertas Millán filma las manos de la familia Navarro, principalmente las de las mujeres, ejerciendo su oficio de tejido con la técnica mesoamericana de telar de cintura, trenzando sus cabellos, torciendo flores de zapallo para su comida, amasando tortillas y después volteándolas ágilmente sobre el comal para no quemarse. Pensando en las corrientes de energía que John Berger menciona que viajan de los campos hacia las manos receptivas de Van Gogh para hacerse visibles en su lienzo, me pregunto si los cantos de pájaro, la música o las voces que rodean al tejer colectivo de la familia viajan también como corrientes de energía sonora a sus manos y se hacen visibles en los telares. Quizás por eso encuentro en ciertos momentos que los telares filmados de cerca y desde cierto ángulo parecen partituras musicales. Me intriga mucho el trabajo de sonido en esta película, que propone una sincronía o, más bien, una complicidad de ritmos entre cuerpos humanos y no humanos, una suerte de ecología sonora.

Silvia Rivera Cusicanqui contó en una entrevista que la

Cien niños esperando un tren,
Ignacio Agüero, 1988

importancia que le da a la figura de la mujer tejedora tiene que ver con su potencial de tejer relaciones con los otros, con lo salvaje, lo silvestre, incluso con el mercado y el mundo dominante.⁷ Si en lo salvaje y lo silvestre habita el misterio, imagino que esa suerte de ecología sonora que propone la cinta es un acercamiento a los modos en que las manos participan de una mística. Pensar en la capacidad que las mujeres tienen de elaborar relaciones a través del tejido, cuenta Rivera Cusicanqui, «es un reconocer también que el cuerpo tiene sus modos de conocimiento. Aquí, en el colectivo, decimos que ‘la mano sabe’».⁸

Vuelvo a las manos del perfumero, la peluquera, el carnicero, la costurera de *Daguerréotypes*; a las manos de los niños en *Cien niños esperando un tren*, y a una escena de bordado en *La libertad*, donde vemos tan de cerca la mano de una bordadora que también vemos la aguja que pasa por la tela como si fuera una varita mágica activando un encantamiento. Me pregunto todo lo que estas manos saben al cortar, verter, peinar, amasar, tejer, y las formas en que estas —y el acto de filmarlas— borran ideas lógicas y certezas, y revelan medios desconocidos. Cuando leo a Silvia Rivera Cusicanqui hablar de la micropolítica como espacio que opera debajo del radar del Estado, sobre colectivos pequeños y acciones corporales que permiten que florezcan espacios de libertad y que politizan la cotidianidad,⁹ estas tres películas se empiezan a confundir en mi cabeza.¹⁰ *Ĉ*

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Verónica Gago, «[Silvia Rivera Cusicanqui. Contra el colonialismo interno](#)» en *Revista Anfibia*, San Martín, Universidad Nacional de San Martín. (Revisado en línea por última vez el 11 de marzo de 2021).

² John Berger, *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 20.



³ Ídem.

⁴ Verónica Gago, *op. cit.*

⁵ John Berger, *op. cit.*

⁶ Laura Huertas Millán, «[Freedom - La libertad. Notes from La Libertad's production journal](#)» en *IN RESIDENCE*, 2016. {Revisado en línea por última vez el 9 de marzo de 2021}.

⁷ Kattalin Barber, «[Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui: 'Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano'](#)» en *El Salto Diario*, 2019. {Revisado en línea por última vez el 9 de marzo de 2021}.

⁸ Ídem.

⁹ Ídem.

¹⁰ Este texto es una extensión de las conversaciones, lecturas e intercambios sobre manos, escritura y cine que he tenido con María de las Mercedes, Andrés, Cristina, Tomás y Carolina.

La libertad,
Laura Huertas Millán, 2017

Terrores primordiales

Confrontando el ojo vegetativo
desde el horror de Jacques Tourneur

ALONSO AGUILAR

Editor en *Krinégrafo: Cine*
y *Crítica* y colaborador en
Photogénie. Ha publicado para
MUBI, *Cinema Tropical*, Costa
Rica Festival Internacional
de Cine, entre otros. Fue
seleccionado en Berlinale Talent
Press 2021, IFFR Young Critics
Programme 2021 y Talent Press
Guadalajara 2018. Graduado de
Ciencias de la Comunicación
Colectiva con énfasis en
Comunicación Audiovisual y
Multimedial y Periodismo en la
Universidad de Costa Rica.

56

*Desciende el sol por el oeste,
brilla el lucero vespertino;
los pájaros están callados en sus nidos,
y yo debo buscar el mío.
La luna, como una flor
en el alto arco del cielo,
con deleite silencioso,
se instala y sonríe en la noche.
Adiós, campos verdes y arboledas dichosas
donde los rebaños hallaron su deleite.¹*

Secuencia

A.1. Se apagan las luces. La oscuridad envuelve a la habitación. La iluminación del otro cuarto sugiere ciertas siluetas que se dan por sentado.



Yo caminé con un zombie
(*I Walked With a Zombie*),
Jacques Tourneur, 1943

B.1. ¿Este es el camino? Al quedar frente a la penumbra del callejón, se detiene en seco. Se mira al abismo, esperando que nada devuelva la cortesía. Se dan dos pasos y se observa alrededor. Una refracción de luz viene del otro lado. Quizás sea más seguro.

C.1. El crujir del viento contra la densa foresta tropical es la única banda sonora. Inesperadamente, un llamado indiscifrable se escucha; dos veces se manifiesta, y guía la mirada hacia un presagio de lo prohibido.

C.2. Se sigue caminando. Esquivando la maleza hasta topar con el cadáver de un animal colgado. Se apresura el paso.

B.2. En las ondulaciones del agua se vislumbran retazos del camino. Como una cabeza flotante, la cara es lo único que se distingue. ¿Qué es eso? Dos puntos de luz yacen por un instante entre las tinieblas y luego desaparecen. Se apresura el paso.

A.2. El hipnótico caer de las gotas se distorsiona por un aullido. La sombra de las escaleras se deforma un instante por una masa negra que la atraviesa. Se da la vuelta y se apresura el paso.

A.3. Se salta al agua. El único lugar seguro. Las ondas de luz se trastocan con las olas de la piscina y la realidad se resquebraja con un rugir cada vez más cercano. Inmersa en las sombras, una ráfaga de luz revela un contorno inesperado. Las reverberaciones de un grito opacan todo a su alrededor.

B.3. Un camino se abre entre la maleza. El rayo de la linterna es la guía principal y, de repente, el camino no fluye igual. Inmersa en las sombras, una ráfaga de luz revela un contorno inesperado. Las reverberaciones de un grito opacan todo a su alrededor.

El hombre leopardo
(*The Leopard Man*),
Jacques Tourneur, 1943

C.3. Inicia un tronar incesante, y entre ello, reconfortantes referencias sonoras de la modernidad. Se sigue adelante,



pero un aura abyecta obliga a mirar atrás. Inmersa en las sombras, una ráfaga de luz revela un contorno inesperado. Las reverberaciones de un grito opacan todo a su alrededor.

V.O.

00:00-00:04	¿Qué es exactamente lo que aterra a las protagonistas en los filmes de horror dirigidos por Jacques Tourneur?
00:05-00:21	En su camino, ninguna es interceptada por una vil aberración. Sus narrativas personales varían en grado de detalle y carecen de clichés del género, como lo son pasados traumáticos o situaciones de riesgo externo; al menos si se parte de lo que se presenta en el microcosmos de cada filme.
00:21-00:51	El sentir de amenaza que las consume y las pone a trastabillar con las sombras elude tales categorizaciones. No hay diálogos expositivos en el primer acto que expliquen la naturaleza de tal horror ni tampoco epílogos anexados donde se aten los cabos sueltos y se le dé una palmada en la espalda al espectador. No. El tipo de terror que exuda de cada encuadre de las colaboraciones entre Jacques Tourneur y Val Lewton es algo más primario: una inquietud casi ontológica que trasciende cualquier esquema racional en el cual le queramos encasillar.
00:52-01:38	Lo que se encarna es el miedo a la oscuridad; la desconcertante experiencia de no reconocer nuestros alrededores; el sentir abrumador que carcome el espíritu cuando —una vez expuesto a fuerzas incomprensibles— nuestro sistema de valores se tambalea. Para ello, no hay personificación que haga justicia, o hito narrativo lo suficientemente matizado como para sugerir. En estas obras, el desconcierto se convierte en un aura ominosa y asfixiante que rediseña los límites del espacio, el tiempo y la percepción. A pesar de su evasión de lo abiertamente fantástico y sobrenatural, los universos lóbregos de los trabajos del cineasta francés para RKO Pictures son apenas esporádicamente discernibles como parte de la «realidad».

01:38-02:13	Puede que ninguna umbría sea tan vívida, ningún berreo tan penetrante ni destello tan fluido, pero ante la cámara que guía Tourneur, tales consideraciones se vuelven superfluas. Para él y sus personajes, no hay otra verdad. Las fronteras entre psicología y cronología se entremezclan y contraponen. Así como en el cine de otros maestros de la lírica y la sugerencia, como Fritz Lang y Pedro Costa, las tinieblas toman vida propia para dialogar e interpelar a los cuerpos errantes que las irrumpen, sembrando dudas en lo que se tiene en frente, forzando a repensar cada instante sobre la fidelidad de lo que captura la retina e indica la razón.
02:14-2:29	En estos mundos, tales conformaciones van mucho más allá de cualquier artilugio. No se trata de telones por ser levantados ni misterios a develar, sino de una comunión profunda con lo elemental; una realidad numinosa que recodifica las impresiones para así desligarse de lo mundano.
02:30-02:55	Jacques Tourneur era transparente al respecto. En las escasas entrevistas en las que se refirió a su arte, ² dejó en claro el poco interés que le generaba el naturalismo: «El cine es un escape», decía, «es el encanto lo que todos buscamos... Eso es lo que se queda con nosotros, querámoslo o no». Sus lúgubres claroscuros monocromáticos eran entonces su manera de hechizar y ofrecer una alternativa a las cadenas terrenales, una puerta a un estado de consciencia más puro.
02:56-03:11	En sus escritos en contra de la Ilustración, ³ el infame poeta británico William Blake arremete contra la frivolidad racionalista del modernismo y la tacha de una afronta al verdadero núcleo de la existencia humana, aquello que llamaba «el cuerpo de Dios» y la «evidencia de lo divino» ⁴ : la imaginación.
03:12-03:39	Así como Tourneur, la expresión creativa de William Blake no temía sumergirse en los opacos abismos del misticismo. Su cosmovisión apelaba a la trascendencia y veía en los confines de la mente una oportunidad de exploración primordial; su mirada espiritual era una contraposición categórica al «ojo vegetativo», como describía la posición de aquellos quienes nublan las posibilidades inmateriales de lo etéreo con su exaltación del empirismo.

03:40-04:15	De cierta manera, es esta dicotomía la que se retrata en las colaboraciones de horror entre Tourneur y Lewton: la crisis de sentido del materialismo occidental ante otros entendimientos. El momento en que las tinieblas pasan de ofuscar la óptica a la espiritualidad conservadora. Sea la tensión subyacente de la frontera entre México y Estados Unidos en <i>El hombre leopardo</i> (<i>The Leopard Man</i> , 1943), los enigmáticos vestigios coloniales de Haití en <i>Yo caminé con un zombie</i> (<i>I Walked with a Zombie</i> , 1943) o la devoción ascética importada a la Gran Manzana por una inmigrante serbia en <i>La marca de la pantera</i> (<i>Cat People</i> , 1942), «los otros» colapsan con el entumecimiento sensorial del «mundo civilizado».
04:15-04:50	Inadvertidamente, aquello que se les ha sido constantemente señalado como «lo prohibido», les seduce. El yo que están tan acostumbrados a afluir se diluye frente a sus ojos. Los sentidos que se dan por sentado para este punto se desbordan ante una afección oceánica e inconmensurable. Ahí yace el terror. En ese instante donde las sombras, la ráfaga de luz y el contorno inesperado se sobreponen y empiezan a transmutar. No se está listo para lo que se puede vislumbrar. Nos han enseñado a obviarlo. Solo queda el esfuerzo, como último recurso, de intentar ahogarlo con un grito. <i>C</i>

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ William Blake, «[La noche](#)» en *Trianaarts*, 2020. {Revisado en línea por última vez el 2 de marzo de 2020}.

² Criterion Collection, [CAT PEOPLE director Jacques Tourneur on cinema and escapism](#), YouTube, 2016. {Revisado en línea por última vez el 9 de marzo de 2020}.

³ William Blake, *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*, Barcelona, Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 1997.

⁴ Samuel Foster Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Estados Unidos, Brown University Press, 1988, p. 243.

La elevación paramuna

ANDRÉS ISAZA GIRALDO

Realizador de cine y televisión graduado de la Universidad Nacional de Colombia. Su primer cortometraje, *Medias blancas* (2017), fue seleccionado en el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM) y recibió varios premios nacionales. Además, es curador en el Festival Internacional de la Imagen y ha programado en varios festivales y muestras.

I. Hacia una crítica cartográfica

Uniendo las imágenes del cine, se podría dibujar un mapa, no hecho de distancias o coordenadas, sino de materia fílmica y dramática. Este texto es un mapa que conduce a las partes más altas de las montañas ecuatoriales. Al descifrar el paisaje en términos fílmicos, biológicos y geológicos, quizás podamos descifrar también las miradas y emociones que emanan de la soledad y el viento.

Los mapas son representaciones falibles y a veces mágicas, llenas de trucos, errores, deformaciones y omisiones. En el medioevo, localizaban mitos bíblicos y el más allá, elementos fundamentales para enseñar el imaginario del mundo. En 1809, Francisco José de Caldas publicó la traducción de *Geografía de las plantas*, obra de Alexander von Humboldt que da cuenta de la expedición botánica realizada por ambos. En el prefacio a esta edición, Caldas anotó: «Esta obra nos toca muy de cerca, son nuestras producciones, somos nosotros mismos los objetos de que trata. [...] Respetando las luces, los vastos conocimientos y los grandes talentos de este viajero



Nuestra voz de tierra, memoria y futuro,
Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1981

extraordinario, más respetamos la verdad».¹ Tras esto, Caldas hizo 24 anotaciones en las que corrigió la altura de algunas montañas, la presencia de algunas especies domésticas y el clima de algunos lugares, entre otras imprecisiones del expedicionario europeo.

Uno de los grandes problemas de la cartografía es que no se puede representar un planeta esferoide en un plano bidimensional. En la proyección de Mercator a la que estamos acostumbrados, lo que está más arriba o más abajo (los polos) se representa más grande en relación con lo que está al centro (el ecuador). Así esta proyección sea geoméricamente pragmática, también refleja una visión hegemónica del Norte sobre el mundo, misma que se ha ejercido sobre el aparato cinematográfico, hipervisibilizando al mundo boreal (Europa y Norteamérica) y haciendo invisible al mundo intertropical. El mapa que presento a continuación tiene una proyección contraria a la de Mercator y su punto de orientación es la ubicación geográfica donde nací y desde la cual escribo: las laderas del volcán Nevado del Ruiz.



Comparación del tamaño real de países ecuatoriales sobre el continente europeo en la proyección de Mercator, creada con thetruesize.com

2. ¿Qué es un páramo?

La mayoría de los paisajes han sido rápidamente codificados en la historia del cine por las películas estadounidenses y europeas; sin embargo, ciertos paisajes tropicales permanecieron sin filmar por un tiempo. Uno de ellos podría ser la selva, pero existía el amplio imaginario colonizador de la expedición y el salvajismo que había conducido a su filmación o falsificación. El páramo que está localizado principalmente en Colombia, Ecuador y Venezuela (y también en el norte de Perú y Costa Rica) sería filmado en muy pocas ocasiones. La referencia cinematográfica más antigua la encontré en *Alma provinciana* (1926), de Félix Joaquín Rodríguez. Sobre la distribución del espacio en esta cinta, la teórica Juana Suárez comentó:

La idea de nación es más amplia justo por el tránsito entre la ciudad y las tierras santandereanas. Además, la naturaleza, aunque benigna, también es presentada como un reto. Lo anterior se sugiere en el desplazamiento a caballo de Gerardo y su amigo Julio a la capital que los hace atravesar el difícil Páramo del Almorzadero, mostrado con atención por una serie de barridos de la cámara. Al peligro de la inhóspita naturaleza se suma el acecho de Águila Negra, un bandido de la zona que, junto a sus compinches, en una escena más cómica que alarmante, los asalta.²

Si bien Juana Suárez dice que la alusión al Páramo del Almorzadero confirma la ubicación geográfica de la película, también habría que decir que el encuadre no nos revela todavía mucho de este paisaje; se observan algunas siluetas de montañas rocosas, un bosque pequeño y un potrero. No obstante, su naturaleza ya se revela bella y arisca. Asimismo, habría que notar que los páramos han sido lugares de condiciones extremas, indispensables para cruzar el territorio colombiano que está dividido por tres cordilleras andinas.

Otra de las primeras imágenes de los páramos colombianos fue filmada por el padre claretiano Jorge Restrepo en *La isla de los deseos* (1950). En un breve fragmento, aparecen varios misioneros en un ascenso al glaciar del Nevado del Ruiz para representar una alegría enorme, como lo era ordenarse sacerdote. La nieve está casi excluida del imaginario del colombiano promedio, es un evento muy raro.

En *El páramo de Cumanday* (1965), dirigida por Gabriela Samper y Ray Witlin, el páramo finalmente se revela ante un joven arriero en un sueño: «Soy la memoria de millones y millones de años estancados, de casquetes de hielos perpetuos derretidos por fuegos subterráneos. Soy el recuerdo de lo indefinido, en el principio y en el fin». En vez de fascinarse por la impresión del glaciar, los directores prefieren dejar la nieve fuera de cuadro y filmar la flora que cubre las montañas y, sobre todo, las costumbres y leyendas de los campesinos. El páramo es el ecosistema de alta montaña más biodiverso del planeta.



El filme sigue a un aprendiz de mulero de nombre Caloroso en un extraño día en que el espíritu del arriero Luis Beltrán se le aparece repetidamente en la montaña. Con interés pedagógico, se nos exponen los diferentes paisajes a medida que el mulero sube la montaña, pasando por los bosques de niebla, el bajo páramo caracterizado por vegetación pequeña y el páramo alto que es arenoso y desértico. El encuentro con un bosque de frailejones es uno de los momentos más impactantes: el personaje, asfixiado en su búsqueda por las mulas perdidas, decide cortar un frailejón. La violencia de esta imagen pretende agitarlos, pero, vista en nuestro tiempo, nos contraría. Aunque Samper y Witlin lograron representar el desbalance entre hombre y naturaleza, quizá no alcanzaron a identificar la acción humana y agropecuaria —además de cinematográfica— como uno de los principales factores de presión al ecosistema.

En los altos arenales paramunos, el joven Caloroso vence al espíritu del arriero Luis Beltrán en un duelo con empuje de machete. El espíritu tumbado le da un consejo final: «Para

conquistar el páramo, el arriero tiene tres armas: aguantar el frío, dominar la soledad, querer la inmensidad yerma y desolada. Así me habló el dueño del Cumanday cuando yo soñaba». Cumanday es un nombre antiguo para el Nevado del Ruiz. En su uso se refleja la importancia que tuvo la montaña para las culturas precolombinas. Samper y Witlin resaltan el endemismo y la biodiversidad; el viento y la niebla, la soledad, el misterio y la leyenda, y la profunda explotación de la tierra. En esta película se condensan muchas de las ideas y sensaciones que volverán a encontrar los futuros directores al enfrentarse a estas montañas.

3. El espíritu de la montaña

El frailejón, arropado todo él en su lana amarilla crema, es religioso; una religiosidad pura, que acompaña también a la nieve, al cráter y a los arenales.

Fernando González Ochoa, *Viaje a pie*, 1929

Ante el páramo, el silencio y el frío propician un encuentro con uno mismo. Se disocia la frontera entre uno y las montañas, el viento y los frailejones. En el paisaje paramuno persiste una sensación de trascendencia romántica y correspondencia con el mundo, reminiscencias de una humanidad primitiva y de los periodos glaciares a los que nuestros ancestros lograron sobrevivir.

En su ensayo *An Oceanic Feeling: Cinema and the Sea*, Erika Balsom dialoga con la idea de André Bazin de que, al volver al mar, el hombre retorna a sus orígenes. Balsom concluye:

Cualquiera sea el caso, lo que está en juego es la fantasía de la indiferenciación primordial, de la autoaniquilación. Este retorno borra el ego y deshace el orgullo de la racionalidad y sus categorías —incluyendo la distinción entre hombre y animal, cultura y naturaleza—. La certeza cede ante lo desconocido. Es mejor darse uno al mar en vez de pretender que permanecemos soberanos, capaces de sondear completamente sus profundidades.³

La soledad del páramo activa lugares remotos de la naturaleza humana y de su psique. En *Siete cabezas* (2017) de Jaime Osorio Márquez, un guardabosques, Marcos, guía a dos biólogos que estudian la muerte masiva de aves en el Parque Nacional Natural Chingaza, el páramo más extenso del mundo. Para Marcos, la soledad de su trabajo ha propiciado un desorden mental de querer amputarse miembros del cuerpo. Con la muerte de los pájaros y la llegada de la pareja de biólogos, Marcos ve cumplidas las señales del Apocalipsis. La vida y la muerte que están en tensión en la naturaleza, tensan también el cuerpo flagelante de Marcos, quien cuida la vida natural y pretende el fin de los tiempos.

Siete cabezas,
Jaime Osorio Márquez, 2017



Los nuevos realizadores en la década de 2010 se interesaron por filmar los diferentes paisajes colombianos y venezolanos. En particular, Osorio Márquez se aprovechó del paisaje autóctono de alta montaña para trasponer una suerte de terror o misterio. En su primera película, *El páramo* (2011), un escuadrón militar tiene que retomar una base con la que se ha perdido comunicación. Los militares no entienden la sobrenaturalidad de la situación, solo el indio Fiquitiva ve señales misteriosas después de la aparición de una mujer encerrada tras una pared. Algunos personajes mueren a manos de la bruja, pero otros se matan entre sí por arrogancia, ambición y desidia; el peligro no estaba en la maldición, sino entre ellos mismos. En el aislamiento del frío paramuno, los personajes están encerrados al aire libre y el drama se desenvuelve en el interior de cada uno.

En *Luz* (2019), dirigida por Juan Diego Escobar Alzate, un supuesto profeta y sus hijas viven en una pequeña cabaña. El filme está grabado en un ecosistema foráneo, el bosque de pino. La exclusión del páramo revela el monocultivo de pino para tala, una especie invasora que presenta múltiples amenazas al ecosistema y que ha reemplazado grandes secciones del bosque andino. Quizás —en el imaginario de los realizadores— el pino sirve a la película como código visual para insertarse en el género de terror.

En *La sirga* (William Vega, 2012), Alicia llega a la Laguna de La Cocha para quedarse con su tío, a quien ayudará a adecuar su casa como hostel. Pareciera que Alicia ha sido desplazada por la violencia y espera encontrar un refugio en el páramo. Un primer acto resalta por su ausencia: ¿qué le ha pasado a esta mujer? Solo a través del sonambulismo de Alicia se hace evidente un trauma por el fuego. La narración se centra en los pequeños momentos, en las tensiones mínimas, en una emoción desoladora exacerbada por el viento. El primer y el penúltimo plano nos muestran a un hombre colgado. La cinta intenta entender cómo opera la guerra en el individuo y se aprovecha de la incertidumbre para revelar las tácticas del miedo que constituyen la guerra en contraposición a las visiones mediáticas. El segundo plano nos muestra un pequeño morro que se mueve entre el agua y que es un mal



presagio entre los habitantes de la laguna. El tercer plano nos muestra unos enormes frailejones entre los cuales se mueve Alicia como por inercia antes de caer desmayada.

4. El fuego ancestral

En *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981), Marta Rodríguez y Jorge Silva dan testimonio de la lucha del pueblo indígena kokonuko por recuperar la tierra que les fue ocupada desde el siglo XVII. Una secuencia narra la historia en la que dos reses se pierden en los arenales de la parte alta del volcán Puracé. Un par de hombres parten en su búsqueda y encuentran un corral con algunas reses, custodiado por el mayordomo de una hacienda, quien lleva una máscara de diablo. A través de cortes rápidos y movimientos de cámara, el rostro del mayordomo se superpone con el de un monstruo y luego con el del terrateniente, cuyas espuelas se comparan también con las de la estatua del conquistador Sebastián de Belalcázar.



Al final, los dos hombres vuelven al resguardo, donde dirán que a las vacas se las había llevado el diablo.

Los directores interpretan los mitos alrededor del diablo y los malos vientos como una mistificación pragmática que sirve a los habitantes como metáfora de la ambición desmedida de la raza colonizadora. Uno de sus testimonios dice que las Minas Puracé son efecto de un pacto con el diablo, quien cada año arrebató la vida de uno o más mineros para que la multinacional Celanese consiga su lucro. No obstante, lo que deja la minería en el páramo es una profunda erosión de la tierra y contaminación de las fuentes hídricas. Aún hoy la minería constituye uno de los grandes riesgos para el ecosistema, como es el caso de la actual polémica por el proyecto minero en el Páramo de Santurbán. En vez de asumir una posición escéptica frente a los mitos, el filme les da forma con dramatizaciones como la interpretación sobrenatural de un pacto con el diablo: «Pa' eso dicen también que debe ser de bastante espíritu para hacerse un encuentro con él».

*Nuestra voz de tierra,
memoria y futuro,*

Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1981

La erupción del Nevado del Ruiz en 1985 ha sido la peor catástrofe natural en Colombia. El material piroclástico derriñó una enorme sección de glaciar que se precipitó montaña abajo hasta llegar al valle, donde cubrió en un solo momento todo el pueblo de Armero, acabando con la vida de más de veinte mil personas. En el documental *El valle sin sombras* (Rubén Mendoza, 2015), algunos sobrevivientes cuentan su testimonio desde las ruinas de las casas que un día habitaron. Las heridas se agravan por hechos comúnmente ignorados como el tráfico infantil, el abuso de la policía y de la Cruz Roja, y las devastadoras experiencias personales de salir de entre la tierra. Desde un helicóptero, Mendoza filma lo que podría ser una de las últimas majestuosas imágenes de este glaciar y después sigue el camino que tomó la avalancha por el cauce del río Lagunilla hasta llegar a la aldea abandonada. Escribe Mendoza:

Aún me cuesta pensar el ritmo de las cosas, el tamaño: una montaña móvil, que avanza a razón de cien metros cada cinco segundos, que arrastra hileras de gente, de carros, que va juntando los muros de las casas en el piso, los techos, va haciendo una mezcla homogénea, como una licuadora apocalíptica, machacando hombres, mujeres y niños con piedras descomunales, con camiones, masticándolos con maquinaria, con santos de iglesia.⁴

He querido volver a esta cumbre que sirve de punto de orientación para mi mapa de lugares dispersos. Yo mismo he filmado en sus montañas y me he preguntado por la coherencia histórica, biológica y geográfica de sus imágenes. El área glaciar de este volcán ha disminuido y tres glaciares del Parque Nacional Natural Los Nevados han desaparecido, pasando a ser los Paramillos de Cisne, Santa Rosa y Quindío. El proceso de deglaciación no solo se ha acelerado por el cambio climático, sino también por las constantes erupciones de ceniza. La inminente desaparición de los glaciares tendrá efectos irrevocables en nuestra memoria geológica y ecológica.

En internet hay cientos de videos de este glaciar hechos por turistas e investigadores, con drones o cámaras de monitoreo.



Estas imágenes digitales graban cada segundo de una era que se derrite frente a nuestros ojos, una era que necesita cartógrafos (críticos, videoensayistas y programadores) que usen las imágenes para trazar planos y dar relevancia a los mares de información. No basta con ver películas con los ojos de la biología o la geología, sino usar sus métodos y sus conceptos. Hay que entender el pensamiento científico como un asunto libre, experimental e inestable, no tan lejos de lo que es el cine. ©

El valle sin sombras,
Rubén Mendoza, 2015

73

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Francisco José de Caldas, «Prefación a la geografía de las plantas» en *Obras completas de Francisco José de Caldas: publicadas por la Universidad Nacional de Colombia como homenaje con motivo del sesquicentenario de su muerte 1816*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1966, pp. 383-399.

² Juana Suárez, *Cinemabargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, Cali, Editorial Universidad del Valle, 2009, p. 37.

³ Erika Balsom, *An Oceanic Feeling: Cinema and the Sea*, Wellington, Govett-Brewster Art Gallery, 2018, p. 38. (T. de A.).

⁴ Rubén Mendoza, «[Volar en un solo pie](#)» en *Revista Universo Centro* No. 71, Medellín, 2015. {Revisado en línea por última vez el 06 de marzo de 2021}.

Tesoros quiméricos del Paraguay

ALEXANDRA VAZQUEZ

Maestra en Crítica Cinematográfica egresada de Aula Crítica, Barcelona, y licenciada en Cinematografía por la Universidad Columbia del Paraguay. Escribe para *El Espectador Imaginario* de España y para *La Pistola de Chéjov*. Es coordinadora y disertante del ciclo de cine debate En Foco. Docente en la carrera de cinematografía de la Universidad Columbia.

74

Me lo había dicho como si fuera un secreto maldito, algo casi impronunciable, y con el deslinde de responsabilidad acorde de un «dicen que». Era la primera vez que escuchaba que mi abuelo había encontrado plata *yvyguy*, dinero con el cual había podido adquirir una flota de colectivos. Quizá esa idea era más fácil de creer que atribuir su fortuna repentina a negocios turbios. Pero su historia no culminó ahí, y de pronto, como si estuviera intentando convencerme de dicha hipótesis, empezó a balbucear con frenesí una serie de anécdotas relacionadas al mito que se remontan a su padrino y llegan hasta hace un par de años. Una búsqueda rápida me arroja detalles de cómo saber si existe un tesoro en mi casa, cuáles son las señales a las que debería prestar atención y los últimos valientes que cavaron una fosa del tamaño de una cancha de fútbol perdiendo todos sus ahorros en el alquiler de maquinaria pesada.



Overava,
Mauricio Rial Banti, 2012

La frase en guaraní, traducida como «plata enterrada», se refiere a tesoros escondidos bajo tierra que fueron abandonados durante la retirada del ejército y la población hacia el ocaso de la Guerra de la Triple Alianza. Ante la inminente derrota y consecuente invasión de las tropas enemigas, los que huían, fueran generales de alto rango o familias adineradas, escondían sus objetos preciados con la esperanza de recuperarlos en tiempos mejores. Cuenta la leyenda popular que, para no divulgar la ubicación exacta, quien ordenaba la excavación asesinaba al excavador, condenando el alma del fallecido a una custodia eterna. Dicen que, en noches tempestuosas, una llama blanca ilumina las raíces del árbol bajo el cual se encuentra el preciado tesoro. Dicen que la aparición de un animal blanco, a veces en forma de perro, otras veces de conejo, indica un posible sitio. Dicen que solo las personas generosas son dignas de desenterrarlo. Dicen que...



La insistencia maniática por buscar plata *yvyguy* trasciende las noticias y las anécdotas. El cine paraguayo, con una producción promedio de cinco películas por año en la última década, se ha visto empapado por este mismo delirio, donde las conjeturas de un saber oral han configurado imágenes fantásticas de un sueño. Una primera acotación; dos películas producidas en un lapso de un poco más de un año, las cuales comparten el resplandor de su modestia: el documental *Overava* (2012), de Mauricio Rial Banti, y la película de ficción *Latas vacías* (2013), de Hérrib Godoy. ¿Cómo se erige el imaginario de un pueblo en esta visión mágica del mundo? ¿De qué manera se moldean las imágenes de los relatos que abandonan la tradición oral e incursionan en las imágenes en movimiento?

El plano que abre *Latas vacías* contempla a dos soldados cavando una fosa. El encuadre acecha a los personajes detrás de los arbustos, evocando la subjetiva de un tercero indefinido, quizás un ente, que sugiere una inminente infortuna. Tras este breve prólogo que describe y anuncia la persistencia del mito de la plata *yvyguy*, con una elipsis, la historia se traslada al tiempo presente y presenta a Alfonso, un buscador de tesoros recién llegado de su última misión frustrada. Es incierto determinar cuánto tiempo estuvo ausente, mientras que el fracaso de la exploración es perceptible en su mirada quebrada. «Si buscamos eso, nos perdemos», él le confiesa a su hermana menor, pero asegura que irán pronto a la ciudad donde aguarda la promesa de mejores condiciones de vida.

En estas dos escenas, la cámara se encuentra siempre situada a ras del suelo. La primera imagen de Alfonso no es un primer plano, sino un plano cerrado con un ligero picado de sus pies sobre el pasto, tal vez en el mismo lugar y sobre el mismo suelo donde hace tantos años había pasado el ejército. La tierra abarca casi la totalidad de la imagen, como si lo que ocurriera por encima, en el mundo terrenal, no tuviera importancia. La película se ve seducida sobre lo que yace debajo o por lo que podría encontrarse algunos metros bajo suelo. Mientras Alfonso juega con su hermano, la imagen, cautivada por aquello que no ve, suscita la incógnita de si ellos están corriendo sobre un posible lugar de entierro. Y aquí digo «entierro» porque, en cierta manera, esconder plata *yvyguy* implica una ceremonia de sepultura particular donde una persona debe acompañar las riquezas del otro en su traspaso al más allá. Dicen que donde hay oro, la muerte aguarda.

En un registro similar, la primera imagen de *Overava* es un plano contrapicado situado en el interior de una fosa profunda. Es de noche. La cámara observa a un hombre que apunta con una linterna el interior de un socavón. El punto de vista se sitúa bajo suelo; vemos más tierra y escombros que al vigilante. Desde la profundidad, la imagen corta a un plano del mismo hombre visto por detrás, en un plano medio que lo espía desde una habitación contigua. Pareciera el inicio de una película de terror, con una banda sonora tétrica que acompaña los sustos con bajos resonantes. De nuevo, la cinta responde al encanto del mito con un lenguaje amoldado a dos premisas iniciales: hay algo físico enterrado bajo el suelo, que bien podría ser el mismo suelo donde hoy uno camina, pero, a la vez, existe una presencia intangible que custodia estas riquezas, que no pertenece al mundo humano y, por ende, no se comporta como tal.

Overava recopila una serie de entrevistas a personas con algún tipo de relación con la plata *yvyguy*, ya sean buscadores como el personaje de Alfonso en *Latas vacías*, testigos de actividad paranormal relacionada al tesoro, o historiadores que perpetúan la creencia. Estos relatos son narrados mediante dos recursos distintos: por un lado, el diálogo frente a cámara, y por el otro, la voz en *off* de estas entrevistas que se desprenden de dicho encuadre y se prolongan sobre imágenes ficticias que acompañan a sus palabras. La proximidad con el orden espiritual ocurre en la conjunción de palabra con imagen. En estas imágenes despojadas de su carácter documental, la película exalta lo místico y se deja hechizar por las revelaciones narradas. La fotografía dialoga con el entorno espiritual a través de planos que acogen aquello que brilla; ya sean halos de luz sin fuente reconocible, el parpadeo de las velas, o la intromisión de un tinte azul sobre planos detalle de la imaginería religiosa, indicios de una tradición cristiana arraigada en la creencia de la población. Sobre lo real, sobre rostros y objetos, titilan ráfagas de fenómenos ópticos que, según dicen, ocurren al estar cerca de la plata *yvyguy*.



En *Overava* hay dos personajes que adquieren una mayor preponderancia, una dupla de buscadores que emprende la travesía con los últimos rayos del atardecer. La presentación de estos hombres sucede en un plano abierto, donde ellos se encuentran parados en medio de un entorno despojado de cualquier otra presencia humana, dos héroes anónimos a punto de embarcarse en un viaje en busca del más allá. Pero existe además un tercer personaje implícito, un cómplice en la mirada, pues la película acompaña la excavación como si fuera

Overava,
Mauricio Rial Banti, 2012

un buscador más, con las dudas y las ansias inherentes a la propia actividad. El descanso y el agotamiento, como estados por los que uno también transita, son tanto más importantes que el hallazgo de un trozo de cántaro fosilizado. El mito de la plata *yvyguy* enlaza corporalidad con creencia; en la búsqueda, es el cuerpo el que se somete a un desgaste físico en pos de la suerte. En *Latas vacías*, es el cuerpo corroído de Alfonso, machucado y enfermo, que aun tras haber sufrido una tragedia, deambula con la espalda encorvada recolectando basura. Sus días como buscador únicamente mutaron de forma, ya que, con la cabeza agachada, él es incapaz de mirar hacia arriba.

Hay algo de la mirada cegada que se aventura en ambas películas e induce a un estado de enajenación transitoria. A través de las imágenes y los sonidos, *Overava* despliega la magia de un mundo subjetivo y recurre al universo cinematográfico para evocar presencias intangibles y elementos de una visión mágica, como el ser espectral que protege la plata *yvyguy*. Un fantasma es una cámara subjetiva que acecha a los entrevistados, es el plano cerrado del ojo de un animal y es un movimiento de cámara frenético sobre el monte tupido que corre hacia un destello luminoso. El silencio de los espacios desolados donde transitan sus personajes se ve colmado por ruidos extraños, como aullidos, lamentos o el bufido de un caballo. El campo visual es poblado por sonidos que enuncian algo que existe sin estar en los límites del cuadro. Y lo inefable, aquello incapaz de ser pronunciado por el lenguaje, evoca el miedo.

De manera similar y también valiéndose de un recurso utilizado en el cine de terror, *Latas vacías* utiliza el espacio fuera de campo para sugerir la presencia de un espíritu maligno que persigue a los poseedores del tesoro encontrado.



Tras el hallazgo de una bolsa de monedas de oro, pareciera que al fin las cosas podrían cambiar para Alfonso. Sin embargo, de regreso a su casa, es indiscutible que la huida no será tan fácil. Mientras él ingresa a su refugio, un plano secuencia lo acosa por detrás; la cámara observa mientras abre la puerta y luego reposa la mirada sobre bolsas atiborradas de latas vacías dispuestas en la entrada de su casa. Alfonso busca el espacio idóneo para esconder el tesoro y lo guarda bajo el colchón de su cama. Mientras fuma, el encuadre permanece sobre su rostro. De pronto, un leve golpe metálico dirige su mirada hacia afuera y descubre que alguien o algo ha esparcido todas las latas sobre el patio en tan solo unos segundos, sin el más mínimo esfuerzo. El efecto es una sensación de pánico y desconcierto, de haber estado presente, pero con la visión

Latas vacías,
Hérib Godoy, 2013

limitada por el cuadro, sin poder anticipar la amenaza ni encontrar una respuesta lógica al suceso paranormal. Ante la imposibilidad de poder describir lo que no se ve y frente a lo desconocido, el terror brota más allá de la pantalla. Dicen que, si el tesoro no quiere ser desenterrado, los muertos se enojan.

Latas vacías y *Overava* están atravesadas por las proyecciones del imaginario popular paraguayo, con sus temores, obsesiones, aspiraciones y necesidades que moldean una imagen particular donde se detonan las fantasías de un sueño imposible: el salir de la pobreza. En el país de la impunidad y de la corrupción, donde los poseedores reales de la riqueza sostienen en sus manos el futuro de una población famélica y esclavizada, encontrar plata *yryguy* es un sueño reconfortante. Dicen que no basta con tener las herramientas propicias para el trabajo, ni saber el sitio exacto donde yace una reliquia. En este universo rigen otros mandatos, como la generosidad y la pureza del espíritu, o incluso la picardía de los fantasmas que custodian sus tesoros. La avaricia tampoco tiene cabida y, en este anhelo de ser otro, uno debe ser meritorio de la bendición del hallazgo para poder cambiar las circunstancias de vida con un golpe de suerte.

Edgar Morin sostiene que el cine posee una realidad exterior al espectador, en referencia a la impresión que una película deja en uno. En este sentido, añade, el espectador es capaz de distinguir un filme como irreal o imaginario.¹ De una proyección irreal, una creencia real que determina el espíritu humano. En *Latas vacías* y *Overava* ocurre un proceso inverso: aquello que se percibe como fábula abandona su carácter ilusorio y se materializa en las imágenes como una evidencia de lo mitológico. El mito popular adquiere una forma y, al hacerlo, se perpetúa y se afianza. Al final de *Latas vacías*, el tesoro vuelve a Alfonso, quizás por su desprendimiento y reparo divino a la desdicha sufrida. Los buscadores de *Overava* no encuentran tesoro alguno durante esa noche, pero tal vez solo porque ese tesoro no era para ellos, o quizás porque estaban acompañados de un equipo de filmación. Alfonso tenía razón, el ser humano se pierde, se pierde en quimeras, se pierde en el cine, del mismo modo en que el cine se pierde en la imaginación de una posibilidad que no es más que el mundo mismo asimilado por el ser humano. ©

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 135-137.

Cine expandido, mente expandida

New age, motion graphics y animación

HÉCTOR OYARZÚN

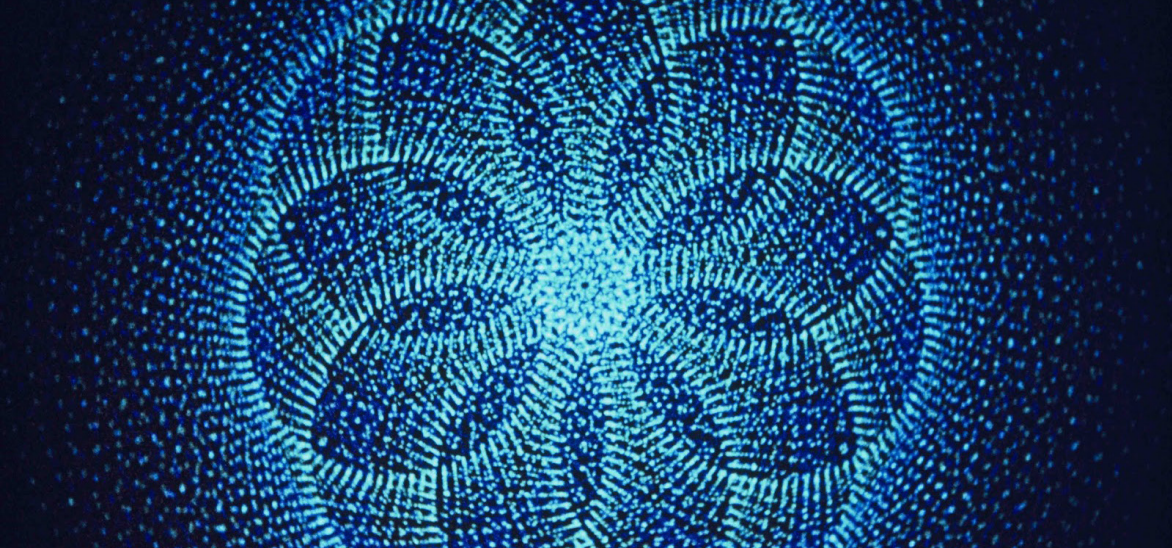
Cineasta y licenciado en Cine de la Universidad de Valparaíso. Maestro en Estudios de Cine de por la Pontificia Universidad Católica. Colabora habitualmente como crítico de cine en *El Agente Cine*. Ha colaborado con artículos académicos en *La Fuga*, *Revista Márgenes* y *Política* (São Paulo). Asimismo, ha sido seleccionado para participar en los talleres de especialización de crítica de cine en los festivales de Berlín (2017), Róterdam (2018) y Mar del Plata (2019).

The Times They Are A-Changin'

*We are stardust
Billion-year-old carbon
We are golden
Caught in the devil's bargain
And we've got to get ourselves
Back to the garden.*

Joni Mitchell, *Woodstock*, 1969

A finales de la década de los sesenta, especialmente en Estados Unidos, la inclinación popular por el ocultismo, las drogas psicodélicas o las diversas formas de esoterismo occidental¹ habían conseguido infiltrarse en varias esferas del debate público. Como se podría esperar, el ámbito académico fue uno de los lugares donde existieron mayores resistencias al respecto. Incluso, como señala el historiador del esoterismo



Lapis,
James Whitney, 1966

Wouter Hanegraaff, esta distancia era parte de su identidad: «el rechazo de cualquier tema relacionado al ‘ocultismo’ era visto como un rasgo identitario crucial para cualquier intelectual que quisiera afiliarse a la academia».² Un principio de oposición existía como en toda construcción identitaria: «a pesar de casi nunca estar conscientes de este hecho, nuestra identidad de intelectuales o académicos depende de un rechazo implícito a la imagen contraria de esta».³

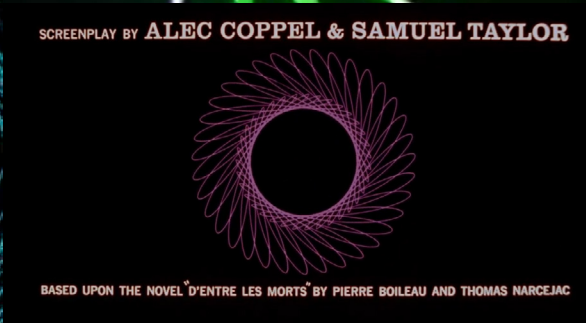
No obstante la existencia de esta base común, el mundo universitario no estuvo del todo inmune a las renovaciones que vinieron con la contracultura de los sesenta y las tendencias catalogadas como *new age*. Si bien es un término ampliamente discutido, lo utilizaremos durante este texto justamente por la amplitud de su uso. Paul Heelas propone que el *new age* poco tiene que ver con una visión unificada del mundo, sino con compartir «la misma (o muy similar) lengua franca relacionada con la condición humana (y planetaria) y cómo esta puede ser transformada».⁴ Este tipo de definición

más laxa fue criticada por el mismo Hanegraaff, quien consideraba que la etiqueta era demasiado fácil de utilizar para agrupar grupos de doctrinas muy diferentes. El único rasgo ampliamente compartido que Hanegraaff veía en lo que se agrupaba como *new age* era una especie de «crítica cultural popular»⁵ contra los valores dominantes de la cultura cristiana. Por lo tanto, dentro del uso ecléctico de diversas doctrinas espirituales que tenía la juventud contracultural, el rasgo más importante era la crítica hacia el estado anterior de las cosas y la propuesta de algo *nuevo*.

En ese sentido, el estilo de escritura y referencias que se emplean en el clásico *Cine expandido* (1970), de Gene Youngblood, podrían corresponder a esta categoría general, considerando la curiosa mezcla de referencias que se dan en el texto. El teórico cita indiscriminadamente a Albert Einstein, Herman Hesse, Carolee Schneemann, André Bazin, Piet Mondrian o Carlos Castaneda para definir ideas cinematográficas. Además de esta variedad teórica que se podría pensar reñida con la rigurosidad académica, Youngblood inscribe sus ideas dentro de la crítica a los valores tradicionales en miras de una transformación social profunda. El «paleocibernético», uno de los términos explorados con mayor profundidad en el texto, refiere directamente al momento anterior a un cambio definitivo en el entendimiento de la vida en sociedad. Incluso, al definir el título del libro, Gene Youngblood parece conectar con el ánimo del momento: «Cuando decimos ‘cine expandido’ nos referimos verdaderamente a la conciencia expandida»⁶

El alma del mundo

Más que la pluralidad de las influencias de Youngblood, tal vez la más importante de ellas nos indique mejor su inclinación esotérica. *Cine expandido* fue escrito con base en sus artículos escritos entre 1967 y 1970 para *Los Angeles Free Press*. Se trataba de un trabajo extenso que el autor resumía así: «Yo escribí ciento cincuenta artículos para el *Free Press*, en seis categorías: cine, música, teatro, comentario cultural, nuevos medios y Buckminster Fuller».⁷ Aunque no se



especifica el volumen o regularidad de cada sección, no deja de ser llamativo que aparezca una dedicada exclusivamente al pensamiento de un teórico.

Richard Buckminster Fuller no solo escribió el misterioso prólogo a la primera edición de *Cine expandido*,⁸ sino que fue declaradamente la influencia principal de Youngblood a la hora de pensar su concepto del «cine expandido». Además de su amplio trabajo arquitectónico, Buckminster Fuller fue quien ayudó a desarrollar teóricamente conceptos como la sinergia y la efemeralización. Acusada de poca rigurosidad teórica, la escritura de Buckminster Fuller ha sido catalogada como enrevesada y poco específica. A su vez, sus ideas han sido recuperadas como un antecedente de algunas corrientes del *new age*, especialmente si se considera la influencia que la idea de sinergia ha tenido en las experiencias sicodélicas.

Desde su historia familiar, Buckminster Fuller se asocia a los primeros movimientos estadounidenses que abogaban

Arriba: *Catalog*,
John Whitney, 1961
Abajo: *Vértigo* (Vertigo),
Alfred Hitchcock, 1958

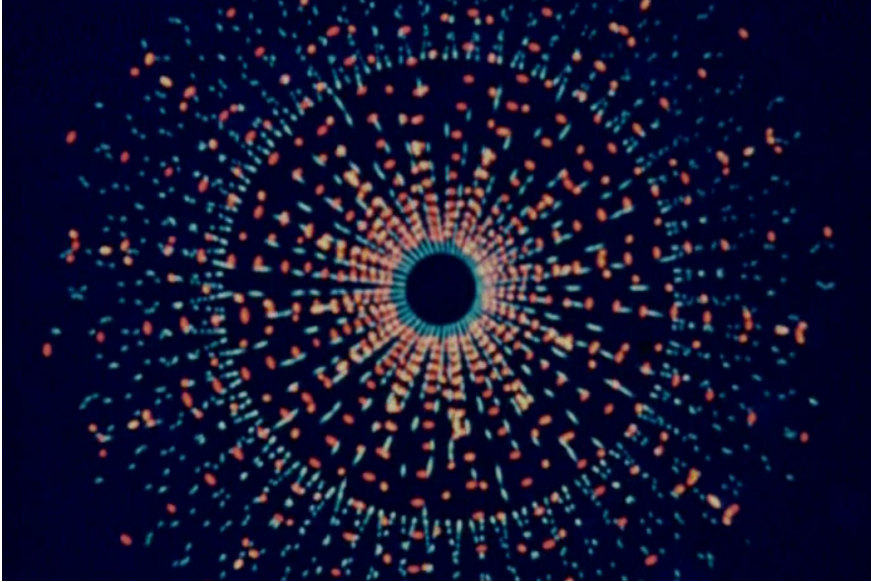
por un nuevo tipo de espiritualidad. Su abuelo Arthur Buckminster Fuller fue un clérigo del movimiento unitarista cristiano, mientras que su tía abuela Margaret Fuller fue parte importante del movimiento trascendentalista, llegando incluso a editar *The Dial*, la revista oficial del grupo.

El trascendentalismo fue una de las primeras vías filosóficas en adoptar ideas desde las religiones orientales en Estados Unidos. Ralph Waldo Emerson, principal figura del movimiento, decía en su *Divinity School Address* (1838) respecto al sentimiento religioso:

Este pensamiento ha habitado más profundamente en las mentes de los hombres del devoto y contemplativo Este; no solamente en Palestina, donde alcanzó su expresión más pura, sino también en Egipto, en Persia, en India, en China. Europa siempre le ha debido al genio oriental, a sus impulsos divinos.⁹

Este orientalismo prefigura el impulso de sintetizar tradiciones religiosas orientales que sería casi una base para la contracultura estadounidense de los sesenta.

Por lo demás, Waldo Emerson y Margaret Fuller adoptaron una óptica universalista dentro del unitarismo cristiano, lo que implicaba dar validez a interpretaciones religiosas por fuera del cristianismo. En esta apertura, el estudio del *vedānta* hindú influyó en la adopción del pensamiento no dual¹⁰ de parte de Waldo Emerson: «Vivimos en sucesión, en división, en partes, en partículas. Mientras tanto en el hombre está el alma de todo; el sabio silencio; la belleza universal, a la que se relaciona cada parte y partícula, la Unidad eterna».¹¹ El no dualismo, que en este caso podría resumirse en un alma compartida entre el individuo y el mundo, estará presente en varias ideas de Buckminster Fuller y, por lo tanto, en buena parte de la teoría del cine de Gene Youngblood. Cuando Youngblood se niega a distinguir entre artista y receptor, o arte y ciencia, podemos pensar en esta influencia temprana del hinduismo en la filosofía estadounidense del siglo XIX, posteriormente extendida y fusionada con una multiplicidad de doctrinas a mediados del siglo XX.



La revolución involuntaria

Allures,
Jordan Belson, 1961

89

Emilio Bernini comenta en la introducción a la edición argentina de *Cine expandido* (2012) que las preocupaciones formales de Youngblood no eran tan diferentes de las disputas de Jean-Louis Comolli y el equipo de *Cahiers du Cinéma* respecto al dispositivo cinematográfico después del mayo francés de 1968. Ambos casos se preguntaban por el aparato cinematográfico en sí mismo y sus mecanismos de representación. La gran diferencia, además de la centralidad ideológica que resulta menor en el análisis de Youngblood, es el diagnóstico que realiza cada uno.

Si, como decía David Oubiña, para el grupo de *Cahiers* «de inocente absoluta, la técnica cinematográfica había pasado a ser culpable absoluta»,¹² para Youngblood, lo que se estaba produciendo en el cine *underground* estadounidense tenía el potencial de aprovechar por primera vez lo que ofrecía el lenguaje del cine: «El nuevo cine ha surgido como el único

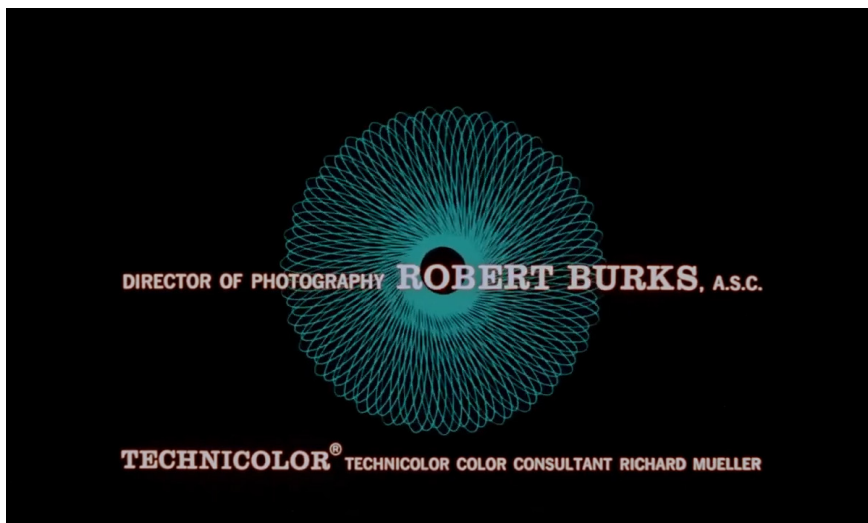
lenguaje estético que armoniza con el entorno en el cual vivimos».¹³

Por otro lado, por más que pareciera que Youngblood congeniaba con el emergente cine *hippie*, rechazaba abiertamente algunos de los hitos cinematográficos que habían ayudado a masificar las ideas de la expansión de la conciencia:

El hombre joven privado de privilegios que dejó la universidad, quemó su cartilla militar, trenza su cabello, fuma marihuana y a quien le gusta Dylan, está haciendo fila con su chica, que toma la píldora, mientras espera ver *The Graduate* o *Bonnie and Clyde* o *Easy Rider* —y están reaccionando a las mismas fórmulas de respuesta condicionada que calmaban a sus padres en los años treinta—.¹⁴

Además del desdén por los gustos masivos de la cultura *hippie*,¹⁵ la defensa que *Cine expandido* hace de lo que ya se catalogaba como cine experimental no responde solamente a un ideal estético. Para Youngblood, el potencial expresivo del cine tenía que alejarse lo más posible del drama y las ficciones tradicionales. Incluso en películas narrativas en las que reconoce cierto valor —como *La aventura* (*L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960) o *Faces* (John Cassavetes, 1968)—, el hecho de registrar la materia era una limitante que estaba superándose por primera vez gracias a un grupo de cineastas que tenía la materia misma como primera preocupación.

Como en varias secciones del texto, Youngblood demuestra una tendencia unitaria o no dual al acercar fundamentos que parecen enemistados, como arte y ciencia. El abandono de la representación ficticia podría representar una respuesta de la «nueva ciencia», donde el *new age* veía una apertura en el mundo científico a dejar el racionalismo absoluto. Para



Youngblood, existía una relación directa: «el científico ha abandonado los absolutos, y el cineasta, la puesta en escena».¹⁶

Vértigo (Vertigo),
Alfred Hitchcock, 1958

Youngblood veía una especie de revolución involuntaria como un efecto del potencial liberador de las nuevas tecnologías. Esta sería otra diferencia, todavía más profunda, con la influencia marxista en las discusiones respecto al dispositivo cinematográfico en *Cahiers*. En *Cine expandido* se compara a Marx con el *I Ching*, al declarar que cada revolución implica, en fin, de la «remoción de lo anticuado».¹⁷ Por esta razón, más que por la revisión de los grandes nombres del cine experimental (Stan Brakhage, Michael Snow, Carolee Schneemann, Andy Warhol), revisaremos ahora las obras realizadas a través de *motion graphics* o de las técnicas que Youngblood agrupa como *computer films*. Al contrario de los casos mencionados, las películas de Jordan Belson y John y James Whitney están todavía más inmersas en esta división entre arte y ciencia, o arte y técnica.

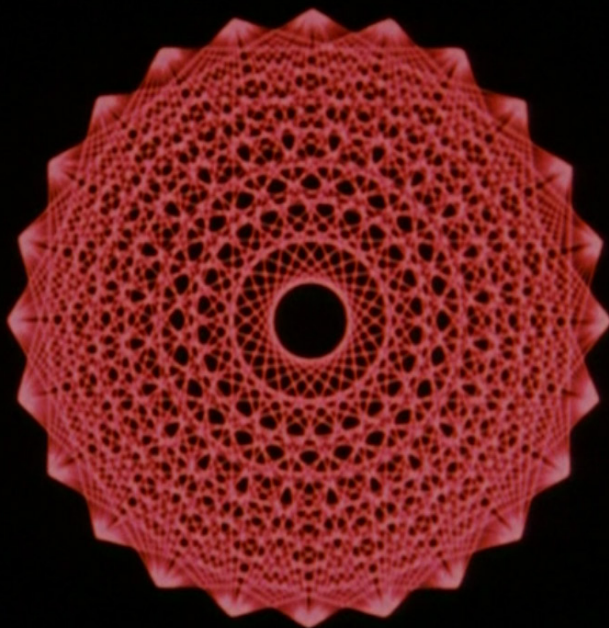
Allures,
Jordan Belson, 1961

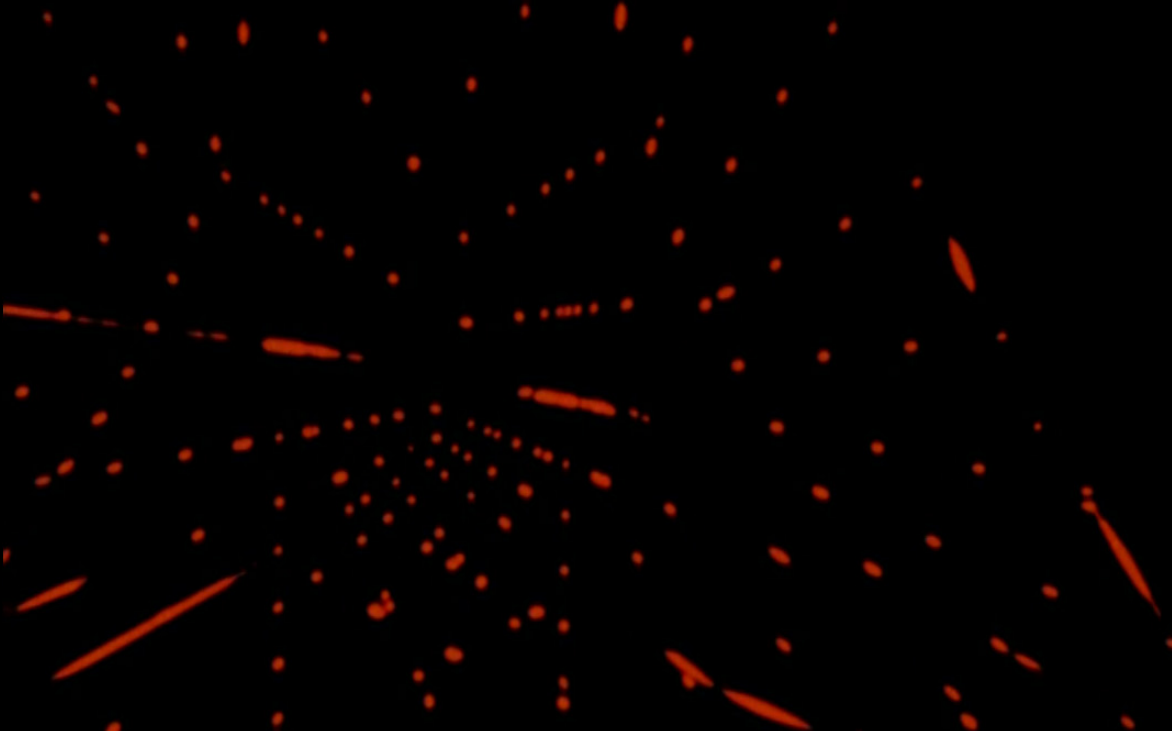
Computer films, motion graphics y pensamiento cósmico

*As the people here grow colder
I turn to my computer
And spend my evenings with it
Like a friend*

Kate Bush, *Deeper Understanding*, 1989

En *Cine expandido* no se menciona mucho sobre la repercusión del cine animado en esta nueva concepción del cine. A pesar de esto, el libro trabaja profundamente con animadores pioneros en el uso de computadoras para crear gráficos animados, una de las preocupaciones recurrentes en su análisis de la relación entre arte y tecnología. Puntualmente, los capítulos y entrevistas dedicadas a los hermanos Whitney y a Jordan Belson representan hasta hoy el estudio más amplio de los antecedentes de la animación por computadora.

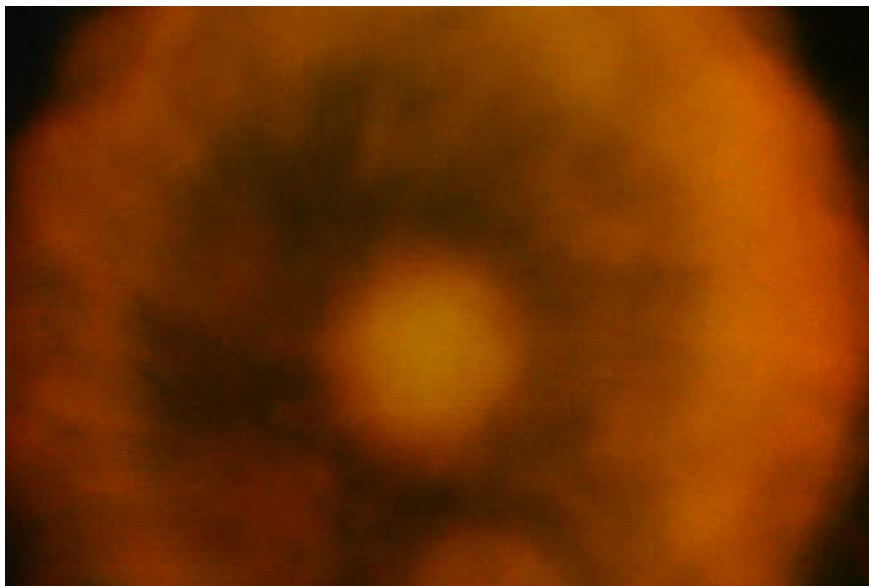




Los hermanos Whitney son un caso interesante en el libro de Youngblood por su oposición al explicar su trabajo. Si bien partieron juntos en sus tempranos *Film Exercises* (1943-44), con el tiempo tomaron caminos diferentes. John Whitney era músico y James Whitney era pintor, una distinción que, según el hermano mayor John, definía bastante bien sus respectivas posturas estéticas. Ambos son cineastas *underground*, pero la relación de John con proyectos paralelos hace que su trayectoria sea más famosa que la de su hermano, o la de Belson.

El interés de John Whitney por desarrollar obras artísticas a través de computadoras le llevó a ser una especie de mediador entre el mundo técnico-comercial de la computación y el ambiente artístico. Se convirtió, en 1966, en el primer artista en residencia de IBM, un contrato que le otorgaba total libertad para experimentar con computadoras como herramienta artística. Sin embargo, su trabajo paralelo más importante probablemente sea la contribución de espirales

Allures,
Jordan Belson, 1961



animadas para los créditos de Saul Bass en *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

Aparte de estos trabajos sin crédito, *Catalog* (1961) es la mejor muestra de su obra más temprana. Se trata de un *reel* producido sin fines específicos, en un comienzo, de conformar una obra unitaria. Que las películas de Whitney sean la primera muestra de *computer films* habla, hasta cierto punto, de las sutilezas de la definición de animación por computadora. Aunque la documentación técnica de *Catalog* es menos exhaustiva que la de otros trabajos, es posible ver algunas conexiones técnicas con lo que se haría posteriormente en *Permutations* (1968). En algunas escenas (el corto se compone de cinco partes reconocibles, ejercicios técnicos hechos por separado), predomina un sofisticado juego de luces y formas sobre un trabajo cuadro por cuadro.

Sobre *Permutations*, en cambio, se encuentran explicaciones técnicas en el libro que aclaran el diseño de la obra y cómo esta ocupa un lugar ambiguo en el arte animado. John

Whitney Jr., animador y asistente de su padre, explica el aparataje técnico así:

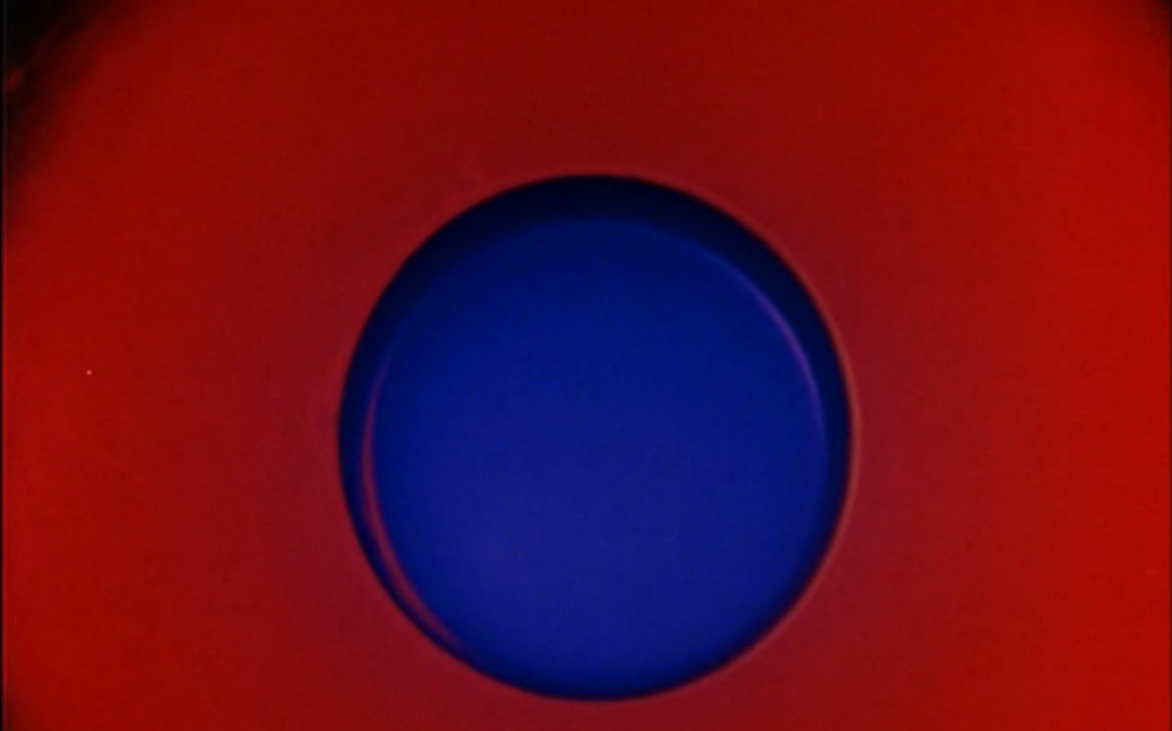
No existe una función que no sea variable. La mesa maestra completa rota y así lo hace cada una de sus partes, como también se mueven lateral, horizontal y, en algunos casos, verticalmente. La cámara se mueve en la misma dirección completamente independiente del resto de la máquina o en sincronización con ella.¹⁸

Este método artesanal con computadoras análogas —Whitney utilizaba una adaptación de un guiador de armas antiáreas M-5 para diseñar sus gráficos— sugería una versión más ambiciosa de las técnicas de Oskar Fischinger o Norman McLaren, influencias reconocidas de los hermanos Whitney. Menos en sintonía con la «nueva era», es curioso cómo Whitney explica su obra:

La película contiene varios tipos de patrones de puntos que podrían compararse con el alfabeto. Los patrones están contruidos en «palabras», cada una de las cuales básicamente tiene una duración de doscientos cuadros u ocho segundos. Estas palabras a su vez pueden ser adaptadas en estructuras secuenciales.¹⁹

Este análisis prácticamente semiológico, comparable a las ideas del «sintagma» cinematográfico de Christian Metz, se distancia bastante de las explicaciones de su hermano James. A diferencia del fundamento más concreto de *Permutations*, *Lapis* (1966) es más acorde con las ideas espirituales de Youngblood. James Whitney lo define así: «Cuanto más integro era, más integras se tornaban las estructuras con las que trataba. Luego, después de eso, hubo un largo período de desarrollo en el cual intenté que las imágenes exteriores se relacionaran más íntimamente con el interior».²⁰ Una reconciliación espiritual entre el lenguaje exterior e interior.

En lugar de la banda sonora electrónica e inestable de *Permutations*, la obra del hermano menor contaba con Ravi Shankar, guitarrista que se convertiría en un símbolo de la



apertura occidental a la cultura india gracias a su amistad y colaboración con George Harrison de The Beatles. Es interesante destacar que, si bien ambos ocupan el mismo mecanismo de bandejas programadas por computadora —James mejoró el mecanismo creado por John en *Permutations*—, el movimiento de cámara que se aleja, en vez de acercarse como en *Permutations*, genera un efecto casi contrario en *Lapis*. La experiencia sensual y poco definida de la película anterior se reemplaza con el *zoom-out* de *Lapis* por una trayectoria de la imagen particular hasta el mandala más amplio: una conexión entre las partes y el todo.

Aún más que James Whitney, Jordan Belson encaja con las propuestas teóricas y esotéricas de Youngblood. Para Belson, existe una fusión de arte y ciencia después de la aparición del arte computacional:

Si recuerdas la historia descubrirás que el artista y el científico son inseparables: de muchas maneras, el trabajo



del artista es idéntico a la exploración científica. El artista es capaz de enfocar más en el área de la conciencia, pero con el mismo fervor científico. Sin embargo, la conciencia cósmica no está limitada al científico. De hecho, los científicos son algunas veces los últimos en conocerla.²¹

Samadhi,
Jordan Belson, 1967

97

No es extraño que Youngblood presente más entusiasmo por Belson que por los hermanos Whitney.²²

En este punto habría que hacer una aclaración técnica. En muchos casos, los Whitney se dedicaron a filmar bandejas rotativas, por lo que su conexión con el arte animado es más fácil de evidenciar que en el caso de Belson. Como el mismo Youngblood destaca, el procedimiento técnico de Belson «es esencialmente un marco de madera terciada alrededor de una vieja mesa de rayos x con bandejas rotativas, motores de velocidad variable y luces de intensidad variable».²³ El mismo Belson declara su intención de ocultar la técnica, lo que genera una inmersión que no nos permite preguntarnos por el fundamento técnico.

En contraste con John Whitney, los patrones en movimiento de Belson poseen tanto un fundamento técnico como espiritual en *Allures* (1961):

Pienso en *Allures* —dice Belson— como una combinación de estructuras moleculares y eventos astronómicos mezclados con fenómenos subconscientes y subjetivos, y todos suceden de manera simultánea. El comienzo es casi puramente sensual; el final, tal vez totalmente inmaterial. Parece moverse de materia a espíritu.²⁴

Las primeras películas de Belson recuerdan todavía a los patrones en movimiento de Fischinger, McLaren y los Whitney, pero la abstracción y la indefinición de la imagen se convirtieron en la materia principal de las siguientes. *Samadhi* (1967) quizás sea el mejor ejemplo no solamente de esto, sino de las propuestas teóricas del cine expandido según Youngblood.

98 Esa momentánea apertura de los *film studies* a las tendencias antiacadémicas, ¿nos puede decir algo de los estudios actuales del cine? ¿Qué podemos descartar como exceso del *new age* y qué podemos rescatar como una forma de pensar más allá de la academia? *Cine expandido* es importante no solamente por lo que ha ocurrido con la expansión del cine, sino también por su cuestionamiento de las formas válidas de entender un arte. A su vez, las obras de los Whitney y Belson nos sirven para distinguir entre una obra concreta y una abstracta, donde la interpretación puede ser el medio de comprensión o un obstáculo para su acceso. [©]

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Para una profundización de esta categoría, revisar la investigación de Antoine Faivre en *Access to Western Esotericism* (1994).

² Wouter Hanegraaff, *Esoterism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 221. (T. de A.).

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ Paul Heelas, *The New Age Movement: Religion, Culture and Society in the Age of Postmodernity*, Cambridge, Blackwell, 1996, p. 2.

⁵ Wouter Hanegraaf, *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, Leiden, Brill, 1996, p. 331.

⁶ Gene Youngblood, *Cine expandido*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ Misteriosa, entre otras razones, por la poca atención que parece poner al libro, solamente mencionado hacia el final.

⁹ Ralph Waldo Emerson, *Divinity School Address* en EmersonCentral.com, Estados Unidos, 1996. (T. de A.). {Revisado en línea por última vez el 13 de marzo de 2021}

¹⁰ Si bien existen múltiples definiciones, en general se refiere al conjunto de creencias que eliminan la diferencia entre el yo y el Otro.

¹¹ Ralph Waldo Emerson, «The Over-Soul» en *Essays by Ralph Waldo Emerson*, Carolina del Sur, CreateSpace Independent Publishing, 2018, p. 93. (T. de A.).

¹² David Oubiña, «Cahiers du Cinéma en los años 70: Serge Daney y la nueva cinefilia contra el nuevo cine de calidad» en *Revista Panambi* #10, Valparaíso, 2020, p. 67

¹³ Gene Youngblood, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ Uno de los aspectos a discutir del libro es su caracterización y desprecio por el gusto popular. En sintonía con obras como *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord, gran parte de las oposiciones de *Cine expandido* tienen como base un «espectador promedio» imaginario.

¹⁶ Gene Youngblood, *op. cit.*, p. 96.

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 232.

¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

²⁰ *Ibid.*, p. 244.

²¹ *Ibid.*, p. 157.

²² La esencia del cine es precisamente 'el movimiento dinámico de forma y color' y su relación con el sonido. A este respecto, Belson es el más puro de todos los cineastas»: Gene Youngblood, *op. cit.*, p. 179.

²³ *Ibid.*, p. 180.

²⁴ *Ibid.*, p. 183.

Sobre la fe y lo divino

El infierno terrenal de Martin Scorsese

ALEJANDRA PINTO

Crítica de cine y trabajadora social. Colabora permanentemente en el sitio *El Agente Cine* como crítica y tallerista. Actualmente participa en el proyecto sobre la cinematografía de Raúl Ruiz *Diálogos Exiliados*.

100

Detrás de la calma siniestra de este mar, ese silencio de Dios... esa sensación de que Dios sigue cruzado de brazos ante los gemidos de los hombres, de que sigue en silencio...
Silencio, Shusaku Endo

I. El sueño de la redención

La tradición judeocristiana deambula entre el espanto de la crucifixión y la posibilidad del perdón de los pecados. Ambos senderos se bifurcan y vuelven a su cauce de manera silenciosa. Desde la infancia, la figura del Cristo ensangrentado en la cruz persigue al cristiano mientras trata de hacerse cargo de su propio pecado original. Un mesías muere. ¿Qué queda para la humanidad?



La última tentación de Cristo
(*The Last Temptation of Christ*),
Martin Scorsese, 1988

Las preguntas surgen con justa razón. ¿Qué clase de peso implica esa condición? ¿De qué manera es posible acceder a la libertad del espíritu? ¿Es la religión, con sus normas e inflexibilidades, la llamada a allanar el camino de los penitentes?

Queramos o no, estas preguntas compenetran a la imagen. La iconografía ha buscado aproximar esa comprensión y, de alguna manera, provocar la complicidad necesaria para acercarnos a lo que consideramos trascendental. «O bien consideramos que estas imágenes constituyen una especie de centro reverencial y de devoción, un recordatorio de la presencia de Dios, o bien son una forma de satisfacer nuestra curiosidad que nos permite un atisbo del mundo oculto de lo divino».¹ Es imposible disociar ambas cosas, porque, a la larga, la búsqueda de lo divino no puede desarrollarse a partir de algo desconocido, y es esa omnisciencia la que nos obliga a darle cuerpo y carne a lo que imaginamos.

Taxi Driver,
Martin Scorsese, 1976

El cine se hace cargo de esta idea preconcebida y asume, desde su proyección y el poder de su imagen, la tarea de cuestionar y revisar las formas de pensamiento a las que nos acercamos. Los cineastas han fijado su mirada sobre los antiguos mitos religiosos porque sabemos a ciencia cierta que nos llevan al origen y al conocimiento de nuestra especie. Las más variadas corrientes y figuras filmicas han intentado acceder a esa representación. A mi consideración, la más reciente e interesante no provino de la vieja escuela, sino de un movimiento que buscaba redimir y poner en relevancia todo lo aprendido en el camino. El Nuevo Hollywood tomó cartas en el asunto y el encargado de ello, más que otros, fue Martin Scorsese.



II. Acercarse a lo divino

La redención está presente desde las primeras películas de Scorsese, pero es probablemente en *Taxi Driver* (1976) donde esta idea surge con mayor presencia. Travis Bickle es un taxista que deambula por las calles de Nueva York, lo que él llama «la porquería de la ciudad» sin ser consciente de que él mismo contribuye a esa sensación. Luego de una cruel desilusión amorosa, se obsesiona por rescatar a una prostituta de doce años, Iris, quien cambia la idea que Bickle tiene sobre su deber en las calles. Este personaje en busca de algo más elevado no se diferencia mucho del mismo director, quien ha transmitido ese interés en toda su filmografía. De esta forma, sus protagonistas no solo quieren acercarse a distintos tipos de exaltación, sino que además juegan al pequeño dios en cada una de sus facetas. Jordan Belfort en *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013) no es tan distinto de Sam Rothstein en *Casino* (1995), porque ambos representan a ese dios que, pese a todo, sobrevive por encima de lo que se espera. Un dios en la tierra, prácticamente ungido por el dedo de Dios desde el cielo, traducido en buena fortuna y una especie de blindaje.

103

Los dioses de Scorsese no solo son hombres de mala fe. También, y de manera más directa, el autor ha logrado poner en altares a sus propios modelos a seguir. Bob Dylan en *No Direction Home* (2005), The Band en *El último vals* (*The Last Waltz*, 1978) o George Harrison en *George Harrison: Living in the Material World* (2011) vienen a ser la forma en la que el director ha situado sus propias esperanzas en un dios más justo. Por lo mismo, Scorsese actúa como un observador y un evangelista, toma nota de cada movimiento y trata de traducir para nosotros el peso y el valor de estos nuevos dioses. Los músicos nos llevan por esa vía, asumiendo, y tal vez deseando, que la conexión espiritual ligada a la música pueda doblegar a un dios malo que todo lo vigila. Porque sí, el dios cristiano está presente en toda la filmografía del director, y este dios es malo, infernal.

La última tentación de Cristo (*The Last Temptation of Christ*) se estrenó en 1988 e implicó el enfrentamiento con una dualidad basada en un texto de Nikos Kazantzakis: «Llevo en mí las fuerzas tenebrosas del maligno, antiguas, tan viejas como el hombre y aún más viejas que este; llevo en mí las fuerzas luminosas de Dios, antiguas, tan viejas como el hombre y más viejas que este. Y mi alma es el campo de batalla donde se enfrentan ambos ejércitos».² Los personajes de Scorsese manifiestan esa dualidad, pero no hay nadie más contradictorio que su propio Mesías. Su Cristo construye cruces para la tortura de judíos como una forma de deshacerse del constante clamor de un dios cruel que le habla en sueños y no lo deja en paz. Esa constante se contrapone con el dios quieto y ausente de *Silencio* (*Silence*, 2016), en donde su presencia solo es aprehensible en la máxima soledad y quietud. Su existencia no se cuestiona, al igual que en *La última tentación de Cristo*, pero en ambas el espectador puede observar cómo la fe doblega de todas las maneras a sus personajes.

La tercera película que conforma esta trilogía —que he optado por llamar «La trilogía de la fe»— se encuentra a medio camino entre las anteriores. *Kundun* fue estrenada en 1997 y escudriña una forma de acceder a Dios que, antes que todo, se encuentra dentro de cada uno. El director se desprende de la culpa que lo persigue e intenta comprender esta forma de acercamiento a lo sustancial.

Los tres mesías conviven y enfrentan la presencia de lo trascendente. Scorsese observa a sus personajes; no los interfiere, no los abandona, pese a que los tres estén enfrentados a una búsqueda que no lleva a sitio alguno. Scorsese opera como un dios compasivo, uno al que, como cristianos, no hemos tenido acceso. Los pone de frente al libre albedrío y los hermana en ese destino. Sus mesías son a la vez los personajes más humanos y los que menos tienen intenciones de trascender. Las obras que denomino «las películas religiosas de Martin Scorsese» son, a la larga, las más humanas de todas.



IV. Nueva York y el infierno

El lobo de Wall Street
(*The Wolf of Wall Street*),
Martin Scorsese, 2013

Las calles de Nueva York carecen de esperanza y solo podemos alternar entre dos estados: una luz solar enceguecedora que revienta en los edificios durante el día y un espacio oscuro y tenebroso que engulle a quienes caminan durante la noche. Scorsese habla de Nueva York con terror porque sus calles son el purgatorio al que, de alguna forma, todos tendremos que enfrentarnos. La experiencia en *Después de hora* (*After Hours*, 1985), que en medio de risas nos recuerda el horror de jamás poder volver al hogar, o *Vidas al límite* (*Bringing Out the Dead*, 1999), en donde los semimuertos son acarreados hasta un limbo sin tener un destino conciso, resuelve y expresa la sensación de ansiedad hacia estos lugares. No hay horror mayor que el de no saber hacia dónde vamos, y Scorsese lo sabe y lo filma. Las calles que muestra siguen siendo un espacio desconocido que va más allá de su comprensión.

Así como Nueva York es el infierno, el purgatorio y el limbo, la ciudad también es un organismo viviente y cruel, una forma de vida anexa que solo puede conocerse viviendo ahí. La ciudad es más grande que uno mismo, y la relación con ella tampoco es de este mundo. No es material: la ciudad es metafísica y alberga a los fantasmas —las codicias, las adicciones, los abusos de poder— que nos negamos a ver.

V. Buscar y encontrar

¿Podemos asumir, a partir de lo que vemos, una clara intención de Scorsese por los alcances místicos de su obra? ¿Una manera de luchar contra lo perecedero, contra lo finito? Su hilo conductor nos lleva por lo sinuoso de la duda primigenia, la que buscaba algo más grande que la propia humanidad. La imagen, sus representaciones y su concebida fantasmagoría operan como un misterio. ¿Cuál es la forma de captarla? ¿Puede convertirse en algo propio?

Casino,
Martin Scorsese, 1995





Silencio (Silence),
Martin Scorsese, 2016

107

Si hay algo que podemos atribuir a las decisiones del director son las intenciones de traer el cielo a la tierra. Convertir lo incomprensible en algo manejable. Ahí donde el Apocalipsis se convierte en un mito, Scorsese doblega a sus personajes para hacerles vivir algo similar al fin del mundo. La frase final de Frank Sheeran en *El irlandés* (*The Irishman*, 2019) —«¿Qué clase de hombre haría una llamada como esa?»— contiene también el miedo fehaciente de cada ser humano al encontrarse frente al umbral de la muerte. Aunque lo intentemos, nunca seremos suficiente para acceder al paraíso prometido y, por lo tanto, la única manera de venganza es cristalizando la imagen de ese rencor. ©

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Mary Beard, *La civilización en la mirada*, Santiago de Chile, Planeta, 2019, p. 119.

² Nikos Kazantzakis, *La última tentación*, España, Debate, 1995, p. 17.





ENSAYOS AUDIOVISUALES

Inauguration of the Pleasure Dome,
Kenneth Anger, 1954

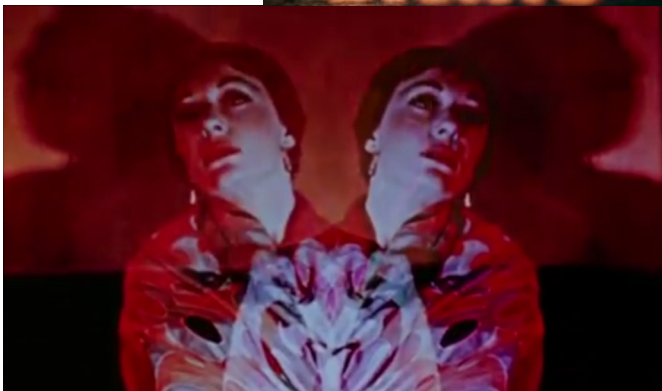
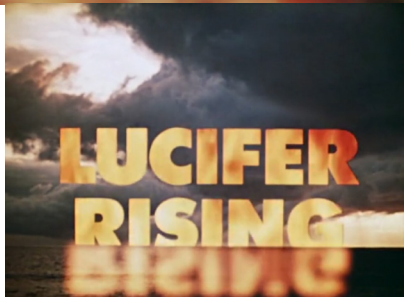
Invocaciones

Instrucciones crowlianas

MÓNICA DELGADO

Comunicadora social, investigadora y crítica de cine basada en Perú. Es directora de la revista especializada *Desistfilm*. Licenciada en Comunicación Social con especialidad en Periodismo y maestra en Literatura con mención en Estudios Culturales. Escribe crítica de cine desde 1998 y ha escrito en diversos medios especializados y revistas locales e internacionales. Publicó el libro *María Wiese en Amauta, los orígenes de la crítica de cine en el Perú*.

[PUEDES VERLO AQUÍ →](#)



A diferencia de la nomenclatura del cine de «estilo trascendental» como un conjunto de dispositivos ascéticos o como poéticas de lo sagrado e invisible, existe otro tipo de acercamiento. Menos conservadoras, estas expresiones del entendimiento de otras espiritualidades —despertadas desde el conocimiento y práctica de lo sensual, sensible o corpóreo— confrontan percepciones hegemónicas y homogenizadoras.

En este ensayo audiovisual, planteo relaciones entre algunos filmes cuyos directores han sido abiertamente influidos por otras visiones de lo trascendental, sobre todo por la *Magick* y la filosofía pagana de Aleister Crowley. Algunas de estas obras han sido tildadas de satanistas, aunque según lo propuesto por Kenneth Anger, estaríamos dentro de los límites del paganismo como praxis libre de relación con las religiones auténticas, con estamentos ancestrales de conexión más arcaica con el universo y sin jerarquías entre hombres y mujeres.

Los preceptos y formas del imaginario creado por Aleister Crowley —mago (o charlatán) inglés de inicios de siglo XX— son absolutamente discutibles, pero no cabe duda que, en el campo audiovisual y artístico, sus invenciones o apropiaciones religiosas y paganas propiciaron diversas perspectivas sobre la interacción de libertad, placer, cuerpos y clímax para lograr encuentros con la divinidad. Este compendio visual en homenaje a Crowley también muestra los encuentros de una generación que encontró filias y afinidades en estos antidogmas.

Invoco un método: los componentes del rito que se plasman en estos cortometrajes no solo desde la intensidad de las creencias, sino desde la capacidad de los cineastas (cultores de la *Magick* como Kenneth Anger o Harry Smith) —o desde presencias como la actriz, artista, poeta y ocultista Marjorie Cameron— para traducir estas sensaciones místicas en poéticas y estéticas que, a su vez, operan como mecanismos para alcanzar a los dioses (o serlos). Paneos o movimientos de cámara hacia arriba como modos de relación con la inmensidad de los cuerpos celestes, el entendimiento de los cuerpos danzantes como puentes en rituales, o los umbrales de la percepción mediante la meditación. ©

«Hacer tu voluntad será el todo de la ley».¹

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Una de las máximas del Thelema escrita por Aleister Crowley en *El libro de la ley*.

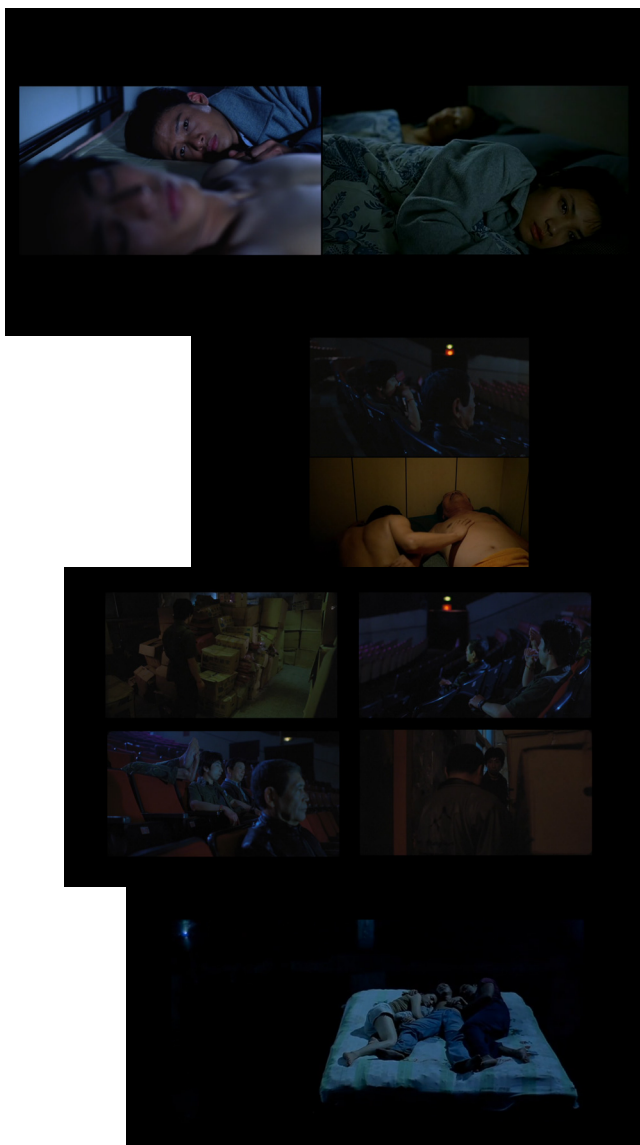
Tsai Ming-liang: *Cruising* místico

EDUARDO CRUZ

Ilustrador independiente y coeditor de la revista *Correspondencias: Cine y Pensamiento*. Ha colaborado con los medios *La Tempestad*, *Tierra Adentro*, *Ícónica* y en el área editorial de FICUNAM. Seleccionado en el programa Talent Press Guadalajara 2018 y en el Taller de Crítica Joven del Festival Internacional de Mar del Plata 2019.

112

PUEDES VERLO AQUÍ →



El *cruising*, práctica heredada de la comunidad homosexual para la búsqueda de intercambios sexuales de manera casual, discreta y segura en lugares estipulados para ello, como parques oscuros, lagos o playas alejadas, o salas de cine poco concurridas, hace parte sustancial de la filmografía de Tsai Ming-liang. Si bien este escenario se desarrolla explícitamente en *Goodbye, Dragon Inn* (Bu san, 2003), sus solitarios personajes deambulan lentamente, persiguiéndose por toda la ciudad, buscando conectar con alguien más, desde *Vive L'Amour* (Ai qing wan sui, 1992), en *The River* (He liu, 1997) y hasta en el cortometraje *No No Sleep* (Wu wu mian, 2015).

Los cuerpos se buscan. Hay una fuerza de gravedad que los ordena, sobre la que se mueven, que los acerca y aleja, pero que parece nunca permitirles coincidir. A pesar de la definición, el motor que rige este vagabundeo tenso en el cine de Tsai Ming-liang no es el deseo carnal, sino una abrumadora necesidad de contacto humano: el roce de un brazo junto al propio en una butaca de cine, el abrazo distraído antes de caer dormido, la complicidad y el cuidado en el cruce de miradas, el cariño. Sus silencios dibujan el anhelo marchito por compartir una intimidad o al menos un fragmento de eso. Su búsqueda, aleatoria y desesperada, es física, pero no es sexual y por ello fracasa cada vez.

Tal vez porque dormir con otra persona significa en sí mismo un enorme acto de confianza y vulnerabilidad, es en la cama, durmiendo, en donde por breves instantes la conexión se logra y el mundo deja de ser un lugar hostil para Hsiao-kang en *Vive L'Amour*, Shiang-chyi en *What Time Is It There?* (Ni na bian ji dian, 2001) y para el trío protagonista de *I Don't Want to Sleep Alone* (Hei yan quan, 2006). La tensión de la cacería desaparece al fin, develando su objetivo, y su angustia se convierte en alivio. La fuerza de gravedad se diluye y ellos parecen trascender sus cuerpos sin apenas tocarse. ©

La oración descalza

JORGE NEGRETE

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

114

PUEDES VERLO AQUÍ →



Bueno, algunos sanadores usan una cosa u otra...



¿Conoces la Biblia?

¿Cuántos pasos hay entre John Ford y Jean-Claude Brisseau? Tantos como los que pueda dar una persona que no puede caminar, pero que tiene la inamovible convicción de que la distancia no es una cuestión de lo concreto, sino más bien de lo intangible. La sanación toma un aire tan denso como místico en *Céline* (1992), de Brisseau, en la que una joven, después de sufrir una terrible crisis, es apoyada por una enfermera en una mansión de campo. Céline no solo concluye su propio proceso de rehabilitación, sino que, a través de la meditación y la oración, tiene experiencias místicas que le otorgan discretas pero milagrosas virtudes.

Esas mismas cualidades podrían aplicarse a una de las historias de esa inagotable biblia filmica que es *¿Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, 1941), de John Ford, particularmente al episodio en el que el joven Huw cae a un estanque congelado junto con su madre y sus piernas quedan paralizadas, con la posibilidad de nunca volver a moverse. El pastor Gruffyd anima al pequeño Huw, primero con una lectura, luego con la acción y finalmente con el verbo, para que recupere la capacidad de caminar.

115

En la película de Brisseau, un paciente en silla de ruedas, afecto a la lectura y de una inquieta imaginación, se acerca a Céline mientras ella medita en el campo. El joven cae de la silla, pero parece que el poder recién adquirido de Céline emite una energía que permite al joven levantarse por sí solo y recuperar la movilidad que creía perdida. Resulta difícil no pensar en el pequeño Huw, quien, después de meses de paciencia y oración, consigue mantenerse en pie y moverse lentamente hacia Gruffyd en un ambiente muy similar.

En la oración, aquello que parece imposible se materializa en la profundidad del deseo, ennoblecido por la esperanza y la gracia. En ambas películas, dar un paso se convierte en un auténtico milagro que no viene de la nada, sino que se construye a través de la oración; no como plegaria, sino como riguroso pensamiento y aguda reflexión. Tanto en el filme de Ford como en el de Brisseau, el misticismo juega un rol aún más grande que la fe, principalmente porque cierra la distancia entre cineastas de geografías y temáticas tan distintas que únicamente podrían estar unidas por los invisibles y silentes pasos de una oración descalza. *Ĉ*

Los malos presagios

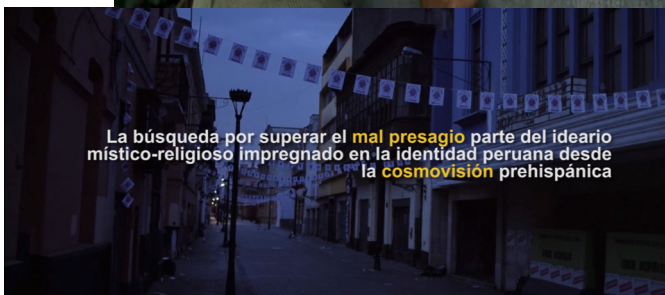
La mística en el cine peruano contemporáneo

MILAGROS VALERIO

Actualmente finaliza el grado de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Forma parte del comité de visionado del Festival Internacional de Cine LGBTI+ LesGaiCineMad. Ha sido becaria en el Laboratorio de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la UC3M y está por iniciar su periodo de prácticas en el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española.

116

[PUEDES VERLO AQUÍ →](#)



La búsqueda por superar el **mal presagio** parte del ideario místico-religioso impregnado en la identidad peruana desde la **cosmovisión** prehispánica

La identidad cultural peruana, heredera de la cosmovisión andina, se manifiesta a través de diferentes representaciones de religiosidad popular. En la actualidad, esta temática ha sido desarrollada sobre todo en las películas independientes realizadas en la última década.

El presente ensayo audiovisual se centra en tres películas peruanas: *Wiñaypacha* (Óscar Catacora, 2017), *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) y *Rosa Chumbe* (Jonatan Relayze, 2015) con el fin de analizar la narrativa de cada una, su relación con lo místico y el tratamiento que hacen sobre determinadas formas de religiosidad popular. ©





Si Dios lo quiere

Entrevista a Dea Kulumbegashvili

RODRIGO GARAY YSITA

Coeditor de la revista *Correspondencias: Cine y Pensamiento*. Fue finalista del III Concurso de Crítica Cinematográfica de Cineteca Nacional, institución donde trabajó en el área de prensa de 2016 a 2019. Periodista seleccionado en el Press Inclusion Initiative del Festival de Cine de Sundance 2019 y en Berlnale Talent Press 2020.

Beginning es otro caso ejemplar de cómo estrenar sin salas de cine. Su distribuidora internacional, MUBI, ya había hecho algo parecido el año pasado con Family Romance, LLC (2019), de Werner Herzog. Este año aprovechó que la ópera prima de Dea Kulumbegashvili ganó el Festival Internacional de Cine de San Sebastián para hacer una fuerte campaña en enero y focalizar el estreno entre los suscriptores de su servicio de streaming alrededor del mundo. Como resultado, Beginning fue una de esas películas de las que todos tenían una opinión.

Más allá de su fuerte puesta escénica y de los mecanismos formales que intrigan a la cineasta georgiana (según lo dicho en esta entrevista), el filme fue tan discutido porque implica repetidamente a su espectador con una amenaza de asedio a su protagonista: Yana, una testigo de Jehová cuya comunidad religiosa está bajo ataque. La trampa para tomar postura frente a lo que se observa en pantalla es una supuesta exigencia que no solo se discute aquí, sino en otros espacios que rechazan a este tipo de cine (el que interpela mediante actos violentos) con alardes de humanismo. La toma de postura automática y su proclamación desde el púlpito de los opinadores profesionales es parte de un juego perverso, sin duda.

Dea y yo pudimos platicar por Zoom gracias a las actividades de prensa de la 50 edición del International Film Festival Rotterdam (IFFR).



Beginning,
Dea Kulumbegashvili, 2020

RGY: *Cuando empecé a ver Beginning, no tenía idea de que era una coproducción mexicana. Georgia, Francia y México. Me sorprendió todavía más ver a Carlos Reygadas en los créditos, ¿cómo lo conociste?*

DK: Francia y México son por Carlos, de hecho, porque terminé la película en su estudio Splendor Omnia, en Tepoztlán. Lo conocí en Suiza, cuando él daba clases en la escuela donde estoy terminando mi doctorado, dos meses antes de que empezara el rodaje. En ese momento, pensábamos que podíamos hacer la postproducción en París, pero luego empecé a hablar con Carlos sobre su estudio de sonido, porque había escuchado mucho de él. Me dijo que mis productores podían contactarlo. Entonces nadie pensó que realmente podía pasar, porque estamos muy lejos, Georgia

y México, pero una vez hablado, pareció una buena decisión. Estoy muy contenta de que haya sucedido. Edité en la capital y, cuando empezó la pandemia, nos fuimos al estudio de Carlos y nos encerramos ahí. Eso nos dio la oportunidad de terminarla. Si lo hubiéramos hecho en cualquier otra ciudad, probablemente habríamos tenido que posponerla.

RGY: *¿Reygadas o su compañía tuvieron algún influjo en esa etapa tardía de Beginning? Porque el final, que tiene una imagen muy simbólica y triste, me hizo pensar en sus películas. Seguramente la conexión está un poco forzada. ¿Las has visto?*

DK: ¡Claro que he visto sus películas! Y realmente admiro su trabajo. Pero no, Carlos no tuvo ninguna injerencia en el

guion o en el resultado. Me siento muy agradecida porque su personalidad en la industria es grande, y esta es mi ópera prima. Quizás él piense lo contrario, pero yo quiero cometer mis propios errores. Si me equivoco, quiero que la equivocación sea mía. Algo mucho más valioso para mí es que pudiéramos hablar con Carlos; todos los días, durante el almuerzo o la cena, platicábamos. No solo hablábamos de lo que hacíamos, sino de tener un diálogo de verdad y de pensar sobre el estado del cine, sobre la imagen... Por supuesto que él vio el corte y tuvo sus opiniones, pero no necesitó estar o no de acuerdo. Es distinto. Conozco su relación con el cine y para mí lo más importante es lo que está detrás de lo que se dice. Y no solo él, también Natalia, la esposa de Carlos. Yo quería que Natalia viera el penúltimo corte, porque la conozco, y me dijo algo que fue muy interesante para mí y que definió un último detalle. Las opiniones de la gente me interesan mucho. Es la única forma natural y orgánica de trabajar en algo: platicar. Cuando estás realizando una película, es mejor hablar de cosas que no tengan que ver con el proyecto.

RGY: *A final de cuentas, ahí es de donde uno se inspira y es lo que hace fluir las ideas, ¿cierto?*

DK: Sí, absolutamente. Y tener distancia. ¡Y estar en México! Sobre todo cuando estábamos en el estudio de Carlos, la naturaleza... No sé, nunca había oído tantos pájaros como cuando estuve en México. Estaba fascinada, no sé qué tanta atención les ponga otra gente, pero para mí la inspiración llega de las cosas más inesperadas o pequeñas.

Estos pájaros definieron el paisaje sonoro de la película; no era algo que hubiera pensado antes, yo tenía otra idea. Por ejemplo, cuando Yana se acuesta en el bosque, en el filme. Yo estaba encerrada editando esa escena y aun así escuchaba los pájaros. ¡Incluso en la Ciudad de México hay muchos! En el parque, es increíble.

RGY: *Ahora que mencionas esa escena, me transmitió un sentimiento similar al momento justo antes de que el detective llegara a su casa. Yana se sienta en una silla, está todo oscuro, y ella solo se deja ir. La cámara se queda con ella por un momento. ¿Cómo balanceaste esos pequeños momentos de espacialidad con los de agresión y dinamismo? Hay escenas violentas, claro, pero me refiero a los movimientos que vienen detrás del cuadro. Muchos niños corren desde atrás de la cámara hacia el frente del plano...*

DK: Esas son preguntas que yo me hago. ¿Qué es el cine? ¿Qué significa contar la historia? ¿Qué significa mirar? El cine no es solamente lo que vemos, es también lo que no vemos y lo que está dentro de nosotros, lo que sacamos de nosotros como espectadores. El cine no puede existir sin un espectador porque se necesita una conexión. No es una conexión de una sola vía, no es que el espectador conecte con la película, sino que la película también tiene que conectar o crear el espacio para que el espectador conecte. Para mí, es importante permitir ese espacio porque yo misma necesito una experiencia de visionado activo cuando veo algo. Y quiero que la audiencia de mi filme sea activa. Cuando solo hay un

entendimiento más clásico de la dramaturgia, *beat por beat*, me desconecto, porque ya no veo un lugar o un espacio para mí. Un espacio emocional, sobre todo.

Cuando estaba escribiendo el personaje, pensé: ¿de qué se trata su vida? Estoy en completo desacuerdo con la idea de lo que es aburrido y lo que no. El aburrimiento es parte de la vida y la experiencia, es igual de importante. No creo que se trate nada más de los grandes momentos dramáticos y violentos, sino de la vida de esta mujer. Para mí, esta película es sobre su vida. Sobre aprehender la esencia de su experiencia.

También pienso que el cine tiene una naturaleza de acumulación. Hay elementos que se acumulan y van más allá de una historia en el sentido clásico. Es algo más grande que el personaje o el director, algo intangible, y quizás en mi película ese algo es el miedo. Se acumula y empieza a eclipsarlo todo. Incluso cuando regresas al mismo cuarto y pones la cámara exactamente en el mismo sitio donde estaba cinco escenas atrás, la experiencia es completamente diferente porque algo ya se acumuló antes de que llegaras a este punto. Yo sí creo en esta naturaleza intangible del cine y no creo tener control sobre ella por completo, es algo que pasa o no pasa.

No quiero mitificar el proceso, pero cuando estás en el set, no importa qué tan intelectual seas o qué tan bien sepas lo que estás haciendo, el proceso sigue siendo instintivo de alguna forma, porque o estás conectado con el momento como director, o simplemente sigues el entendimiento esquemático de lo que haces. Yo no creo en esta segunda versión del proceso. Sí estudié cine, sí fui a la escuela, pero nunca pude aprender a hacer eso. Si me contrataran en esa clase de producción, seguramente me despedirían muy rápido. Yo confío en mis instintos en el momento. Me preparo muy bien, pero quiero que algo inesperado pase al mismo tiempo.

RGY: Hablando de lo inesperado, hay unos perros ladrando como locos afuera de mi ventana. ¡Déjame ir a cerrarla rápido!

DK: [Ríe] ¡La Ciudad de México es muy ruidosa!

RGY: Sí, demasiado. Eso dificulta mucho mi trabajo. Tengo que ver películas todo el tiempo, y aunque tengo un equipo más o menos decente, a veces la ciudad se mete por la ventana y te grita al oído.

DK: Eso me llama mucho la atención, porque siempre discutimos el significado del sonido fuera de campo. ¿Qué significa? El sonido fuera de campo no tiene nada que ver con el personaje. El sonido está vivo y la naturaleza es indiferente. La vida es indiferente.

¿Sabes? En la Ciudad de México me fijaba mucho en el ruido. Cuando estaba editando, cada mañana salía a caminar antes de empezar a trabajar. Necesitaba caminar por lo menos una hora. Todo era súper silencioso a las siete de la mañana, pero cerca de las nueve, en un segundo, se volvía muy ruidoso. Era una división muy clara, todo se disparaba al mismo tiempo y empezaba a sonar. Luego, cuando regresé durante la pandemia, todo estaba en silencio. Era casi antinatural que la Ciudad de México estuviera tan tranquila en el punto más álgido de la pandemia.

RGY: Me gusta lo que dijiste de la indiferencia. Siempre asocié a los directores de cine con lo contrario, con la noción de control. Incluso los más flexibles controlan el plano, el sonido, la posición de los actores. Es interesante que necesites estar consciente de la indiferencia del mundo al filmar y creo que tengo un ejemplo de eso: hay un plano muy breve donde Yana está en un camión. El plano está muy cerca de su cuello. Yo estaba esperando que pasara algo horrible, pero el plano simplemente cambió. ¿Qué pasó ahí?

DK: Bueno, creo que son las expectativas del cine. El lenguaje codificado del cine predispone la experiencia. Nosotros ni siquiera sabemos cómo piensa nuestra mente antes de que algo suceda, y le otorga significado a algo que ni siquiera está pasando. No es que yo juegue con el público ni nada por el estilo, pero de alguna forma sí me divierto con eso. Sé que hay ciertas expectativas que incluso si no las pongo ahí, la audiencia lo va a hacer. Estamos influenciados por la experiencia audiovisual de todos los días, porque así es como nos relacionamos con el mundo, a partir de experiencias audiovisuales, y son puras imágenes manufacturadas las que procesamos como la vida que nos rodea. Esos pensamientos son una parte tan considerable de nuestra consciencia que inclusive si algo no está en la película, ya estamos pensándolo.

Estaba leyendo algunas críticas el fin de semana pasado y vi que la gente está muy molesta y escandalizada por el plano donde ella simplemente se acuesta en el bosque durante seis minutos. Es tan indignante que el plano de la violación que le sigue les parece menos escandaloso. Ese plano para mí es exactamente un ejemplo de las preguntas: ¿Cuál es el lugar de la audiencia? ¿De dónde esperamos que venga el peligro? ¿Qué es lo verdaderamente amenazador? Además, el personaje es parte de nuestra sociedad, así que los significados ambiguos y la sensación de paranoia no están específicamente relacionados con ese momento objetivo, sino que vienen de nuestra propia experiencia. ¿Cómo conectas con la película? A través de algo que ya

está en tu mente o de las emociones que ya sentiste, las experiencias que ya tuviste. Cada visionado es una experiencia individual, o al menos eso es lo que yo quisiera. Porque también es interesante cómo ciertos momentos son percibidos colectivamente de uno u otro modo. Eso significa que estamos predispuestos.

RGY: Y quizás también significa que ver una película no es solamente el visionado. También involucra hablar y leer sobre ella. Si todos mis críticos favoritos y todos mis amigos están diciendo algo, cuando vea el filme voy a estar con ellos o en su contra, pero ya voy predispuesto.

DK: Sí, tomas una posición.

RGY: Por otro lado, yo no soy religioso, pero me interesan mucho las imágenes bíblicas. El sacrificio de Isaac es una premonición puntual al comienzo de la película. Quería preguntarte por la relación entre Abraham e Isaac y qué pensarías si la pusiera lado a lado con Beginning. La historia de un hombre retado por Dios (o al revés, la otra interpretación me gusta porque es Abraham el que está poniendo a prueba a Dios, viendo si va a tomar el camino moral) y la de Yana, quien lleva a cabo lo que Abraham no. Sin estar a prueba, realiza el acto. De alguna forma, tu historia es más real que la de la Biblia.

DK: Antes que nada, yo tampoco soy religiosa, pero estoy muy influenciada por la religión porque, cuando era niña, Georgia se volvió un país extremadamente religioso. Todavía lo es. En ese sentido también me

siento vinculada con México, hay imágenes religiosas por todas partes. Entonces yo era niña y mi familia era absolutamente no creyente, pero empecé a ir a la iglesia porque en mi escuela, que era una escuela pública normal, teníamos una clase semanal llamada Religión. Solamente cubría la religión cristiana, por supuesto, en su variante apostólica ortodoxa. Ahí leíamos y estudiábamos la Biblia. Empecé a ir a la iglesia y me volví súper religiosa yo sola, sin que mi familia quisiera ese camino para mí. ¿Sabes? Hay algo misterioso en la experiencia de ir a misa, especialmente en estas iglesias georgianas con una iluminación increíble entrando desde los ventanales. Me dejé influenciar muy fácilmente por todo eso. Recuerdo escuchar la historia de Abraham y sentir mucho miedo. Hay algo verdaderamente aterrador en esa historia: el horror de que, si Dios lo quiere, tus padres no pueden protegerte y tienen que entregarte. Luego crecí un poco más y volví a escucharla, y en algún momento oí a alguien preguntar: «¿Qué hizo la esposa de Abraham?». Él aceptó que tenía que sacrificar a su propio hijo (a quien, por cierto, Dios les dio en una edad muy madura, como una especie de milagro). Empecé a buscar en el Viejo Testamento. ¿Qué hizo ella? ¿Cómo respondió? Ella no estaba muy contenta, desde luego, pero prácticamente está excluida del relato. ¿Y qué hizo Isaac? ¿Qué pasó después entre ellos? Cuando ya estudiaba Filosofía, empecé a leer a [Søren] Kierkegaard y eso me ayudó a darle sentido. Es una paradoja: no es solo que Abraham y Dios se estén poniendo a prueba mutuamente, también es imposible que Dios pida un sacrificio así. Si vas a hacer el sacrificio, tienes que creer enteramente que va a suceder, porque, si no lo crees, no es un sacrificio de verdad. Es una paradoja.

A Yana nadie la pone a prueba. No existe Dios en su vida. Nadie le habla, nadie la reta, nadie le pide un sacrificio. Está excluida de cualquier toma de decisión. Está excluida de decidir cualquier cosa sobre la iglesia y la religión a la que pertenece. Tampoco puede decidir sobre su propia familia. Y además está fuera del panorama más amplio, ni siquiera es desafiada por Dios. A la esposa de Abraham no le pidieron sacrificar a su hijo, y yo pensaba: ¿qué pasa con esos personajes secundarios?

RGY: *Entonces es como decir que este personaje secundario va a tomar control del problema místico.*

DK: Y nadie va a detenerla. Su esposo está en la casa, en el otro cuarto. También me pregunto por la importancia del sacrificio. ¿Cómo es posible que Dios probara la fe de Abraham con un sacrificio así? ¿Qué demuestra eso? ¿Qué significa?

RGY: *En el Q&A de MUBI le dijiste a Luca Guadagnino algo sobre cómo el detective no tiene permitido morir. Algo sobre la culpa. En mis términos, el detective es un monstruo, pero con lo que le pasa al final no se le permite ninguna clase de redención. El final de la película anula el perdón. ¿Puedes hablarme más de eso?*

DK: La idea del perdón a lo largo del filme es bastante extraña. Debo repetir que, cuando me di cuenta de lo que estaba pensando, incluso fue extraño para mí. Estoy influenciada por la moral común, donde el perdón es un acto de bondad. Y

luego, en algún punto, entendí que es una posición muy extraña de tener; perdonar. Creas una dinámica de poder en la que estás perdonando a alguien por algo, y podríamos regresar a la religión cristiana y discutir si ese es el perdón del que Dios le hablaba a la gente. ¿O el perdón es completamente distinto? Porque si no tienes rencor o no te asumes en esa posición, entonces no hay nada que perdonar. Pero nosotros, al menos los que estamos influenciados por la civilización occidental, pensamos que perdonar es un acto de benevolencia. En realidad, es un terreno extraño de recorrer. ¿Quién va a perdonarlo? ¿Ella? ¿Cuál es la dinámica entre ambos? ¿Nosotros lo vamos a perdonar como espectadores? Cuando estaba escribiendo la escena en donde Yana se sienta en la mesa y ya no se voltea hacia el público, quería que el plano durara más. Debí haber sido más largo, que el público casi demandara que se volteara, porque nos debe una explicación o tenemos que ver su rostro, tenemos que ver que siente alguna emoción. Pero esa demanda es nuestra. La única persona que puede perdonarlo es ella, nadie más.

Por supuesto, es posible alcanzar la redención sin el perdón de la persona que te hizo culpable, porque la culpa va más allá de las relaciones interpersonales. No se trata solo de una persona. Sería una idea romántica redimir a este personaje porque, de nuevo, iría de acuerdo al concepto o al código del cine, de que cada personaje necesita una redención y un cierre. Pero no es el personaje el que pide un cierre, somos nosotros, los espectadores, los que pedimos uno.

RGY: *¿Piensas que esto está vinculado con lo que dijiste de la indiferencia? Porque Yana no está dejando funcionar la dinámica de la culpa. Es casi como si negara su posición de víctima. Para perdonar a alguien, tienes que guardarle rencor, y es como si Yana dijera: «Yo no quiero ese rencor, buena suerte». Y se aparta.*

DK: La complejidad de su trauma es distinta. Él es quizás irrelevante en esa dinámica, porque para ella lo importante es la relación entre ella y su esposo. Cuando él le dice: «Quiero perdonarte», su esposo es el que se asume en la posición de perdonar, en lugar de verla y amarla por quien es.

Tal vez estoy completamente equivocada, porque este es mi intento de darle sentido a una experiencia o relación acumulada del mundo. Al momento de concluir el filme, me di cuenta de que no sabía nada. De algún modo, eso me podría llevar a hacer una nueva película, porque estoy otra vez en un lugar de total vacío. Todas las preguntas empiezan a acumularse de nuevo. Es imposible, la lucha constante del sentido, pero al mismo tiempo no creo que nada tenga sentido de verdad. Para Yana, cometer un asesinato es una forma de autorrealizarse. Y el detective, en esa ecuación, es irrelevante. ¡Pero no sé! Eso es lo más extraño, que no sé.

RGY: *Parece que en lugar de hacer un guion que planteara cada causa y efecto, hiciste un marco que te dejó pensando después, ¿cierto? No todo está escrito en piedra.*

DK: Porque no creo que la vida sea así. Tal vez el cine me aburre cuando trata de simular algo que no tiene que ver con la realidad. Porque la vida en el cine siempre tiene un punto en el que ya no hay vuelta atrás; el personaje que se va en una travesía para

establecer un nuevo *statu quo*. ¡Para nada! La vida no es eso. Incluso si estamos en el punto sin regreso, no sabemos que estamos ahí. Y no solo hay uno, por cierto. Algo nos empuja a vivir, la vida se mueve y se crea por un proceso irracional. No somos racionales cada segundo y cada minuto tomando decisiones para continuar. El cine se ha alejado mucho de la vida. Para mí, es difícil conectar con eso. ¡Yo no puedo darle sentido a mi vida! No sé si alguien pueda, la verdad. Eso queremos, pero no sé si podemos.

RGY: *Yo tampoco creo que podamos, pero apenas estoy en proceso de descubrirlo. ¡Ya veremos!*

DK: Algún día, ya sabes, en dieciséis años, vamos a platicar y vamos a decir: «Okey, ahora sí tiene sentido. Así son las cosas».

RGY: *[Ríe] ¡Sí! Y ya sabremos por qué Ridley Scott y Steven Spielberg están tan felices todo el tiempo.*

DK: ¿O no lo están? No lo sé...

RGY: *Seguramente no. C*

Las reglas de la intimidad

Entrevista a Phillip Warnell

EDUARDO CRUZ

Ilustrador independiente y coeditor de la revista *Correspondencias: Cine y Pensamiento*. Ha colaborado con los medios *La Tempestad*, *Tierra Adentro*, *Ícónica* y en el área editorial del Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM). Seleccionado en el programa Talent Press Guadalajara 2018 y en el Taller de Crítica Joven del Festival Internacional de Mar del Plata 2019.

*En el marco de la Semana de la Crítica de Berlín —este año realizada de manera online—, en donde dedicaron especial atención a la más reciente película de Phillip Warnell, pude reunirme con el cineasta británico gracias a la atenta mediación de Dominique Ott-Despoix. Generoso, dispuesto y con bastante buen ánimo, Warnell platicó conmigo vía Zoom durante más o menos una hora en torno al proceso detrás de *Intimate Distances* (2020), las posibilidades plásticas del sonido en el cine y algunas ideas sobre lo privado y lo ético de la práctica cinematográfica.*



Intimate Distances,
Phillip Warnell, 2020

EC: *Mi primera pregunta es un poco obvia, tal vez, pero quisiera saber tu opinión sobre la intimidad. ¿Qué significa para ti? ¿Crees que pueda permanecer algo íntimo en una pantalla de cine?*

PW: Es un arranque difícil [ríe]. En mi opinión, quiero decir, en mi investigación, la intimidad es una de esas cosas a las que tienes que abrirte; tienes que buscarla, perseguirla, es una cualidad esquivada, en muchos aspectos no se puede planear porque opera de manera dominante. Por ejemplo, me interesó mucho descubrir que la intimidad requiere poca familiaridad; requiere distancia, de un *encuentro*. La intimidad no es algo que esté siempre ahí; tiene que emerger de algo, algo tiene que forzarlo, necesita indicaciones desde otra parte, alguien más, otro lugar, algún tipo de fluctuación que lleve las cosas más lejos.

Es como si cambiáramos la proximidad, esa podría ser otra forma de pensarlo. Y creo que la película se aproxima a esa idea. Uno de los lugares y uno de los sentidos en los que se puede establecer, promover o ganar cierta intimidad es la calle, que es una especie de zona no jerárquica, no institucional, donde no tenemos que seguir el conjunto de reglas habituales. Hay reglas que rigen el uso de las calles, por supuesto, pero no son las mismas que rigen la institución.

Pero claro, esa es solo una forma de concebir la intimidad. Uno piensa la intimidad desde sí mismo, una especie de conocimiento de uno mismo. Siempre me ha parecido muy interesante cómo en las cirugías, por ejemplo, un trasplante, la intrusión de un órgano exterior en un cuerpo aparentemente integrado

también puede generar una comprensión diferente de uno mismo y del otro. Creo que la intimidad opera en todo tipo de formas, filosóficamente hablando, pero en términos de la película, en cuanto al cine y la pantalla, la intimidad se puede fabricar con todo tipo de artefactos, puedes utilizar la mecánica del cine para establecerla. Es posible que en realidad no esté allí, de hecho, solo lo está dentro de los términos del testimonio a través del cual uno escucha una película. Y creo que me interesaba eso, en tanto cine documental, la manera en que, por ejemplo, una voz puede estar muy cerca del oído del espectador incluso si la acción está a cien metros de distancia. También estaba muy interesado en explorar cómo la cercanía y la distancia no mantienen relaciones fijas. En ese sentido, creo que la película fue pensada desde lo cinematográfico antes que en cómo podría percibirse la intimidad.

EC: ¿Por esa razón decidiste filmar desde ventanas lejanas? Es interesante porque a veces parece el punto de vista de un francotirador...

PW: Sí, sí, eso parece.

EC: Pero si piensas que la distancia en tu película no solo es metafórica, sino también material, ¿qué dirías al respecto de esta fabricación de la intimidad?

PW: Sí, la idea del francotirador es interesante... De hecho, estaba pensando en esto recientemente, sobre esta *otra* distancia —seguiré usando el término «distancia» porque todo opera en torno a estos

términos en muchos aspectos—. El elemento «francotirador» de la película a menudo proviene del director de fotografía, es como la extensión de su ojo, y mi relación con él también es una especie de decodificación o búsqueda de valores, o incluso mi trabajo es preguntar o criticar lo que está haciendo. En la cinta, las voces están muy cerca de nosotros, pero la distancia geográfica es enorme. La distancia entre la perspectiva del director de fotografía y mi presencia como director que busca fabricar ciertas circunstancias es, en algunos sentidos, tan vasta como la distancia entre la cámara y la acción. Creo que esta es una de las distancias que a menudo se olvidan. Nunca he trabajado con un director de fotografía con el que no haya distancia, a veces demasiada y otras veces no la suficiente. [Ríe] Hay fluctuaciones que operan a lo largo del proceso y creo que estoy muy en sintonía con esos asuntos. Y creo que, en cierto modo, esas fluctuaciones funcionan como una extensión de mi pensamiento, y me gusta que hayan quedado en la película como evidencia del proceso.

Hay una parte de la cinta que parece un inserto, en donde aparece el título. Esta sección no tiene comentarios, no, en realidad sí los tiene, pero es el momento en el que la película comienza dentro de la película, y me fascinó porque estábamos en una pausa de la acción, de Martha entrevistando y buscando entrevistados. Es una especie de laguna entre lo que intentamos lograr para el rodaje. Pero el director de fotografía comenzó a explorar por su cuenta, realizó una búsqueda diferente, y ese material lo entretejimos con

el resto, así que hay una especie de búsqueda del director de fotografía y está también la búsqueda de la directora de casting, ambos dentro de la misma cinta. Es una forma en la que puedes notar cómo surgen los diferentes elementos en la película.

EC: *Por la sinopsis, sabemos desde antes que Intimate Distances es dos películas a la vez, o incluso podríamos decir que es una película sobre la preparación de otra película; una sobre un criminal que acaba de salir de la cárcel, y es por eso que esta directora de casting, Martha Wollner, está buscando un hombre que pueda interpretar este papel. Eso explica el tipo de cuerpo específico de los hombres que entrevista y las preguntas que les hace, pero quería saber, ¿por qué decidiste grabar específicamente en Queens?*

PW: Bueno, hay varias razones, en realidad. La primera es que Queens fue el lugar en donde se cometió el crimen original, el de este hombre del que escuchamos la voz en *off*. Me gustaba la idea de que, en cierto sentido, regresamos a la escena del crimen. Estamos allí tal vez... no sé, treinta años después o algo así, buscando a alguien para, retrospectivamente, ser ese mismo tipo treinta años antes. Había estado leyendo sobre este tema, sobre todo lo que se asoma cuando uno piensa en la criminalidad en la pantalla, en la que tienes que marcar las características. Entonces estás en una búsqueda de pistas, avanzando en el tiempo, pero ese avance siempre es relativo a algo que sucedió anteriormente, y este caso nos dio esa oportunidad. Mi director de fotografía, Jarred Alterman, cuando le dije

que volvíamos a la escena de un crimen para buscar a la persona que interpretaría al autor de ese crimen, dijo: «Esto *tiene* que continuar» y me hizo sentir incómodo de repente. Dentro de la particularidad de ese crimen, éramos casi parte de sus secuelas a través de esas circunstancias.

Y, por supuesto, Steinway Street está en Queens y hay otras razones para estar allí. En un extremo de Steinway Street hay una prisión, Rikers Island, famosa por ser una de las cárceles más extrañas porque está en la puerta de un aeropuerto. Eso debe ser muy peculiar para los reclusos. Me recordó un poco los términos de la película, pero en una escala mayor: un tipo en la celda, escuchando los aviones, pensando en algún destino maravilloso. Esta prisión va a cerrar en 2026, pero cuando filmamos eso no se sabía, y había muchas protestas en esa zona. De hecho, se puede escuchar una protesta sobre Rikers Island durante la película. Fuera del cuadro, hay una especie de sonido de protesta con mucho [hace un gesto con las manos], y es a favor del cierre de la cárcel y por el trato inhumano sufrido ahí.

La otra razón para estar en Steinway Street es el uso del piano. Usamos una composición que es simplemente alguien tocando el piano en su totalidad, todo el objeto. El piano está desafinado, así que, en lugar de notas, toca la madera, las cuerdas, etc. Es como un tipo de materialización de la forma. Disfruté bastante usando este sonido en Steinway Street por sus características, una prisión en activo que mencioné antes, el tipo de geografía, es como una cartografía de esas presencias. En

verdad disfruté unir todo esto. Y la última razón es que Queens es un área donde converge todo tipo de clases trabajadoras y me interesaba explorar la relación entre la clase, como una cualidad silenciosa, designada. Explorar la identidad de clase, en un segundo plano y en relación con los encuentros, también era algo que estábamos ansiosos por hacer.

EC: Es muy curioso ver a todos estos hombres rudos y fuertes hablando de sus emociones y dudas con una señora tierna a la que acaban de conocer, ¿te interesaba poner en conflicto la idea tradicional de la masculinidad?

PW: Creo que sí, la masculinidad es una de las cosas incrustadas en la representación cinematográfica y una forma preocupante de estereotipo. Creo que el tipo de personajes o retratos en la pantalla es algo tan preocupante como la elaboración de perfiles policiales. No es solo que sean paralelos entre sí, es que se construyen con los mismos medios. Y no es casualidad, sino todo lo contrario. Entonces sí me interesa, aunque no fue algo explícito en mi pensamiento. Creo que más bien surgió con el material que reunimos, que fue un poco inesperado. No esperaba que los encuentros y conversaciones que tuvo Martha fueran tan reveladoras sobre la vulnerabilidad o la necesidad de hablar. Me sorprendió igual que a todos. Estábamos como «¡Guau! ¿Es en serio?», porque, mientras hacíamos la película, no escuchábamos lo que ella decía, no estábamos escuchando las conversaciones. Todo el mundo tiene la idea de voyerismo y vigilancia, en términos de monitoreo. Pero no estábamos monitoreando, estábamos mirando con el sentido real de la distancia, no escuchábamos y decíamos «¡Oh, guau! ¡Oh, Dios mío!». Nada de eso, no había ningún sentido real de monitoreo, y estoy muy feliz de no haberlo hecho, porque nos envolvió en una especie de juego de adivinación, muy ambiguo... no nos puso en una posición poderosa, de saber cuándo había que hacer algo, como un corte o un movimiento, o incluso pedirle que siguiera adelante, no decíamos «Esto no está funcionando, ¿puedes parar y seguir?». Abandonamos esa relación durante el rodaje.

EC: A propósito de Martha Wollner y su impresionante capacidad para entrevistar personas, ¿cuál es tu relación con ella, cómo se conocieron y cómo lograron este tipo de confianza con la gente de la calle?

PW: Tuve la suerte de coproducir con Laura Coxson. Ella es muy cercana del Maysles Documentary Center, donde Martha trabajó durante un largo periodo, y en este grupo de cine directo el «casting sobre la marcha» ya formaba parte en algunos de sus trabajos. Ellos hicieron *In Transit* [Albert Maysles, 2015] en un largo viaje de tren entre Nueva York y Chicago, y estaban eligiendo y filmando a la vez a las personas que escogían durante el transcurso del viaje, así que ella ya era una verdadera pionera del *street scouting* en muchos aspectos. De hecho, solo la consulté para la realización del proyecto y al final me sorprendí pensando: «¡Espera! La conversación más interesante que he tenido sobre el proyecto fue con Martha», porque ella se te mete muy rápido, sus habilidades de empatía son fenomenales. Entonces pensé que debía regresar a Martha porque acababa de encontrar un camino. Nos conocimos en Queens un día antes de que comenzara el rodaje. Ella es muy performativa, entiende muy bien una estructura abierta en la que no se trata solo de preparar las cosas y avanzar, sino que es más bien esperar y ver qué pasa. Pero no anticipé su capacidad para compartir con la gente, en esa medida y con esa profundidad, mientras trabajaba.

EC: *Es muy impresionante verla en la película...*

PW: Creo que le saca provecho a su imagen, a ese gran cabello blanco [ríe].

EC: *Por otro lado, el sonido es también muy importante, a pesar de que el punto de vista a la distancia es lo que en ocasiones esconde elementos de la imagen. Es en la mezcla de sonido en donde la película recupera algún tipo de intimidad para esas conversaciones. Porque, aunque las escuchamos como si estuviéramos muy cerca, en dos momentos muy puntuales —con el tipo que confiesa su intención de suicidarse y en la parte final con el tipo que habla de su falta de control— el sonido se vuelve turbio o, de hecho, enmudece. ¿Por qué decidiste eso?*

PW: En realidad, el silencio con el chico que habla del suicidio ocurre en el momento del abrazo. Martha y el chico se abrazan y la conversación se vuelve privada en ese momento, pero

lo interesante de eso es que estaba en el micrófono, está en la grabación, no hay ningún efecto en el diseño de sonido, es lo que se grabó. Por supuesto, si presionas el micrófono contra la ropa, el sonido se nubla. Y no podía creer lo que había pasado, me parecía maravilloso, y no tengo idea de lo que se dijeron en ese momento, y no soñaría con preguntarles, pero disfruté el hecho de que la tecnología decidiera permitir el encubrimiento, que les diera un pequeño momento de intimidad, una forma de intimidad sin sonido, a pesar de que no tiene ningún efecto.

Y en la escena al final que refieres, cuando eso sucede, ahí sí cortamos el sonido. La brecha entre el sonido y la imagen es tan vasta que tienes que producir esta relación en postproducción, tienes que dárselo a la gente, porque no está, no existe, tienes que desarrollar esa relación para que sea evidente. En realidad, en todas las grabaciones apenas se oye lo que se dice. Yo estaba como «¡Oh no, no se oye nada!» [ríe]. Las conversaciones están muy filtradas para eliminar el tráfico y la urbanidad, y poner en primer plano el sonido de la voz. Se necesita de muchos filtros y de mediación para establecer la cercanía entre las voces y la imagen. Pero sí, hacia el final de la película, quitamos el sonido. No era tanto para preservar la privacidad, era para restablecer el orden, como debería verse una imagen a distancia, sin tener la capacidad de escuchar lo que se dice.

EC: Esa idea de diseño de sonido me recuerda a Robert Bresson, pero aplicado al documental. Él decía algo como

que emular el sonido real de una calle transitada era lo más complejo porque había que grabar cada sonido por separado y mezclarlos después o, de otra forma, no podría entenderse nada, es decir, que la relación entre el sonido y la imagen siempre está filtrada...

PW: Sí, tal vez, aunque no consideraría a Bresson un punto de referencia. Creo que la forma en que abordamos el proyecto tiene más que ver con lo que podía surgir de estos encuentros o puntos de colisión entre las experiencias reales del cuerpo, por decirlo de alguna manera, y el tipo de rituales por los que pasamos para establecer esas relaciones de comunicación con los demás. Fue muy complejo para mí, fue muy fuerte ver la comunicación directa, los micrófonos, las grabaciones, la intensidad de los encuentros, cómo se desarrolló todo eso, todo surgió desde la investigación. Todo se grabó de verdad, lo que eso signifique. Entonces, si es bressoniano, es una coincidencia, es lo que quería decir [ríe].

EC: ¿Dirías que este recurso al final es también una postura ética sobre la privacidad en la imagen? ¿Qué opinas de la posición ética de esta película? Me refiero al hecho de filmar personas en las calles...

PW: Tengo sentimientos encontrados al respecto. Creo que hacer películas no es ético. No estoy seguro de haber visto una película ética, nunca. No considero que sean éticas solo porque piensan que están haciendo las cosas de manera correcta, con algunos permisos o sujetos a cierta

jurisdicción ética. Eso tampoco las hace éticas. Creo que la ética en la realización de películas está en una lucha constante por conciliar los términos de hacer cualquier película. Te doy un ejemplo si me permites: estuve hablando con una abogada maravillosa en Nueva York, una exabogada, académica sobre este tema, y ella me recordó que, cuando alguien da su permiso para estar en una película, firma un papel, y tú tienes un acuerdo, un contrato. Ni siquiera eso te da permiso, no te da ninguna sustancia ética para trabajar lo que harías con ese material porque en realidad ellos lo desconocen por completo. El desarrollo durante la filmación no es lo mismo que obtener algo como un formulario de autorización firmado. Creo que hacer películas me coloca en una situación muy precaria en ese sentido, y no es la primera cinta que hago que me coloca en una situación precaria. Tengo la sensación de que cualquier película que haga también me colocará en esa situación [ríe]. Creo que lo honesto es que los cineastas desafíen sus propias suposiciones sobre el quehacer cinematográfico de manera ética, y eso no significa que no se hagan películas, hay una diferencia. Para mí, hay un reconocimiento, el umbral de lo que está éticamente bien es un desafío, y no es un desafío que se soluciona dentro de los acuerdos contractuales que puedes proporcionar para la película. No estoy seguro de que muchos cineastas estén de acuerdo conmigo [ríe], pero es mi desafío personal.

EC: *Por último, quisiera saber más sobre tu relación con Juan Soto y tu trabajo con él. Juan es conocido por sus películas*

sobre intimidación y diarios filmicos, parecería la persona perfecta para editar tu película.

PW: Sí, sí lo fue. Yo no estaba muy consciente de eso al principio. Me recomendaron a Juan de la manera habitual, «Oh, deberías de trabajar con Juan», pero no conocía muy bien su trabajo. Vi algo antes de decidirme, pero en realidad esta es la primera vez que trabajamos juntos, y lo más extraordinario para mí es que lo hicimos increíblemente rápido. Yo soy un cineasta muy muy lento en realidad, dolorosamente lento. Hasta el punto en que, cuando el editor se va, vuelvo a editar todo y luego les muestro y me dicen: «Dios mío, ¿qué hiciste?». Pero con Juan simplemente cortamos todo, progresamos muy rápido, creo que compartimos una comprensión real y tal vez eso se deba a su propia visión y sensibilidad como cineasta. Dicho eso, estoy seguro de que un editor también puede ser extremadamente sensible, así que tal vez sea una cuestión de personalidad, pero realmente lo hicimos muy rápido y estoy eternamente agradecido por ello. Me ayudó a encontrar una manera de resolver el proyecto que, en realidad, yo no había anticipado. Y, de hecho, Philippe Ciompi, también trabajó muy de cerca conmigo en el diseño de sonido, nos convertimos como en una especie de trío íntimo, todo era muy familiar, profesionalmente hablando, claro, pero profundamente sentido en nuestra capacidad para trabajar en este proyecto. Espero sinceramente que lo hagamos de nuevo en un tiempo no tan distante. ☺

Nos contamos lo que habíamos soñado

Entrevista a Carlos Lenin & Paloma Petra

RODRIGO GARAY YSITA

Coeditor de la revista *Correspondencias: Cine y Pensamiento*. Fue finalista del III Concurso de Crítica Cinematográfica de Cineteca Nacional, institución donde trabajó en el área de prensa de 2016 a 2019. Periodista seleccionado en el Press Inclusion Initiative del Festival de Cine de Sundance 2019 y en Berlnale Talent Press 2020.

Había pasado casi un año desde que La paloma y el lobo (Carlos Lenin, 2019) se proyectó en la Ciudad de México como parte del Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM). Un año fugaz. El dueto creativo de Carlos Lenin & Paloma Petra se preparaba para estrenar su nuevo cortometraje, El sueño más largo que recuerdo (Carlos Lenin, 2021), en el Festival de Cine de Sundance. Esta vez, el certamen estadounidense tendría un lugar virtual; para ellos, en su casa de Monterrey.

Me reuní con Carlos & Paloma a la distancia, por la pandemia. En una breve pero grata conversación, me hicieron recordar que si hay o habrá algo denominado como «cine pandémico», no solamente estará acotado a los registros del encierro y lo cotidiano, sino también a la recuperación del material suspendido, a las imágenes que se habían dejado en el cajón y esperaban un periodo de pausa para tomar forma.



El sueño más largo que recuerdo,
Carlos Lenin, 2021

RGY: *Tenía rato de no ver La paloma y el lobo. ¡Desde esa vez del FICUNAM! Ya va a ser un año, extrañamente.*

PP: ¡Ya sé! ¡Qué fuerte!

RGY: *El chiste es que ahora, por cómo van a salir las películas, una en Sundance y la otra en estreno en marzo, de alguna forma van a ser como proyectos hermanos. Los periodistas las vamos a asociar. ¿Ustedes también las asociaron al momento de producir? Me imagino que filmaron El sueño más largo que recuerdo después de La paloma y el lobo...*

[Carlos y Paloma niegan con la cabeza al mismo tiempo]

RGY: *¿Estaba hecha antes?*

PP: Sí, es que estuvo muy loco, porque hicimos 24° 51' Latitud Norte [Carlos Lenin, 2015], ¿no? Estuvimos en festivales, bla, bla, bla. Y luego metimos *El sueño más largo que recuerdo* a una convocatoria de acá de Nuevo León que se llama Promocine. Nos la dieron, filmamos en 2016 o 2017, no me acuerdo bien del año...

CL: 2017.

PP: ...y, justo cuando empezamos la postproducción, nos dieron la ópera prima de *La paloma y el lobo*. Entonces se atravesó en el proceso de la postproducción del corto y fue una locura. No habíamos parado hasta después de FICUNAM, hasta marzo, por la pandemia, y aprovechamos ese tiempo para retomar el corto y poder terminarlo, ahora sí.

CL: Y pues hermanados de alguna manera sí están, o sea, tienen una relación geográfica y temática. No lo concebimos así, como una precuela o secuela, o con una relación tan directa, pero sí en términos de la realidad que nos rodea. Nosotros nos hacemos el chiste de que *El sueño más largo que recuerdo*, con su personaje Tania, es un poquito la precuela del personaje de Paloma: es la historia de alguien que está dejando su pueblo en busca de un futuro mejor, y en *La paloma y el lobo* tenemos a Paloma, que está tratando de regresar a su pueblo cuando se da cuenta de que esa promesa de futuro que le ofrecía el entorno industrial no existe. Esa es la relación. Al final del día, esa es básicamente mi experiencia saliendo de Linares, yéndome a Monterrey, luego yéndome a la Ciudad de México, luego regresando.

RGY: ¿Cómo ven que este personaje en fuga se repita en películas o libros de comunidades golpeadas por la violencia? ¿Han visto cierta evolución en su desarrollo? ¿Cómo lo pensaron ustedes a la hora de escribir, Paloma al actuar o Carlos al dirigir?

CL: Concebir estos personajes deriva muy concretamente de mi experiencia de migrar, de tomar una decisión real con todo el sacrificio que eso implica. A mí me interesaba mucho compartir los sentires o los pesares de la migración interna, porque —estoy de acuerdo con tu lectura— también creo ya se han estandarizado estos personajes con ciertas características o ciertas búsquedas. Así se escriben, con un arco dramático ya casi

preconcebido. Heredado. Entonces a mí lo que me interesaba compartir eran estos otros matices, y quizás renegar un poco de esta misma idea, no porque esté mal, sino porque no es lo que yo tengo que aportar a la conversación. A mí me interesa mucho la construcción de la migración interna apelando a lo mínimo, apelando a esas cositas que escapan de los grandes relatos, de las grandes historias. De esta definición histórica del migrante que ya tiene ciertas características. Solo se habla del migrante a partir de sus búsquedas económicas y sus reivindicaciones políticas y sociales, dejando de fuera todos esos pedacitos que lo humanizan o que lo hacen persona: el cariño, esa última tarde con tu familia... esas cositas que pienso que son necesarias. Espero seguir aprendiendo a plasmarlas, no porque solo quiera filmar eso, sino porque cada que se me presente la oportunidad de desarrollar un personaje que tenga que ver con esta realidad, espero seguir siendo lo suficientemente empático y no sacarle la vuelta a las nimiedades, a lo mínimo, a lo íntimo que implica el irse y el intento permanente de regreso, que es una promesa muy dolorosa. Siempre destinada a fracasar, desde mi punto de vista.

PP: Y sí es algo que se repite mucho en nuestras películas porque, a lo mejor ahorita, es lo que tenemos que compartir. Es parte de nuestra realidad, no nada más personal, sino también de nuestra región. Es lo que viven nuestros familiares y nuestros amigos. Todos de alguna manera u otra hemos tenido que migrar y movernos por distintas razones, ya sea por precarización, por violencia del narco... Acá Nuevo León

es una tierra de migrantes. Ese tema inevitablemente va a estar ahí y no es propiamente que digamos: «¡Ah! ¡Vamos a hablar de la migración!», sino que estamos hablando de personas. Temas como la violencia, como la migración, inevitablemente van a estar espolvoreados en nuestro cine, porque eso somos.

RGY: *Me gustaría conectar lo que acabas de decir con lo que dijo Carlos de atender a los detalles, en lugar de poner atención a los grandes arcos dramáticos. Lo primero que llamó mi atención de El sueño más largo que recuerdo es el sonido. Es lo primero que entra, la voz en off de Paloma: se escucha una voz muy fuerte, muy rasposa —como después mencionan de su padre: «Tenía una voz rasposa»—. Los coros musicales... hasta el clic del encendedor. El sonido es muy fuerte.*

CL: Cuando estuve platicando con el diseñador sonoro, Bermín Flores, se lo decía. Y también se lo digo mucho a Diego [Tenorio], mi fotógrafo, para que no nos distraigamos cuando estemos creando las imágenes: el sonido va a ser nuestro canal directo de comunicación con los procesos internos de nuestro personaje, con la emocionalidad interna. No hablo de pensamientos, de ideas; estoy hablando de nuestro canal directo con la emocionalidad inaccesible de mi personaje. La forma en la que concebí el inicio, y era la forma en la que traté de establecer el tono sonoro de la película, es: primero estamos en un limbo oscuro, escuchando solo una voz; estamos adentro de la cabeza de ella y ahí empieza a surgir su relato, su recuerdo de una conversación que sucede en un tiempo ahí raro con su mamá. Estamos en este espacio oscuro y, de pronto, se abre la luz y llegamos a la realidad. Contemplamos la imagen mientras el sonido nos permite reflexionarla o sentirla de otra manera, siempre pensando en que la construcción sonora no sea naturalista, aunque la imagen tiende a cierto naturalismo. Nos interesaba que el sonido en este corto no fuese realista para que apelara a los detalles, a lo íntimo, a esas cosas que creo que no habrían sido tan afortunadas si las hubiésemos manejado con cámara, por ejemplo.

PP: Y tiene que ver también con la imposibilidad de recordar la voz de su papá, que es justo como el origen de... el sueño más

largo que recuerda [ríe]. No poder recordar o escuchar la voz de su papá. A partir de eso se jugó muchísimo, por ejemplo, con Juan Pablo Villa, que es el que hizo la música, y con estos cantos como lamentos cuando Tania tiene el momento de ensoñación despierta de ver a su papá. Era eso: una manera de ir a lo que no puede acceder.

CL: Es que así empezó el corto. La primera imagen que tuvimos fue una imposibilidad sonora. Platicando con una amiga que tiene a su papá desaparecido, pero en el contexto de las desapariciones políticas de los años setenta; platicando así, en la cotidianidad, porque yo vivía con su mamá en su depa en el D.F.; platicando así, un día, desayunando, nos contamos lo que habíamos soñado. Y le pregunté: «Oye, ¿alguna vez has soñado con tu papá?». Sin ningún pesar, sino más bien ya aquí, como en confianza. Me acuerdo que me contestó: «El sueño más largo que recuerdo...», y me platicó el sueño. De pronto me dice: «¡Chingaos, Lenin! El sueño duró un chingo y yo no pude escuchar su voz. Yo quería que mi papá me dijera algo». Ella todavía no nacía cuando desaparecieron a su papá. Su mamá estaba embarazada. «Güey, yo en el sueño quería escuchar su voz para saber ‘¡Ah! ¡Así suena!’, y ¡chingaos! Me desperté y no lo escuché. Sigo sin saber cómo es esa voz». Eso es el origen del corto, una imposibilidad...

PP: ...SONORA.

RGY: *Hay una película que me gusta mucho que se llama La pandilla salvaje [The Wild Bunch, 1969], de Sam Peckinpah, donde al principio unos niños están jugando con un escorpión y unas hormigas. Están matando al escorpión, haciendo una especie de presagio de lo que va a pasar después con los protagonistas. A mí se me hacía muy agresivo: a la niñez generalmente la asocias con inocencia y dulzura, y aquí eran niños en un territorio hostil donde la violencia de alguna forma se había pasado a ellos, y ellos la pasaban a la naturaleza. En La paloma y el lobo, hay unos preadolescentes jugando a besarse en un edificio abandonado. La presencia de tantos niños en un solo lugar lo hacía un poco hostil para mí. Como cuando entras a un lugar y los locales te rechazan. Entras y todos te voltean a ver. Esa impresión me provocó ver a los niños de El sueño más*

largo que recuerdo cuando se asoman por la ventana y traen máscaras.

CL: Eso es algo que me intriga mucho y no sé si vaya a derivar orgánicamente en algún otro proyecto después. Las infancias en estos entornos, en este contexto histórico, me llaman mucho la atención. Mi mamá es maestra de una escuela rural y las historias que me cuenta... Son niños que, además, he tenido (y lo digo así, con todo el amor) el privilegio de poder ir a ver. Todavía a mis treinta años de pronto acompaño a mi mamá a la escuela y veo cómo está con sus niños. Son niños muy bellos, muy amorosos, pero capaces de articular y de nombrar horrores muy brutales. Están creciendo en un contexto de falta de oportunidades. Son muy conscientes de que no hay futuro. Hablo de ciertos niños en específico que tengo muy presentes, que nacieron de 2005 para acá y crecieron viendo que no hay posibilidades laborales, que sus papás tuvieron que migrar; nunca ven a su papá, nunca ven a su mamá. Está muy canijo. Y ahí hay como una violencia contenida que, como bien ponías el ejemplo de la película de Sam Peckinpah, eso es a lo que juegan. Juegan a matar, y realmente a matar, muchas veces. Y lo digo sin ningún...

PP: ...sí, como moralismo...

CL: ...de que: «¡Ay, juegan a matar los niños!». No, no, no. Recuerdo que yo también jugaba a eso en ese entorno, en ese barrio. Ahí hay algo que me intriga, y lo digo con mucho amor a estas infancias. A ver qué otras imágenes encuentro. Para mí es importante mostrarlas, retratarlas en

este entorno violento haciéndole justicia a su belleza y su precariedad, y a su dolor y a su agresividad. A mí me gusta mucho que estén enojados, no entiendo por qué, pero me gusta que estén enojados y que se sientan así, agresivos, porque me parece que esos niños así son. O al menos ese niño yo sí fui. No estas versiones de comerciales.

PP: Hubo un ejercicio, cuando yo estaba estudiando teatro, que hicimos con la maestra Coral Aguirre. Justo hablábamos sobre experiencias que nos habían marcado en nuestra infancia. Todos empezábamos, uno por uno, a hablar de esto, ¡y obviamente la sesión fue súper pesada, güey! Fue muy muy *heavy*. Nos decía Coral: «Qué chistoso que la infancia es el periodo en el que más se sufre». Y se piensa que, al contrario, la infancia es como este mundo feliz y esta inocencia y tal, pero la verdad es que, al menos para ese grupo que estábamos ahí, la infancia era algo traumático [ríe]. En ese sentido, como que está chido que empecemos a agendarlo poco a poco, ¿no? A hablar de esas otras infancias.

RGY: Claro, claro. De niño tienes muchos menos mecanismos para lidiar con problemas, dolor o confusión. De adulto igual duele, pero sabes qué hacer o tienes cosas que hacer, y de niño estás solo.

CL y PP: Sí, exacto.

RGY: Cerramos en un tono oscuro, pero está bien.

CL: [Ríe] No lo puedo evitar, no lo puedo evitar. De pronto sí soy muy *darks*. ☹

Crear en las imágenes

Entrevista a Alice Rohrwacher¹

JERÓNIMO ATEHORTÚA ARTEAGA

Director de cine nacido en Medellín. Egresado de la Universidad del Cine (Argentina) y MFA de Film Factory de Sarajevo Film Academy (Bosnia y Herzegovina), programa dirigido por Béla Tarr. Durante varios años se desempeñó como crítico de cine para el periódico *El Mundo*, en Medellín. Dirigió los cortometrajes *Deán Funes 841* (2011), *Becerra* (2015), *La emboscadura* (2017) y *Rekonstrukcija* (2019). Fue productor de *Pirotecnia* (2019), de Federico Atehortúa, de la que también fue coguionista; y *Como el cielo después de llover* (2020), de Mercedes Gaviria. Es también productor, director y coguionista de *Mudos testigos*, proyecto póstumo de Luis Ospina.

Gran parte del mejor cine contemporáneo se ha encargado de sospechar de las imágenes como forma de lucha estética contra el intento de suplantación del arte y la realidad por su simulacro. El cine de Alice Rohrwacher ha irrumpido para proponernos una estrategia diferente: crear imágenes en las que podamos creer porque en ellas palpita algún tipo de verdad.

La creencia en las imágenes, como la propone Rohrwacher, no supone un gesto contrario al de la desconfianza, sino complementario. Se suele pensar, no sin razón, que vivimos en un mundo saturado de imágenes, pero quizá la realidad es que las imágenes verdaderas escasean y amenazan con naufragar en la sobreabundancia de imágenes consumidas. De modo que, a la proliferación de imágenes consumidas, se contesta, como lo hace todo gran cineasta, creando nuevas formas. Hacer cine, como afirma Rohrwacher, es también tener fe en el poder de las imágenes.

En la obra de Rohrwacher la imagen adquiere el carácter de símbolo en el sentido radical de la palabra (símbolo es una forma que une, como ella explicará). La creación de símbolos no es la creación de metáforas; es, antes que nada, la creación de imágenes nuevas. Las formas en el cine de Rohrwacher se configuran tras el sutil encuentro de elementos que antes no estaban unidos.



Le meraviglie,
Alice Rohrwacher, 2014

Todo en las películas de Rohrwacher se acumula hasta formar una imagen final, misteriosa, que contiene el germen de una nueva película que queda abierta. En *Corpo celeste* (2011) esto se encuentra en la imagen de Marta que, al escapar de su familia, atraviesa un túnel para encontrar al otro lado a otros niños que viven en la playa, en casas sin techos. En *Le meraviglie* (2014) es la súbita desaparición de un mundo que detrás solo deja ruinas que guardan las marcas indescifrables de un modo de vida que ha desaparecido. En *Lazzaro felice* (2018) es un lobo inmortal que recorre la ciudad como el fantasma de un mundo que no ha podido ser.

Si crear símbolos es crear imágenes que reúnan lo que no estaba antes, hay una que perdura en la obra de Rohrwacher: la del italiano que se descubre inmigrante en su propia tierra; en el cine de Rohrwacher, el extranjero y el nativo resultan iguales por obra de una total desterritorialización

del mundo. El espacio-territorio de sus películas se ve extrañado por una realidad económica que ha logrado erosionarlo todo. Entonces si hoy todos somos inmigrantes, incluso en nuestro propio país, no habría exterioridad posible, y en ese sentido todos habitaríamos dentro del mismo cuadro, en la misma imagen. El símbolo construido por Rohrwacher es potente, es el símbolo de una solidaridad humana en la consciencia de que todos hemos sido expulsados y al tiempo todos estamos unidos en una misma trágica hermandad.

JAA: Uno puede percibir claramente el peso de la historia y la religión en cada una de sus películas. ¿De dónde proviene esta inquietud?

AR: En realidad, estudié griego antiguo e historia de la religión. En el cine empecé

haciendo documentales. En esa época, estaba totalmente enamorada de una familia que conocía desde hacía muchísimos años. Era una familia que tenía un circo, y quería hacer algo con ellos, lo que fuera; mi deseo era simplemente poder viajar con su circo. No sabía qué ofrecerles para que eso pasara, no tengo ningún talento de artista de circo. Empecé a pensar en posibles excusas que me permitieran ser admitida por ellos y entonces, con un amigo, que estaba muy metido en la realización de documentales, se nos ocurrió hacer una película sobre ellos.

JAA: *¿Cómo fue esa primera experiencia con el cine?*

AR: Debo decir que tengo un gran problema con la tecnología, puntualmente con el acto de filmar, así que durante el rodaje terminé haciendo principalmente el sonido. Para mí es muy difícil filmar a la gente en sus vidas privadas. Sin embargo, más tarde, en la edición, todo fue una revelación. Fue allí que descubrí lo increíble y bello que puede ser este trabajo; podría decir, incluso, que entendí el enorme valor humano que tiene, además de su capacidad para despertar la conciencia. Después de hacer ese documental quería continuar con este trabajo, pero ya en ese momento me interesaba más poderle pedir a la gente que filmaba que imaginaran ser otras personas. Sentía el deseo de trabajar con la ficción. Tenía la sensación de que era a través de ella que podría llegar más lejos en la búsqueda de la verdad.

JAA: *Mencionó hace un rato que sentía cierta dificultad para filmar a la gente en sus vidas privadas, ¿eso tiene que ver con algún reparo ético hacia cierto tipo de documentales?*

AR: No, para nada. No intento hacer una generalización sobre esto, pues tiene que ver con una apreciación estrictamente personal. Siento que cuando filmo a la gente siendo ella misma, siempre aparece un componente de falsedad. Al filmar así, uno siempre está viendo solo ciertos aspectos que nunca alcanzan a describir la enorme riqueza de la vida. Siento que de este modo siempre se está realizando una enorme reducción de la realidad y las cosas, quizá, siendo reales, parecen falsas. Por el contrario, cuando se le pide a la gente que pretenda ser otra, de repente se siente con tal libertad que empieza a revelarse de forma más verdadera frente a la cámara. Pienso que, de alguna manera, a través de la ficción se puede llegar más profundo con la gente. Siempre doy un ejemplo al respecto, es un enigma del lenguaje que resulta revelador: cuando uno ve algo hecho por la naturaleza, que es de extrema belleza, como una hermosa flor, se suele decir: «¡Oh! Es tan hermosa que parece falsa». Y cuando uno ve algo hermoso, hecho por una persona, digamos también una flor, pero artificial, uno suele decir: «Es tan hermosa que parece verdadera». En ese enigma hay un gran punto de contacto entre lo falso y lo verdadero.

JAA: *¿Cómo fue el paso a la ficción?*

AR: Escribí mi primer guion de ficción por el pedido de quien sería el productor de todas mis películas, Carlo Cresto-Dina. Como dije, estudié griego antiguo e historia de la religión, y aunque no soy católica, ni hago parte de ninguna iglesia, sí vengo de un país donde el arte y la cultura están muy unidos a la religión y el pasado. Teniendo en cuenta esto fue que hice el guion de *Corpo celeste*.

Cuando filmé esta película, no tenía nada de experiencia en cine, tanto así que incluso intenté ingresar en una escuela para poder aprender el oficio. No había ni siquiera trabajado en un cortometraje de ficción previamente. Pero no hubo tiempo para entrar a una escuela e hice la película así. Ese rodaje fue mi primera vez en la vida sobre un set de filmación y creo que pude hacerlo porque, además de haber hecho un gran trabajo de investigación y trabajado en el guion de manera previa, mi productor tenía plena confianza en que podía hacerlo instintivamente. También me ayudó que, aunque no hubiera estudiado cine, sí trabajé antes en teatro, en música y en pintura. De alguna manera, todos los elementos del cine ya hacían parte de mi vida. Cuando pude juntar todo, la experiencia fue bellísima, porque sentí que en el cine toda la fragmentariedad de la realidad (que destruye la posibilidad de tener conciencia de la humanidad) encontraba en él un lugar en el que podía articularse.

JAA: Eso queda claro al ver sus películas. En muy poco tiempo logró crear una obra muy consistente. Su aproximación a las cosas es rigurosa, y por lo que ha dicho, ello parece venir desde el guion. ¿Cómo funciona la articulación de toda esa fragmentariedad de la realidad en la escritura del guion?

AR: Mi método con cada película es distinto, pero al tiempo hay ciertos elementos comunes. En cierta forma, para mí, funciona como cocinar. Uno puede tener una receta, pero, a la hora de cocinar, no todo es la receta, siempre hay algo más. En cada una de las tres películas que he hecho hasta ahora

parto de alguna pregunta que me hago a mí misma, pero también de cierta investigación alrededor de un mundo. Entonces mi primer paso en la escritura es crear e imaginar un mundo de forma precisa, inventar un lugar y hacer en mi cabeza un documental sobre él. Después de eso aparecen los personajes y luego el argumento.

JAA: En *Lazzaro felice*, ¿también sucedió así? ¿Primero vino el mundo de *Inviolata* y luego *Lazzaro*? Lo pregunto porque, en este caso, si bien hay un mundo claro, como en el resto de películas tuyas, el protagonista es arquetípico (el santo/idiota) y, además, parece dislocar la relación del tiempo y el espacio. Pertenecer a ese mundo, pero estar fuera de su tiempo.

AR: Es cierto. Este fue un caso especial. En esa película todo llegó a mí al tiempo. Rápidamente entendí que no tenía ningún sentido hablar del pasado si ello nos imposibilitaba a viajar por el tiempo y poder hacer que la historia hablara del presente. Del mismo modo, no tenía sentido hablar del presente si ello nos impedía hablar del pasado. Vengo de un país donde cada piedra contiene las marcas de cada era pasada. El hecho de que el tiempo sea siempre muchos tiempos diferentes no es algo de ciencia ficción. Para mí, la contemporaneidad de todas las épocas es una realidad. Entonces, como decía, *Lazzaro felice* vino a mí como un todo. Sabía que quería hacer una película religiosa que al tiempo estuviera fuera de la religión. Una película religiosa donde no hay ninguna religión oficial, sino que es sobre la fe, sobre el martirio y sobre aquello que no podemos ser, pero sí podemos reconocer. Para mí era muy importante escribir una historia en la

que no hubiera ningún tipo de identificación con el protagonista. La identificación es algo con lo que me siento muy incómoda en el cine. Siempre hay un exceso en ella. Las películas nos obligan a sufrir como el protagonista, nos obligan a ver a través de los ojos del protagonista, nos obligan a ser el protagonista. Quería entonces hacer una película en la que el espectador no pudiera sentir ningún tipo de identificación con el personaje principal. Una película en la que, si uno sufre, no es porque uno sea el protagonista, sino porque lo está mirando. Una película en la que el protagonista es alguien que está frente a uno, pero no es uno. Creo que esta idea del protagonista, como algo con lo que nos identificamos y nos confundimos, es una de las grandes enfermedades de nuestro tiempo. En cada cosa que hacemos tenemos que sentirnos protagonistas. Por otro lado, es una película en la que uno no sabe exactamente quién es Lazzaro.

Con *Lazzaro felice* quería hacer algo político; una película sobre cómo el final de los tiempos no es una responsabilidad de los pobres, sino de los ricos. Constantemente oímos lamentos sobre cómo se ha destruido y abandonado la vida en el campo, bajo la idea de que los campesinos se han ido a la ciudad buscando la modernidad, o bajo prejuicios que dicen que ellos abandonaron su vida buscando lujos innecesarios, como tener carros. Pero, de hecho, la responsabilidad de la destrucción de estos modos de vida está en las relaciones de esclavitud que los ricos establecieron con los pobres. Me crié en un lugar en el que, a medida que iba creciendo, la gente escapaba. Específicamente a partir del 82 la gente empezó a irse del campo por el final de la *mezzadria*.² Mi interés era escribir una película sobre ese momento que creara un arco entre el pasado y nuestro presente; la película debía ser como un viaje entre dos tiempos. Entonces entendí que esta era una historia que podía estar llena de juicios, porque comprendí que en este proceso histórico de migración hay responsabilidades sociales y políticas, y la única forma de contar una historia como esta era a través de un personaje que no tuviera ningún tipo de juicio en su mirada, que fuera como un bebé. Ese es Lazzaro.

JAA: *La película remite a los arquetipos del idiota y el santo. Es además una película subversiva en un sentido muy particular: el protagonista se muestra siempre completamente apegado a la ley moral, muestra un total respeto hacia aquello que se le ha dicho que constituye el bien, es un personaje que cree ciegamente en lo que la gente le dice, no puede desconfiar de la palabra de nadie, para él es inadmisibles que alguien mienta. Lazzaro sufre de una sobreidentificación con la idea del bien, al punto que termina siendo subversivo, pues sugiere que ese apego estricto a la ley puede destruirla desde su interior. Veo en Lazzaro una especie de versión en negativo (o positivo) de Salò o los 120 días de Sodoma [Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1976] de [Pier Paolo] Pasolini. En Salò uno no puede identificarse con los protagonistas porque son absolutamente malignos; usted hace lo contrario, el protagonista es tan bueno que uno no puede identificarse con él. Y este gesto es totalmente novedoso para mí, es quizá la primera vez en la historia del cine que ello sucede. Lo que detiene mi identificación con el personaje es su inmensa bondad.*

AR: Por supuesto, eso es lo que hace que el personaje, aun siendo bueno, no siempre actúe bien. Es una paradoja.

JAA: *Tengo la sensación de que Lazzaro felice cuenta la historia dos veces: primero como tragedia, luego como farsa. Además, en la primera parte, la religión católica aparece como sistema de control. En la segunda, el catolicismo ya no funciona como sistema de control, ha perdido su poder; la religión*

dominante es en realidad el capitalismo, siendo sus templos los bancos. Quisiera hablar sobre esto, porque es justamente la religión uno de los elementos constantes en su obra.

AR: Sí, en la película la religión se presenta como algo anárquico. Para mí, a la hora de hacer la película, es fundamental el simbolismo. Creo en los símbolos. No soy una persona religiosa, y aunque no practico ningún credo ni pertenezco a ninguna comunidad religiosa, reconozco el poder que tienen los símbolos como formas que posibilitan el contacto de dos niveles diferentes de la esencia del ser. No estoy hablando de la metáfora. El símbolo es la posibilidad que adquiere una imagen de alcanzar un nivel más elevado de la experiencia. Si uno hace películas, como las hago yo y muchos otros cineastas, de algún modo uno está siendo una persona religiosa porque está teniendo fe en el poder de las imágenes para abrir y tocar algo más allá de la experiencia. El cine no trata de los sentimientos, sino de las imágenes y la confianza en su poder de unión. Símbolo es una palabra religiosa que proviene del griego *symbolon* por oposición a *diábolos*. *Diábolos* significa separación, mientras *symbolon* significa unión, juntar lo que antes estaba separado.

Por supuesto que como italiana soy completamente consciente del genocidio político y cultural que la religión oficial cometió; es imposible no darse cuenta de ello. Por eso en *Lazzaro felice* quise poner dos religiones. Una es la religión de los seres humanos, aquella que trabaja

por la unificación de la humanidad. Esta unificación no se debe entender en un sentido económico de globalización, sino en un sentido espiritual, como en una especie de fraternidad humana (aunque la palabra fraternidad siempre es peligrosa). Esta religión es fallida, pues no ha podido lograr su cometido, y en ella Lazzaro es un santo que es asesinado una y otra vez, pero siempre regresa. Por otro lado, quería dejar claro que hay otra religión, la religión oficial que es usada por la marquesa para poder dominar a la gente y obtener poder sobre ellos. La marquesa enseña esta religión en la que nunca se trae alimento para la gente, sino, por el contrario, un precio, una deuda. La religión es un instrumento que hipnotiza con sus historias.

JAA: En la película hay una clara correlación entre la culpa y la deuda.

AR: La diferencia entre ambas religiones está en su relación con la deuda. Todo lo que trabaje por la libertad de la humanidad es maravilloso y debe ser exaltado. Por el contrario, todo aquello que solo la aprisione, como la deuda o la culpa, merece rechazo.

JAA: ¿Estaría de acuerdo en que en sus películas el catolicismo ha devenido en una religión pagana, mientras que el capitalismo aparece como la nueva gran religión, sobre todo en Lazzaro felice?

AR: El catolicismo en mis películas es una presencia constante, funciona más como una conciencia. En *Corpo celeste* es muy fuerte su presencia porque en Italia siempre ha sido clara la tensión que existe entre el deseo

de una comunidad por unirse alrededor de la religión y la imposibilidad de lograrlo. Ahora, el capitalismo como religión es quizá el gran problema del presente. Al final de *Lazzaro felice* el protagonista es asesinado por los propios pobres. Es como si la marquesa, o quien los explota, no necesitara defenderse más, pues son los propios explotados quienes defienden a los ricos. Para mí era importante que al final de la película fuera la gente normal la que matara a Lazzaro simplemente por la sospecha de que podían llegar a perder algo de lo ya poco que les queda. El banco ya no tiene la necesidad de hacer nada, la gente por iniciativa propia protege a quien los domina.

JAA: Debo decir que la primera vez que vi la película el final me dejó desconcertado. Fue al verla por segunda vez que sentí que el final era perfecto, la película es una fábula y requiere este cierre.

AR: Mucha gente me ha dicho lo mismo respecto del final. Sienten que la película debió haber terminado en la escena en que los pobres se llevan consigo la música de la iglesia. Quizá porque la gente sueña con finales hermosos e idílicos. Ello habría sugerido una especie de romantización en la que los personajes se organizan y regresan a Inviolata para empezar de nuevo, trabajando en la tierra, pero esta vez siendo ellos sus propios jefes. La escena de la música es el momento en el que esta gente que vivió en Inviolata durante años, siendo explotada sin saberlo, hace finalmente la paz con su pasado. Pero haber terminado allí habría sido algo romántico y ese no podía ser el final. La realidad es que el regreso de los

pobres al trabajo en el campo no es algo que pase hoy, en cambio sí su aniquilamiento por un sistema que genera hambre.

JAA: La escena donde la música abandona la iglesia y sigue a los personajes es brillante. Me hizo recordar una famosa conferencia de [Gilles] Deleuze llamada ¿Qué es el acto de creación? En ella, entre otras cosas, él se pregunta qué es tener una idea en el cine y entonces da algunos ejemplos. Para Deleuze, que pensaba en las películas de Straub y Huillet, una idea puramente cinematográfica es la separación entre la imagen y el sonido para hacerlas decir dos cosas diferentes. En esta secuencia de Lazzaro felice hay algo puramente cinematográfico, pues la música ya no es una emanación del instrumento que la produce (el órgano de la iglesia) y toma vida propia, sigue a los protagonistas, sin convertirse en música extradiegética. Cuando vi esta escena no pensé demasiado sobre su significado, estaba sobrecogido por su belleza. Tal vez por ello la gente siente que ese debió ser el final.

AR: Entiendo. Para mí era importante que la música se fuera con Lazzaro, porque si ella tiene que estar con alguien, debe ser con él. Dándole vida autónoma a la música, ella se vuelve algo físico, algo que se puede tocar.

JAA: Siguiendo con el tema del simbolismo, quisiera hablar de los finales de sus películas, en todos ellos hay una fuerte presencia de él.

AR: Me gusta terminar cada película con imágenes que dejan la sensación de que allí puede empezar una nueva película. *Corpo celeste* termina con una chica que atraviesa un túnel y encuentra una playa en la que están construyendo una casa con basura. En ese momento, para Marta empieza una nueva película. En *Le meraviglie*, Gelsomina finalmente acepta a su familia, pero de repente algo sucede, algo muy extraño, todos desaparecen y la casa en la que ellos vivían aparece abandonada, y allí, con esa imagen, otra película podría empezar. En *Lazzaro felice* sucede lo mismo, al final hay un lobo que corre a través de la ciudad y los carros no lo notan. ¿Hacia dónde se dirige? ¿Por qué lo hace? Para mí es muy importante crear estas imágenes que puedan dejar en la gente esa energía de que algo nuevo está por empezar. Las películas que a mí me gusta ver no son aquellas que tienen un final abierto, sino aquellas que finalizan con un nuevo comienzo. Me gustan las películas donde el final y el comienzo de algún modo son similares

porque tienen una energía similar, y es ese momento en el que yo siento que puedo abandonar una historia.

Como dije, el simbolismo es muy importante en la creación de mis películas porque propone la relación entre dos significados. Pero también es importante saber que el simbolismo tiene sus peligros; ha sido usado falsamente en el pasado, mayormente por la política. Los políticos suelen usar el simbolismo de modo engañoso, pues nos proponen que nos unamos, que seamos uno solo: un símbolo en torno a ideas como el nacionalismo o un pasado con el que nos sentimos incómodos. Este uso del simbolismo en vez de generar el encuentro entre dos significados diferentes tiene un efecto de dominación sobre la gente. Sin embargo, para mí, el uso de simbolismo es un modo de abrir una puerta a través de una imagen. E insisto que no estoy hablando de la metáfora, porque la metáfora es simplemente el uso de una imagen en lugar de otra. La metáfora es una imagen que nos recuerda a otra cosa, con lo cual siempre estamos en el mismo nivel de la experiencia. Con el simbolismo, en cambio, estamos en frente de algo mucho más misterioso. Un símbolo es algo que nos encontramos en la vida de repente haciendo que nuestra imaginación se libere. Sin embargo, siempre resulta difícil hablar de esto, porque una vez se menciona la palabra simbolismo, la gente suele reaccionar con desprecio. Para mí es muy importante trabajar las imágenes con conciencia del simbolismo, pero me interesa un simbolismo que no viene prefigurado desde arriba, como si fuera un mandato, que es el caso del uso que le da la política. El simbolismo que yo defiendo es aquel que viene de abajo, pues se asemeja a una planta que crece y que sale del vaso en el que está su semilla.

JAA: Hay algo paradójico en esos finales. Todos llevan cierta melancolía, pero es una melancolía que no es pesimista, pues parece estar de cara a lo desconocido.

AR: Mucha gente ha visto *Lazzaro felice* como una película pesimista, y es cierto que puede ser interpretada así, pero como sabemos Lazzaro puede resucitar, y es nuestra responsabilidad, la próxima vez que él aparezca, no permitir de nuevo su muerte.

JAA: Lazzaro me hace pensar en las ideas de Mark Fisher sobre la melancolía productiva. Aquella melancolía de contenido político que no logra hacer el duelo de aquellos pasados posibles, que prometían quizá un futuro mejor. Lazzaro es una hauntología³ o fantasmagoría, es una fuerza del pasado que retorna y retorna porque no puede ser exterminada.

AR: Exactamente. Para mí eso es lo que representa el lobo del final que corre en medio de la autopista sin que los carros lo noten.

JAA: Ahora que he vuelto a ver la película siento que ella captura nuestro zeitgeist. Lazzaro es el fantasma de una fuerza del pasado que no ha podido alcanzar su cometido.

AR: Lazzaro es la melancolía de algo que pudo ser, pero no fue.

JAA: El comienzo de sus tres películas es similar. Todas ellas empiezan en medio de la noche. Son imágenes muy opacas y cuesta un par de minutos poder ubicarse y saber en qué lugar y tiempo estamos. Por otro lado, en todas sus películas siempre hay alguna escena en la que aparece una casa abandonada, en ruinas.

AR: La casa abandonada es probablemente la imagen más presente de mi vida, porque crecí en el campo en un lugar en el que había muchas casas abandonadas. Más tarde me mudé a una ciudad, a Turín, justo después de la crisis de la Fiat, y resultó ser una ciudad poblada por fábricas abandonadas. Luego me mudé a Lisboa y también estaba llena de casas abandonadas, de modo que creo que es una imagen que me persigue, no solo las casas, también los pueblos abandonados. Todos estos lugares abandonados dejan claro que hay algo de lo que todos escapamos. Pero también esas imágenes nos hacen pensar en

el pasado y nos plantean la pregunta de qué hacer con el pasado. ¿Tenemos que olvidarlo? ¿Tenemos que cambiarlo?

Sobre los comienzos de mis películas: en mi experiencia contar historias es algo que ocurre en la noche, es algo que hacemos en la oscuridad, en medio de las sombras. Gran parte de mi imaginación está ocupada por viajes nocturnos en carro; como tengo familia en Italia y en Alemania, viajaba muchísimo por carretera. En esos viajes nocturnos lo que hacía era escuchar los elementos de afuera, que siempre eran desconocidos, no podía saber qué eran. Cuando uno empieza una película está dando inicio a una relación con alguien que está viendo la película, el espectador. Cuando uno empieza una relación, puede decidir si comienza hablando alto o susurrando, y ello va a determinar el tipo de relación que se crea. Si uno comienza amablemente, con una voz suave, habrá una mayor atención en el vínculo. Para mí, empezar en la noche es también poner a los espectadores en un lugar en el que deben usar su imaginación, dejándose afectar por los sonidos, pues aún no saben dónde están, aún están un poco perdidos. De esta manera, nuestra relación empieza mediada por la imaginación. Esto parte del juego que me interesa en una película como espectadora, no solo como directora. También esto es reflejo de mi fascinación por el juego entre la luz y la oscuridad, por las sombras. Por el modo en que la luz puede crear objetos.

JAA: *En todas sus películas pareciera estar tematizada la clase trabajadora, quisiera hablar de ello.*

AR: La razón es simple. La clase trabajadora es importante en mis películas porque yo he trabajado toda mi vida y no puedo imaginar un drama que ocurra sin estar atravesado por el trabajo. Pero para mí no es un asunto de clase trabajadora, es un asunto del trabajo mismo.

En *Le meraviglie*, el trabajo es una parte esencial de la película porque es el trabajo de mi familia, algo que conozco muy bien, pues éramos una familia de apicultores. De todos modos, no es una película autobiográfica, y en realidad está mucho más basada en la historia de nuestros vecinos. En *Lazzaro felice*, que también es una película sobre el trabajo en el campo, muchos de mis vecinos interpretan a la gente de Inviolata que trabaja en las plantaciones de tabaco.

En todo caso, mi insistencia con el trabajo tiene que ver con que yo vivo en el campo, esto hace que para mí una pregunta importante sea cómo sobrevivir y subsistir en él, algo que, sin duda, no es simple.

JAA: *Pero es claro que los protagonistas de sus películas no son burgueses y que hay algún grado de conciencia de eso en ellos. Por otro lado, las películas ocurren en zonas periféricas a la sociedad del confort capitalista.*

AR: Siempre intento contar historias en las que los propios italianos devienen en extranjeros en su propio lugar. Los italianos tenemos un gran problema con los extranjeros, nos perturba todo aquel que viene de otro lugar. Con el tiempo, la obsesión con la inmigración en mi país se ha convertido en racismo. Por ello me ha

parecido muy importante invertir esta relación en mis películas y mostrar a los propios italianos como extranjeros en su propio país.

En *Lazzaro felice* quise hacer una síntesis de esa situación a través de la imagen. La gente de Inviolata, al tener que abandonar el lugar en el que era explotada, debe cruzar un río. En ese momento ellos, aun siendo italianos, son inmigrantes, tal como lo son hoy los africanos en la isla de Lampedusa. Luego vemos cómo ellos viven ahora en la ciudad, en condiciones precarias, y de nuevo, nos damos cuenta de que su situación es igual a la de los inmigrantes africanos; se encuentran aislados de la sociedad. Sin embargo, mis personajes son italianos y con ello lo que me importa mostrar es que no hay ninguna distancia entre los dos grupos. No se trata de si esa gente es africana o europea, se trata del reparto entre el interior y la periferia en las grandes ciudades. Creo que es un gesto político afirmar que, en Italia, en primer lugar, todos podemos ser extranjeros.

Por otro lado, *Corpo celeste* es una película sobre la inmigración del retorno. Trata sobre una familia italiana que proviene de Suiza y debe regresar a Italia, en donde, a pesar de ser italianos, son extranjeros para su comunidad. La familia protagonista tiene un problema para interactuar con la comunidad y la única forma que tiene de hacerlo es a través de la religión.

155

JAA: *Hay siempre un trabajo muy minucioso en la representación del trabajo y sus procesos. En Le meraviglie se nos enseña el funcionamiento de una familia apicultora. En Lazzaro felice están las plantaciones de tabaco y el trabajo sobre la tierra. Quisiera saber si esta visión del trabajo y del proceso de producción también permea a la producción de la película.*

AR: Con mi productor, Carlo, tenemos un pacto: al final de la producción queremos dejar el mundo mejor o, al menos, igual a como era antes de empezar la película, pues el cine usualmente destruye sus entornos. Cuando se filma una película se hace una alteración del ecosistema, se usa energía y se hacen transformaciones sobre los espacios. Por ello tenemos un protocolo ecológico, que también tiene un aspecto humano. Muchos de los actores con los que trabajamos no son profesionales y normalmente el cine llega, toma la vida de las personas y luego las abandona, así que nosotras tratamos de hacer lo opuesto. De hecho, hoy tengo una enorme familia con todos estos actores.

JAA: *La familia es otro de los elementos que recorre su filmografía.*

AR: En la primera película hay una familia pequeña de tres personas. En la segunda la familia se vuelve más grande, es de siete, y en la tercera crece mucho más y es de cincuenta y cuatro personas. Así que quizá la siguiente sea sobre una familia mucho más grande. Las familias en mis películas son también un arquetipo colectivo. A mí me resulta fácil imaginar la vida en grupo debido a mi propia experiencia, durante mucho tiempo fui parte de una gran comunidad.

JAA: *Todas sus películas están filmadas en súper 16 mm. En una entrevista usted dijo que ese formato es la tecnología más avanzada que conoce. ¿En qué sentido?*

AR: Yo nací en la era digital, de modo que para mí el celuloide es algo novedoso. Lo cierto es que, a mí, en todo lo que hago, lo que me interesa es establecer relaciones. Me gusta sentirme parte de una comunidad. Me dedico al cine, en realidad, porque quiero conocer a la gente, quiero relacionarme con los humanos, con los animales, pero también con los objetos y los materiales. Y me resulta hermoso trabajar con un material que no está bajo mi completo dominio. En el filmico uno nunca puede tener el control total del material, lo cual convierte el trabajo con él en una relación. Por ejemplo, en la agricultura cuando uno puede controlarlo todo puede desatar una gran catástrofe. Eso debería hacernos pensar en la relación que establecemos con la tecnología en el cine.

Mi uso del filmico no tiene nada que ver con un estilo *vintage*. Amo rodar en filmico

porque amo la situación en la que debo emplear toda mi atención, pero, aun así, sé que no puedo controlarlo todo. Solamente usando un material como el filmico existe la posibilidad de trabajar en una relación. El filmico es un material que necesita ser ayudado, seducido y el resultado que ofrece nunca es un resultado completamente dominado por la directora de fotografía, pues es el resultado de un encuentro. Esto para mí es algo mágico. Perder esta posibilidad sería algo triste, devastador. Con el filmico siempre está el temor de que la imagen esté quemada, que no haya quedado bien. El digital, en cambio, me permite dominarlo todo, verlo todo. Por supuesto que es una tecnología llena de posibilidades, pero, aun así, es una tecnología triste.

JAA: *Es claro que el uso del filmico en sus películas no tiene nada de vintage y que este determina la poética de su trabajo. En Latinoamérica, la posibilidad de trabajar en filmico es cada vez más escasa. La mayoría de laboratorios han cerrado y los costos se han elevado. Es triste que esta tecnología que podría haber sido una opción que podía convivir con el digital se transformó en un lujo. Lo cierto es que en muchas de las ocasiones se usa la imagen digital queriendo que parezca filmico, y la pregunta real es por qué no se buscó una especificidad de la imagen digital. ¿Si ya existe el filmico por qué usar otra tecnología en la misma dirección?*

AR: Por supuesto. Ese desfase existe por razones puramente económicas. Los fabricantes se dieron cuenta de que con el filmico jamás podrían hacer tanta plata como con el digital. Con el digital uno se vuelve esclavo de quienes controlan esa tecnología.

Con el filmico, al ser algo mecánico, hay un espacio mayor para la independencia.

Lo extraño es que cuando empecé a hacer películas, hace nueve años, no era extraño usar el filmico, de hecho, esa era la regla. En un corto periodo de tiempo el filmico se convirtió en algo exótico.

En *Lazzaro felice* decidimos además no hacer uso de las máscaras del recuadro. Decidimos hacerla con un recuadro abierto. Con Hélène Louvart, la directora de fotografía, tomamos la decisión de no esconder nada, de dejar el cuadro tal y como es, sin hacerle correcciones. Lazzaro es un personaje que no tiene nada que ocultar, así que queríamos darle el mismo tratamiento a la imagen. Algunas personas pensaron que el motivo era darle un toque *vintage* a la imagen, pues los ángulos del recuadro no son perfectos. La verdad es que nosotras queríamos decir algo con esa elección: la imagen es abierta.

JAA: En un artículo de Criterion Collection en el que usted elegía sus diez películas favoritas de la colección, mencionaba algo interesantísimo acerca de Viridiana [1961] de Luis Buñuel, y en general sobre el modo en que él trabaja. Usted hacía notar el vínculo dialéctico que existe entre el realismo y la imaginación en el cine de Buñuel. Ello me pareció revelador porque siendo él un director surrealista, el más celebre de todos, todas sus películas conservan un fuerte sentido de realidad. Quisiera saber cómo trabaja esta tensión entre realismo e imaginación en sus películas.

AR: Sucede que para mí, entre la imaginación y la realidad, no hay una separación. Cada imagen necesita de un cuerpo para existir; las imágenes necesitan de la realidad. Y al mismo tiempo la realidad necesita de la imaginación. Así que ambas se necesitan mutuamente, hacen parte de la misma experiencia. A veces la imaginación es solo un lugar al que escapamos, pero hay otras posibilidades, pues las imágenes pueden ser también un lugar al que ir para poder profundizar en el conocimiento de las cosas. Para mí la imaginación jamás es un parque de atracciones. Por el contrario, para mí las imágenes son como una catedral, un lugar de reflexión que puede revelarnos algo más sobre la realidad.

JAA: En muchas reseñas sobre sus películas he notado una constante mención del realismo mágico, una percepción que me parece equivocada. De hecho, el término realismo mágico es un gran pozo lleno de peligros que amenaza con capturar la imaginación sobre ciertas obras en un campo exótico. La etiqueta de realismo mágico suele evidenciar un reparto geopolítico de las cosas, donde a algunos países y autores les corresponde la metafísica y el conocimiento, y a otros, vistos como exóticos, les corresponde la magia, lo que no puede ser conocido..

AR: La gente proyecta cosas sobre la obra de los demás y puede resultarles verdadero eso que perciben, no tengo problema con eso. Para mí, mis películas no son realismo mágico.

Al terminar cualquier película, quedo en un extraño estado de depresión y nostalgia, entonces prefiero no atender a esas visiones y etiquetas que les ponen a las películas. Y no es que desprecie la crítica o que la ignore, por el contrario, me parece que la crítica es una parte importantísima del proceso de creación. Es una relación similar a la del paciente y su analista. Los cineastas construimos sueños. Los críticos, cuando son buenos, realizan análisis de ellos y encuentran elementos ocultos que las guían. Muchas veces los críticos se aproximan a las películas mediante fórmulas, pero otras veces ellos logran encontrar cosas de las que uno jamás fue consciente a la hora de hacerlas, ese es un momento revelador. Cuando los críticos usan fórmulas, no surge nada interesante, es como ir a un médico y que nos recete cualquier medicina estandarizada que nada tiene que ver con aquello que nos

aqueja. Las fórmulas son una gran limitación del pensamiento de nuestro tiempo y muchos críticos no hacen más que reproducirlas.

JAA: Diría que sus películas son películas de personaje. Sin embargo, en ellas también hay una construcción coral de la trama (sobre todo en las dos últimas). Uno queda con el sentimiento de que la película es parte de una especie de construcción de la memoria colectiva. ¿Qué rol cumple la memoria colectiva en sus películas?

AR: Como dije antes, las comunidades y las familias son una preocupación constante para mí, y debería serlo para todos. ¿Cómo poder estar todos juntos? ¿Cómo podemos todos hacer una contribución a nuestra memoria colectiva? Son preguntas que están en el interior de mis películas. Yo no diría que mis películas son sobre personajes, sino que son sobre la interacción. Mis películas son construidas como una especie de juego. En el proceso de escritura utilizo papel transparente. Lo que hago es crear un diseño de la interacción de varios de los personajes en cada una de las páginas. En cada una de ellas aparece el protagonista y sus relaciones con alguien más. Al final, si uno levanta el papel y lo pone a contraluz de una ventana, puede ver a través de él todo el conjunto de interacciones del personaje.

JAA: ¿Como un palimpsesto?

AR: No, yo diría que como una geografía o una cartografía en la que puedo ver los distintos estratos. De este modo, puedo

visualizar claramente lo que hace el protagonista, pero siempre en relación a sus interacciones con los demás personajes. El protagonista jamás hace nada solo, jamás está por fuera de una red de relaciones. En la escuela suelen enseñar que las historias se construyen como el camino de un héroe, como el curso de un protagonista que va solo por el mundo, atravesando distintas etapas. Pero cuando yo escribo una película no pienso en el camino de un solo hombre, sino en el camino de un sistema de relaciones diversas. Entonces, bajo este método, en el papel transparente, puedo ver a un mismo tiempo toda la red de relaciones que sostienen la trama. Por ello mis películas no son la historia de un personaje, sino la historia de una red de relaciones. ©

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Esta entrevista forma parte del libro *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*, publicado por Editorial Planeta, que se presentó en México gracias a la colaboración de Ojo Libre, F.I.L.M.E Magazine, Daimon Cine y Correspondencias: Cine y Pensamiento.

² En español: aparcería. Era un contrato muy común en la Italia rural, sobre todo en zonas de baja densidad poblacional, mediante el cual se pactaba que el producto de la explotación agrícola de un terreno se dividiera por mitades entre el propietario de la tierra y la familia que la cultivaba.

³ La hauntología es un término proveniente del texto de Jacques Derrida, *Espectros de Marx (hauntologie)*. En ocasiones se traduce como espectrología. El concepto es un juego de palabras entre la ontología, el estudio filosófico del ser y sus propiedades, es decir, de aquello que existe, y la palabra inglesa *haunt*, acechar. La hauntología es un pensamiento sobre aquello que no existe, porque ha desaparecido o porque aún no ha podido aparecer, pero que ejerce una presencia sobre el presente. El ejemplo más común de una hauntología es la frase con la que abre el manifiesto comunista de Marx y Engels: «Un fantasma acecha a Europa: el fantasma del comunismo».



C

corrispondenciascine.com