




LA FÁBRICA DE SUEÑOS

Ensayos sobre cine

luis carlos muñoz sarmiento



La fábrica de sueños

A black and white photograph of a person's legs and feet on a rocky beach. The person is sitting on the ground, with their legs bent and feet tucked under them. The ground is covered in small, dark rocks. A white horizontal bar is overlaid across the middle of the image, containing the text "Colección Libros Imposibles" in a serif font.

Colección Libros Imposibles

La Fábrica de sueños

Luis Carlos Muñoz Sarmiento

COLECCIÓN LIBROS IMPOSIBLES
-2025-

Muñoz Sarmiento, Luis Carlos, 1957

La fábrica de sueños / Luis Carlos Muñoz Sarmiento --1ª ed.--

Coedición | EntreTmas Revista Digital & Agulha Revista de Cultura, 2025.

479 pg. 21 x 14 cm. <Colección Libros Imposibles; 43>

<Digital>

1. Ensayo brasileño. 2. Literatura brasileña. I. Título.

Primera edición, 2025.

Colección Libros Imposibles #43

La fábrica de sueños

© Luis Carlos Muñoz Sarmiento

Portada & ensayo fotográfico:

Floriano Martins

Coordinación editorial:

Juana M. Ramos

Corrección filológica:

El autor



*A Valentina, a quien le puse alas en los pies;
ella, en su profunda sabiduría,
las prefirió en mis manos...
y, en doble primer lugar, a Santiago,
en quien deposité la admiración y el amor
que sigo teniendo por ambos...*

*A Marthica y a María del Rosario,
en igualdad de condiciones, por razones distintas,
aunque del mismo modo nobles.*

*El cine no es un arte de escolares, sino de iletrados. Y la cultura fílmica no es
análisis, es agitación de la mente.
Las películas nacieron de las ferias de pueblo y de los circos, no del arte ni del
academicismo.*
WERNER HERZOG

*En algún momento las películas tienen que dejar de ser películas, de ser
historias, para empezar a estar vivas y hacer que nos preguntemos qué tienen
que ver con nosotros y con nuestras vidas.*
R. W. FASSBINDER

*No creo en las películas documentales, las que pretenden reflejar la realidad,
porque hacen como si la realidad no estuviera siempre manipulada. En
cambio, la ficción da una estructura claramente manipulada que permite a la
realidad introducirse dentro de la ficción con total libertad.*
WIM WENDERS

*Hacer crítica de cine es una manera de hacer cine,
y hacer cine es una manera de hacer crítica cinematográfica.*
JEAN-LUC GODARD

*Tú preferías las fotos en blanco y negro, sin la confusión que traen los colores,
y podías contemplarlas durante mucho tiempo sin que se te cansara la vista.*
GAO XINGJIAN

INTRODUCCIÓN GENERAL

La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine) pretende, apenas, expresar un punto de vista que, si bien puede no ser compartido, sí respetado, en torno a la crítica en particular y al oficio cinematográfico en general. No pretende sentar cátedra ni imponer tesis alguna ni cambiar el corazón de nadie: eso sí, al menos dañarle la cabeza a alguien (dañar cobra aquí un sentido terapéutico). Aspira no sólo a informar sino a contribuir a formar (la verdadera educación consiste en enseñar a pensar... y ayudar a vivir libremente y sin temores), sin ningún ánimo proselitista. El autor considera que hay dos credos inalienables en el hombre, de los que se han aprovechado políticos y clérigos: el credo político y el credo religioso; el religioso y el político. Ahora, como muy bien dijo el actor Gian Maria Volonté, antes del cineasta Costa-Gavras: “Todo cine es político” (y, por fortuna, no religioso). De manera que este libro lo único que hace, a través de sus páginas, es darle crédito a una afirmación que quizás es menos rotunda de lo que parece y, a la vez, irrefutable... Al menos desde la óptica y el sentir de quien escribe: todo cine se inscribe dentro del pensamiento de su tiempo, aunque también debe basarse en el pasado para poder proyectar un futuro menos oscuro que el presente que le ha tocado en suerte a una sociedad, a cualquier sociedad, para reflejarla en su grandeza o en su pequeñez, sin más armas que la verosimilitud, no la verdad, pues la verdad del arte no es la misma que la de la vida: la primera, se parece a la perceptible, la de poetas, escritores y artistas; la segunda, a la demostrable, la de abogados, jueces y políticos. Y entre una y otra hay un abismo insondable, como quiera que aquella se siente y se cree; la otra, se impone mediante la mentira, la fuerza o la violencia, lo único que hacen *bien* políticos, jueces y abogados. Por eso, no importa que dicha verosimilitud vaya en el empaque de la mentira del cine pues lo importante es la verdad que el espectador logre extrapolar de ella. Decía H. Hesse: “De una historia sólo es verdad aquello que se cree quien la escucha”. O, para el caso audiovisual, quien la ve y la escucha.

Para evitar confusiones y malentendidos, el autor aclara que no hay rencor alguno al desnudar ciertas situaciones que como persona y como crítico ha tenido que pasar: problemas con

personas de la cultura o de quienes manejan los recursos de ella; con los editores, que creen ser dueños de los textos que manipulan aunque en realidad desconozcan el proceso, la escritura y el saber de los demás; la falta de reconocimiento económico por una actividad, la de pensar y escribir, que es tan digna como cualquier otra que se realiza a las patadas (y no es símil con el...) o que representa productividad y más que eso rentabilidad. En fin, no se citan más razones para que no sea el lector el que se ponga colorado, cuando es el autor quien ha tenido que pasar mil veces descolorido por las actuaciones indebidas de ciertas yerbas del pantano, como llamó Juan Mosca, antes de tener que volar del país, al *Mesías* (y a sus aliados), que no es el de Händel ni el de la Händel; ni más faltaba, tanta coincidencia absurda: para el caso, ciertas yerbas de la llamada, con pompa y circunstancia, industria cultural, cuando es mediática y mediócrice (para que rime, digo...).

Sé muy bien que donde todos piensan igual, ninguno piensa mucho... Eso no significa que el lector deba creer en mí. Apenas que se entienda y respete una forma de mirar pues el problema principal de Colombia radica en su intolerancia, en el casi nulo respeto por la diferencia. Hay un prurito por aplastar a quien represente la diferencia, quizás porque hay temor al crecimiento, tal vez porque es más fácil convencer a las masas que al individuo. No obstante, los cambios de una sociedad se dan siempre a partir del cambio de prejuicios del individuo, no del vago y difuso concepto pueblo. No se olvide que la masa es fanática, borreguil y potencialmente criminal. Contra esto, debe recordarse: cada cual termina por creer no lo que le cuentan, sino lo que hay de verdad en ello... La unanimidad siempre es sospechosa; un solo ejemplo, entre los millares que hay: en 2007 el director de una revista bogotana de cultura, organizó un concurso de cuento del cual él también fue jurado, junto a otras dos personas: "En forma unánime el jurado escogió a los tres ganadores y a 13 finalistas", léase bien, entre 443 cuentos. ¿Será posible tanta unanimidad frente a la diferencia? ¿No era más ético o sencillamente ético, nombrar a un jurado ajeno al medio de marras, para garantizar la transparencia del concurso? Ahí les dejo ese trompo en la uña... Así, poco importa no crean en mí, pero jamás crean en la unanimidad. ¡Ah! Y tengan siempre en cuenta que la diferencia enriquece, porque hace parte del

pensamiento complejo, mientras la igualdad a la fuerza empobrece... y fuera de eso pretende imponer el pensamiento único.

Para terminar, quiero decir que este libro se escribe bajo la inspiración del poeta y dramaturgo alemán Bertholt Brecht en su texto *Cinco obstáculos para decir la verdad*: “Quien hoy día quiera luchar contra la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, tiene que superar al menos cinco obstáculos. Debe tener el *valor* de escribir la verdad, a pesar de que en todos sitios se reprima; la *perspicacia* de reconocerla, a pesar de que casi en todos sitios se encubra; el *arte* de hacerla útil como un arma; el buen *criterio* para elegir a aquellos en cuyas manos se haga efectiva; la *astucia* de propagarla entre ellos. Estos escollos son considerables para aquellos que escriben bajo el régimen fascista, pero también existen para aquellos que fueron perseguidos o huyeron, e incluso para aquellos que escriben en los países de la libertad burguesa”.

HISTORIA E IMPORTANCIA DEL CINE (SÍNTESIS CRÍTICO-REFLEXIVA)

De acuerdo con la propuesta general de *La fábrica de sueños (Ensayos sobre Cine)*, en el sentido de generar un espacio de reflexión, análisis y actitud propositiva frente al cine, dentro de un marco teórico no demasiado vago para un ejercicio adecuado de la apreciación cinematográfica y de la crítica, habría que hacer en primer lugar una breve historia del cine. Historia que contribuya a determinar su importancia como medio de expresión, de comunicación, en cuanto acto de resistencia, y de crítica frente a la vida y al mundo que rodea al espectador.

Aunque discutible, tal vez no sea exagerado afirmar con V. F. Perkins en *El lenguaje del cine* (Fundamentos, 1976) que el cine pertenece a sus inventores antes que a los artistas que se lo han apropiado pues, en cada fase de creación y presentación de su obra, estos últimos se ven a merced de la maquinaria y de sus operarios: “Dado que el cine no puede existir al margen de su apartado técnico, una definición satisfactoria de la naturaleza artística del medio depende de un reconocimiento completo de su base tecnológica”. Así, al repasar el mecanismo del cine es posible corregir algunas insuficiencias de las teorías cinematográficas al uso. En su afán por separar al arte de la mecánica, los teóricos ortodoxos rehúyen la tecnología salvo, eso sí, en los casos en que sea fuente de distorsión. La teoría realista considera que el cine se basa en la fotografía, pero no concede suficiente relevancia a otros factores del mecanismo cinematográfico.

Sigfried Kracauer, por ejemplo, en *Theory of Film* (Oxford University Press, 1965) señala que las *afinidades* de la fotografía necesariamente se ponen de manifiesto en los filmes. Según él, una de ellas consiste en sugerir lo interminable: “Lo distintivo de la fotografía es que excluye la noción de perfección de lo acabado”. Aunque algo de verdad haya ahí pues una foto es literalmente una continuidad detenida, que no puede más que sugerir los hechos producidos antes o después de la exposición de la película, o fuera del campo de la cámara... el cine, sin embargo, puede seguir los hechos en toda su duración y representar el desarrollo que la fotografía ignora. Un filme puede

ser completo en un sentido al que no accede la fotografía, por lo que no es válido replicar, basándose en las propiedades de esta, diciendo que “los filmes invocan una realidad más amplia que la que en realidad retratan”, como sostiene Kracauer.

Cuando Kracauer y el Padre de la *Nouvelle Vague* o Nueva Ola francesa, André Bazin, se ponen de acuerdo para decir que el cine es esencialmente una extensión de la fotografía y que, por ende, *la naturaleza de la fotografía pervive en la del cine*, sin razonar dicha postura sino dándola por supuesta, incurren, de acuerdo con Perkins, en un hecho teóricamente equívoco e históricamente falso ya que el cine debe su existencia a un peculiar matrimonio mixto entre la cámara, la linterna mágica y los trebejos ópticos del Siglo XIX. En efecto, la primera *Linterna mágica* que fue descrita por el jesuita alemán Athanasius von Kircher (1601-1680) y permitía proyectar diversas figuras mediante una lente convexa y luz solar o artificial, data de 1646, lo que quiere decir que es muy anterior a la primera fotografía tomada por Nicéphore Niepce (1765-1833) en 1827. La *Linterna mágica* (título del primer libro de memorias de uno de los más grandes creadores del cine, Ingmar Bergman, m. 30.VII.07) es la aproximación inicial al cine: superponer imágenes procuraba una ilusión de movimiento, por ejemplo, una escena nocturna que se fundiese con una diurna. Escena que, a propósito, condensa el pintor surrealista René Magritte en su célebre cuadro *El reino de las luces* (*L'empire des lumières*, 1954) en el que coexisten día y noche. Cuadro que se remite al viejo espíritu romántico, en particular del alemán Schelling, quien en uno de sus raptos (o ratos) de poeta dio de las nupcias entre el día y la noche una imagen bañada en la penumbra lunar, tan cara a los románticos: “Si en la noche misma surgiera una luz, si *un día nocturno* y *una noche diurna* pudieran abrazarnos a todos, ése sería el fin supremo de nuestros deseos. ¿Será por eso que la noche alumbrada por la luna conmueve tan maravillosamente nuestra alma y despierta en nosotros el tembloroso presentimiento de otra vida, muy cercana?” (*El alma romántica y el sueño*, Albert Béguin, FCE, 1981: 120).

A fines del Siglo XIX se desarrollaron diapositivas móviles para narrar historias sencillas. La investigación de las posibilidades *mágicas* de la persistencia retiniana (o de la visión) marcharon parejas con el desarrollo de la fotografía. Mientras

Niepce tomaba sus primeras fotografías, el médico inglés (o suizo) Peter Mark Roget presentó, en 1824, su tesis *Persistencia de la visión respecto a los objetos móviles*, ante la *Royal Society* de Londres. En ella sostenía que el ojo humano retiene las imágenes durante una fracción de segundo luego de que el sujeto deja de tenerlas delante. Los juguetes ópticos basados en este principio no tardaron en aparecer: entonces, surge el *Thaumatrope*, en 1826, un disco con imágenes en cada lado que al girarlo daban la impresión de fundirse. Durante años, las personas se preguntaron por qué sus ojos no eran tan rápidos como para captar las cosas que se movían muy velozmente. En 1765, el francés Chevalier D'Arcy ató un ascua al extremo de una cuerda y al hacerla girar en el aire comprobó que la misma parecía trazar un gran círculo en la oscuridad, debido a que su imagen permanecía visible durante una décima de segundo: observación que fue ignorada hasta 1832 cuando, seis años después de aparecido el *Thaumatrope*, el físico belga Joseph Plateau (1801-1883) continuó la labor de D'Arcy y con ayuda de su experimento inventó el *Fenakistiscopio*, el cual consistía en un disco con ranuras que llevaba una serie de figuras impresas. Cada una mostraba una figura en movimiento, por ejemplo, un acróbata en posiciones ligeramente diferentes. Haciendo girar el disco sobre su eje frente a un espejo, el espectador, al mirar por las ranuras, veía las imágenes reflejadas en rápida secuencia y con la ilusión de movimiento.

A propósito del *Fenakistiscopio*, cabe preguntar, como lo hace Marcel Martin en su libro *La estética de la expresión cinematográfica* (Rialp, 1958): “¿Hay necesidad de recordar que el cine no fue descubierto absolutamente en 1895 por los hermanos Lumière?” Y es que Georges Sadoul inicia su *Historia del Cine Mundial* (Siglo XXI, 1998) con un volumen dedicado a la invención del cine ubicando su origen, justamente, en 1832, el año de creación del *Fenakistiscopio*. Sin remontarse al mito de la caverna, es evidente que las sombras chinescas (que contra su nombre no surgieron en China sino en Java, tal vez unos cinco mil años a.n.e.) y las diversas linternas mágicas prepararon el advenimiento del cine. El descubrimiento esencial de los Lumière consiste en el establecimiento del dispositivo de arrastre intermitente de la película, que ha hecho posible la cámara moderna: en este sentido, se pueden ver los filmes *Naissance du cinéma* o *Nacimiento*

del cine y Louis Lumière. Por otra parte, como sostiene Marcel Martin en el texto ya citado, toda la historia de la pintura y en particular la *impresionista* (término que proviene del cuadro *Impresión ou soleil levant*, 1874, de Monet, cuadro que tendía a reproducir las sensaciones, el color y los efectos de luz lo más fielmente posible) conduce al cine.

Otros aparatos, como el *Heliocinegraphe* (1850), el *Zootropo* (1860) y el *Praxinoscopio* (1877), emplearon el mismo sistema que el *Fenakistiscopio*, aunque perfeccionando su mecanismo. Émile Reynaud (1844-1918), el inventor del *Praxinoscopio*, ideó una máquina que combinaba su juguete con la linterna mágica. Mediante la utilización de dibujos dispuestos en un extenso rollo de papel a cambio de una habitual y repetitiva tira corta, el *Théâtre Optique* de Reynaud ofrecía su espectáculo de imagen en movimiento para un amplio público. Esta primaria forma de cine era por completo independiente de la fotografía. Así las cosas, a la par que *una extensión de la fotografía*, el cine es un artificio que crea una ilusión de movimiento pues, antes que *imágenes en movimiento*, el cine es una historia contada con imágenes (24 cuadros por cada segundo de película) que producen la ilusión de movimiento.

Y en el fondo de esa historia que cuenta cada filme está la *Idea*, el concepto que brota de cada imagen, *Idea* que es la que llega a la inteligencia del espectador. Desde luego, sin desconocer el impacto emocional del cine que, como el de la música, llega desprovisto de la *Idea*, es decir, afecta a la sensibilidad del espectador, primero, y luego a su inteligencia. Pues si bien la *Idea*, que está en la historia, da el impacto del filme sobre la sensibilidad, no es menos cierto que llega gracias a la ilusión del movimiento, toda vez que es este, y no la *Idea*, el que nos da la realidad. La *Idea*, por su parte, se encuentra al fondo del argumento. Antes que la obra en sí (sea novela, drama, cuento, poema, ensayo) el cineasta y el espectador deben buscar eso, la *Idea* al fondo del argumento. Por no hacerlo se comete un error frecuente en el caso de las adaptaciones: se intenta trasponer en todo o en parte tal obra a un filme, olvidando que no se trata de llevar al cine una obra sino su *Idea*. Así, un filme no es ni puede

ser jamás un argumento, con base en el tipo de obra que se quiera, sino una idea estética.

Se ha dicho que cualquier procedimiento cinematográfico presupone el movimiento (o la ilusión de él), pero existen filmes que prescindieron de la fotografía, en particular ciertas formas de dibujo animado. Un ejemplo en tal sentido lo constituye el canadiense de origen inglés Norman McLaren (1914-1947) quien dibujó, muchos de sus filmes, directamente sobre la cinta cinematográfica e incluso llegó a crear sonido dibujando una banda sonora óptica en el filme. Como muy bien señala Perkins, la creación de la cámara cinematográfica fue la etapa *final* de aquel desarrollo que jalonó la prehistoria del cine. Treinta años antes de que la cámara estuviera en condiciones de captar las rápidas imágenes en serie necesarias para analizar el movimiento real, la fotografía ya se había incorporado a distintas variantes de trabajos ópticos. Así, en 1861, William Th. Shaw exhibió su *Stereotrope*: ocho fotos de un objeto estático en posiciones ligeramente distintas, con el fin de simular movimiento. Inventos posteriores como el *Fasmatrope*, presentado por Henry Reno Heyl en 1870 en Columbus, Ohio; el *Zoogiroscopio*, por Eadweard (sic) Muybridge, en 1880; y el *Fantascopio*, por John Arthur Roedbuck, entre 1844 y 90, fueron el resultado de una combinación entre fotografía animada y linterna mágica.

La primera cámara cinematográfica técnica y comercialmente viable fue mostrada en 1892 por el operador inglés, residente en EE. UU, William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935), quien trabajaba en los laboratorios del inventor de la lámpara de incandescencia, del fonógrafo, a quien se debe el perfeccionamiento del teléfono, el gringo Thomas Edison (1847-1931), creador, además, del primer estudio para cine, el *Black Maria*. El resultado del invento de L. Dickson podía observarse gracias al *Kinetoscopio* de Edison, una caja óptica en la que a través de dos aberturas se observaba individualmente una cinta impresionada de 50 pies de longitud. Inventores europeos como R. W. Paul y los hermanos Louis y Auguste Lumière, idearon sistemas de proyección para los filmes kinetoscópicos e inventaron luego su propia cámara cinematográfica. Con ella, los Lumière (luz, en francés) presentaron por primera vez una sesión cinematográfica pública y comercial que, a su vez, determinó el

nacimiento *oficial* del cine en el Salón *Indien* del *Grand café de Paris*, ubicado en el No 14 del *Boulevard des Capucines*, elegante arteria de la orilla derecha del Sena, situada entre la Opera y la Madeleine. Se puede concluir que de la combinación entre la fotografía, que viene a ser su materia prima, y el principio de la *persistencia retiniana*, que permite crear la ilusión de movimiento, nació el cine como espectáculo... pues para que surgiera como arte debería esperar hasta la aparición de los pioneros, los que le darían carta de ciudadanía al lenguaje cinematográfico, a su gramática y a su sintaxis propiamente dichos: Edwin S. Porter, David Wark Griffith, Charles Chaplin, Sergei Mijailovitch Eisenstein.

LOS PIONEROS DEL LENGUAJE

El primero, Edwin S. Porter, pionero de la panorámica circular de 360º en su documental *Panorámica Circular de la Torre Eléctrica* (*Circular Panorama of Electric Tower*, 1901); del montaje paralelo (que algunos atribuyen a Griffith) en *Vida de un bombero americano* (*Life of an american fireman*, 1902); del empleo dramático del primer plano en *El gran robo al tren* (*The Great Train Robbery*, 1903. Este último, considerado el segundo filme político (el primero sería *L’Affaire Dreyfus*, 1899, del pionero Georges Méliès) y primero del género *western* o de vaqueros, protagonizado por Gilbert Bronco Bill Anderson, quien (junto con George Barnes; para otros, Spoor) fundó la Compañía *Essanay*, especializada en la producción de filmes del Oeste antes de la Primera Guerra Mundial y quien murió en 1971 a los 88 años de edad. Lo que quiere decir que Porter es también pionero del considerado género de géneros: el *western*, del que hay dos cosas que toda persona debe saber, como sostiene Philip French en su libro *Westerns, las películas del Oeste* (Ediciones Tres Tiempos, Bs. Aires, 1977, p. 17): primera, el “western es una fórmula comercial con reglas tan fijas e inmutables como las del teatro kabuki” (1); segunda, los hechos reflejados en pantalla guardan poca relación con la auténtica vida en la frontera estadounidense del siglo XIX, y (...) “los rituales se cumplen en un mundo intemporal, donde siempre es la hora señalada del mediodía en algún polvoriento pueblo de vaqueros al oeste de Saint Louis: algo así como la *Tierra de Nunca Jamás* del *Peter Pan* de Barrie, poblada por niños que se niegan a crecer, fugitivos de la *nursery* urbana, indios que merodean y amenazadoras bandas de piratas”. (2)

Pero no sólo en el *western* Porter parece ser pionero: la paternidad del cine de ficción gringo suele atribuirse a quien en 1903 utilizó una innovadora técnica de montaje en la película de 8 minutos, *El gran robo al tren*, ya citada: unió diferentes fragmentos procedentes de distintas tomas de un mismo filme para formar una unidad narrativa. La obra convirtió al cine en una forma artística muy popular y dio lugar a que en todo el país aparecieran pequeñas salas de proyección llamadas *Nickel Odeons*. Sin embargo, y pese a todo lo dicho en su favor, hay también una

historia negra detrás de Porter. En su *Historia del Cine* (Baber, 1995), el catalán Román Gubern sostiene que cuando Méliès (1861-1938) abrió su sucursal gringa y a medida que la vigilancia legal se redujo, el mismo Edison de quien ya se habló y quien no había tenido escrúpulos para conseguir contratipos (3) de los filmes europeos, abandonó aquel proceder de burdo bucanero y acudió a otro más seguro: el plagio. Y que en esa labor de piratería intelectual, su *lugarteniente* fue un marinero escocés de turbio pasado, operador y luego jefe de su estudio de 1902 a 1910, llamado Edwin S. Porter.

Pero la cosa no acaba aquí sino empieza: se ha dicho que, con *La vida de un bombero americano* o *Salvamento en un incendio*, Porter hizo un film *revolucionario* al recurrir a escenas documentales auténticas del trabajo del cuerpo de bomberos, hechas en varias ciudades gringas, en las que intercaló un tema de ficción: madre e hijo en su hogar, amenazados por las llamas. Y que con esos materiales creó una narración que durante mucho tiempo se consideró matriz inaugural del montaje alternativo, con base en dos acciones paralelas: las víctimas del fuego; los bomberos salvadores. Pero, como asevera Gubern, “hoy sabemos que la versión original no era así y que tal alternancia fue obra de un remontaje posterior, que tenía su semilla en los filmes de Brighton”. Aquí Gubern se refiere a la escuela inglesa (Collins, Smith, Williamson) pionera del *montaje* como elemento del cine narrativo, inventado por europeos, como quiera que Méliès había aportado ya la *puesta en escena* (*mise-en-scène*) y Zecca (1864-1947) perfeccionado la estructura del *relato*. Bien, Porter heredó dichos hallazgos europeos, aprendió de ellos el uso del primer plano (una mano acciona una señal de incendios), cuyo elemento dramático, específicamente filmico, perfeccionaría Griffith en *After many years* (1908).

El segundo, David Wark Griffith (1875-1948), discípulo de Porter, desarrolló los principios de éste utilizando tomas panorámicas y primeros planos, así como montajes paralelos, como medios de expresión para mantener la tensión dramática, con lo que se convirtió para muchos en el pionero más importante del cine mudo en Estados Unidos (4). Se considera que sus obras *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916) dieron inicio a la tradición de cine histórico en su país. Griffith es

también artífice de la ilusión dramática y de contrastes en *Edgar Allan Poe*; del contraluz lateral, basado en Rembrandt, en *El remedio*, traducción española de *A drunkard's reformation*; del desenfoco como efecto artístico en *When pippa passes* y primer empleo de luz natural combinada con artificial en *Historia de amor de los políticos* (*The politician's love story*), los tres, filmes de 1909; del perfeccionamiento de la acción paralela en *El nacimiento de una nación* (1915) o, igual, del primer uso del relato acronológico del cine en *Intolerancia*, así como del *leitmotiv* (5), o sea, el tema de reminiscencia, principal característica de la *obra de arte total* de Richard Wagner que la madre ópera heredó a su hijo el cine, también en *Intolerancia* (1916).

Fuera de lo anterior, a escasos 20 años del nacimiento del cine y a diez de su existencia como industria de intrigas enlatadas, en 1915, Griffith y Chaplin ofrecieron, sin proponérselo, un principio de contradicción a la función enajenante del cine: principio que se deriva de la opción para el cineasta de asumir facultades de autor. Es decir, dominar con su propia visión el conjunto de su obra y mediatizar con la visión misma la relación acrítica entre los actores-personajes y el espectador. Con lo cual, dicho sea de paso, se adelantaban por casi cuatro décadas al concepto *film d'auteur* o *cine de autor* supuestamente creado por los cineastas franceses surgidos en las huestes de *Cahiers du Cinéma*, que lideraba André Bazin y que con el tiempo daría origen a la célebre *Nouvelle Vague*, cuyo sello de marca surge del ingenio de Françoise Giroud. Dejando de momento a Chaplin (ver ensayo), con *The Birth of a Nation* Griffith imponía su punto de vista a los hechos mostrados (de ahí, *autor*) y a su vez una ideología que rebasaba la simple identificación acrítica con la historia. La contundencia del punto de vista sólo era posible por las determinaciones que impedían separar la dupla forma-contenido: así, un plano de detalle (*close up*) representaba un acercamiento más espiritual que físico; el montaje de dos imágenes era significativo de por sí, al margen del significado concreto de las imágenes montadas; el que esa ideología fuese reaccionaria (*El nacimiento...* hacía apología del *Ku-Klux-Klan*) no dejaba de plantear al espectador algo inusual en aquel tiempo, un problema de juicio: ya no era el caso de seguir simplemente el destino de Lilian Gish o de cualquier otro *héroe*,

sino de tomar partido ante la muy visible orientación de quien no aparecía en pantalla: el director.

Esa orientación marcaba el comienzo de un auténtico arte cinematográfico ya que se oponía a la sumisa rutina formal del *star-system* hollywoodense y establecía un principio de relación con la realidad, entendida esta en sentido dialéctico, es decir, como algo que sólo puede abordarse, para que luego sea comprendido, a partir de las contradicciones: de Griffith consigo mismo, con la historia estadounidense, con el espectador. Pese a lo anterior, y para su beneficio, hay que decir que, en uno de los episodios de *Intolerancia*, *The mother and the law* o *La madre y la ley*, Griffith declara su simpatía por la clase obrera... *imea culpa?*, ¿otra contradicción?, ¿arrepentimiento? Vaya a saberse... Por último, hay que decir que Griffith, de acuerdo con su idólatra Eisenstein (6), llegó al montaje a través de la acción paralela, y que la idea de la acción paralela, cuyo carácter eminentemente fílmico descubrió en *Intolerancia*, se la inspiró Dickens.

El tercero, Charles Chaplin (1889-1977), por su parte, con sensatez y seguridad pasó, en muy poco tiempo, de ser actor de la productora *Keystone*, de Adam Kessel y Mack Sennett, adonde llegó en 1913 para suplir la baja del actor Ford Sterling, a convertirse en autor completo: promotor, argumentista, director e intérprete fundamental de películas que por su *calidad de producción*, cuidado e inversión en ellas, sobresaldrían fácilmente en el conjunto de un cine burlesco, hasta ese momento considerado el más barato y ramplón de cuanto se producía. Este hecho trajo consigo una paradoja: por la poca estima de que gozaba, aquel cine burlesco disfrutó de una libertad excepcional (hasta cuando, a comienzos del sonoro, vino la censura del puritano *Código Hays*); entonces, si en los melodramas edificantes policía significaba *representante del orden*, en las delirantes comedias *Keystone* se transformaba en agente y víctima propiciatoria, a la vez, de un desorden en el que las mentes lúcidas de la época no tardaron en señalar la virtud de la subversión liberadora. La que en calidad de inmigrante europeo, judío, plasmará justamente en *El inmigrante* (*The Immigrant*, 1917), título de por sí significativo en una nación de inmigrantes, al ejercer su sátira contra la *Estatua de la Libertad*, símbolo de la *Tierra Prometida* que debía ser EE.UU para el mundo entero como

tributo a las necesidades de un capitalismo pujante, dispuesto a correr las cercas de su inabarcable potrero imperialista. Sátira que Chaplin practicó en un momento en que EE.UU quería dar la imagen del héroe joven y seductor que pretende salvar a esa heroína llamada *democracia*, encarnada por los rasgos de una libertad convertida en estatua.

Al recalcar la incongruencia entre el mito democrático burgués y una realidad represiva, Chaplin encarriló la identificación actor-personaje y espectador por vía contraria a la enajenante prevista para dicha identificación: Frankenstein –el monstruo que no era tanto– se volvía contra su creador... lo que, sin embargo, no representó un ataque al principio mismo de identificación ni a su potencia enajenante. Para Hollywood fue una contradicción que se tradujo en una larga pelea: nadie como Chaplin afirmaba el poder del *star system*; nadie como Chaplin había sabido valerse del *star system* para conseguir objetivos totalmente contrarios a los planeados: con la creación de la productora *United Artists*, en 1919 (7), junto a Griffith, Fairbanks y Pickford, Chaplin dio al mundo una cátedra de subversión empresarial e industrial. ¿Cómo? Dinamitando sistemáticamente a través de la sátira, la ironía, el humor, las llamadas *instituciones respetables*, como la policía, en *El aventurero* (*The Adventurer*, 1917); el funcionario oficial, en *El inmigrante* (*The Immigrant*, 1917); la mojigatería religiosa, puritana e hipócrita en *El peregrino* (*The Pilgrim*, 1922); pero, dinamitando también la crueldad de la guerra y el sinsentido del heroísmo en *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918). Es decir, un autor político en el más concreto y a la vez amplio sentido del término que había perdido hacía mucho su inocencia en el sórdido *East End* londinense y que, por supuesto, no la iría a recuperar donde, como muestra Lynch en ese prodigio de sueño filmado que es *Mullholand Drive* (2001), no hay inocencia que sobreviva en tan aberrante espacio de masturbación virtual-visual que es Hollywood o, esa “Babel de los tiempos modernos, la industria de la porquería más grande que uno se pueda imaginar, [en la que] las películas no son determinadas por artistas sino por unos cuantos agentes y abogados que se arrojan como moscas sobre este enorme montón de desperdicios de gente desocupada y se lo llevan pedazo por pedazo”, como diría Wenders (7).

Y el cuarto, Sergei M. Eisenstein (1898-1948), creador en *La huelga* (1924) del primer drama sin protagonistas individuales, es decir, sin *estrellas*, en el que experimenta, además, su teoría del *montaje de atracciones*; en *El acorazado Potiomkin* o *Potemkin* (1925) del punto más alto de perfección que ha tenido el *cine-montaje*, según la opinión unánime de público y crítica; y, no en último lugar, en *Octubre* (1927) del empleo intensivo del montaje ideológico y metafórico... por no mencionar el desarrollo de sus teorías sobre el montaje audiovisual en *Aleksandr Nevski* (1938), el noble de apellido Yaroslávevich que sacó a los vulgares suecos del suelo ruso en 1240 (con música de Sergei Prokófiev). Y para no pasar por alto lo humano, demasiado humano de Eisenstein, cabría recordar que su grandeza estaba en que sabía que para admirar se necesita grandeza: por eso no dudó en decir: “Griffith es dios padre; en cuanto a mí se lo debo todo”.

Respecto a lo puramente profesional, Eisenstein demostró que el montaje ha sido el proceso creativo seguido en todas las artes que se sirven de representaciones: artes que, al entrar en colisión, al influirse mutuamente, suscitan la imagen que busca el creador, totalmente distinta de las representaciones determinadas de la misma imagen. Aspecto en el que parece radicar el secreto último del arte y la diferencia entre la exposición-testimonio y la exposición artística, creadora, productora de nuevos y múltiples significados. Como es en buena parte la obra cinematográfica de Eisenstein, una obra realizada bajo el influjo múltiple de la literatura (Dickens, Goethe, Bergson, Gógol, Conan Doyle), el cine (Griffith), la filosofía (Hegel), la economía política (Marx), el psicoanálisis como arte no como ciencia (Freud), la ciencia (Pavlov), la pintura (Daumier, Degas, Toulouse-Lautrec), la música (Bach, Debussy, Beethoven, Scriabin, Prokófiev), el teatro (kabuki: “en él verdaderamente oímos el movimiento y vemos el sonido”, decía Eisenstein) etc.

A partir del momento en que parecen haber salido a la luz todos los componentes que hacen posible su nacimiento, la historia del cine entra en una zona pantanosa en la que brotan por doquier inventores reales del cine o impostores: entonces, los ingleses reivindican la gloria de este descubrimiento para William Friese-Greene, los gringos para Edison y los alemanes para Max y Emil Skladanovski. Esto no es nuevo pues con casi

todos los inventos de los tres últimos siglos ha pasado lo mismo. Para zanjar la disputa habría que decir que el cine (como la radio, el avión, el submarino, la televisión, el fonógrafo) es un invento colectivo, producto de una multitud de hallazgos y descubrimientos de distinta procedencia. En todo caso, las películas presentadas por Lumière, vistas hoy, evocan las páginas amarillas de un álbum familiar. *Partida de naipes* ofrece una estampa documental de las costumbres burguesas de la época. *La demolición de un muro*, *Dstrucción de las malas hierbas* y, sobre todo, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* permiten, en cambio, la entrada del cine al mundo del trabajo. Esta última película, la más importante y significativa pues por primera vez aparece como protagonista el potencial público del espectáculo que está naciendo y que alguien definirá como el *teatro del proletariado*.

No han pasado aún 50 años de la publicación del *Manifiesto Comunista* (1848) y la clase obrera está jugando ya su papel decisivo en la historia. Debe recordarse que el mismo año en que oficialmente nace el cine (1895), se funda en Francia la Confederación General del Trabajo... Lo que, en otras palabras, habla de la importancia de la relación entre el esfuerzo y la diversión, la labor y el descanso y de la necesidad de establecer un mayor equilibrio entre la plusvalía y el ocio. Es decir, entre el concepto que establece la diferencia entre el valor creado por el obrero y el salario que recibe, plusvalía, y aquel otro que para Nietzsche constituía “el comienzo de toda psicología”, ocio. Palabra, esta, que en griego significa escuela y los capitalistas detestan porque les impide seguir acumulando a costillas de los explotados... y que para éstos es recreación, entretenimiento, juego: en pocas palabras contemplar, amar, vivir la vida.

Aun con todo lo dicho respecto a otros títulos, fue *La llegada del tren* la película de mayor éxito entre el público, quizás por su capacidad de producir pánico: los espectadores creían que la locomotora se les iría encima. Y aquí comienza a cobrar su cuota uno de los elementos de mayor impacto con que cuenta el cine: el realismo. Lo que medio siglo después llevará al crítico André Bazin a definir al cine como *el arte de la realidad*. Pero también empieza a reclamar dividendos lo que, una vez definido el lenguaje cinematográfico, se dará en llamar *cámara subjetiva*. Esto es, el reemplazo del ojo de la cámara por el del espectador o la

identificación del ojo de éste con el ojo de la cámara, convertida por primera vez en personaje dramático. Al realismo y a la cámara subjetiva se sumaba otro elemento que al filo del tiempo sería fundamental dentro de la gramática y la sintaxis cinematográfica: la *profundidad de foco* o, lo que es igual, la nitidez del enfoque de los primeros y últimos términos de la imagen, que adquiriría mayor preeminencia y dramatismo con el acercamiento del tren en movimiento hacia la cámara. Y eso que aún faltaba el desarrollo del montaje...

La llegada del tren produjo tanta y tan grata impresión, entre los espectadores de la época, que en esos años balbucientes del cine habrán de contemplarse todavía muchas *salidas* y *llegadas*, con las que parece reafirmarse la fuerza cinética, la sustancia dinámica, en fin, la búsqueda dialéctica del nuevo espectáculo... que, pocos años más tarde, habrá de alcanzar la meritoria e indiscutible distinción de *Séptimo Arte*, como lo bautizaría el crítico italo-francés Riccioto Canudo (8).

NOTAS

1. Pese a lo dicho por French en el sentido de que el *western* tiene reglas *fijas*, vale la pena citar lo que piensa un autor y director del género como Anthony Mann: describió el *western* como “una forma primitiva” que no se ajusta a la regla; según él, “es leyenda y la leyenda produce el mejor cine...”. Afirmaba que su estructura se acercaba a la de la tragedia griega y calificaba a su narración heroica *El Cid* (1961) como ‘un western español’ y a *La caída del Imperio romano* (1964) como ‘algo más que eso’. Ahora bien, el kabuki es una forma popular de teatro japonés creada en 1568 por Okuni, sacerdotisa que daba espectáculos de danza con su grupo femenino en Kioto. De máxima difusión entre los siglos XVII, gracias, sobre todo, a las obras de Sugimori Nobumori, llamado Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), primer dramaturgo profesional japonés en cuyas obras más populares se representaba el doble suicidio de los amantes, y XIX, cuando los dramaturgos dejaron de ser apreciados por los actores (toda vez que el kabuki da mayor realce a los trabajos de interpretación y representación) y, además, se hizo insostenible para las compañías el mantenimiento de un

espectáculo tan suntuoso: vestuarios extravagantes, maquillaje estilizado, enormes pelucas.

2. Ob. Citada, p. 17.
3. Contratipo: doble negativo, obtenido de un positivo, con el fin de reproducir múltiples copias positivas cuando el negativo se ha deteriorado o, cuando por necesidades de explotación, se requieren miles de copias que difícilmente podría proporcionar un solo negativo. Se llama así por ser una reproducción del mismo tipo que el original, sea positivo o negativo. Se utiliza también en trabajos de laboratorio y de trucaje.
4. No obstante, vale la pena conocer la opinión de alguien del oficio sobre otro, para el caso del español Fernando Trueba sobre Griffith: *Pocos directores me son más antipáticos en toda la historia del cine. Pocas obras maestras son para mí más desagradables que sus monumentales El nacimiento de una nación e Intolerancia. Siempre me pareció lo que llamamos, alegremente, un facha. Su gusto por el melodrama de la más baja especie, su racismo exhibicionista y su enfermiza afición a las violaciones de virginales jovencitas por seres malvados le convierten en algo así como el padre-psicópata-fundador del cine.* (Diccionario de Cine, Planeta, 1998, p. 139)
5. Eisenstein, Sergei. *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1959, p. 225.
6. Para otros textos la creación de la *United Artists* se da en 1921. 1919, el año que aquí se ha tomado, figura en la *Historia del Cine*, de Román Gubern (Baber, 1995, p. 171).
7. Ver ensayo sobre Wim Wenders...
8. Canudo bautizó al cine *Séptimo Arte*, ya que *la arquitectura y la música, los dos artes supremos, junto con sus complementarios –pintura, escultura, poesía y baile– han formado hasta hoy el coro hexarítmico del sueño estético de los siglos.*

**¿QUÉ ES EL CINE? DICCIONARIO: DEFINICIONES,
REFERENCIAS, APROXIMACIONES**

El cine es algo que desmaterializa al mundo. HENRI AGEL

El cine es intensidad, intimidad, ubicuidad. Diremos, de buen grado, que un filme tiene alma cuando parezca que su inspiración, su realización, su interpretación ha penetrado, en diversa proporción, en todos los componentes del público, de una impresión profunda e irreductible a una simple satisfacción psicológica, afectiva o estética. HENRI AGEL

El cine realiza la extraña paradoja de moldearse con el tiempo del objeto y de tomar por añadidura la huella de su duración. ANDRÉ BAZIN

Hacer cine hoy en día es contar una historia en una lengua clara y transparente. Escasos movimientos de cámara para no hacer sensible su presencia y pocos primeros planos que no correspondan a nuestra percepción normal. La planificación descompone la acción en planos preferentemente americanos porque son los más abundantes en la realidad. Todo el arte se reduce a la planificación cuyas reglas son ahora conocidas e indiscutibles. ANDRÉ BAZIN

El buen cine es necesariamente, de una manera o de otra, más realista que el malo. Pero la condición no es en absoluto suficiente pues el interés no reside en presentar mejor lo real sino en hacerlo significar más. En esta paradoja es en lo que consiste el progreso del cine. Y es por ello también por lo que Renoir es el más grande realizador francés. ANDRÉ BAZIN

Yo no soy un hombre que lea, nunca lo he sido y nunca lo seré. En cambio, devoro todo lo que sea imágenes. Me tocan más de cerca. En cierta manera, lo visual y lo sonoro me resultan más íntimos. INGMAR BERGMAN

Un filme no es un espectáculo; primordialmente es un estilo. ROBERT BRESSON

El cine no es un espectáculo; es una escritura. No es en el plateau del estudio, sino en la pantalla donde está el filme. El cine no es la fotografía de alguna cosa, sino la cosa en sí. ROBERT BRESSON

Lo interior es lo que prevalece. Sé que puede parecer paradójico en un arte que es totalmente exterior. ROBERT BRESSON

Creo que habría que encontrar en los filmes lo que hay de automatismo en la vida, por oposición al teatro, en que cada gesto está vigilado, en que cada palabra está pensada. Para mí, en mis filmes, gestos y palabras sirven sobre todo para provocar esa cosa que es la esencia del filme. Mejor que la novela, el cinematógrafo puede ser un medio de descubrimiento. ROBERT BRESSON

El cine sonoro ha inventado el silencio. ROBERT BRESSON

El artista es el eterno inconforme. Gracias al artista, el poder no puede nunca decir que todos están de acuerdo con él. Esa pequeña diferencia es muy importante. Cuando el poder se siente totalmente justificado y aprobado, no resiste la tentación del fascismo. Las pequeñas armas de un libro o una película quizás sean todavía útiles para desenmascarar esa potencialidad fascista escondida en la entraña del capitalismo. LUIS BUÑUEL

El pensamiento que me sigue guiando hoy, a los 75 años, es el mismo que me guió a los 27 años. Es una idea de Engels. El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido. El sentido final de mis películas es ese: decir una y otra vez, por si alguien lo olvida o cree lo contrario, que no vivimos en el mejor de los mundos. No sé si puedo hacer más. LUIS BUÑUEL

El cine es algo que no puede ser contado. RENÉ CLAIR

Queremos vivir de nuestra mutua dicha...no de mutua desdicha. No queremos despreciarnos y odiarnos mutuamente. En este mundo hay sitio para todos. [...] El odio de los hombres pasará y los dictadores perecerán, y el poder que

*han usurpado al pueblo, al pueblo volverá. CHARLES CHAPLIN
(Fragmento del discurso final de El gran dictador)*

El hecho sobre el que me apoyo, más que sobre cualquier otro, es el de poner al público frente a alguien que se encuentra en una situación ridícula o difícil. El solo hecho de que un sombrero vuele, por ejemplo, no es risible. Sí lo es ver a su propietario correr detrás, con los cabellos al aire y los faldones de su levita flotando. Toda situación cómica está basada en eso. Los filmes cómicos han tenido un éxito inmediato porque la mayor parte de ellos presentaba a agentes de policía que caían en alcantarillas, tropezaban en los cubos de yeso y sufrían mil contratiempos. He aquí a las personas que representan la dignidad del poder, frecuentemente muy imbuidas de semejante idea, y la visión de sus desventuras provoca mayores deseos de reír en el público que si se tratase de simples ciudadanos. CHARLES CHAPLIN

Todavía más graciosa es la persona ridícula que, a pesar de eso, se niega a admitir que le ocurran cosas extraordinarias y se obstina en conservar su dignidad. El mejor ejemplo está suministrado por el hombre ebrio que quiere convencernos muy dignamente de que está sereno. Por eso, todos mis filmes descansan en la idea de ocasionarme apuros, para parecer terriblemente serio, en mi tentativa de comportarme como un caballero muy normal. Por eso es por lo que, al encontrarme en tan enojosa postura, mi preocupación consiste siempre en recoger inmediatamente mi bastón, enderezarme el sombrero hongo y ajustarme la corbata, aunque acabe de caer de cabeza. Estoy tan seguro en este punto, que trato no sólo de ponerme yo mismo en situaciones difíciles, sino que cuido de colocar también en ellas a los demás. CHARLES CHAPLIN

La indumentaria que uso en mis películas me ayuda a interpretar el concepto que tengo del hombre corriente, o sea, de casi todos los hombres. El hongo demasiado chico parece estar pidiendo un poco de respeto; el bigotillo indica la vanidad; la chaqueta excesivamente ajustada y el bastón, son indicios de galantería y de rudimentaria distinción. CHARLES CHAPLIN

Lo que busco en mis filmes, lo que quiero conseguir es penetrar hasta los pensamientos profundos de mis actores, a través de sus expresiones más sutiles. Pues son esas expresiones las que develan el carácter de los personajes,

sus sentimientos inconscientes, los secretos que reposan en la profundidad de su alma. CARL THEODOR DREYER

La fotogenia es el aspecto poético extremo de las cosas, de los seres y de las almas que aumentan su calidad moral por la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no puede ser mejorado por el cine, no es fotogénico ni forma parte del arte cinematográfico. JEAN EPSTEIN

El cine me parece comparable a dos hermanos siameses que estuviesen unidos por el vientre; es decir, por las necesidades inferiores de vivir y separados por el corazón, es decir, por las necesidades superiores de sentir emociones. El primero de esos hermanos es el arte cinematográfico, el segundo es la industria cinematográfica. Haría falta un buen cirujano que separase a estos hermanos enemigos sin matarlos, o un psicólogo que hallase las incompatibilidades entre los dos corazones. JEAN EPSTEIN

En algún momento las películas tienen que dejar de ser películas, de ser historias, para empezar a estar vivas y hacer que nos preguntemos qué tienen que ver con nosotros y con nuestras vidas. R. W. FASSBINDER

En realidad, no existe el cine underground. Solamente existe para aquellos que intentan categorizar lo de arriba y lo de abajo. En realidad, sólo hay filmes, y estos se encuentran asimismo en medio de un todo gris. Y existen las personas que hacen estos filmes... Pero la élite cultural, muy poderosa en este país, se ha puesto de acuerdo en una división simple entre directores de cine profesionales y los del underground y cuida de mantener esta fracción llana. Si uno ha sido una vez director underground, tiene que permanecer siéndolo, a ser posible para siempre. De este modo, ningún director de la RFA consigue salir del ghetto donde se le ha recluso... El paso del cine underground al gran cine industrial es resistente y esto desanima a muchos y destruye gran cantidad de talentos. R. W. FASSBINDER

El cine es la música de la luz. ABEL GANCE

El arte nos ata antes que nada por lo que revela de más secreto en nosotros. Y de lo que quiero hablar es de esta especie de profundidad. Naturalmente, ella supone una idea del hombre que no es revolucionaria y que, desde Griffith

hasta Renoir, los grandes cineastas han sido demasiado conservadores para atreverse a rechazar. De modo que a la pregunta ¿Qué es el cine?, yo respondería primero que todo: es la expresión de los bellos sentimientos.
JEAN-LUC GODARD

El cine nos da no imágenes sino ideas. JEAN GREMILLON

El cine no es un arte de escolares, sino de iletrados. Y la cultura fílmica no es análisis, es agitación de la mente. Las películas nacieron de las ferias de pueblo y de los circos, no del arte ni del academicismo. W. HERZOG

El cine no es un trozo de vida, es un trozo de pastel. No se espera que un director de cine diga cosas. Se supone que debe mostrarlas. ALFRED HITCHCOCK

Lamentablemente muy pocos finlandeses entendieron la comedia negra que había en Hamlet se va en viaje de negocios, y su retrato de un mundo frío y cínico. Por otro lado, el espectador no está obligado a pensar, sólo tiene que comprar su entrada; ve lo que quiere ver. El cine es el único lugar donde el hombre puede ser todavía libre. Pero, como dijeron Camus y Reich, la mayor necesidad del ser humano es escapar de la libertad. Esto explica que la gente huya de los cines. Los hombres esquivan el único sitio en que pueden dar rienda suelta a su imaginación, y prefieren encadenarse a la seguridad de la pantalla de video, por ejemplo. AKI KAURISMÄKI

Los efectos cómicos son efímeros, deben desencadenar de un modo muy preciso y, según el caso, profundizar más, o iniciar de nuevo la progresión. Tiene que haber una precisión matemática, y ese ritmo es una ciencia cuya responsabilidad incumbe por completo al director. Una película debe montarse con la misma precisión que un mecanismo de relojería. BUSTER KEATON

He estado en el París de Francia y en el París de la Paramount. El de la Paramount es mejor. ERNST LUBITSCH

Los críticos son unos tipos que siempre piden bebidas baratas, salvo cuando no pagan ellos. GROUCHO MARX

He aquí que la palabra hechizo nos hace contemplar lo que puede ser el secreto de la efímera perfección del buen cine contemporáneo. Las artes, cualquiera que sea, materializan el sueño. Están destinadas a dar forma a lo impalpable. Pero de todos los modos de expresión, el cine es el que dispone de los medios más convincentes para captar el flujo poético. En primer lugar, porque no lo solidifica como las artes plásticas, sin interiorizarlo tampoco como la literatura. Beneficiándose, en cambio, de lo que ha constituido la fuerza milenaria del teatro. Pero la pantalla tiene sobre la escena otra ventaja, consistente en revestir a lo irreal de las más concretas apariencias de realidad. Más aún: de revelar lo surreal en el mismo seno de lo real. CLAUDE MAURIAC

El drama cinematográfico posee, por decirlo así, un grano más apretado que los dramas de la vida real, ocurre en un mundo más exacto que el mundo real. Pero, en fin, es mediante la percepción como podemos comprender la significación del filme: el filme no se piensa, se percibe. MAURICE MERLEAU-PONTY

La atmósfera es al cine, lo que la luz a la pintura. KENJI MIZOGUCHI

Debido a que es espejo antropológico, el cine refleja seriamente las realidades prácticas e imaginarias, es decir, también las necesidades y los problemas de la individualidad humana de su siglo. EDGAR MORIN

El filme ideal es un filme en el que no se note al director, en el que el espectador nunca sea consciente de que el director hace algo deliberadamente. Naturalmente todo tiene que hacerlo deliberadamente –eso es la dirección. Pero si alguna vez llegara a hacer un filme dirigido con tanta simplicidad que nunca se advirtiera un cambio de plano o un movimiento de cámara, creo que ese sería el éxito real de la dirección. OTTO PREMINGER

Creo que, ya sea buena o mala, una película es una clave para entender al director, si éste tiene un estilo. De lo contrario, no es más que un artesano. Si un director tiene un estilo debe ser porque la combinación de su personalidad, neurosis, intuición, rudeza o sofisticación, y cualquier otra cosa que él

conozca de sí mismo, tiene mucho significado para él. Sobrevivimos por lo que mostramos de nosotros mismos. NICHOLAS RAY

Todo lo que se mueve en una pantalla es cine. JEAN RENOIR

El doblaje es una infamia. JEAN RENOIR

El arte es un oficio, es la forma en que se ejerce un oficio. JEAN RENOIR

¿Es el cine un arte? ¡Y eso qué puede importar! JEAN RENOIR

Hoy en día el arte es el lamento o la crueldad. No hay otra medida: o nos quejamos o hacemos un ejercicio gratuito de pequeñas crueldades. ROBERTO ROSSELLINI

El mejor filme internacional es un buen filme nacional. ROBERTO ROSSELLINI

En mi experiencia profesional, he podido comprobar muchas veces que una película sólo causa efectos emocionales en el espectador si su estructura externa, emotiva, de imágenes, nace de la memoria de su autor, si lo que muestra en imágenes corresponde a sus propias impresiones vitales. Sin embargo, si una escena está construida a base de especulación, dejará frío al espectador, incluso cuando se haya realizado de forma convincente, pero según la receta de una base literaria. Y aunque una película así, al verla, le resulte a alguno interesante y bien realizada, en realidad no será capaz de sobrevivir; su pronta muerte es inevitable. ANDRÉI TARKOVSKI

Intento acercarme a mis personajes mediante pequeñas notas contradictorias. Es un procedimiento muy querido por Renoir y es un método de creación que me conviene... Desde siempre siento la pasión del cambio de tono. FRANCOIS TRUFFAUT

El cine critica a la vida. PAUL VALÈRY

Uno debería preferir la ilusión de la realidad a la realidad. Si filmamos todo lo que acontece ante la cámara el resultado será un documental, pero no será arte. JOSEF VON STERNBERG

Yo busco siempre la síntesis: es un trabajo que me apasiona, pues debo ser sincero hacia lo que soy y no soy más que un experimentador; experimentar es lo único que me entusiasma. ORSON WELLES

No creo en las películas documentales, las que pretenden reflejar la realidad, porque hacen como si la realidad no estuviera siempre manipulada. En cambio, la ficción da una estructura claramente manipulada que permite a la realidad introducirse dentro de la ficción con total libertad. WIM WENDERS

El neorrealismo empezó por situar en primer plano un tipo de héroes ignorado por el pasado o presentado de manera falsa. El pueblo ha sido el protagonista de nuestros mejores filmes y nadie se preguntaba por qué: era algo aceptado. En cambio, ahora hemos tenido que llegar al compromiso. CESARE ZAVATTINI

Mi idea obsesiva es 'desnovelizar' el cine. Quisiera enseñar a los hombres a ver la vida cotidiana, los acontecimientos de todos los días, con la misma pasión que sienten cuando leen un libro. Esto me parece que es el secreto de la felicidad y del amor. CESARE ZAVATTINI

El neorrealismo italiano está vinculado fuertemente al presente, como la levadura al pan. El neorrealismo es la más considerable prueba de paciencia que frente a los hombres el cine puede dar. [...] Para mí, y antes que nada, el cine es una moral. Es un arte que me permite conocer mejor y, por tanto, amar más a mi prójimo. Pero, ¿qué es mi prójimo si no aquel que está más cerca de mí? ¿Con qué derecho elegimos en la creación de Dios entre esto o aquello, declarándolo más digno de interés? Soy como un hombre que se encuentra delante de un campo que debe describir y que se pregunta por qué brizna de hierba debe comenzar. Honestamente, no puedo sacrificar la brizna de hierba que existe realmente, por el campo que sólo existe en mi imaginación. CESARE ZAVATTINI

Debemos siempre ir adelante, llegar más adentro, analizar más el contenido del instante presente. Hay todo un universo en un minuto real del sufrimiento de un hombre. CESARE ZAVATTINI

GLOSARIO DE TÉRMINOS CINEMATOGRAFICOS

Sin lugar a dudas, para una mejor y mayor comprensión del fenómeno cinematográfico se hace necesaria una definición de vocablos y expresiones que no son del dominio general pero que son imprescindibles no sólo para *La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine)*, sino para toda aquella persona que se interese por el arte cinematográfico en particular y el arte en general.

Debe recordarse que para André Malraux *el arte es lo único que resiste a la muerte*. También, que para Deleuze *la obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no contiene estrictamente la menor información. En cambio, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Ahí, sí. En calidad de acto de resistencia, la obra de arte tiene algo que hacer con la información y la comunicación*. Enseguida, Deleuze se pregunta por la relación misteriosa entre la obra de arte y el acto de resistencia, cuando el hombre que resiste no posee el tiempo ni, a veces, la cultura necesaria para tener una mínima relación con el arte... cosa que no atina a responder. Y entonces cita a Malraux y su concepto según el cual *el arte es lo único que resiste a la muerte*. Apreciación que coincide con la idea de Cioran (1911-1995) según la cual la muerte y la belleza se excluyen mutuamente. Era un hombre para quien no había nada más grave ni más siniestro que la muerte. Que no se explicaba cómo la muerte les había parecido bella a ciertos poetas y eran capaces de celebrarla, máxime cuando representa el valor absoluto de lo negativo. De manera que a ella lo único que el hombre puede oponer es, precisamente, el arte... sin importar que este tampoco sea, necesaria ni absolutamente, verdad, belleza, goce, placer o seducción.

SIGNIFICANTES, SIGNOS Y CÓDIGOS

Para empezar, aunque no todo el mundo lo apruebe, existe un difuso y tradicional reconocimiento de la *lingüística* del filme. Si un lenguaje consiste en un sistema que permite dar sentido a objetos o textos, expresar sentimientos o ideas, comunicar datos, hechos o situaciones, entonces, el cine aparece en todo su derecho como un lenguaje. Es decir, el filme significa, expresa, transmite y lo hace mediante herramientas que parecen satisfacer

esas *intenciones*, las mismas que le permiten acceder a la amplia área de los lenguajes. Se aclara aquí, sin embargo, que dichas intenciones no tienen nada que ver con el resultado del arte, con el arte como resultado: el arte no obedece a intenciones, sino que produce efectos y estos lejos están de las intenciones iniciales de un artista, de lo que él se propuso inicialmente: *No conozco el placer de la página releída*, decía Albert Camus. Según diversos estudiosos (Christian Metz, Jean Mitry, Umberto Eco), parecen ser tres las principales modalidades de exploración: 1ª, la lingüisticidad del filme se reconduce hacia una serie de *materias de expresión* o de *significantes*; 2ª, dicha lingüisticidad se confronta con la existencia de ciertos *signos*; y 3ª, la misma lingüisticidad se manifiesta a través de determinados *códigos* que facilitan el flujo filmico.

Así, existen dos grandes tipos de *significantes*: *visuales* y *sonoros*. Los primeros están basados en el juego de luces y de sombras que constituye el cine y se refieren, obviamente, a todo lo que sea perceptible a través del sentido de la vista; se subdividen a su vez en dos categorías: a) las imágenes en movimiento; b) los signos escritos, relacionados no sólo con la visión en estricto sentido sino también con la *lectura*. Los *significantes* sonoros tienen que ver con todo lo relativo al oído (se basa en un juego de ondas acústicas) y se subdividen a su turno en tres categorías: voces, ruidos y música. Hay pues en total cinco tipos de *significantes*: *imágenes*, *signos escritos* (desde lo visual); *voces*, *ruidos* y *música* (desde lo sonoro), cinco materias de expresión base de la arquitectura filmica, cinco tipos de ladrillo para levantar el edificio cinematográfico.

Cada uno de los cinco *significantes*, por sí solo, da lugar a diferentes *áreas expresivas*: cada tipo de ladrillo puede dar origen a edificios distintos. Por ejemplo, los *signos escritos* llevarán a las lenguas naturales y a los diversos modos de fijarlas sobre un soporte permanente. Las voces, reenviarán, por un lado, y de nuevo, a la lengua hablada y, por otro, al canto. Las imágenes remitirán a todo el entramado icónico representado por pintura, fotografía, video etc. La música aludirá a los variadísimos instrumentos y a sus notas, tonos, timbres etc., pero también a la voz humana (ortodoxa y no...) y a sus ruidos, gemidos y/o lamentos. En síntesis, las *materias de expresión* son los puentes que

permiten al filme extenderse y asentarse en toda una serie de territorios ajenos, pero con una identidad propia. De tal forma, el filme *roba* lenguajes ya existentes y consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama por completo original, lo que de por sí encierra, paradójicamente, una forma de *montaje* (como se verá) y por lo tanto impide definir al mismo montaje como la forma *más específica del lenguaje cinematográfico*, tal como lo pensaron algunos teóricos, v. gr. Eisenstein.

Según lo dicho, una segunda forma de exploración de dicho lenguaje cinematográfico estaría dada por el análisis de los *signos*, es decir, aquellos elementos que merced al entendimiento evocan la idea de *otro* elemento. En esta forma de exploración lo que se revela no está dado por los soportes físicos de la significación (el sentido de una palabra, frase u oración) sino por los modos en que se organizan dichos soportes físicos. Por ello, la atención focal no debe estar dominada por los significados sino por las distintas clases de relaciones entre significados, significantes y referentes: en una palabra, los tipos de *signos* que utiliza un filme. Un signo debe su carácter a algo que trasciende el material de que está hecho: así, una palabra puede ser concreta o abstracta independientemente de que se pronuncie o escriba; un retrato fiel puede obtenerse a través de una fotografía o de una descripción verbal. Lo que en últimas importa es cómo se asume la relación tripartita significado, signifiante y referente, más allá de la naturaleza del signifiante por sí solo. De lo anterior se colige, hay una tipología de signos que atraviesa las distintas áreas expresivas y que supera los límites tradicionales entre las dimensiones visual y sonora.

La tipología de C. S. Peirce (1931), de prestigio en el análisis filmico, prevé tres tipos fundamentales de signos (a los que se suma una amplia serie de valencias icónicas, indexicales y simbólicas que luego se abordarán): los índices, los íconos y los símbolos. El *índice* testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un estrecho nexo de implicación, sin llegar a describirlo. Así, un cigarrillo ardiendo en un cenicero señala que en la sala ha estado alguien, pero no dice nada sobre la persona en cuestión... (salvo que, poco a poco, se muere de cáncer); el llanto alude a la alteración de una persona cualquiera, pero nada dice respecto a si fue causado por dolor, placer o recuerdo; un enfermo

de sida muestra la desgracia de un ser humano, pero en sí mismo no advierte sobre su contagio o los males de un grupo social...

El *icono* (del griego *eikón*, imagen) es un signo que reproduce, por así decirlo, los contornos del objeto. Aquí no se dice nada sobre la existencia del objeto, pero sí sobre su cualidad. Una imagen religiosa (con la que de forma habitual se relacionan los íconos: véase *Andrei Rubliev*, 1966, de Andrei Tarkovski, paradigma en tal sentido), un cuadro o una fotografía comunican una apariencia, más o menos rica en datos cualitativos, pero no implican la existencia real del sujeto u objeto mostrado por los distintos referentes. Apenas denotan el vínculo existencial entre el signo y el objeto de referencia.

El *símbolo* (del griego *symbolon*) es una figura u objeto que tiene significación convencional (el perro es símbolo de fidelidad... sin habérselo consultado) y que por ello se basa en una *ley*, esto es, en una correspondencia codificada. En este caso no se habla de la existencia ni de la cualidad del objeto: simplemente se lo designa con base en una norma. La palabra misma es, para que se entienda, un signo arbitrario: por decir *árbol* no aparece este en concreto ni se refleja una cualidad concreta de tal o cual planta. No todas las flores amarillas se dan por desprecio... como piensan las despreciadas. La *Estatua de la Libertad* no habla necesariamente de dicho deber, que no derecho. Al mismo tiempo, sin embargo, y según una convención típica del español, al decir *árbol*, *flores amarillas* o *estatua de la libertad*, se transmite un significado muy preciso, que las demás lenguas, según sus convenciones, transmiten con palabras diferentes.

Sin necesidad de que sea un conocedor avezado, el espectador puede advertir que el cine contiene estos tres tipos de signos: índices, íconos, símbolos. Esto es cierto ante todo gracias a la intuición y luego de descomponer los diversos lenguajes que el filme aglutina y relaciona: de las imágenes surgen inmediatamente íconos; de la música y de las palabras brotan símbolos; de los ruidos aparecen índices. Sin embargo, la copresencia de íconos, índices y símbolos en el filme está sujeta a otras consideraciones pues, en general, al interior de cada lenguaje se pueden encontrar valencias icónicas, indexicales y simbólicas. Las mismas lenguas naturales son predominantemente simbólicas: el significado de una palabra

viene determinado por convención, según se dijo; aun así, no faltan los íconos (las onomatopeyas) ni los índices (las interjecciones: ¡eal, ¡ay!, ¡ja!). Por otra parte, cada tipo puro de signo es contaminado por los demás, existiendo símbolos con rasgos icónicos (los emblemas), íconos con rasgos indexicales (las fotografías instantáneas), índices con rasgos simbólicos (las armas) etc.

El tercer enfoque, por códigos, para la exploración del lenguaje cinematográfico, es el que según los entendidos mejor permite encuadrar en el edificio filmico el papel y la función de los distintos componentes del Séptimo Arte. Analizar dichos códigos plantea un problema terminológico ya que existen muchas definiciones posibles de códigos: científicos, técnicos, artísticos, éticos, ideológicos. Según el diccionario *Larousse*, código (del latín *codex, icis*) es *cuerpo de leyes que forma un sistema completo de legislación sobre alguna materia* y se puede entender como un dispositivo de correspondencia: así, el código Morse se limita a establecer la equivalencia entre equis letra del alfabeto y una secuencia de trazos largos o breves. También, como un repertorio de señales dotado de sentido, como es el caso del código marino: una serie de banderas o una serie de combinaciones de banderas fija el significado de cada una de ellas. En fin, el código se puede entender como un conjunto de leyes o de normas de comportamiento como es el caso del código jurídico, e incluso del caballeresco, que establece cómo proceder en determinada situación.

Para el propósito de *La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine)*, un examen cuidadoso muestra cómo los tres tipos de códigos diferenciados, como son el correlacional, como dispositivo de correspondencias, el acumulativo, como repertorio de señales y de sentidos, y el institucional, como *corpus* de leyes, operan estrechamente unidos. En otras palabras, un código es siempre: a) un sistema de equivalencias, gracias al cual cada elemento del mensaje tiene un dato correspondiente: cada señal tiene un significado, cada significado, una connotación etc.; b) un cúmulo de posibilidades, gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon (del latín *canon*, regla): las palabras dichas reenvían a un vocabulario, el vocabulario a determinada disciplina etc.; c) un conjunto de comportamientos ratificados,

gracias al cual emisor y receptor tienen la seguridad de pisar un terreno común: ambos usan la misma lengua o tienen similar ideología o parecida cosmovisión etc., aunque puede darse el caso contrario y no por ello descartar la posibilidad del entendimiento mutuo aunque no sea inmediato. Sólo por la presencia simultánea de estos tres aspectos (equivalencias, posibilidades, comportamientos) puede funcionar un código verdaderamente. Posteriormente se examinarán algunos de los códigos de orden sintáctico como los de las formas de paso (igual a la puntuación en el lenguaje escrito), el montaje etc.

LOS DIVERSOS TIPOS DE PLANOS

El tamaño del plano y consecuentemente su nombre y lugar en la nomenclatura técnica, está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto u objeto. La elección de cada plano se ve condicionada por la claridad necesaria de la narración: debe adecuarse el tamaño del plano a su contenido material (el plano será tanto más próximo cuantas menos cosas haya que ver) y a su contenido dramático (el plano debe ser más cercano cuando su aporte o significado diegético son mayores). La amplitud del plano determina en general su duración, por la obligación de dejar al espectador el tiempo necesario para percibir el contenido: así, un plano general dura, corrientemente, más que un primer plano; sin embargo, es evidente que un primer plano durará tanto más o menos según la idea que desee expresar el realizador.

En este sentido, el primer plano de Manuela (Liv Ullmann) en *El huevo de la serpiente* (1977), de Ingmar Bergman (1918-2007), manifiesta un estado de somnolencia y alienación; el primer plano de Travis Clay Henderson (Harry Dean Stanton) en *París, Texas* (1983/84), de Wim Wenders, durante la conversación con Jane (Nastassja [sic] Kinski) en el *peep-show* o local pornográfico, contiene toda la carga de nostalgia, dolor y desprendimiento que muy pocos filmes de Hollywood tuvieron antes; el primer plano doble (*Two-Shot*) y final de Alvin Straight (Richard Farnsworth) y Lyle Straight (Harry Dean Stanton) en *Una historia sencilla* (1999), de David Lynch, indica la estrecha vinculación entre el cosmos y la humanidad: de ahí la validez del aserto de Papini al hablar de *estrellas-hombres*.

Antes de ir con la escala de planos, bien vale la pena definir los conceptos de toma, plano, cuadro y encuadre, dada la confusión de empleo corriente. Así, toma es el fragmento de película impresionada desde la puesta en marcha del motor de la cámara hasta su detención. Por ejemplo, *The Rope* (1948) o *La soga*, del inglés Alfred Hitchcock, no fue rodada en un solo plano sino en ocho planos de diez minutos cada uno pues esta era la duración del rollo de la cámara (*Ten Minutes Take*) al momento de hacerse la película. Plano es la forma en que la toma es contenida definitivamente por la película. El cuadro tiene que ver con los elementos diegéticos a ser tomados y aunque coincide con el concepto de campo, puede distinguirse la relación de continente y contenido. El encuadre consiste en la forma de organizar la toma, que comprende la composición del cuadro y el ángulo de toma. El siguiente esquema permite ver las relaciones existentes entre los mismos:

CUADRO

TOMA: PLANO
COMPOSICIÓN DEL CUADRO
ENCUADRE
ÁNGULO DE TOMA

De mayor a menor, la escala de planos es la siguiente: plano general abierto, en inglés *long shot* (L. S.) es aquel en el que las figuras aparecen lejanísimas, casi en el horizonte, como en el comienzo de *París, Texas* cuando Travis atraviesa el desierto luego de dejar los rieles del ferrocarril. Plano de conjunto o *medium long shot* (M. L. S.) es aquel en el que las figuras aparecen más cercanas, pero siempre a una distancia que supera los 30 metros desde la cámara. Medio conjunto o *medium shot* (M. S.) es aquel en el que las personas no caben de cuerpo entero. El plano corta sus piernas generalmente sobre las rodillas. En Francia e Italia se llama plano americano. Medio primer plano o *medium close up* es el plano que va de la cintura a la cabeza. Primer plano o *close up* es el plano que va de pecho o de hombros a cabeza. El gran primer plano (*big close up*) o plano de detalle es el plano que parte del rostro y que por lo general va desde la frente hasta la barbilla o

que puede hacer un encuadre muy cercano concentrado sobre la boca y los ojos. Los gringos suelen llamarlo también *chocker close up* y los ingleses, *extreme close up*. Finalmente, *two-shot* y *three-shot* son los planos cercanos en que aparecen dos o tres personas y que pueden ser tomadas a manera de plano medio o de primer plano.

MOVIMIENTOS DE CÁMARA

En cuanto a los movimientos de cámara, debe decirse que aún hoy no hay una definición precisa en torno a si son tres, panorámica, *travelling* (a través de un *dolly* o carro) y grúa, con sus variantes, o solamente dos, paneo y *travelling*, con sus variantes de *camera-car*, *travelling* a mano y *steady-cam*. Y esa disyuntiva quizás resida en el hecho de que la grúa sea sencillamente un aparato mecánico que lleva al operador y a su cámara adentro y que, no obstante, le permite a aquél realizar movimientos osados e impensados dentro del paneo o el *travelling*. De todas maneras, son tres los movimientos de cámara que han hecho carrera: panorámica, *travelling* y grúa... aunque algunos investigadores reemplacen la grúa por el llamado movimiento de *Tilt*, es decir, el desplazamiento de la cámara sobre su eje, en sentido vertical de abajo hacia arriba (*Tilt Up*) y viceversa (*Tilt Down*).

En beneficio de la claridad y ya definidos la grúa y el *Tilt* (este, en sus dos modalidades), en el mismo orden de ideas hay que hacerlo con la panorámica y el *travelling*. En la panorámica, la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical, horizontal y oblicuo, de lo cual se desprende que hay panorámica vertical, horizontal y oblicua. En la vertical, la cámara sube o baja ganando espacio por encima o por debajo; en la horizontal, la cámara se mueve de izquierda a derecha y viceversa, añadiendo fragmentos de espacio a un lado o a otro; en la oblicua, la cámara atraviesa el espacio en sentido transversal arriba-abajo o al contrario, izquierda-derecha o al revés.

En el *travelling*, la cámara se sitúa por lo general sobre un carrito que a su vez va sobre rieles para hacer movimientos fluidos hacia delante y hacia atrás, hacia los lados e incluso en sentido transversal por el decorado. Siendo el cambio de posición de la cámara por el espacio un hecho real (a diferencia de lo que pasa con el *zoom*, al que algunos teóricos ingleses lo dan como

movimiento de cámara pero cuyo cambio es aparente pues se trata de un simple juego de lentes para acercar o alejar el objeto de toma), el movimiento se puede confiar no sólo a un carro, *travelling* propiamente dicho, sino también a una grúa fija, grúa en sentido estricto, o móvil, la llamada *dolly*, que permite conjugar en un único gesto continuo los posibles movimientos sobre distintos planos: piénsese aquí en *Birdy* o *Alas de libertad* (1988), de Alan Parker, en el momento en que la cámara sale de la casa de Mathew Modine y vuela literalmente por la calle de la cuadra.

La cámara puede montarse también sobre un vehículo, lo cual permite una mayor velocidad de desplazamiento, *camera-car*, o puede aplicarse al propio cuerpo del operador, en sus dos variantes: 1) *travelling* a mano y 2) *steady-cam*. La primera, sensible a los movimientos del modo humano de andar (recuérdese *Rompiendo las olas* o *Contra viento y marea*, de Lars von Trier) y por ello de espléndido efecto realista. La segunda, insensible a tales movimientos, gracias a los soportes y amortiguadores hidráulicos, y capaz de reunir la agilidad y la versatilidad del medio humano con la típica fluidez de un carrito. Por último, cabe señalar que mientras la panorámica es muy a menudo descriptiva, el *travelling* es preferentemente subjetivo: los personajes (y con ellos el espectador), a menudo toman el lugar de la cámara.

LAS CONDICIONES DE LA TOMA

Encuadres: Normales

Inclinados (a la derecha, a la izquierda)

Fijos

Móviles

Los encuadres pueden variar por:

1.

Angulación: Horizontal

Oblicua hacia arriba

Oblicua hacia abajo

Vertical a plomo

Vertical hacia arriba

2.

Distancia: Plano general abierto o gran panorámica (*long shot*)

Plano de conjunto (*medium long shot*)

Medio conjunto (*medium shot*)

Medio primer plano (*medium close up*)

Primer plano (*close up*)

Gran primer plano

Primerísimo primer plano o plano de detalle (*big close up*)

Two Shot, Three Shot etc.

3.

Composición: Horizontal

Vertical

Triángulo simple

Triángulo doble

Diagonal derecha

Diagonal izquierda

4.

Luz: De frente

Lateral desde la derecha

Lateral desde la izquierda

A contraluz

Desde arriba

Desde abajo

Filtrada

5.

Movimientos: De la cámara:

Panorámica:

Vertical (arriba-abajo y viceversa)

Horizontal (hacia der. e izq.)

Oblicua (hacia la derecha arriba)

Oblicua (hacia la derecha abajo)

Oblicua (izquierda arriba)

Oblicua (izquierda abajo)

Carro o *Dolly*:
Adelante
Atrás
Lateral derecha
Lateral izquierda
Ascensor arriba
Ascensor abajo

Panorámica y Carro combinados

De escena: Hacia la derecha
Hacia la izquierda
De cámara y de escena combinados

De inclinación

EL MONTAJE (DEFINICIÓN Y TIPOS)

El montaje (inglés: *editing*; francés: *montage*; alemán: *schnitt*) se refiere al proceso de unir los distintos planos de un filme, para formar una continuidad de escenas dotada de sentido y con un cierto orden de duración. Para ello, el montajista, siguiendo las instrucciones del director, utiliza una moviola (la que ya quedó obsoleta por el cine digital). Son varias las fases del montaje: unión de los planos seleccionados entre el material filmado a diario, para formar el llamado copión; el ajuste de las bandas de diálogos, ruidos (efectos) y música, necesario para efectuar las mezclas; y el corte de negativo, a partir del cual se hará la copia *standard*.

Según el orden seguido, el montaje puede ser lógico o cronológico, presentando uno o más escenarios a la vez (montaje alterno o paralelo, el cual heredó de la literatura y a la cual alimentó y sigue haciéndolo cuando ya el lenguaje cinematográfico autónomo fue un hecho); aunque puede obedecer también a una lógica no cronológica (*flash back* o tiempo hacia atrás) o a una intercalación de tiempos, basadas en una percepción subjetiva, en condicionamientos culturales o simplemente en un acto de la memoria o de los hechos narrados a partir de un guión original u otro adaptado.

Según la duración, el montaje crea el ritmo al intervenir en la duración de los planos (primer plano, medio etc.), organizados por escenas (unidad de lugar y tiempo de la acción presentada) y por secuencias (unidad de acción visual). Las posibilidades a emplear en ambos casos (en orden como en duración), es muy variada, desde el primer plano o el inserto hasta el plano general abierto, desde el plano muy breve (*flash*) hasta el muy largo, llamado plano-secuencia: por ejemplo, el del *peep-show* o local pornográfico en *París-Texas*; o el ascenso hacia el Zugspitze en *Falso movimiento*, ambos filmes de Wim Wenders; o el picnic en *Verdades y mentiras*, de Mike Leigh.

El montaje, a la vez que un proceso técnico, designa el proceso creativo de la obra cinematográfica, gracias al cual el temperamento de un artista, el director, para el caso, se expresa a través de una deliberada sucesión de escenas, del ritmo que los planos determinan, la cadencia con que se suceden las imágenes. El montaje se originó desde el instante en el que el director decidió cambiar el punto de vista de la cámara en una escena, variando su emplazamiento para lograr un registro más preciso de la acción de dicha escena o una relación más significativa entre ella y las escenas que la preceden o siguen.

Según ciertos historiadores, el montaje fue ya intuido por el francés Louis Lumière al reunir en una misma película cuatro episodios sobre la vida de los bomberos, cada uno de ellos filmado en una sola toma (enero de 1896). Otro de los pioneros franceses, Georges Méliès, por su parte, separaba la acción de sus filmes mediante una serie de planos generales. Los ingleses Collins, Smith y Williamson, integrantes de la Escuela de Brighton, iniciaron el montaje alterno o paralelo al intercalar planos medios en una sucesión de planos generales, pero fue el gringo Edwin S. Porter quien lo llevó a su más acendrada expresión en *Vida de un bombero americano* (1902) o *Salvamento de un incendio*, como también se conoce.

Dentro de esta misma línea, el también gringo Griffith elevó el montaje a la categoría de arte en 1908 al utilizar el *flash back* en *Las aventuras de Dolly* (*Adventures of Dolly*); dividió las escenas en planos más próximos a los actores en *Por amor al oro* (*For Love of Gold*); y empleó el primer plano (que los de Brighton ya habían usado en sus experimentos jocosos) de manera sistemática en *Después de*

muchos años (After Many Years). A través de los hallazgos de Griffith, la técnica narrativa del inglés Charles Dickens y la estética de los ideogramas japoneses, Sergei Eisenstein formuló su concepto del montaje como choque de elementos independientes entre sí, temporal o casualmente, para que de su enfrentamiento dialéctico surja una nueva idea en la conciencia del espectador.

El primer y más célebre ejemplo de este *montaje de atracciones* fue la yuxtaposición de imágenes de los huelguistas ametrallados por la policía, con las de los animales sacrificados en un matadero en *La huelga (Stachka, 1925)*. Para codificar sus posibilidades, Eisenstein sistematizó unas tablas de montaje (que completaban y refundían las hechas por el húngaro Balász y el ruso Timochenko), en las que creó diferenciaciones cuyo significado se considera hoy puramente sintáctico.

Tales intuiciones fueron desarrolladas en un sentido más impresionista por el documentalista ruso Dziga-Vertov (el mismo autor del *Cine-Ojo*) en *El hombre de la cámara (1928)*, prodigio audiovisual del que se ha nutrido casi todo el cine, así como documentalistas, publicistas, periodistas etc. Con un criterio diametralmente opuesto (aunque, eso sí, un rigor estético comparable), el austriaco Erich von Stroheim prefirió basar la estructura de sus filmes no sobre la discontinuidad sino sobre la duración real de las escenas, a partir de *Maridos ciegos (Blind Husbands, 1919)*, tendencia que luego retomarían los más talentosos creadores del cine sonoro, entre ellos Howard Hawks, King Vidor, Orson Welles.

El advenimiento del sonido, si bien hizo más complejo el montaje en cuanto a operaciones técnicas, permitió una mayor economía en la expresión eliminando las metáforas visuales del cine mudo, y facilitó al cine una visión más próxima y concreta de la realidad cotidiana, sin excluir las experiencias estilísticas más progresistas: las de Bresson, Reisz, Antonioni, Resnais, Godard. Así, el montaje ha evolucionado desde el carácter rítmico e ideológico de los primeros tiempos, hasta su condición actual de elemento ordenador de descripción objetiva.

En *La estética de la expresión cinematográfica (Rialp, 1958)* el teórico Marcel Martin sostiene que el montaje constituye “el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico” y que

es imposible “definir el cine sin la palabra montaje”, al que refiere como la organización de los planos de un filme según ciertas condiciones de orden y tiempo. Sin embargo, el traductor del texto de Martin, el español José M. Otero sostiene que el montaje no constituye aquel *fundamento más específico*, como quiera que todo arte, todo lenguaje (musical, teatral, literario, de la danza, filmico), consiste en una selección y organización de elementos o representaciones que producirán la imagen deseada por el creador.

En otras palabras, el montaje siempre ha existido y el del cine sólo tiene que ver con el descubrimiento y uso masivo del término pues en las diversas formas artísticas apenas varían los útiles y las materias primas y el montaje ni es útil ni materia prima. En ese sentido, una definición de cine puede prescindir sin más del vocablo montaje ya que está implícito en toda expresión estética.

Para abreviar, se puede definir una triple función creadora del montaje: creador del movimiento; del ritmo; de ideas. En primer lugar, el montaje es creador del movimiento en sentido amplio, es decir, de la animación, de la apariencia de vida. Cada imagen de un filme muestra un aspecto estático de los seres y de los objetos y su sucesión recrea el movimiento. En *El acorazado Potiomkin* (1925) se encuentra un ejemplo relevante: tres leones de piedra, yuxtapuestos en el tiempo, dan la impresión de ver a un león dormido alzarse por el ruido de un cañón.

En segundo lugar, el montaje es creador de ritmo, noción que debe ser cuidadosamente diferenciada de la de movimiento pues este es la animación o desplazamiento de las personas u objetos al interior del plano. El ritmo, por el contrario, nace de la sucesión de planos, teniendo en cuenta su longitud (la impresión de duración, determinada por la duración real del plano y por su contenido dramático, más o menos interesante) y su tamaño (existe un efecto psicológico mayor entre más cercano sea el plano). Por eso, un plano de detalle o un primer plano supone una búsqueda detrás de la apariencia.

Por último, el montaje es creador de ideas, esto es, no sólo tiene un valor descriptivo o narrativo (montaje-relato), sino también un valor explicativo o ideológico (montaje-expresión), basado en la reestructuración lógica de los sucesos tomados de la

realidad amorfa y reunidos según una relación de causalidad, destinada a hacer surgir el sentido de cada uno de ellos a partir de su confrontación. El ya citado Balász, escribió: “El director no hace más que fotografiar la realidad, pero él le da un significado determinado. Sus fotos son la realidad, innegablemente. Pero el montaje le da un sentido... El montaje no muestra la realidad, sino la verdad o la mentira”. De ahí el por qué de si un filme es verosímil o inverosímil, sin que a la vez importe cuán fantástico sea...

Antes de ir con la conclusión, va enseguida un resumen esquemático de los diferentes tipos de montaje establecidos por un teórico, Béla Balász, y tres de los realizadores más importantes de la historia del cine: Timochenko, Pudovkin, Eisenstein.

Así, con un enfoque eminentemente estético, Balász enumeró ocho tipos de montaje, aunque, como anota Marcel Martin, los tres últimos no estén a la altura de los restantes y no haya mucha diferencia entre montaje ideológico e intelectual pues al fin y al cabo ambos son productores de ideas:

1. Montaje ideológico (creador de ideas: *La huelga*)
2. Montaje metafórico (planos de máquinas y de rostros de marinos en el *Potiomkin*)
3. Montaje poético (el deshielo en *La madre*, de Vsevolod Pudovkin, según la obra de M. Gorki)
4. Montaje alegórico (plano del cielo al final de *La historia sencilla*, de David Lynch)
5. Montaje intelectual (estatua levantada sobre su pedestal en *Octubre*, 1927)
6. Montaje rítmico (musical y decorativo: uno de los mejores ejemplos de la historia del cine es el de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, del brasileño Glauber Rocha)
7. Montaje formal (oposición de formas visuales)
8. Montaje subjetivo (el lugar de la cámara es tomado por el ojo del espectador: *El arca rusa*)

El ruso Timochenko establece 15 tipos de montaje: 1. Cambio de lugar. 2. Cambio de encuadre. 3. Cambio de plano. 4. Introducción de un detalle. 5. Montaje analítico. 6. Evocación del pasado. 7. Evocación del porvenir. 8. Acciones paralelas. 9.

Contraste. 10. Asociación. 11. Concentración (paso a un plano más cercano). 12. Aumento (paso a un plano más alejado). 13. Montaje monodramático (acción única). 14. *Leit motiv* (o motivo fundamental: herencia de la ópera y más específicamente de la llamada obra de arte total de Richard Wagner). 15. Montaje en el cuadro (composición de la imagen).

La clasificación de Pudovkin, aunque mucho más sintética y satisfactoria (esto, según Marcel Martin), se refiere únicamente al montaje narrativo y no trata de las relaciones entre plano y plano, de gran importancia para la creación del ritmo:

1. Antítesis (un lujoso escaparate-un mendigo: equivalente al montaje por contraste)
2. Paralelismo (los manifestantes-los hielos en *La madre*; sacrificio de Kurtz-sacrificio del búfalo en *Apocalypse Now*, de Francis Coppola)
3. Analogía (la metáfora de los mataderos en *La huelga*; la de la queja de Erwin (Elvira) en el matadero: *En un año con trece lunas*, de Rainer W. Fassbinder)
4. Sincronismo (el salvamento *in extremis* en *Intolerancia*, 1916, de David Wark Griffith)
5. *Leitmotiv* (la mujer que mece la cuna, Lillian Gish, en *Intolerancia*, de Griffith; el sombrero que vuela en *Miller's Crossing* o *De pasco a la muerte*, 1990, también llamado *Muerte entre las flores*, de los hermanos Joel y Ethan Coen)

Por último, en opinión de Marcel Martin, Eisenstein es el que ha establecido la mejor tabla de montaje porque tiene en cuenta todos los tipos, desde los más elementales hasta los más complejos, aunque, eso sí, su nomenclatura no sea fácil y requiera estudio por separado:

1. Montaje métrico (o motor primario, análogo a su medida musical y basado en la duración de los planos)
2. Montaje rítmico (o emotivo primario, basado en la duración de los planos y en el movimiento en el cuadro)
3. Montaje tonal (o emotivo melódico, basado en la resonancia emotiva del plano)

4. Montaje armónico (o afectivo polifónico, basado en la dominante afectiva de la totalidad del filme)
5. Montaje intelectual (combinación del sonido y de la dominante afectiva de la conciencia reflexiva).

En lo que toca al propio Marcel Martin hay que decir que él cree, en un esfuerzo de síntesis y racionalización, poder deducir los distintos tipos de montaje (“una simple relación de plano constituye un tipo de montaje igual que un montaje paralelo de larga duración”) a tres categorías principales, que van desde la escritura hasta la narración pasando por la expresión de las ideas.

Para terminar, Shakespeare decía: “La vida es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia y que no significa nada”, o lo que, de acuerdo con el cineasta Fernando Trueba, se podría traducir: la vida es una película mal montada. De ahí la importancia del montaje. Desde que el cine descubrió el montaje, la literatura no ha dejado de aprender de él... Lo que no quiere decir, que hoy sea “mejor” (Trueba) la literatura. Y aunque muchos sostengan que es el cine el que en lo fundamental se ha alimentado de la literatura. Lo que no quiere decir que por eso sea mejor el cine... Cuando este cae en manos de aquella se arruina: con esto nada tiene que ver el montaje.

Con esta apretada síntesis sobre el montaje concluye el glosario de términos cinematográficos de *La Fábrica de Sueños* (*Ensayos sobre Cine*).

¿CÓMO APRECIAR UNA PELÍCULA?

En apariencia es fácil explicar lo que el espectador puede encontrar al enfrentarse al cine, máxime si se tiene en cuenta que gran parte del público lo considera una diversión, un espectáculo o un pasatiempo destinado a separarlo por un par de horas de sus actividades cotidianas: punto de vista que es válido... lo mismo que para el intelectual el hecho de escuchar una pieza del barroco, por ejemplo, es también una distracción y no sólo un goce estético que requiere atención, respeto y esfuerzo. La sesión semanal, en el caso del aficionado, tiene por objeto hacer olvidar la fatiga del trabajo y la mezquindad del patrón, cosa que desafortunadamente es el origen de otro problema, ideológico este, ya que los distribuidores de cine comercial se cuidan de

mantener sus películas dentro de la función asignada por la cultura dominante (si, en ese caso, se puede hablar de cultura): coadyuvante y guardián del orden establecido.

Aspecto contra el que, a propósito y afortunadamente, vienen luchando actualmente pequeñas distribuidoras (*Babilla Ciné*, *Cineplex*, *Centauro Films*) que le han permitido al público acceder a filmes como *El odio*, *Ghost Dog: el camino del samurai*, *El hombre que nunca estuvo* (ver ensayo sobre estos tres filmes, traídos al país por *Babilla Ciné*), *Los idiotas*, *Celebración*, *Bailarina en la oscuridad* e incluso producciones nacionales, al margen de su calidad, como *La toma de la embajada*, *Diástole y sístole*, *Terminal*, *Satanás*, *Apocalipsur*, *Perro come perro* etc. Cuando opera como guardián del *statu quo*, para nadie es un secreto que el arte y en este caso el cine aparece como una efímera catarsis en el desequilibrio de un inhumano modo de vida, pero también como un narcótico permanente ya que margina al espectador de la vida real, de los problemas concretos de su sociedad y de la situación global, logrando de esta forma desarticular las conciencias e impedir el ejercicio del criterio.

Las talanqueras se presentan cuando el espectador, no importa si desprevenido o avezado, se pregunta, ¿cómo apreciar una película?, ¿cómo y para qué hacer crítica?, ¿cuál es una metodología adecuada del cine-foro? Y es que en realidad el objeto de análisis desconcierta por sus propias características: ilusión (de movimiento); rapidez (de proyección); mayor o menor grado de dificultad (de percepción). Una novela, una pintura, un instrumento, son aprehensibles pues tiene un contorno, una forma física, una posibilidad de fijarse a la vista y al capricho del interesado, mientras que el filme no es otra cosa que un kilometraje indefinido de rollos de película en que están impresas imágenes, sonidos y señales: imágenes muchas veces ricas, otras pobres, en todo caso plagadas de detalles como para poder apreciarlas durante el tiempo de un filme; sonidos que por la dificultad de poder separarlos cabalmente de las imágenes pasan en gran parte desapercibidos, al menos en una primera lectura; señales (metáforas, guiños, *gags*) algunas veces incomprensibles en sí mismas, otras comprensibles tras cuidadoso análisis. No se olvide aquí que el director, a través de su obra, realiza la síntesis sobre un aspecto determinado de la realidad o sobre una temática; el espectador (incluyendo al crítico), el análisis.

Es bien sabido que la novela (también la pintura y el instrumento) permite regresar a ella cuantas veces se desee, lo que no ocurre con el cine por ser una manifestación sonora y visual que pasa por un proyector que agranda las imágenes, las hace suceder lo suficientemente rápido para dar la ilusión de movimiento, transforma lo visible en audible. Avanza la película de manera implacable en el proyector, en tanto que el espectador se debate en una lucha desigual por tratar de escoger los elementos que le interesan, de capturar las imágenes fugaces, de volver sobre lo que no ha captado bien... como fácilmente lo podría hacer si tuviera entre sus manos un texto o un cuadro o ante sus oídos una pieza musical. Abandonado en perfecta soledad entre ruidos e imágenes, atrapa no lo que quiere sino lo que puede, para después intentar reconstruir, apoyándose sobre impresiones cuasi borradas, lo que parece el tema principal del filme, en medio de la barahúnda de sub-temas, de ideas mayores y menores, de estados de conciencia, de personajes y escenas de choque... sin entrar todavía, sin pensarlo siquiera, ni más faltaba, en el análisis estético, es decir, en el mundo del cineasta, de los personajes por éste creados, de la poética del filme, del estilo del director, de las comparaciones críticas con su obra anterior, con las obras de otros autores, con otras expresiones artísticas.

Al terminar la proyección, cada espectador reúne lo que le ha sido dado en virtud de su sapiencia o ignorancia, bondades o limitaciones, capacidad o carencia, y ofrece a los demás su *interpretación*, no siempre preguntándose antes en qué medida su conocimiento previo, su capacidad de atención y sus deseos han conducido su percepción del filme. En muchos casos, las discusiones sobre una película naufragan en el mar de las divagaciones por falta de un acuerdo previo, o de una moderación acertada, sobre métodos y objeto de análisis fílmico. La debilidad de buena parte de la crítica radica en el prurito de imponer convenciones de las que una película a todas luces prescinde, o criterios que no son aplicables a su forma. A menudo se olvida que un juicio crítico apenas tiene valor cuando a su vez puede ser criticado y sopesado por el saber, la experiencia y la percepción de los demás, incluida la del supuesto ignorante que antes se citó. Hay un conflicto necesario entre la actividad del cineasta y la mirada del espectador crítico, en tanto que, como ya se dijo, el

primero hace la síntesis que el segundo sólo puede apreciar por el análisis.

La interpretación de filmes casi nunca es satisfactoria (aunque raras veces los acercamientos sean falsos por completo, desviados o perversos), toda vez que están anclados en una selección arbitraria de argumentos, teorías e indicios sobre los que muchas veces se olvida aclarar en torno a qué sistema previo están organizados. Esto es lo que, a toda costa, hay que evitar. Sólo así el cine podrá seguir siendo el vehículo de expresión a que lo destina su naturaleza de arte masivo: manifestación de bellos sentimientos (Godard), objeto de aprehensión y conocimiento del mundo, elemento de comunión entre los seres humanos. Y, sobre todo, reflejo de la sociedad de su tiempo: para bien o para mal (el arte no es moral...).

¿CÓMO Y PARA QUÉ HACER CRÍTICA?

El 16 de enero de 2000, *El Tiempo* en sus *Lecturas Dominicales* publicó una encuesta sobre la crítica cinematográfica en Colombia. A la pregunta, *¿Para qué sirven los críticos de cine en la Colombia de hoy?*, quien esto escribe respondió: “Pudiendo ser tan amplia la respuesta como es la pregunta y al ser, eso sí, esta concreta respecto al tiempo (hoy) respondería ‘para nada’. Me explico: en un país banalizado por la violencia activa multilateral (paracos, militares, guerrilla, narcotráfico) y por la violencia pasiva unilateral (medios de información) y en el que, por esa vía, como por la del neoliberalismo que todo lo que toca deviene *light*, la cultura ha sido literalmente borrada del mapa –¿dónde está el Ministro de Cultura o el fardo burocrático a su cargo y su gestión?– el papel de cualquier crítico es exíguo... porque, ¿qué se puede criticar en un país donde no hay una verdadera producción cultural sino una eufemística Industria Cultural que apenas sirve para organizar eventos de baja estofa; donde la cultura es a diario cortejada, manipulada y, cómo no, manoseada por los centros de poder; donde la polémica y, más aún, la disidencia es sinónimo de persecución y por ende de muerte?

“Ahora, si olvidamos lo que no se debe pero toca puesto que no hay (cine, por ejemplo) en este país desmemoriado donde por lo mismo no hay historia ni mucho menos identidad –en cuántas

cosas prestadas andamos por el mundo!, diría Pessoa-, los críticos deberían servir –y no digo sirven...– para orientar, guiar, formar espectadores ávidos de saber sobre un oficio, el cinematográfico, que en Colombia no hay... siempre con seriedad, honestidad y ante todo con una responsabilidad ‘casi penal’ frente al público, como debe serlo la del cineasta frente a la obra de arte. Una crítica, como la que a menudo se ve, supeditada a encargos, chantajes, gustos –la obra de arte está por encima del simple gusto personal– o manipulaciones, no sólo carece de seriedad: simplemente es deshonesto, irresponsable y sólo merece sitio en el tacho de basura. Y es que el único compromiso del crítico, como el del artista, es permanecer fiel a sí mismo, a su saber y no a cualquier otro prestado.”

EL PAPEL DE LA CRÍTICA

¿Qué es crítica de arte en general? ¿Cómo hacer la crítica cinematográfica en particular? ¿Cuál es una metodología adecuada de cine-foro, entendido este como una parte del cine-club, cuya proyección y actividades formativas son mucho más amplias?

Primero, la crítica de arte en general es el estudio de las distintas expresiones artísticas y el análisis racional de forma y contenido de una obra artística determinada: dancística, pictórica, teatral, musical, escultórica, cinematográfica etc. Y, por encima de todo, el ejercicio de apreciación de las formas artísticas y sus funciones. Es decir, la crítica no es otra cosa que la actividad consciente de asimilación de una obra.

¿Cómo hacerla? Para el caso, la crítica cinematográfica se ejerce no sólo a través de los medios y por especialistas sino también por el espectador desprevenido y casual que asiste a la proyección de una película. Contra la opinión general, debida a un apego equívoco a su etimología, que la homologa a juzgamiento, censura, sátira, la crítica consiste en apreciar, valorar, ponderar y no lo contrario: subestimar, demeritar, despreciar las características y cualidades de forma y contenido de una obra determinada. Criticar, al menos en Colombia, se convirtió en asumir una posición frente a dos extremos de soporte: la alabanza o la diatriba desmesuradas, en ambos casos dependiendo de quién sea el amigo o el enemigo.

La crítica cinematográfica ideal no es la que ensalza o condena una obra, en un acto de misericordia o de mezquindad, sino la que sabe sopesar virtudes y/o defectos de la misma. Aunque nunca ha debido serlo, la crítica contemporánea y en particular el crítico moderno ya no es sinónimo de censor, juez, aristarco o zoilo. En últimas, la crítica ideal es la que logra hallar un equilibrio entre las ambivalencias del gusto (relatividad de las preferencias e inclinaciones, identificación personal etc.) y el análisis racional que de partida debe tener en cuenta las condiciones intrínsecas de la obra de arte (análisis caracterizado por madurez, imparcialidad, argumentos, consistencia y consecuencia, búsqueda dialéctica etc.) La honestidad que sobre todo para bien siempre sale a flote, no puede estar desligada de la claridad, maneja la dicotomía entre opinión objetiva y subjetiva, sin confundirlas, es decir, se priva de pasar por razones imparciales las que son de identificación personal.

Cuando la crítica no se ejerce con honestidad termina polarizándose entre la superficialidad y la especulación, caracterizada la primera por ligereza, banalidad, ignorancia y la segunda por valoración exagerada, tergiversación, tendenciosidad. La crítica superficial aborda la obra desde una óptica pragmática en términos de utilitarismo, lucro, *rating*, sin tocar para nada la esencia de la obra en cuestión. La especulativa, otorga a la obra valores que no posee al tiempo que desvirtúa o niega lo que sí, en función de acercamientos inciertos (como quien manotea en la oscuridad), pretenciosos o exagerados, que conducen a crear prejuicios frente a la obra examinada.

La crítica cinematográfica, en apretada síntesis, se ejerce para identificar los elementos y valores de una obra, así como para destacar sus funciones. Para hacer tomar conciencia de su validez estética (necesidad de ser, significar, no imitar), su valor ético-filosófico y su posición política e ideológica, no ideologizante, valores ambos con que se hace referencia al contenido de la obra, llamado por algunos, *mensaje*: el que no debe ser en ningún caso proselitista, entendido este como prurito para ganar adeptos aun a costa de un dudoso contenido. Es importante subrayar que por valores éticos no deben entenderse únicamente los arquetipos de comportamiento social, moral o religioso: lo considerado amoral o anti ético según parámetros de

valoración sexuales, religiosos o políticos, también equivale a la categoría de valores éticos, dentro de las obras de arte: como en el caso de *La virgen de los sicarios* (2000), de Barbet Schroeder, sobre el relato testimonial, de desahogo autobiográfico, no novela, del valiente y alegórico ex colombiano Fernando Vallejo y con guión suyo (ver comentario sobre dicha película). Se ejerce la crítica, además, para evaluar el aporte personal del autor al significado de la obra respecto al significado de la obra, respecto al tiempo y lugar en que es concebida y conocida y al contexto circunstancial de la obra misma: aquí se habla de antecedentes, comparaciones e influencias en relación con otras obras, ya no sólo cinematográficas, otros autores, otras fuentes de conocimiento: humanas, científicas, tecnológicas etc.

Por último y no sólo para alivio de quien esto escribe... para desarrollar la crítica cinematográfica en particular y de arte en general no es necesario, imprescindible ni obligatorio, contrario a lo que se dice, el *saber hacer* danza, pintura, teatro, música, escultura, cine, televisión etc. No siempre la capacidad de hacer es compatible con la de contemplar, apreciar, analizar, comparar, diferenciar, catalogar. Decía alguien que por coincidencia quienes saben hacer, poco critican, lo que no es precisamente un elogio en este caso. Así que el tan mentado “ya que tanto critica, hágalo” que se utiliza para desvirtuar una posición crítica, no debe ser visto ahora más que como un simple pretexto de ciertos artistas para ocultar las debilidades de una obra que siempre terminará por caerse de su peso... de una obra sobre la que nunca pesará otra cosa que el tiempo y el efecto de decantación de esa obra en torno a la cual, a la postre, es poco lo que para su aceptación o rechazo el crítico haya dicho o dejado de decir: eso sí, se reitera, siempre con honestidad, conocimiento, capacidad y sin dejar de ser, en ningún momento, fiel a sí mismo... Hacer crítica de cine es una manera de hacer cine...

Por último, la verdadera crítica consiste en lo siguiente: mediación reflexiva y autónoma, respeto por el trabajo ajeno, amplitud conceptual, sensibilidad estética, compromiso social, no lambonería ni loa, mucho menos condena gratuita del objeto de estudio ni, por ahí derecho, del autor estudiado... Esto recuerda al catalán Eduardo Subirats, quien en su ensayo *Crítica de la crítica crítica* puso de presente que la crítica (y no es

redundancia) sólo es pensable como ejercicio democrático de argumentación y de diálogo, no totalitario ni absolutista.

METODOLOGÍA DEL CINE-FORO

En cuanto a una adecuada metodología del cine-foro, que se recuerda no es sino una de las múltiples actividades que debe desarrollar un cine-club, en el sentido cabal del término, esto es, tomado como una organización de personas que trabaja en beneficio del cine y sobre todo de las personas que a él se acercan, cabría examinar brevemente, en primer lugar, los casos evolutivos que con mayor frecuencia dan lugar a un cine-foro desarrollado con regularidad (mínimo cada semana). Todo ello, con base en el texto *El lenguaje del film*, de Renato May (Rialp, 1962).

1º Repetición (no reiteración pues este término tiene un contenido positivo, no peyorativo): al estar influido por la proyección, el debate acepta pasivamente sus sugerencias y no hace más que repetir, bajo diversas formas, lo que ya el filme ha dicho de manera más eficaz y con recursos *más potentes*.

2º Seudo integración: por tratarse de un público heterogéneo, el debate se evade de la *materia proyectada*. O sea, cada espectador se apoya en el filme para sustentar su propia *interpretación* o sus ideas sobre subtemas y temas que el mismo filme objetivamente no trata. Se renuncia a la propia proyección en beneficio arbitrario del debate.

3º Academicismo: los procesos culturales tradicionales, por lo general regresivos, afectan también a lo cinematográfico, que tiende a convertirse en cultura de minorías. Entonces, bajo la apariencia de ennoblecer el arte cinematográfico en el terreno cultural, se esconde una esterilización de los procesos activos de la imagen.

4º Formalismo del contenido: el afán de considerar el filme únicamente desde la perspectiva formal o desde la del contenido, “abstrae de la realidad filmica y conduce a resultados parciales e inevitablemente deformados”. Respecto a lo formal, el esteticismo

toma el lugar de la estética o, en el mejor de los casos, se cae en el academicismo ya anotado. Respecto al contenido, el moralismo reemplaza a lo ético, la propaganda a las relaciones humanas, la politiquería a la política...

En resumen, una metodología del cine-foro debe tener en cuenta tres factores integralmente considerados:

1. La imagen actúa sobre todos sin distinción; la composición de un público cinematográfico es casi siempre heterogénea. El cine-foro, no obstante, debe proponerse una progresiva homogenización del espectador hacia un nivel cada vez más alto, a pesar de la resistencia de algún lugar del público. El público heterogéneo rebaja inevitablemente el nivel del cine-foro: esto, sin embargo, no es un problema, sino algo inevitable que se puede corregir al filo del tiempo. Quizás por eso la experiencia respalda la utilidad de los cine-foros especializados: para niños, mujeres, obreros, estudiantes, viejos, profesionales, empleados, desempleados, pensionados, jubilados etc., que tienden a potencializar su propia gestión cultural mediante la selección y homogenización del espectador. El cine-foro para *todos* encuentra su común denominador en el interés por la imagen, a la que acuden mentes diversas y heterogéneas.

2. Cada filme presenta un mundo propio, cerrado y complejo donde los distintos aspectos de la actividad humana están presentes en mayor o menor grado, de un modo íntegro o parcial e incluso deformado o negativo. Un filme puede estar dedicado, por ejemplo, a un aspecto como la guerra (*Full Metal Jacket* o *Nacido para matar*), al amor y/o al erotismo (*El imperio de los sentidos*), a la muerte (*El séptimo sello*, *El manantial de la doncella*), a las relaciones intrafamiliares (*Grupo de familia*, *Estamos todos bien*, *Somos guerreros*), al desempleo (*Ladrones de bicicletas*: ver comentario sobre este filme, además de sobre *Nacido para matar* y *Estamos todos bien*), a la miseria humana (*Feos, malos y sucios*) o a la revolución (*Octubre*). Así, para cada filme el cine-foro tendrá un desarrollo diferente, mientras el cine-foro enfocado a un público determinado condiciona la elección del filme a presentar.

3. El elemento más activo de cada cine-foro va de la mano con la posibilidad de lectura del filme por parte del espectador. Ningún cine-foro puede renunciar a la actividad pedagógica que ofrece la proyección para plantear un mejor y mayor conocimiento del lenguaje cinematográfico. No debe haber molestias entre el público, máxime si es heterogéneo (lo que no debe verse como problema sino como cantera de virtudes), cuando alguno de los asistentes, neófito o avezado, exponga sus argumentos con conocimiento de causa, rigor o seriedad e incluso con humor: “toda labor intelectual implica una labor humorística”, recuerda George Bernard Shaw. Este aspecto, el educativo, es el más interesante cuando el cine-foro se dirige, precisamente, a un público heterogéneo o psicológicamente prevenido en el campo cultural.

De estos tres factores y de su inexorable inexactitud teórica resultan dos necesidades: un desarrollo metódico y gradual del cine-foro a un mismo público, es decir, de la especialización o de la didáctica del filme a la homogenización de los espectadores en el plano de una cultura cinematográfica; y una selección metodológica de cada debate que responda, a nivel general y específico, a las más heterogéneas exigencias creadas por la proyección indistinta sobre un público indeterminado.

Un esquema sintético de debate para el cine-foro, de acuerdo con Renato May, puede presentarse así:

EL DEBATE: Estados de conciencia – Sugestiones pasivas

COMIENZO DEL DEBATE: Personajes de choque
Escenas de choque

E

SIGNIFICADO DE LOS ELEMENTOS DE CHOQUE

L

LA TEMÁTICA: Temas secundarios
Tema central

F

DESARROLLO DEL DEBATE

I

DIDÁCTICA DE LA IMAGEN

L

LOS MEDIOS FÍLMICOS: MEDIOS PSICOLÓGICOS:
Análisis de la estructura (Temas sociales, morales, políticos etc.
El hombre consigo mismo; el hombre y la familia; el hombre y la
sociedad)

M

MEDIOS ARTÍSTICOS: análisis estético (El mundo del
artista, la poética, el estilo, comparaciones críticas)

E

CONCLUSIÓN DEL DEBATE

AMÉRICA LATINA I
CUBA-CHILE

INTRODUCCIÓN GENERAL AL CINE DE CUBA Y DE CHILE

Dentro del ámbito de América Latina, pocos países como Cuba y Chile han producido un cine tan innovador, heterogéneo y experimental. Con enormes contribuciones tanto a nivel formal como teórico han surgido en ellos propuestas interesantes e igualmente únicas: por ejemplo, *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967), de Julio García Espinosa (filme que, dentro del Seminario *Movimientos y Renovación en el Cine*, a última hora se cambió por los documentales de Santiago Álvarez, debido a problemas técnicos con el proyector de *Súper VHS*). Han explorado temáticas tan importantes como la identidad, el exilio, la realidad nacional e histórica, y géneros como el ya citado documental. Más allá de compromisos e intereses políticos o económicos han surgido directores tan relevantes como los cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Santiago Álvarez mismo, o los chilenos Raúl Ruiz, Miguel Littín, Patricio Guzmán, de quien (también a última hora) se presentó su documental *Chile, la memoria obstinada* (1996) a cambio de *El chacal de Nahueltoro* (1969).

INTRODUCCIÓN AL CINE CUBANO: RENOVACIÓN POR REVOLUCIÓN

Aunque la historia del cine cubano como movimiento de renovación sólo se inicia a partir del triunfo de la Revolución liderada por Fidel Castro, Ernesto *Ché* Guevara y Camilo Cienfuegos, entre otros, vale la pena hacer un recuento de las cosas que pasaron antes de aquel histórico 1º de enero de 1959. Así, en enero de 1897, el francés Gabriel Beyre hizo las primeras demostraciones públicas del cinematógrafo de los hermanos Lumière. Poco después rodó su primer corto, *Simulacro de un incendio*. En los años siguientes se destaca el pionero Enrique Díaz Quesada, autor de reportajes (*Parque del Palatino*, *La Habana en agosto*), cortos de ficción (*Juan José*) y, por último, del primer largometraje cubano: *Manuel García, rey de los campos de Cuba*. No obstante, la absoluta carencia de infraestructura industrial obligó a emigrar a los pocos que intentaron realizar una producción autóctona, como le pasó a Ramón Peón, quien pasó a México. En 1930 se rodó la última producción muda, *El caballero del mar*, de

Jaime Gallardo, y la primera sonora, *La serpiente roja*, de Ernesto Caparrós. Una prueba de que muy poco cine comercial había en Cuba es que entre 1930 y 58 se hicieron sólo 80 largometrajes. En los años posteriores, la producción se estabilizó en cinco largometrajes anuales, entre melodramas y comedias musicales de poco valor artístico. La crisis de la década de 1940 hizo que el gobierno de Carlos Prío Socarrás dictara una serie de medidas de apoyo y se intentó mejorar el bajo nivel de la producción anterior a la revolución. En la década siguiente, la de los 50, aunque había pocos filmes cubanos, mucha gente iba a cine: sobre un total de 7 millones de habitantes, hacia 1993 (hoy hay 12.5) llegó a haber 1 y medio millones de espectadores por semana.

Se recuerda aquí que una muy significativa población rural tenía poco o ningún acceso al cine, como lo recuerda el fotógrafo Néstor Almendros, por entonces residente en Cuba, quien ubica el paraíso del espectador en La Habana, pero, un paraíso sin perspectiva crítica: *Aunque parezca paradójico, en ese tiempo Cuba era un lugar privilegiado para ver cine. Primero, a diferencia de España, los cubanos no sabían nada sobre el doblaje, de modo que las películas se exhibían en sus versiones originales con subtítulos en español. Segundo, como este era un mercado libre, con muy pocos controles del Estado, los distribuidores trajeron a Cuba muchas clases diferentes de películas. De esta forma se lograron ver todas las producciones estadounidenses, incluso las de clase B que habían tenido problemas para ser presentadas en otros países. También vi cine mexicano, español, argentino, francés e italiano. Se importaban cada año alrededor de 600 películas. Los censores eran muy tolerantes. (...) La Habana era el paraíso para un fanático del cine, pero un paraíso sin ninguna perspectiva crítica.*

Como ya se dijo, es tras el triunfo de la Revolución cuando el cine cubano alcanzó por su calidad el reconocimiento internacional. La industria se nacionalizó y el 24 de marzo de 1959 se fundó el monopolio estatal del ICAIC (*Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos*), en reemplazo de la organización *Cine Rebelde*, creada inmediatamente después de la Revolución con el fin de filmar documentales sobre las primeras semanas del proceso. El ICAIC, dirigido por Alfredo Guevara y administrado por los cineastas que pretendían modificar las condiciones de producción, distribución y exhibición, tomó el control de ellas

tres, así como de la importación y la prensa y promovió la reflexión y la autenticidad, con una actitud realista y documental que permitió mostrar a Cuba a los cubanos y al mundo. Y aunque no tenía una dirección particular en cuanto a la naturaleza y las funciones de la producción cultural, puso todo el énfasis en la educación: la campaña de alfabetización empezó en enero de 1961 y con ella el nivel de lecto-escritura, que en 1958 era del 76%, pasó al 98% en 1988. Hoy, de acuerdo con el discurso de Fidel Castro pronunciado el 1º de mayo de 2003: *No existe en Cuba ni siquiera el analfabetismo funcional. (...) El nivel promedio de conocimientos de un ciudadano cubano alcanza ya no menos de nueve grados.*

A comienzos de 1960 había surgido el llamado *cine espontáneo* de Almendros, quien filmaba con su cámara todo lo que se le apareciera sin ningún guión previo, según se puede notar en el documental *Gente en la playa* (1961), como haciendo caso inconsciente a las palabras de Joris Ivens, documentalista holandés, veterano de la guerra civil española y del conflicto chino-japonés durante la II guerra mundial, que pasó un tiempo trabajando el género (*Cuba, pueblo armado*, 1961) y aconsejó a los jóvenes realizadores: *En las cooperativas, en los centros industriales, ustedes ven la dedicación de toda la población en la construcción de su propio destino. Si se me permitiera dar una palabra de consejo a los jóvenes cineastas de Cuba, diría que esta es la mejor lección de cine para ustedes. Olviden los problemas de la técnica o del estilo. Eso vendrá con el tiempo. Lo más importante es permitir que la vida entre en sus estudios; así no se convertirán en burócratas de la cámara. Filmen rápidamente y tan directo como sea posible, no importa lo que esté sucediendo. Acumular material de primera mano puede considerarse la mejor manera de alcanzar un cine con características nacionales.*

Los primeros recursos disponibles del ICAIC se emplearon en la realización de documentales y noticieros cinematográficos. Ya desde 1950, Cuba tenía prestigio en cuanto a noticieros comerciales se refiere. Fuera de Ivens, directores como Roman Karmen, Bruno Sefranka, Agnès Varda y Chris Marker, con su presencia en Cuba, ayudaron a varios cineastas a utilizar el documental como una catapulta para pasar al largometraje. Afirma John King en *El carrete mágico* que *el patrón normal para un aspirante a director era progresar desde la producción de cortos*

documentales didácticos hasta la realización de un largometraje. Hacia 1954, en *El mégano*, corto documental independiente, se encuentra que el equipo de producción está conformado por los realizadores iniciales de la Revolución: Titón Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, Jorge Haydu y Jorge Fraga. Documentales como *Esta tierra nuestra* y *Asamblea General*, de Gutiérrez Alea; *La vivienda y Patria o muerte*, de García Espinosa; *Cooperativas agrícolas* y *Una escuela en el campo*, de Manuel Octavio Gómez; *Y me hice maestro*, de Jorge Fraga; *Cuba sí*, de Chris Marker (1921-2012); y *Cuba, pueblo armado*, de Joris Ivens (1898-1989), son una muestra palpable no sólo de la importancia del documental en el desarrollo cinematográfico de Cuba, sino del tratamiento delicado y respetuoso en los énfasis temáticos: la tierra, la política, la vivienda, el humanismo, la solidaridad, la educación, la historia, la memoria. En cuanto a los primeros noticieros, cuya sección fue encargada a Santiago Álvarez, el recordado director de *Muerte al invasor* (1961, codirigido por Titón), tuvieron vasto material sobre qué filmar: la reforma agraria de marzo del 59; la nacionalización de las centrales azucareras en febrero del 60; la expropiación de propiedades de los Estados Unidos el mismo año; la nacionalización de los bancos; los cambios en las alianzas internacionales; la abortada invasión de Bahía de los Cochinos, también conocida como Playa Girón, lugar donde en abril del 61 el imperialismo yanqui sufrió su primera derrota en América Latina y escenario de la lucha valiente de milicias y Ejército Rebelde contra mercenarios embarcados por la CIA en una repudiable acción paranoica contra el Gobierno y el pueblo de Cuba. *Muerte al invasor*, recoge la visión directa de los hechos.

El número de películas demuestra el desarrollo del sector cinematográfico desde el triunfo de la *Revolución de los Barbudos*. Así, entre 1959 y 87 Cuba hizo 164 largometrajes (112 argumentales, 49 documentales y 3 de animación), 109 de ellos en color, 1.026 cortos (16 argumentales y 1.010 documentales), de los cuales 545 en color, y 1.370 noticieros. Todas estas producciones se podían ver en 535 teatros dotados con equipos de 35 mm o en 905 lugares equipados con proyectores de 16 mm. En 1987 hubo más de 61 millones de entradas y los espectadores pudieron escoger entre 120 y 130 estrenos anuales. De este caudal, apenas el 7% era de filmes cubanos que, sin embargo, ocuparon el 20% del

mercado. El descenso de la asistencia a cine en los últimos tiempos obedece a la tendencia mundial que se deriva de la competencia entre el cine, la televisión y el video, pero el declive no es tan marcado en Cuba como en otros países latinos (Colombia, Ecuador, Perú), pese a que la isla tiene, detrás de Argentina, el segundo más alto porcentaje de televisores por habitante y el número de videos se ha incrementado en unos cientos de miles de grabadoras.

En lo que toca a la cifra de espectadores por película, una audiencia menor a 500 mil espectadores (número elevado en otros países, en Colombia, por ejemplo) es considerada en Cuba un fracaso rotundo. Según datos obtenidos para esta investigación, sólo diez películas han sobrepasado la cifra de 1.250.000 espectadores y apenas dos han rebasado los dos millones: *El guardafronteras*, de Octavio Cortázar y *Las aventuras de Juan Quin Quin*, de Julio García Espinosa. Pese a hechos como los del *barbudo* Camilo Cienfuegos, el poeta Heberto Padilla, el narrador y dramaturgo Virgilio Piñeira (de quien se cuenta que al cabo de una reunión con Fidel, en el Teatro Carlos Marx, se levantó de su silla y preguntó: *¿Por qué el escritor tiene que tener miedo del Estado, por qué el Estado tiene que tener miedo de sus escritores?*... y por su condición de homosexual fue a parar a la cárcel) y, más recientemente, en 1989, el escándalo de los militares involucrados con el narcotráfico, el saldo social, educativo y humano de la Revolución sólo da cabida a la admiración y a la confirmación de que la utopía guevarista del *hombre nuevo*, aun con la visión de John King sobre el caso en el sentido de que hacia los años 90 *el sueño del Ché Guevara aún estaba lejos de alcanzarse*, hoy es una realidad. Pocas estadísticas como las que siguen permiten abrigar un futuro más promisorio y una no menos alentadora realidad: un incremento en la esperanza de vida de 17 años (es decir de 57 años en 1959 a 74 en 1988); un descenso en la mortalidad infantil del 60 por mil en 1958 al 13.3 por mil treinta años después; un aumento en la cifra de médicos por habitante de 1 por 5 mil a 1 por 400; un aumento en el alfabetismo durante el mismo periodo 58-88 del 76% al 98% y un aumento en la asistencia a la escuela primaria del 56% al 100% en la actualidad. Todo esto, resultado de un trabajo basado en la educación, la voluntad política y el trabajo solidario de los intelectuales cubanos forjados al calor de la

Revolución Cubana de los llamados *Barbudos*: Fidel, Ché, Camilo, entre otros. Prueba de ello es que gracias a la propia producción cubana, en la que el dinamismo social generado por la revolución logró alcanzar un alto nivel artístico, entre 1967 y 69 se pudo consolidar una producción excepcional: *Las aventuras de Juan Quinquín* (1967), de Julio García Espinosa, *Lucía* (1968), de Humberto Solás, *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, *La primera carga al machete* (1969), de Manuel Octavio Gómez, y *L. B. J.* (1968), de Santiago Álvarez, filmes todos ellos ampliamente premiados en concursos internacionales.

HUMBERTO SOLÁS & *LUCÍA* (1968): PRECIOSISMO A ULTRANZA...

Humberto Solás (La Habana, 1942) es ampliamente conocido por hacer parte, c. 1960, de un nuevo foco de producción del cine latinoamericano. Sus películas, de corte preciosista y casi siempre basadas en hechos históricos y estructuras melodramáticas, integran tanto la producción correspondiente al periodo del ICAIC (básicamente financiadas con presupuestos del Estado), como las realizadas en asocio con otros países, en particular España. Cuando ronda los 18 años, abandona sus estudios de arquitectura para unirse a la revolución de Castro y sus amigos. Se convierte en uno de los fundadores del *Nuevo Cine Latinoamericano*, colabora en los noticieros del ICAIC, rueda algunos cortometrajes (*Casablanca*, *Variaciones*, *Minerva traduce el mar*) en su mayoría codirigidos y se destaca con el mediometraje *Manuela* (1966), sobre la vida de una guerrillera.

Su *opera-prima* es, precisamente, *Lucía* (1968), un fresco histórico sobre la lucha del pueblo cubano contra la opresión y por la emancipación de la mujer, dividido en tres episodios que se ocupan de tres protagonistas femeninas (las tres de nombre Lucía) en momentos cruciales de la historia: el primero, sobre una provinciana aristocrática, durante la guerra de independencia frente a España, hacia 1895; el segundo, sobre una joven pequeño-burguesa que, en 1932, se ve involucrada en las luchas contra la dictadura de Machado (periodo que Solás retomará en *Un hombre de éxito*, 1986), la que termina el 12 de agosto de 1933 cuando todo el país estaba en pie de lucha y el Ejército, que lo había apoyado

sin condición alguna, le exige la renuncia: Machado huye, como es normal, hacia los Estados Unidos y le sucede un gobierno provisional encabezado por Carlos Manuel de Céspedes, quien a su vez el mismo año 33, el 4 de septiembre, cae derrocado por grupos de estudiantes y de clases del Ejército, para establecer la llamada *Pentarquía* o *Gobierno de los Cinco*, lo que empezaría a allanar el camino a un oscuro sargento, ya designado coronel, llamado Fulgencio Batista, quien sería presidente, primero, entre 1940 y 44 y luego, con la ayuda gringa, se convertiría en dictador a partir de 1952, tras el gobierno también corrupto de Carlos Prío Socarrás. Y el tercer episodio, sobre una mulata encarnada por Adela Legrá, la *Guajira* de Baracoa, en los primeros años del periodo posrevolucionario.

Igual que a *Memorias del subdesarrollo*, la crítica mundial considera a *Lucía* una de las diez películas más importantes de la historia del cine iberoamericano y una de las diez antológicas del cine del Tercer Mundo. En ella, como en otras de sus obras, Solás emplea con frecuencia las convenciones del melodrama, género tradicionalmente subestimado por la crítica latinoamericana como una forma de segundo grado dentro de la cultura de masas, al equipararlo de manera simplista con una tragedia decadente o un fallido realismo. Como señala King (en *El carrete mágico*, 1994, p. 222) citando a otros dos críticos: *Solás emplea hábilmente los elementos melodramáticos en las dos primeras partes de Lucía 'como elementos constitutivos de un sistema de puntuación que da color expresivo y contraste cromático a la historia, mediante la orquestación de los altibajos emocionales de la intriga', 'introduciendo de esta manera el melos en el drama'*. Y en la tercera parte, Solás lanza sus dardos envenenados contra el machismo en el campo, de manera lúcida, fresca e inteligente. Y aunque *Lucía*, valga decir, no represente una tragedia decadente ni un fallido realismo, sí debe señalarse que encarna un preciosismo a ultranza (combinado con cierto efectismo audiovisual) o que, al menos, dicho preciosismo está por encima del sentido.

Luego de *Lucía*, tiene cierto interés *Un día de noviembre* (1972), relato sobre un veterano de la Revolución que hace un balance de su vida y de sus ideas. En la ambiciosa *Cantata de Chile* (1975) mezcla distintos asuntos: la lucha de los araucanos contra los

españoles, el proceso de independencia durante el siglo XIX, la huelga minera de 1907 y la oposición a Pinochet, pero para parte de la crítica no logra superar los tópicos del más convencional cine político de la época. Hay que estar de acuerdo con John King cuando señala que mientras *Solás se ciñe al melodrama, trabaja bien; cuando se libra de él, los resultados pueden ser lamentables, como en 1982, cuando empleó casi todo el presupuesto del ICAIC para ese año en la realización de Cecilia, un novelón de seis horas en el que deforma la gran novela del siglo XIX Cecilia Valdés, de Cirilo Villaverde*. En efecto, para esta coproducción con España, Solás se excede en formalismos y por eso la historia de una mulata que intenta mejorar su vida a través de su relación con un terrateniente, no funciona a nivel romántico ni social.

Fenómeno similar se presenta con *Amada* (1983), película presentada en Cartagena/85, que narra una historia sentimental con pretensiones sociales, ambientada en el periodo pre revolucionario. Despiertan mayor expectativa la ya citada *Un hombre de éxito* y *El siglo de las luces* (1992), la primera al denunciar el oportunismo político de un arribista entre los años 1930 y 50, y la segunda, también serie de televisión, rodada y grabada en coproducción con Francia según la novela homónima de Carpentier, al lograr con cierto preciosismo formal poner en imágenes el mundo barroco del escritor cubano, quien además incorpora todas las dimensiones conscientes e inconscientes de la imaginación: sueño, mito, magia y religión, en su idea de la realidad.

Haciendo un balance general, la obra de Solás es la concreción de un proyecto humanista que se basa en la búsqueda de la identidad nacional y latinoamericana, en función de tres ideales: paz, armonía y justicia social. En su más reciente filme, *Miel para Oshún* (2001), pregona la unidad cubana a despecho de raza, credo y posición política. Solás realiza una suerte de *Odissea* latinoamericana, una vuelta a los orígenes del hombre cubano, una búsqueda desesperada de la identidad. Roberto (Jorge Perugorría) es un joven cubano-gringo que, llevado ilegalmente de Cuba a EE.UU cuando tenía siete años, regresa a su país de origen con el propósito fundamental de reencontrarse con su madre, de quien se cree abandonado. Sobre el estreno de *Miel para Oshún* en Cuba y sobre su proyecto cultural, Solás ha dicho: Soy

consecuente con un proyecto cultural, y el proyecto cultural mío es del ICAIC. Soy axiomático. Creo en el espíritu trascendentalista del proyecto cultural del ICAIC, en aquel espíritu remodelador de la sociedad, en el carácter conductor que puede tener el cine para la consolidación de un proyecto colectivo. No creo en el arte como una explosión del individualismo más feroz, no me interesa... Omar González, presidente del ICAIC, con motivo del 42º aniversario de dicha institución y a propósito del estreno del filme, en la sala Chaplin, señaló: *Con Miel para Oshún vamos a llorar y a reír y, sobre todo, vamos a pensar en lo que es y ha sido una parte sensitiva y sensible de nuestro devenir como nación, pues en el desarraigo veremos también la presencia del arraigo, el valor de nuestra identidad. Como quien viaja a la semilla. Carpentier en Solás. Solás en Carpentier. Felicitémonos por ser como somos, por estar donde estamos, no sólo confiados en la vida y en el futuro, sino en la capacidad de ser siempre nosotros mismos, los cubanos, esa riqueza inextinguible de la patria. Felicitemos a Humberto, que no regresa, continúa.* La Habana, 23 de marzo de 2001.

La estética de Solás, de una apasionada experimentación, de una experiencia apasionada, recoge el legado y lo intertextualiza y contextualiza dentro de las vanguardias artísticas y cinematográficas contemporáneas, en las cuales él de por sí es una figura clave. Pues desde la tribuna del *Festival Internacional del Cine Pobre*, que preside, exhorta a la democratización y a la libertad de un cine realizado con pocos recursos, pero no por ello de pobre calidad. Un cine que posibilite la inclusión de nuevos cineastas como de comunidades enteras dentro del patrimonio audiovisual mundial, con tres premisas básicas: las búsquedas narrativas; el compromiso con el bienestar del hombre y su entorno; una ética libertad de expresión.

MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO (1968): CINE DE LA RIQUEZA EN LA POBREZA...

Considerada una de las diez mejores películas latinoamericanas de la historia del cine, *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), aunque se pueda decir que ha envejecido un poco para quienes la vimos a pocos años de realizada, para su cabal comprensión debe verse, no obstante,

desde la perspectiva de la época. Debe observarse el momento histórico en el cual se hace: una época de transición y más que eso de ruptura política. Se acaba un mundo, el de Batista, y surge otro, el de Castro. La película de *Titón* acusa la influencia de la *nueva ola* francesa no sólo desde la óptica formal sino argumental. Así, en el personaje de Sergio pueden rastrearse actitudes del músico que deviene mendigo en *El signo del león* (1959), de Eric Rohmer. Ambos personajes son depositarios de la inacción, de una actitud pequeño-burguesa que les permite el arribo a los estratos altos de la sociedad, aunque sean presentados como inútiles o fracasados, el primero como escritor, el segundo como músico. Mientras aquél tiene acceso a las oficinas del ICAIC, donde presenta a su amiga para una audición, en la que los recibe el propio Gutiérrez Alea; éste, un americano que contaba con una herencia que sólo al final llega, se encuentra solo en el verano parisino, sin dinero, sin amigos, sin ninguna aptitud particular para el trabajo y, sin embargo, tras el velo de la apariencia obtiene aquí o allá los recursos necesarios no sólo para sobrevivir sino para divertirse, comiendo y bebiendo donde quiera. De algún modo, el espectador se identifica con ellos como personajes y cada película, desde su mirada particular, juega con esa identificación. Ambos personajes son a su manera autodestructivos, ambos caen en la derrota, ambos son incapaces de actuar para modificar sus vidas. Ambos filmes constituyen en cierto sentido un documento sociológico sobre la fauna de Saint Germain-de-Prés y (en forma tácita) de la de La Habana, un relato de aventuras, una meditación sobre la soledad del hombre contemporáneo. Ambos, en últimas, por su carácter intelectual, son filmes *malditos* cada uno a su modo: el de Gutiérrez Alea fue reconocido mucho tiempo después de realizarse; el de Rohmer se consideró un rotundo fracaso comercial y llevó al director, hacia 1960, a la realización de programas educativos para la televisión.

La función del intelectual en la Revolución Cubana estuvo latente desde comienzos de la década de 1960. La exploración más interesante sobre dicho fenómeno, en concepto de la crítica, la realizó Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo*, título que, de entrada, pone de presente dos temas cruciales en lo que toca a la historia de América Latina, la desmemoria y la neocolonización. El director le confiere una importancia diríase

excesiva a la memoria en relación con el personaje central, Sergio, quien conserva en una grabadora casi todo lo que concierne a su pasado, un tiempo poblado de mujeres, de placeres y tristezas, de algunos triunfos y muchas derrotas. Gutiérrez Alea habla del protagonista quien, dicho sea de paso, lleva el mismo nombre del actor que lo representa, de apellido Corrieri, lo que le confiere un carácter de documental falseado al argumental de *Titón*: *En un sentido, Sergio representa el ideal que cada hombre, con esa particular mentalidad (burguesa), desearía llegar a ser: rico, atractivo, inteligente y con acceso a los estratos altos de la sociedad y a hermosas mujeres que desean acostarse con él. Es decir, le gente se identifica, de alguna manera, con él como personaje. Las películas juegan con esta identificación. (...) Pero, ¿qué ocurre después? A medida que se desarrolla la película uno empieza a percibir no sólo la visión que tiene Sergio de sí mismo, sino también la visión que de la realidad tenemos nosotros, los realizadores del filme. La película corresponde a nuestra visión de la realidad y también a nuestra visión crítica del protagonista. Poco a poco el personaje empieza a destruirse a sí mismo, precisamente porque la realidad empieza a derrotarlo, dada su incapacidad de actuar. Al final de la cinta el protagonista termina como una cucaracha, aplastado por su propio miedo, por su impotencia, por todo.*

Cuando Sergio lleva su más reciente conquista al ICAIC los recibe allí Gutiérrez Alea mismo, en compañía de otros colaboradores. Todos presencian una sesión de porno suave encontrado en algún lugar de los estudios del ICAIC, un porno remanente de los censores de la época de Batista. El director dice que lo utilizará en una película que está realizando y a la pregunta de un siempre pesimista Sergio en el sentido de si será exhibida, el director contesta, sí: la película será un *collage*, tendrá un poco de todo. El filme al que se refiere el director es el mismo que el espectador está viendo (y aquí la asociación es inevitable con *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov), una obra que, a través de la yuxtaposición sutil del documental en la ficción, de retazos de foto-fijas de archivo y de la repetición de planos, muestra los distintos niveles del compromiso de los intelectuales frente al destino de su país, al mismo tiempo que la brecha que separa al director de su personaje fictivo. Aquí no sobra decir que el enfoque crítico de *Titón* sobre los problemas de la Cuba posrevolucionaria (incluso aquella especie de *leitmotiv* de Sergio:

Esta ciudad es una trampa) no le resta prestigio ante el régimen de Castro ni le representa menoscabo alguno en su futuro activo como cineasta.

Otro asunto relevante en *Memorias* es el tratamiento espacio-temporal. Aunque realizada en 1968 se refiere a un episodio de comienzos de esa década: la emigración de varios cientos de cubanos que no comulgaban con un régimen de corte socialista, acostumbrados como estaban a la corrupción de Batista y a ciertos privilegios pequeño-burgueses (rumba, alcohol, droga, juegos de azar, prostitución... que no desaparecieron, hay que decirlo, con Fidel) y la invasión de Bahía de los Cochinos (Playa Girón) en abril de 1961 y la crisis de los misiles. Crisis surgida cuando Kennedy y Kruschev acordaron retirar las tropas y armas nucleares soviéticas de la Isla, con la garantía de que ésta no sería objeto de agresión por parte de Occidente. Lo contrario había garantizado el General Curtis Le May al declarar, sin consentimiento de Kennedy, que había que borrar del mapa a Cuba mediante unas cuantas ojivas nucleares, de acuerdo con el testimonio de Robert McNamara, Secretario de Estado de la época, en *The Fog of War* o *La niebla de la guerra* (2003), documental realizado por Errol Morris.

El hecho de que el filme se ocupe de la consolidación del proceso revolucionario de cara a la agresión imperialista de EEUU, retratando una población alerta y la necesidad del compromiso en todos los sectores, permite pensar en la necesaria recuperación de la utopía: ese algo que sirve para caminar. Sentimientos, todos, muy importantes en los sesenta en un país que intentaba sobrevivir (pese al inhumano bloqueo comercial) y vencer la interferencia política y militar proveniente del exterior. Después de que el proceso de industrialización acelerada llegó a término, el énfasis recayó de nuevo en el monocultivo de caña (al que el Ché se oponía) y el país se propuso producir 10 millones de toneladas de azúcar en 1970 (asunto sobre el que, a propósito, Ivens realizó un documental). *Memorias del subdesarrollo*, filme cuyo título permite de paso señalar que la memoria es el único tribunal incorruptible y que ese subdesarrollo seguirá afectando filosófica y económicamente al ser humano mientras éste siga siendo incapaz de relacionarse a través de los sentimientos, de conservar un afecto, acompaña y apoya todo ese proceso de

movilización, toda ansia de acción, pero no de una forma maniquea sino con base en la ambivalencia de los procesos artísticos: aquellos que impiden señalar verdades y más bien posibilitan búsquedas y permiten abrir caminos... así sea a través de un cine de la riqueza en la pobreza. En todo caso, solidario en la complicidad, cómplice en la solidaridad, sensible en la reflexión, limpio en la propuesta y concreto en sus resultados. Con un lunar, eso sí: haber borrado del filme a Yolanda Farr, la actriz que protagonizó el primer desnudo del cine cubano. (1)

NOTA

1. www.hechosdehoy.com/yolanda-farr-la-mujer-que-borraron-de-memorias-del-subdesarrollo-19652.htm?fbclid=IwAR3TjhY0KKreNn4D9s2F7B0GoOQkYebrDiWXKeqaW7lENYwRBq0-lejSqmU

INTRODUCCIÓN AL CINE CHILENO

Por razones de espacio, no se hace una introducción general al cine chileno. Se alude a este dentro del artículo correspondiente a Miguel Littín, dada la importancia cinematográfica e histórica de *El chacal de Nahueltoro*.

MIGUEL LITTÍN & *EL CHACAL DE NAHUEL TORO* (1969): CÓDIGOS QUE CONDENAN...

El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse. Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.

SALVADOR ALLENDE en su último discurso radial, el 11 de septiembre de 1973.

De manera similar a como ocurrió con los cubanos, los años 1967, 68 y 69 son aceptados como la era de madurez de los jóvenes creadores chilenos. En esta época se realizaron cinco largometrajes: *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz (1941-2011); *Caliche sangriento*, de Helvio Soto (1930-2001); *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia (1923-1996); *Los testigos*, de Charles Elsesser; y *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín (Palmilla, 1942). En este momento, los cineastas podían verse como un grupo, aunque con diferentes tendencias estéticas e ideológicas. Salvo Soto, los demás estaban trabajando con escasos recursos: los filmes de Ruiz, Francia, Elsesser y Littín fueron realizados con la misma cámara de cine. Todos hacían parte de la efervescencia cultural de finales de 1960 y estuvieron influidos por la Revolución Cubana y por el auge y renacer del cine latinoamericano, como pudo notarse en el encuentro de realizadores cinematográficos organizado por el médico y cineasta Aldo Francia en Viña del Mar en 1967. Todas las historias del cine regional hacen énfasis en la importancia del encuentro. Allí, Francia habló del aislamiento que su festival intentaría terminar: “No puede haber una perspectiva chilena del cine latinoamericano por el simple hecho de que nosotros no hemos visto aquí el cine producido por América Latina, y me parece que esto ocurre en los demás países de la región. En este festival sólo hemos visto una película peruana. (...) Pero no sabemos nada de México, y de otros países sólo conocemos unos encuentros dispersos”.

De las cinco películas antes mencionadas, la más popular fue *El chacal de Nahueltoro*, vista por casi 500 mil espectadores. Si bien la historia transcurre durante el periodo de Jorge Alessandri, antecesor de Allende, su importancia política radica en que logró socavar los cimientos de uno de los mayores argumentos del gobierno demócrata-cristiano: su intento por desarrollar una política social para los grupos marginales, con el fin de prevenir su incorporación a los partidos marxistas. Los demócrata-cristianos chilenos, encabezados por el teórico Jorge Ahumada, prometieron crear cien mil propietarios rurales entre los trabajadores del agro. A la postre fracasan y el filme de Littín examina las condiciones de pobreza de los campesinos sin tierra: la historia verdadera de José del Carmen Valenzuela Torres, quien vagabundo y entrado en años llega a una casa donde viven

Rosa Rivas y sus cinco hijos. Luego de que unos soldados los desalojan de la casa, aquéllos llegan a un descampado. José se emborracha y en un desesperado acto de violencia mata a palo a Rosa y a sus cinco vástagos. Cuando la policía lo detiene y le pregunta por sus motivaciones para el crimen, afirma que lo hizo al verlos sufrir. Ya en 1960 la prensa sensacionalista había terciado en el asunto al presentar a José como *El chacal* sin sopesar las condiciones de miseria y privación que actuaron como detonantes en su accionar. Littín, por el contrario, revela esas condiciones que se convierten en caldo de cultivo para tales actos y también la rigidez de los códigos sociales y legales que, a la vez, pretenden regenerar y terminan por condenar a sus *criminales*. Sostiene Littín: “El alcohol, la religión, las sonrisas, la ley y la gentileza son parte de las herramientas que posee el sistema para disciplinar y dominar a los hombres”.

Littín duró varios años investigando el caso de este hombre que nace y vive en la miseria en las llanuras de Chile. José del Carmen abandona su casa a los ocho años. Un tío suyo lo encuentra y le lleva a trabajar para él, pero ante sus malos tratos huye; trabaja en uno y otro lugar siendo siempre maltratado. El filme está concebido como una reconstrucción documental (no como documental dramatizado pues es ficción a todas luces) que presenta diversos aspectos de información conflictiva: los crudos *hechos*, las entrevistas de un periodista con testigos e interlocutores claves, las interpretaciones sensacionalistas y, por último, la voz temblorosa del protagonista, José o *El chacal*, representado por Nelson Villagra.

Estas narraciones se yuxtaponían, en la parte inicial del filme, a imágenes que se movían del *presente* (con la captura e interrogatorio de José en una atmósfera de multitudes clamando por su sangre) a un *pasado* que traza los momentos clave de la vida de José, desde su infancia en completo abandono hasta su llegada a la adultez en la pobreza del campo, pasando por una serie de trabajos degradantes. El enérgico y fluido trabajo de cámara, así como la oscilación entre pasado y presente de la primera mitad del filme, son reemplazados por una narrativa relativamente estable en la segunda mitad, cuando José, en prisión, es regenerado en teoría por las leyes, el aprendizaje de la lectura y el trabajo en mimbre y madera bajo los cuidados del cura del penal.

La sentencia, en efecto, condena a muerte a José quien, no obstante, espera llegar al cielo después del fusilamiento.

Littín denuncia sin contemplaciones al aparato ideológico de las instituciones judiciales, al código penal, a la educación y a la religión, que deforman el crecimiento intelectual de José y respaldan después su ejecución. Pateando un balón de fútbol en el patio de la cárcel, adquiere sentimientos de solidaridad y también algunas habilidades como las citadas, y está dispuesto, incondicionalmente, a ponerse al servicio del Estado. Si fuese perdonado, afirma en la película, sería *humilde, buen trabajador, útil para la sociedad y ayudaría a mi madre*. Pero aun estos personajes maleables son sacrificados por las erróneas nociones de venganza de la sociedad.

El chacal de Nahueltoro (con asistencia de dirección del colombiano Pepe Sánchez: “Fui asistente de *El Chacal de Nahueltoro*, el primer largometraje de Miguel Littín”, según contó en entrevista por TV: *La Sub30*, Señal Colombia, 12/feb/08) fue estrenada durante la campaña electoral de 1970 y fue un importante elemento en la movilización popular. La coalición Unidad Popular ganó las elecciones por estrecho margen, lo que, tratándose de un partido socialista, puede significar por amplio margen, es decir, el fraude no alcanzó para el robo: Salvador Allende obtuvo el 36% de los votos; Jorge Alessandri, el candidato de derecha, el 35% y los demócrata-cristianos, el 28%. La victoria fue celebrada con euforia y los cineastas publicaron un entusiasta manifiesto, redactado por Littín en los términos más vagos, que prometía que el cine chileno sería nacional, popular y revolucionario.

RICARDO LARRAÍN & *LA FRONTERA* (1991): UNA SUTIL METÁFORA POLÍTICA...

Con guión de Ricardo Larraín y del argentino Jorge Goldenberg, fotografía de Héctor Ríos, música de Jaime de Aguirre y el rol de Patricio Contreras como protagonista, *La frontera*, filme dirigido por el primero, describe las vicisitudes de la lucha de un profesor disidente frente al régimen de Pinochet. En efecto, durante los años postreros de la dictadura militar (1973-89), Ramiro Orellana es condenado al destierro dentro de su propio país: al *inxilio*, o

exilio interior. Llega, entonces, a la zona de *La Frontera*, límite histórico entre los restos de la colonización española y el hábitat actual de los indios mapuches, de los cuales sobreviven hoy 900 mil en Chile y 150 mil en Argentina. A partir de su llegada, el profesor Orellana, en su combate frontal contra el delegado y su ayudante, esbirros del régimen, comienza un viaje interno que le llevará a descubrir tanto sus propios límites como los de sus semejantes, la mayoría sumergida en una historia más ajena que propia y cuyos sueños se ven superados por las frustraciones. El *nuevo* hombre, por decirlo así, que surgirá de aquel lugar en el que a la debacle política se suman las catástrofes naturales, no será en modo alguno un triunfador sino, por el contrario, una víctima más de las derrotas infligidas por los sátiros de la política, que se pasan la vida violando la constitución de un país, con la tácita complicidad de sus habitantes.

La *ópera-prima* de Larraín, uno de los primeros filmes surgidos tras el retorno a la democracia, no será, pese a todo, uno más de los tantos manifiestos políticos que abundan en la filmografía del continente. Más bien, podría leerse como un filme de alta calidad artística que no cede a la presión del facilismo ideológico pero que tampoco renuncia al abordaje de la crítica política, con base en un guión que trasciende lo obvio para meterse en las honduras de la soledad, el extrañamiento, la alienación, de unos personajes cuyos rasgos casi pueriles contrastan con la severidad de un paisaje situado en *el culo del mundo* (para recordar un título del portugués Lobo Antúnez), dicente metáfora del olvido del poder en torno a las zonas periféricas. Si se trata de hallar debilidades en el trabajo de Larraín, ahí están la descuidada historia de amor de Orellana y su fugaz compañera de exilio, la prescindible crisis de fe de un sacerdote sin perfil definido, el repentino final que de algún modo merma la intensidad previa y general del filme con y por sus pretensiones históricas míticas y arquetípicas. Aun así, no dejan de sorprender al espectador escenas como la de la visita a distancia, sobre una balsa, de la esposa de Arellana, su hijo y un amigo de aquella; el baile entre hombres en aquella taberna miserable que delata la ausencia del amor a través de la ausencia de las mujeres; la irrupción del mar en territorio continental con los consiguientes resultados del naufragio.

Pese a sus eventuales fallas, lo que hubiera podido resultar un panfleto deviene, sin embargo, en sutil metáfora política gracias a la contención emocional del director; al delicado tratamiento de un guión que hubiera podido extraviarse en los inciertos caminos de la denuncia feroz o las poco eficaces críticas abiertas a un sistema corrupto, desde luego; a la sentida y conmovedora actuación de Contreras como Orellana, a través de la cual una obra sin duda chilena alcanza una dimensión universal por su capacidad de articular los resortes del sentimiento y de las más profundas inquietudes humanas; a la inspirada fotografía de Ríos con sus delicados contrastes de iluminación, su sobrio manejo de luces y sombras, su cuidada exploración del color, sus recursivos encuadres y angulaciones; a la acertada mezcla musical de elementos nativos, bucólicos, e incluso míticos (como en la escena de la balsa); en fin, al preciso toque de humor e ironía que hace del drama de Larraín una obra dividida a partes iguales entre la sinceridad y la emoción, con un elevado nivel técnico de filmación, que hace de ella un referente ineludible para el futuro cine chileno. Y, también, una muestra irrefutable de que cuando se tiene algo valioso por decir, cuenta más el talento que el dinero a invertir en el intento...

AMÉRICA LATINA II
MÉXICO- BOLIVIA-PERÚ

INTRODUCCIÓN GENERAL: UNA VUELTA A LOS ANCESTROS

Imágenes primordiales de una zona con claros ancestros indígenas. El cine de cuatro de sus más destacados directores: Jorge Sanjinés con *Yawar Mallku*; Felipe Cazals con *Canoa*; Arturo Ripstein con *El lugar sin límites*; y Francisco Lombardi con *Tinta roja* (a último momento el Seminario descartó *La ciudad y los perros*, por problemas de exhibición). Los aportes de ellos cuatro a sus respectivas cinematografías no sólo han marcado una época, sino que han abierto sendas para un futuro promisorio no lejano y allanado el camino para la consolidación de grupos que, como *Ukamau* de Bolivia o los críticos de la revista *Hablemos de cine* que pasaron a la realización o los representantes del *Nuevo Cine* de México que ayudaron a consolidar una industria y afianzaron el cine independiente, mezclan con audacia y sin vergüenza lo social, lo indigenista y lo genuinamente narrativo.

INTRODUCCIÓN AL CINE MEXICANO

Evolución histórica del cine en México desde sus orígenes hasta la actualidad.

FACTORES DETERMINANTES

En México, el desarrollo de la cinematografía está marcado básicamente por tres tipos de factores. Por una parte están los azarosos vaivenes económicos y políticos, situación común a todo el cine latinoamericano y español. Por otro, la cercanía e influencia de Estados Unidos trajo consigo la realización de numerosos rodajes de esa nacionalidad, especialmente tras la II Guerra Mundial, y determinó la sólida formación de técnicos y actores a los que luego la industria nacional no siempre pudo dar cabida. Por último, la influencia del folclor y la canción popular hizo de cantantes como Tito Guizar o Jorge Negrete actores destacados, e incluso, caso del último, poderosos controladores del medio a través del sindicato que dominaba la industria en las décadas de 1940 y 1950.

A estos factores habría que añadir las influencias culturales europeas que llegaron de la mano de realizadores allí formados

(Felipe Cazals) y de cineastas refugiados en México o atraídos por la cultura del país (Luis Buñuel, Sergei Eisenstein). Todo ello dio como resultado una serie de figuras aisladas cuya importancia ha trascendido las fronteras del país, entre las que se encuentran Emilio Fernández, Mario Moreno, *Cantinflas* en el cine cómico, y el exiliado español Luis Buñuel, buena parte de cuya obra se gestó y desarrolló en México e influyó en buena parte de la que vino después. Sin embargo, a pesar de estas incursiones en el panorama internacional, la industria cinematográfica mexicana aún no consiguió establecer unos cimientos sólidos para competir con eficacia en los mercados extranjeros.

EL MUDO EN CARRO...

La presencia del nuevo medio es temprana en el país y, apenas un año después de la exhibición en París, el cinematógrafo de los hermanos Lumière abrió su primera sala en 1896. Promotor de este hecho fue Salvador Toscano Barragán, ingeniero de minas que más tarde se convertiría en distribuidor ambulante e introductor del cine en México, realizador de documentales sobre la Revolución Mexicana (reunidos en 1950 bajo el título *Memorias de un mexicano*) y autor de la primera película de ficción mexicana, *Don Juan Tenorio* (1898).

El documental predominó hasta 1910. Respecto al largometraje (película de más de un rollo), hubo que esperar hasta 1906 para que apareciera el primero: *San Lunes del Valedor*, imitación del entonces predominante cine italiano. A este le siguió *El grito de Dolores* (1910, de Felipe Jesús del Haro), sobre la independencia del país, que transmitía un sentimiento más autóctono.

A partir de entonces proliferaron las cintas argumentales y desde 1917 se fundaron varios estudios y productoras. En los años del mudo, producciones como *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, y *El caporal* (1921), de Miguel Contreras Torres, que con 10 rollos es la cinta más larga hecha hasta ese momento por el cine nacional mexicano, ilustran una de las mejores etapas de la industria nacional.

EL SONORO EN DECADENCIA

Sin embargo, con la llegada del sonoro (en 1930 se rodó la primera película hablada, *Más fuerte que el deber*, de Rafael J. Sevilla) comenzó la decadencia económica del cine mexicano, aunque en principio pareciera que se ponía un fuerte obstáculo a la competencia de Hollywood, con el fracaso de las versiones sonoras en español de las producciones de la industria estadounidense. Esta situación se debió, en parte, a la transición del enfoque artesanal al industrial. De hecho, lo que en realidad comenzó fue la producción de Hollywood en tierras mexicanas (en 1934 Fred Zinnemann rodó *Redes*), que significó el auge posterior del cine mexicano.

Pero antes de este florecimiento, se produjo otro hecho muy trascendente para el cine nacional con pretensiones artísticas: el rodaje, en 1931, de *¡Que viva México!*, de Eisenstein. Dicha película fue secuestrada en los laboratorios gringos y quedó, por ello, incompleta. En años sucesivos fue montada, pero no por el director ruso. No obstante, tuvo una marcada influencia sobre la obra posterior de directores *manitos* como *El Indio* Fernández.

En la década de 1930, con la llegada de las producciones gringas, comenzó un periodo de gran producción alrededor de temas costumbristas, folclóricos, aún cuando trataran hechos históricos relativos a la reciente Revolución. Una muestra de ello son los largometrajes *El compadre Mendoza* (1933), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) o *Allá en el Rancho Grande* (1936), realizados por el director más celebrado de aquellos años, Fernando de Fuentes. En este año 36, Miguel Contreras realiza *No te engañes corazón*, que supone el debut de Mario Moreno, actor y humorista mejor conocido como *Cantinflas*. México se convirtió en el primer productor latinoamericano, se crearon poderosas compañías nuevas y, en el periodo que se abre entonces, surgieron los actores más conocidos del cine mexicano: María Félix, Arturo de Córdoba, Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Dolores del Río y el ya citado Cantinflas. Armendáriz y del Río realizaron frecuentes apariciones en el cine gringo.

Un grupo de realizadores comenzó a hacer un cine de mayores pretensiones artísticas, entre los que destacan, además de Fernando de Fuentes con *Doña Bárbara* en 1943, Alejandro Galindo (*Refugiados en Madrid*, 1938), Miguel Zacarías (*El peñón de las ánimas*, 1943), Juan Bustillo Oro (*Ahí está el detalle*, 1940), Miguel

Contreras Torres (*La vida inútil de Pito Pérez*, 1943) y, sobre todo, Emilio Fernández, con *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, ambas de 1943 y protagonizadas por Dolores del Río.

Este apogeo del cine mexicano, subrayado con producciones como *Distinto amanecer* (1943), de Julio Bracho, o *La barraca* (1944), de Roberto Gavaldón, va a verse reforzado a finales de la II Guerra Mundial por dos factores: la alineación del régimen argentino con las potencias perdedoras del eje, que va a suponer el declive del cine gaucho dentro de América Latina en beneficio del mexicano, y la llegada de Luis Buñuel a México. Tras unos inicios difíciles y vacilantes, el director español hizo *Los olvidados* (1950), *Subida al cielo* (1951), *Él* (1952), *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (*Ensayo de un crimen*, 1955), *Nazarín* (1958), *El ángel exterminador* (1962) o *Simón del desierto* (1965), obras de repercusión nacional e internacional que lanzaron a intérpretes como Silvia Pinal o técnicos como Luis Alcoriza, guionista con Buñuel y luego director y autor independiente.

Antes, en la década de 1940, se había fundado el *Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana* (STPCRM), todopoderosa institución que afianzó la producción nacional. Por otro lado, Emilio Fernández había rodado *La perla* (1945), sobre guión de Steinbeck, *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947) y *Pueblerina* (1948), que son algunas de las mejores películas del cine mexicano.

Mientras los éxitos de Cantinflas lo encumbraban en una popularidad inigualada, durante las décadas de 1950 y 60 se produjo una nueva decadencia industrial y artística de las figuras antes consagradas. Durante esos años se hizo un cine menos comercial, con producciones como *Ráíces* (1954), de Benito Alazraki, o *¡Torero!* (1956), de Carlos Velo, que continuaron directores como Alberto Isaac, Sergio Véjar, Juan José Gurrola, Alberto Gout (*Estrategia matrimonial*, 1966), Servando González (*Viento negro*, 1964), Alejandro Jodorowski (*El topo*, 1970, *La montaña sagrada*, 1973) y, sobre todo, ya en 1960 y 70, Luis Alcoriza (*Tarahumara*, 1964, *Mecánica Nacional*, 1971) y Felipe Cazals (*Los que viven donde sopla el viento suave*, 1974, *El Apando*, 1975, o *Canoa*, 1976).

Pero el interés por las obras de tan cultos autores desapareció al pasar estos años, especialmente con la crisis económica de la

industria que se dio a finales de la década de 1970. De esa época sólo se conserva la casi total nacionalización de la industria filmica y los trabajos de un autor como Arturo Ripstein. Tras obtener éxitos como *Los albañiles*, basada en la novela de Vicente Leñero, *Oso de Plata* en Berlín en 1976, el cine mexicano cayó en picada: la quiebra económica entre 1979 y 84 produjo la marcha de directores como Luis Alcoriza y una pérdida general de la calidad e interés de las producciones nacionales.

DESPUÉS DE 1980: EL RESURGIR...

A partir de 1985 se asistió a un resurgir del cine mexicano, si no en la cantidad o en la fortaleza de la producción sí en cuanto al interés y la calidad del cine realizado. A estos logros ha contribuido el apoyo financiero del *Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica* instituido por el gobierno, y el de instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México o la de Guadalajara, apoyos que unidos a la calidad de la formación del *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)* ha permitido la realización de producciones capaces de competir en los mercados exteriores.

Entre estas habría que destacar las películas de Arturo Ripstein *Principio y fin* (1993) y de Jorge Fons *El callejón de los milagros* (1994), basadas en las novelas homónimas del escritor egipcio Naguib Mahfuz. La segunda, con guión adaptado por Fons, fue galardonada en 1996 con el *Goya* de la Academia Española a la mejor película. De García Márquez, Ripstein adaptó en 1998 el relato *El coronel no tiene quien le escriba*. Otros realizadores destacados son Jaime Humberto Hermosillo, con *La tarea* (1991), y la directora María Novaro, con *Danzón* (1991), *El jardín del Edén* (1994), sobre los *espaldas mojadas* que tratan de cruzar la frontera gringa en busca de la prosperidad soñada, o *Diego* (1986), documental de ficción sobre el pintor y muralista de apellido Rivera.

Mención aparte merece Alfonso Arau, autor de las más comerciales *Como agua para chocolate* (1992), nominada al *Goya* en 1993, y la producción gringa *Un paseo por las nubes* (1995), nuevo ejemplo de la relación comercial del cine mexicano con EEUU,

país que continúa absorbiendo el potencial mexicano y, aunque facilita la formación de excelentes técnicos, también lo despoja de algunos de sus representantes más brillantes. Este hecho ha dificultado en buena medida el desarrollo de una industria nacional propia y sólida, en la que la figura más relevante es, pese a lo controversial de su obra, Arturo Ripstein.

El 2000 fue el año del resurgir de la industria cinematográfica mexicana, que sacó a la luz un total de 27 proyectos. Parte de este éxito se debió a la aparición tres años antes de dos productoras y distribuidoras privadas, *Amaranta Films* y *Altavista Films*, que renovaron el panorama con películas como *El evangelio de las maravillas* (1998, de Arturo Ripstein) o *Amores perros* (2000, de Alejandro González Iñárritu, el mismo de *Babel*, 2006). A esto se sumó la aparición de una nueva generación de cineastas entre los que se encuentran Beto Gómez (*El sueño del caimán*, 2000), Alfonso Cuarón (*Y tu mamá también*, 2001) Guillermo del Toro (*El espinazo del Diablo*, 2001), Fernando Eimbcke (*Temporada de patos*, 2004) el mismo del Toro (*El laberinto del fauno*, 2006, *Orfanato*, 2007/08) y de nuevo Cuarón (*Gravity*, 2013), primer premio Oscar para un director latinoamericano.

INTRODUCCIÓN AL CINE DE BOLIVIA

Por razones de espacio no se hace una introducción general al cine boliviano. De todas maneras, en el apartado que sigue, correspondiente a la obra de Jorge Sanjinés, se encuentra una breve historia de dicha cinematografía.

JORGE SANJINÉS & *YAWAR MALLKU* (1969): LA NATURALEZA DEL IMPERIALISMO

El cineasta boliviano Jorge Sanjinés nace en La Paz, en 1936. Mientras se licencia en filosofía en la Universidad Católica de Chile, estudia dirección de cine, bajo la conducción de Sergio Bravo. A finales de 1950 regresa a su país y comienza a dirigir todo tipo de cortometrajes, desde *Sueños y realidades* (1961), sobre la lotería, rechazado por sus patrocinadores, hasta producciones de propaganda política para Paz Estensoro (*Bolivia avanza*, 1963). Entre ellos se sitúan trabajos mucho más personales e

independientes como *Revolución* (1964), sobre la necesidad de la lucha obrera, un trabajo hecho en compañía del guionista Oscar Soria de diez minutos de duración: montaje silencioso de imágenes acompañadas sólo por guitarra y percusión que revelaba la explotación en el campo y la resistencia de los trabajadores que condujo a la Revolución de 1952, y *Derrumbamiento* (1965), sobre las duras condiciones de vida de los mineros.

En 1965 es nombrado director del recién creado Instituto Cinematográfico de Bolivia (ICB) y debuta en el largometraje con *Ukamau* (1966), filme rodado entre los indios Ukamau aymará, en el que con habilidad mezcla su característico tono social con una clara tendencia indigenista y un cierto primitivismo narrativo para crear un estilo interesante. Cuenta la historia de una joven pareja que vive en una isla del lago Titicaca. Cuando el protagonista, Andrés Mayta, se ausenta, el mestizo que compra la producción local de los indios y la vende en el pueblo, viola y asesina a la esposa de aquél. El filme describe cómo Mayta regresa y mata al asesino, siguiéndolo a través del paisaje del altiplano, resaltado en la banda sonora por una solitaria quena. Tiene, además, una gran plasticidad y muestra nítidamente las fuerzas del paisaje dentro del cual se mueven los personajes, sin caer en el esencialismo telúrico o en la estética de la pobreza. Para el propio Sanjinés, no obstante, la principal falla de la obra estuvo en hacer énfasis en la batalla de un hombre y no en el protagonista colectivo, olvidando así algo fundamental que después sí tendrá en cuenta para *Sangre de cóndor*: que el principio organizativo de las sociedades indias bolivianas no es el individuo aislado, sino la totalidad social.

El golpe militar de 1964, dado por Barrientos a Paz Estensoro, quien había convertido a Bolivia en un ejemplo de la tristemente célebre *Alianza para el Progreso* en su intento por respaldar reformas gubernamentales no marxistas, trajo como resultado la reducción de personal del ICB pero también por paradójico contraste el nombramiento de Sanjinés como director del mismo instituto. Él, sin embargo, no veía cómo solucionar el impasse de estar trabajando en un organismo estatal y a la vez intentando hacer documentales y películas socialmente responsables, en momentos en que el autoritarismo aumentaba. Su filme *Ukamau*

trajo como consecuencia su despido del IBC en 1967, al tiempo que Bolivia entraba en un oscuro túnel histórico con el asesinato del *Ché Guevara* y la masacre de mineros en la Noche de San Juan. Al examinar su cine Sanjinés llega a la conclusión de que hasta ese momento su obra no analizaba el sufrimiento de las clases trabajadoras: *Comenzamos a darnos cuenta de que la gente no estaba interesada en ver películas que solamente satisficieran su curiosidad de verse a sí mismos (sic) reflejados en la pantalla. Nos dimos cuenta de que la gente sabía mucho más sobre su propia miseria que cualquier cinematografista que aspiraba a mostrársela. Esos trabajadores, mineros y campesinos, son los protagonistas de la miseria en Bolivia. Excepto para hacer llorar a algunos píos liberales, la clase de películas que habíamos estado realizando no servía para nada.* Todo el equipo fue expulsado del IBC y el Instituto cerrado luego.

En consecuencia, el grupo formó su propia compañía, el colectivo Ukamau, llamado así en homenaje al filme que irritó al dictador Barrientos porque no mostraba al país desde una perspectiva favorable, con el guionista Soria (quien había trabajado a lo largo de la década de 1950 con Jorge Ruiz, el recordado autor de *La vertiente*, 1956), el director de fotografía y, más tarde, realizador, Antonio Eguino, y el productor Ricardo Rada; en 1968 produjo *Yawar Mallku*, es decir, *La sangre del cóndor*, película hablada en quechua y español para la que se retomó un tema delicado: el de las esterilizaciones forzadas y masivas de las mujeres por parte de los *Cuerpos de Paz* gringos y sus *inofensivos* métodos: Ignacio, el líder comunitario, descubre que detrás de las esterilizaciones está la lógica imperialista según la cual conviene más matar a los guerrilleros en el vientre materno (sin tener por qué saber si lo que estaba en el vientre sería guerrillero o no). El tema materializaba la naturaleza del imperialismo, evitando que este fuera apenas una distante abstracción para las comunidades locales. La comunidad decide castrar a los gringos, la consecuente represión se produce rápidamente e Ignacio es gravemente herido. Llevado a La Paz, donde su hermano trata de hallar dinero para el cuidado médico, en medio de la indiferencia, muere...

En un arrebato de conciencia su hermano regresa al pueblo, se une a los indios y organiza la lucha armada. El filme, narrado de manera compleja con un recurrente uso del *flash back*, que mezcla escenas en la ciudad con las de los primeros eventos sucedidos en

el campo, resultó altamente exitoso: fue visto por 250 mil personas en Bolivia durante el primer año, antes de que sus películas fueran censuradas durante casi toda la década de 1970. Esto es, básicamente durante la dictadura de Hugo Banzer (1971-78), quien derrocó al también general Juan José Torres, cuyo régimen, a propósito, expulsó a los *Cuerpos de Paz* y permitió una cierta temporada de libertad, de la cual surgió *El coraje del pueblo* (1971), del grupo Ukamau, financiado por la televisión italiana. Documental dramatizado que reconstruye la masacre de trabajadores en las minas Siglo XX, ocurrida durante la ya citada Noche de San Juan en junio de 1967. La versión oficial del gobierno de Barrientos fue: *Los rojos y corruptos viejos líderes sindicales declararon tres de las minas más importantes del país como territorio libre, donde nadie podía entrar sin su permiso. Por esta razón el gobierno dio orden a las fuerzas armadas de ocupar las minas y restaurar el orden y la autoridad. Esto hubiera podido pasar en cualquier país.* [i!]

Mientras el grupo se dedicaba al trabajo de posproducción del filme en Italia, el golpe de Banzer instauró un régimen de mano dura. Así, *El coraje* no se pudo exhibir en Bolivia por casi una década y Ukamau se partió en dos: Eguino y Soria regresaron a su país a producir películas al tiempo que Sanjinés y Rada se vieron obligados al exilio. Escogieron la zona andina y tuvieron éxito con *El enemigo principal* (1973), nueva aproximación a las comunidades indias andinas mediante un narrador que cuenta la lucha del pueblo para hacer justicia contra un terrateniente asesino que se mantiene en el poder gracias al principal enemigo: el imperialismo gringo, y *¡Fuera de aquí!* (1976), la lucha de los campesinos contra una multinacional por la expropiación de su tierra. En otras palabras, de nuevo un filme sobre la penetración imperialista en Ecuador, donde tuvo un gran impacto y fue visto por casi cuatro millones de personas sobre una población global de ocho.

Antes de *El coraje del pueblo* Sanjinés había rodado *Los caminos de la muerte*, cuyo negativo desapareció de los laboratorios alemanes que lo trataban, hecho que para él contiene un claro sabotaje. De regreso a Bolivia rueda *Las banderas del amanecer*, sobre la historia reciente de Bolivia, y gracias a TVE consigue realizar *La nación clandestina*, historia de un campesino que vuelve a su aldea para

expiar sus culpas, mezcla acertada de elementos políticos, antropológicos y estilísticos, basado en su teoría del *plano-secuencia integral*: uno de sus mejores trabajos, incluyendo el más reciente conocido *Para recibir el canto de los pájaros*. En *La nación*, Sanjinés centra su síntesis en las relaciones individuo-comunidad, culturas dinámicas de supervivencia-culturas de resistencia, español-aymará, dictaduras del presente-dictaduras del pasado. No obstante, hasta ahora no ha hecho la síntesis sobre cómo debe manejar la izquierda boliviana los complejos compromisos del gobierno civil y *democrático*.

NOTA

Escrito antes de la subida de Evo Morales al poder...

FELIPE CAZALS & *CANOA* (1975): LA REPETICIÓN DE LA HISTORIA

A los pocos meses de nacer en Guetaria (1937), provincia de Guipúzcoa, comunidad autónoma del País Vasco, Felipe Cazals se traslada con su familia a Jalisco, México, donde se educa. Luego estudia en el IDHEC de París y trabaja como ayudante de dirección de John Frankenheimer. De regreso a México, rueda algunos cortometrajes, crea con Arturo Ripstein la productora *Cine Independiente de México* y hace con muy poco dinero los largometrajes experimentales *La manzana de la discordia* y *Familiaridades*. Entra en el cine comercial con tres superproducciones históricas: *Emiliano Zapata* (1970), biografía del famoso político revolucionario protagonizada y financiada por el cantante Antonio Aguilar; *El jardín de tía Isabel* (1971), parábola sobre la conquista española dada a través de la aventura de un grupo de colonizadores que se pierde en tierras mexicanas; y *Aquellos años* (1972), sobre las luchas del presidente Benito Juárez contra los conservadores a mediados del siglo XIX.

Su cine sube de nivel con *Canoa* (1975), en torno a la historia real que tuvo lugar el 14 de septiembre de 1968 en el pueblo de San Miguel Canoa, a unos kilómetros de Puebla. Cinco jóvenes empleados de la Universidad que salen en expedición de montañismo se ven obligados a buscar abrigo en el pueblo por un aguacero. Luego un grupo de aldeanos, liderado por un sacerdote

católico, los acusa de ser estudiantes subversivos comunistas que buscan desacreditar a la Iglesia. Dos integrantes del grupo son azotados hasta la muerte y, con ellos, el hombre que les dio posada. Los otros tres son arrastrados hasta la plaza principal y salvan sus vidas, esta vez por la aparición de la policía. El incidente es un vivo ejemplo de la paranoia e histeria antiestudiantil generada por el gobierno y por la prensa durante los meses previos a esta masacre. Y a la de Tlatelolco, un mes después, la irrefutable constatación de que la historia se repite, pero no de igual manera: peor.

Sucesos de Tlatelolco, es la eufemística denominación que reciben los hechos violentos que tuvieron lugar en la zona comprendida entre la plaza de Tlatelolco, también llamada de las *Tres Culturas*, y los edificios contiguos, el 2 de octubre de 1968, en la ciudad de México. Los sucesos se iniciaron a las seis de la tarde en la plaza mencionada, lugar donde se efectuaba un mitin estudiantil que había congregado a entre 6.000 y 10.000 personas, parte del movimiento de protesta, iniciado tres meses atrás, contra el gobierno. De repente, surgieron en el cielo luces de bengala, a manera de señal, y se escucharon disparos provenientes de todos lados. La multitud intentó huir de forma despavorida y el Ejército, compuesto por cerca de 5.000 hombres dotados de equipo blindado y que había entrado en la plaza con la intención de disolver el acto, repelió a los francotiradores apostados en las azoteas de los edificios. El fuego, en medio del cual habían quedado atrapados los manifestantes, no cesó hasta las tres de la mañana del día siguiente. Como cosa rara, nunca se precisó el número de muertos ni de heridos. Tampoco se identificó a los responsables de estos hechos sangrientos, pese a lo cual se admite que se trató de un intento de acallar el descontento social por medio de la represión ejercida desde el propio gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-70). Es importante recordar que, en 1967, se firmó en la capital de la República, bajo su auspicio, el denominado Tratado de Tlatelolco, del que habría de surgir el Organismo para la Proscripción de Armas Nucleares de América Latina (OPANAL). Quizás por ello, durante su mandato, se enfrentó con dureza a una serie de huelgas estudiantiles que culminó en los sangrientos sucesos ya citados, poco antes del inicio de los Juegos Olímpicos que iban a tener lugar asimismo en la Ciudad de México. Es

importante recordar, a propósito del número de muertos en Tlatelolco, lo que señala Octavio Paz en su *Postdata a El laberinto de la soledad*, de donde se puede inferir cómo se invisibiliza todo genocidio oficial, con el silencio cómplice de los medios, y quiénes en realidad van a parar a la cárcel: “¿Cuántos murieron? En México ningún periódico se ha atrevido a publicar las cifras. Daré aquí la que el periódico inglés *The Guardian*, tras una investigación cuidadosa, considera como la más probable: 325 muertos. Los heridos deben haber sido miles, lo mismo que las personas aprehendidas. (1) El 2 de octubre de 1968 terminó el movimiento estudiantil. También terminó una época de la historia de México.” (El pie de página, con la nota 1, dice: “Todavía [en 1970] están en la cárcel 200 estudiantes, varios profesores universitarios y José Revueltas, uno de los mejores escritores de mi generación y uno de los hombres más puros de México.”) Revueltas murió en 1976...

El 1 de diciembre de 1970 sucedió a Díaz Ordaz en la presidencia el que había sido su primer secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez (1970-76), también miembro del PRI, quien intentó desarrollar una política progresista, no exenta de populismo, plantó las bases de una apertura democrática, alentó la crítica informativa y de prensa y modernizó la industria cinematográfica, dando trabajo a directores talentosos. En 1998 se creó una comisión parlamentaria para esclarecer lo acaecido 30 años atrás en Tlatelolco, ante la cual declararon, entre otros, el ex presidente Echeverría, secretario de Gobernación cuando tuvieron lugar los sucesos. Asimismo, la Suprema Corte de Justicia acaba de ordenar a la Fiscalía General de la República la reapertura de la investigación sobre aquel trágico acontecimiento, sin que hasta ahora se conozca resultado alguno.

Canoa muestra también las desigualdades de la sociedad mexicana en cuanto a desarrollo se refiere: a escasos minutos de una sofisticada capital urbana las comunidades locales son presas de reaccionarias fuerzas mesiánicas. El guión fue escrito por Tomás Pérez Turrent, quien además publicó un libro sobre la realización del filme. El que introduce fragmentos *documentales* (dramatizados) dentro de la narración central, con el propósito de distanciar al espectador del terror hipnótico de los hechos.

Así, cuando un hacha atraviesa la puerta que protege a los muchachos de la multitud vociferante y revanchista, la narración se interrumpe con una afirmación *documental* del sacerdote. No obstante, hay que decir que la puesta en escena visceral de Cazals es memorable por la meticulosa narración de los sucesos, la orquestación de una creciente tensión e intensidad y el horrible impacto de los hechos reales.

Luego de *Canoa*, que contiene una clara alegoría de lo sucedido un mes después en Tlatelolco, Cazals rueda *El Apando* o *Celda de castigo* (1975), sobre la situación de los presos en la cárcel de Lecumberri, con base en el relato autobiográfico del escritor José Revueltas a partir de su paso por la penitenciaría (1969), después de los sucesos de Tlatelolco, en los cuales participó. Hecho que remite al caso de Graciliano Ramos, en Brasil, y a sus memorias de la cárcel. Y con *Las Poquianchis* (1976), crónica real sobre el abuso de menores cometido por tres hermanas, durante la década de 1930, Cazals alcanzaría, de acuerdo con la crítica, su máximo nivel cinematográfico a escala artística. Vienen luego las desiguales películas *La güera Rodríguez* y *El año de la peste*, adaptación de García Márquez sobre *Diario del año de la peste*, de Defoe. La crítica situación del cine mexicano durante la década de 1980, bajo las presidencias de Miguel de la Madrid (1982-88), sucesor de López Portillo, y Carlos Salinas de Gortari, llevó a Cazals a decaer. A mediados de esta década, el acelerado aumento de la deuda externa, unida a la caída de precios del petróleo, había sumido al país en fuertes dificultades financieras. En medio de informes sobre irregularidades, el PRI reclamó la victoria en las elecciones al Congreso en 1985. En septiembre de ese año un terremoto devastó la capital, en la que murieron 25.000 personas y miles quedaron sin hogar, lo que agravó aún más la situación financiera del país y, obvio, la del cine. Por su parte, Salinas (1988-94), candidato del PRI, fue elegido en medio de grandes protestas por la sospecha de irregularidades en el proceso electoral. También en 1988 el huracán *Gilberto* devastó la península de Yucatán, cuyas pérdidas se estimaron en 880 millones de pesos. A las calamidades políticas, se sumaban las naturales...

Por esta época, Cazals produce *Bajo la metralla* (1982), *Los motivos de Luz* (1985), historia de una mujer acusada de matar a sus

cuatro hijos (que podría relacionarse con la de *El chacal de Nahueltoro*) y *La furia de Dios*, subtitulada entre paréntesis *Lo del César* (1987) y basada en la pieza dramática *Calígula*, de Camus. Ya sin ningún atractivo realiza luego *Burbujas de amor*, *Desvestidas y alborotadas* y *Padre Kino*, de 1990, 91 y 92, en su orden.

ARTURO RIPSTEIN & *EL LUGAR SIN LÍMITES* (1977): VÍA A LA SORDIDEZ...

Hablar de Arturo Ripstein significa volver a la década de 1950, lo que dio en llamarse el *Nuevo Cine*, suerte de viraje cinematográfico contra las temáticas y el sistema de producción de la llamada *época de oro* de 1930 y 40. En efecto, se dice que vientos de cambio podrían estar soplando cuando vino el movimiento cineclubístico en 1950. Los cine-clubes, haciendo énfasis en los clásicos de la historia del cine y en los trabajos de nuevos directores, crearon también el espacio para discusiones teóricas y estéticas sobre el cine como arte. Movimiento que tomó fuerza con el cine-club *Progreso*, inspirado en los teóricos Sadoul y Daquin, y con otros como el *Cine-Club de la Universidad*. En 1955 se crea la Federación de Cine-Clubes Mexicanos.

A comienzos de 1960, el auge del cine-club universitario forjó una generación de estudiantes con un punto de vista más elevado y crítico sobre la función del cine. También se presentó un tibio comienzo del *cine independiente*, cine producido al margen, al lado o en contra de la industria cinematográfica dominante. Aquí jugó un papel clave el productor Manuel Barbachano, quien en 1953 financió al joven director Benito Alazraki para un filme sobre las comunidades indias: *Raíces*. En ella explora la tradición indígena y se denuncia la explotación de *expertos* arqueólogos foráneos. Aunque para la crítica no haya resistido la prueba del tiempo, el filme tuvo éxito y recibió un premio en Cannes/55. Asimismo, se convirtió en precursor de otros trabajos sobre la población india en la década de 1970: los de productores de la talla de Archibaldo Burns, Paul Leduc y Eduardo Maldonado. Otra película producida por Barbachano fue *Torero* (1956), dirigida por el español Carlos Velo, en la que se ausculta el miedo del torero en el ruedo, a la manera de pseudo ficción, semidocumental. También financió una de las más importantes obras del periodo mexicano

de Buñuel: *Nazarín* (1958), la historia de un Cristo nuevamente crucificado por meterse a redentor y por tratar de hacer el bien en un medio que sólo conoce el mal... y apoyó el naciente y revolucionario cine en Cuba coproduciendo *Cuba baila* (1959), documental de García Espinosa.

La elección de Adolfo López en 1958 supuso un buen augurio para el renacer de la Revolución mientras se acercaba a su medio siglo. López habló de un régimen balanceado que recogería las banderas de Lázaro Cárdenas, artífice en 1938 de la nacionalización del petróleo para crear Petróleos Mexicanos (PEMEX); colaborador de la II República durante la guerra civil española; y principal responsable de la aplicación de la reforma agraria durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, a López la vida se le fue en deseos: si bien al comienzo la comparación con Cárdenas pareció válida, por haber nacionalizado la electricidad e invertir en educación y bienestar social, pocas cosas quedaron de su gestión. La más importante de ellas fue el impacto sobre el campo cultural que produjo el establecimiento, ese año 58, de una cinemateca en la universidad y la fundación de una escuela de cine: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

El triunfo posterior de la Revolución Cubana también tuvo sus efectos sobre este clima de modernización y desigual desarrollo, en el que varios críticos y cineastas formaron el grupo *Nuevo Cine*: entre ellos José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Paul Leduc, Carlos Monsiváis, Alberto Isaac y Fernando Macotela, quienes se convertirían en los productores, críticos y cronistas más importantes de las dos décadas siguientes. Su manifiesto defendió la renovación, la creatividad artística, el cine independiente, los recursos especializados del cine y el establecimiento de una cinemateca. *Nuevo Cine* logró la aprobación para una película realizada dentro del grupo: *En el balcón vacío* (1961), de Jomí García Ascot, quien dirigió el guión escrito por su esposa María Luisa Elío, basado en su experiencia de infancia y juventud durante la guerra civil española y su posterior exilio en México (a ellos dos, García Márquez dedicó *Cien años de soledad*).

Otro incentivo para renovar la industria cinematográfica surgiría, paradójicamente, de ella misma. El Sindicato de

Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), preocupado por la caída de la producción desde principios de la década de 1960, debida a un retiro parcial del capital privado, organizó un concurso de cine experimental para animar a los nuevos directores. El premio fue otorgado en 1965 a Rubén Gámez por *La fórmula secreta*, filme de doce secuencias que emplea imágenes chocantes para magnificar el efecto de contrapunto con un variado repertorio musical. El segundo premio fue para Alberto Isaac por su filme basado en García Márquez: *En este pueblo no hay ladrones*, que capta el mundo provinciano de aquellas comunidades en las que nunca pasa nada, en las que la protesta explota en medio del insufrible sopor, del angustiante tedio, y al cabo es sofocada.

Otra adaptación de *Gabo* también conoció el éxito en 1965 y estuvo a cargo de un productor de 21 años, Arturo Ripstein, hijo del influyente productor Alfredo Ripstein, cuyo título es *Tiempo de morir* (idéntico al de la novela de Louis Aragon publicada en 1965). Al nacionalismo cultural, contenido en algunas de las obras anteriores, se opuso un movimiento conocido como *la onda* que mezclaba elementos como la poesía *beat* gringa, nuevas formas de vestir, rock y una serie de novelas que jugaba con el lenguaje, en fin, una mixtura de cultura gringa y europea que invocaba una estética deliberadamente no latinoamericana. Su motor más visible fue el chileno Alejandro Jodorowsky, quien inicialmente había traído su propia versión del *teatro de la crueldad* a las salas mexicanas. Salas más bien complacientes a comienzos de 1960. En 1967 filmó *Fando y Lis*, versión del drama de Fernando Arrabal que le reportó un escandaloso éxito. Anticlerical, antimilitarista, violento, como Arrabal, su *teatro pánico* surge de sus colaboraciones con éste y el pintor Topor, y se inspira en Artaud, en los *happenings* de Julian Beck y en el *postismo* de las vanguardias españolas. Así surge un teatro cuya naturaleza es establecer una relación sadomasoquista entre los personajes y el espectador, para lo cual el autor no duda en presentar en escena un mundo amoral y cruel presidido por el erotismo y la perversidad, provocando airadas reacciones del público: lo que se busca para justificar el espectáculo en sí.

La descripción anterior, parece alejarse de la que se podría hacer sobre el cine de Ripstein, un cine que conduce al

espectador hacia la crueldad, las bajas pasiones, la perversidad, por la vía, cerrada vía, de la sordidez. Ripstein pertenece, como Cazals, a la generación de la *era o laberinto industrial* y nació en la Ciudad de México el lunes 13 de diciembre de 1943 y es hoy considerado el más grande director, guionista, junto a su mujer Paz Alicia Garcíadiago, y productor del cine mexicano. Debutó, como ya se dijo, con *Tiempo de morir*, a los 21 años. Tres años después, las modificaciones que su padre le introduce al montaje de *Los recuerdos del porvenir*, sobre la novela homónima de Elena Garro publicada en 1949, provocan la ruptura de la relación familiar (*Me pego un tiro o te lo pego a ti*, le dijo Arturo a su padre) y con la propia industria mexicana, pasándose al cine independiente y de corte experimental, como en *La hora de los niños* (1969). Ya para esta época ha fundado, con Cazals, la productora *Cine Independiente de México*.

Su primer filme internacional es *Foxtrot* (1975), al que siguen varias adaptaciones brillantes que culminan en *La seducción* (1980). Entre las adaptaciones de que se habla están: *El lugar sin límites* (1977), sobre José Donoso, en la que Ripstein comienza a tomar la vía de la sordidez, al narrar una cruda e hiriente historia de machismo, homofobia, homosexualismo reprimido (a la que se volverá luego); *La viuda negra* (1979), sobre la obra de teatro *Debiera haber obispos*, de Rafael Solana, prohibida por la Iglesia durante años por relatar los amores de un sacerdote; y *Cadena perpetua* (1978), sobre la novela *Lo de antes*, de Luis Spota, adaptada por el dramaturgo, narrador y guionista Vicente Leñero, con la actuación principal de Pedro Armendáriz Jr. y la fotografía de Jorge Stahl (el mismo de *Canoa*), denuncia social parapetada detrás del policiaco. Antes de *El lugar* había hecho el documental *Lecumberri, el palacio negro*, sobre la misma cárcel federal que Cazals había abordado en *El Apando*, con base en las memorias de Revueltas y su experiencia en la Masacre de Tlatelolco. La crisis mexicana le hace alternar *La seducción*, adaptación del relato de von Kleist a los años de la Revolución Mexicana, y *El otro*, sobre un guión de Manuel Puig escrito a partir de un cuento de Silvina Ocampo, con otros encargos poco atractivos.

Superada la crisis, comienza la mejor etapa de su carrera apoyada en los guiones de Paz Alicia: arranca con *El imperio de la*

fortuna (1986), adaptación de *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, con la que logra un éxito internacional que aumenta con *Principio y fin* (1992), sobre la novela homónima del egipcio Naguib Mahfuz, por la que Ripstein comienza a convertirse para crítica y público en *Rey de la sordidez* (algunos van más lejos y lo llaman, por influencia de la televisión, claro, *La Cristina del cine mexicano*). Y *La reina de la noche* (1994), *biografía imaginaria* de la popular cantante ranchera de los años 40 Lucha Reyes, de prodigiosa voz y vida desgarrada por el aguardiente, el desamor y una madre dominante. Aquí, director y guionista parten de un mito nacional para crear un personaje patético y ficticio, que comparte con la verdadera Lucha las canciones, la decepción amorosa y el suicidio. En la última secuencia, cuando aquélla pasa frente al espejo ocurre un hecho que asombra: ya no se ve en él... *porque quizá lo único real de Lucha Reyes en esta película es su muerte*, dicen sus creadores.

Especialista en sacarle el jugo a la desgracia, como también se le conoce en México (sobre todo en el México conservador, tradicional, religioso), Ripstein vuelca su talento en el melodrama de las que para él mismo son sus mejores películas: *Mentiras piadosas* (1988), que para Ripstein *se ha exhibido muy mal*, y el corto *La mujer del puerto* (1991), según un relato de Maupassant, *las más cercanas al concepto que tengo del cine, del ser humano, de mí mismo...* Sobre la segunda volvería en 1994 para hacer un largometraje. En 1996, estrenó *Profundo carmesí*, seleccionada en la edición 44 de San Sebastián, obra en la que Ripstein bordea los extremos de la sordidez al describir la historia de dos enamorados que reclaman su destrucción como seres humanos para que prevalezca el amor pues para Paz Alicia: *la mezcla de ellos dos sólo los puede llevar a la muerte*. En 1998 rodó *El evangelio de las maravillas*, con Paco Rabal, y un año después *El coronel no tiene quien le escriba*, sobre García Márquez, obra sin *ángel*, sin intimidación, sin intensidad, cuyo mérito mayor para un alegre crítico parece ser que el filme se encuentre con el relato en el final: *Mierda. Sí, mierda*. En 2000 ganó la *Concha de oro* en San Sebastián por *La pérdida de los hombres*, filme en el que a través de un asesinato Ripstein se acoge a sus postulados para presentar un *cine de la crueldad* (esto en palabras de Bazin), capaz de expresar la presencia de la muerte y

de la carne en la sociedad mexicana, dándole de paso vida paradójica a la sentencia de Heidegger según la cual *el hombre es un ser para la muerte*. Por último, en 2002 obtuvo una mención especial en Venecia por *La virgen de la lujuria*, filme invisible, por canales comerciales legales, hasta ahora en Colombia.

Antes de concluir, vale la pena volver un poco sobre la única película de Ripstein que se vio en el Seminario: *El lugar sin límites*, obra en la que las ideas de la libertad como acción del deseo y del deseo como acción de libertad terminan volviéndose contra sí mismas. No hay en realidad sino personajes esclavos de su pasión. Pasión en general habitada por el miedo, la incertidumbre, la insatisfacción que deviene en violencia. Considerada una de las mejores películas de la cinematografía mexicana y protagonizada por el mismo actor que encarnó a *El Jaibo* en *Los olvidados*, Roberto Cobo, como *La Manuela*, la obra está habitada tanto por la poesía como por el dolor y constituye un descarnado testimonio sobre el desbordamiento que puede alcanzar el deseo humano a partir del machismo, la homofobia, el homosexualismo reprimido. El vía crucis de aquel travesti de burdel pueblerino es la triste constatación de cómo una persona por el simple hecho de ejercer su sexualidad, de manera diferente a la aceptada, puede estar firmando a la vez su sentencia de muerte. Aquí Ripstein, llamado por *Principio y fin* el *Fassbinder mexicano*, para la crítica sí llegó a tocar al público en cuanto a desnudarlo en su orgullo patriarcal, en su sentir homofóbico, en su actuar machista.

Público que se vio doblegado, quizás, por el despliegue de nobleza de Manuela y la actuación de Cobo, quien a través de una actuación concentrada (en la línea de Stanislavski) supo llevar a su personaje a lo más entrañable de la condición humana, minando poco a poco en la conciencia de ese mismo público una imagen maniquea (o sesgada sexualmente) del protagonista.

Tal vez resulte imposible para el espectador borrar de la memoria la secuencia final de ese *lugar sin límites* (o sea el infierno, de acuerdo con el epígrafe del filme tomado del *Doktor Faustus*, de Mann), en la que el machista camionero Pancho y el hermano de su solitaria e insatisfecha mujer persiguen en su camión rojo, símbolo de la pasión (descontrolada, en este caso) y de la sangre asociada no al erotismo sino a la más primaria sexualidad, a un(a) desamparado(a) Manuela, padre-madre de *La Japonesita*, por las

calles empedradas del pueblo. Ataviado(a) con su entallado vestido de baile español, también rojo por la sangre de lo irremediable, Manuela, despavorida, huye, más que de la muerte, del incomprensible e inaceptable odio que es capaz de producir el deseo. Tanto como, sin ser consciente, huye de don Alejandro, símbolo de la hipocresía social y patriarcal que ha desolado los pueblos de América Latina, con su guadaña interesada, avarienta y, obvio, mortal.

Con más o menos 25 largometrajes; 15 cortometrajes, incluso institucionales: para realizar *Mentiras piadosas* tuvo que filmar, entre otras cosas, *Una semana en la vida del presidente*; comerciales, telenovelas y un medimetraje sobre don Luis Buñuel, *El naufrago de la Calle Providencia*, Arturo Ripstein, a cuatro décadas de *Tiempo de morir*, parece haber encontrado un tiempo para vivir en la libertad tanto tiempo buscada. Sin embargo, como algunos de sus personajes, también resulta esclavo de sus pasiones: odia a Hollywood... quizás porque se le parece a muchos de sus retorcidos filmes; detesta a *Dogma/95* al que llama *Dogmarketing* (pero no se atreve a hacer lo mismo con *García Marke...*) y a Lars von Trier, el *Spielberg* de la cámara pequeña. Parece haber encontrado a la mujer de su vida en la guionista de su vida: Paz Alicia Garcíadiego. Está seguro de que su espectador ideal es él mismo...

De don Luis Buñuel, a propósito, para quien según Ripstein mismo hizo la asistencia de dirección, sin crédito, en *El ángel exterminador*, *puedo decir que me enseñó más que técnica (que de todas formas aprendí muchísimo): la idea de mantener una actitud crítica frente a la vida y nuestro alrededor. Él era una persona obsesivamente observadora. Me enseñó que uno no debe traicionarse, a menos que quiera eso. En cuanto a si se considera renovador o no del cine mexicano, Ripstein responde: No trato de ser referencia de una época o de algo por el estilo. Si eso sucede pos... [sic] qué puedo hacer. (...) Por mi parte me considero heredero de las viejas tradiciones nacionales. No obstante, se le olvida esto en otro texto, se traiciona a sí mismo, aunque no lo haya querido, al sostener de forma narcisista: Lo que yo he entendido con mi presencia en el cine mexicano es que la tradición la tengo que inventar yo. Pese a lo anterior, hay que decir, con Perogrullo, que la tradición*

no la puede inventar Ripstein pues por eso se llama así: tradición, es decir, por estar ya inventada...

FRANCISCO JOSÉ LOMBARDI & *TINTA ROJA* (2000):
EXPEDICIÓN HUMANA A LA CRÓNICA ROJA...

Francisco Lombardi nace en Tacna, Perú, en 1949. Estudia en la Escuela de Cine de Santa Fe, Argentina, creada por Fernando Birri. Escribe crítica de cine en el diario *El Correo* y en la revista *Hablemos de cine*. Trabaja en producción de cine y TV y en 1974 comienza a rodar cortometrajes. Tres años después, en 1977 realiza su *opera prima*: *Muerte al amanecer*, alegato político planteado a partir de las últimas horas de un condenado a muerte por un delito no cometido. Protagonizado por un célebre niño asesino, el *Monstruo de Armendáriz*, analiza los mecanismos de poder de la sociedad que, en un acto revanchista, se vuelve contra sus propios integrantes para condenar sin que de antemano se haya demostrado culpabilidad alguna. En 1978 rueda *Los amigos*, episodios de *Cuentos inmorales*. Idea impulsada por el productor José Zavala (Inca Films), que procuraba reeditar la experiencia grupal de trabajo (Augusto Tamayo San Román, Pili Flores Guerra y otros), base fundamental de un nutrido grupo de creadores que pasó de la crítica a la realización, de una manera similar a como lo había hecho a finales de 1950 la plantilla de redacción de *Cahiers du cinéma*. Hacia 1980 Lombardi filma *Muerte de un magnate*: con guión de Augusto Tamayo, la historia de un indio que secuestra y asesina a un importante hombre de negocios. En 1983 pone en escena uno de sus trabajos más apreciados por la crítica y el público, *Maruja en el infierno*, basado en la novela *No una, sino muchas muertes*, de Enrique Congrains Martin: un viaje a la rapacidad humana a partir de la historia de unos loquitos que reciclan vidrio en un espacio cerrado, claustrofóbico, asfixiante, con guión de José Watanabe y Edgardo Russo; viaje en el que los elementos de violencia están valorados únicamente en función de las necesidades de la historia, a fin de evitar la truculencia a la que, según Lombardi mismo, es tan proclive casi toda su obra. Con *La ciudad y los perros* (1985), brillante adaptación de la obra de Vargas Llosa, sobre la vida en el

internado militar Leoncio Prado, en Lima, donde el propio escritor estudió su bachillerato, Lombardi vuelve sobre uno de sus escritores más queridos para desarrollar un tema tan usual como difícil de tratar: la traición como alternativa a una vida miserable, a la miseria de la condición humana... en medio de códigos de honor y de machismo.

Viene luego *La boca del lobo* (1988), basada en una masacre de campesinos ocurrida en 1982, una coproducción con España, según guión original de su exmujer Giovanna Pollarolo (con quien, a pesar de la separación, Lombardi continúa su colaboración artística), parte de la historia de un destacamento militar que lucha en la cordillera andina contra las fuerzas de *Sendero Luminoso*, grupo de inspiración marxista-leninista-maoísta, para proseguir sus críticas contra el Ejército. Dos años después, plasma un sueño llamado *Caídos del cielo*, considerado por algún sector de la crítica su mejor trabajo: basado en otro guión original de la Pollarolo, contiene una síntesis de la actual sociedad peruana a partir de tres historias que se entrecruzan y en las que se buscó cierta originalidad ya no en ellas sino en el tratamiento del tiempo y de los personajes. Entre 1992 y 96 concreta tres proyectos: *Huellas del paraíso* (las que por aquí no se han visto); *Sin compasión* (1994): una ambiciosa y larga adaptación del también director y crítico de cine Augusto Cabada al contexto peruano y en particular limeño sobre *Crimen y castigo*, de Dostoievski, y *Bajo la piel*, un *thriller* donde a un discurso antropológico mezcla una trama policial, en la que se halla el trasfondo humano como en *Tinta roja*. Dos años después de esta última producción, Lombardi adapta del libro original de Jaime Bayly *No se lo digas a nadie*, una incursión al mundo de la homosexualidad a partir del relato casi autobiográfico de aquél periodista y escritor más cercano al escándalo que a la reflexión, al comercio que a la vida. Según la ya citada Pollarolo la adaptación se hace a partir de *un libro caótico*, en el cual el personaje cambia mucho, va y viene; mientras en un capítulo es torturado, sufrido, en otro pasa a ser frívolo, cínico...

En 1999 retorna a Vargas Llosa con *Pantaleón y las visitadoras* para un *remake*, toda vez que el autor mismo ya había dirigido su propia película en 1976 junto a José María Gutiérrez, la historia de un militar recto y obediente metido a administrar putas y a

quien todo lo que piensa de la vida y creía establecido se le viene abajo, terminando confinado (a la manera del Orellana de *La frontera*, aunque por distintas razones y consideraciones éticas) en un extremo perdido y desértico de la geografía peruana.

Por último, en el 2000 Lombardi continúa con las adaptaciones, una vez más a cargo de la Pollarolo, con *Tinta roja*, sobre la novela homónima del chileno Alberto Fuguet, que desde la perspectiva de un periodista en práctica, Alfonso Fernández, y otro curtido en sangre a partir del sensacionalismo, Saúl Faúndez, contiene una lúcida exploración de los más sórdidos vericuetos de la crónica roja. Los hechos sobre los que el aprendiz va configurando el mapa de una ciudad apresada en la desesperación y en la violencia, es a la vez un retrato de la pérdida de su carácter y de su inocencia. La experiencia parece ser una puta vieja que domina a las que apenas empiezan en el oficio: en este caso no en el de la prostitución, sino en el del periodismo... Faúndez, de principio a fin le hace una transfusión de sangre a Fernández. Y le inocular desde el comienzo el virus del amarillismo hasta hacerlo vomitar. Y esto se puede leer y ver. La relación de los dos cronistas también es un acicate para develar desde ópticas distintas los problemas del aprendizaje, la amistad y las complejas relaciones entre padre e hijo.

Tinta roja, según Lombardi, es en últimas una expedición humana a los territorios inciertos y peligrosos de la crónica roja a través de una supuesta crónica negra. Esta es rebasada, trascendida, como ya se anunció, a partir del relato humano de ese viejo zorro del periodismo amarillo, padre de un niño mongólico que resulta siendo víctima de los traficantes de drogas, moldeador de aquel aprendiz de crónicas apodado *Varguitas* (obvio tributo al autor de sus afectos), a quien precisamente termina por dinamitarle sus principios, minarle su ilusión, pero también, en un necesario contraste, por convertirse en un padre putativo de quien en una de sus tantas crónicas ha matado al verdadero: crónica que por mediación de Faúndez *El clamor* no publica, desde luego, como quien le recuerda a Fernández una lección de ética: la ropa sucia se lava en casa, no se ventila en un medio ni mucho menos a manera de abanico con un sucio periódico...

AMÉRICA LATINA III
ARGENTINA

INTRODUCCIÓN GENERAL AL CINE DE ARGENTINA

Evolución histórica del cine en Argentina. Su cultura cinematográfica en general. Buena literatura y buen cine: Roberto Arlt y Manuel Puig autores que son objeto de trabajo del precursor Leopoldo Torre Nilsson, mediante adaptaciones de sendos contenidos políticos. Otros tres directores, Leonardo Favio, Fernando Solanas, Adolfo Aristarain, cuya manera de percibir el mundo está próxima a la de Torre Nilsson. Tradición industrial, periodo de la dictadura, renacimiento de las propuestas independientes. Escuelas, nuevas propuestas e hitos internacionales.

CINE MUDO CON NOBLEZA...

El 28 de septiembre de 1896, apenas un año después de la primera exhibición en París del cinematógrafo de los Lumière, las clases acomodadas argentinas pudieron disfrutar de la primera proyección del nuevo invento. Un año más tarde se realizó la primera cinta nacional, *La bandera argentina* (1897), un documental patriótico rodado por un francés, Eugène Py. Tras unos inicios dominados por el documental y el cortometraje, otro extranjero, el italiano Mario Gallo, rodó la primera película con hilo argumental, también de corte histórico-patriótico, *El fusilamiento de Dorrego*, en 1907. Hay que esperar hasta 1915 para encontrar la primera película netamente argentina con alguna repercusión: *Nobleza gaucha*, de Humberto Cairo, ya en la línea sentimental y costumbrista que reaparecerá en varios momentos del futuro de la industria y a la que se considera el mayor éxito del cine mudo argentino. En 1917 debuta en el cine Gardel con *Flor de durazno*. En la década de 1930 se construyen los estudios *Liminton* y *Argentina Sono Film*. Proliferan las películas con temas de tango, como *Los muchachos de antes no usaban gomina*, de Manuel Romero, que ganan el mercado latinoamericano.

Otro inmigrante italiano, Federico Valle, hizo el primer largometraje de dibujos animados en 1917, *El apóstol*, uno de los primeros largometrajes de animación en el mundo y una sátira sobre la presidencia de Hipólito Yrigoyen; la primera película argentina con muñecos, *Una noche de gala en el Colón*, en 1919; y poco

después, en 1920, el primer noticiario cinematográfico argentino: *Film Revista Valle*. Por aquel entonces, José A. Ferreyra utilizaba con éxito los temas de las letras del tango: el mundo del arrabal, las historias de amoríos, engaños y desengaños, entre otros, pero aún dentro de la dispersión industrial del periodo mudo. Aquí hay que aclarar, se considera inventor del género de dibujos animados al ruso, de origen polaco, Vladislav Starévitch (1882-1965) cuyos primeros ensayos de animación con muñecos de caucho se remontan a 1910.

CINE SONORO CON ACENTO PROPIO

Con la llegada del cine sonoro surgió entre el público la exigencia de escuchar su propio acento, en lugar del castellano al uso en las películas realizadas en Hollywood o en París. En estrecha relación con esta demanda, la producción argentina de aquella época se iba a ver marcada por el auge del tango, en aquel momento la música popular de mayor impacto mundial, que se asumía como algo propio incluso en países tan distantes como Francia, Unión Soviética o Finlandia, y que daría lugar a producciones gringas alrededor del cantante Carlos Gardel. Bajo este influjo se rodó en 1933 el primer filme sonoro argentino, *Tango*, de Luis Moglia Barth, protagonizado por la diva de la canción Libertad Lamarque. A este éxito siguió ese mismo año el de *Los tres berretines*, de Enrique Susini, y poco después, desde el campo de la revista musical, *Noches de Buenos Aires* (1935), de Manuel Romero, o *Puerto Nuevo* (36), de Luis César Amadori.

Por aquel entonces surgió también una generación de nuevos realizadores que floreció antes de la II Guerra Mundial, más orientada hacia un cine de género con aspiraciones artísticas, en la que destacaban Leopoldo Torre-Ríos (*La vuelta al nido*, 1938), el también actor Mario Soffici (que había empezado con *El alma del bandoneón*, 1935, de nuevo con Libertad Lamarque, pero más tarde hizo las más serias *Viento norte*, 1937 y *Prisioneros de la tierra*, 1939, precursora del cine social argentino), y sobre todo, Luis Saslavsky (*Crimen a las tres*, 1935; *La fuga*, 1937; *Puerta cerrada*, 1939; o *La casa del recuerdo*, 1940), el cineasta del periodo con más aspiraciones intelectuales.

En 1942 se alcanza la mayor producción de películas, con un total de 57 títulos, entre ellos *La guerra gaucha*, de Lucas Demare. En estos años se hace evidente el boicoteo de Estados Unidos con la escasez de película virgen. Debido a la simpatía del gobierno con las potencias del eje (Berlín-Roma-Tokio), los directivos de la industria gringa dejaron de enviar sus negativos a este país para mandarlos a México, lo que supuso un auge de la industria cinematográfica mexicana en detrimento de la argentina, a la vez que esta pierde el mercado de América Latina en beneficio de aquella. Aunque el gobierno promulga un decreto de exhibición obligatoria de películas nacionales, la crisis continúa y se agrava con las guerras intestinas entre las principales productoras. A finales de la década de 1940 se cierran varios estudios. A partir de entonces, el cine argentino recibe subvenciones, pero la pérdida de los mercados exteriores pesa demasiado. En 1950 se construyen los estudios *Alex*, pero ya muchas productoras han quebrado.

A este hecho se vino a unir el golpe de Estado de 1943, que favoreció el aumento del número de películas en detrimento de su calidad y que aplicó una fuerte censura. No obstante, destacan en este periodo *Tres hombres del río* (1943), de Mario Soffici; *La dama duende* (1945), de Luis Saslavsky; *A sangre fría* (1947) y *La vendedora de fantasía* (1950), de Tynaire, ambas interpretadas por el actor Alberto Closas –quien luego continuó su carrera en España– y sobre todo Lucas Demare, que dirigió *Su mejor alumno* (1944), *Pampa bárbara* (1945), una especie de *western* criollo, y *Los isleros* (1951).

Después, con la caída del peronismo en 1955, se produjo una serie de películas de crítica abierta a este régimen, comenzando con la de Lucas Demare *Después del silencio* (1956). Durante este periodo aparecieron dos jóvenes realizadores: Leopoldo Torre Nilsson (hijo de Torre-Ríos), hasta el momento el cineasta argentino de mayor prestigio internacional, que hizo *La casa del ángel* (1957), *Fin de fiesta* (1960), *La mano en la trampa* (1961); y Fernando Ayala, que dirigió *Ayer fue primavera* (1954), *Los tallos amargos* (1956) y *El jefe* (1958).

En 1955 fue invitado Emilio Fernández, el gran director mexicano, para realizar *La Tierra del Fuego se apaga*. En la década de

1960 apareció lo que se llamó *nuevo cine* argentino, con películas como *Alias Gardelito* (1961), del chileno Lautaro Murúa. El gran Torre Nilsson realiza una nueva versión de *Martín Fierro* en 1968, filme que se vio en Colombia con motivo de una feria del libro de Bogotá.

Ya en la década de 1960, la influencia de la *nouvelle vague* francesa en el cine argentino se refleja en títulos como *Alias Gardelito*, del actor Lautaro Murúa (conocido por sus intervenciones en las películas de Torre Nilsson y autor de la popularísima *La Raulito*, 1975); *La cifra impar* (1961), sobre el cuento *Cartas a mamá* de Julio Cortázar, y la inédita *Los venerables todos* (1962), ambas de Manuel Antín; *Los jóvenes viejos* (1961), al estilo del italiano Michelangelo Antonioni, y *Pajarito Gómez* (1964), de Rodolfo Kuhn. Este último sí enlazó con la producción industrial, a diferencia de lo que pasó en líneas generales con este movimiento, que por descuidar tal aspecto del cine provocó muy pronto el desinterés del público.

También en estos años y bajo la influencia de la *nouvelle vague* el actor Leonardo Favio se lanzó a la dirección con *Crónica de un niño solo* (1964), *El romance de Aniceto y Francisca* (1967) y *El dependiente* (1968). Fue entonces cuando se consolidó en el cine argentino una fuerte impronta ideológica, que atrajo incluso producciones extranjeras como *Los inocentes* (1962) o *La boutique* (1967), de los españoles Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, respectivamente, rodadas en Argentina por problemas con la censura franquista. En esta línea ideológica, que aún hoy perdura (Solanas ha hecho una denuncia de la corrupción menemista en el documental de dos horas y media *Memoria del saqueo*, 2003), destaca la encuesta neoperonista de cuatro horas y media *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino. *La hora...* está dividida en tres partes: la primera, *Neocolonialismo y violencia*, trata sobre la dependencia argentina de Europa, en los planos cultural y económico; la segunda, *Un acto para la liberación*, habla sobre el peronismo como una fuerza para el cambio en el gobierno, tanto cuando detentó el poder entre 1946 y 55 como desde el exilio; la tercera, *Violencia y liberación*, contiene una serie de entrevistas con militantes que discuten la mejor manera de lograr los cambios revolucionarios. Incluye una larga entrevista

con Julio Troxler, un sobreviviente de la masacre de los militantes peronistas ejecutada por el ejército en 1956. Troxler será asesinado en 1974 por un escuadrón de la muerte perteneciente a la extrema derecha y creado por el ex ministro de trabajo de Isabel Martínez, José López Rega: la abominable *Triple A*, es decir, *Alianza Anti-Comunista Argentina*, responsable impune de tantos crímenes políticos a partir de aquel año.

En la década de 1970 hay un leve repunte de la industria argentina encarnada por producciones independientes y con temáticas distintas a las tradicionales de tangos y gauchos, como *La fidelidad* (1970), de Juan José Jusid, con el actor Héctor Alterio, que después ha trabajado en el cine español; *La Patagonia rebelde* (1974), de Héctor Olivera, sobre la novela de Osvaldo Bayer; la ya citada *La Raulito* (1975), de Lautaro Murúa; *La parte del león* (1978), de Adolfo Aristaraín, quien dirigiría también *Tiempo de revancha* (1981), con Federico Luppi; *Momentos* (1980), de María Luisa Bemberg, y *El arreglo* (1983), de Fernando Ayala.

Por su parte, Torre Nilsson filmó *Güemes, la tierra en armas* (1972), *Boquitas pintadas* (1974), adaptación de la novela de Manuel Puig, suerte de tratado sobre el machismo, la mentira e hipocresía femeninas y un enlace histórico entre la represión de Juan Manuel de Rosas (quien con sus degolladores o *mazorcas* implantó el terror) y *La mafia* (1971/72), que explora el tema de esta organización familiar-delictiva un año antes que *El padrino*, de Francis Ford Coppola.

El golpe militar de 1976 y la dictadura posterior, provocaron una crisis en la cinematografía nacional, y hasta 1980 apenas se realizaron producciones interesantes, a excepción de filmes como *La parte del león*, debut del ya citado Aristaraín.

DESPUÉS DE 1980: CINE POLÍTICO...

Este periodo de crisis se remontó, no obstante, con una serie de interesantes realizaciones que trataban de una u otra forma temas políticos, como *Tiempo de revancha* (1981) y *Los últimos días de la víctima* (1982), de Aristaraín, protagonizadas por obreros que cuestionan su compromiso político; *Asesinato en el senado de la nación* (1984), de Juan José Jusid, de corte histórico; *La historia*

oficial (1985), de Luis Puenzo, *Oscar* a la mejor película extranjera; y *No habrá más penas ni olvido* (1983), de Héctor Oliveira, *Oso de Plata* en Berlín, que tratan directamente las trágicas consecuencias de la dictadura militar.

Dentro de esta corriente el tema del exilio aparece también en *Tangos, el exilio de Gardel* (1985), de Fernando Solanas, que obtuvo el *César* a la mejor banda sonora original escrita por Ástor Piazzola, y se perciben tintes feministas en la obra de María Luisa Bemberg, realizadora más comercial y abundante (no prolífica pues no se trata de una coneja o gata), que en sus retratos de la alta burguesía argentina, como *Miss Mary* (1986), trata también de adscribirse al análisis político vigente. Sobre esta película, la propia Bemberg declaró en 1992, tres años antes de morir: *Miss Mary es también un testimonio político, de una clase que conozco, la alta, porque pertenezco a ella. Muestro de qué manera esa clase fue responsable del advenimiento del peronismo, por su indiferencia social, su ceguera política y su aislamiento.*

Pensamiento llevado más allá por Raymundo Gleyzer, principal director de otro grupo de cine militante, paralelo al *Tercer Cine*, el llamado *Cine de la Base*, en su filme *México: la revolución congelada* (1970). En él, al examinar cómo la Revolución fue traicionada por un partido revolucionario institucionalizado está implícito que, al igual que el tristemente célebre PRI, el peronismo es un partido corrupto, masificado y reaccionario que al filo del tiempo intentará acallar al socialismo en Argentina. Gleyzer, nacido en Buenos Aires en 1941, documentalista y periodista gráfico en medios escritos y audiovisuales, fue secuestrado y desaparecido en 1996: la causa principal parece ser la serie de documentales que realizó entre 1973 y 78, al término del gobierno provisional de Perón (1973) y en pleno furor homicida de la dictadura de Jorge Rafael Videla, siempre en compañía de su mujer, Juana Sapiro, y de otros colaboradores como el camarógrafo Humberto Ríos: *Los traidores* (1973), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) y *Las (tres) AAA son las tres armas* (1978). Documental éste basado en la carta que Rodolfo Walsh, periodista y escritor, también secuestrado, torturado y luego desaparecido en 1977, tuvo la valentía de enviar justo un año después del establecimiento de la Junta Militar de Videla,

esto es, el 24 de marzo de 1977, para denunciar el tema de los secuestrados, torturados y asesinados (a los que la dictadura llamaba *desaparecidos*) por un régimen ilegítimo en su origen, luego explotador del pueblo y, no por último, traidor a la patria. De Walsh hay que decir que sí se tiene constancia de su muerte, ocurrida el 25 de abril de 1977, cuando un pelotón especializado pretendió detenerlo en una calle de Buenos Aires. Él se resistió e hirió a uno de sus agresores; los demás, lo mataron allí mismo. No obstante, su cuerpo nunca apareció.

Por informaciones de la Agencia Periodística del MERCOSUR (APM, hoy APAS), de Argentina (3.II.07), se supo que el Consejo de Ministros de España resolvió extraditar al ex sargento de la Policía Federal Argentina, Juan Carlos Fotea Daneri, alias *Lobo*, acusado por el asesinato y desaparición del periodista y escritor Rodolfo Walsh, en marzo de 1977, entre otras causas. La extradición de Fotea fue solicitada por el juez federal Sergio Torres, quien adelanta los juicios sobre la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA): está acusado de integrar el grupo que secuestró y trasladó a ese lugar (además de Walsh) a tres madres fundadoras de Plaza de Mayo, dos monjas francesas y otras personas a fines de 1977.

Aquel brillante periodo de cine político, durante el que se realizaron películas como *Los chicos de la guerra* (1984), de Bebe Kamin, que (según él) *no es tanto de las Malvinas como una fotografía de la generación joven, un sector de la comunidad que fue condenado sin ser culpable*, y *La deuda interna*, rebautizada *Verónico Cruz* (1987) de Miguel Pereira, coproducción anglo-argentina sobre la vida de un niño campesino de los Andes que muere en las Malvinas, alcanzó un promedio anual de producción de más de 30 filmes. Su esplendor se vio truncado por el crecimiento de la inflación y la crisis económica de 1989 suscitada por el estrangulamiento del FMI y del BM a la Argentina, que hizo descender el número de rodajes y provocó que algunos de los mejores realizadores, como Aristaraín, se establecieran fuera del país. En su caso, España, donde rodó *Un lugar en el mundo* (1992), premio Goya de la Academia de Cine Española en 1993, puesta en escena destinada a recuperar la noción de utopía con un trasfondo político y pletórico de nostalgia por la tierra y ese afán humano de alcanzar un lugar en el mundo, y, ya como producción totalmente

española, *La ley de la frontera* (1995), en la que reivindica el cine de amor y aventuras con humor.

No obstante, los últimos años han asistido a un nuevo renacer del cine argentino, si no industrial sí artístico, a través de figuras como Subiela, director de *Hombre mirando al sudeste* (1986) y *El lado oscuro del corazón* (1992), la última protagonizada por Darío Grandinetti, y, entre otros filmes, *Las aventuras de Dios* (2000), *thriller* metafísico, en la onda de Breton y el *automatismo psíquico* del surrealismo, según Subiela mismo; de filmes que mezclan convenciones de género con crítica social, como *Perdido por perdido* (1993) de Alberto Lecchi; de obras de autores ya maduros, como *Gatica el mono*, de L. Favio, *Goya/94*, todas ellas con cierta distribución internacional. E incluso de autores jóvenes como Pablo Trapero con sus filmes *Mundo Grúa* (2000) y *El bonaerense* (2004); Paula Hernández con *Herencia* (2000); Fabián Bielinsky con *Nueve reinas* (2000); Adrián Caetano con *Un oso rojo* (2004); Daniel Burman con *El abrazo partido* (2004), entre los que se cuela el veterano Carlos Sorín con *Historias mínimas* (2002). A través de todos ellos se ven algunos signos de fortalecimiento del cine argentino como arte e industria capaz de competir con otras cinematografías fuertes del ámbito latinoamericano como son México y Brasil, los otros dos únicos ejemplos dignos de citar...

LEONARDO FAVIO & *CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO* (1964):
LOS GOLPES DE LA VIDA...

Leonardo Favio (1938-2012), actor y director de cine argentino, tan reconocido por la crítica como ignorado por el público. Su carrera ha sufrido dilatadas interrupciones, como los 15 años pasados entre *Soñar, soñar* (1977), filme nostálgico con la actuación del boxeador Carlos Monzón y *Gatica el mono* (1992), obra de madurez que cuenta la vida de otro boxeador, José María Gatica, alabado al comienzo por Perón y luego rechazado por su régimen tras perder la opción por el título mundial: en 1994 recibió el *Goya*. Tras una azarosa adolescencia, entró en el cine como actor gracias a Torre Nilsson, para quien interpretó *La mano en la trampa* (1961) y *Martín Fierro* (1968); también actuó en *El jefe* (1958), de Fernando Ayala.

Debutó como director con *Crónica de un niño solo* (1964), de inspiración autobiográfica emparentada con *Los cuatrocientos golpes* (1959) de Truffaut, una bocanada de aire fresco en la producción argentina del momento y un directo a la mandíbula de los censores de turno, cuyas secuelas más duras se dieron durante la dictadura de Onganía, quien tras un golpe militar se instaló, provisionalmente, en el poder en junio de 1966. Luego vendrían Levingston y, más tarde, Lanusse, quien asumió el cargo en 1971, tras la grave crisis política ocasionada, entre otros factores, por el levantamiento popular conocido como el *Cordobazo*. En efecto, *Crónica...* es una bella definición de cine: blanco y negro, dirección medida y justa, lentos y cuidadosos movimientos de cámara, sobrios encuadres e inteligentes angulaciones, guión contenido en su texto y generoso en la sugerencia de imágenes que supeditan a las palabras, sentidas y profundas actuaciones, entre otras, de los niños que encarnan a Celedón Rosas y a Polín, víctima de un ultraje sexual colectivo.

Narra básicamente la historia del primero de ellos, Celedón, abandonado a su destino impuesto de soledad y de pobreza e internado en un orfanato, donde sufre todo tipo de privaciones: las que *concede* una sociedad excluyente, discriminatoria, arbitraria y, sobre todo, mezquina, para la que los empobrecidos, no pobres, no son más que piedras en el zapato de la *decencia*, del arribismo, de las clases privilegiadas. Celedón escapa de la prisión, hurta dinero a un viejo en un bus y reencuentra a su madre en un tugurio. Allí descubre entre los animales a su único amigo, un caballo. Cuando decide salir con él en busca de libertad para ambos y ya empieza a sentirla... un policía lo recaptura y conduce de nuevo a la comisaría. Celedón vuelve a transitar el recuerdo de sus días felices, las escenas se suceden, el drama desgarrador y desgarrado termina, la película, dedicada por Favio a su maestro Torre Nilsson, anuncia el fin. Y empieza para el espectador la recuperación emocional de un filme no complaciente que, a posibles tentaciones sensibleras, ha opuesto el rostro implacable de la vida en la calle, la máscara del criminal que acecha en la sombra, la cara oculta pero cierta del Estado generador de la injusticia social.

Por otra parte, el tributo a Torre Nilsson se extiende a Truffaut, uno de los representantes de la *nueva ola* francesa, lo

mismo que a *Los olvidados*, cuando Celedón se para frente a una vitrina y él y el espectador (sin la intromisión de ningún pederasta) pueden percibir fragmentos de la banda sonora de *Los 400 golpes*. Los mismos golpes que Celedón, su compañero Polín y algunos otros han recibido en esta desoladora e inquietante crónica de un niño efectivamente solo...

A *Crónica...* seguirían *El romance de Aniceto y Francisca* (1967), interpretada por Federico Luppi, retrato de la vida en provincias a través de una pareja, que obtuvo el apoyo unánime de la crítica, y *El dependiente* (1968), con Graciela Borges, que no alcanzó tanto éxito dentro de la crítica; sí entre el público. Ha sido también maestro de nuevas generaciones (Subiela fue ayudante suyo). Luego está, entre las más importantes, *Gatica el mono* (1992), impresionante reconstrucción de la vida de un hombre popular que se convirtió en estrella del boxeo, alcanzó las mieles efímeras de la fama y, por último, cuando ya no fue útil al régimen, el de Perón, se le relegó al desprecio, a la marginalidad y al olvido. Y ya se sabe las consecuencias que este trae: el rencor de quien lo padece. Porque, pese a todo, no quiere que le dejen solo. Contra el desdén oficial y la desidia del pueblo, Gatica se aferra a la vida como por momentos, para no ser derrotado, se aferra a su contrincante. Pero tal vez no haya caso: ya es un hombre de 38 años y además parece un viejo. Hasta ese momento ha sido capaz de sobrevivir en la miseria, pero no hay miseria que dure cien años ni cuerpo que la resista, dicen los viejos de verdad, no los de mentira con apenas 38 años. A los que no les sirve ya de nada su cicatero desdén por el futuro. Tampoco su ánimo inconsciente de soñar con el pasado, uno teñido con el rojo de la sangre y el negro de la derrota. Y para quien ha dejado de tener sentido su ambición larga y su constante rabia. Un hombre para quien su única compañía desde su nacimiento ha sido la violencia. La que lo ha obligado a bajar la cabeza para fijar su mirada en los zapatos que lustra.

Quien, como dice Soriano en su nota sobre el boxeador, *miraba desde abajo la cara de la gente, pero hasta ese privilegio tuvo que defender a golpes frente a competidores tan desesperados como él*. Tanto que cuando otros limpiabotas pasaban por ahí, se quedaban impresionados con su agresividad. Lo mismo que los marineros que llegaban a puerto con el ánimo, quizás, de dejar a otra mujer en él, y por

veinte pesos debían enfrentarse a un rival por entonces invencible. Y además no dejaban, sino que eran dejados. Gatica, después de agachar a corpulentos marineros, dejó, por fin, su parada en Constitución, donde a los diez años de edad se había hecho lustrabotas. En 1945 debutó en la única luna que tiene Buenos Aires: el Luna Park. El templo de Nicolino Locche. Un golpe suyo seco dio por tierra con su adversario Mayorano. Triunfos consecutivos comenzaron a dividir a la tribuna: *Tigre* para la popular, *Mono* para el *ring-side*. La razón era simple: la popular rugía arengando al morocho que no conocía mirada distinta a la del odio; el *ring-side*, que quería a Gatica en el piso, lo abucheaba. Vinieron luego las peleas con Alfredo Prada. La última con él, en 1953, significó su derrota y el comienzo de la caída. Prada dejó el boxeo con dinero en el banco. Gatica volvió a villa miseria, como si su vida se tratase de una imperfecta parábola: la de una explosión de luces que al estallarle en la cara le hubiera dejado súbitamente ciego. Dos años antes, en 1951, se subió al ring del *Madison Square Garden* para disputar el título mundial frente a Ike Williams. Bastaron tres tiestazos de éste para que Gatica se derrumbara. Así perdió no sólo la posibilidad del título mundial sino el favor oficial y ya nunca volvió a ser el compañero fotográfico predilecto de Perón. Así, también, se cinceló en definitiva un odio de esos que, en definitiva, como dice Soriano, *conviene no olvidar*.

TORRE NILSSON & *LOS SIETE LOCOS* (1972): EL DESESPERO EN TIEMPOS DE INQUIETUD...

Antes de abordar la versión cinematográfica de Torre Nilsson, bien vale la pena detenerse en algunos aspectos de la novela original del escritor, también argentino, Roberto Arlt, escrita en 1927 y cuya continuación, *Los lanzallamas*, el propio autor anunció que saldría en 1929. Para el análisis de una obra literaria que se proponga destacar los atributos psicológicos, sociales y lingüísticos, sin alterar su significado intrínseco, su intimidad, su carácter creativo, hay que evitar todo enfoque *mecanicista* pues, por lo regular, tal tipo de análisis tenderá a reducir a un esquema de comprensión sencillo, tal vez demasiado, un tipo de

construcción del lenguaje: el de la narrativa literaria, por su propia naturaleza complejo y dinámico.

Complejo en la medida en que los elementos componentes de su estructura interior provienen de orígenes muy diversos. *Los siete locos* es, quizás, una obra *realista*, pero, ¿son sus personajes criaturas reales, en el sentido de gozar de vida propia, opiniones, metas personales, grados de inteligencia, capacidades, independientes de las de su autor? Difícilmente podría sostenerse tal postura sin mermar el alcance creativo de la obra. El autor, para su creación, necesariamente echará mano de los elementos y materiales a su alcance, se valdrá de su propia cultura, afrontando también las limitaciones de sus propios parámetros en la comprensión de la realidad y en la representación de las cosas. No se conoce aún al novelista capaz de crear un personaje más sagaz, inteligente y culto de lo que él mismo es.

Respecto al carácter dinámico de la narrativa literaria y, en particular, de *Los siete locos*, hay que referirse al vínculo que se establece no ya entre autor y texto (vínculo anclado en la creación como se desprende de lo dicho), sino entre texto y lector, relación que con demasiada frecuencia se pierde de vista. Contra lo que se piensa, una pieza literaria no se halla terminada cuando concluye su concepción ni su redacción por parte del escritor. Muchos, entre ellos, Valéry, Borges y Cortázar, han puesto en evidencia el concurso del lector en la conformación de aquello que se llama *obra literaria*. De allí que la literatura se conforme esencialmente como un *acto social* en el que se encuentran sensibilidades de personas distintas: la del creador, la de los lectores.

¿Por qué razón, aparte de la hoy perniciosa influencia de los medios masivos, de la industria mediática (que no cultural) algunas obras son acogidas por determinados sectores de la sociedad, repudiadas por ciertos grupos e indiferentes para otros sectores? El crítico ruso Belinsky sostenía que lo que hace a una obra de arte no es la recepción ni la percepción unánime, sino justamente lo contrario: su capacidad de dividir la opinión de la sociedad: *Grande y esencial es aquello que divide la opinión*, sostenía Belinsky. *Divide* y confronta la opinión, podría agregarse. Pero, también confrontar el gusto, la empatía, la familiaridad con la obra, de manera contrastada, entre los miembros de una

sociedad. Como hecho ilustrativo, se podría mencionar la antagónica reacción a las obras de García Márquez en sus comienzos; la adhesión fanática e incondicional al principio y ahora el rechazo rastreador e ignorante a las de Andrés Caicedo, así como las alabanzas desmedidas a un libro de cuentos de su epígono y vampiro que, además, se cree dueño de su cadáver, Sandro Romero; en fin, los categóricos repudios a la obra de Fernando Vallejo, en la actualidad.

Se comprende, entonces, que la sociedad aparece implícita, convocada de forma inevitable en la creación narrativa. A propósito de *Los siete locos* ya se mencionaron algunas características de la situación política, social y económica en la Argentina de 1930: la de la llamada *Década infame* y el contexto en que fue elaborada la novela. Cabe añadir, la aceptación del público frente al texto como *obra literaria* no fue inmediata y, más bien, ha fluctuado y seguirá según sea la vigencia social y lingüística (comprensión o no del *lunfardo* empleado en la obra) en los motivos que conforman el entramado argumentativo y psicológico de sus personajes.

Como características psicológicas, sociales y lingüísticas de la novela deben anotarse: en el *plano psicológico*, una *intencionalidad* transgresora a los términos dados de lo normativo. Ya desde el título se presenta dicha intencionalidad, y su evocación de la locura se da en la multiplicidad de figuras fuera de lo *normal* o, mejor dicho, donde las normas se ponen en tela de juicio y tambalean por la propia densidad de los siete *locos*. En el contexto del relato, la desesperación e inadaptación de los personajes son las primeras características sobresalientes. Cada personaje, en particular Erdoñaín, vive el choque constante entre sus necesidades, anhelos, sueños o delirios y un medio social que se muestra íntimamente hostil o, peor aún, ajeno, incomprensible, impredecible.

La intención transgresora se manifiesta asimismo en la forma de una ruptura inmediata con lo legal: el robo de Erdoñaín a la compañía azucarera; el financiamiento de la sociedad secreta por medio de prostíbulos asociados a cada célula; la existencia misma de la sociedad secreta etc. Lo *legal* aparece como una simple confrontación de fuerzas prácticas y no como la resultante de algún pacto moral que asocie a los individuos con la sociedad en

la que actúan. No resulta tan penoso el robo en sí como el hecho de ser descubierto y esto menos que las consecuencias de ser descubierto, frente a las que surgen los miedos y los arrepentimientos y la desesperación. Casi todos los personajes se hallan en situación de angustia, existencialmente límite y, en consecuencia, lo moral y lo ético no aparecen como ámbito de decisión libre: por el contrario, condicionados por esa misma conciencia compulsiva del marginamiento.

En el *plano social* podría destacarse una adhesión casi mística, por el destino de los desamparados y desesperados: mística en tanto no se relacionan el idealismo *revolucionario* o anarquista de varios de los personajes, girando alrededor de una extravagante sociedad secreta, con la visión fáctica, inmovible y sin esperanza de los temas cotidianos. El *Astrólogo*, el *farmacéutico* Ergueta, su mujer, la *Coja* Hipólita, los *inventores* serán personajes alienados en alguna utopía, fascinados por la evasión mística hacia algún sueño redentor o purificador tan perfecto que pocas veces se fusiona con la existencia cotidiana. En Erdoñaín, por ejemplo, aparecen en constante yuxtaposición su adhesión a la sociedad secreta o el fervor por las invenciones, con los motivos míseros, pero realistas, de sus actos cotidianos. En Haffner, *el rufián melancólico*, ese contraste es aun más evidente. Todas las expectativas de cambio social parecen hallarse justo en los desclasados, delincuentes y marginados, a su vez representados como los más propensos a la búsqueda de utopías sociales.

En el *plano lingüístico*, por último, la obra aparece como una recreación del habla popular, de los bajos fondos, de y con una inusitada riqueza. El desprecio acendrado por lo académico en el plano de la lengua, constituye casi una labor destructiva sistemática de los modelos, llámense *normales*, en la construcción del relato. La búsqueda lingüística no se orienta al refinamiento académico sino a la fusión de la literatura con la calle (de donde a propósito fundamentalmente surge la literatura), calle que es el habla de los medios representados. La morfología, la gramática, la semántica, *correctas*, despreocupan a Arlt, quien sólo busca la conmoción estética, emocional, inmediata, como el asunto verdaderamente literario. De modo que los diálogos aparecen con un estilo casi feroz de realismo y la concisión, el laconismo y, a veces, la retórica, expresan la urgencia de tiempos extremos, los

de la alienación, el desamparo, el desespero, en fin, la urgencia en estos tiempos de inquietud, el tiempo de los asesinos...

En cuanto a las adaptaciones de Torre Nilsson y en particular a su versión de *Los siete locos*, valga señalar que sin la colaboración de su esposa y guionista Beatriz Guido, hubiera sido imposible desarrollar no sólo las contradicciones y las caídas de la clase alta y aristocrática, sino crear ese mundo ultra personal de familias burguesas venidas a menos e integradas por puritanas mujeres, con la sombra distante de algún hombre, que viven en descomunales, oscuros y tortuosos caserones, en los que se debate alguna tierna adolescente: como se puede ver también en la literatura de Roberto Arlt, el inefable creador de *Los siete locos*, novela llevada a la pantalla por Torre Nilsson, con guión de Luis Pico Estrada, Mirta Arlt (hija de Roberto), y, claro, Beatriz Guido. Sin ésta última, los filmes de Torre probablemente no hubieran tenido tanta trascendencia ni su director el reconocimiento que obtuvo. Su última etapa se basa en adaptaciones de reconocidos escritores: José Hernández, R. Arlt, Manuel Puig y Adolfo Bioy Casares con las traslaciones en su orden de *Martín Fierro* (1968), *Los siete locos* (1972), *Boquitas pintadas* (1974) y *La guerra del cerdo* (1975).

Sobre *Los siete locos* hay que decir que se trata de una puesta en escena respetuosa que sabe extrapolar lo esencial de la novela para trasladarlo a imágenes impactantes, con sentido, mostradas a través de una atmósfera íntima e intensa, sin rodeos ni artilugios, con eficacia y transparencia en un espacio dominado por la locura y el desequilibrio económico y social de sus protagonistas. Personajes convencidos de que ese desajuste es obra y (des)gracia del capitalismo que los ha convertido en piezas de un engranaje inhumano en el que *los hombres, bestias tristes*, son sometidos a los vaivenes de la razón pragmática y del dinero contante y sonante. En otras palabras, víctimas de la alienación, la esclavitud material y la desesperación en tiempos de inquietud...

Como dice Roberto Arlt de ellos: *Estos individuos, canallas y tristes, viles y soñadores simultáneamente están atados o ligados entre sí por la desesperación. La desesperación en ello está originada, más que por la pobreza material, por otro factor: la desorientación que, después de la gran guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de*

ideales y esperanzas. Hombres y mujeres en la novela rechazan el presente y la civilización, tal cual está organizada.

LUCRECIA MARTEL & *LA CIÉNAGA* (2001): VUELTA A LO CLÁSICO...

La película propuesta para la penúltima jornada del Seminario *Movimientos y renovación en el cine era Sur* (1988), de Fernando Solanas. Las razones que pueden enumerarse para ello a *grosso modo* son: su importancia cinematográfica e histórica, tanto a nivel narrativo como estético; su capacidad para hablar del oprobio y los excesos de la casta militar, desde una perspectiva humanística, no vociferante: más bien, humorística y sarcástica; su sinceridad para denunciar la ignominia del exilio forzado y para intentar recuperar el tiempo perdido, desandar lo andado, arreglar lo desarreglado, a través del relato, sentido y profundo, de aquél anti héroe, héroe inútil salvo por lo que toca a la imprescindible memoria, *esa especie de cuarta dimensión* y el único tribunal incorruptible, es decir, la del *muerto* Aldemar Rodríguez, quien en un punto crucial del filme le dice al protagonista Floreal Etchegoyen: *Yo que tanto cultivé la amistad me vine a dar cuenta de la suya después de muerto*. Filme que transcurre básicamente durante la noche, alegoría de un periodo oscuro, nublado, funesto, en la Argentina de Videla, Massera, Scilingo y sus secuaces. Noche que si bien es la puerta al laberinto de la creación, también lo fue para la masacre y el escarnio, para que los amantes buscaran la protección en la anonimia, a la vez que el Poder omnímodo de las botas sin votos hiciera del terror su religión sagrada e inexpugnable.

No obstante estas razones, *Sur* a la postre fue cambiada por *La ciénaga*, *ópera prima* o primer largo de la cineasta argentina Lucrecia Martel, una obra ponderada por la crítica por su riqueza o valores anti cinematográficos: los débiles nexos entre escenas; la abundancia de tiempos muertos; trabajo inusual con el fuera de campo; *a diferencia de la vaca que quedó atrapada en la ciénaga, esta joven directora supo caminar con paso seguro por un terreno muy blando y peligroso*, dice el crítico argentino Luis Ormaechea acerca de

dichos anti valores cinematográficos descubiertos por él en *La ciénaga*.

Después de verla se verá si tiene razón en lo que además sostiene: *La fluidez del relato clásico –dice Ormaechea– deja lugar a una narración moderna, con nexos débiles entre las escenas, con abundancia de tiempos muertos, estancados. Sin embargo, la destreza de Martel impide que el tedio de los personajes se transforme en aburrimiento para el espectador. Como todo terreno pantanoso, La ciénaga no deja ver lo que subyace bajo la superficie; al menos, no directamente. Hay un trabajo sorprendente y muy inteligente con el fuera de campo. En el film, aprovechando la excusa de las vacaciones, no aparecen representados el trabajo y [sic] el estudio. Los ajíes que produce la familia de Mecha están tan ausentes en la representación como la Virgen del Perpetuo Socorro que se aparece en el tanque de agua de unos vecinos o la rata africana que mantiene en vilo a los más chicos, sin embargo, su peso dramático es fundamental. En la aparente inmovilidad del relato, lo no mostrado adquiere un peso decisivo. [...] Lucrecia Martel se animó a meterse en un suelo no muy transitado por el cine argentino actual. A diferencia de la vaca que quedó atrapada en la ciénaga, esta joven directora supo caminar con paso seguro por un terreno blando y peligroso.*

Otros conceptos, femeninos, para que no se hable de sesgo masculino, si no machista, son los de Paloma Romero de Landa y Diana Paladino. Primero Paloma: *Esta ópera prima revela a una cineasta con toque de distinción, a una creadora de ambientes complejos y densos de difícil elaboración. Sin música, pero con sonidos que nos atrapan para no soltarnos, con un montaje determinante y acertado, con matices que enriquecen la pantalla, con destellos de humor negro y con unos personajes que emanan naturalidad y compromiso, Martel tala una atmósfera opresiva y sudorosa, adictiva. Hasta el título es inquietante. En La ciénaga acechan la tormenta y la catástrofe. Lo aterrador es que cuando estalla la catástrofe, en los últimos minutos, nadie se sobresalta. La tragedia queda relegada a un segundo plano por la absorbente fuerza del resto de la cinta. Así, Lucrecia Martel irrumpe en el séptimo arte con una mirada personal, con una huella de talento y valentía que eleva el [sic] cine a cotas poco transitadas.*

Veamos ahora la opinión de Diana Paladino (*El viejo topo* No 159, diciembre de 2001) acerca de *La ciénaga*: *En primer lugar, se trata de un film que no postula verdades reveladas, no pretende dar cuenta del mundo*

y [sic] de la vida; es más, ni siquiera se propone contar una historia pequeña –como ocurre con la última producción del llamado Nuevo Cine Argentino–. Es una película de atmósferas, de climas, de matices, de personajes que no evolucionan, de situaciones trucas, de diálogos escasos. La ciénaga no tiene una estructura dramática convencional, ni momentos culminantes (excepto uno), ni conflictos que vayan más allá del acontecer cotidiano. Es un film que, pese a todo ello, articula un cosmos en tensión pergeñando un relato que agobia y, al mismo tiempo, atrapa hasta hacernos vulnerables. (...) Martel filma lo que conoce. Da cuenta de los usos, hábitos, costumbres y creencias de un lugar (Salta) y una clase (la alta burguesía): el carnaval de agua y harina, las apariciones milagrosas de la virgen, el desprecio por los nativos (“coya de mierda, chinita carnavalera”), los relatos truculentos a la hora de la siesta.

Y, por último, el concepto de Hugo Colace, director de fotografía de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel: *Los deseos de Lucrecia con respecto a lo visual eran claros y los compartí de inmediato. No, a ningún exceso fotográfico; no, a buscar la fotogenia o el glamour de los actores; no, a regodearse en lo paisajístico, ni siquiera mostrarlo hospitalario. Con los cielos oscuros, debía sentirse el calor, la humedad, el abandono.*

Sin embargo, en opinión de quien escribe no puede ser verdad tanta belleza propalada por Ormaechea, Romero, Paladino y Colace. En primer lugar, Martel, como la vaca, jamás pudo salir del fango en que se hundió y terminó por caminar bastante insegura en ese terreno blando y peligroso, dejando de paso al espectador tan desprotegido como al niño que cae de la escalera. En cuanto a la supuesta fluidez del relato clásico que cede su lugar a una narración moderna, como postula Ormaechea, hay que decir que es justamente al contrario: Martel vuelve al Torre Nilsson más clásico, incluso en los detalles. No hay que olvidar, por ejemplo, que *La ciénaga* tiene una estructura muy similar a las de *La casa del ángel* (1957) y *La caída* (1959), incluso hasta en el número de miembros que compone la familia de cada filme de Torre Nilsson. Por último, sobre el trabajo sorprendente e inteligente con el fuera de campo, basta decir que sólo se presta para la especulación: como el hecho de sostener que no aparezcan representados el trabajo ni el estudio, con la excusa de las vacaciones. ¿Acaso importa?

Paloma Romero, por su parte, sostiene que a través de un cúmulo de virtudes Martel talla una atmósfera opresiva y sudorosa, adictiva. Faltaría agregar, opresiva, desde luego, para quien no decida salirse de la sala; sudorosa, por el bochorno que todo espectador tiene que sentir en un filme aburridor y hartado como el que más; adictiva, apenas para desganados drogadictos que cometan el error de asistir a tal esperpento. Sobre lo que Diana Paladino afirma valdría acotar que cómo podría postular verdades reveladas una película con personajes que no evolucionan, de situaciones truncas, de diálogos no sólo escasos sino inútiles. El dar cuenta, en apariencia, de usos, hábitos, costumbres y creencias de un lugar y de una clase, desconociendo filmes ya clásicos, impide garantizar a sus epígonos. Y ya para concluir, en cuanto a los deseos compartidos de Colace tal vez baste advertir que lo que puede no haber en excesos fotográficos sí lo hay en defectos: falta de encuadre; pocos contrastes de iluminación; angulaciones presuntamente anti convencionales que, por contra-finalidad, devienen en convencionales. De otro lado, pese a lo dicho por él mismo, la fotografía de Colace sí se regodea, cuando se cansa del marasmo narrativo, en el paisaje, pretendiendo mostrar cierta amabilidad de un filme que de por sí es tedioso, sofocante, bochornoso...

ADOLFO ARISTARAÍN & *UN LUGAR EN EL MUNDO* (1992):
REGRESO A LA UTOPIÍA

Adolfo Aristaraín (1943), es un director de cine argentino de fama internacional. Sus películas combinan la solidez narrativa del cine estadounidense clásico y la preocupación social y política del cine latinoamericano. Nació en Buenos Aires. Ayudante de dirección en más de 30 películas, debutó en la dirección, según se dijo, con *La parte del león* (1978), acercamiento irónico al cine negro en el que ya aparecen los rasgos propios de su cinematografía. Algunas de sus obras más interesantes, tratadas siempre desde una melancólica ironía, son: *Tiempo de revancha* (1981), *Los últimos días de la víctima* (1982), ambas protagonizadas por Federico Luppi, o *Un lugar en el mundo* (1992), *Goya* a la mejor película de habla hispana y *Concha de Oro* en San Sebastián. Puesta en escena destinada a recuperar la noción de utopía con un trasfondo

político y pletórico de nostalgia por la tierra y con ese afán humano de alcanzar un lugar en el mundo.

Con un tono más desenfadado rodó *La ley de la frontera* (1995), producción española de época, en la que el personaje principal es un antihéroe romántico, perdedor, luchador contra la injusticia de un mundo en el que sólo brilla la amistad. De 1998 es *Martín (Hache)*, película muy aplaudida en San Sebastián, por la que Luppi obtuvo la *Concha de Plata*. Su siguiente producción, *Lugares comunes* (2002), otra historia basada, como la de *Un lugar en el mundo*, en la vida de un maestro, también está protagonizada por aquél ya clásico actor argentino que además ha trabajado en filmes mexicanos y españoles.

Un lugar... muestra cómo la consecuente ideología de una mujer y su compañero, ella, Ana (Cecilia Roth), desde la medicina y él, Mario (Federico Luppi), desde la enseñanza, en una decidida vuelta a la utopía se entregan a la comunidad para realizar un proyecto político, económico y, ante todo, vital. Él, profesor Dominici, mediante la educación, busca construir otra visión del conocimiento al decirles a los niños que la nota es sólo un requisito: lo esencial es aprender a pensar y a convivir. Ernesto (Gastón Batyi), hijo de Ana y de Mario, participa en todas las problemáticas y decisiones de la familia.

Con la narración en primera persona de éste último, Aristarain muestra la vida desde adentro: la de Ernesto, la de su familia y la de su colectividad. Todos ellos juegan un papel clave en la consolidación de un sueño social: hacer posible una cooperativa, de propiedad colectiva, donde las decisiones sean tomadas por todos los participantes, las utilidades repartidas igualmente, la producción no vendida si no cumple con las proyecciones establecidas desde tales decisiones. Así, para no dejarse imponer los precios, se enfrentan al comprador de lana, causante a la postre del desenlace del filme.

Más adelante, hacen frente a una multinacional española que pretende comprar toda la tierra posible a fin de establecer una represa. En ese proceso, Ana, Mario y Ernesto conocen a Hans-Mayer Plaza (José Sacristán), geólogo hispano-alemán que hace el estudio de suelos en representación de la empresa ante el líder de la comunidad. La intención de la multinacional se ve torpedeada por esta familia que, consciente del esfuerzo

colectivo, se da a la tarea de impedir, por todos los medios que sean necesarios, que la gente entregue lo que le ha costado la vida construir. Además, la gente misma se la juega a un proceso común del todo o nada donde se conjugan la complicidad, la amistad, la solidaridad y el esfuerzo, para acabar por entender el significado de las relaciones apoyadas en la equidad que soportan el edificio construido entre todos.

El movimiento, sin embargo, no logra los niveles adecuados de legitimidad y reconocimiento, por parte de la comunidad, ya que esta no logra identificar al enemigo poderoso que divide a la gente y consigue que le vendan los terrenos en condiciones de desigualdad. La multinacional destruye lo que se ha logrado, especialmente menoscabando la dignidad de la gente, ganando adeptos de todo tipo y aterrorizando a los campesinos y trabajadores.

Un elemento adicional que se identifica en el filme de Aristaraín es el del caudillismo del profesor Dominici en su trabajo con la comunidad, razón por la cual no logró que esta asumiera su compromiso ineludible: reconocerse como clase para sí misma, defendiendo de paso su esfuerzo colectivo. De todas maneras, aunque sus miembros perdieron sus prebendas, su autonomía e independencia, la posibilidad de autogobernarse, las luces del prisma político que Aristaraín logró mostrar a través de una suerte de himno y de vuelta a la utopía no se apagan con el triunfo aparente de la multinacional... pues Mario Dominici, en una acción de inquebrantable rebeldía frente al *statu quo*, prefiere quemar la producción antes que regalársela al bellaco comprador de turno, que no cambia, que parece eterno. Al aparente fracaso se opone el saldo del coraje del que vuelve a levantarse para seguir caminando en pos de la utopía...

NOTA

Todo el material sobre Cine Latinoamericano de Cuba, Chile, México, Bolivia, Perú y Argentina, fue elaborado para su publicación dentro de las memorias del Seminario *Movimientos y Renovación en el Cine*, realizado en la Universidad Central (7 de marzo a 2 de julio de 2005). No obstante, el coordinador de dicho seminario, Juan Diego Caicedo, excluyó el material aduciendo

que “uno no le puede financiar la guerra al enemigo”, según dijo en una carta alevosa a quien esto escribe, de respuesta a otra en la que le reclamé un dinero que él se comprometió a pagar, que nunca negó deber y que, no obstante, debe hasta hoy. Aún no se sabe de cuál guerra habla ni quién es el enemigo... Lo único seguro: un caso más de intolerancia, arbitrariedad, exclusión, de quien creyendo tener poder hizo lo que quiso, con el apoyo de ciertas instituciones... Es decir, trató de invisibilizar lo que desde una pobre y reductora óptica iba contra sus intereses económicos y sus apetitos burocráticos, además de que se opuso de manera rotunda e irracional a los conceptos e ideología del material que sólo usted, querido lector, está autorizado para juzgar, en un país en el que la diferencia aún se castiga con la muerte... y la muerte no es sólo física sino simbólica: se mata también a quien se calla, diría Lyotard. Además, para terminar: ¿la actividad intelectual es una guerra?, ¿el pensamiento distinto debe entrañar un conflicto?, ¿la polémica es, o debe ser, persecución? ¡Nooo! Ahí le dejo ese trompo en la u...

CINEASTAS

Apartado en el que se recorre la vida y la obra de diversos cineastas, a fin de mostrar que el cine es, sobre todo, un oficio de autor, en solitario, sin que desde luego se pretenda desconocer su importancia como hecho colectivo. Figuran en él cineastas ampliamente conocidos, otros poco divulgados, unos más, controvertidos, no tanto por su arte, en algunos casos incuestionable, sino por su clara posición política... (salvo Hitchcock, a quien se incluye en sentido estricto por razones de su arte, no de su reaccionario ser político) frente al mundo que les tocó vivir.

DON LUIS BUÑUEL (1900-1983): UNA MIRADA ONÍRICA

III - JUEGO DE ASOCIACIONES LIBRES O PINTURA DE APROXIMACIÓN AL BUÑUELISMO (QUE NO ES EL ARTE DE HACER BUÑUELOS... SINO CINE)

Casi ojo de la libertad/ Prefiguración/ Adivinación/ Casualidad/ Premonición/ Anticonformismo/ Inconformismo/ Desinterés/ Caos/ Filosofía de la muerte/ Herejía/ Anarquismo/ Surrealismo/ Marxismo/ Irreverencia/ Disfraz/ Contradicción/ Ambigüedad/ Dualidad/ Insatisfacción/ Condenación/ Generosidad/ Fraternalidad/ Caridad/ Peligro/ Subversión/ Sacerdocio (entendido como búsqueda del ser auténtico)/ Renuncia/ Deseo/ Autenticidad/ Ocio/ Trabajo/ Extravío existencial/ Existencialismo/ Soledad/ Paranoia/ Masoquismo/ Fetichismo/ Necrofilia/ Posesión/ Misticismo/ Crimen/ Perversión/ Cambio/ Movimiento/ Aislamiento/ Excentricidad/ Locura/ Desbordamiento/ Claustro/ Camino/ Unidad/ Dispersión/ Sentido/ Sinsentido/ Coherencia/ Fragmentación/ Azar/ Experiencia/ Ruptura/ Poesía/ Pluralidad/ Memoria/ Síntesis/ Dialéctica/ Sentimiento/ Absurdo/ Lógica/ Risa/ Racionalidad/ Irracionalidad/ Hipnotismo/ Pulcritud/ Austeridad/ Autonomía/ Anticonvencionalismo/ Melodrama/ Amor/ Desamor/ Placeres (de aquí abajo)/ Hedonismo/ Tortura/ Sadomasoquismo (por vía de Sade)/ Asesinato/ Incesto/ Comedia/ Drama/ Tragedia/ Tragicomedia/ Imposibilidad de amar/ ...de comer/ ...de salir/ Represión/ Crueldad/ Ternura/ Ateísmo/ Fe/ Escepticismo/ Sensualidad/ Voyerismo/ Exhibicionismo/ Misterio/ Moral personal/ Sátira/ Crítica/ Ironía/ Anticensura/ Huelga/ Peste/ Pobreza/ Dignidad en la pobreza/ Miseria/ Reprobación de la miseria/ Honradez/ Justicia/ Sinceridad/ Ascetismo (entendido como búsqueda de la perfección ya no cristiana)/ Apacibilidad/ Violencia/ Repudio a la violencia/ Antinacionalismo/ Antiburguesía/ Afán de vivir/ Vida/ Sexo/ Sed de matar/ Muerte/ Humor/ Utopía/ Sueño/ Imaginación/ Libertad (fantasma de la...)

II - HABÍA UNA VEZ UN ARTISTA...

Había una vez un artista que creía que lo que la gente espera de los cineastas no es teoría sino experiencia, efectividad y no

efectismo, insatisfacción y no conformismo. Un artista que en su juventud abofeteaba curas, se prohibía imágenes como la de asesinar a su hermano y acostarse con su madre y que sólo ya en la vejez aceptó plenamente la inocencia de su imaginación. Un artista que siempre intentó creer pero que nunca lo consiguió pues hizo conciencia de que se estaba engañando, de que no estaba hecho para la fe. Y que veía en ello una fatalidad: no podía salvarse a pesar suyo.

Había una vez un artista que se declaraba “ateo, gracias a Dios”, aparente contradicción pues “El ateísmo –por lo menos el mío– conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable”, y al que le era imposible tener fe, igual que le era imposible no pensar en ella: que se movía entre la necesidad de creer y la imposibilidad de creer pues pensaba y sentía que “creer y no creer son la misma cosa”. Añadiendo luego: “Si se me demostrara ahora mismo la luminosa existencia de Dios, ello no cambiaría estrictamente en nada mi comportamiento”. (...) “Dios no se ocupa de nosotros. Si existe, es como si no existiese”. Un artista que hubiera suscrito las palabras de Saramago: “No creo en la existencia de Dios. Los cristianos llevan dos mil años engañados. ¿Cómo puede ser que dos pueblos se exterminen creyendo cada uno de ellos que Dios está con él?” Un artista que siempre vio en la historia de las religiones la negación misma de la religión y que en ningún caso aceptaba, si Dios estuviese, que pudiera castigarlo para toda la eternidad. No obstante, pareciera que dicho artista fuese castigado para toda la eternidad con la alegórica cruz del cine, como la que cargó en el rodaje de *Nazarín*. Un artista para quien el placer erótico *está* estrechamente unido a la idea de la religión, como lo sustentaba: “Sexo sin religión es como huevo sin sal. En la *Suma Teológica*, Santo Tomás dice que el acto sexual entre marido y mujer, a pesar del sacramento del matrimonio, no deja de ser pecado venial. La noción del pecado multiplica las posibilidades del deseo.”

Había una vez un artista que había alcanzado un grado de sinceridad insoportable para los demás, y en particular para el *stablishment* y que por ello fue apedreado por censores, policías, militares, clérigos, damas de hogar y malpensantes, so pretexto de diezmar el bien y avivar el mal, sin tener en cuenta que este no es el que la sociedad denuncia, ni que aquel *está* donde esa misma

sociedad lo coloca. Un artista que por lo mismo preguntaba no sin insistencia y a la vez con rigor triste: “Ustedes los que juzgan como monstruos anormales a un necrófilo, a un masoquista, a un rebelde o a un enamorado, ¿no están, apenas, encubriendo sus propias represiones e intentando negar –exterminar– la experiencia ajena?” Un artista para quien el lado trágico de la vida es a la vez cómico y que ponía a los borrachos como ejemplo de ello por su absoluta sinceridad... tragicomedia en la que también caben, y no propiamente por su sinceridad sino por su conflicto y sus contradicciones, déspotas y diplomáticos, reyes y putas (raro sinónimo, pese al cambio de género), santos y enamorados, monstruos y pervertidos, locos y bufones de la *movida* y de la *quietuda* españolas de ayer, hoy y siempre.

Había una vez un artista que sostenía: “Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas.” Un artista al que no le gustaba la política debido a que, en ese campo, a los 82 años, se encontraba libre de ilusiones desde hacía cuarenta, por lo que ya no creía en ella. Así, en alguna ocasión contó: “Hace dos o tres años, me llamó la atención este *slogan*, paseado por unos manifestantes de izquierda en las calles de Madrid: ‘Contra Franco estábamos mejor.’”

Había una vez un artista que pensaba que la casualidad (sic) es la gran maestra de todas las cosas, que la necesidad viene luego y que, en alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, “libertad total del hombre”, libertad específica a la que, como a las otras, se la ha intentado reducir, borrar, y para lo cual el cristianismo inventó el pecado de intención (que para el uribismo fue siempre prueba de condenación). Un artista que en tal sentido reiteraba: “Antaño, lo que yo imaginaba ser mi conciencia me prohibía ciertas imágenes: asesinar a mi hermano, acostarme con mi madre. Me decía: ‘¡Qué horror!, y rechazaba furiosamente estos pensamientos, desde mucho tiempo atrás malditos.” (Lo verdaderamente horroroso hubiera sido que pensara en asesinar a su madre y acostarse con su hermano).

Había una vez un artista al que le gustaban los recuerdos entomológicos de Fabre, el Marqués (“¡habrían tenido que hacerme leer a Sade antes que todas las demás cosas! ¡Cuántas lecturas inútiles!”), Wagner, el violín y el banjo, comer temprano, el Norte, el frío y la lluvia. Un artista al que, por el contrario, no le gustaban mucho los ciegos ni la pedantería ni la jerga; que detestaba a muerte a Steinbeck, los banquetes y las entregas de premios; que sentía horror a las multitudes y a quien tampoco le gustaban la política, la publicidad, las estadísticas: “Es una de las plagas de nuestra época. Imposible leer una página de periódico sin encontrar una. Además, todas son falsas”. Un artista que amaba la soledad, a condición de que un amigo fuera a hablar con él de vez en cuando...

Había una vez un artista que primero fue un hombre, al que la Ciencia no le interesaba porque le parecía “presuntuosa, analítica y superficial”, que había nacido en algún lugar de España, el 22 de febrero de 1900, muerto en otro de México, el 29 de julio de 1983, y llamado Luis Buñuel Portolés. Un artista que fue un gran pensador, así no se sintiera filósofo, que con la misma lucidez se desplazó en aguas del humor, la ironía, el sarcasmo, la provocación, el escándalo que, en terrenos de la tristeza, la amargura, la soledad, la agonía, la muerte. Un artista que como tantos otros también fue presa de la angustia, el dolor, el miedo, el vacío, la caída... elementos a los que gracias a su singular capacidad inconsciente oponía otros que la Ciencia, precisamente, ignoraba y que para él eran preciosos: el sueño, el azar, la risa, el sentimiento y la contradicción...

Por último, un artista que, como Ciorán respecto al oficio de escritor, tal vez pensaba: “El cineasta es un desequilibrado que utiliza esas ficciones que son las imágenes para curarse.” Salvo que don Luis Buñuel siempre estuvo curado por aquella sal que evita que se pudra la sensatez: la locura. Locura equivalente a novedad, la que a los ojos torcidos de la razón conservadora deriva en peligro, en atentado, en subversión. Como ahora. Como siempre. Y a la que, por ende, las autoridades de todo tipo (piensan que) deben reprimir. Afortunadamente, en el caso de Buñuel dicha locura o novedad siempre tuvo como ingrediente la única droga que ninguna policía del mundo puede intervenir, reprimir ni, mucho menos, capturar: el sueño. Factor por el que,

para Carlos Fuentes, “el hombre gana la maravillosa y terrible percepción de lo que nunca será.” ¿Será?

Había una vez un artista... que aún vive, de aquellos que ya casi no existen o en todo caso hay cada día menos.

I - DON LUIS BUÑUEL: UNA MIRADA ONÍRICA

*Este trabajo está dedicado a Valentina, mi bella criatura, y a Santiago, camino
sinónimo de La Vía Láctea...*

Todo cine es político.

GIAN MARIA VOLONTÉ

Quien desea y no actúa, engendra la peste.
WILLIAM BLAKE

La verdadera filosofía es pensar en la muerte
OTTO VAN VEEN (VAENIUS)

Don Luis Buñuel –sí, porque es uno de los directores que más respeto merece por su independencia intelectual– es al cine, lo que Lovecraft, Rilke, Kafka e incluso Nietzsche, son a la literatura: un onirómano contumaz, es decir, un soñador empedernido (sólo en apariencia por insensible), en realidad practicante hiperestésico de la actividad inconsciente. Este texto, se advierte, ha sido escrito a intervalos irregulares, desde el sueño de la vigilia y a partir del orden del pensamiento asimétrico. En otras palabras, a la manera del automatismo psíquico del surrealismo (movimiento dentro del cual en lo que se refiere al cine Buñuel fue, es y será siempre *el* paradigma, así como Fournier, uno de sus precursores por su novela *El gran Meaulnes*) o de su heredera la “literatura instantánea”, como la llamó Jack Kerouac, cabeza visible de la *Beat Generation*, al lado de Allen Ginsberg, William Burroughs, Neal Cassady, Herbert Huncke, John Clellon Holmes, a quienes luego se unieron, en 1948, Carl Salomon y Philip Lamantia, en 1950 Gregory Corso y en 1954 Lawrence Ferlinghetti y Peter Orlovsky. Sin olvidar, desde luego, a otros *beats* ilustres desconocidos como McClure, Norse, Di Prima, Meltzer, Kaufman, Snyder y Brantigan. La palabra *beatnik* fue acuñada por Herb Caen, periodista de San Francisco, para

referirse a *los beats* o *Beat Generation*, que habían establecido su epicentro en la Playa Norte de la ciudad, en un artículo escrito en el *San Francisco Chronicle* el 2 de abril de 1958, fusionando las voces *beat*, por beatitud, y *nik*, de Sputnik, por el primer satélite artificial que la URSS había lanzado seis meses antes, convirtiéndose en un símbolo, tanto del poderío soviético como de la amenaza de destrucción nuclear de los EE.UU en el marco de la mal llamada Guerra Fría, debido a lo cual desató una ola de paranoia entre los gringos.

Para comprender mejor esto hay que hablar un poco con la voz onírica del surrealismo, vocablo inventado por Apollinaire en 1917 con motivo del estreno de su obra teatral *Las tetas de Tiresias*, a la que calificó de *drama surrealista* para expresar una forma de ver la realidad, ya que no le servía otro; lo definió así: “Cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo”. Luego recuperado en 1924 por Breton: “Sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro que se propone dar expresión, ya sea verbalmente, por escrito u otro medio cualquiera, al funcionamiento real del pensamiento. Dictado de este en ausencia de todo gobierno ejercido por la razón, libre de toda preocupación estética o moral”. Se considera precursor del surrealismo al citado poeta francés Apollinaire (n. en Roma, 1880-1918), por sus obras *Alcoholes* y *Caligramas*, y entre los pioneros al creador de la patafísica, el bretón Alfred Jarry, quien consideraba que “el simbolismo debe traducirse literalmente por la palabra libertad”; al sabio condensador de fantasía, inquietud y misticismo en su obra *El cubilete de dados*, el poeta católico francés Max Jacob; y, entre otros, al fundador del dadaísmo, el rumano Tristan Tzara, autor de *Siete manifiestos dadá* y quien en el primero de ellos, proclamado el 14 de julio de 1916, en el *Saal Waag*, de Zúrich, declaraba: “Dadá es la vida sin zapatillas ni paralelo... severa necesidad sin disciplina ni moralidad y escupimos en la humanidad”.

Y entre los miembros activos del surrealismo, en su época de mayor auge, cabría citar a Salvador Dalí, Max Ernst, Joan Miró, Man Ray, Ives Tanguy y Pierre Reverdy, amén, desde luego, de don Luis Buñuel, el culpable de este juego de asociaciones libres... y de aquel otro juego que, en estricto sentido, pretendía auscultar

el subconsciente a través de la escritura, acudiendo a la experimentación psicológica como medio principal. En una dirección era la escritura automática y la burla lúdica frente a los *cadáveres exquisitos*, con un potencial inmenso de opciones políticas y sociales. En el surrealismo, como recuerda lúcidamente Carlos Fuentes, “Marx (Hay que transformar el mundo) y Rimbaud (Hay que cambiar la vida) se dieron la mano sobre los cadáveres de doce millones de europeos asesinados en nombre de la patria y de la propiedad”. Reflexión que como parte esencial de su formación Buñuel va a transformar en ataque permanente contra el orden económico de la burguesía, la de tan discreto encanto. Y retomando a Rimbaud, el surrealismo “quería remover la raíz de la poesía y de las relaciones humanas, en el último paso de sinceridad vital promovido por la escuela romántica”. En forzada síntesis, el surrealismo era antipoesía, antiliteratura, en cierta forma antipatía –al menos la de Breton nadie la discutía, tía–, cinismo intelectual, asombro lírico, ideología crítica sin estigmas ni profetas y, de algún modo, refugio para luchar contra la razón y contra la estupidez europea que creía en la felicidad de la razón. En auxilio de la paradoja, cabría citar aquí a uno de los mayores racionalistas, Pascal, quien afirmaba que “el amor tiene razones que la razón ignora”.

Toda vez que el surrealismo habló con la voz del sueño, y Buñuel también, no sobra detenerse un rato en ese elemento inefable, irreprimible e incontrolable al que aquél ciego de oro llamado Borges –quien no le agradaba mucho a Buñuel aunque, como sostiene en *Mi último suspiro*: “Naturalmente, si estuviese de nuevo con él, quizás cambiara totalmente de opinión”– definió como “una obra estética, quizás la expresión estética más antigua”. Y de la cual, sostiene Borges mismo, “sólo podemos examinar su memoria, su pobre memoria”. El problema comienza aquí porque la memoria del sueño no se corresponde directamente con el sueño. De ahí que resulte tan difícil separar en la obra de Buñuel, a propósito, las bipolaridades ficción-realidad, sueño-vigilia, introspección-exteriorización. Hecho, más aún, imposible en el caso concreto –un decir– de *El discreto encanto de la burguesía* (1972), película que vista desde fuera transcurre al ritmo lógico de Buñuel, pero, desde la perspectiva

externa, en medio del caos ilógico propio de la actividad onírica y de la repetición de acciones y de frases.

En este punto, en el que se da el conflicto entre la forma de ver y las cosas vistas y del que surge la unidad y la coherencia del, si se quiere, absurdo cine de Buñuel, nadie podría separar muy bien la imaginación de la vivencia, ni esta de aquella. Aun con el hiperrealismo de *Los olvidados* (1950) y de *Nazarín* (1958), otros dos muy sugerentes filmes de Buñuel y que parecen sendos sueños largamente soñados sobre el sacerdocio de las barriadas y del crimen y sobre el sacerdocio místico, ¿se podría estar de acuerdo –como creía el escritor australiano, nacido en Londres, Sir Thomas Browne (1826-1915)– con que nuestra memoria de los sueños es más pobre que la espléndida realidad? Para fortuna de todos, vuelve Borges: “Otros, en cambio, creen que mejoramos los sueños: si pensamos que el sueño es una obra de ficción (yo creo que lo es) posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertarnos y cuando, después, los contamos”.

Una vez se observa *El discreto encanto de la burguesía* no se sabe, no se puede saber, si Buñuel mejoró los sueños pues lo importante es que resultaron inmejorables. Lo que sí se puede asegurar es que tras despertar siguió fabulando en compañía de Jean-Claude Carrière, su guionista preferido, con quien quizás el director compartió la idea de los salvajes de un libro de Frazer, citado por Borges, para quienes los sueños, simplemente, son un episodio de la vigilia. Idea que coincide con la de los niños, que no saben muy bien cuáles son los límites que separan a la vigilia del sueño, ni viceversa. Quisiera cerrar este interminable capítulo de los sueños, citando una vez más a Borges (y, luego, a Schopenhauer): “Para el salvaje o para el niño los sueños son un episodio de la vigilia, para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño. Esto lo dice, de modo seco y lacónico, Calderón: ‘La vida es sueño’. Y lo dice, ya con una imagen, Shakespeare: ‘Estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños’; y, espléndidamente, lo dice el poeta austriaco Walter von der Vogelweide, quien se pregunta (...): ‘ist es mein leben geträumt oder ist es wahr?’ [¿He soñado mi vida, o fue un sueño?]

No está seguro. Lo que nos lleva, desde luego, al solipsismo; a la sospecha de que sólo hay un soñador y ese soñador es cada uno de nosotros. Ese soñador – tratándose de

mí- en este momento está soñándolos a ustedes; está soñando esta sala y esta conferencia”. (Yo también...)

En *El mundo como voluntad y representación*, Tomo I, Schopenhauer establece un hondo paralelo entre los sueños y la lectura: “La vida y los sueños son las hojas de un libro único; la lectura continuada de esas páginas es lo que llamamos la vida real; pero cuando el momento acostumbrado de la lectura (el día) ha pasado y llega la hora del reposo, continuamos hojeando negligentemente el libro, abriéndolo al azar en tal o cual sitio, dando a veces con una página que ya hemos leído y otras con una que no conocemos; pero siempre leemos el mismo libro”. Al paralelo de Schopenhauer entre sueño y lectura y al ya antiguo de teatro y sueños, hay que hacer mención del hoy más marcado entre estos últimos y el cine, de acuerdo con Savater, quien cuenta que cuando su hijo Amador era pequeño le preguntó: “¿Por qué soñamos? ¿Es como una película que nos ponen a cada uno para entretenernos mientras dormimos?” Savater cree y asevera que los sueños se parecen más al cine que al teatro “por su riqueza de efectos especiales, que también abundan mucho en el dominio onírico, y por la rapidez con la que se cambia de plano y escenario sin perder por ello el hilo de la historia”. El autor de tantos libros para Amador, que por ello parece estar enamorado de su hijo cuando apenas lo está de sí mismo (“tengo un hijo al que miro creyendo mirarme”, dice en *Criaturas del aire*), sólo exagera cuando sostiene que “soñamos en picados, contrapicados y planos-secuencia”, no tanto cuando supone que el estilo narrativo del cine ha influido en la forma de nuestros sueños, al igual que en muchos novelistas.

En efecto, antes y después de ver a Buñuel la forma de nuestros sueños tiene que ser distinta, como distinta tiene que ser nuestra mirada al haber apreciado ya su cine. Trayendo de nuevo, gracias al automatismo psíquico o a la literatura instantánea, a *Los olvidados* y a *Nazarín*, ¿quién podría discutir que al superrealismo más probablemente deliberado se opuso el super-yo más tenaz de Buñuel en dichos filmes? ¿Se atrevería alguien a poner en tela de juicio la idea de que a la mirada cómoda, conformista y complaciente de la conciencia y a la miopía del orden establecido, Buñuel impuso en dichas obras la mirada inconforme, peligrosa e incluso subversiva (sin lastres

panfletarios, eso sí) y misteriosa, inherente al auténtico artista y propia del inconsciente? ¿Acaso lo que soñamos no dice nada sobre lo que somos como individuos, sobre lo que nos pasa y sobre las reacciones íntimas experimentadas? No es improbable que al traducir el material bruto, caótico y pasional de sus sueños en relato fílmico inteligible, Buñuel haya dejado pistas que permitan identificar el trastorno de sus deseos, cuestión esta que concuerda con la pregunta fundamental de Freud: “¿Por qué lo que queremos nos trastorna?” Y que, dicho sea de paso, también tiene que ver con la idea de Carlos Fuentes según la cual “la libertad es la acción del deseo”. Finalmente, la tríada desear-trastornar es en gran parte el soporte de esa *terapéutica de clase* (Buñuel) llamada psicoanálisis y fundada por Freud, cuya lectura y descubrimiento del inconsciente, huelga decirlo, le aportaron mucho al cineasta en su juventud, tal como confiesa en *Mi último suspiro*. Para poder burlarse de la razón y asumir la imaginación como la *libertad total del hombre*, Buñuel tenía que tomarse la libertad y la razón tan profundamente en serio como lo hizo Freud en toda su obra. Buñuel, para quien Naturaleza y Destino equivalen a sumisión, en su cine encarna la exigencia de una nueva libertad y la lucha por ella, que nace de un deseo no cumplido, de una necesidad insatisfecha, es una decisión intolerable de violar todo aquello que procura consagrarse a expensas de una exclusiva posibilidad del hombre.

“Hay que volver a la muchedumbre; su contacto endurece y pule; la soledad ablanda y pudre”, decía Nietzsche. Entonces, la primera opción del ser humano no es la soledad, no es otra que acercarse al prójimo. El cine de Buñuel sintetiza, por la metáfora, los fracasos y triunfos del ser con sus semejantes. Así, fracasa Papá Bustillo en *La ilusión viaja en tranvía* en su intento por denunciar un robo oficial; fracasa Simón del desierto, aquél estilista moderno y practicante real del cristianismo, azotado por la envidia clerical de quienes creen divulgar las ideas de Cristo, así como por la lluvia y el viento que vapulean su imponente e inservible pilastra; fracasa, en fin, el bueno de Pedro en *Los olvidados* a manos del malo de *El Jaibo*, cuando pretende sobreponerse a la apabullante impunidad de un medio criminal. Y triunfan Nazarín y Viridiana, a través de un paradójico fracaso, lo que podría llamarse también la filosofía del fracaso del triunfo,

aplicable al arte de ese otro maestro del cine conocido como John Huston, a quien, precisamente, en gran parte se debe que *Nazarín* fuera presentada en Cannes, y de quien le gustaba a Buñuel *El tesoro de la Sierra Madre* (1948), quizá porque condensa aquella filosofía precitada que tiene no poco que ver con el hallazgo de un botín de oro puro que termina escurriéndose como espuma entre los dedos de quienes pretenden apropiárselo: seres que a la postre sucumben en medio de la pasión, la avaricia y la estupidez humanas. Como de hecho sucumben, en un paradójico triunfo, *Nazarín* y *Viridiana*: el primero, víctima de la pasión de una muchedumbre que duda de las evidencias, aunque haya descubierto los secretos de una noble vida, la de un sacerdote que en su decisión de imitar a Cristo termina por verse convertido en un loco Don Quijote, al que acompañan dos Dulcineas: una, Ándara, prostituta; la otra, Beatriz, histérica.

Nazarín que es Buñuel que es Cristo en *Nazarín* fracasa al querer sembrar el bien en los terrenos de una sociedad que sólo genera mal y que sólo pregona cristianismo porque de hecho impide y condena la práctica concreta que del mismo realiza *Nazarín*. Su camino de asceta apenas conduce a la riña, la burla, la superstición, los celos, la envidia, el odio, la injusticia, la cárcel. Asimismo, la ruta filantrópica de *Viridiana* la llevará a los terrenos de la ingratitud, la frustración y la muerte en vida. *Nazarín*, aunque de santo pase a bufón y a loco (como *Papá Bustillo*), no fracasa del todo así haya refrescado en la memoria del espectador la imagen de un cristo nuevamente crucificado, por haberse metido a redentor. Su triunfo colosal está en aquella escena final en la que tras el simple hecho de aceptar una piña, y mientras suenan los patéticos y míticos tambores de Calanda (*la única música en todo el filme*: Cabrera Infante), *Nazarín*, a la par que deriva en un verdadero rebelde que demuestra con su acto que la limosna y la bondad no existen, amén de que la caridad no debe ser publicitada, decreta la muerte de esta en su doble concepto cristiano y burgués. Claro, esto ya el *loquito* Nietzsche lo había dicho: “Si sólo se dieran limosnas por piedad, todos los mendigos hubieran muerto de hambre”. *Nazarín*, entre ellos. Y aquí podría añadirse: si la filantropía no condujera a la frustración, todas las buenas samaritanas vivirían muertas de risa. *Viridiana*, entre ellas.

Por su parte, los muchachos de *Los olvidados* y con ellos toda esa constelación (*La vida está en otra parte*, me dice Kúndera al instante) de mendigos, putas, ladrones y demás ángeles negros marginales del cine de Buñuel, como los veinte personajes de *El ángel exterminador* (1962), no pueden salir de su atolladero con las dádivas pseudo-altruistas, pseudo-filantrópicas y sentimentaloides-burguesas que la sociedad les procura, conociendo de antemano su inutilidad. En tal sentido, Buñuel ha expresado: “Para mí, la verdadera inmoralidad es el sentimentalismo burgués”. Aquí debe señalarse que la clave de *Los olvidados* no está en descubrir la existencia o no de la felicidad sino en averiguar hasta qué punto es capaz de llegar el hombre en su desgracia, hasta qué punto se hace imposible encerrar su miseria, hasta qué punto la traición es hija legítima de la carencia. Al final, cuando el cadáver de Pedro, asesinado a tubazos por *El Jaibo*, es conducido por Meche y su abuelo sobre un burro a un basurero y arrojado allí... todo parece detenerse. Hasta el hipócrita tren de la misericordia cristiana se descarrila. Y es que aquellos seres abandonados, sin posibilidad de identificación con progenitor alguno, incapaces de realizar el más mínimo movimiento (y ni hablar de crecer), mueren tal como nacieron: de un incontrolable impulso sexual, sin un verdadero sentido, cubiertos de antemano con el asfixiante manto del olvido, del silencio, de la desidia...

Según se cuenta, Buñuel consignaba con rigor en una libreta los múltiples sueños que le asaltaban una y otra vez. El crítico André Bazin, vio en sus filmes la más justa expresión del universo onírico y “la única prueba estética contemporánea del freudismo” (asunto que al cineasta español le tenía sin cuidado). Con admirable fidelidad la obra de don Luis Buñuel explora ese espacio de fascinación, terror y violencia que es el sueño. Así, el hombre se inscribe en una tan fecunda como inevitable contradicción: desgarrado por completo entre la realidad de la vigilia y la fantasía del sueño. Realidad y fantasía que en no pocas ocasiones intercambian sus lugares dentro de la vigilia y el sueño, y viceversa. A grandes rasgos, el cine de Buñuel es el de lo no convencional, cine de la singularidad, de la belleza aun basada en el horror y por ello más cerca de la verdad perceptible que de la verdad demostrable, esta última, la que se busca con afán culpable, como en *Las Hurdes* (1932) o en *Los olvidados* (1950) o en

Viridiana (1961), en últimas, cine de la libertad por excelencia. ¿Hay acaso algo más parecido a la libertad... (perdón, al fantasma de la libertad), aparte de la imaginación, que los sueños? También, cine del inconformismo –“el conformismo ha sido, es y será siempre el peor enemigo del talento”, demanda a gritos, por vía de Günter Grass, aquel *escritor sin mandato*, Juan Goytisolo– y de la rebeldía, de la necesidad de movimiento (razón de ser del hombre y de la vida), de la urgencia de cambiar el *statu quo*.

Buñuel fue siempre un subversivo que no aspiró a subvertir; un entomólogo que no pretendió la vivisección de un insecto siquiera –surge la imagen intacta de una mosca dentro de un vaso de leche en un filme cuyo título no recuerdo o tal vez soñé...; un inconforme que jamás presumió de despertar simpatías; un profanador de tumbas en la ficción que nunca lo hizo en la realidad; un aventurero que nunca buscó compañías; un verdadero descubridor que jamás tuvo quién avistara tierra primero: es decir, que a pesar de los disfraces nunca fue un impostor. A fin de cuentas, se trataba de un artista y el arte no obedece a intenciones, pues escapa a todo control (de ahí la necesidad del político de servirse del artista) sino que produce efectos, resultados que no son nunca los que se propuso el creador: “No creo haber sentido nunca alegría al releer una página terminada”, decía Camus. Buñuel recordó hasta la saciedad, especialmente en *El fantasma de la...* (1974), que la verdadera filosofía consiste en pensar en la muerte, para estar más cerca de la vida; que la burguesía en su discreto encanto no puede desear porque nunca ha necesitado (y nadie es tan pobre como quien no tiene más que dinero); y, que en la acción del deseo se halla la libertad, así esta en realidad no exista para el hombre, ni aquél, el deseo, exista para el Estado, o una y otro sean meros intangibles...

Esta no ha sido más, pero tampoco menos, que una mirada onírica sobre la obra del gran *arquitecto del sueño*, sobre un cine desmitificador de tabúes, generador de presagios, productor de vudú: el cine de las tres luces, de la muerte cansada, de la vida activa. Apenas una mirada onírica sobre el cine de un artista que no se sabe de qué parte de la Vía Láctea provino o si lo hizo por el camino de Santiago; en qué tiempo vivió o si es que no se ha ido; en fin, del que no se sabe si todo lo que hizo lo hemos largamente soñado (como él) o simplemente vivido: pero, ini cuenta que nos

hemos *dao*...! Gracias a don Luis Buñuel porque nos enseñó que hay que soñar a pesar del Establecimiento y de los políticos y censores y demás *gilipollas*; que hay que sacar fuerzas aun de la inmensa debilidad que a veces nos acompaña; y a disparar sin temor y en libertad *las balas de belleza de la imaginación* –expresión esta que no puedo reprimir ni escamotear al cantautor Luis E. Aute, fallido cineasta. Gracias, de nuevo, por acercarnos a la muerte sin temor alguno, posibilitándonos amar libremente (como él no pudo en sus películas desde *La edad de oro* hasta cuando vio claro que lo de *Ese oscuro objeto del deseo* era cierto) y a su vez renunciar poco a poco (claro, no sin sufrimiento) a los más graves dolores existenciales: el odio, la envidia, los celos, en gran parte causa de nuestra parálisis... parálisis que para Ladislao en *El gran calavera* (1949) es una verdadera filosofía, el *quietismo*, expresión ontológica del que no hace, literalmente, ni mierda...

Y gracias a todos ustedes, apreciados lectores, por haber compartido el azar asociativo de las balas de belleza de la imaginación que aquí se me han encasquillado, por culpa de los mismos tiradores: el automatismo psíquico; la *literatura instantánea*; esa terapéutica de clase llamada psicoanálisis y su sucedáneo la interpretación; y, especialmente, ‘el gran calavera’ don Luis Buñuel... Para terminar, perdonen las posibles interpretaciones que aquí se hayan hecho. Después de todo, como afirma Jean-Claude Carrière: *Juro que Buñuel no quería decir nada. (...)* Como ejemplo de lo anterior, de acuerdo con Carrière mismo, ahora se sabe que la cajita del coreano en *Belle de jour* no contenía otra cosa que... el guión de la película.

P. S.: Perdón, contra la buena fe de Carrière, Buñuel tal vez sí quería decir algo... Para no dejar tanta blasfemia entre el tintero se citan las palabras del propio creador de esa burguesía que cual oveja no puede abandonar la Iglesia, en torno al ánimo político de su cine pues no sobra recordar lo obvio, o sea, que *todo cine es político*, pero jamás debe ser panfletario: “En la época del surrealismo, todo parecía más claro y más fácil. Era posible atacar sorpresivamente a la burguesía, que estaba totalmente segura de sí misma y de la bondad de sus instituciones. Ahora, todo ha cambiado. El capitalismo ha desarrollado reflejos de defensa. La maldita publicidad lo absorbe todo, lo convierte todo en moda inocua. Poco antes de morir, André Breton me dijo: ‘Querido

amigo, ya nadie se escandaliza de nada'. Es posible. Y, sin embargo, el mundo de hoy no es mejor que el mundo de 1929. Al contrario, es peor, por la confusión, el engaño. Sí, soy pesimista, pero en el buen sentido. En cualquier sociedad, el artista tiene una misión. Quizá su eficacia es limitada y seguramente el escritor, el cineasta, el pintor o el músico no pueden cambiar al mundo. Pero sí pueden mantener vivo un margen de disidencia continuo. El artista es el eterno inconforme. Gracias al artista, el Poder no puede nunca decir que todos están de acuerdo con él. Esa pequeña diferencia es muy importante. Cuando el Poder se siente totalmente justificado y aprobado, no resiste la tentación del fascismo. Las pequeñas armas de un libro o de una película quizá sean todavía útiles para desenmascarar esa potencialidad fascista escondida en la entraña del capitalismo. El pensamiento que me sigue guiando hoy, a los setenta y cinco años, es el mismo que me guió a los veintisiete años. Es una idea de Engels. El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido. El sentido final de mis películas es éste: decir una y otra vez, por si alguien lo olvida o piensa lo contrario, que no vivimos en el mejor de los mundos. No sé si puedo hacer más". (Yo tampoco...)

Las universidades prefieren la bibliografía a la lectura de los textos.
JORGE LUIS BORGES

NOTA

Ensayo presentado en la clausura del Taller de Apreciación Permanente del Cine-club de la Universidad Central, en 1997, y en la XVI Feria Internacional del Libro de Bogotá, en 2003. Texto del que la revista *Nómadas* No 12 realizó una edición sobre la ya hecha por el autor y del que finalmente se publicó un *cadáver exquisito*... El que en las revistas *Magna Terra* No 22, 2003, de Guatemala, *Stydia Colombiana* No 3, diciembre de 2004, y www.fronterad.com (bajo el título *La mirada onírica de Luis Buñuel*) pudo, como ahora, recobrar plena vida.

CHARLES CHAPLIN: EL GENIO QUE SÓLO QUISO DAR PLACER...

Ante el mar de textos sobre Charles Chaplin, este ensayo propone nadar en pocas aguas. Pretende que hable el cine de Chaplin. Se trata de entrar en los terrenos del arte, no, una vez más, en los del chisme. ¿A quién le importa la vida de alguien si su arte es más importante? Pretende, también, hablar en serio de su humor. Porque se cree que producir risa es una tarea trivial. Y, por último, desmitificar la figura del genio, porque ¿cómo no hablar, por ejemplo, de su infancia miserable, la que con el paso del tiempo pudo transformarse de alguna forma en soberbia por no decir en resentimiento? ¿Qué importa, por ejemplo, que a Cabrera Infante o a Fernando Trueba o a Jorge Luis Borges les parezca antipático o no especialmente simpático e incluso a don Luis Buñuel le suscite la idea de que “en recuerdo de los tiempos en que no pretendía ser más que un payaso, tengamos para él un piadoso *merde* y no volvamos ya nunca a verlo”? ¿Qué importa que pocos críticos se hayan acercado a la esencia de su arte? Tal vez nadie como Élie Faure, el historiador del arte. ¿Por qué el análisis sobre la obra de alguien, en este caso un genio, tiene que ser forzosamente una apología del personaje? ¿Por qué no se puede criticar lo que se quiere, sin denostarlo... como hizo Buster Keaton? ¿Por qué no es posible la sinceridad?

Para el escritor cubano Cabrera Infante, Chaplin era el artista más antipático, quizás lo que él no pudo, y su autobiografía un libro para olvidar, quizás porque no la escribió él. Para el cineasta español Fernando Trueba, Chaplin no es simpático, quizás porque él tampoco. Para Jorge Luis Borges, Chaplin “es uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo”. Pero, agrega: “Como cineasta, una porquería”, quizás lo que él hubiera sido en caso de no resultar escritor. Un psicoanalista, en los tres casos, diría: “Proyecciones” ...

Charles Spencer Chaplin, actor, compositor, productor y cineasta inglés, obtuvo fama internacional con sus películas mudas y es considerado uno de los grandes creadores de la historia del cine. Nació en Londres, en una familia judía de actores de *music-hall*, y comenzó a actuar a los seis años en musicales y pantomimas. Conoce la miseria tras la muerte de su

padre por alcoholismo, el mismo que llevará a su madre al manicomio. Gracias a su hermano Sidney, *Charlie* entra en la compañía de Fred Karno, quien conservaba la tradición de la pantomima inglesa, y en 1910 viaja a EE.UU., país en el que hace una primera gira y luego, en 1912, regresa convertido en un prestigioso actor de *varietés*; se radica allí dos años después.

Es *descubierto* por el productor y director Mack Sennett, en realidad Michael Sinnott, oriundo de Danville, Canadá, y rueda para él *Making a Living* (1914) o *Charlot periodista*, el primero de 35 filmes para la *Keystone* en los que imperan las persecuciones y los tortazos. Sennett introduce un nuevo elemento dentro del *Slapstick* o comedia muda gringa: mover la película dentro de la cámara más despacio, para así aumentar la sensación de velocidad de movimiento, consiguiendo un efecto cómico que sería modelo durante toda la década de 1920. De sus más de mil películas mudas, entre 1910 y 29, surgió el grupo femenino “las preciosas chicas de Mack Sennett” y el grupo de policías cómicos los “Keystone Cops”. Sennett dirigió a los cómicos mudos más famosos: Fatty Arbuckle, W. C. Fields y, entre otros, Buster Keaton. Para muchos, un genio superior a Chaplin, éste deudor a su vez del francés Max Linder, menos conocido como Gabriel Leuvielle, a quien justamente le dedica una fotografía suya: “Al único Max, el maestro, de su alumno, Charles Chaplin”. Pero, obvio, el gesto no les gusta a los ingleses ni a los gringos, siempre con pretensiones paternalistas frente a Chaplin y a la cultura...

Linder, figura seminal dentro del cine cómico, creó un tipo universal de *dandy* elegante que procedía del teatro de *boulevard*. Chaplin, un tipo de vagabundo cuyas ropas harapientas provenían del *music-hall* de los bajos fondos londinenses, donde el lenguaje no era otro que el descastado *cockney*. En los filmes para la *Keystone* ya había adoptado, “no sin vacilaciones” (Sadoul), el personaje que habría de darle fama: bombín, bigote pequeño, corbata de gala, pantalones anchos y raídos, bastón de bambú, saco ajustado, chaleco de cinco botones, zapatos grandes y rotos, andar de pato...

En los 14 filmes para la *Essanay* (1915), por los cuales recibió el fabuloso salario de 1.250 dólares a la semana y una bonificación de 10.000, mientras en la *Keystone* era de apenas 150 y sin bonificación, el personaje de Chaplin maduraba, había desarrollado

y profundización de sus ideas. Sus *gags* fluían con prisa, pero no sin pausa, con mayor orden y control. Atrás quedaban las tumultuosas persecuciones. Su técnica estaba ya cerca de la perfección, basada sobre todo en un sin igual sentido del ritmo. Si bien el material básico era la farsa, gracias al tratamiento dado por el personaje pronto se transformaba en sinceridad, en hecho verosímil con tal percepción humana que el espectador la sentía suya... De esta época hay que hacer mención de *Su nuevo trabajo*, una mirada satírica, aunque fascinante del mundo del cine en la que la improvisación fue el mayor soporte del humor: así, parodiando a la *Keystone*, el estudio del filme fue rebautizado *Lockstone*. El fotógrafo fue Roland Totherot, quien comenzó un trabajo de 40 años junto a Chaplin. También, *El vagabundo*, primera de sus comedias en introducir la nota del patetismo, pionera en dejar al vagabundo sólo por la carretera que se extiende al horizonte. Escena que sólo tendrá un sentido positivo hasta que llegue ese prodigio del cine moderno, y no es redundancia, *Tiempos modernos* (1936), en la que al final el vagabundo por primera vez camina hacia el horizonte, como quien va hacia la utopía, de la mano de su mujer...

Chaplin apareció por primera vez en el cine en 1913, en las películas de la *Keystone*, de Mack Sennett. En *Carreras de autos para niños* (o *Carreras sofocantes*, 1914) hizo por vez primera el personaje del vagabundo Charlot, papel que interpretaría luego en más de 60 películas, incluida *El vagabundo* (1915). En este año se asoció con la compañía *Essanay*, después con la *Mutual* (1916) y más tarde con la *First National* (1918-22), hasta tener sus propios estudios en Hollywood en 1918.

Durante estos años de películas cortas, desarrolló paulatinamente el personaje del vagabundo, pasando del estereotipo del payaso travieso a la figura humana y compasiva que calaría en los espectadores de todo el mundo. En 1919 fundó, junto con Mary Pickford, Douglas Fairbanks y D.W. Griffith la *United Artists Corporation*, en la que seguiría hasta el año 1952. Hecho que supone el nacimiento de algo que se dice nació en Francia, el cine de autor. Es decir, dominar con su propia visión el conjunto de su obra y mediatizar con la visión misma la relación acrítica entre los actores-personajes y el espectador. Con lo cual se adelantaba casi cuatro décadas al concepto *film d'auteur*

supuestamente creado por los franceses surgidos en *Cahiers du Cinéma*, que lideraba André Bazin y que daría origen a la *Nouvelle Vague*, cuyo sello de marca surge del ingenio de Françoise Giroud. Entonces, Chaplin era director, productor y actor de sus filmes.

Los más importantes como tal fueron los mudos: *El chico* (1921), que marca el debut de Jackie Coogan, el niño que no resistió los sacudones de la celebridad y por ello murió joven, *Una mujer de París* (1923), considerado por *Cáin* “algo más que una comedia de crímenes: es una obra maestra”, *El peregrino* (1924), una joya del *slapstick* (nombre que procede de un viejo utensilio de *vaudeville*, una vejiga de chivo en el extremo de un palo con la cual un comediante le pegaba a otro, que caía en medio del estruendo) en la que Chaplin se burla de los funcionarios, *La quimera del oro* (1925), más que una sátira perfecta sobre la fiebre del metal, una metáfora sobre la avaricia humana. No obstante, no es cierto que Chaplin buscara la felicidad a través del dinero: después de descubrir la mina y volverse millonario, el hombrecito acaricia con amor su traje de vagabundo y vuelve a vestirlo. Por *La quimera*, declaró, le gustaría ser recordado: “He hecho en esta película lo que quería hacer. No tengo disculpa ni pretexto. La he hecho tal y como quería”. Hay que señalar que la secuencia de la danza de los panecillos había sido inventada y “ejecutada” de forma soberbia en *The Cook* (1918) por el antiguo, pero desde entonces olvidado co-protagonista (e igual en el campo de la comedia) Roscoe Fatty Arbuckle, de cuya muerte provocada aún se habla...

El circo (1928), *Luces de la ciudad* (1931) y *Tiempos modernos* (1936), todas ellas obras maestras igual que récords de taquilla, realizadas ya durante el cine sonoro. Cuando realiza *Una mujer de París*, que no protagoniza, advierte: “La humanidad no está dividida en héroes y traidores, sino sencillamente en hombres y mujeres a los que la naturaleza ha dotado de pasiones, buenas o malas”. Cosa que dice seguramente porque ya se le viene encima la fama de pedófilo que años más tarde lo llevará a encarnar al célebre asesino de mujeres Landrú en *Monsieur Verdoux* (1947), filme en el que por última vez figura *Charlot*. Tras su prohibición en los EE.UU., sentenció: “Si la guerra es la continuación lógica de la diplomacia, mi personaje cree que el crimen es la

continuación lógica de los negocios”. Frase que no les gustó, esta vez, al presidente Truman ni a los empresarios.

A estas siguieron *El gran dictador* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Candilejas* (1952) y *Un rey en Nueva York* (1957). Este, un ajuste de cuentas, fallido, con la sociedad gringa, tras el desencuentro con el Comité de Actividades Antipatrióticas, a cuyo cargo no estuvo Joseph McCarthy (quien cobró los dividendos políticos) sino J. Parnell Thomas, senador republicano de New Jersey y verdadero autor de la caza de brujas que cobró la vida artística de los diez más importantes guionistas de Hollywood, entre ellos, John Howard Lawson, Ring Lardner Jr. y Dalton Trumbo, y el exilio de directores como Huston, Welles y Chaplin, quien sobre su posible filiación comunista, respondió: “No soy comunista; nunca en mi vida me he afiliado a un partido político u organización. Soy lo que ustedes llaman un traficante de paz”. Y luego de rodar el drama shakespeariano *Candilejas*, declara: “Creo en la libertad; esta es toda mi política; soy del partido de los hombres, tal es mi naturaleza. No creo en la técnica, ni en el paseo de las cámaras por delante de las narices de las estrellas; creo en la mímica, creo en el estilo. No tengo ninguna misión: mi objetivo es el de proporcionar placer a la gente”.

Una declaración no sólo contra el *Stablishment* sino contra la industria hollywoodense, siempre tan preocupada por el *glamour* y las *stars*, la vanidad, la moral y las buenas costumbres, para mantener tranquilas a las buenas conciencias...

Aparte dirigió, sin protagonizarlas, *Una mujer de París* (1923) y *La condesa de Hong Kong* (1967), donde hace un pequeño papel. También compuso la música de la mayoría de sus películas, aunque justo es reconocer que se quiso apropiarse de la de *Luces de la ciudad* (1931), cuyo tema principal, *La violetera*, fue escrito en realidad por Padilla y Montesinos, a quienes suplantó porque “lo cantaba en el baño”: fue demandado y perdió el pleito. La música incidental resultó accidental. No obstante, en los créditos figuró: “Music Composed by Charles Chaplin”. Luis Bacalov, con la de *El cartero*, sí ganó el juicio: no se apropió sino de los acordes iniciales de un tema original de un desconocido... Como en *La gente de la Universal*: ¿quién tumba a quién?...

Chaplin perfeccionó un estilo personal de interpretación, derivado del payaso de circo y del mimo, combinando la elegancia acrobática, la expresividad del gesto y la elocuencia facial, con un impecable sentido del ritmo. Su creación del vagabundo Charlot, símbolo universal de la individualidad indestructible, triunfante contra la adversidad y la persecución, tanto humana como mecánica, le hizo célebre como comediante y actor dramático. La llegada del sonoro no perjudicó la efectividad de su pantomima, de la que dependía en gran parte su creación. Al tiempo, comenzó a mostrar preocupación por los problemas sociales de su época. Más tarde abandonó el papel del vagabundo para hacer personajes específicos, en una transición que marca *El gran dictador*, donde ya utiliza plenamente los recursos del sonoro. El enfoque chapliniano combina la sátira y el patetismo melodramático, bajo los que late el amor a la humanidad y a la libertad individual. Escribió *My autobiography, by Charles Chaplin* (Simon & Schuster, 1964) y *Mi vida en el cine* (1975).

A finales de la década de 1940 y comienzos de la del 50, Chaplin sufrió la persecución por su pensamiento político de izquierda; abandonó EE.UU. en 1952 para establecerse en Suiza. En 1972 volvió por un breve periodo de tiempo para recibir varios premios, entre ellos un *Oscar* honorífico por sus aportes al cine. Antes había dicho: “No volvería a los EE.UU., ni aunque Jesucristo fuera presidente”. Jesucristo nunca fue presidente, pero él sí volvió: la vanidad muere por la boca.

¿Qué importa si a G. Cabrera Infante (*Caín*) o a Fernando Trueba o a Jorge Luis Borges no les resulta simpático Charles Chaplin? Hay que recordar que el genio rara vez es una persona agradable a los demás, porque de por sí es excéntrico, ensimismado, singular: no hace parte de la masa, es su antítesis. Y Chaplin era además, conviene no olvidarlo, vanidoso, ególatra, megalomaniaco pero, eso sí, como dice el historiador del arte Élie Faure: “Si Chaplin se inclina hacia el lado de la risa, como Shakespeare hacia el lado del éxtasis lírico es, de nuevo como Shakespeare, para evadir la realidad que acongoja”. Cualidad que no es propiamente de la masa sino del ser diferenciado, del hombre que la sociedad separa, del artista marginal... El genio es un enajenado de la sociedad. Y Chaplin encontró en su arte la forma de hallar un lugar en el mundo, así como establecer un

punto con la sociedad de su tiempo. Tal vez por eso, Faure señala: “¿qué debe decir uno acerca de su modo de caminar, que posee tal ritmo musical, [...] de sus saltos de júbilo y de festividad, [...] de la silueta de este drolático payaso mecánico ante el cual la humanidad entera tiembla de la risa?”

Pero, contra lo que se haya dicho o pueda decirse, Chaplin es un poeta antes que un payaso. Y si es un payaso, lo es sin tintes peyorativos. El que sea poeta hace que sienta y piense, lo que a los ojos de Faure lo convierte en “un conceptualista”: un artista que utiliza el cuerpo en función de las ideas. Un ideólogo del humor... si se quiere, si no sonara tan triste por pedante. Un artista que, como Keaton (para muchos, un genio superior) con su cara de palo, hace llorar al espectador de la risa. Lo cual hace palpable la convivencia de la comedia y del drama pues una no existe sin el otro, como enseñan los griegos. De la risa y de la tragedia. Con estos elementos Chaplin es capaz de interpretar estados de ánimo que contienen una poderosa preocupación social y política: aunque lícitamente pueda pensarse que la política nada tenga que ver con el humor.

Tal vez nadie, aparte de Élie Faure, como Buster Keaton se haya acercado tanto al arte de Chaplin ni con tanta autoridad como certeza: “... me temo que la avalancha de elogios a su brillante dirección ha trastornado a Charlie. Su desgracia fue creer lo que los críticos escribieron sobre él. Dijeron que era un genio, cosa que yo sería el último en negar, y a partir de entonces, Charlie Chaplin, el payaso divino, intentó comportarse, pensar y hablar como un intelectual”. Esto, quizás haya llevado a otro genio a afirmar: “Charlot ya no hace reír más que a los intelectuales. Los niños se aburren con él. Los campesinos no lo comprenden. [...] Ha desertado del bando de los niños y ahora se dirige a los artistas y los intelectuales. Pero en recuerdo de los tiempos en que no pretendía ser más que un payaso, tengamos para él un piadoso *merde*, y no volvamos ya nunca a verlo” (Luis Buñuel, 1929).

Pero se equivocaba Buñuel, se equivocaba, porque después vendrían, en seguidilla, *Luces de la ciudad*, *Tiempos modernos*, *El gran dictador*. Tres piezas maestras de la comedia chapliniana, tres soberbias obras de arte exentas de soberbia, de rencor, de pedantería. Tres filmes que obligan a no dejar de verlo en

adelante. Como diría *Fatty Arbuckle*, el admirable Chaplin era el único de sus colegas del que se estaría hablando un siglo después... Mientras ello ocurre, va su plegaria por una democracia real en un fragmento del discurso final de *El gran dictador*: “Queremos vivir de nuestra mutua dicha, no de mutua desdicha. No queremos despreciarnos y odiarnos mutuamente. En este mundo hay sitio para todos. El odio de los hombres pasará y los dictadores perecerán, y el poder que han usurpado al pueblo, al pueblo volverá”.

Charles Chaplin con sensatez y seguridad pasó, en muy poco tiempo, de ser actor de la productora *Keystone*, de Adam Kessel y Mack Sennett, adonde llegó en 1913 para suplir la baja del actor Ford Sterling, a convertirse en autor completo, es decir, en pionero de lo que a partir de la *Nouvelle Vague* francesa se llamó *cine de autor*: promotor, argumentista, director e intérprete fundamental de películas que por su calidad de producción, cuidado e inversión en ellas, sobresaldrían fácilmente en el conjunto de un cine burlesco, hasta ese momento el más barato y ramplón de cuanto se producía. Este hecho trajo consigo una paradoja: por la poca estima de que gozaba, aquel cine disfrutó de una libertad excepcional (hasta cuando, a comienzos del sonoro, vino la censura del *Código Hays*); entonces, si en los melodramas edificantes policía significaba *representante del orden*, en las comedias *Keystone* se transformaba en agente y víctima propiciatoria, a la vez, de un desorden en el que las mentes lúcidas de la época no tardaron en señalar la virtud de la subversión liberadora. La que, en calidad de inmigrante europeo, judío, plasmará justamente en *El inmigrante* (*The Immigrant*, 1917), título de por sí significativo en un país de inmigrantes, al ejercer su sátira contra la *Estatua de la Libertad*, símbolo de la *Tierra Prometida* que debía ser EE.UU. para el mundo entero como tributo a las necesidades de un capitalismo pujante, dispuesto a correr las cercas de su inabarcable potrero imperialista. Sátira que Chaplin practicó en un momento en que EE.UU. quería dar la imagen del héroe joven y seductor que pretende salvar a esa heroína llamada *democracia*, cuyos rasgos eran los de una libertad convertida en estatua y regalada por los franceses.

Al recalcar la incongruencia entre el mito democrático burgués y una realidad represiva, Chaplin encarriló la

identificación actor-personaje y espectador por vía contraria a la enajenante prevista para dicha identificación: Frankenstein –el monstruo que no era tanto– se volvía contra su creador... lo que, sin embargo, no representó un ataque al principio mismo de identificación ni a su potencia enajenante. Para Hollywood fue una contradicción que se tradujo en una larga pelea: nadie como Chaplin afirmaba el poder del *star system*; nadie como Chaplin había sabido valerse del *star system* para conseguir objetivos totalmente contrarios a los planeados: con la creación de la *United Artists*, en 1919, junto a Griffith, Fairbanks y Pickford, dio al mundo una cátedra de subversión empresarial e industrial, dinamitando sistemáticamente a través de la sátira, la ironía, el humor, las instituciones respetables: la policía, en *El aventurero* (1917); el funcionario oficial, en *El inmigrante* (1917); la mojigatería religiosa, puritana e hipócrita en *El peregrino* (1922); pero, dinamitando también la crueldad de la guerra y el sinsentido del heroísmo en *Armas al hombro* (1918).

Es decir, un autor político en el más concreto y a la vez amplio sentido del término que había perdido hacía mucho su inocencia en el sórdido *East End* londinense y que, por supuesto, no la iría a recuperar, como muestra Lynch en *Mullholand Drive*, donde no hay inocencia que sobreviva: en Hollywood, lugar en el que, dice Blaise Cendrars, “¡si no viene rodeado de gran pompa y ceremonia, no conseguirá gran cosa, no pasará, tropezará con el muro!” Y pese a lo que digan sus críticos, Chaplin tal vez se cansó de conseguir todo lo que se propuso y por eso se fue a Suiza; críticos de diversas nacionalidades erigieron un castillo de la envidia, tras su muerte... cuando él sólo quería divertir a la gente... olvidó, eso sí, que el consumismo lleva a esta a ver posarse las cámaras en las narices de las estrellas antes que a gozarse la vida. También, que la crueldad es uno de los placeres más antiguos de la humanidad: y que, por eso, esta es más proclive al sadismo que a la felicidad. Al masoquismo que al placer. A la tragedia que a la comedia. El humor de Chaplin es el reverso de su amargura infantil... Y su genio, un medio para dar placer, el único objetivo de su vida y de su arte.

RAINER WERNER FASSBINDER: UN PACTO CON EL DIABLO...

El tiempo es un juguete del cine... Rainer Werner Fassbinder, considerado erróneamente como una de las figuras del (mal) llamado *Nuevo Cine Alemán* (mal llamado puesto que no hay historias ni estilos ni puntos de vista comunes, por ejemplo, entre un Reitz y un Kluge), sin embargo, hizo del cine un juguete del tiempo: lo que no es efectismo ni tautología. En efecto, en tan sólo 37 años de vida, ya que nació en Bad Wörrishofen el 31/mayo 1945 y murió en Múnich entre el anochecer del 9 y el amanecer del 10/junio/1982, realizó más o menos 45 filmes, algunos para televisión; fue actor de teatro y de cine (como el inglés Hitchcock aparecía en sus propias películas), guionista, director, productor (dueño de la *Tango Films*) y escritor. Hijo de un médico, Helmuth, y de una traductora, Liselotte Eder –o Lilo Pempeit, su nombre artístico, quien al parecer y por lo consignado por el biógrafo Ronald Hayman (*Fassbinder*, Ultramar, 1985) no recibió más que papeles humillantes–, también actriz, como se puede comprobar en los filmes en que participó, por ejemplo, en *Los dioses de la peste* como la *Madre*; en *El mercader de las cuatro estaciones* como la *Modista*; en *Miedo devorar alma* como la señora *Münchmeyer*; en *Berlin Alexanderplatz* como *frau Pums*; y en *La nostalgia de Veronika Voss* como la *Patrona*. Rainer W. Fassbinder vivió en Augsburg y en Múnich, ciudades donde se hizo actor, teatrero, cineasta y autor sin siquiera haber terminado el bachillerato. Entre 1967 y 68 se hizo miembro del *Action-Theater* de Múnich y en ese último año fundó el famoso *Antiteater*, en compañía de dos de sus actores predilectos: Hanna Schygulla y Kurt Raab (m. 28/jun/88 a causa del sida). La primera, su actriz fetiche; el segundo, uno de sus amantes y, lo que importa, director artístico de varias de sus obras...

Todas las películas de Fassbinder, desde la inicialista *El amor es más frío que la muerte* (1969) hasta la postrera *Querelle, un pacto con el diablo* (1982), proyectan una de las visiones más analíticas, cargada de sencillez y detalles, que cineasta alguno haya realizado sobre el ser humano de la República Federal de Alemania y su idiosincrasia. Asimismo, sus filmes evidencian su actitud ante la vida y muestran su inconfundible estilo, que lo

mantuvo siempre independiente de sus colegas, dejando translucir sus más recónditos sentimientos y sacrificando en aras de ellos una manifiesta voluntad artística. Por ello sus filmes tal vez puedan ser tildados de subjetivos, pero es que, aparte de ser el arte subjetivo por definición, dónde se percibe la vida si no es en los sentimientos, pensaría Fassbinder “artesano infatigable que llegara al virtuosismo” y para quien hacer cine era sólo una forma de vida...

Su abundante producción obedece a un terco deseo de aferrarse al mundo (creyendo tal vez, como Thomas Mann, que todo es irreal y que lo único concreto es, paradoja, el arte), tratando aspectos de la vida cotidiana, como a una manera singular de ver y sentir su entorno. Es factible, también, obedezca a una fatal premonición, como decía de él la cofundadora de la *Cinèmatheque Française* (junto a Henri Langlois) y crítica, Lotte Eisner: “Filmaba sus películas muy apresuradamente, con una especie de hambre canina feroz, como si hubiera sentido que su vida iba a concluir muy pronto.” (...)

Cuando murió, víctima de la insatisfacción en el amor, de la rebeldía, de la inconformidad y del rechazo a las instituciones oficiales, la crítica pudo y debió comprobar que su obra iba atada a su carácter y a su manera crítica y autocrítica de ver la existencia. Quienes hacían parte de dicha crítica se apresuraron a elaborar su propio retrato, entre ellos la ya citada Lotte Eisner: “Curioso tipo ese Fassbinder. Lo recuerdo vestido con una chaqueta de cuero y llevando un arete en la oreja, con aires de pirata. Era muy divertido entonces, lleno de lacerante provocación... Soportaba muy mal su homosexualidad, contrariamente a esa tranquilidad natural de un Werner Schroeter. [...] Personaje conturbador de todas formas. Se le reprocha caricaturizar, en uno de sus filmes, a un judío, a la manera hitleriana. A veces su manera de filmar se torna absolutamente genial, como en *La tercera generación*, en donde revela con fineza cómo se engaña a los pretendidos terroristas. [...] Y se sentía mal en su pellejo, gordo, feo. [...] ¿Una dosis excesiva? ¿Cúmulo de disgusto? Fassbinder no tenía nada de un visionario como Werner Herzog, ni conocía el placer de dejarse llevar por la corriente, como Wim Wenders. El fastidioso *Milagro económico* ha asesinado otra vez.” Curiosa tipa esa Eisner. La

recuerdo, desvestida, con aires de pirata de la crítica... en particular respecto a Fassbinder y su obra. En lo que sí acierta plenamente, es en que en el caso del más abundante (no prolífico: eso son conejos, gatos y ratas) cineasta alemán de la posguerra, el directo responsable de su muerte es el (mal, de nuevo) llamado *Milagro económico* de la Era Adenauer (1949-63): al que, por supuesto, Fassbinder no dejó por fuera de sus punzantes críticas como se puede ver en *El matrimonio de Maria Braun* (1978), sobre todo a través del personaje llamado Hermann Braun, esposo de Maria, encarnado por el actor Klaus Löwitsch, quien al final eleva un sordo pero rotundo grito de protesta frente al supuesto *nuevo orden* (¿para quién?) social, político y económico que lo único que hizo fue hipotecar el país a los *eternos* salvadores del mundo... como se sigue viendo hasta hoy y se seguirá... mientras el mundo no reaccione frente a ese ogro que a todos los países les muestra los dientes, antes de que ellos mismos descubran simples prótesis... Increíble que a un mundo tan católico y tan creyente, se le haya olvidado el viejo mito bíblico del enano David venciendo con una pedrada al tecno-gorila Goliat...

Pese a la opinión de *Frau* Eisner, hay que decir que Fassbinder no sólo tuvo siempre sus propias razones para protestar contra la sociedad alemana, sino que en muchos casos vaticinó ciertos hechos que la misma sociedad habría de engendrar. Así, en *Miedo devorar alma* (1973/74), con base en una tiernísima historia de amor entre una sexagenaria fregona alemana, de origen polaco, y un obrero marroquí veinte años menor que ella, lanzó una feroz diatriba política contra la rigidez y la xenofobia germanas y en general contra la intolerancia, la que termina con la muerte de Alí (El Hedi Ben Salem, de ahí que el subtítulo del filme sea *Todos los turcos se llaman Alí...*) por una úlcera estomacal producto de los residuos de metal que despiden los muelles férreos: hecho que puede verse como una especie de adivinación de lo que hoy ocurre en Alemania, el país de una apócrifa reunificación sumida en el lodo del neonazismo, que ya en la literatura había cuestionado el escritor alemán Uwe Johnson en su novela *Dos opiniones* (Seix-Barral, 1966) y, más recientemente, el cine con *Adiós a Lenin* (2003), del cineasta alemán Wolfgang Becker, dolorosa metáfora que hasta ahora nadie había imaginado sobre

lo que significa *creer ser* de un país y *estar siendo* de otro, aunque en apariencia se sea del mismo.

Así, en *La ley del más fuerte* (1974), bajo el doble papel de Fox/Franz Biberkopf, Fassbinder arremete contra la explotación sentimental del hombre por el hombre, ya no sólo en el terreno económico (que sería lo normal... ¿normal?), como en cualquier cuento de no-hadas capitalista, y deja estampada su denuncia contra el aparato socio-cultural teutón, prefigurando con ello uno de los males que más aqueja actualmente a su psicorrígida sociedad, sumida en la tecnolatría y el culto al dinero. Es decir, en algo que ya Fassbinder había plasmado en 1971 en *El mercader de las cuatro estaciones*, especialmente en cuanto tiene que ver con el inhumano materialismo, con la intolerancia familiar y, no en últimas, con la indiferencia que de ella se deriva.

Así, en *Fontane Effi Briest* (1974), que “No es una película sobre la mujer, sino sobre Fontane, sobre la actitud de un escritor frente a su sociedad” y a la vez de un cineasta sobre la suya... Fassbinder, a través del uso reiterado de espejos, pone frente al espectador un retrato en apariencia de época pues, en realidad, contiene una de las más nítidas imágenes de la burguesía alemana de los años 70 del siglo XX y en cuyos rasgos se aprecian aún no pocos remanentes. Aquí cabe recordar que, con ocasión de la controversia desatada por *La ley del más fuerte*, filme que envuelve muchos de los lastres de aquella sociedad mojigata y doble moralista no sólo referida a los heterosexuales, los homosexuales rechazaron los planteamientos del director, a lo que éste respondió: “Algunos homosexuales se enojaron porque creen que son algo excepcional. Pero son iguales de cabrones que todo el mundo. Quieren creer que les tocó la desdicha o la bendición de un destino finalmente trágico...” Y como si lo anterior fuese poco, agregó: “Entre los artistas los homosexuales son peores aún, porque se consideran privilegiados, miembros de un club exclusivo.” Ya se dijo que Fassbinder era un artista y, además, homosexual o, bueno, bisexual, para el caso igual.

Pero, las críticas no se quedan en el individuo, sino que pasan al *Stablishment*, es decir, al Estado y a su hipócrita solemnidad, lo mismo que a su inoperancia: “En todas mis películas doy expresión a mi convicción de que determinadas instituciones ya no sirven en nuestra sociedad. No soy un filósofo, ni profesor, ni

cura, pero opino que la tarea del artista es alertar al público, y no dejar que acepte a ciegas determinados valores. Hasta los valores positivos, cuando se los traga sin crítica, se convierten en valores negativos.” No sobra añadir que, aunque Fassbinder apenas estuvo una vez en Colombia (con ocasión del Festival de Cine de Cartagena de 1982, dos meses antes de morir), sus palabras también aquí encuentran aplicación. Palabras cuya aplicación tal vez cobren mayor vigencia en filmes como *Berlín Alexanderplatz* (1979) y *La nostalgia de Veronika Voss* (1981/82), sobre todo respecto a ese afán inconsciente del artista por alertar al público para que no acepte a ciegas determinados valores y para que en cuanto sea posible no trague sin antes digerirlos. Entonces, en *Berlín...*, tras el previsible entrometimiento de Reinhold en la relación de Mieke y Franz y poco antes de que éste asista a un mitin de repudio al parlamentarismo, Fassbinder deja claro que el orden social de toda época está basado en la esclavitud económica, política y social de los trabajadores... a los que se les engaña todo el tiempo con promesas, falsas prebendas, apócrifas esperanzas; que ese orden social toma cuerpo en el derecho de propiedad, en las abstracciones de tradición y familia, en el Estado (de cuya inoperancia nadie parece darse cuenta) y en el monopolio de la posesión y en el del poder; y, sobre todo, que la base de la producción no es la obligación de satisfacer las necesidades humanas naturales, de la mayoría, sino que tiene como propósito último la ganancia, de unos pocos. También queda claro, como se dice en la novela homónima de Alfred Döblin que “la religión del Estado moderno es el nacionalismo, por lo que se debe desechar la unidad nacional, sea cual sea, sabiendo que detrás de ella se oculta el dominio de los ricos.” (Cualquier parecido con la realidad actual no es mera coincidencia: es voluntaria). Y en *La nostalgia...*, Fassbinder combina la soledad, el miedo (incluido el suyo) y a drogadicción (también la suya), utilizando la parábola política y a crítica social y relacionando estrechamente dichos elementos con la corrupción en falsas sociedades democráticas. Entonces, se vale de una pareja de ancianos ex prisionera de Treblinka para denunciar las consecuencias del genocidio nazi, así como para refrendar la ineficacia del Estado frente a los derechos humanos y a la libertad individual. La crítica social se dirige a la explotación capitalista que la doctora Katz impone a

los pacientes que dependen de ella para el suministro de la morfina. Ni la desinteresada filantropía del periodista deportivo Robert Krohn ni su engegucido enamoramiento posterior, lograrán imponerse al cinismo, a la falta de escrúpulos, a la rapacidad de la felina doctora (Katz = gato), con la complacencia del podrido oficial de narcóticos: contra lo que dicen las convenciones, al interés social común se sigue imponiendo el interés económico particular. En resumen, *La nostalgia* (o *La ansiedad...*) de *Veronika Voss* presenta un balance entre el pasado y el futuro alemanes, entre el querer olvidar y el tener que recordar, entre la permanencia y la ruptura. Con el telón ya no de fondo sino frontal de la amargura, la que ha quedado simbolizada en las tabletas que aquella pareja de ancianos debe tomar con té y miel para poder tener una *muerte dulce*.

Como la que quizás tuvo Rainer Werner Fassbinder cuando seis meses después de terminado el rodaje de *Veronika Voss* optó por el suicidio, al decir de Cioran “el único acto verdaderamente libre en nuestras vidas”: conviene no olvidar que entretanto ya había hecho *un pacto con el diablo...* Y que en el filme homónimo ya había dejado su impronta del mundo, el demonio y la carne, es decir, la de un filósofo aficionado, un cura involuntario, un hombre experimentado, todo a la vez, como quien no traga entero ni acepta a ciegas determinados (anti)valores que a través del remarque continuo de los medios la sociedad acepta como valores... como si fueran ciertos. El monstruo real deviene virtual; el monstruo virtual deviene real. Paradoja que ya el filósofo francés Jean Baudrillard (m. 6.III.07, en París), el último representante del *pensamiento posmoderno* junto a Foucault, Deleuze y Derrida, a su manera dejó plasmada en el libro *El crimen perfecto* (1995), en una sentencia que tampoco conviene olvidar: “Nuestra cultura del sentido se hunde bajo el exceso de sentido, la cultura de la realidad se hunde bajo el exceso de realidad, la cultura de la información se hunde bajo el exceso de información. Amortajamiento del signo y de la realidad en el mismo sudario”. Como postrer homenaje a Baudrillard, cabría agregar que para él “La violencia de la imagen o, mejor, la violencia de la información ha hecho desaparecer lo real.” Es decir, según el mito de los seres humanos, estos han asesinado a la realidad y por su crimen se ven

condenados a producirla a perpetuidad. Un pacto con el diablo
más...

SIR HITCHCOCK: UN AUTÉNTICO PATÁN...

Hablar de Alfred Hitchcock es hablar de un hombre fuera de serie, un cineasta ejemplar, un mito, todo a la vez. Pero, también, hay que decirlo, de un hombre profundamente reaccionario, en serio, y, en broma, de un auténtico patán... Nace el 13 de agosto de 1899 en Londres y muere el 29 de abril de 1980 en Los Ángeles, California, poco después de que en el otoño de 1979 sea nombrado *Sir* por la reina Isabel “igualando así la antigua competición secreta con otro genial muchacho de Londres: Charles Chaplin”, de acuerdo con François Truffaut. El joven Hitchcock estudió en el Saint Ignatius College, institución jesuita en la que según él mismo se fortalecieron el miedo y la angustia, elementos que junto al sexo y la muerte marcarían toda su obra y a través de los cuales ha contado las *historias* más terroríficas, entre ellas *Psicosis* cuya perturbación en el ánimo del espectador sólo se equipara a la que produce *Vértigo*, lo que le valió ser reconocido en el mundo como “el maestro del suspenso”, categoría de la que no siempre se sintió a gusto, según se infiere de su propio y contagioso humor: “Si yo hiciera *La cenicienta*, el público esperaría encontrar un cadáver en la carroza.”

En 1920, Hitchcock entró como dibujante –y luego fue jefe de titulación– en la productora gringa *Famous Players Lasky*, con sede en Islington, Inglaterra. Allí dibuja y escribe durante dos años los títulos de numerosos filmes mudos. Rápidamente pasa a ser asistente de dirección y ya a los 23 años se convierte en director. Poco antes había adaptado un relato, *Woman to woman*, y trabajado en una película con Seymour Hicks que ambos terminaron.

Su *ópera prima*, inacabada, se llamó *Number Thirteen*, título propio de un hombre sin agüeros nacido un día 13. Desde entonces y hasta 1966, Hitchcock dirigió 54 largometrajes. *Topaz* (1969), *Frenesí* (Frenzy, 1972) y *Complot familiar* o *La trama* (*Family Plot*, 1976), fueron producidos, pero no dirigidos por él. Sus más célebres filmes fueron: *The Lodger* o *El enemigo de las rubias*, título casi patético para quien siempre se rodeó de blondas con el casi exclusivo fin de hacerlas sufrir (tanto como al espectador). A quien esto le parezca una exageración, se le podría citar el caso de Tippi Hedren, Melanie Daniels en *Los pájaros* (1963), la rubia por quien Hitchcock se obsesiona, hace contratar a un equipo de

detectives para que la siga y le informe de todo lo que haga. Al respecto, cuenta Hedren: “Empezó a decirme lo que debía hacer en mi tiempo libre, lo que tenía que comer y los amigos que debería ver. Y empezó a ponerse furioso y dolido si no le pedía permiso para visitar a alguien por la noche o en un fin de semana.” También, *Jamaica Inn*, última obra inglesa antes de ir a Hollywood; *Rebecca*, con la mona Joan Fontaine, único filme ganador de Oscar en su larga carrera; *Recuerda*, una de las primeras incursiones de cineasta alguno en terrenos del psicoanálisis (recuérdese *Secretos de un alma*, de Georg W. Pabst, pionera en tal sentido), con asesoría de Salvador Dalí y de May Romm; *La sogá*, único experimento fílmico en la historia rodado casi sin interrupción, mediante el método del *ten minutes take*: tomas de diez minutos, duración de la cinta contenida en la cámara, pero no en un plano-secuencia, como tanto se repite desde la ignorancia. Aquí cabe recordar que la única película de la historia rodada en una sola toma es *El arca rusa* (2002), de Alexander Sokurov: 96 minutos de tiempo real, sin cortes ni montaje, cuyo prodigio se debe al cameraman y operador de *steadycam* alemán Tilman Büttner, el mismo de *Corre Lola, corre*.

Otros filmes memorables de Hitchcock son: *La ventana indiscreta*, la historia de Jeff (James Stewart), quintaesencia del *voyeur*, quien observa al otro lado del patio una suerte de tratado sobre la condición humana (desde luego sin pretender la trascendencia del filme homónimo dirigido por el japonés Masaki Kobayashi, de nueve horas y media de duración); y *The Trouble with Harry*, es decir, *La molestia con Harry* o *El tercer tiro*, hilarante irreverencia frente a la presencia de la muerte: aquí Hitchcock tampoco pretende alcanzar la altura de un filme con temática similar como *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman (ya fallecido).

El mismo año de *La molestia...*, 1956, realiza *El hombre que sabía demasiado*, con exteriores en Marruecos, un *remake* de la obra que 22 años atrás había filmado en su país natal. Tras *Psicosis*, dirigió tres largos más, *Los pájaros*, *Marnie* y *La cortina rasgada*. Sin embargo, ninguno de ellos le reportó tanto placer y éxito como los que alcanzó con el primero, que habla del paso de lo normal a lo anormal, fue hecho en blanco y negro y con un equipo de televisión por sólo 800.000 dólares. La poco grata pero

imborrable escena del baño (a la que Hernando Valencia Goelkel reduce la importancia del filme) en la que Marion muere asesinada por Norman Bates (Anthony Perkins: muerto de sida en 1992), el primer psicópata del cine del que todo público se hizo cómplice, duró siete días y requirió 70 posiciones de cámara para 45 segundos *de película*, paradigma de la meticulosidad hitchcockiana.

Si el rótulo *obra maestra* no fuera tan absurdo para un cine cuyo rasgo más protuberante fue el de la terquedad por librarse de todo lastre intelectualoide, no habría problema en calificar como tales a *Psicosis*, *Vértigo* o *El tercer tiro*. Aquí cabe recordar que *Cahiers du cinéma* pretendió recuperar su obra para la intelectualidad, cuando se trata ante todo de emoción pura o, en palabras del propio director, de “choques morales benéficos”, como sostuvo en una conferencia de prensa (Hollywood, 1947): “Estoy dispuesto a procurar al público choques morales benéficos. La civilización se ha convertido en algo tan protector frente al hombre que ya no es posible que se nos ponga instintivamente la carne de gallina. Esta es la razón por la cual, para desperezarnos y recuperar nuestro equilibrio moral, es necesario suscitar ese choque artificialmente. El cine me parece el mejor medio para alcanzar este resultado.” El lío de volver intelectual lo que no es radica en que el oficio de Sir Hitch es de por sí anticonvencional y su temática básica es la del falso culpable –y cuando este es el verdadero, el público se pone de su lado–, la del inocente perseguido por la justicia o por los legítimos criminales. Un cine opuesto a lo *clásico*, salpicado de bromas pesadas y con personajes que se debaten entre el bien y el mal, carente de arquetipos y, si se quiere, de estructuras... aunque, desde luego, caracterizado por la definición de planos, rigor de la puesta en escena e intensidad dramática alcanzada, amén de un proverbial sentido del humor. Pero, ¿podría pensarse que un hombre con profundo sentido del humor fuese reaccionario? Tal vez no. Sin embargo, Hitchcock lo fue. Como se puede ver en algunas de las tramas de sus filmes, tomados casi al azar: *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959) o *Con la muerte en los talones*, obra en la que se dio maña para situarse como polarizador de la Guerra Fría despoticando de los rusos y a favor de los aliados y la que, a propósito, como diría Truffaut (1985: 126), es “el

resumen de su obra americana” (entiéndase estadounidense pues los franceses tienen el mismo delirio de grandeza de los gringos: así, para ambos, América sería sólo Estados Unidos), así como *Los 39 escalones* (1935) sería “un poco el resumen de toda su obra inglesa”.

Aunque no se hizo famoso por su carácter reaccionario sí por su ya citado sentido del humor, lo mismo que por sus apariciones para “amoblar la pantalla”. Desde *The Lodger* se acostumbró a figurar en sus filmes: así sucede en *Rebecca*, *Notorius*, *Rear Window*, *El hombre que sabía demasiado*, *Vértigo* y, desde luego, en *Psicosis*, en la que se le ve al comienzo con un sombrero texano en una acera de Phoenix, Arizona. Respecto al mito que proyectan dichas imágenes no hay de qué preocuparse pues él mismo se disuelve en cada filme, quedando convertido apenas en la realidad de su figura regordeta, con las manos cruzadas sobre el vientre. Como quien se apresta para una cena... en la que el espectador es la vianda.

La sentencia del historiador Johann Huizinga: “El juego es más viejo que la cultura”, parece hecha a la medida de un cineasta cuya esencial preocupación estuvo siempre en volcar todo su miedo sobre el indefenso espectador a través del juego, como en *Psicosis*. Obra en la que Alfred Hitchcock practicó mejor que nunca lo que a menudo predicó: “Un cineasta no debe decir cosas: debe mostrarlas”. Quien quiera comprobarlo deberá resignarse a que sus ojos caigan en manos del *caballero del cine* que en no pocos casos se portó como un verdadero patán... Eso sí, el único patán soportable...

NOTA

Texto aparecido inicialmente en la revista *Cambio16 Colombia*, mayo 1 – 8 1995 – No 99 y al que se le han hecho modificaciones, agregados y una que otra actualización).

JOHN HUSTON: IDENTIDAD ENTRE VIDA Y OBRA

En un texto que escribió Norman Mailer, *Genio y lujuria – Henry Miller* (Grijalbo, 1979: 12) y que podría extrapolarse para hablar de la carrera fílmica de John Huston, se afirma: “No, el Henry Miller real, el Miller corpóreo que ciertos escritores conocieron íntimamente y sobre el que escribieron con tino, empezando por Anaïs Nin, no es un Henry Miller muy distinto de su obra. Más bien es el calco de un dibujo, copiado y ligeramente movido. Solo es ligeramente distinto de su obra. Pero en esa diferencia reside todo el misterio de su personalidad y las paradojas de un gran artista. Y la tragedia. El fracaso. Porque resulta imposible hablar de un gran artista sin referirnos al fracaso. Cuanto mayor es su importancia, mayor es su fracaso en alcanzar la idea que de sí mismo se ha forjado.” Lo primero que se podría colegir y analizar del texto anterior es que, en efecto, el John Huston real no es muy distinto de aquél sobre el que escribieron algunos que lo conocieron íntimamente. Que en esa diferencia radica el misterio de su creación y la paradoja del artista, su fracaso y su tragedia. Pese a todo esto, lo que no se puede sostener respecto a Huston es que el fracaso y, más que eso, la filosofía del fracaso que él muestra en su obra, sea el fracaso de su vida como director.

Director de cine y actor estadounidense y una de las figuras más relevantes del séptimo arte, John Huston apareció en Nevada, Missouri, el 5 de agosto de 1906. Hijo del famoso actor teatral y cinematográfico Walter Huston (a quien dirigió en *El tesoro de Sierra Madre*, con la que el padre obtuvo el *Oscar* al mejor actor secundario en 1947) y de la periodista Thea Gore. Dejó los estudios a los 14 años, ingresó en una academia militar y se unió al ejército revolucionario de Pancho Villa. A su regreso a Estados Unidos, desempeñó las más diversas profesiones: boxeador, actor, editor, reportero, escritor de relatos y guionista, antes de dedicarse al cine como director. Su trabajo como actor de teatro y de cine lo lleva a trabajar, entre otros, con Roman Polanski, Otto Preminger, Orson Welles y William Wyler. Tras trabajar con éste último, aparte de Anatole Litvak, William Dieterle y Raoul Walsh, los estudios Warner le ofrecen en 1941 la oportunidad de dirigir sus propios guiones, firma un contrato por siete años, pero sólo puede hacer cinco películas, entre ellas *El halcón maltés* (su

opera prima), *El tesoro de la Sierra Madre* y *Cayo Largo*, filme también conocido como *Huracán de pasiones*.

Huston realizó tres documentales para el ejército durante la II Guerra Mundial, por los que obtuvo la *Legión de Honor* y fue ascendido a comandante. Su colaboración con Humphrey Bogart, que había protagonizado *El halcón maltés*, dio como resultado otros clásicos, entre los que están *El tesoro de Sierra Madre* (1947), basado en la novela homónima de Bruno Traven (1890-1969), seudónimo de Traven Croves Torvan, escritor de origen escandinavo, nacido en Chicago, Illinois, que fue estibador en Nueva Orleans y en 1923 embarcó hacia México, donde se nacionalizó en 1951, *Cayo Largo* (1948), sobre la obra dramática de Maxwell Anderson, *La reina de África* (1951), con base en la novela de C. S. Forester, por el que Bogart consiguió el *Oscar* al mejor actor. También destacó por sus adaptaciones de otros célebres escritores gringos, como Stephen Crane (*Alma de valiente*, 1951), sobre *La roja insignia del valor*, novela pacifista en torno a la Guerra de Secesión; Arthur Miller (*The Misfits*, 1961), o *Vidas rebeldes*, obra escrita por el citado dramaturgo para su mujer, Marilyn Monroe; Tennessee Williams (*La noche de la iguana*, 1964), Flannery O'Connor (*Sangre sabia*, 1979), y del escritor inglés Malcolm Lowry (*Bajo el volcán*, 1984).

Otros títulos de su filmografía como realizador son: *La jungla de asfalto* (1950), un clásico del *cine negro* a su vez adaptación de una novela policiaca del escritor W. R. Burnett, *Moulin Rouge* (1952), una biografía de Toulouse-Lautrec, *Moby Dick* (1956), síntesis en imágenes basada en la novela metafísica de Melville, protagonizada por Gregory Peck, quien interpreta al capitán Ahab, *El hombre que pudo reinar* (1975), un viejo proyecto sobre la novela del inglés Rudyard Kipling que debían haber protagonizado Clark Gable y Humphrey Bogart y no Sean Connery y Michael Caine, y *Sólo el cielo lo sabe*, *Mr. Allison* (1957). Sus últimas películas fueron *El honor de los Prizzi* (1985), comedia negra sobre la mafia y por la que su hija Angélica consiguió un *Oscar* a mejor actriz secundaria, y *Los muertos* (1987), basada en el relato corto *The Dead* del irlandés James Joyce, adaptado para la pantalla por su hijo Tony, y que también protagonizaba su hija Angélica. Nadie sabe lo que le tenía preparado al espectador, puesto que no la terminó, con *Mr. North*.

Durante toda su vida compaginó la dirección con el trabajo de actor. En este campo dejó algunas interpretaciones memorables en *La Biblia* (1966, también uno de sus memorables fracasos como director), *El testafierro*, *Héroes del infierno* y *La tormenta*, las tres de William Wyler y rodadas en 1928, 29 y 30, respectivamente, *El cardenal* (1963, de Otto Preminger), *Chinatown* (1974, de R. Polansky) y *El viento y el león* (1975, de John Milius).

En el libro del crítico inglés John Kobal sobre *Las 100 mejores películas* de la historia del cine figuran dos de John Huston: la ya citada *El halcón maltés* (1941), considerada por muchos, obra maestra del cine y que le representó dos premios Oscar: mejor guión y mejor dirección y *La reina de África* (1951), con Humphrey Bogart y Katharine Hepburn.

Con ocasión del ciclo que ha programado el Cine-Club de la U. Central, cabe decir que el tránsito de John Huston por la vida fue en gran parte un tránsito por el cine. Y aquí me perdonarán los impacientes, pero en la vida de un gran artista hay que detenerse con amor, como pensaba Schiller de las cosas que lo despiertan. Sé de antemano que en estos tiempos de frivolidad y de mal cinismo (no hablo de los cínicos griegos, aquellos seres conscientes de la vida, de su mundo y de la vida en el mundo) a pocos les importa el rigor, pero esos pocos son más importantes para mí que la masa acrítica, irreflexiva y borreguil. Huston se fue de este mundo en Middletown, Pennsylvania, el 28 de agosto de 1987, cuando aún estaba en plena actividad. Es decir, 81 años de ejercicio vital y artístico. Vida que fue más bien poca para quien no existía otro oficio en la vida... fuera del boxeo y la caza.

Su gran éxito fue, paradójicamente para quien es considerado por un sector de la crítica el artista del fracaso, su primera película: *El halcón maltés* (la novela es considerada a su vez pionera del género negro policiaco). En ella se narra cómo la misteriosa y tímida Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) contrata al detective privado Sam Spade (H. Bogart), *alter ego* de Dashiell Hammett (en la vida real, detective de la agencia de investigaciones Pinkerton), para que busque en San Francisco una estatuilla de oro macizo con joyas incrustadas, tributo de los caballeros templarios de Malta al emperador Carlos V en 1539. También van tras el botín el gángster Joel Cairo (Peter Lorre) y el nada recomendable Kasper Gutman, que en alemán sería *hombre bueno*, personificado

por el actor Sidney Greenstreet, quien, en *Casablanca*, de Michael Curtiz, hace el papel de Ferrari, el misterioso propietario de un café cercano al de Rick, epicentro del melodrama por excelencia de la historia del cine.

Un paréntesis: lo que dice Andrés Caicedo en *Ojo al cine* (Norma, 1999: 122), no es cierto respecto a que “la primera película basada en una novela *negra*” sea *Ossessione*, adaptación de *El cartero siempre llama dos veces*, de James Cain, es decir, que sea anterior a *El halcón maltés* puesto que esta es de 1941 y la versión de Visconti corresponde a 1942. Con esto no se quiere criticar al autor de *¡Que viva la música!* sino resaltar que el genio también se equivoca...

El último filme de Huston fue, irónicamente, *The Dead* o *Los muertos* (1987), filme tomado del relato homónimo del texto *Dublineses*, del irlandés James Joyce, el gran artífice de la novela moderna y autor del *Ulysses*, cuya historia que narra toma apenas un día, el 16 de junio de 1904, lo que de por sí habla de la proeza realizada por este escritor rebelde e iconoclasta y hasta escatológico, no gratuito, que en su momento derrumbó mitos literarios como el de Shakespeare, sin que esto implique se esté desconociendo aquí el valor intrínseco de la obra del bardo, del *Cisne de Avon*. Contra lo que dice el título, *Los muertos* es una obra plena, vibrante, vital y en la que los personajes imprimen un acento dramático, hartamente extraño y desconcertante, que lleva al público a convertirse en hacedor de silencio. La puesta en escena es fiel al espíritu de Joyce, aunque difiere en el clima, un clima amoroso de principio a fin, en el que el viejo Huston dejó bien sentado lo que siempre pensó sobre el papel del cineasta en la confección de su arte: “El director es el centro de todo, tal como un director de orquesta. Si queremos seguir con esta imagen, allí están las partituras de las óperas, los cantantes, los técnicos, los ayudantes de escena y todo eso, pero siempre la responsabilidad es del director. Si éste es bueno, la representación será buena. El director de cine también tiene que dirigir la construcción de los sets, encontrar los lugares donde se ha de filmar la película, tiene que ver con los diseños; en fin, está inmerso en todo, desde el comienzo hasta el fin de la realización de una película. Debiera

decir que no es por accidente que las películas son el medio ambiente donde se desenvuelven los directores.”

Así, aquéllos que todavía buscan la *obra total* o un *cine de autor* o una *unidad temática* en él, parecen no darse cuenta de que su *obra total* es el conjunto de su obra, aun con todas las imperfecciones que detenta o todos los fracasos que se le puedan adjudicar. Que si acaso nunca se hizo a un *cine de autor* fue siempre un *autor de cine*. Si la cita antes hecha no fuera suficientemente ilustrativa, bastaría mirar algunas de sus 37 películas como director y sus treinta y una como actor, obras cuya calidad es ya otro problema: se habla, claro, de las de discutible calidad como *La Biblia*, *Annie* y, entre otras, *Fuga a la victoria*, filme este que, aun con la presencia de Pelé, más parece un irremediable encuentro con la derrota. Y a quienes aún no encuentran su *unidad temática* bastaría señalarles que esta se halla en su *weltanschauung*, es decir, en su concepción intelectual del universo, en su visión de la vida, la que se podría resumir como la filosofía del fracaso del triunfo. Algo más que un juego de palabras, equivalente a la validez del esfuerzo, así como a la inutilidad de realizarlo. Validez e inutilidad patentes especialmente en tres de sus mejores filmes: *El halcón maltés*, en el que, como ya se dijo, se persigue unpreciado objeto artístico, en realidad un fetiche “hecho de la materia de que están hechos los sueños” (como en *Ricardo III* de Shakespeare), a la postre falso y por cuya posesión muchos mueren; *El tesoro de la Sierra Madre*, en el que, como se desprende del título, también se persigue un botín, esta vez no falso sino de oro puro, oro que termina escurriéndose, como espuma de jabón, por entre los dedos de quienes pretenden apropiárselo, para retornar a la montaña, mientras aquellos seres sucumben en medio de la pasión, la avaricia, la estupidez humanas; y *Los inadaptados*, filme en el que los protagonistas proyectan una vida, una atmósfera y unas circunstancias patéticamente similares a las que precedieron a la muerte de quienes los encarnaron: Clark Gable, Marilyn Monroe y Montgomery Clift. Para mostrar la realidad, bastaría un ejemplo de la ficción: Gay (Clark Gable) le dice a Roslyn (Marilyn Monroe) en *Los inadaptados*: “Amor, todos tenemos que irnos, con razón o sin ella, alguna vez. Morir es tan natural como vivir. El hombre que tiene miedo a morir, tiene miedo a vivir, que yo sepa.

Así que no hay otra cosa que hacer que olvidarlo, eso es todo. Me parece.”

En las tres películas citadas, el *viejo de Nevada*, el eterno luchador, demostró que eso de la *Generación Perdida* (a la que perteneció y de la cual fue su más valioso cineasta), fue tan sólo un mote frente a la guerra, al final ganada, contra las adversidades y los críticos. Críticos que olvidaron lo que alguna vez dijera sobre sus filmes predilectos: “Cuando uno está haciendo una película, esa es la más importante. Mirando hacia atrás, supongo que las más importantes son las que se destacan de mi realización, aunque no tengo ningún sentido personal de que hayan sido de mayor importancia mientras las estaba haciendo. Quiero decir que no han tenido para mí mayor importancia que otras películas, pero supongo que, en retrospectiva, las que el público eligió, como aquellas que podrían ser declaradas clásicas, serían: *El tesoro de la Sierra Madre*, *La jungla de asfalto* o *Mientras la ciudad duerme* [debut de la Monroe], *La noche de la iguana*, *Reflejos en un ojo dorado* y *Sangre sabia* o *El profeta del diablo*. Es difícil contestar a esa pregunta. Cuando se la hicieron a Otto Preminger él respondió que, respecto a sus películas, sentía lo que un padre siente hacia sus hijos: a menudo es aquél con labio leporino a quien más se ama. Uno no elige lo mejor necesariamente. Es como aquella pregunta que obliga a elegir cuál de aquéllos de su descendencia es el mejor... Creo que es una pregunta injusta. Es como si se me obligara a cuestionarme acerca de cuál es el mejor de los actores con los que he trabajado...”

Críticos que aún se desgañitan por desentrañar fenómenos como los ya descritos, cuando lo único que cuenta es que un maestro sólo llega al triunfo, o a la ilusión del triunfo, de fracaso en fracaso. Como fue siempre la filosofía de un viejo que hacía cine y que se llamaba John Marcellus Huston, quien, a los 81 años de edad, en medio de la charla, la bebida, el amor, la lectura, la escritura y los sueños, seguía haciéndolo... o sea, hasta muy poco tiempo antes de que la dama de la guadaña apareciera ante sus ojos. Quien dude puede remitirse a *Los muertos*, su filme postrero, en el que se mostró más vivo que nunca... como quien sabe cuán cerca está la muerte.

Quizás no sea nada curioso que el texto *El director de cine*, de Simón Feldman (Gedisa, Bs. Aires, 1974), termine con una cita de

John Huston referida a su obra *La noche de la iguana* y que se trae a colación como ejemplo de inserción imaginativa: “Le contaré algo acerca de Tennessee Williams en *La noche de la iguana*, en la que colaboró generosamente. Tony Veillen y yo teníamos escrita una escena muy buena, donde [Richard] Burton está solo en su habitación, con fiebre y borracho, y todo eso lo invade profundamente. La muchacha, Sue Lyon, llega y trata de seducirlo, y él hace todo lo que puede para sacársela de encima. Bien, le dimos la escena a Tennessee para ver qué pensaba. El único cambio que escribió fue algo que la transformó. Cuando la muchacha abre repentinamente la puerta, un vaso cae al suelo esparciendo pequeños trozos de vidrios rotos desparramados por la habitación. Cuando la escena es interpretada, ambos están descalzos. Burton camina sobre ellos sin sentir que sus pies se hieren. La muchacha ve esto y se acerca a él caminando descalza sin tocar los vidrios. Fue la diferencia entre una escena extraordinaria y una escena común.” He ahí apenas un ejemplo de las formas utilizadas por los directores para enfrentar la realidad y llevarla al lenguaje cinematográfico. Salta a la vista, entonces, la multiplicidad de enfoques que sirven para captar la riqueza de posibilidades creativas y de talento personal para encararlas, como lo hizo John Huston.

La vida de un gran artista es lo más parecido a la vida de un gran hombre. La vida de un gran hombre necesariamente tiene que parecerse a la vida de un gran artista, aunque a veces se dude. Al gran artista no se le tiene por qué desligar de su obra pues él sigue atado a ella a través de un extraño e invisible cordón umbilical. Tiene que parecerse a su obra. Si es muy distinto de ella, probablemente no sea su obra. Sin embargo, no puede negarse que en las diferencias entre la obra y el artista se perciben también los hallazgos y los fracasos entre lo que se propuso y lo que resultó de ella. Y efectivamente no se puede hablar de un gran artista sin referirse al fracaso. Al cabo el arte es una creación imperfecta puesto que proviene de un ser imperfecto. No hay que olvidar tampoco que el arte es la confluencia de la lucidez y de los abismos del hombre. Que el arte es en esencia emoción, no coherencia. De manera que las obras perfectas hay que dejárselas a los dioses, que en caso de existir tampoco harían obras perfectas y prueba de ello (en el hipotético caso de que lo

hubieran creado) es el hombre, el ser más imperfecto y sin embargo capaz de crear obras bellas e imperecederas. He ahí la paradoja del artista. Qué importa, por eso, que entre mayor sea su importancia, mayor sea su fracaso en alcanzar la idea que de sí mismo se ha forjado. A la postre, sobre los sucesivos fracasos de la obra de un artista se van tallando los escasos diamantes que ni siquiera la más descarada crítica puede destruir.

Si lo anterior no fuere suficiente para ilustrar el supuesto fracaso del artista, de quien nunca fracasa mientras sea leal a sus convicciones, así fracase en últimas al morir (la muerte es el mayor de los fracasos, el único inevitable), quizás las siguientes palabras del director ruso Andrei Tarkovski en su libro *Esculpir en el tiempo* (Rialp, 2005: 76) sirvan para sembrar entre ustedes una idea inquietante sobre la apariencia del fracaso, sobre la inutilidad del arte, sobre la validez de realizarlo: “Un genio no se manifiesta en la perfección absoluta de una obra, sino en la fidelidad absoluta a sí mismo, en la consecuencia frente a su propio apasionamiento. El ansia apasionada de verdad, de conocimiento del mundo y de sí mismo concede un significado especial incluso a partes no especialmente buenas o incluso a las llamadas páginas ‘erradas’. [...] Es más, no conozco una sola obra maestra libre de ciertas debilidades, de imperfecciones. El apasionamiento absolutamente personal, que es lo que hace a un genio, el estar poseído por una idea individual creadora condiciona no sólo su grandeza, sino también su fracaso. Pero aquello que no queda englobado orgánicamente en la visión del mundo, ¿se puede denominar ‘fracaso’? El genio no es libre. Thomas Mann escribió una vez, más o menos, esto: Libre es sólo lo impasible. Lo que tiene carácter no es libre, sino que está marcado por el propio sello, condicionado y preso...”

El genio de Huston nunca fue libre por poseer carácter, lo que le imprime a su obra una impronta de arte rebelde frente al *statu quo* (prueba de ello son muchas de las películas, no incluidas en esta muestra: por ejemplo, *El tesoro de la Sierra Madre*, verdadera obra maestra muy por encima, en mi concepto, de *El halcón maltés*; *Moby Dick* o la lucha inútil del hombre contra la naturaleza, en este caso del capitán Ahab, Gregory Peck, contra la ballena blanca, sobre la que aquél termina muerto; y, por citar sólo tres ejemplos, *Wise Blood*, 1979, es decir, *Sangre sabia*, también conocido

como *El profeta del diablo*, angustiante retrato de un predicador del Sur de los Estados Unidos, basado en una novela de la escritora Flannery O'Connor, quien combina en dicha obra el gótico sureño, la profecía y el evangelismo católico, lo mismo que la deformidad espiritual del ser humano y la huida de la redención) y a su vida una condición de ser libre aun en medio del aparente fracaso o en medio de lo que él consideraba la filosofía del fracaso del triunfo... que jamás fue el suyo pese al mal tino de tantos críticos que creyeron haberlo conocido íntima y profundamente: los que olvidan que nadie conoce a nadie... mucho menos a los artistas y en particular a un gran artista.

Por todo lo anterior, a John Huston no hay otra cosa que hacer que recordarlo. Estoy seguro. Eso es todo.

Las películas presentadas dentro del ciclo sobre John Huston fueron:

1. *The Unforgiven* o *Los imperdonados* (1960), traducida como *Los que no perdonan* (de la cual Clint Eastwood hizo un *remake* en 1992).
2. *The Misfits* o *Los inadaptados* (1961), sobre un guión del dramaturgo Arthur Miller.
3. *Casino Royal* (1967) película en la que Huston hizo algunos episodios pues fue hecha además por Val Guest, Ken Hughes, Joseph McGrath y Robert Parrish.
4. *The Night of the Iguana* o *La noche de la iguana* (1964).
5. *The Man Who Would be King* o *El hombre que quiso ser rey* (1975), basada en el relato homónimo del inglés Rudyard Kipling.
6. *The dead* o *Los muertos* (1987), según el cuento homónimo tomado de *Dublineses*.

NOTA

Ensayo presentado en la Sala Fundadores de la Universidad Central, dentro del ciclo "Conversatorios del Cine-Club", el 26 de febrero de 2007.

NELSON PEREIRA DOS SANTOS: LA PRISIÓN COMO METÁFORA...

Considerado padre espiritual del movimiento renovador *Cinema nôvo*, que pretendía dar otro perfil a las películas nacionales en su intento por acabar con el exceso de populismo de las *chanchadas*, Nelson Pereira dos Santos nace en Sao Paulo el 22 de octubre de 1928. Licenciado en derecho, escribe crítica de cine en *Jornal do Brasil*, estudia dirección en el famoso IDHEC de París y regresa a su país para realizar algunos cortometrajes de *carácter izquierdista*, según la crítica, y trabajar como ayudante de dirección. Entusiasmado por la *nouvelle vague* francesa, abordó los problemas de su país desde una perspectiva realista. Innovó el cine al proponer un tipo distinto de producción en el que incluía fotógrafos, compositores y todo un equipo de profesionales especializados, bajo una especie de cooperativa. El auge industrial de São Paulo, en la década de 1950, propició la creación de la productora *Vera Cruz*, que desplazó el centro cinematográfico de Río de Janeiro a esa ciudad. Para entonces surgieron grandes cineastas, como Lima Barreto, quien realizó *O Cangaceiro* (1953), película que recibió el Gran Premio en Cannes.

Por esta época Pereira trabaja como asistente del crítico y productor Alex Viány. El mismo año 53 muestra su oposición al academicismo de la productora oficial *Vera Cruz* y del citado filme *O Cangaceiro* (término cuya acepción más común es *bandido social* o simplemente *guerrillero*), al emplear los principios neorrealistas en su primer largometraje *Río, 40 grados* (1955). En él describe la miseria y la marginalidad de cinco niños que en diferentes partes venden cacahuetes por las calles del principal barrio bajo de Río de Janeiro, lo que le causa problemas con la censura pues allí se da también el encuentro de los niños con un grupo de personajes que representa los diferentes sectores de la sociedad brasileña. Personajes hacia los que como dice John King se dirige la mirada crítica de Pereira dos Santos. Sobre su deuda con el neorrealismo, éste declara: “La influencia del neorrealismo no fue la de una escuela o una ideología, sino, más bien, la de un sistema de producción. El neorrealismo nos enseñó, en suma, que era posible hacer películas en las calles, que no necesitábamos grandes

estudios; que podíamos filmar utilizando gente común en lugar de actores; que la técnica podía ser imperfecta [de ahí puede provenir en parte la teoría del cubano Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto*], siempre y cuando la película estuviera ligada realmente a la cultura nacional y lograra expresarla”. (Citado por John King, en *El carrete mágico – Una historia del cine latinoamericano*, a partir del texto *The Cinema of Hunger: Nelson Pereira dos Santos’ s Vidas secas*, de Randal Johnson y Robert Stam).

Para *Vidas secas* Pereira se basa en la obra homónima de Graciliano Ramos, escritor y crítico realista cuyas novelas del nordeste constituyen una clara reacción contra la vanguardia modernista de la década de 1920. Fue justo por *Río 40 grados* que Glauber Rocha declaró a Pereira dos Santos paradigma para los jóvenes cineastas, como lo certifica en su libro John King citando al creador de *Dios y el diablo en la tierra del sol* en su *Revisao crítica do cinema brasileiro*: “Fue posible hacer películas en Brasil lejos de los Estudios de Babilonia. En ese preciso momento mucha gente joven se liberó a sí misma de su complejo de inferioridad y decidió que podía ser director de cine *con dignidad*. Descubrieron, con ese ejemplo, que podían hacer cine ‘con una cámara y una idea’”.

Dos años más tarde, en 1957, Pereira produce *Río zona norte*, segunda parte de una malograda trilogía, como se verá luego, cuya temática es la vida y la muerte del compositor de samba Espirito da Luz Soares, interpretado por Grande Otelo, la estrella negra de miles de *chanchadas*, es decir, películas de mala calidad para consumo de masas. Sin embargo, hay que decir que aunque se considere de mal gusto, la *chanchada* consiguió reflejar el lenguaje y las maneras del pueblo en sus personajes, representando la cultura popular brasileña, lo que de ninguna manera pretende ser un sello de esta o una velada apología de aquella. Entre 1944 y 1954, la productora *Atlântida* se ganó la simpatía popular con sus *chanchadas*, pero, tras la carísima producción de *Terra violenta*, de Luis Severino Ribeiro, entró en decadencia. En ese sentido, en lugar de permanecer en el tradicional personaje cómico, Grande Otelo es visto en *Río zona norte* como el eje central de una vibrante cultura popular explotada debido tanto a su clase como a su raza. En palabras de

Robert Stam, *la raza es una especie de sal frotada en las heridas de una clase y al mismo tiempo es la herida misma*. A la postre, Espirito es excluido de las principales fuentes del poder cultural y explotado por inescrupulosos empresarios de la música. Aun en medio de este panorama poco alentador, señala King, el filme mantiene la fe en la cultura popular espontánea y en las posibilidades de rebelión de las clases no privilegiadas. La falta de fondos le impidió a Pereira dos Santos completar su trilogía sobre Río de Janeiro.

El *cinema nôvo* entendió que la noción de movimiento, de grupo, se da a partir de rasgos comunes pese a la heterogeneidad de estilos. Lo que quiere decir que a partir de la diversidad, no del unanimismo, es más factible crear unidad, tendencia, corriente: donde todos piensan igual, ninguno piensa mucho, recuerda el sabio. Como proclamaba Glauber Rocha, el teórico más activo del movimiento: “El *cinema nôvo* no es una película sino un complejo grupo de películas que debe, en última instancia, hacer que el público tome conciencia de su propia miseria”. Afirmación que no se podría objetar después de ver *Vidas secas* o *Río 40 grados*, por ejemplo, de Pereira dos Santos pero que, por contraste, por necesario contraste dialéctico permite articular, a juicio de José Carlos Avellar en *El cinema nôvo: los años sesenta*, una de las paradojas de dicho movimiento: intenta crear un cine popular pero no para el consumo popular, un cine político fuera de los partidos políticos formales, una industria que no genera películas industriales.

En efecto, la mayor contribución de Pereira al *cinema nôvo* fue la película *Vidas secas* (1963), basada, se dijo, en el texto de Ramos. Mientras este describe la insultante pobreza del vaquero Fabiao, su esposa Sinhá Vitória, sus dos hijos y hasta el perro, al que en una dolorosísima secuencia aquél debe sacrificar, la película, rodada en el *sertão* (región poco poblada) del estado de Alagoas, donde Luiz Carlos Barreto fotografió, con intenso realismo, las marcas de la miseria de su población, logra el acercamiento humanista a una situación inhumana: la explotación que las autoridades del pueblo hacen de las miserables condiciones de vida de sus habitantes. El más relevante aspecto del filme quizás sea la economía de medios al pasar del lenguaje abstracto de las palabras al concreto de las imágenes, las que acompañan con un

respeto casi místico el trasegar de la familia cuando es desplazada del nordeste a causa de la sequía y emigra al sur, hacia otra población igualmente inhóspita. Johnson y Stam afirman al respecto: “Pereira dos Santos capta imágenes tan desagradables y desoladoras como el paisaje mismo. El espectador debe pagar el precio de cierta incomodidad. La luz ennegrecedora del camarógrafo Barreto deja al espectador, como a los protagonistas, sin respiro”. Según señala King, el optimismo no reposa en la rebelión familiar, sino en la agresión a la audiencia de clase media, que nota, en momentos en que el debate sobre la reforma agraria se hace imperativo, que sólo los cambios estructurales profundos podrán aliviar el dolor y la miseria de los protagonistas.

La obra de Graciliano Ramos inspiró otras dos grandes piezas del *cinema novo*: *Sao Bernardo* (1973), de Leon Hirszman, la historia de un hombre cínico, perfecto retrato de un latifundista del nordeste, que se las arregla para apropiarse de la hacienda del mismo nombre, pero cuyo triunfo se ve opacado por su propia incapacidad para entender a su sensible esposa Magdalena; y *Memorias de la cárcel* (1984), relato autobiográfico del autor sobre su estancia en prisión durante la dictadura militar de Getulio Vargas entre 1936 y 37, que cuenta la historia de un escritor y su relación con gente de distinta clase y estilo en la isla penal de *Ilha Grande*, donde muchos prisioneros de la dictadura de Castelo Branco (golpista de Joao Goulart luego de que éste nacionalizara las refinerías de petróleo, expropiara las tierras no explotadas y limitara la exportación de beneficios) fueron recluidos en 1964.

Memorias de la cárcel, considerada una obra maestra de Pereira, muestra cómo, a medida que el autor plasma sus recuerdos, los presos colaboran robando papel, cuadernos y lápices para él, enriqueciéndolo con sus historias y defendiendo el trabajo de la censura y de la destrucción. Así, cuando las autoridades entran por la fuerza al penal para confiscar los pliegos de G. Ramos, no logran encontrar nada pues cada preso ha escondido un papel debajo de la cama o dentro de la ropa. Cuenta King que, de hecho, los folios originales permanecieron en la cárcel, y el escritor redactó sus memorias 20 años más tarde con los fragmentos del recuerdo. De igual manera, subraya Avellar: “La producción cinematográfica fue filmada de memoria, concentrada en usar la prisión como una metáfora de la sociedad brasileña, ‘la prisión en

el más alto sentido de la palabra, una prisión de relaciones políticas y sociales que mantiene cautivo al pueblo de Brasil". Una ficción, sí, con cierto tono de documental porque (en el libro como en el filme) la expresión depende más del contacto directo con el entorno social y político en el que el artista vive, que de la gran concentración en los medios de expresión elegidos. Un cierto tono de documental, es cierto, pero utilizado para generar ficción.

En 1968 Pereira inició la fase *antropofágica* del cine con las películas *Fome de amor* (1968), en la que con base en la novela de Guilherme de Figueiredo ofrece una obra desigual y *Como era gostoso o meu francês* (1971), en la que Pereira disiente de la versión oficial sobre los orígenes de Brasil y por ello vuelve a tener problemas con la censura. Con *A tenda dos milagres* (1977) o *La tienda de los milagros*, basada en Jorge Amado, fue premiado en el Festival de Brasília. Considerada una de las mejores películas del cine brasileño, en ella el cineasta resalta los valores de los blancos y de la clase media nacional. En esta película, la cultura negra aparece representada por la sensualidad, espontaneidad lúdica e ingenuidad. Se dice que un examen importante, aunque un tanto idealista, de *o povo* (el pueblo) puede hallarse en dos filmes de Pereira: *O amuleto de Ogum* (1974) o *El amuleto de Ogum*, retrata en forma positiva la religión negra de la *Umbanda* (sincretismo afro brasileño), se concentra en la de los oprimidos, perseguida por la civilización occidental, así como aniquilada en aras de los valores universales, y la hace punto de referencia cultural. Pereira habla de la necesidad de afirmar los principios de la cultura popular, hasta ahora ignorada u oculta, en su *Manifiesto de un cine popular* (lo que aparentemente iría en contravía de intentar crear un cine popular pero no para el consumo popular, una de las paradojas del *cinema novo*). Y *El camino de la vida* (1980) o *En la calle de la vida*, si se respeta el original *Na estrada da vida*, muestra la radicalización de la propuesta estético-argumental de Pereira, en lo que se ha llamado una *puesta en escena franciscana*, donde los valores analizados son los de la música popular del nordeste brasileño. Uno de los más importantes dúos de Brasil, con ventas anuales millonarias en discos, el conformado, y no es paradoja esta vez, por Milionário y José Rico, viaja por las carreteras de Sao Paulo,

hasta que poco a poco alcanza un éxito regional. Relata King: “Sus pícaras aventuras, su buen humor y sus valores son presentados de una forma transparente: no hay intento de juicio intelectual ni de ironía. Esta *transparencia* convirtió a la película en un éxito de taquilla”.

Cuenta King que la obra de Pereira durante este lapso es importante por su humildad y por su afecto hacia el pueblo; y que los intelectuales, desde luego, también leían a Gramsci y a Marx. Y agrega que “Gramsci, en particular, combate cualquier análisis esencialista de lo popular: tal discurso es profundamente contradictorio al contener, como lo hace, elementos del discurso hegemónico dominante. Para otros productores, por lo tanto, el trabajo de Pereira dos Santos era en última instancia idealista. Propusieron lecturas diferentes de la lucha popular a partir de la lucha de clases”.

En últimas, es el espectador el único autorizado para afirmar o negar el aserto de aquellos *otros productores* según los cuales la obra de Pereira en general y *Río 40 grados* en particular es idealista o, por el contrario, pone a ese mismo espectador de frente contra aquel discurso hegemónico dominante, para advertir que si bien el pueblo es una masa alienante no siempre es alienada y que a su vez es depositario de un saber que los intelectuales deben extraer... o, por lo menos, intentarlo. Recuérdese que hay que soñar con construir pirámides, así después no las construyamos. Y destruir todas las cárceles que sea posible, en especial las de la mente... pues en ella están, no donde uno las ve.

Este texto se escribió pensando en mi madre, Cecilia, quien falleció el día miércoles 1º de junio de 2005 en Barranquilla; en mis hijos Santiago y Valentina, por obvias razones; en Marthica, a pocos días de una operación de la cual siempre esperé que saliera, contrario a mi madre, no sólo con vida sino entera y sin pinzas adicionales [así fue], y a ellos está dedicado.

NOTA

Presentación para el Seminario *Movimientos y Renovación en el Cine* dentro del Módulo *Cinema Novo*, Auditorio Jorge Enrique Molina, Universidad Central, Bogotá D. C., 3 de junio de 2005.

ENTREVISTA CON RAÚL RUIZ LA POÉTICA DE LA DESCONFIANZA

El 19 de agosto de 2011, a los 70 años, murió en París, el cineasta chileno Raúl Ruiz. Exiliado desde 1974 a raíz del golpe de Estado que, patrocinado por Estados Unidos a través de la CIA, el Dpto. de Estado, la ITT y *Pepsi-Cola*, acabó con el gobierno legítimamente constituido de Salvador Allende G., el primer presidente socialista de la historia elegido por votación popular... Hace parte de la diáspora de cineastas chilenos políticamente comprometidos junto a Miguel Littín, Helvio Soto, Patricio Contreras. Muchos lo consideran el más importante de la historia en su país, por su amplia cultura, exuberante imaginación, radicalismo, ironía y experimentación de sus puestas en escena. Su último filme, *Misterios de Lisboa*, muy elogiado, es un trabajo de 266 minutos basado en el largo relato novelesco, homónimo, del portugués Camilo Castelo Branco, con el que ganó en 2010 la Concha de Plata al Mejor Director en San Sebastián y del cual en 2011 apareció una versión en seis partes para TV. En marzo de 2011 recibió el doctorado Honoris Causa por la U. de Valparaíso.

...digamos de inmediato que Ruiz no es un realizador "popular"; es, por el contrario, un cineasta "difícil", que no sólo elige, a menudo, temas complejos, sino que desarrolla un estilo narrativo que rehúye los caminos rectilíneos: las pistas están siempre cruzadas, sus historias plagadas de claves (o de trampas) y la emoción aplastada por el juego predominantemente intelectual. Nuestro autor ama la paradoja y la ironía, practica un humor irreverente y corrosivo: se ríe de todos; incluso de sí mismo, y de todo (o de casi todo). Entusiasta de la travesura experimental, está constantemente improvisando, inventando imágenes visuales y verbales, tratando de descubrir cien maneras diferentes de contar una misma historia.

JACQUELINE MOUESCA/CARLOS ORELLANA

A comienzos de octubre de 1993, invitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, visitó a Colombia, por primera vez, uno de los más importantes e imaginativos cineastas contemporáneos, Raúl Ruiz, chileno radicado en París, con el fin de dictar un seminario de creación y realización en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). La entrevista que se reproduce a continuación fue publicada en *Kinetoscopio* No 23,

enero-febrero de 1994. Revista para la que tuve la ocasión de hablar con este humanista nacido en 1941, cineasta con 89 filmes a su haber hasta ese momento, autodidacta, políglota –habla *chileno*, francés, inglés e italiano–, dramaturgo con más de cien obras a cuestas, docto en humor negro e ironía, maestro de la sorpresa e improvisación visuales, creador de climas antes que de simples exposiciones narrativas, admirador confeso de José Lezama Lima, buen degustador de whisky y, curiosa y afortunadamente, un artista que habla muy poco de premios o distinciones –lo que sin duda lo distingue de tantos otros *artistas*–, que no gasta saliva en elogios, pero que, en cambio, vierte sudor sin reservas en su labor profesional. Sus dotes de prestidigitador se evidenciaron en el seminario ya citado, evento en el que además dejó claro que la idea de *práctica* va mucho más allá de poner “una gran atención y mucha imaginación para poner cosas a última hora”. Raúl Ruiz, en abusiva síntesis, es un ciudadano del mundo y no un exiliado, aunque lo sea –se siente un *exote*–, un fervoroso creyente y un escéptico frente a los estereotipos cuando no se los confronta con la vida cotidiana. A continuación, se reproduce la totalidad de la entrevista realizada en la Alianza Colombo-Francesa de Bogotá, sede centro, el 12 de octubre de 1993, y en la que, sin proponérselo, Raúl Ruiz desmiente algunas cosas que se han escrito sobre su trabajo. LC significa Luis Carlos o *La Cuestión* y RR Raúl Ruiz o *Rápida Respuesta*...

LC: *¿Es esta su primera visita a Colombia?*

RR: Sí.

LC: *¿Vino por iniciativa propia o por alguna invitación especial?*

RR: Invitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, a dictar un seminario con estudiantes y profesionales de diferentes disciplinas artísticas.

LC: *¿Cuáles fueron los objetivos del seminario realizado por la Academia Superior de Artes de Bogotá?*

RR: Hacer hincapié en el hecho de que las llamadas Artes Liberales, las diferentes disciplinas artísticas que tienden a no escucharse, a no tratar entre ellas, tiene muchos elementos en común y muchas divergencias, por supuesto, de tipo técnico; pero, que es importante, en ciertos momentos, empezar a examinar de cerca los puntos en común, no tanto para *trabajar en conjunto*, digamos que ese es un punto solamente, pero no necesariamente el más importante. Hay un punto que a mí me interesa más y es el hecho de que en la confrontación de disciplinas distintas como son la danza contemporánea, la pintura, la música, el cine, ciertas formas de video-arte, el resultado es, por un lado, una especie de fusión de esas disciplinas, pero, por otro lado, hay una cosa que es mucho más interesante: la invención de nuevos tipos de disciplinas artísticas, de nuevos artes y esa es la parte que a mí me interesa.

LC: *Bueno, teniendo en cuenta que usted es ampliamente conocido y respetado en Europa, pero aquí, aunque sea respetado no es muy conocido, hablemos un poco de su origen allá en Puerto Montt, capital de la provincia de Llanquihue, al sur de Chile, donde entiendo que nació el 25 de julio de 1941, de su formación académica y del comienzo de su relación con el cine...*

RR: Así es. Nací allá, en esa fecha, estudié en Valparaíso y mi formación académica es prácticamente nula: yo soy autodidacta ciento por ciento.

LC: *¿Y cuáles fueron sus primeros puntos de relación con el cine?*

RR: Me empecé a interesar por el teatro muy joven, a los 15 años, 16 años, saliendo ya de la escuela secundaria y empecé a escribir, a veces a montar obras de teatro y trabajé muchísimas obras de teatro entre los 15 y los 20 años. Un trabajo bastante intenso. Y hacia los 20 años empecé a encontrar gente que hacía cine. Y esos son los años de la irrupción de la *Nueva Ola*, del *Cine Independiente Americano* y del *Nuevo Cine Latinoamericano*. Sobre todo, en esos momentos, el *Nuevo Cine Argentino*, que trataba de subvertir las reglas de la industria cinematográfica y de crear no sólo una industria nacional de cine independiente –y eso era finalmente menos importante que el resto–, sino crear un

movimiento estético radicalmente distinto del cine que se conocía hasta ese entonces. Y eso fue un poco inspirado por el neorrealismo, por la *Nueva Ola*, por el movimiento del cine americano independiente.

LC: *¿Ya completó las cien obras de teatro sobre las que en alguna ocasión realizó una apuesta con sus amigos?*

RR: ¡Uhhh... sí! Antes de los 20 años las había hecho, pero eso no cuesta nada porque no está dicho que sean buenas... El problema de llenar páginas con letras...

LC: *Incluyendo lo fantástico-retórico, el gusto por la paradoja, por lo simbólico, por las metáforas, por la sorpresa visual y por el aspecto lúdico de las cosas, ¿cuáles son las otras características de su cine?*

RR: Usted acaba de nombrar características, casi todas, que se pueden aplicar a la mayoría de los chilenos. Un amigo me decía hace poco, justamente, que lo que explicaba que el chileno en este momento sea uno de los mayores importadores de *software* –lo que no es nada más que concepción y desarrollo de lenguajes artificiales– en América Latina, es que los chilenos siempre han hablado lenguajes artificiales. Todo chileno habla exclusivamente entre comillas. Es alguien que pone la retórica antes que la realidad... no es que los chilenos sean floridos, es todo lo contrario: Chile es un país que relativamente no tiene idioma, no tiene lengua, pero fabrica una forma muy curiosa de lenguajes artificiales en la que la forma y la entonación tiene casi tanta importancia como las palabras que se emiten. De manera que cuando se habla de fantástico-retórico se está hablando también de cierta práctica cotidiana de Chile. Evidentemente, se está hablando de otras cosas: se está hablando del hecho de que para alguien como yo, para cualquiera que se interesara por examinar un poco la tradición que habían puesto a disposición nuestra los profesores en los colegios, la tradición española (que nosotros siempre rechazamos porque nos ha interesado mucho más el arte de otros países: francés, alemán, inglés, de Estados Unidos), es una especie de redescubrimiento, una vez que uno haya pasado por todos esos tipos de arte, reencontrarse de repente, de

sopetón, con un cierto tipo de arte, de cultura, profundamente extravagante, a la vez extrañísimo y muy cercano, que es el arte barroco español. Y por ahí se empieza una especie de puente entre el arte que nosotros tenemos como ideal, sobre todo en el cine, que es el cine americano, y la acentuación de ciertas formas que usa el cine americano, pero que se vuelven claras pasadas por el tamiz, por el cedazo del barroco español.

LC: *Como en La barca de oro, por ejemplo.*

RR: Por ejemplo... Y sobre todo con *Las tres coronas del marinero* que creo que es el caso más extremo, donde se puede tomar una película fantástica a la americana y al mismo tiempo un despliegue de juegos retóricos propios del barroco.

LC: *¿Es verdad que su segundo filme, Tres tristes tigres –pues el primero es El tango del viudo, que nunca salió– “está claramente influenciado por los melodramas mexicanos”?*

RR: Influenciado, no... Yo trabajé el melodrama mexicano, sobre todo en telenovelas, cuando tenía unos 20 años. No. Es más bien la inversión de las normas del melodrama, es tomar todas las tragedias que suceden en primer plano de los melodramas mexicanos y ponerlas como telón de fondo. Y quedan en primer plano escenas donde la gente no sabe hablar, silencios, perplejidades, sobre todo una especie de negrura, una melancolía y una especie de dolor y violencia.

LC: *¿Es cierto que Las tres coronas del marinero es una obra “sorprendentemente cercana” a Tres tristes tigres?*

RR: No creo que sea muy cercana. La explosión de violencia está. Eso sí.

LC: *¿Y que Diálogo de exiliados es un puente con su producción anterior, es decir, con la chilena?*

RR: No... *Diálogo de exiliados* es la última película chilena, digamos... la hice en Francia, pero está práctica y exclusivamente hecha con chilenos y trata de temas exclusivamente chilenos.

LC: *En una crónica acerca de su trabajo se habla de “54 largometrajes”, en otra, de los “setenta y tantos filmes de Raúl Ruiz” y en una más de “ochenta largometrajes”. ¿A cuántos filmes asciende su producción en realidad?*

RR: Depende de lo que se llame filme... lo que yo considero filme es donde hay un mínimo de emoción cinematográfica: ochenta y ocho (si no son más de cien). Ochenta y ocho contando el último que hice. Si cuento, el 89 sería el que terminamos ayer...

LC: *Con los asistentes al seminario de la ASAB..*

RR: Sí.

LC: *Sabiendo de antemano que usted ha desarrollado en Francia la mayor parte de su producción, ¿cuántos filmes más o menos, son del periodo chileno y cuántos del francés?*

RR: Bueno, hay que restarle a la totalidad del periodo francés ocho largometrajes y cuatro cortometrajes.

LC: *¿Cómo fue su vinculación inicial con el Instituto Francés del Audiovisual?*

RR: Mi vinculación fue la más simple posible. Presenté proyectos al Instituto y fueron aceptados, después de haber presentado varios. Justamente después de haber visto *Tres tristes tigres*, una película que curiosamente le gustó mucho al director del Instituto y a otra gente de ahí. Pero me decidí yo en ese momento por trabajar un proyecto ciento por ciento francés que era una manera de cortar radicalmente con mi práctica de cine chileno y todavía me sentía muy verde para hacer lo que hice después, que es una especie de cine mestizo, en el que hay elementos de cine europeo y elementos que no tengo ningún miedo a mezclar: como boleros con Dante, con la [*Divina*] *Comedia* de Dante, por ejemplo.

LC: Perfecto. Eso se vio en los capítulos 11 y 12 de su versión del Infierno de Dante trasladado al espacio chileno. En un filme como *Tres tristes tigres*, se percibe un humor melancólico, una abierta nostalgia por el tiempo extraviado, lo que pocos años después podría traducirse en la pérdida del paraíso, de alguna manera irrecuperable... ¿Su posterior decisión de hacer cine en Francia, hablado en francés o en inglés, tiene algo que ver con lo anterior o, más bien, con simples facilidades de producción?

RR: No. Fue una ruptura real. Cuando terminé *Diálogo de exiliados*, la reacción fue tan unánimemente hostil que me dije que ya era bueno que me olvidara de hacer películas de contenido político inmediato y que tratara de tomar mis distancias... sin olvidar de trabajar el problema político, que no podría olvidar, porque forma parte de mí, debía simplemente evitar hacer un cine de política inmediata, circunstancial, y traté de tomar temas que a mí me interesaran y me interesó sobre todo el trabajo en torno a la retórica del cine francés. Una vez más, a través de la retórica pude entrar al cine francés jugando con lo que se llamaba el *Cine de Papá*, el viejo cine francés de calidad francesa, *qualité française*. Ese cine que era despreciado y que sigue siéndolo, que privilegiaba el aspecto cuadro-encuadre-fotografía-plástica por la agilidad de la intriga, incluso por la calidad de la actuación. Es un tipo de cine que da por lo tanto una visión muy extraña del cine, muy estática, muy hierática, yo diría, surreal... muy irreal en todo caso. Entonces, ese tipo de cine fue el que me interesó y a través de él empecé a entrar al cine francés, lo cual era de alguna manera inesperado para el medio francés y el cine de esa época que, por un lado, seguía moviéndose en torno a los inventos de la *Nueva Ola*, es decir, trabajos sobre la duración, sobre el instante, sobre la realidad, sobre las atmósferas; y, por otro lado, trataba simplemente de copiar el cine americano y de hacer cine de más agilidad pero de mayor eficacia narrativa. Y yo no hice ni lo uno ni lo otro... un poco ignorando las vanguardias extremas de la época, como el llamado *estructuralismo*, un cine que estaba completamente al margen de toda posible contaminación con el cine de todos los días. Yo me puse una distancia con respecto a esas tres tendencias y traté de hacer un cine que simplemente procuraba trabajar con elementos "estéticamente válidos", es

decir, la fotografía del llamado *cine de calidad francesa*, pero con una especie de irracionalidad que yo le sabía poner, una especie de *incompletitud*, que daba una manera muy distinta de hacer cine. Yo venía trabajando mucho con la ironía, casi permanentemente. La ironía no significa que me estuviera riendo del cine, no tiene que ver con eso, sino con una especie de clima de desconfianza que se instala en las películas: esto es en serio o es en broma... trabajando sobre la poética a partir de esa expresión de desconfianza.

LC: *Aquel “viaje incesante a países remotos”, aquel “diálogo continuo entre los vivos y los muertos” de que habla la crítica Jacqueline Mouesca respecto a Las tres coronas del marinero –que para muchos es su mejor filme, usted lo confirmará o desmentirá: “No para mí”, RR– ¿es real que es sólo un pretexto para la instalación de un alegórico “puente entre Europa y Latinoamérica”?*

RR: No lo veo tan así. Si hay un puente, es más bien una película que se llama *La ciudad de los piratas*.

LC: *Entre otras cosas, ¿de su obra, cuáles películas prefiere?*

RR: Las películas que me gustan a mí, un poco porque hay una concentración enorme de ideas que están de alguna manera inacabadas (y a mí me gusta eso, que las ideas no queden completas en la película y que puedan seguirse fuera de ella) son, por orden de aparición, *Nadie dijo nada* –incompleta...una obra en la que todo es malo, salvo la película–; después, *El techo de la ballena*, *La ciudad de los piratas* y *La vida es sueños, memoria y apariencias*. Tengo alguna preferencia por algunas pequeñas películas como *Maman*, como *Les billets du Pont de L'alma*, como *Manuel*, que para muchos es la mejor película que he hecho, pero tampoco lo creo... yo no creo que sea capaz de hacer obras maestras. Si hay alguna obra maestra entre todo lo que he hecho, está dispersa en la totalidad de la producción.

LC: *Volviendo al asunto del seminario de la ASAB, ¿cómo percibe la relación del público con usted, con su obra cinematográfica y con sus ponencias?*

RR: La gente que asistió al seminario me pareció... yo no soy partidario de los elogios, por principio, pero digamos que cuando trabajo este tipo de cosas, primero las escribo, pues no me gusta improvisar (a mí que me gusta tanto improvisar en el cine); para hablar, prefiero escribir las cosas primero... y encontré una atención enorme, hasta el punto de que la gente podía decirme qué era lo que no había entendido. Cuando alguien puede decir de tal cosa a tal cosa no entendí, es que puso mucha atención. En segundo lugar, por primera vez, creo, en toda mi vida, he podido explicar cuál es el pasado, la base especulativa (si se puede decir), las lecturas, el elemento cultural, que está en las películas.

Enseguida, mostrar y poder verificar que *está* en las películas, en parte ha sido hecho; y a continuación, pasar de eso al acto, a la *cocinería*, a cocinar una película. Como en esta *cocinería* también todos estos elementos tienen que estar presentes. Normalmente, lo que yo hago son talleres de práctica. La gente se queda siempre con la idea de que la práctica es simplemente poner una gran atención y mucha imaginación para inventar cosas a última hora, cuando en realidad hay un *background* bastante considerable de lectura, de obsesiones personales, de temas recurrentes etc. Creo que por primera vez alguien que haya seguido todo ha podido confirmar lo que me decía uno de mis alumnos en Harvard, que es el actor negro que trabaja en *La barca de oro*. Yo le pregunté qué era lo que había aprendido de mi curso y me dijo: "Aprendí una cosa muy importante: que, a veces, leer a Platón es más relevante que saber fotografía".

LC: *A propósito del producto de esa cocinería, ¿se podrá ver próximamente en Colombia la película en ¾ que usted realizó con los asistentes al seminario de la ASAB?*

RR: Sí, sí... bueno, hoy en la noche tengo justamente una reunión larga con Luis Ospina para ponernos de acuerdo sobre la estructura y cómo terminarla. La película se llama *Capítulo 66* y se presenta como el capítulo número 66 de una telenovela.

LC: *¿Se siente usted más un chileno en el exilio que sencillamente un latinoamericano en Europa? ¿O al contrario?*

RR: Me siento un *exote*: para quien todos los países son igualmente exóticos.

LC: *Finalmente, considerando esa especie de prestidigitador que hay en usted –y no precisamente porque tenga algo que ver con el famoso proverbio, “juego de manos: juego de villanos”– maestro improvisador de lo visual, sujeto de nostalgia por Chile así como objeto de atracción por el universo cultural francés... considerando todo eso, no es fácil detectar sus posibles proyectos a mediano y largo plazo. ¿Aventuraría usted algunos?*

RR: Este fin de semana debiera, si Dios quiere y la Virgen, estar en Portugal para empezar a buscar decorados para mi película que comienza este 7 de diciembre y que se llama *Fado, mayor y menor*: es el nombre de un *fado*, la canción portuguesa (ya se sabe, *fado* quiere decir *fatum*, destino, entonces, *Destino mayor, Destino menor*). Y después, hay un proyecto y ese sí que se puede llamar proyecto a pesar de que parece muy concreto: una película en Estados Unidos, en Hollywood, una pequeña, no muy cara, pero muy cara frente a lo que son los costos habituales para mí. Y después de eso, tengo otra película en Sicilia, sobre la vida íntima de los dioses griegos, todo filmado en uno de esos edificios de labrado moderno y de costo bajo que se fabrican, frente a los templos griegos en Sicilia, que están llenos de ropa tendida, de perros y de gatos...

LC: *Una pregunta adicional: ¿Encontró usted la Colombia de la que le hablaron antes de venir?*

RR: No. A mí me gusta mucho confrontar el estereotipo con la vida cotidiana. Una cosa vista de lejos es un conjunto de noticias, de esas de las que hacen noticia: es decir, bombas, muertos, cosas de ese tipo. Visto a través de esos elementos, se diluye... siempre es fascinante ver cómo se diluye la vida cotidiana. No es que no sea cierto, pero digamos, cómo se instala la duración, la vida cotidiana de un país en ese contexto, que es siempre muy fascinante. Sobre todo que vengo llegando de Sicilia, donde se plantea más o menos la misma clase de estereotipo...

Aunque no se ha sabido de la realización de *Fado*, del proyecto gringo, de la película sobre los dioses griegos, sí es un hecho el encuentro posterior de Raúl Ruiz con escritores: Proust (*El tiempo recobrado*, 1998), Jean Giono (*Las almas fuertes*, 2000), Salman Rushdie (*El suelo bajo sus pies*, 2002), Federico Gana, chileno, iniciador del cuento campesino en su país (*Días de campo*, 2004), Alain Fournier (*El dominio perdido*, 2004, según *El gran Meaulnes*); filósofos (*La señorita Cristina*, 2006), en torno a la obra de Mircea Eliade; en fin, pintores (*Klimt*, 2006). Filme, este, de una sensualidad, un refinamiento y una exquisitez difíciles de observar en un mundo como el actual, cuyas ruinas y descomposición sólo pueden producir risa o tristeza. Frente a esto se alza la delicada, onírica y nostálgica obra de Ruiz, con la actuación sutil de John Malkovich como el pintor insigne de la Secesión Vienesa que se alzó contra la mojigatería del Imperio Austro-Húngaro para desnudar, literalmente, a la sociedad de su tiempo y mostrar al mundo con forma de mujer... con una banda sonora pocas veces escuchada.

NOTA

Entrevista publicada en la revista *Kinetoscopio No 23*, Centro Colombo-Americano de Medellín, pp. 5-11. En su última respuesta, en lugar de “No es que sea cierto” lo que dijo Raúl Ruiz fue: “No es que no sea cierto”, es decir, como ahora aparece... subrayado.

PELÍCULAS COLOMBIANAS

Capítulo en el que se incluyen algunas de las más relevantes películas de la historia del cine hecho en Colombia, que no colombiano. Por razones de espacio muchas quedan por fuera. Si el título habla de películas colombianas y no de cine colombiano, no es por un capricho personal del autor de *La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine)*, sino porque además de ser un hecho demostrable, como quiera que no hay un cine colombiano como tal, sino “intentos aislados” (Juan Guillermo López, *Kinetoscopio No 8*: 84) o “El fracaso de una ilusión” porque: “En Colombia no hay cine, hay películas. ¿Por qué? Porque en Colombia nunca ha existido una industria de cine”. (Luis Ospina, *Kinetoscopio No 62*: 88-94) O, por último, “Una especie de cultura pre-fílmica, centenarista, de los tiempos en que las imágenes no se movían, le ha impedido a nuestra clase dirigente comprender que un país sin cine propio es un país invisible, y que por lo tanto en el lenguaje de la visualidad el nuestro es un país programado para la amnesia y el desarraigo sobre nuestro entorno físico y, por ende, para la sumisión a las imágenes de importación que recrean realidades y fantasías ajenas y en muchos casos contrarias a nuestra condición espiritual”. (Lisandro Duque, revista *Gaceta No 3*, jul-ago/89: 27). Se espera que con la Ley de Cine (814 de 2003) el país pueda entrar en la órbita de la cultura fílmica, de las imágenes que produzcan sensación de movimiento pero que no finjan apego a fantasías ajenas, sino más bien hagan propios problemas cercanos a su idiosincrasia: sin pretensiones altisonantes, con pensamientos lentos que permitan andar de prisa, sin prejuicios ni temores y con plena libertad de expresión, no la que de forma retórica se consigna en el Artículo 20 de la Constitución del 91 y de forma práctica se le niega al ciudadano disidente, crítico e independiente.

**RODRIGO D. – NO FUTURO (1990): LA RIQUEZA EN LA
PRECARIEDAD**

*Sigo viendo morir mis amigos.../
Viendo la muerte rondar.../
¿Será vida ver la muerte tan de cerca?/
¿O será muerte vivir tanto?*

EL ALACRÁN, poeta de las laderas nororientales

Nunca antes el cine colombiano mostró tanta honestidad, valor y dignidad como en el filme *Rodrigo D. – No Futuro*, del cineasta antioqueño Víctor M. Gaviria (Medellín, 19/ene/55), película que participó en el VII Festival de Cine (¿?) de Bogotá, en el que no recibió premio alguno, hecho que habla de por sí del equívoco evento, aunque permite al filme seguir con la frente en alto, libre de semejante pecado, já. Incluida como la única obra latinoamericana en Cannes/90, la realista y a su vez metafísica pieza fue distorsionada allí por la propia prensa colombiana, incluso antes de haberla visto. No fue comprendida y sí rechazada por jurados, crítica y público: en fin, por quienes no hallaban concordancia entre el enriquecido, es decir, empobrecido lenguaje a que fue traducida (un correcto francés que ignoró la limitación verbal de los protagonistas, su justificada precariedad, su expresiva precariedad de lenguaje: arma secreta contra la intromisión exógena); la estrechez del espacio filmico; y la generosidad de unas imágenes plenas de significado, corrosivas connotaciones y lacerante provocación. Pero, sobre todo rechazada –¡hasta con razón!– por quienes se quedaron errada, morbosa e impacientemente que aparecieran los sicarios...

Porque *Rodrigo D. – No Futuro* (1990) no es un filme sobre el sicariato. Sí sobre aspectos de la delincuencia juvenil, como atracos, robo de vehículos y consumo de drogas. Delincuencia propiciada por la injusticia social que, desafortunadamente, a veces desemboca en la violencia, en la eliminación de alguien por sus compañeros, como ocurre en la película con Ramón, el muchacho de boina. Al respecto, ¿cómo podría no enervar, desubicar y conducir al delito, el simple hecho de que el protagonista, fuera del dolor por el reciente fallecimiento de su madre –único ser en el que aquellos muchachos creen y único

incapaz de “armarle a uno la farisea”– no pueda tener en toda una vida una batería, un miserable instrumento para hacer música, ni siquiera unas baquetas para tocarla en caso de conseguirla? Eso para no hablar de condiciones mínimas de vida ni de derechos humanos.

¿Cómo podría no enfurecer, el hecho ya no simple de que aparezcan, sin solicitarlos, carros de las *empresas públicas* en los que esos jóvenes son no propiamente llevados a trabajar sino desaparecidos? Como dice el poema chino de Wu Ki que en una entrevista Gaviria leyó con el escritor Juan José Hoyos: “El caballo sediento bebe de cualquier agua/ El pájaro hambriento come de cualquier grano/ Al hombre mozo y fuerte a quien acosa la miseria/ ¿Qué otra cosa le queda si no hacerse bandido?” Esta constante relación poesía/imagen/vida es la que en adelante alimentará a un filme que no se queda en la rabia contenida o va a la ira desbordada sino que pasa a la denuncia abierta y de ahí a la objeción metafísica como resultado de un lazo vital, entre recuerdos de infancia, nostalgias de juventud y avatares de adultez, en el que convergen la vida del autor y la de sus personajes para hacer al espectador parte de un universo común, no importa que no lo haya vivido por práctica propia ni cercana, sino por las implicaciones que a escala colectiva tiene y que tienden a afectar/herir en mayor grado a los débiles y a los inocentes y a dejar indiferentes a los otros.

Parte de la desinformación –mayor atentado al filme– tiene que ver con las asociaciones entre *Rodrigo D.* y *Los olvidados*, de Luis Buñuel... Salvo la honda preocupación humana y estética de ambos directores por los desheredados de la tierra y la marginalidad de los seres que habitan en las respectivas obras, entre una y otra no hay nada en común. Es más obvio, válido y justo establecer lazos con *Umberto D.*, de Vittorio de Sica, hermosa película a la que, en su época, los medios italianos tildaron absurdamente de anti gubernamental. Respecto a la obra de De Sica y de su guionista Zavattini, el crítico francés André Bazin dijo algo que, guardando distancias y proporciones, podría aplicarse a la ternura lúcida y sin complacencias que Gaviria entregó en *Rodrigo D.*: “Para De Sica y Zavattini hacer cine supone trazar la asíntota de la realidad. Pero para que la vida se trueque en espectáculo, para que nos sea entregada, en ese puro espejo,

como una poesía contemplada. Tal como el cine la trueca en sí misma” (1). Pero, esto no consiste en reducir el neorrealismo de ellos dos ni el realismo de Gaviria a un *documentalismo objetivo*, aun con lo que dice el propio cineasta antioqueño sobre su cine en entrevista realizada en la Casa de América, en España: “Son películas que a veces no tienen mucha diferencia entre el cine y la realidad, porque están en un borde casi documental” (2). Al fin y al cabo, la puesta en escena anula de hecho el concepto “documental”, como captación, sin filtros, de la realidad objetiva. Así, como el director neorrealista “filtra” la realidad y el neorrealismo es la realidad vista por la conciencia total del artista, el artista del realismo analiza la realidad y hace con ella una síntesis concertada con su *Weltanschauung* o concepción intelectual del universo. Uno y otro, el director neorrealista y el artista del realismo, sin embargo, acaban por identificarse con que su elección no es lógica ni psicológica, sino ontológica, en tanto preocupación por el destino del ser, en tanto lo que entregan al espectador es un universo, una realidad global.

Claro que, en el caso de *Rodrigo D.*, más que lo real de una historia, o de varias, lo que se narra es un universo, representado por la sin-historia, la inacción, la impotencia de esos seres condenados a una clandestinidad legitimada por quienes los han abandonado, perseguido y llevado a la muerte, propia o ajena. De ahí deriva el problema esencial del filme que, paradójicamente, no reside en el mismo, sino en el intermitente extravío de Gaviria entre la selva de historias que quiso contar: hubiera bastado y sobrado con la aplastante historia del malogrado músico. Las otras son ineficaces por inconsistentes, lo que no implica incoherencia: simplemente, carencia de objetivos o abundancia de los mismos. Otro defecto: el del sonido, que antes que en la jerga o en la dicción de los personajes radica en el inadecuado empleo de micrófonos. Con sano humor, negro, puede decirse que *Rodrigo D.* reclama subtítulos en español, sin que tal cosa vaya en desmedro de la espontaneidad expresiva del reparto o de la experiencia visual de un filme tan justo como necesario dentro de la historia no de un cine colombiano sino de películas colombianas.

Entre los inocultables aciertos de *Rodrigo D.*, con asistencia de dirección de Felipe Aljure, están el guión a diez manos: V.

Gaviria, Luis F. Calderón, Ángela Pérez, Ramón Correa, Juan G. Arredondo, que partió de una idea original a seis: Gaviria, Calderón, Pérez; la pulcra y participativa cámara, con varias escenas memorables y dramáticas; la equilibrada selección musical de punk, metal, rock y tango; y el acertado *casting* o reparto y su natural actuación, lograda gracias a una cuidadosa, inspirada y ante todo afectuosa dirección de actores. A propósito del punk, su resurgimiento en la Medellín de los 80 y la reactivación del género hoy, como sinónimo de contestación, inconformismo, descontento, rebeldía, e, incluso, indignación, cabe recordar que en sectores como Buenos Aires y Castilla se formaron diversos combos o grupos, uno de ellos liderado por Fredy *El Chino* Rodas, quien junto a Giovanni Rendón, amigo a su vez de Gaviria, creó bandas como *Anarquía*, *N.N.*, *Imagen* y *Egoterror*, cuyos nombres de por sí hablan del abandono estatal, la anonimía, el afán de reconocimiento, el miedo y la violencia estatal que cunde en sus espacios (3).

En esa época, se dice, la Avenida La Playa era el epicentro rockero de Medellín y punto vital para la formación del punk allí, con gente contestataria, que vestía chaquetas de cuero, ropa deshilachada y ratas en el cuello, como evocando a *Sex Pistols*, *The Clash*, *The Damned* o a *Ramones*, *The Dead Boys*, *Blondie*, seis de los referentes entre ingleses y gringos, en su orden, de un género caracterizado por su postura independiente y contracultural: no soporta ni tolera el *diktat* oficial y se resiste a él. Allí surgió un joven, pionero en importar y enviar discos de rock por correo, que hacía fanzines, organizaba conciertos y que “murió de forma infame”. Su amigo Giovanni, a quien se le conoce desde *La vendedora de rosas*, e incluso antes, como *Papá*, hoy realizador audiovisual y productor de *La Cifra Impar*, cuenta que “[...] cuando era joven, pertenecía al combo de castilla, allí quedaba la casa de Regne Oquendo, conocido por todo el mundo como El Negro, cuyo apartamento de ladrillos sin pintar se volvió un lugar emblemático para la creciente escena rockera. Allí ensayaban bandas como Pestes y Mutantex, se grabaron algunas tomas de *Rodrigo D – No Futuro* y era un punto de encuentro para los combos de todo Medellín.” (4)

Entre aquellas escenas citadas arriba están la invitación nocturna de Adolfo a su mamá, a caminar, charlar y a fumarse un

baretico; el velorio de Johncito, acompañado por *Wish You Were Here*, de Pink Floyd; también aquella en la que, impelido por la persistente voz de un familiar, Ramón se pasa de una cama a otra y exclama: “¡Venga pa’cá, mi amor!”... a una muñeca: como quien con retroactividad se adelanta a los tiempos de las amantes inflables; la de la interpretación de una pieza para batería por un amigo de Rodrigo, en la que aquél, valiéndose de su única arma, las baquetas, dispara una ráfaga imprecatoria a la policía; viene luego un alegórico paneo sobre la bruma, anónima/cómplice, de Medellín; y, entre otras escenas, la de la caída final del protagonista, que contiene toda la sustancia trágica, curiosa y seriamente sin melodrama, del filme: en la que este alcanza su desolador clímax. Sin duda, mientras Rodrigo vuela desde el piso 20 de un céntrico edificio y se escucha el tema *No te desanimes, mátate*, un perfecto oxímoron, el espectador también siente el vértigo, la desazón suprema por tan fiel/cruel reflejo de la injusticia social. De ahí que no sea gratuito el vínculo entre la protesta del filme, del punk y del neorrealismo, y en particular *Umberto D.* que habita la obra de Gaviria, cuando se sepa que dicho ismo contiene una protesta en la medida en que se interesa por el hombre contemporáneo. Y ese hombre y esa protesta son los elementos principales que le confieren su universalidad.

Aun con los aciertos ya citados, con seguridad y sin paradojas, la mayor riqueza de *Rodrigo D. – No Futuro* está en la precariedad: en la del lenguaje de sus intérpretes, cargado de sentido; en la del escenario filmico en apariencia abierto, realmente cerrado, claustrofóbico, castrante; y en la precariedad de las condiciones de rodaje, cuyas fatales consecuencias para quienes trabajaron en él, rebasan el fin del rodaje: como execrable prueba de ello, el 10/ene/1991, Ramón Ángel Correa, co-guionista de la película, fue asesinado en Medellín. Condiciones de rodaje a través de las cuales salieron avantes, como réplica, la vergüenza, el honor y la fuerza de un cineasta que acabó de un tajo con la idea de que los intelectuales no aportan nada al cambio del estado de cosas: “Vamos a hacer una película para saber qué está pasando en Medellín”, relata Gaviria. La que nace en ese mundo de los años 70, de la mafia, de los *traquetos*, de Pablo Escobar: “Y ahí surge el actor natural que va a narrar un mundo que no conoces, que no está en los libros, que no está en ninguna parte, que solamente

existe en las vivencias de todos estos jóvenes que llegan a la oficina, después de buscarlos por muchas partes y ellos llegan y te muestran que están al otro lado del mundo. O sea, están a tres kms. de tu casa, pero son un mundo distinto, un mundo distorsionado, donde las palabras significan otras cosas, donde tienen unos valores muy invertidos, donde trabajar significa para ellos es atracar. No sé, es un mundo lingüísticamente también muy interesante. Ustedes se acuerdan de *Rodrigo D. - No Futuro*. Es un viaje a través del lenguaje; un lenguaje que nace de una exclusión.” (5) Y que, como el dinosaurio, sigue ahí.

Si bien *Rodrigo D.* debe inscribirse dentro del marco del realismo, porque Gaviria tuvo el coraje de reproducir durante 90' parte de la injusticia, la violencia y la incertidumbre cotidianas entre las que se hunde Colombia, además de cumplir con la función básica del cine que es sacar a flote esas verdades, puede decirse que, tal vez sin que el cineasta se lo haya propuesto, es un filme metafísico, carácter en el que estriba su verdadero impacto. Dicho carácter proviene, precisamente, de ese mundo de la exclusión, de la marginalidad, del no-ser que cobran las personas en la sociedad de mercado: la negación del derecho a la existencia de los pobres, los que no tributan o no pagan impuestos: como si los grandes empresarios sí lo hicieran. En síntesis, de la vida prestada, del tedio y de la angustia, del incierto recorrido de sus protagonistas, lo que se traduce en una revelación para el hombre que descubre que su ser marcha con involuntaria celeridad hacia la muerte. Así lo dispuso la indolente sociedad en la que, aparentemente, vivió siempre... sin futuro. Como el país. Un país, un pueblo, mejor, que ha sido víctima de un engaño histórico por sus dirigentes (6).

Rodrigo D. - No Futuro es, además, el primera filme urbano/épico nacional, de insospechadas dimensiones éticas y sociales, en tanto alude no a un arreglo social sino a una revolución, basada en una nueva racionalidad económica, la de la destrucción del principio de competencia, germen de toda guerra, y la fundación del principio de cooperación, motor de sociabilidad, en un medio cuya progresiva tendencia hacia la producción de muerte y destrucción, no de vida y creación, es efecto de un sistema ruín e incapaz de incluir al conjunto social, para abrigar apenas una minoría bajo su techo; de un sistema,

capitalista, que ha violado de paso la lógica del planeta como sinónimo de la *gran casa*, hoy con un lío habitacional, eco/nómico y eco/lógico: cuyo prefijo viene del griego *oikos* = *casa*. Lo que ha hecho de la Humanidad, una población sin techo, en la que pocos tienen abrigo y la mayoría muere afuera. Como ha pasado, al filo del tiempo, con buena parte de los que intervinieron en el rodaje de *Rodrigo D.*; por eso, tampoco es de balde la dedicatoria de la película: “Dedicada a la memoria de John Galvis, Jackson Gallego, Leonardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron sin cumplir los 20 años, a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona.” Un filme, en suma, cuyo marcado acento personal magnifica su resultado y se constituye, a la vez, en el mejor ejemplo de lo que debe ser una creación artística: profundamente individual. Para bien de todos. Incluidos, desde luego, los que con absoluta licitud se pregunten si será vida ver la muerte tan de cerca o si no son muertos vivientes los que se aferran a la vida en medio de tan sórdido mapa existencial (7).

A Santiago, quien lleva tatuada en su brazo la imagen que identifica al álbum Wish You Were Here con las fechas entre las cuales Valentina estuvo, físicamente, entre nosotros (1992-2006).

NOTAS

1. Hovald, Patrice G. *El neorealismo y sus creadores*. Ediciones Rialp, Madrid, 1962, 297 pp.: 187.
2. *Conversando con Víctor Gaviria*. www.youtube.com/watch?v=Ph3RvoRw7yg
3. https://noisey.vice.com/es_co/article/fredy-el-chino-rodas-el-pedagogo-del-punk-medallo
4. *Íbidem*.
5. *Conversando con Víctor Gaviria*. www.youtube.com/watch?v=Ph3RvoRw7yg
6. www.rebellion.org/noticia.php?id=223056
7. A propósito del estreno en Cannes de *Rodrigo D.-No Futuro* (1990), del cineasta colombiano Víctor Gaviria, este es el texto que, sobre su obra recién estrenada, escribí inicialmente en la Revista Avianca y que ahora figura en mi libro inédito *La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine)* próximo a publicarse. Texto que

tuve la fortuna de leer personalmente al cineasta, en el Hotel Mariscal Robledo, con motivo de la invitación que el Festival de Cine de Santafé de Antioquia me hizo en 2009. Una versión anterior de este artículo fue publicada en revista Avianca No 141, Oct./ 1990, pp. 119-20. Texto que, además, cobra vigencia ahora no sólo por lo dicho a nivel socio-político, sino musical, con el resurgimiento del punk en el mundo contemporáneo, como símbolo de contestación, rebeldía e inconformismo.

LA VENDEDORA DE ROSAS (1998): ALUCINACION REAL...

El cine critica a la vida.
PAUL VALERY (1871-1945)

Un filme no es un espectáculo. Primordialmente es un estilo.
ROBERT BRESSON (1901-1999)

Hoy en día el arte es el lamento o la crueldad. No hay otra medida: o nos quejamos o hacemos un ejercicio gratuito de pequeñas crueldades.
ROBERTO ROSSELLINI (1906-1977)

El buen cine es necesariamente, de una manera o de otra, más realista que el malo. Pero la condición no es en absoluto suficiente pues el interés no reside en presentar mejor lo real sino en hacerlo significar más. En esta paradoja es en lo que consiste el progreso del cine.
ANDRE BAZIN (1918-1958)

No creo en las películas documentales, las que pretenden reflejar la realidad, porque hacen como si la realidad no estuviera siempre manipulada. En cambio, la ficción da una estructura claramente manipulada que permite a la realidad introducirse dentro de la ficción con total libertad.
WIM WENDERS (n. 1945)

Después de ver *La vendedora de rosas* (1998), con dirección de Víctor Gaviria (Medellín, 19.I.55) y producción de Erwin Göggel, se pregunta uno para qué escribir sobre un filme tan crítico y conmovedor desde sus orígenes, tan contundente desde sus imágenes no documentales, tan sincero desde su concepción hasta sus resultados: los que hablan de un cine no malamente realista como se lo ha querido ver, sino profundamente servicial, ético y hasta rosselliniano... Y es que para qué escribir sobre un filme cuyo problema no es “creer o no creer” en él, como dice Gaviria mismo, sino que se impone por sí solo, que deja al espectador mudo y helado como consecuencia de sus propios e irrefutables recursos cinematográficos en cuanto a un cine de autor y a su puesta en escena, los que no dejan campo más que para ver y oír, según los dictámenes de todo cine inmejorable, de toda película valiosa (no costosa), de todo gran arte: el que no obedece a intenciones sino que produce efectos...

¡Qué manera de invadir la pantalla con esas muchedumbres que parecen rebasar la capacidad de la misma! ¡Qué manera de sacudirnos –a toda esta caterva de indolentes– con esa multitud de desahuciados no por enfermedad sino por la vida o, si se prefiere, con esa multitud de seres golpeados por la peor de las enfermedades de la sociedad: la desidia, la indiferencia, la insolidaridad... La misma sociedad que se la pasa organizando radiotones, teletones y caminatas por la solidaridad (?) dizque para beneficio de los desamparados, de los humillados, de los ofendidos. Es decir, aquéllos seres a los que en un gesto de verdadero afecto, de desinterés, de caridad –desafortunadamente publicitada como no puede ser de otra manera en esta sociedad– auténtica, de perfecta piedad (para distinguir el amor ligado al erotismo del que está exento del mismo) Víctor Gaviria les destinó el producto del estreno oficial de su película en el teatro *Embajador* el día 20 de agosto de 1998, en el que se recaudaron diez millones de pesos.

Y que lo hizo sin tanto aspaviento queriendo tal vez haber podido prescindir de esas cámaras de televisión que, al contrario de las de cine de su película, sólo producen efectismo y no efectividad, vergüenza ajena y no propia, tranquilidad momentánea y no inconformismo. Porque, ¿quién podría sentirse no tocado, salvo aquellas personas maquilladas de ambos sexos que salían de su filme espantadas no por él sino por su propia culpa indiferente, por las imágenes de aquellos infantes-adultos o adustos-niños consumidos por el sacol del desamor de esa sociedad que se refleja en aquel metro medio borroso, casi clandestino que se desliza raudo y paralelo a la figura ya clara, nítida (por efecto del zoom), sin rodeos de Mónica (Leidy Tabares), la niña-adulta vendedora de rosas ya consumida por el desprecio latente e hipócrita de quienes no nos atrevemos a enfrentarnos al dolor de los demás porque creemos que no ha sido ni nunca será nuestro pero que, no obstante, nos persigue como el lazo al ahorcado, como la guillotina al verdugo, como la sombra a su dueño... advirtiéndonos que todo aquello de lo que denigramos, todo lo que negamos o escondemos, sirve para derrotarnos al final? Aunque, bueno... en realidad, desde el comienzo de *La vendedora de rosas* ya sabemos que estamos derrotados por nuestra propia miseria: la que por arte de

birlibirloque hemos venido tratando como opulencia, como bienestar, como mejor-vivir.

Al estilo de *El infierno*, de Claude Chabrol, pero si se quiere trasladada del plano de la pareja al de la sociedad, *La vendedora de rosas* es una película sin final, una obra no inacabada, sino que no termina, un trabajo sobre la eternidad desde el aquí y el ahora, desde la fugacidad del presente... Obviamente, no desde el presente del cine que es el único tiempo que a pesar de los trastrocamientos él mismo conoce, sino desde el presente inmediato, externo, cronológico.

A través de esos seres mutilados, como don Héctor, literal y físicamente por la vida, que revierten su resentimiento mediante un lenguaje repetitivo, precario, procaz y no obstante plurisémico como el de la poesía (así sea mala), como gonorrea, palabra que por lo tan citada parece conducir al espectador hacia el final a la búsqueda de penicilina para el oído (según el chiste, eficaz pero malo, de Juan Manuel Roca), Gaviria nos deja leer entre líneas y a la vez de una manera paradójica abiertamente, la violencia inconmensurable del poder y, por contraste, el empequeñecimiento vertiginoso y cruel del Estado en su papel de generador de justicia social... cuando si no hay justicia, mucho menos la misma puede ser social. Claro, poder al que todos desdennamos cuando no lo poseemos, pero del que abusamos al acceder a él...

Ahora bien, volviendo sobre la procacidad del lenguaje utilizado hay que decir que no es que sea excusable, en todo caso es mucho peor la procacidad moral y de acción de la sociedad. Si Gaviria se sirve de la procacidad, de la rapacidad, de la violencia, no es para exacerbarlas, como algunos han pretendido de manera abusiva e irresponsable, sino para reflejar en la pantalla lo que únicamente puede entregar a condición de encontrar tales elementos. Pero, sería absurdo, por no decir algo procaz, aunque tal vez más acertado, pensar y/o decir que la violencia (y aún más, la apología de ella) es el tema de sus filmes. No, su necesidad de la violencia es como la del alcohólico frente a la bebida: para alimentar su estado, no para saturarlo... porque un verdadero alcohólico no quiere emborracharse –véanse *Barfly* o *Mariposas de la noche* o *Leaving Las Vegas* o, simplemente, la vida...

Así Gaviria, si necesita de la violencia como el Scorsese de *Buenos muchachos*, *Cabo de Miedo* o *Casino*, el Camus de *Los santos inocentes* o el Stone de *Asesinos por naturaleza*, esa necesidad viene a ser como la de una palanca: para catapultarse a otro universo. Y ese universo, más allá del deseo, de la violencia y de la imprecación anuncia, como en estos tiempos de inquietud, la llegada de la necesaria calma. Que no equivale para nada al anuncio de la tan cacareada paz... No, Gaviria, al contrario de ciertos directores que juegan a la política, se valen de ella hasta para dar golpes de estadio –porque no se atreven a dar los otros– y luego se retractan de su felonía, como todo artista honesto y ético sabe, sin nombrarla jamás, que a la paz se llega por vía de la acción, es decir, haciendo películas en serio (lo que sabe) y no de la invocación, esto es, blablablando: como si sólo a fuerza de invocarlas las cosas fueran a existir; como si las cosas fueran tan simples, al decir de Monterroso; en fin, como si la paz fuera posible de decretarse...

En un cine que sin querer se burla no de la psicología sino del psicologuismo académico, no de lo exótico sino del exotismo deliberado, no de la inverosimilitud sino de la falsificación, Gaviria sin ambages posibilita que el espectador sienta que en él la metafísica se ha introducido de pronto: la única violación lícita posible, la artística. La que nadie denuncia, antes bien y no es contrasentido, la que todo el mundo demanda...

Es sabido que la modernidad se define, entre otras cosas, por un conflicto entre el verismo –en lo fílmico con el *cine ojo*, el *cinema vérité*, el *free-cinema* etc. tomados como puntos de partida– y el esteticismo. Esto quiere decir, entre una mayor autenticidad que conecte la imagen con el mundo y una mayor expresividad que es consciente del valor de la imagen en cuanto tal: de ahí la insistencia, nunca bien sustentada, eso sí, de buena parte de la crítica en el carácter aparentemente *documental* de *La vendedora de rosas*.

Y es que las imágenes de Gaviria no son ni tan inocentes, ni tan gratuitas, ni mucho menos tan irrespetuosas como ha pretendido un (casi siempre irresponsable) sector de la crítica (oportunista y optimista) de este país. O cristianas como en una eufemística vuelta de tuerca se las quiere hacer ver, entendiendo por cristianas las imágenes de una tía mala arrepentida que

decide hacer el bien, o de un tío que juega a ser bueno sacándole dividendos al asunto, o del sociólogo aficionado que se aventura a sacar una tesis cinematográfica. A menudo, ciertas escenas se construyen sobre un *plus* de visualidad, sobre una autoconciencia de estar ante una imagen concreta, como sucede con las apariciones o alucinaciones por sacol de la mamita –que en la jerga paisa equivale a la abuela de la realidad–, de los peligros humanos que se inventan los pelaos ensacolados; de los *malentendidos* –de los que habla Gaviria mismo– que surgen, como el de asesinar a alguien por otro...

Y más conscientemente esas imágenes se construyen sobre un plus de visualidad, en cuanto contrastan con las escenas rodadas en un estilo cuasi-documental que, a pesar de su verismo, devuelven al espectador a la ficción, a una rotunda o incontestable ficción: en otras palabras, a una puesta en escena que por definición no puede ser documental, que más bien se acerca sin ánimo reduccionista a la categoría de ensayo cinematográfico. Y es que Gaviria, como Rossellini en su ensayo filmico *Viaggio in Italia* o *Viaje por Italia*, sabe que, bajo el estilo más realista o hiperrealista, como el Buñuel de *Los olvidados* o de *Nazarín* o el Godard de *Una mujer es una mujer* lo saben, se esconde la más elaborada o, si se prefiere, descarada construcción narrativa. A mayor fidelidad a los hechos, mayor ficción, al ser el hecho real origen del acontecimiento narrativo.

En entrevista con *Kinetoscopio*, Gaviria le ha dicho a César Augusto Montoya: “Al caer a la calle, ellos han perdido ese mundo originario en el cual todos nosotros recibimos las fuerzas más originarias para poder vivir y subsistir, las fuentes del amor. Los han separado de las fuentes del amor. El deseo de vivir nace de esas fuentes, creo yo. A ellos los separan de esas fuentes del amor y las buscan a través del sacol. Ahí se da, entonces, la conciencia del encuentro con el cuento de Andersen.” Cuento que, a propósito, narra un día de fin de año o San Silvestre y no como en la película tres días desde el 23 de diciembre hasta el 25 a las diez de la mañana cuando se descubren los cadáveres de Mónica y del Zarco, éste victimario y a la vez víctima de aquélla. Cuento que conduce al recuerdo de Martin Heidegger, para quien “el origen de algo es la fuente de su esencia.” Y por vía directa a razonar como lógico el hecho de que la mayoría de muchachos de

La vendedora de rosas carezcan, involuntariamente, de lo que se podría llamar “esencia vital” pues desconocen en la práctica su origen. Son seres, en últimas, desprovistos de historia, de recuerdos, de memoria, por ende, de identidad...

Cuando se habla de cineastas que no pertenecen al grupo que pueden contabilizar el futuro éxito de sus películas y que piensan que el único camino para llegar al espectador se construye sobre la necesidad de ser siempre uno mismo, hablar una lengua propia y soñar en construir pirámides así después no se construyan y que, por añadidura, creen que hay que resistírsele al cine comercial, luchar contra él, entonces no puede dejar de pensarse en un hombre y a la vez en un cineasta como Víctor Gaviria o en el cine de ‘autores’ como Buñuel, Fellini, Bergman, Tarkovski, Wenders, cineastas por los cuales sabemos que la verdad sólo puede surgir por contraste, choque, confrontación, entre el máximo realismo y el máximo onirismo. Y esto es, precisamente, lo que Gaviria ha “inventado” (del latín *invektare*, descubrir) en *La vendedora de rosas*: un verdadero *cine de autor* con una *puesta en escena*, sin lugar a equívocos, de ficción basada en la sinceridad.

Y es que la puesta en escena de *La vendedora...*, como en cualquier otro filme no contiene la obligatoriedad, ni la voluntad, ni la intención de dar un nuevo sentido al mundo, sino que se organiza en torno a una secreta certidumbre de retener una parcela de verdad sobre el hombre y luego sobre la obra de arte. Aspectos, ambos, ligados indisolublemente. Al mismo tiempo, hace que se comprenda claramente lo que para el cineasta y escritor francés Alexandre Astruc es la puesta en escena: cierta manera de prolongar los impulsos del alma en los movimientos del cuerpo... como en ese andar de saltimbanqui de *La chinga*, el líder de los niños ensacolados, cuando ve derrumbar sus pretensiones amorosas frente al rechazo, dulce y delicado, de Mónica.

Aquí es justo recordar que la exquisita y conmovedora ternura de este filme que en Francia “pareció extravagante, exagerado, hecho con sensacionalismo” (Gaviria), está hecha de aquella irremediable lentitud que conduce a un grupo de seres cuyo destino es insignificante, aunque para ello haya que recurrir a la ira o a la violencia o a la procacidad, como en los *westerns* de Peckinpah, en el cine de gánsters de Scorsese o en las *road movies*

de Wenders. Eso, la insignificancia del destino, lo reafirma el propio Víctor Gaviria en un foro realizado en la Universidad Central de Bogotá (26.III.99) cuando hacia el final de su filme percibió que “las niñas significaban algo...”

“El grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido”, recuerda el escritor checo Milan Kundera (sic) en su libro titulado, precisamente, *La lentitud*. Cita que se hace por cuanto hay un símbolo que recorre toda la obra de Gaviria y que tiene que ver no sólo con el paso del tiempo, sino con la pérdida de aquellas “fuentes del amor” de las que hablaba el cineasta, con el extravío existencial de aquellos seres que pueblan la película y con su falta de memoria, de pertenencia a un lugar, en fin, de identidad: el reloj, objeto que es la encarnación misma del tiempo. Y el tiempo, qué duda cabe, no es la unidad que conviene a la vida, el tiempo es el reloj de la muerte... como se comprueba al final de *La vendedora...* con la muerte de Mónica y del Zarco. Podría decirse también que el filme plantea un conflicto entre el tiempo interior y el tiempo cronológico y es que esos muchachos únicamente cuentan con el tiempo sucesivo, cronológico, el de la plusvalía, esto es, el de los relojes... y no el del ocio, el que no produce dinero, pero sí placer, esto es, el interior...

Por último, para tratar de zanjar la inútil diferencia entre documental y ficción, después de ver *La vendedora de rosas* resulta lícito preguntar: ¿No miente el arte siempre, como pensaba el poeta griego Constantin Kavafis? ¿No es acaso más relevante esa mentira creativa llamada Mónica Rodríguez & Cía. que cualquier posible verdad? ¿Es o no la mentira del arte más satisfactoria y abrumadora que toda “verdad” proveniente de la realidad?

La vendedora de rosas significa la asistencia no a un espectáculo ni mucho menos a un evento de glamour sino a un filme de autor a través de cuyo estilo se muestra el peor de los sueños mejor representado, una pesadilla vivida, una alucinación real...

NOTAS

Artículo publicado en la revista *Universidad de Antioquia* No 261,
julio-septiembre del año 2000, pp. 131-36.

Como se puede comprobar, “1945-1996” son los años entre los
que vivió el crítico Luis Alberto Álvarez y no fueron
suministrados por el autor del artículo: el nombre de André
Bazin iba sin fechas...

LA TOMA DE LA EMBAJADA (1999): EL FRACASO DE LA HISTORIA...

El primer atentado contra la filmación de un hecho histórico, si no se hace a tiempo, lo comete la fragilidad de la memoria; atentado al que se pueden sumar la carencia de investigación, de fuentes autorizadas, de archivos confiables. En ello radica buena parte de los problemas de dramaturgia de *La toma de la embajada* (1999), del colombiano Ciro Durán. Los otros se derivan básicamente de su falta de *ángel*, intensidad, intimidad. La primera cualidad de una obra es *ser*, la segunda, *significar*: es posible considerar ambas cualidades en la labor crítica y cuanto más fundidas estén, más bella será la obra. Por eso mismo, la de Durán no es ni obra de arte ni en consecuencia bella.

Como no todo se debe tomar en serio, para conservar la salud mental, y si no existiera la risa como antídoto contra la adversidad, cinematográfica en este caso, se podría caer en lo que los javaneses llaman *amok*, una especie de furor homicida, sólo queda el recurso al análisis basado en el humor: lo que no implica abandonar la seriedad y el rigor. Con *La Toma...* (la única de su vida) Durán, integrante de la productora méxico-venecolombiana con nombre de fusil, *G-3*, se ha convertido en un insólito creador: del filme ahistórico crítico; del documental de ficción o ficción documental que no es uno ni otro (sino todo lo contrario, como diría Turbay, presidente de la época y uno de los *monotipos*, no *estéreo...*, de este capítulo de TV ampliado a cine); del anti-distanciamiento brechtiano; del *rap* filmico...

La toma... es un filme ahistórico aunque pretenda ser historicista puesto que no bastan estadísticas como número de embajadores retenidos, guerrilleros muertos (uno) durante el asalto, relaciones sexuales (gratuitas) entre *La Chiqui* (Fabiana Medina) y el *Comandante Uno* (mero mexicano, no unho-mero colombiano), para abordar un hecho de indudable repercusión política para el país y el mundo: el mayor secuestro diplomático de la historia y la victoria política más relevante de la subversión, que pedía a cambio de los secuestrados la liberación de 311 presos políticos, el pago de 50 millones de dólares (que Turbay hizo efectivos pero, hipócrita, calló después) y la publicación de un manifiesto en diarios de los países afectados. En *La toma...* se nota

la supeditación de la estética a una amorfa, incierta e indescifrable ideología, la que cuando es clara permite saber dónde se está y hacia dónde se va... y no se habla de subordinar el arte a la ideología (como casi siempre los oportunistas se apresuran a determinar) o de asumir una actitud ideologizante ni de elaborar panfletos.

Tal vez sin querer, pero no pudiendo más, Durán devino abogado del diablo: quiso quedar bien con captores y secuestrados; con la gaseosa izquierda y con la clase política tradicional. Quizás por ello no hay personajes de choque ni en conflicto, cuando el conflicto en su momento fue indudable. Apenas, una torpe y falsa camaradería para celebrar el cumpleaños del *chamo* embajador de Venezuela... No hay una crítica de la realidad sino una reproducción mecánica de la misma: así, el cine ha retrocedido a los tiempos en que aún se discutía su categoría como arte... que hoy se vuelve a discutir por productos como... Durán se olvidó del cine como arte por pensar sólo en términos de industria pues no hay en su oficio espectáculo ni, mucho menos, narración cinematográfica en el sentido clásico de planificación, sentido del ritmo en el montaje, profundidad de campo.

Se asiste a un filme soso, sin re-creación del hecho histórico ni político, que se ahoga entre la linealidad y el bostezo. Con elementos apócrifos como los de pretender inyectarle suspenso a través de la pérdida de un cuchillo, de la pseudo diarrea del diplomático uruguayo, de la apertura de túneles en la pared: todos pretextos para alargarlo o, peor, efectismos para desviar el juicio del espectador e impedirle captar la vacuidad de su argumento o tomar distancia crítica frente a él. O la clausura de ventanas mediante tablas de mágica consecución... tal vez surtidas por la misma firma que saturó a los aburridos personajes de chitos, papas y salchichas: nadie, menos mal, advirtió la cuña. A pesar de la puesta en escena, las actuaciones (casi todas planas, salvo las de Medina como *La Chiqui*; Dorado como el gringo Asencio; el militante barbado) y la iluminación, Durán ha creado el documental de ficción, sin que sea necesario ahondar en su especificidad: no se describe lo que no puede existir...

Como tampoco existe, pese a los créditos respectivos de fecha y hora, un paso perceptible del tiempo cronológico ni, mucho

menos, diegético: el intrafilmico o el psicológico de los personajes. Otro aspecto al margen, salvo en un par de escenas y al final, es el del acompañamiento musical en *off* como factor de estructuración temporal o de contrapunto dramático. Cosa que no se lamenta demasiado por tratarse de un filme sin efectos líricos, tratamiento poético, gracia. Muy poco permite hablar de la especificidad profunda del cine pues no hay *ángel* ni intensidad ni intimidad. Las condiciones psico-fisiológicas del drama (se supone que eso sea *La toma...*), la atmósfera y la naturaleza propia del filme, el *ángel*, no aparece por ningún lado: se presenta un mundo descompuesto y ríspido, no hay algo en esencia significativo, el menor hecho-símbolo, nada que trascienda.

A excepción de ciertos picados y contrapicados, algunos paneos, unos cuantos claroscuros de *cama* y otros escasos primeros planos de *catres*, los de los retenidos, no se nota oficio de composición de imagen: ¿será que este vano mundo posmoderno (y del cine) ha prescindido ya del todo de la planificación, las angulaciones, los encuadres, el ritmo en el montaje para imponer un sentido estético? ¿Será que ya no se requiere un trabajo mínimo de profundidad de campo para capturar al espectador e incrustarlo en un mundo verosímil? Por carecer de todo esto no hay intensidad en *La toma...* El manejo de cámara adolece de penetración, lo que impide la identificación espectador-personajes, que éstos vivan en aquél, le impongan su presencia; no vive aquella terquedad interrogativa del primer plano que quita máscaras y revela cimas o, por el contrario, abismos del ser humano: sólo queda la apariencia de lo que se pretendió revelar. En una palabra, no hay intimidad.

La cámara, los personajes y las situaciones tienen una mera función descriptiva, en detrimento de la reflexión y la crítica sobre un hecho histórico-político que para Durán significó apenas la reconstrucción de un evento social, anodino, *light*: ¿dónde está la claustrofobia en *La toma...*, la síntesis de lo acaecido no sólo en la embajada Dominicana sino al interior del Establecimiento, las causas del ataque del M-19, las consecuencias para el pueblo colombiano a nivel de represión, los resultados negativos que el hecho trajo para el gobierno, las reacciones de la prensa *nacional* o mundial? ¿Qué significó para los países del área la salida negociada del suceso?, ¿por qué el silencio institucional

frente a un asunto sobre el que ni siquiera se ha sabido en detalle el arreglo concreto entre Estado e insurgencia? Al parecer a Durán estas inquietudes lo dejaron frío o no lo desvelaron tanto, como sí ir al rebusque para acometer semejante despropósito audio... perdón, visual: se olvidaba que en *La toma...* prácticamente no hay música; ni siquiera ruido pues este sólo se genera al acabar el filme.

No en vano, el evento social descrito arriba se inicia con un escarceo bélico rápidamente sucedido por un coctel y termina con unas notas de archivo en el aeropuerto de La Habana y una muestra en foto-fija de guerrilleros y embajadores, todos confundidos... quizás con el vano prurito de hacer notar el *acierto* del reparto y, sobre todo, la *exhaustiva* investigación realizada para reproducir una historia que apenas alcanzó ribetes de anécdota, llevando al director antes que nada al cenagoso territorio del sinsentido. Durán se limitó a hacer un publicitario disparo de fusil G-3... o AK-47 o Galil. Aunque, honestamente, en últimas, no se trató más que de un vulgar petardo, de alguna manera útil a Durán: con él ha creado el anti-distanciamiento brechtiano. Es imposible la identificación del espectador con el hecho al que acude, lo mismo que pueda dejar de pensar en una llana *boutade* cinematográfica: por *exabrupto*, no por *ocurrencia* o *chiste*: aquél *toche* no tiene sentido del humor.

Por eso nadie piensa dentro de *La toma...* Por eso nadie ríe frente a ella. Por eso sólo cabe recordarla... ¡para que no se repita! Una vez vista, el espectador sabe exactamente qué no pasó entre el 27 de febrero y el 27 de abril de 1980. La historia que este protista, por neutro, filme ha pretendido contar, haciendo a la postre sólo turismo, se confunde con la oficial o clandestina de quienes la encarnan, lo que en el fondo es lo mismo aunque resulte no ser igual... Por último, para Ciro, este *rap* cinematográfico... que se puede cantar sin música, como su película: (Coro) *Con La toma de la embajada/ no ha pasado nada/ todo ha sido una.../ Mañana ya nadie saber querrá/ si lo de Durán se recordará/ ni tampoco lo que éste hará.../ En todo caso, cine a hacer no volverá.../ (bis) Con La toma... no ha pasado nada/ todo ha sido una...*

La toma real de la embajada de República Dominicana significó que los conflictos se resuelven más, contrario a lo que se cree o espera, por vía de las armas o de la presión que del diálogo

o la (hipócrita) diplomacia. Por esta diferencia o por la mixtura de ambas posiciones ya las cosas no volvieron a ser como antes. Ni podrán volver a ser como ahora: el poder lo detenta no necesariamente quien tiene la razón, sino la fuerza... La paz no se decreta ni se logra sólo con marchas: surge cuando ya no hay más injusticia, hambre, analfabetismo, desempleo, presos políticos, secuestrados, desaparecidos, desplazados, cierre de hospitales... Para acabar la guerra hay que hacer la guerra a la guerra. He ahí la lección de la realidad que en la ficción de *La toma...* significó un mayúsculo, rotundo e irreparable fracaso de la historia...

LA VIRGEN DE LOS SICARIOS (1999): PROHIBIDO PROHIBIR, SICARIO...

El iraní de nacimiento, aunque plurinacional, Barbet Schroeder (Teherán, 1941) es uno de los 27 invitados al IX Festival Internacional de Cine de Cali y a quien se le rendirá un homenaje durante el cual exhibirá, entre otros filmes, su *Trilogía del Mal*. A él y a Luis Ospina, anfitrión, dedico este trabajo sobre *La virgen de los sicarios* (1999), filme basado en el relato de desahogo autobiográfico, no novela (y luego se puede discutir por qué), del antioqueño, hoy manito, Fernando Vallejo. Texto parte del libro, inédito, *La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine)*, próximo a publicarse en tanto aparezca un editor serio, já.

Quizás porque el extranjero tiene una mirada menos prejuiciosa y puede observar con mayor y mejor amplitud las cosas que lo rodean, fue posible realizar un filme que sólo un colombiano como Fernando Vallejo (de algún modo otro extranjero: lleva 40 años en México) (1) podría concebir pero no filmar, por lo menos con la factura del franco-iraní-suízo-alemán-colombiano Barbet Schroeder (“un paria”, dice con veneno Antonio Caballero): se habla de una obra que se ajusta a los preceptos del inconformismo, la ironía y la irreverencia en cuanto a no aceptar ni cohonestar el *statu quo*; a hacer una burla fina y en apariencia disimulada que puede dar a entender lo contrario de lo que se dice; de oponerse al presunto –irónico término vallejoano– respeto debido. Una obra compleja, difícil, dura, que ha suscitado todo tipo de comentarios a favor y en contra, lo cual habla de su incuestionable valor, pero que a nadie deja ni puede dejar indiferente, por constituir un soporte vital de la creación artística: la crítica de la realidad inmediata que no necesaria ni exclusivamente se hace para producir placer, generar aceptación o despertar aplausos.

Una obra que, comparada con ese bodrio llamado *La toma de la embajada* (2), por ejemplo, pone el dedo en la llaga de la historia de Colombia para desvirtuar buena parte de lo que hasta hoy se ha contado: y lo hace sin pantofobia, sin temor de asumir el presente; un presente, por otra parte, huérfano de Estado democrático, despótico como el que, bajo el sofisma demagógico de la seguridad democrática, los ciudadanos y no ciudadanos de

este país tuvieron que consumir o, peor, ser consumidos por él, entre 2002 y 2018 (3). Una obra, por último, que le hace ver plasmada al espectador la visión terrena del Nobel portugués José Saramago: “La peor concepción del mundo que pueda tener cada uno de ustedes, siempre será mejor que la mía”, aplicada obvio al contexto colombiano y en particular al descrito por el propio Vallejo en relación con esta “raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad”.

La complejidad, la dificultad, y la dureza de *La virgen...* se manifiestan rápidamente en los comentarios irreflexivos, irresponsables e irrespetuosos que el filme despertó en los sectores sociales y periodísticos más recalcitrantes: así, por ejemplo, el periodista y director de un medio como revista *Diners*, Germán Santamaría, en su momento declaró que “no se asume como una obra de ficción” (pobrecito, no sabe qué es una obra de ficción) porque, palabras, palabras menos, es el deambular por Medellín de un escritor acompañado por dos sicarios que “se acuestan, se matan, matan y reducen a Simón Bolívar, al Papa, a los últimos [dos] presidentes de Colombia, a todos los antioqueños, a los colombianos en general, y por supuesto a Dios, [a] una manada de...” obvio, “hijueputas”. Pero, eso es lo que, abusando de su podercito, dice Santamaría después de titular su engendro no informativo sino deformativo (aunque viéndolo bien, sí... *in, nice, light*): “Prohibir al sicario” (pobrecito, no sabe quién es el sicario), porque otra cosa es lo que dice el guión y lo que Schroeder plasmó en su película. La que, a propósito, y como se verá luego, puede analizarse desde una triple perspectiva: la de la memoria, la nostalgia y el olvido.

En primer lugar, los personajes creados por Vallejo y desarrollados por Schroeder se caracterizan por la autonomía, realizan sus actos independientemente, aunque medie una relación erótica (o sexual, para Santamaría: pobrecito, él que tan poco sabe de sexo) en sí misma subversiva, como de hecho lo es el filme: subversivo en cuanto ofrece una versión por debajo, aunque mejor sería decir... por encima, de la historia oficial. Entonces, sólo Alexis (A. Ballesteros) y después Wilmar (Juan D. Restrepo) son victimarios, y éste liquida a aquél por haberle matado a su hermano, aunque Vallejo, el personaje, que se libra de la muerte

así la desee, tenga que ver con el sacrificio de un perro, y no de humano alguno, en una escena memorable por su significado. Alexis sólo asesina seres humanos: quizás para él los animales merecen mayor respeto, lo que no necesariamente habla mal del sicario, sino de los... Luego, el escritor, en la ficción, solo, aunque se haya equivocado de personaje (debió ser Santander, el Pastrana o el Uribe de la época) no reduce a Bolívar, en sentido estricto, ya que se trata de un icono entre muchos, eso sí, no el más adecuado, sino a la gloria, “esa estatua que cagan las palomas”. En cuanto al Papa, simplemente lo trata como un “viejo pendejo, que se la pasa besando pisos”. Y sobre Dios, Vallejo, conociendo la historia y la religión y la historia de la religión, no dice, no podría decir, que sea un *hijueputa*, sino que lo desconoce o lo cuestiona después de la escena del perrito, precisamente: “Dios no existe y si existe es la gran gonorrea”. ¿Acaso no dizque fue concebido por la Virgen, pero no engendrado sino por obra y gracia del Espíritu Santo? Entonces, ¿cómo podría ser Dios, en caso de que existiera, cualquier hijo de vecino?

En lo que toca a los [dos] “últimos presidentes de Colombia” (Gaviria, 90/94; Samper, 94/98), respecto al tiempo diegético de la novela y del filme, Vallejo no ha expresado otra cosa que un juicio de estricto rigor histórico que no tiene que ver con la amnesia de los colombianos: aquello de hijueputicas es lo de menos. La importancia del aserto radica en que el primero es el responsable del modelo aperturista, de la farsa con Pablo Escobar (su antiguo *Salvador* [sic] y ese “gran empleador del pueblo” del que habla el filme), del uso pernicioso de los medios y de las telecomunicaciones para someter a un pueblo; y Samper, continuador del modelo neoliberal, aunque en menor grado, aliado y falso justiciero de los narcos, desfacedor de 8.000 entuertos y una monita retrechera y encantador de serpientes en este circo sin pan y sin empleo. Sin vivienda, salud ni educación. Pero, eso sí, como ahora, con desplazados, cárceles (aunque sigan faltando, dice el hacinamiento: aun así todas deberían sobrar) y cementerios al por mayor. Por último, sobre antioqueños y colombianos en general no hay mucho qué decir, después de saber que se trata de un país en el que “nadie es inocente, cerdos...” Y esto va también para aquél director de revista, moralista que finge hablar “sin falsos moralismos”, como ciertos medios cacarean al unísono.

Cuando se dice que de *La virgen... de los sicarios*– se puede hablar desde la triple perspectiva de la memoria, la nostalgia y el olvido es porque se trata del relato biográfico, testimonial, que no novela, mediocre por demás desde el punto de vista literario e inflada en Francia por tratarse de un producto mediático exótico y un ejemplo, para sus intelectuales, de porno-miseria, de un escritor que después de 30 años regresa a su natal Medellín, a morir, aunque también y por eso mismo a “recoger sus pasos”, en esencia los de la infancia, aquella que en palabras de Rilke constituye la patria (“La patria es la infancia”, dice el autor de *Cartas a un joven poeta*). Pero, encuentra a casi todos sus familiares muertos; a Medellín (cuyo nombre se debe “a un chiquero de Extremadura”) destruida y en manos de la mafia; a la sociedad feminizada, con no pocos sicarios homosexuales. Al serle imposible aprehender los vericuetos del pasado, el personaje entra en la ciénaga de la nostalgia, la misma peligrosa zona en la que se aguanta o se sucumbe, pero no se triunfa: y es que la nostalgia, como el amor, es a la postre fracaso. Y Vallejo, el escritor (Fernando) en últimas fracasa tanto en la búsqueda de satisfacer su nostalgia como de encontrar el amor, un amor (o dos) imposible, no sólo en lo físico sino en lo metafísico.

Un amor imposible a través del cual Vallejo reivindica el derecho a la diferencia, en un país hipócritamente homofóbico; reclama el deber de la tolerancia: que no es, como se dice para rechazarla, poner la otra mejilla; relación que no debe ser vista desde una simple postura homofóbica. Una vez salido de la nostalgia, por vía de la derrota, al protagonista no le queda otro recurso que el olvido, sucedáneo de la desesperación y por ende de la muerte. Olvido, desesperación, muerte: constantes en la vida fugaz de aquellos jovencitos que son acompañados por Vallejo, “el último gramático de Colombia”, en su odisea tanática, en su periplo erótico (bueno, sexual, Santamaría), en su devenir errático: errático desde una perspectiva exógena, ajena a ellos, no endógena pues ellos no han sido origen del desajuste socio-político, precisamente, sino víctimas del caos, el despilfarro, la corrupción ni, por supuesto, causa de la inequidad, la injusticia, la violencia, la guerra, la muerte.

¿Por qué *La virgen...de los sicarios*? Se trata de una síntesis descarnada de la idiosincrasia colombiana y en particular de la

antioqueña, en torno a la feminización consciente de la sociedad, el perfecto reverso de su pretendida masculinización. A la par de la ausencia o de la desaparición del padre, que hace volcar todo el afecto sobre la madre, el patrón religioso cambia también de connotación sexual: así, los jóvenes sicarios, después de adorar a *Chuchito*, por Jesús, pasan a hacerlo con la Virgen, por la del Carmen o María Auxiliadora. Además, ante la temprana desaparición y/o irresponsabilidad de muchos padres, a su forzada ausencia no pocas veces y ante la falta de patrones de virilidad, es lógico que los sicarios devengan homosexuales. Así, o “al fin o a la final, que viene a ser lo mismo”, la obra de Vallejo/Schroeder contiene un ataque trifronte: contra la mojigata sociedad paisa y su doble moral; contra la insumisión de los colombianos (que no es virtud aquí); y contra el entramado sicarial, supuestamente machista o, por lo mismo, proclive a la homosexualidad.

El 5/nov/2017 Luis Ospina publicó en su Facebook una nota, a propósito del homenaje que el IX FICCALI (9-13 nov/2017) le rendirá a Barbet Schroeder y que incluirá su *Trilogía del mal*, la conformada por *Général Idi Amin Dada* (1974), un retrato del dictador ugandés; *El abogado del terror* (2007), sobre Jacques Vergès (el defensor del terrorista Ilich Ramírez Sánchez, *El Chacal*) más conocido por su comunismo anti-colonialista; y *Le Vénérable W.* (2017), la cuestión de un posible genocidio, el primero del siglo XXI, a través de Wirathu, extremista e influyente monje budista; en dicha nota Schroeder cita el título dado en francés al filme basado en el relato de desahogo autobiográfico *La virgen de los sicarios*: “Aprendí que el mal no puede estar separado de la humanidad. Justo hoy estaba hablando de esto con mi amigo Fernando Vallejo, el gran escritor colombiano cuya novela ‘nuestra señora de los asesinos’ [sic] hice en una película. Él dijo, el mal es el alma del hombre y la civilización busca controlarlo y no tiene éxito.” A esto el neurofisiólogo Rodolfo Llinás, le responde: “Mire, el bien y el mal son pendejadas nuestras. El problema es que la gente hace lo que hace por conveniencia y está negociando continuamente. Pero esto es una cuestión existencial. Es cuestión de hacer el bien por el placer de hacer el bien.” (4)

Mientras Ciro Durán, en *La toma de la embajada*, fracasó rotundamente al hacer turismo queriendo hacer historia, Barbet Schroeder hizo Historia, con mayúscula; mientras Durán fue intocado por la claustrofobia, el conflicto humano, la trascendencia de los hechos, y se dedicó al rebusque para acometer tamaño despropósito, Schroeder se metió de lleno a tratar de develar los abismos del hombre colombiano, a desentrañar las causas de la violencia que ha escindido tanto a actores pasivos (el escritor) como activos (los sicarios), a revelar causas sobre tanta intolerancia y a desnudar contradicciones del sujeto concreto: como desde la perspectiva de la comedia negra ya lo había hecho de manera magistral Felipe Aljure en *La gente de la universal*, microcosmos gansteril y alegórico de un país sostenido por lo ilícito (pero del cual todo el mundo cree salvarse: cada colombiano es correcto y honrado hasta la saciedad: algunos, no pocos, incluso hasta el acceso homicida), con base en dos pilares al revés: corrupción e impunidad. Ambos, enquistados en casi todas las instituciones, pero desvirtuados rápidamente por el Gobierno por tratarse, apenas, de “unas manzanas podridas”, en especial al hablar del Ejército, de la Policía y, claro, de los Jueces.

Por último, mientras Durán hace imposible que el espectador se identifique con el hecho al que acude o pueda dejar de pensar en una simple *boutade* fílmica... Schroeder ha permitido el acercamiento crítico del mismo espectador a lo narrado, con base en la claridad del relato, la limpieza de las imágenes, la coherencia narrativa, la pulcritud de la iluminación, la sencillez de un montaje que por momentos responde a la sorpresa, a lo intempestivo de los sucesos (muerte de Alexis), la utilización adecuada tanto de música incidental (vallenato, bolero, tango) como de la, sobria, compuesta para el filme, aunque también de la ópera incidental (Rossini: canta, Maria Callas); en fin, el acertado empleo del *steady-cam* en su recorrido de muerte por las bóvedas de la iglesia de San Antonio, en Medellín.

En síntesis, Schroeder, de un testimonio ha hecho un filme existencial; de un texto descriptivo/narrativo, una película de síntesis crítico/reflexiva; de un libro escandalizador, si quieren los que como Santamaría se escandalizan de lo que no se debe y no de lo que sí..., una obra de madurez, estremecedora e

inquietante que, sin embargo, no renuncia a la belleza aun basada en el horror. Una obra que sacude desde la sinceridad. Vallejo y Schroeder han inventado una canción para los que no tienen voz y que aun así no quieren olvidar. Y aunque la mayoría quiera olvidar, al autor y al cineasta no se les olvida que no pueden olvidar que así como la patria es la infancia para los hombres, la memoria (“esa especie de cuarta dimensión”, Borges; “el único tribunal incorruptible”, Giardinelli) es la identidad para los pueblos: sin memoria no hay historia y sin esta no hay identidad.

La virgen de los sicarios es, antes que todo, un filme existencialista, no uno criminal, en el que la muerte no es física sino simbólica, metafísica: el vehículo que va de la violencia general a la muerte particular, no transporta pasajeros gratuitos ni exhibe víctimas en afán de morbo, sino en respuesta a un estado de cosas anómalo e indeseado pero, por lo visto y por encima de cualquier cosa, padecido, comprobado, irremediable; de manera que a ése “director de revista no inocente” al que le será difícil “envejecer feliz después de haber escrito artículos parecidos a los que se escribían durante la ocupación en Francia”, como señala el propio Schroeder, frente a su paramilitar ataque de “Prohibir al sicario” (5), y pese a saber que “no hay que gastar pólvora en gallinazos”, como decía mi padre y lo recuerda Vallejo, sólo resta despacharlo con un lacónico/eficaz prohibido prohibir, sicario cultural.

NOTAS

1. Además, en 2007, en un extraordinario acto de heroísmo frente a la masa patrioter y gavillera, tomó la determinación de renunciar a la nacionalidad colombiana, actitud desde luego muy mal vista por los patrioter y chauvinistas a ultranza.
2. O, más recientemente, Rosario Tijeras...
3. El vaticinio, en relación con Uribe, se cumplió toda vez que este ensayo fue escrito en 2001: el autor siempre esperó que no hubiera Uribe más allá de 2010, al menos si se quiere seguir manteniendo la caña sobre una presunta democracia en Colombia... La que, de acuerdo con el maestro Carlos Gaviria (1937-2015), “no hay”. En cuanto a Santos, sólo espero fallar y que, reitero, ojalá no llegue a 2018, pero como se trata del capataz escogido, primero, por los gringos y, luego, por la

(mala) clase política, pero, antes, por siete y medio millones de votos comprados o exigidos pues... ¿qué otra cosa podía pasar?

4. www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural-revista-arcadia/revista-arcadia/articulo/con-el-alma-en-las-neuronas/31348
5. La película provocó en Colombia duras críticas por parte de los sectores conservadores de la sociedad paisa, encabezados por Germán Santamaría, director de la revista *Diners*, quien en un editorial¹ pidió “sabotear y ojalá prohibir” la exhibición de la producción, que calificó de “siniestra y truculenta” contra Medellín y “contra todo lo colombiano”.² En cambio quienes apoyaban la cinta argumentaban que las situaciones que se presentaban no eran producto de la ficción y que reflejaban una problemática latente en los barrios marginados de la ciudad y rechazaron cualquier censura. Fuente: Wikipedia.

Nota 1 (del 5):

<https://web.archive.org/web/20040822022030/http://www.revistadiners.com.co/noticia.php3?nt=5125>

Nota 2 (del 5): Reseña del diario *El Colombiano* (no aparece en la búsqueda).

SUMAS Y RESTAS (2005): HACER SIGNIFICAR MÁS LO REAL...

La más reciente producción cinematográfica, *Sumas y restas* (2005), de Víctor Gaviria (Medellín, 1955) se ubica en la capital antioqueña, hacia 1984. Es, en síntesis, una historia del narcotráfico, narrada desde un episodio particular. El de un ingeniero, Santiago Restrepo (Juan Uribe), que se involucra con el narcotráfico, de forma transitoria, aparentemente, a fin de acumular un dinero que le resuelva su iliquidez para luego volver a los negocios legales. Para ello, se asocia con un traqueto de poca monta, Gerardo (Fabio Restrepo), hijo de un antiguo empleado de su padre. Es decir, Gaviria desarrolla su filme a través del método inductivo: parte de lo particular para llegar a lo general. Y lo hace a partir de un minucioso escudriñamiento de la realidad cotidiana pasado por los filtros del arte, los que no reproducen meramente la realidad objetiva, sino que crean una segunda realidad. Una segunda realidad, contrario a lo que piensan los ingenuos, muy difícil de conseguir a través de la puesta en escena con apariencia de documental.

Por eso no se pueden aceptar ciertas críticas hechas a la película, como la de Pablo Montoya (revista *Número 47*), en el sentido de que el director de *Rodrigo D-No Futuro* y *La vendedora de rosas*, encandilado por la violencia de la realidad fue incapaz de imaginar cómo habría podido suceder en la pantalla. Tal vez olvida el crítico de marras que bajo el estilo más realista o hiperrealista, como el de Buñuel en *Los olvidados* (1950) o en *Nazarín* (1958) o el de Godard en *Una mujer es una mujer* (1961), se esconde la más elaborada o la más descarada construcción narrativa. A mayor fidelidad a los hechos, mayor ficción, al ser el “hecho real” origen del acontecimiento narrativo a través del cual se subvierte lo real objetivo. Como decía aquél maestro de la crítica francesa (padre putativo de Truffaut, una de las máximas figuras de la *Nueva Ola* francesa) André Bazin (1918-1958): “El buen cine es necesariamente, de una manera o de otra, más realista que el malo. Pero la condición no es en absoluto suficiente pues el interés no reside en presentar mejor lo real sino en hacerlo significar más. En esta paradoja es en lo que consiste el progreso del cine”.

Y quién podría resistirse a ciertos planos, escenas y secuencias de *Sumas y restas* en los que Gaviria refuerza esa significación de la que habla Bazin para hacerle caer en cuenta al espectador de los riesgos que se corren cuando decida hacer parte de una aventura tan peligrosa como la del narcotráfico, la de la complicidad con el supuesto “dinero fácil” que, como muy bien anota otro crítico, Alberto Quiroga (*Número 47*), *tampoco* es fácil de ganar, así conlleve el germen de la maldición, de la caída, de la ruina. De una aventura en la que se montó buena parte de las clases sociales de Medellín, no sólo las bajas como tontamente se supone, a fin de poder ascender rápidamente en la escala social, sin tener que esforzarse demasiado... para terminar dándole crédito al dicho país según el cual el padre le dice a su hijo: “Haga plata honradamente, hijo, pero si no puede honradamente haga plata, hijo”. Porque, por ejemplo, y esto no va dirigido a mentes tan racionales como sensibles, las propias del cine, ¿quién podría dejar de sentirse conmovido con el embale de aquél traquetico que se cree hallar en una cárcel federal? ¿Quién, inamovible ante el descalabro sentimental de Santiago respecto a su esposa y a su hijo? ¿Quién, intocado frente al secuestro del mismo Santiago y del viejo don Ramón? ¿Quién, impávido delante de unos sicarios que no amenazan sino actúan? ¿Quién, hacerse el loco ante una concreta retaliación criminal? ¿Quién, conservar la calma teniendo un arma que le apunta a la nuca y al fondo un río como horizonte? ¿Quién podría atreverse a negar las virtudes de un montaje paralelo que, por contraste, muestra la privación de la libertad y acentuados por la música los momentos de ternura y dedicación de una madre con su hijo y al lado de esto la pérdida irremediable del mundo de una pareja, pareja que no simboliza otra cosa que el extravío de una sociedad que se emborrachó con la riqueza efímera de ese licor llamado narcotráfico? ¿Quién que haya vivido en zozobra permanente podría minimizar los alcances dramáticos de estos planos, escenas y secuencias?

Si lo anterior no fuere suficiente para hacer entender que Gaviria en *Sumas y restas* ha logrado, a partir de la recreación de la cruda realidad, un filme que deja helado, atónito y perplejo al espectador, además de dolido en lo más hondo de sus entrañas frente a lo que ha sido el trasegar de este desdichado país, quizás valga entonces recordar a otro gran cineasta, el alemán Wim

Wenders, quien ayuda a dilucidar la confusión que aún reina entre avezados reseñadores, comentaristas y críticos de cine en torno al “documental”, a la manipulación que de la realidad se hace en este género como si nada pasara, a la ficción o puesta en escena como filtro que da paso a la realidad con mayor libertad de la que se podría conseguir con el documental: “No creo en las películas documentales, las que pretenden reflejar la realidad, porque hacen como si la realidad no estuviera siempre manipulada. En cambio, la ficción da una estructura claramente manipulada que permite a la realidad introducirse dentro de la ficción con total libertad”.

La introducción libre de la realidad a través de la ficción es, justamente, lo que Gaviria logra en su filme más reciente a través de un guión bien estructurado y resuelto en forma hábil y discreta a manera de polifonía en la que cobra singular presencia la voz femenina de la delicadeza y los detalles, a la par de la masculina con su crudeza, sus manías y sus vicios, y que privilegia el sentido sobre la forma; unas actuaciones encomiables: las de Santiago, Gerardo y algunos de los traquetos, que respiran unos miel y otros hiel por cada poro, y otras menos afortunadas, hay que decirlo, como las de ciertos extras femeninos, que apenas sirven para poblar la pantalla; la utilización del lenguaje y en particular de la jerga antioqueña, al contrario de los dos primeros largometrajes, esta vez recurriendo menos a la *gonorrea* aunque sin olvidarse del *güevón*, *malparido* ni *hijueputa* tan propios de un mundo materialista, primario, violento. Porque hay que recordar que donde se acaban las palabras surge la violencia y donde esta se halla no hay lugar para las palabras elevadas. Por el contrario, donde resurge el diálogo se perfecciona el lenguaje y vuelve a alzarse el espíritu: por eso el diálogo se presenta como alternativa única dentro de un medio criminal o violento. Hay que oponer la educación a la guerra, el diálogo a la bala, la salud al cuartel.

Sumas y restas es un filme inusual, sin pretensiones, con algunas debilidades, sí, aunque sin fallas notorias y bien narrado que lleva ya doce premios internacionales, incluidos el *Ariel* mexicano y los de los festivales de Toulouse, Marbella, Cartagena y Latino (Miami). Si bien ningún premio hace de por sí mejor una película, también es posible inferir que los jurados de distintos festivales

no podrían ser tontos como para equivocarse tan generosamente... Claro, los detractores gratuitos dirán que se premió el exotismo mafioso, la archiconocida condición tercermundista, la basura ajena etc. Cuando esto pasa debe desconfiarse de la supuesta valoración crítica, en realidad sosa reseña de materiales que no se sopesan debidamente sino a los cuales se ensalza o destruye sin reflexión ni medida... porque, ¿acaso qué países determinan la ubicación de otros en el mapa geopolítico, definen dónde están los dos primeros mundos, se cuidan de ventilar su propia basura?

Estas distinciones permiten inferir que un filme antes que un espectáculo es primordialmente un estilo, como diría Robert Bresson (1901-1999). En efecto, *Sumas y restas* permite corroborar la existencia del estilo gaviriano, caracterizado por la libertad para escoger el tema y el enfoque del mismo; la independencia económica frente a la producción y la negativa a hacer concesiones mayores (una nimia en *Sumas y restas*, aquel show flamenco); la terquedad en trabajar con actores naturales que, a propósito, no es lo mismo que con masas anónimas como lo hace Eisenstein en *El acorazado Potiomkin*, por ejemplo, pues lo primero implica un acercamiento estrecho, un vínculo personal, del que por obvias razones prescinde lo segundo; la fidelidad a sí mismo, ajeno a las tentaciones puramente materiales, a los amargos néctares de la fama, obedeciendo únicamente al instinto y al talento antes que a la razón o al prurito del descreste intelectual.

Gaviria se ha convertido en promotor de un cine honesto, limpio, directo, un cine humanista que ayuda a desplazar la recurrente basura que hoy invade al cine nacional, infestado de historias deshilvanadas, gratuitas, chocantes, grotescas, infladas, metidas en baúles rosados llenos de rosarios y tijeras propios del país del *sangrado* corazón, con sus estrategias neoliberales disfrazadas de un arte masivo que supuestamente refleja el clamor popular. Pero que, a diferencia de *Sumas y restas*, no pueden hacer significar más lo real pues sus postulados éticos son opuestos a los de un cine estético que se debe relacionar con la realidad de un país en crisis o peor francamente descompuesto... y desde luego maloliente. Aspectos con los que nada tiene que ver la postura ética y estética del cineasta y poeta, poeta y cineasta antioqueño: el auténtico artista sólo se limita a describir lo que

ve, a contar lo que sabe, a no guardar silencio frente a lo que pueda alimentar la impunidad. Y esto no lo hace *per se* creador de un cine *documental* ni portavoz de otro *panfletario*: con seguridad, de otro que hace significar más lo real y lo vuelve a su vez más verosímil. Y por ahí derecho menos mezquino...

CINE HECHO EN COLOMBIA: NOTÍCULAS CON HUMOR... PARA EVITAR UNA TRAGEDIA

La estrategia del caracol (1989/92), de Sergio Cabrera, es un filme inflado... una velada incitación a la pobreza. Un socarrón llamado a la obediencia y al mantenimiento del *statu quo*... Entre las pocas cosas que se salvan: algunas elipsis para darle continuidad a una historia, elipsis sin las cuales se hubiera convertido en un filme largo y tedioso; la actuación de la putica –que por (des) manes del director devino travesti– que encarna Florina Lemaitre (antes de ser la mujer de Pimiento, claro), a quien lo único que no se le cree es la expresión de prepagó intelectual que lanza desde un balcón: “¡Cállense, degenerados!”; la protesta final: *Ahí dejamos su hijueputa casa pintada*... Ah y desde luego una de las escenas iniciales en la que aparece un señor de gafas lanzándole desde un segundo piso un petardo a la policía, para mí la más entrañable: ¡no sabía que Jaime, mi hermano mayor, fuera anarquista! ¡Hasta ahí! Lo demás es retórica y conformismo: el pueblo termina arrinconado y al borde del precipicio... sólo falta dar el próximo paso, como diría ese bastión de la democracia llamado Julio César Turbay Ayala, el mismo del Estatuto de Seguridad... al que se le ha agregado hoy la vaga expresión *democrática*, para seguir con el engaño del que habló Camilo Torres y del que los jóvenes están enterados para no dejarse seguir engañando, como sí lo pretende sin querer *La estrategia de CARACOL*: después de todo fue esta empresa la que salvó el filme de Cabrera, lo mismo que el (funesto) presidente de la época, César Gaviria. De otra manera, aquél no hubiera podido mandar a la gente al barranco de la miseria y del conformismo y de la aceptación tácita del estado de cosas arbitrario e irresponsable que en apariencia denuncia, pero del que en realidad es nada más que un simple bufón útil para que la fiesta continúe...

Confesión a Laura (1991), de Jaime El Mono Osorio, una de las obras más sutiles, delicadas y sinceras de cuantas pueblan el reducido mapa de películas nacionales. Se trata del encierro involuntario de una pareja a raíz del 9 de abril de 1948, el llamado *Bogotazo*, en realidad *Colombianazo*, término escamoteado por los dirigentes y la prensa de la época. Suceso detrás del cual se pretendió esconder muchas cosas, entre ellas la verdadera razón

de la muerte de Gaitán: una conspiración y no el acto (in)voluntario del pelele Juan Roa Sierra. A través del diálogo Laura (Vicky Hernández) y Santiago (Santiago Londoño) le harán creer a su esposa que éste ha muerto, con lo que volverá a ser un verdadero hombre, y develan pormenores del suceso que saqueó la ilusión de un pueblo: la de tener, por fin, el dirigente que se merece, no el remedo que se impone desde adentro y que se aprueba desde afuera... Una pista: la declaración de John Meckpless Spirito, quien vino a Bogotá por cuenta de la CIA con la orden expresa, según confesó al procurador de la época, Ricardo Jordán J., “de eliminar a Gaitán”, fue a la postre desestimada y luego parte de otros archivos desclasificados por el Depto. de Estado gringo. *Confesión a Laura* es mucho más que un filme intimista, honesto y directo al corazón de la hipocresía social de tan triste época: un golpe a las entrañas de la intolerancia política, así como una denuncia contra los cohonestadores del *statu quo*, aquellos que bajo el pretexto de investigar encubrieron los delitos y las atrocidades del régimen. Para comprender esto, quizás baste citar que, por temor a la censura, las escenas del *Colombianazo* se rodaron en La Habana; los actores debieron usar ruana bajo la canícula isleña; el negativo fue rayado a fin de que pareciera un filme de época... y para que no pudiera ser neutralizado. Los premios dados a la obra de Osorio en diversos festivales son una prueba del talante y del talento de este genio poco frecuente como persona, director, productor y urdidor de sueños.

La gente de la Universal (1998) es una película política porque detrás de su apariencia de comedia negra, de *thriller*, de policíaco, se esconde una sátira profunda a la corrupción que campea tanto en el ámbito social como político del país... Hernández y Fernández son mucho más que una gratuita evocación del cómic del belga-francés Hergé... Son, en realidad, dos personajes que, desde distintas orillas, hurgan en los intersticios de una sociedad podrida, disfrazada de pátina, en la que ellos mismos tienen alta cuota de participación.

Y por supuesto que, pese a esto, la gente tiene por qué reírse: no hay cosa que provoque más risa que la propia desgracia, cuando se es cómplice de ella o impotente para resolverla. Además, no hay nada más revolucionario que reírse de uno

mismo. Lo dijo Hesse: “El humor empieza cuando ya no se toma en serio a la propia persona”. Lo que significa, no tendría sentido ponerse a llorar en medio de esa música festiva, atmósfera carnestoléndica, alegre manejo del color, de esa juguetona cámara (con la complicidad del camarógrafo bogotano Carlos Sánchez y del fotógrafo español Gonzalo Fernández Berrido) que se desplaza con tanta fluidez por unos escenarios desnudos, sin distractores de lo esencial... Cuando las aguas fluyen, dice el Tao, hay que dejarlas correr... Fluidez y estrés, aunque rimen, no tienen nada que ver...

Aquí, como en *La primera noche*, el mérito en buena parte es de los guionistas: Guillermo Calle, Manuel Arias, Felipe Aljure. El filme responde a las necesidades expresivas del guión, a medio camino entre la tragedia cotidiana y la comedia negra de situaciones... *La Gente de la Universal* es una de las películas más ácidas, dolorosas y no obstante divertidas de cuantas se hayan hecho en Colombia (desde luego sin olvidar *El Colombian Dream*). Su dosis de humor negro, sus movimientos de cámara, su manejo del color, hacen de ella una película para recordar... para tener en cuenta hacia el futuro. Una prueba incontestable del humor del que se habló arriba: en el precitado filme *El Colombian Dream* Aljure dispara el arma del humor contra sí mismo: una de las películas incluidas dentro del “culo cine colombiano”, aparte de *Reputado* es *La gente de la Universal*, agencia de sabuesos para la que “no hay secreto que permanezca oculto” y que reúne “muchas pruebas, pero ninguna evidencia”, como quien lanza un guiño perverso a la justicia colombiana.

Los niños invisibles (2001), de Lisandro Duque, para quien su filme era “un alto al fuego en la pantalla”, dando a entender que era posible mostrar una geografía distinta a la de la violencia. La publicidad del filme aseguraba que sus protagonistas “para verlo todo tenían que desaparecer” pues parecía que detrás de su desaparición estaba la tragedia nacional, lo que por fortuna jamás se da en este filme cuya limpieza visual, claridad narrativa y efectos sobre la emoción del espectador no admiten dudas. Quizás no haya mejor homenaje a los niños dentro de las películas colombianas que esta obra austera y tan discreta como la música incidental que utiliza para describir las fantasías y supersticiones infantiles, en especial en la secuencia del

cementerio, un alegórico encuentro con la muerte... en un filme que respira vida por los poros de aquellos que jamás tuvieron que desaparecer para ver y mostrar todo lo que su imaginación les permitió. Hay que agradecer a Lisandro Duque especialmente por *El escarabajo*, *Visa USA* y, ante todo, por *Los niños invisibles* y su memorable secuencia final, especie de auto-referencia escritural, en la que a través de un travelling se muestra la silla vacía (que, desde luego, no es la del Congreso...) del escritor, ese otro ser invisible detrás del cual se esconde el goce (o la frustración) del espectador: el autor del guión. O el narrador... Ambos, claves para los resultados del filme.

La sombra del caminante (2002), de Ciro Guerra. En sentido positivo, una película camusiana en cuanto que “la soledad reúne a los que la sociedad separa”. En sentido negativo, ¿cómo aprender a convivir con el verdugo, a soportarlo y, además, a padecerlo? Así que hay que llamar la atención sobre la supuesta moraleja del filme, según la cual hay que perdonar al verdugo... convivir con él. No. No es posible, como no es posible que las víctimas de los paramilitares perdonen a sus verdugos...

No hay razón válida para que el hombre tenga que aceptar los horrores que otros cometan con él o con sus seres queridos: es decir, no hay que aceptar lo que ha sido la historia de la humanidad, una cadena de horrores. En otras palabras, hay que aceptar lo que fluye con la vida, pero no lo que atenta contra ella. Por eso, es inadmisibles el perdón para el verdugo, sea paramilitar o guerrillero o agente del Estado y también por eso debe evitarse asistir a cualquier tipo de marchas en el que supuestamente se pretende obtener perdón y olvido y no justicia, verdad y reparación: lo que más bien debería buscarse. Solución, no paliativos.

Como el gato y el ratón (2002), de Rodrigo Triana; guión: Jörg Hiller. Ver *Soñar no cuesta nada* (2006), frase que no es nada cierta cuando el talento no es tanto...

La primera noche (2003), de Luis Alberto Restrepo. El mérito de esta obra, quizás haya que atribuírselo, en buena parte (cosa que pocas veces se hace) a los guionistas, en este caso Alberto Quiroga y Luis Alberto Restrepo por su visión políticamente correcta (no desde la óptica oficial, claro) del problema central asumido en el filme: la permisividad del ejército y la policía en las

acciones (eufemismo por *masacres*), paramilitares, causa primordial de la guerra que ha asolado al país. Guerra cuyo único saldo negativo, para el gobierno, parece ser el de los secuestrados (siempre que haya una Ingrid Betancourt de por medio, para asegurar el *rating* no tanto de sintonía como de popularidad), nunca el de los muertos ni, mucho menos, el de los desplazados: según estadísticas de ACNUR que, obvio, el Gobierno de Uribe ha negado, para 2008, en Colombia la cifra llega a los cuatro millones, es decir, la segunda en el mundo detrás de la república africana de Sudán. Por eso, otro de los méritos mayores, aparte del guión, de *La primera noche* es el de haber hecho visible el problema de los desplazados, lacra social por la que un ser humano termina siendo un habitante sin habitación, un poblador sin pueblo, un terrícola sin tierra. Lacra a la que, no obstante, no sólo parece ser, sino es, inmune la solidaridad. Como se puede constatar en el filme de Restrepo cuando aquella pareja con problemas llega a Bogotá y no encuentra más *ayuda* que el oportunismo de un indigente con similares carencias a las de aquellos que pretende *socorrer*, verbo que aquí proviene de *socorro*, ¡auxilio...!

La desazón suprema (2003), documental de Luis Ospina sobre Fernando Vallejo. Una verdadera colcha de retazos, con muy pocos aportes visuales del propio director, que nuevamente, como en el trabajo sobre Lorenzo Jaramillo, *Nuestra película* (1993), recurre a la división capitular, como para facilitarse las cosas, no tanto al espectador. Interesante, sí, la diatriba feroz, sustentable y sustentada de Vallejo contra un país que cada cuatro años huele más rancio: el presidente de turno dice que la culpa es del que lo precedió... y éste que del que lo... ¡y así vamos, y así seguimos, dicen en coro los colombianos! Quizás de ahí es que Ospina haya sacado el título, del que sólo se espera no sea el de su propia obra. Un documental cuyo 60% de imágenes es de archivo, tal vez no sólo no deba pertenecer a quien lo firma (no filma) como director, sino que no puede ser más que una colcha de retazos: o de retozos... pero en el fondo nada serio, importante, trascendente. Con esto no se pretende transferirle a Ospina el título de su documental de archivo (un nuevo género de documental), sino el malestar que en la cultura puede generar un producto similar... aunque en el fondo se pueda salvar por el sincero y contundente

testimonio literario, al cabo político, de Fernando Vallejo. El que sí no sólo se salva sino al que este servidor, a todo señor todo honor, se le quita el sombrero (que no usa pues a diferencia de tanto poeta y escritor *snob* no es víctima de tal fetichismo), para decir *chapeau*, es a ese señor documental titulado *Un tigre de papel* (2007), que merece nota aparte...

María llena eres de gracia (2004), de Joshua Marston, con guión suyo; país: EE.UU y Colombia. Alguien podría decir, con suculento humor, que este filme fue retitulado con acierto: *llena eres de grasa...* (decía la parodia televisiva) y es que bastante tejido adiposo melodramático tiene, a lo que se suma la morosidad de las escenas y secuencias, casi paquidérmicas... Una historia de ires y venires, sin gracia, con poca tensión e intensidad, salvo la de la incómoda situación de María y su amiga gordita intentando reclamar los que creen sus derechos frente a los traquetos de poca monta *in New York...* situación de la cual extrañamente salen avantes, cual si se tratara de un filme sobre pequeños mafiosos colombianos pretendiendo revivir la moribunda imagen del sueño gringo... ¡ya no más, *americano!* ¡O.K., Mr. Marston?

El Rey (2004), de Antonio Dorado, con guión suyo. Uno de los pocos filmes de tesis rodados en el país. Su propósito es mostrar que el narcotráfico es una maquinaria muy bien aceiteada por la potencia que dice combatirlo: Estados Unidos. Que el narcotráfico responde a muy oscuros y altos intereses de gobiernos que simulan un combate contra él, pero a los que en realidad sólo les interesa neutralizar las astronómicas sumas de dinero que se manejan por dicha actividad ilícita: lo que, de hecho, dice Perogrullo, los convierte en ilícitos gobiernos que pretenden pasar por lícitos, para que los pueblos crean que siguen estando y viviendo en democracia... esa entelequia que ya no trasnocha sino a sus *managers*: porque, sí, la democracia es, ahora, apenas una más de las actividades empresariales, de avariciosos empresarios que quieren pasar por filántropos y los que a través de sus actividades mafiosas hacen democracia, de lo cual la Colombia de hoy, la de siempre, es un ejemplo irrefutable.

La historia del baúl rosado (2005), de Libia Stella Gómez. Historieta rosada que pretende pasar por negra... La verdad, a estas alturas, poco importa el color pues la mayoría de los pocos que la vieron ya la olvidó... Los demás no recuerdan haberla visto.

Y es que ese baúl rosado es uno de los más difíciles e inexpugnables de abrir para poder conocer su contenido, si lo tiene... Pero, al abrirlo, lo único que se nota es un afán porque todo aparezca limpio, impoluto, brillante. Como son las distintas locaciones en las que transcurre esta especie de thriller policiaco, a la criolla, con ínfulas de a la *England*. En efecto, el filme parece una pátina, como la del irónico final de *La virgen de los sicarios*, sólo que en el de Mrs. Gómez no sólo se violan los patrones de verosimilitud, en apariencia de forma deliberada sin saber con qué fin, como los de hacer aparecer carros que no corresponden a la época del filme, edificios que tampoco, y otros signos de la modernidad que rebasan la época que se quiere mostrar, para a la postre dejar al espectador más confundido que afianzado, más disgustado que agradecido... Dentro de aquel impoluto baúl rosado no cabe ningún mugre social de esos... ni gamines, ni locos, ni indigentes: “gas, fuchi, fo...” Sólo todo lo que brille, sin importar que no todo lo que brilla es... ¡cine! Recuerde, por ejemplo, Mrs. Gómez, *Feos, malos y sucios*, de Ettore Scola, y verá y oirá que también en el horror hay belleza cuando de por medio hay personas que ven (y oyen) la belleza donde se la pongan.

El Colombian Dream (2006), de Felipe Aljure, es un directo al duodeno de la hipócrita sociedad, de la sociedad de la hipocresía criolla y en particular girardoteña, aquella en cuyas familias, no siempre de baja ralea, se gestó el narcotráfico, al comienzo como juego temerario, luego como necesidad y finalmente como inevitable recurso económico a la avaricia, al arribismo y al muy (in)humano deseo de acaparar, de tumbar al otro, de eliminar a unos más e incluso a todo el que se opusiera a tan peligrosa aventura expansionista. Sin duda muchas mamás, sobre todo las alcahuetas, han de molestarse con esta comedia negra, a medio camino entre el thriller policiaco y la crítica social; sin embargo, para su tranquilidad, pueden ver que la historia narrada por aquél aborto, muerto 14 años atrás, sólo al final permite ver el rostro de su madre, para decirle: “¡Qué linda eres!” Sólo le faltó agregar: “Por tu permisividad”, que es la de todas las mamás... que se ven frente a semejante tentación: la de hacerse ricas fácil, seguro y sin miedo. Porque no hay nada como el valor de una madre, mucho más en situación de peligro. Como el que enfrenta ese triángulo amoroso conformado por Enrique, Rosita y Pepe, quienes

empiezan jugando con unas pepitas de color amarillo, azul y rojo, no en su orden, para luego entrar a formar parte del ejército delincencial del *éxtasis*, y terminar comprobando, aunque se diga lo contrario, que “el crimen sí paga”, así no se disfrute mucho ni por largo tiempo de sus casi siempre fatídicas consecuencias. Pero, no hay droga sin sexo, así que aparece el Rey del Erotismo, el papá de los gemelos, un saltimbanqui peperero al que le va muy mal con los campesinos y termina recluido en el hospital, después de recibir varios *tiros* en el duodeno... Tampoco es posible la dupla droga-sexo sin contar con la música, para poder hablar de otro triángulo inevitable, amenizado para la ocasión con el sonido de *Coffee Makers*, *De Lux Club*, Camilo Montilla, Carlos Posada y Gonzalo de Sagarmínaga, los que logran una banda sonora rica, versátil, equilibrada. Y adecuada a los intereses de un filme seriamente juguetón, crítico y satírico. Mientras, el otro triángulo mafioso, un triángulo al revés pues la mujer traiciona con el esposo al amante, muestra sin moralismos las zancadillas familiares, las trampas oficiales, las marrullas políticas, de una sociedad que, sin darse cuenta, fue entrando en los entramados y en los abismos del dinero mal habido, pero bien tolerado, en especial por las instancias más altas del poder llámese policivo, social o político. De no ser por el humor, este drama social disfrazado con los ropajes de la comedia negra hubiera terminado por ser regurgitado, en particular por aquellas madres a las que al comienzo les pareció pecar pero que luego al rezar se dieron cuenta de que el juego estaba empatado: ya no más conciencia, ni culpa, ni remordimiento... La vida es muy corta para entrar en la órbita del reproche, parecen pensar ellas. Pero, eso sí, por fortuna el arte es largo o algo así... diría León de Greiff. Es el humor el que en *El Colombian Dream* salva al espectador de una... Por eso el título de esta sección, sobre cine hecho en Colombia: (cuya primera palabra va así) *Noti-culas con humor... para evitar una tragedia*. El arte es largo y eso lo sabe Aljure: pasaron diez años desde *La gente de la Universal* para que, por fin, el público pudiera ver plasmado el sueño colombiano, uno que parece no tener final feliz: “Voy a regalarle mi país a un extranjero/ para que termine de arreglar/ este mierdero...” Y piénsese, nomás, en Isagén, regalada a una multinacional (mafiosa) canadiense, las maderas del Chocó a otra, china, “Colombia Hardwood” (para simular que es

“nuestra”), el transporte de todo tipo a otra más, suiza, llamada Impala. Y aún los políticos se atreven a hablar de democracia, de soberanía, de dignidad. Como consuelo, el filme y su director se ríen de todos ellos. Y su risa, además de liberar, duele hasta en lo más profundo del duodeno, jajajajaja.

El trato (2006), güeso (no hueso, porque de este al menos se hace un caldo) de Francisco Norden, quien dirige, es autor del guión y productor. Los títulos de muchas películas hechas en Colombia se parecen a los fracasos en sus resultados: ¿alguien, por ejemplo, se acuerda de *La deuda*, esa peliculita, con guión de Nicolás Buenaventura, que transcurre en los pueblos de Caldas? ¿No? Digo, no que si alguien se acuerda de si transcurre en Caldas, sino de ella... Pues bien, esa deuda fue impagable; bueno, se pagó, pero le siguió debiendo a la gente, al espectador y, lo más grave, al cine. Ahora, después de haber hecho, hace rato, claro, *Cóndores no entierran todos los días* (ni los mandan a la cárcel; o, en el peor de los casos, el gobierno los extradita para que no los juzguen donde se debe: aquí...) se reitera, después de haber hecho *Cóndores*... ¿cómo pretende Norden que el espectador crea en *su trato*? ¿Qué clase de trato fraudulento, en términos de cine, pretende pasar por filme lícito? ¿Quién que salga de semejante bodrio podría sostener que vio un filme sobre la corrupción, corrupción que campea por el país de la mano de un Mesías que no es propiamente el de Händel? (Ni el del escándalo de la Händel... claro). Con *El trato* el espectador sigue viendo televisión por cine...

Karmma (el peso de tus actos) (2006), karma el de su director y guionista Orlando Pardo, (i)responsable de esta película *boomerang*, es decir, cuyo subtítulo se devuelve contra su creador, si tal término cabe para el autor de semejante engendro... Un secuestro propagandístico apenas comparable a los de Álvaro Gómez, Andrés Pastrana, Fernando Araújo, todos *canjeables* por dinero, pero parte de delitos no confesables, y tan previsible como la liberación de los secuestrados por las FARC, *sin disparar un tiro y sin pagar un peso*... Un *karmma* mal escrito (es con una sola *m*), se habla del guión, con trama *televiciosesca*, muchos ríos de peligrosa superficialidad, personajes anecdóticos, sin vida interior ni exterior, que terminan, como ya se puede adivinar, por convertirse en un verdadero karma para el director: de quien no

se ha vuelto a saber... ¿será que lo (auto) secuestraron? En todo caso, sólo resta desearle mejor suerte para el futuro: no debe ser fácil cargar con semejante fardo.

Soñar no cuesta nada (2006), de Rodrigo Triana. Otra vez con Jörg Hiller de guionista, el chistosito que se cree muy conocedor tanto de la realidad colombiana como del lenguaje coloquial, con su humor chabacano y sus bromas pesadas... al estilo de las de *Como el gato y el ratón*, película en la que, él y Triana, creen haber revelado todas las verdades sobre Ciudad Bolívar cuando ni siquiera tuvieron el más mínimo respeto por sus pobladores, a los que desdibujaron, estigmatizaron, traicionaron... con lo que apenas ganaron el derecho a no volver al lugar. Ahora, con *Soñar no cuesta nada*, pretenden ironizar sobre la situación de aquellos soldados que se encontraron una guaca en lo profundo de la selva colombiana y tuvieron que gastarse el dinero, antes de ser pillados, en lo profundo del anonimato semi-urbano... en otro de los consabidos episodios de televisión por cine. Culebrón que, a la postre, muestra a un solo ganador, el vivo obvio, que pasa, obvio, por tonto... que, como se sabe, es la mejor manera de ser listo. Flojo filme que termina con muchos damnificados: el más evidente de ellos, un *transformista* en millonario... ¿Que soñar no cuesta nada? Esa pregunta la pueden responder guionista y director, en teoría, respectivamente. A quienes sólo resta decirles: ojalá algún día hagan cine, no comedietas revueltas entre tanta cinta tonta... Soñar no cuesta nada: sólo para quien tiene talento, no para quien cree tenerlo.

Hoy podría decirse que para lo único que sirvió *Soñar...* fue para darle la idea al régimen y a su ministro de guerra (no de defensa) de poner en práctica una estrategia de propaganda apenas parecida a la de los nazis... una estrategia plasmada en el más espectacular de los rescates que muy pronto el cine verá: *Operación Jaque* (2009) tal vez dirigida por Simon Brand... ojalá no, por Felipe Aljure pues echaría por tierra lo que ya hizo con ese directo (derechazo o izquierdazo, qué importa) al duodeno llamado *El Colombian Dream*. ¿O sería que el régimen y su ministro fueron los que le ayudaron al *soldado* Triana a producir su filme a través del Departamento de Cine de la institución castrense, tal vez pensando en que el dinero no hay que hacerlo, sino apenas encontrarlo pues ya está hecho? Amaneció y ya vimos...

Un tigre de papel (2007), de Luis Ospina. Pieza invaluable de arqueología documental centrada en la figura del precursor del *collage* (y, al parecer, del *goulasch*) en Colombia, que se va desdibujando hasta convertirse en una sombra del arte: Pedro Manrique Figueroa (PMF). Ser extraño, dotado del don de la ubicuidad del que ni siquiera goza el poeta *Bonsái* y que parece encarnar el viejo eslogan de Producciones JES: hoy desde el Amazonas (en la filmación de *Holocausto caníbal*: una de las dos únicas tomas en que se ve al fantasmagórico y escurridizo personaje... o que lo diga de nuevo Penélope Smith, en Londres), mañana desde cualquier lugar del mundo: por ejemplo, desde China, adonde llegaron sus ya vagos, ya profundos, *pegotes*, país en el que encuentra su razón de ser el documental y su título y del que procede Mao Tsé Tung (o Zedong), autor de la frase “El imperialismo es un tigre de papel”. Frase que cabe citar en contexto: “Sólo podrá haber paz cuando haya sido eliminado el imperialismo. / Llegará el día en que el tigre de papel será destrozado. / Pero no desaparecerá por sí mismo; para ello hace falta el golpe del viento y de la lluvia...” Con lo cual ningún cabo queda suelto a través de este emocionante documento audiovisual, muy seriamente ambientado a partir del interés que Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, mostraron por la tesis de grado de Felipe Rueda, estudiante de antropología de Los Andes, y, obvio, por la figura de *Choachí* (apodo que por su connotación contracultural hubiera podido causar un terremoto político en la China de Mao) que, ya en manos de Ospina, dio como resultado un filme con casi 160 horas de grabación, 15 de material de archivo y más de 700 de edición.

A partir de los testimonios de Arturo Alape, Jaime *El Mono* Osorio, Carlos Mayolo y a los que se agregan Juan José Vejarano, Joe Broderick, Jota Mario Arbeláez (por primera vez hablando en serio y no jugando al payasito nadaísta) y desde luego Jorge Masetti, autor de *El furor y el delirio*, libro sobre sus actividades en el servicio secreto cubano (e hijo de Jorge Ricardo Masetti, autor de *Los Que Luchan* y *Los Que Lloran* y amigo y compañero guerrillero del quinto *Beatle* y el primero de los *Stones*, *Che* Guevara, a cuyo lado murió, como parte de su guerrilla boliviana, en 1964), Beatriz González, Vicky Hernández, Santiago García y Umberto Giangrandi, entre tantos otros que se citan de memoria, la que

brotan de la emoción. También, cómo no, aquél simpático revolucionario indio que habla en inglés y en español, dotando al documental de un aire muy grato, entrañable y nostálgico. Desde todo lo anterior hasta la recurrencia a archivos de época, para mostrar, esta vez sí con acierto, no como en ese *documental de archivo* titulado *La desazón suprema*, un universo de referencias culturales, sociales, políticas, nacional e internacional, que permite inferir causas y comprender consecuencias de la historia tratada con rigor y profundidad y con una solución de continuidad pasmosa, pero no sin humor: quizás la anécdota más graciosa y mejor contada en imágenes, sea la de aquella en que se dice que PMF fue detenido alguna vez por jactarse de saber hacer cine, pero, dice *El Mono* Osorio, “soltado por falta de pruebas”. Da gusto cómo, casi plano a plano, escena a escena, secuencia a secuencia, Ospina va armando un colosal *puzzle* documental, cuyo ritmo e interés no se pierde jamás, para terminar mostrándonos una verdad irrefutable (tan difícil de lograr cuando de arte se trata): son más reales estos fragmentos de recuerdos contruados entre entrevistados y elementos propios del documental, que cualquier referente concreto sobre PMF.

El hombre, el artista, del que la pintora Beatriz González dijo en televisión: “PMF es un problema, pues si es el precursor del *collage*, hay que reordenar la historia del arte en Colombia”. Responsable a su vez de haber llevado la decadencia al barrio Santafé, declarado en agosto de 2008 “zona de tolerancia”, lo que ahora PMF parece reclamarle, desde donde esté, a un habitante del sector que dijo de él: “Primero trajo el comunismo, luego las drogas y, por último, el comunismo más las drogas; llenó el sector de putas, drogadictos, anarquistas y bohemios”; el craneador de frases como “Papa no, pepa sí”; del Proyecto Falso, consistente en recoger el mayor número posible de dólares legítimos, para ponerles el sello *Falso*, “así de sencillo”, como dice un ex agente del FBI, a fin de quebrar al sistema financiero gringo y causar un colapso en el capitalismo...; de la Federación de Artistas Varados, o algo así..., en fin, el hombre que antes de volverse un ectoplasma, intentó presentarse ante la directora del Museo Nacional, Emma Araújo y antes de que le negaran la entrada por no ser mayor de 70 años (edad *mínima* para que la obra de un artista pudiera ser aceptada allí...), al celador que le preguntó

quién era y cuál obra iba a donar, le soltó: “Yo soy Pedro Manrique Figueroa y mi obra soy yo”.

El director de este falso documental, por su parte, podría decir: “Yo soy Luis Ospina y *un tigre de papel* soy yo”. O *yo soy otro*, valiéndose del título del más reciente filme (de ficción) de Óscar Campo para hablar de tal prodigio de arqueología documental... (como lo es *Un ángel subterráneo*) porque acaso, ¿qué es un ensayo sobre otro si no un pretexto para volver sobre sí mismo?, ¿qué es volver sobre otro si no apoderarse poco a poco de su memoria?, ¿qué es un documento audiovisual si no la vía de reconocimiento personal a través del Otro?

Perro come perro (2008), de Carlos Moreno. Interesante filme negro desde el punto de vista de la dramaturgia y la narración. Complicado desde el argumento: una crónica muy simple del bajo mundo caleño, con el soporte periodístico de *El caleño* y la complicidad, obvia, de los caleños. Salpicado de pintoresquismo urbano, de magia negra, de música pegajosa y de corrupción general... Hubiera podido explotar más la figura de la bruja de magia negra... Tal vez, así, hubiera sido más clara para quien no es de Cali, ¿oís? Lamentable, sí, la muerte de Blas Jaramillo, actor que representó al traqueto mayor, *El Orejón*: de haber seguido vivo, hoy se le podría recordar lo que ya Al Pacino dijera (no en valluno, claro): “Recordá, vé, que actuar es, precisamente, no actuar”. ¿Me copiás, Moreno? Vos volvés a hacer eso y verás que “por otro hueso de esos, te matan” los espectadores más tranquilos que una lechuga, más frescos que Henry Fiol, el autor de la letra de la que sacaste el título de tu cinta... *Yo nací en Nueva York, en el condado de Manhattan, donde perro come perro y por un peso te matan... ¿escuchás?*

Volviendo al argumento, simple por demás, pues se trata de un mafioso empresario (suerte de pleonasma...) *fan* de la brujería, que decide vengar la muerte de su ahijado, desde luego sin olvidar el móvil de casi todo filme negro, para el caso un *thriller tropical* según su director, a medio camino entre el ya citado género negro, el de gánsters y la canícula caleña, que consiste en recuperar una gruesa suma de dinero perdido... Interesantes sí, se decía, las actuaciones de Marlon Moreno, como Víctor Peñaranda, en su mutismo, en su rol reconcentrado y contenido, y de Óscar Borda, como Eusebio Benítez, en su papel de poseído

por el hechizo y por la culpa que le genera uno de los muertos que carga, ambos con muy pocos momentos de sobreactuación. Los que jamás podrían opacar al ritmo basado en el montaje y en la música incidental (*Superlitio*, *Mojarra Eléctrica* y *Malalma*), esta en buena parte integrada a la dramaturgia del relato filmico; a los tiempos muertos mediante los cuales la obra adquiere intensidad y tensión; a la morosidad en la resolución de algunas situaciones que actúa en beneficio de la atmósfera de este filme con final abierto... y que está basado en el relato largo o novela corta *Los malditos*, de Alonso Torres. Finalmente, algo que no podría obviarse es el uso de la voz en *off* de ese personaje-sorpresa, especie de Zampanó criollo, monstruo de circo, que da la puntada final al aparecer de forma inesperada en el hotel, para soltarle un varillazo, y luego otros cuantos más, en la cabeza a Víctor para que sepa, por un lado, que sus llamadas no eran en vano y, por otro, que cuando hay un cine de buena factura, no se pueden dejar cabos, o varillas, sueltos... Para Carlos Moreno, director de *Perro come perro*, su filme muestra: “Una ciudad desahuciada [Cali], una región en disputa que en este momento es el cruce de caminos de la guerra que sufre este país”. Guerra que, eso sí, el Mesías pretende desconocer... ¿Hasta cuándo?

FILMES CONTEMPORÂNEOS

Esta sección está dedicada a aquellos que, en concepto de quien escribe y no necesariamente por la cercanía cronológica, constituyen un corpus representativo de las distintas épocas de la historia del cine. Se rescatan, en lo fundamental, por su valor intrínseco, vigencia y repercusiones artísticas, sociales y políticas. No hay lugar, aquí, para la gratuidad... Podrían conformar lo que un ciclo del cine-club Andrés Caicedo, por ejemplo, daría en llamar *Ni uno malo...* esto, dicho con sorna, desde luego, un *homenaje* a los cine-clubes que han puesto a sus ciclos títulos como: *Cine de la A a la Z*, *Cine Rojo por porno*, *Películas Calientes...*

TIEMPOS MODERNOS (1936): UN BOFETÓN AL CAPITALISMO...

El éxito de público, de crítica y económico de *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931), lleva a Charles Chaplin de gira por el mundo siguiendo su estreno, lo que a la vez significa que tarde cinco años en realizar su siguiente película, *Tiempos modernos* (*Modern times*), en esta oportunidad con una mayor ambición. Así, su habitual personaje de vagabundo, *Charlot*, uno de los tantos que encarnó en su larga y abundante carrera, protagoniza una muy divertida crítica de la mecanización industrial, de la robotización del hombre, del *fordismo* y el *taylorismo* (dos métodos de producción que imperaron entre 1940 y 70, Edad de Oro del capitalismo, y los que refleja el filme de forma visionaria): el primero, se refiere a empresas de producción a gran escala, con una alta división del trabajo y el crecimiento constante de los créditos al consumo; el segundo, a las ventajas que obtiene el patrón a partir del trabajo a destajo del obrero: realizar una labor en menor tiempo para obtener mayor ganancia, con base en la producción en serie. Lo que, en términos del marxismo, se conoce como plusvalía: la diferencia entre el valor creado por el obrero y el salario que recibe. Y, no en últimas, *Tiempos modernos* constituye un sonoro bofetón al capitalismo, sistema que en vez de simplificar la labor del trabajador, la ha complicado, sobre todo desde lo existencial: quizás por haber relacionado siempre la palabra ocio, en griego *escuela*, con improductividad pero nunca con su verdadera antítesis, la explotación... del hombre por el hombre, pero también del hombre por la máquina, a la que siempre creyó poder dominar...

Chaplin lanza en el filme una mirada crítica, ácida y desde luego humorística a un periodo de crisis y de alta conflictividad laboral a nivel mundial. Crisis y conflicto que, contra lo que piensa y cree el capitalismo, no cesan, sino que se agudizan por el culto desmedido al dinero y a la (sin)razón de un Estado cada vez más irresponsable.

En pocas y sencillas palabras, el argumento de *Tiempos modernos* es la esclavización del hombre por la máquina que, como se puede ver y sentir, se ha prolongado hasta hoy: cosa que Kafka ya había advertido, según se desprende de lo dicho por Mijail Levi

(Magazín No 463, *El Espectador*, p.9): “Kafka vuelve nuevamente a las raíces del problema: el proceso de alienación que convierte al objeto, a la creación humana en un amo opresor, autónomo y extraño. La máquina domina al hombre y lo destruye en vez de prestarle ayuda y servirle.” No hay que olvidar que, para ese momento, todavía se sienten las consecuencias de la *Depresión* económica de 1929, es decir, la caída de la Bolsa en Wall Street, lo que trajo como respuesta el famoso *New Deal* o *Nuevo trato* del entonces presidente de Estados Unidos, el señor Roosevelt: esto es, una forzada reactivación económica basada en la explotación del hombre por el hombre y no precisamente en el trato respetuoso y compasivo de la gente, como se lo quiso ver en aquella época y aún lo sostienen algunos defensores de ese fenómeno (por monstruoso) llamado capitalismo.

Cuando se dice que Chaplin realiza *Tiempos modernos* con una ambición mayor es porque, para buena parte de la crítica mundial, el tema que aborda en el filme es, en efecto, el más ambicioso de toda su carrera. En sus continuos viajes por Europa y en particular por Inglaterra, ha podido verse cara a cara con la miseria, el paro obrero y las plagas sociales que acompañan al nacimiento de una civilización altamente tecnificada. Eso no significa que las máquinas sean indignas de apreciar ni, por el contrario, dignas de desdeñar, ni más faltaba... Se quiere decir que su aplicación fortuita (por inopinada, que sucede sin haber pensado mucho en el asunto), desmedida y sin una adecuada planificación no lleva a otra cosa que a dejar muchos seres humanos en la calle, sean desempleados, en pobreza relativa o en miseria absoluta. Se cuenta que testigos presenciales vieron llorar a Chaplin en su último viaje a Londres, después de haber visitado los pobrísimos ambientes donde transcurrió su infancia hasta antes de viajar a los Estados Unidos con la compañía cómica británica de Fred Karno, sin cumplir aún los 21 años. Chaplin llora al ver cómo niños y ancianos sacan sobrados de las canecas, mujeres se ofrecen al mejor cliente cual mercancías, policías golpean a indefensos indigentes mientras se hacen los de la vista gorda frente a hampones de toda clase. Y debido a ello se encierra en un hotel, luego de cancelar sus más urgentes compromisos sociales con personajes de todas las pelambres, especialmente oportunistas y aprovechadores de ocasión...

Se dice también que Chaplin había querido siempre escribir un libro sobre tan patética situación y sobre la crisis económica y la huelga obrera. Afortunadamente, pronto se dio cuenta de que su mejor arma para tratar de cambiar dicha situación estaba en el humor, ese elemento tan ajeno a los centros del poder y al que el Poder es tan alérgico pues lo considera el peor enemigo de la disciplina y especialmente del orden, la palabra preferida en el diccionario de la tiranía. Pronto se dio cuenta, también afortunadamente, de que el medio más eficaz para reflejar semejante estado de cosas era ya no la palabra escrita sino la imagen, lo que quiere decir el cine. La más poderosa forma de expresión que se ha inventado el hombre para recrear la realidad inmediata, la que está en plena calle, la que no está oculta sino que ese mismo hombre no la ve o se hace el que no o simplemente prefiere no ver. Con ello ignora que todo aquello a lo que cierra los ojos, es lo que servirá para derrotarlo cuando llegue la hora de la muerte.

Unas pocas escenas de *Tiempos modernos* serían suficientes para demostrar lo que se afirma, en especial con respecto a la transformación de lo patético, de lo doloroso, en humorístico, en celebración para el ojo y el oído. Puede pensarse aquí (ya que no *verse*) en los obreros que entran a la fábrica, como si se tratara de ovejas que van al matadero; en esa misma fábrica super-taylorizada, donde hay una máquina que ahorra el tiempo que los trabajadores *desperdician* (según el patrón) mientras comen... para luego seguir trabajando; en aquel proceso en cadena que no permite el más mínimo descuido pues ello trae consigo pisotones, puños y bofetadas... o moscas que se paran en la nariz y a las que no se puede matar toda vez que las manos están ocupadas por las herramientas utilizadas para poner unos simples botones sin ton ni son; en aquella máquina de alimentar al obrero cuyo impacto visual divide a los espectadores entre los que se mueren de la risa y los que se mueren de pánico: como siempre sucede, y en esto no tiene que ver Chaplin, los primeros siguen ignorando a los segundos...

Por último, no se puede dejar de mencionar el hilarante momento en que Charlot se dirige en contravía de la huelga y al devolverse, por efecto de la persecución de los huelguistas por la policía, queda encabezándola, lo que origina que sea apaleado,

detenido y conducido a la cárcel. Afortunadamente, una vez más, el filme termina en forma optimista al mostrar, alejándose por una carretera, al siempre abandonado por las mujeres, al cuasi eterno solitario Charlot esta vez, y sólo esta, cogido de la mano con la mujer que ama, marchando hacia el porvenir. Queda demostrado así, de nuevo, que el amor es el más eficaz argumento para derrotar a la barbarie, el arte el único elemento que se puede oponer a la muerte: y el capitalismo, lo que más se parece a esta última...

**LADRONES DE BICICLETAS (1948): VIAJE A LA
INSOLIDARIDAD...**

*Para Valentina, por su sensibilidad, por su carácter, por su valor, en su vigésimo tercer
cumpleaños... (4.IX.2015)
Y a Santiago, por lo mismo, en sus 26...*

*El filme ideal es un filme en el que no se note al director,
en el que el espectador nunca sea consciente de que el director hace nada
deliberadamente. Naturalmente, todo tiene que hacerlo deliberadamente –eso es la
dirección.*

*Pero si alguna vez llegara a hacer un filme dirigido con tanta simplicidad que nunca
se advirtiera un cambio de plano o un movimiento de cámara, creo que ese sería el
éxito real de la dirección.
OTTO PREMINGER*

Ladrones de bicicletas recibió un Oscar a la mejor película extranjera antes de que la Academia estableciese esa categoría. Obtuvo el Gran Premio Internacional del Festival Mundial del Cine y Bellas Artes de Bélgica en 1949, el Premio Especial del Jurado en el IV Festival de Locarno, el Primer Gran Premio *Saint Michel* del Festival de Knokke y la Cinta de Plata en Roma en Mejor Argumental, Dirección, Guión, Fotografía, Música. Premio al Mejor Filme Extranjero de la Asociación de Críticos de New York. Premio de la *British Film Academy* de 1950. Mejor Película Extranjera en Japón. Segundo lugar entre “Las doce mejores películas de todos los tiempos” (votado por 116 críticos de 26 países) en 1958, en Bruselas. Otras películas de De Sica son *La ciociara* (1960) o *La campesina*, basada en la novela de Alberto Moravia aparecida tres años antes (y retitulada para el cine como *Dos mujeres*); *El juicio universal* (1961); *Matrimonio a la italiana* (1964); *Los girasoles* (1969) y *El jardín de los Finzi-Contini* (1970), sobre la obra literaria de Giorgio Basani.

Lo primero que debe aclararse, tiene que ver con el título: no es *Ladrón de bicicletas* sino *Ladrones...* puesto que antes de que Antonio Ricci tenga que robar una bicicleta ya otro le ha robado la suya: de ahí... Además, el término *ladri*, en italiano, es *ladrones*, en plural. Lo segundo, el filme está basado, libremente, en la novela homónima de Luigi Bartolini. Así, en ella el protagonista

va a buscar su bicicleta robada en una segunda dispuesta para casos de emergencia. El filme, nacido a causa de la prohibición de las bicicletas (durante los nueve meses de ocupación nazi), al mostrar cuando Antonio pierde la suya mientras pega un cartel de *Gilda* (1946), de Charles Vidor, dio pie a toda suerte de ataques: desde la prensa de derecha, por su ofensiva visión de la Italia de posguerra, hasta la prensa de izquierda, por mostrar desesperación y conformismo en lugar de revolución. Ni el periodismo ni la política, tan inmiscuido como está uno en la otra, a lo largo de la historia han logrado tratar e interpretar adecuadamente al arte. Siempre se quedan cortos o se equivocan: el periodismo, por atrevido e ignorante; la política, por miope e ídem.

Pese a lo anterior, vale la pena conocer la mirada del crítico Marcel Martin en *La estética de la expresión cinematográfica* (Rialp, 1958): “En *Ladrones de bicicletas*, el obrero Ricci está pegando un cartel con Rita Hayworth cuando le roban la bicicleta. Si se conocen las opiniones de su director y de su guionista, no se dudará de que este cartel sea el símbolo de la multitud de imágenes embrutecedoras y envenenadas que Hollywood difunde por las pantallas del mundo. Imágenes cuyo lujo y ficción no tienen parangón más que con la miseria espiritual y moral de un gran número de seres humanos”. Novedosa interpretación para un asunto que ha pasado como algo anodino a través de la historia del cine y en particular de la crítica. Lo que enseña que en el verdadero arte no hay nada gratuito, no necesariamente que haya que ir *contra la interpretación* o que lanzar una hipótesis sea apenas ir a la aventura de la exégesis...

La de Antonio Ricci es la búsqueda en vano de la solidaridad de sus semejantes. *Ladrones de bicicletas* es un cine que sintetiza la insolidaridad humana. La indiferencia social. La indolencia del hombre con su prójimo, con el Otro. Eso sí, sin caer en moralismos. El gran arte no puede ser moralista, es amoral. Como lo es *Umberto D.*, la historia de aquél jubilado insignificante para la sociedad, que no despierta en nadie fraternidad, apenas indiferencia. *Umberto D.*, de ahí que se omita su nombre completo (Umberto Domenico Ferrari), como si se tratase de un ser anónimo, que en realidad es, como Antonio Ricci, sabe que no es “prójimo” de nadie. El propio De Sica ha subrayado: “Su sola

presencia molesta la existencia de una colectividad que ya ha olvidado la guerra”. Pero, el conflicto no se acaba con la desmemoria, sino que únicamente se puede solucionar a partir de un trabajo sobre la memoria, “el único tribunal incorruptible”. Para hacer historia, primero hay que hacer...

Y la memoria es lenguaje. Del libro *Un oficio del siglo 20*, por Guillermo Cabrera Infante, vale la pena retomar un comentario de Guido Aristarco: “...todos los grandes éxitos del cine italiano están hablados en dialecto: *Ladrones de bicicletas*, en dialecto romano; *Milagro en Milán*, en milanés; *La tierra tiembla*, en siciliano; porque en Italia, como dice Visconti, ‘el italiano no es el idioma de los pobres’”. En otras palabras, el idioma del poder, de los ricos, no de los marginados. Sin embargo, el asunto puede verse exactamente al contrario: el lenguaje vivo se opone al del poder. Y esto es lo que quizás muestran De Sica y Zavattini. Un lenguaje popular que se resiste al hegemónico. Además, el único que le queda hablar a los marginados para evitar las intromisiones abusivas del poder. Lenguaje vivo con el que aquellos hacen memoria. Memoria que a través del lenguaje vivo construye un continuo presente. Presente que también es historia y permite vislumbrar el futuro. Pues la historia no es sólo pasado... es también lo que ocurre aquí y ahora y a lo que no se debe temer contar, como ocurre con tanto historiador al que el sociólogo termina haciéndole la tarea... y al que aquél, obvio, desmiente por no ser historiador.

De Zavattini se ha dicho que pertenece a un cine miserabilista cuando en realidad junto a de Sica rechazó al personaje clásico y se acercó al hombre de la calle, dándole un giro distinto al neorealismo. Le dijeron: “Usted es un miserabilista”. Y Zavattini respondió como hubiera podido hacerlo Víctor Gaviria aquí: “Hemos comenzado por la miseria, simplemente porque es una de las realidades más vivas de nuestro tiempo”. En el mismo sentido, la crítica de su tiempo atacó a De Sica y Zavattini diciéndoles que, en realidad, no daban ninguna respuesta al problema social. Como si el arte tuviera que dar alguna. Bastante problema tiene con sólo sintetizar una problemática, para que también tenga que dar respuestas. El arte muestra, no demuestra. Y a menos que se considere a Bruno como la esperanza de un porvenir mejor, pero no una respuesta al presente angustiante del filme, *Ladrones de*

bicicletas no puede presentar soluciones a nada. De ahí que haya tomado cuerpo ese “miserabilismo” del que ya se habló y en el que se ha querido encasillar a De Sica y Zavattini, en Italia, así como a Víctor Gaviria, en Colombia. Como dice Hovald: “¿Pero advertir y comprobar la miseria, la indiferencia, la inmensa inercia del pensamiento social sobre el individuo, no es en cierto modo denunciarlos?” Al final de *Ladrones de bicicletas* se podrá saber si tiene o no razón...

Razón que asiste a De Sica al mostrar un lenguaje, tanto verbal como filmico, de extrema desnudez. El camino hacia ella es lento, como quien responde a la sentencia romántica de Schiller en el sentido de que “hay que detenerse en las cosas con amor”. Toda espectacularidad, todo alarde visual, toda dramatización son obviadas en los largos planos fijos de las 26 secuencias de la obra en los que nada llama la atención sobre la cámara (como quien ha conseguido el filme ideal, el éxito real de la dirección) que se esconde en los primeros planos, planos medios y generales, en las tomas subjetivas, en los largos travellings laterales descriptivos, así como en los dramáticos hacia delante y hacia atrás. El diálogo es tan banal como la vida misma y, como ésta, verdadero.

Ladrones de bicicletas, para algunos podrá ser un filme inofensivo; para muchos, un filme de denuncia. Y claro, un filme sobre la mirada. Baste citar dos hechos: el primero, la denuncia, podría basarse en lo que el crítico Georges Altman refiere a propósito de la caída mortal de Giuseppe ante la amenaza previa de Pasquale, en *Limpiabotas*: “Un niño desgraciado en la vida, es algo que no debe ser tolerado. Es algo así como un remordimiento, como un grito de víctima”. Y en Bruno, el hijo de Antonio, tras la detención de éste, puede verse a un niño desgraciado, algo intolerable, el grito de una víctima de un sistema arbitrario y excluyente que se dice democrático. El segundo hecho, que contiene la idea de un filme sobre la mirada, tiene que ver con el epílogo. En efecto, cuando Antonio es pescado como ladrón y abofeteado, delante de su hijo, por la turba revanchista, gavillera y potencialmente criminal, Bruno deja de mirarlo como a un dios para en adelante contemplarlo, con sus virtudes y miserias, como a un hombre, sencillamente porque reconoce que aquél ser víctima de la desigualdad, de la

injusticia, del desempleo, no es otro que su padre. Y su mirada penetrante encarna el dolor del espectador que ve a Antonio Ricci y a su hijo Bruno acechados por la dura realidad en unos minutos de su vida. Que es lo que les puede pasar a los hombres de cualquier credo, sistema o latitud, en el continuo presente, mientras no se implante un sistema político y social más incluyente, menos arbitrario.

NOTA

Texto que hace parte del ensayo *El neorrealismo: un arte del presente* que apareció (masacrado) en la revista *hojas Universitarias*, U. Central No 60, abril de 2008 y que pronto será recuperado en su totalidad: bien lo merecen Vittorio de Sica y Cesare Zavattini... y desde luego su autor.

LOS 400 GOLPES: DE NIÑO A ADULTO EN 87 MINUTOS

Todo arte es una larga confesión.
FRIEDRICH NIETZSCHE

No se trata de rodar con niños para comprenderlos mejor.
Se trata de rodar con niños porque se los ama.
FRANÇOIS TRUFFAUT

Todo debe hacerse lo más simple posible, pero no más simple.
ALBERT EINSTEIN

Si bien hay una casi total transubstanciación de lo personal en lo filmico en *Los 400 golpes* (*Les quatre cent coups*, 1959), de François Truffaut, muchos elementos autobiográficos subyacen en la estructura de este filme, uno de los primeros ejemplos de la llamada *Nouvelle Vague* o *Nueva Ola* francesa (en realidad no fue escuela ni movimiento, sino una tendencia: como una moda) (1), desde luego sin olvidar a otros que abonaron el terreno: *Y Dios creó a la mujer* (1956), de Vadim, o la entrada en escena de quien nos reconfirmó que la mujer pertenece a los felinos, Brigitte Bardot; *Los amantes* (1958), de Malle, o la necesaria entrada del *amour fou* en terrenos de la hipócrita sociedad; *Ascensor para el cadalso* (1957), del mismo Malle (que de acuerdo con el español F. Trueba debería apellidarse *Bien*), o el ingreso al reino del infierno de la metafísica cinematográfica con base en la soledad, generada por la coprotagonista trompeta metafísica de Miles Davis. Tampoco, obras como *París nos pertenece* (1961), de Rivette, *El bello Sergio* (1958), de Chabrol (obra, esta, financiada con 40 millones de francos que arriesgó su esposa tras recibir una herencia: inversión resarcida en parte con un premio a la calidad...), *Hiroshima, mi amor* (1959), de Resnais, *Sin aliento* (1960), de Godard, entre otras. *Los 400 golpes*, obra seminal de dicha *Nueva Ola*, plantea la cuestión de ontología fundamental en términos de subjetividad, a la manera de Beethoven, y al mismo tiempo se postula como una apuesta ética, en el sentido de Gramsci, que descansa sobre el supuesto antropológico de que el ser es capaz de *vivir bien*, en un doble sentido: lo que a Antoine Doinel se le niega...

Hay que decir de entrada que la *Nouvelle Vague* no fue, como tantas veces se ha dicho, el primer movimiento (si lo fuera...) de renovación de una cinematografía nacional toda vez que ya en 1940 había surgido el neorrealismo italiano (Visconti, Rossellini, De Sica, Zavattini, Fellini) y en 1950 el *free cinema* inglés (Richardson, Anderson, Reisz, Schlesinger, Clayton) y la primera eclosión del *Nuevo Cine Polaco* (Kawalerowicz, Munk, Wajda), en 1955. Ni siquiera, en estricto sentido, un *movimiento* pues más bien se trató de un grupo, de amigos, que provenía del cine-club (*Objectif 49*) y de la crítica de cine en *Cahiers du cinéma*, bajo la doble égida de André Bazin (1918-1958), uno de los pocos críticos que no llegaría a la realización y de quien el mismísimo Truffaut dijo que *era buena la vida antes de su muerte*. Un grupo cuyo único ánimo era hacer un cine más libre y, al decir del creador de *Los 400 golpes*, una *primera película de contenido personal antes de los 35 años*: el promulgador de esta consigna la cumplió como quiera que su *opera-prima*, *Dedicada a la memoria de André Bazin* justo, comenzaba a rodarse el 10 de noviembre de 1958 (al día siguiente moría Bazin, con apenas 40 años), esto es, antes de que el propio Truffaut cumpliera los 27. Eso sí, cabe decir que para que tal cosa fuera posible, éste se había casado con la hija del productor Ignace Morgenstern, a quien después de ganar un premio por 37 millones de francos le contó que no todo había sido pérdida... y aunque no se sabe si devolvió el dinero, siguió haciendo filmes.

Como ya se dijo, si bien Truffaut realiza en *Los 400 golpes* – expresión coloquial francesa referida a quien no le salen bien las cosas– la casi total conversión de una sustancia, autobiográfica, en otra, filmica, no es menos cierto que la dura infancia que en su obra reflejó es de una palidez cercana a la de los presos en las cárceles colombianas, si se la compara con su propia infancia, máxime si se considera que la película representó una casi definitiva ruptura con sus padres: lo que no implica que el hijo fuera víctima de una fobia filial. Apenas artífice de una sublimación freudiana por el arte, realizada con extrema sencillez, aunque de una complejidad a toda prueba. No hay en ella, como dijera el crítico Jacques Siclier, simplemente la puesta en escena de *sus recuerdos tristes de la infancia* (2), los de Truffaut, sino la recreación libre de una infancia que ya no es la suya pues ahora pertenece a otro niño: Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud,

su *alter ego* cinematográfico, hoy alcoholizado y quizás por eso con miedo de venir a Colombia), doce años, de padrastro abúlico, madre adúltera, profesor autoritario y por ello mediocre, *culpable* como el autor de librofagia por vía de Balzac y a la postre preso en un reformatorio (3).

Truffaut no se forjó una crónica de la ingratitud ni una denuncia filial ni la exposición lastimera de unos sentimientos que buscan socavar la resistencia lacrimógena del espectador. Por el contrario, logró mostrar una infancia sustantiva, la vida de un adolescente (que podría ser a la vez *el retrato de un artista...*), la descripción de un mundo ajeno a la moralidad burguesa. Por ello, Antoine no es sujeto de determinaciones extrínsecas sino, por contraste, mucho más libre en sus costumbres y mitos que los adultos circundantes. Poco tiene que ver su universo con sueños o frustraciones, antes que con un realismo que no pretende desvirtuar la presencia de ciertas taras familiares contra las que sólo cabe rebelarse. Pero esa rebeldía no es física sino metafísica. Doinel no se manifiesta contra la existencia inmediata sino contra lo existencial remoto, trascendental, contra la deformidad de un mundo al que no acepta como es ni como está. Rebeldía no inscrita dentro de la amargura, la lobreguez o la auto aniquilación, tan de moda en estos tiempos nihilistas clase *light...*, sino dentro del más inteligente recurso humano, artístico e intelectual: el humor. E incluso dentro de la forma más acendrada del saber vivir: la alegría permanente. Así, uniendo humor y alegría, para justificar su ausencia a clase, Antoine decreta la muerte de su madre; para no aguantarse al aburrido profesor de gimnasia, Doinel, su solidario amigo René, casi todos, ya en la calle, abandonan las filas de a dos, mientras la cámara los observa a través de un lejano picado en plano general; para no soportar a su tirano profesor de literatura, que habla al ritmo que la liebre de su eterna fábula corre, se convierte en precursor graffitiano de mayo del 68, proceso revolucionario estudiantil que recuerda siempre: *La vida está en otra parte* (de ahí Kundera tomó el título para su novela), *Seamos realistas: pidamos lo imposible*, *Prohibido prohibir*, *La poesía está en la calle*, *No más iglesias etc.* Para recordar, en fin, su amor a los libros, al cine y a las mujeres (a esa auténtica profanísima trinidad), la misma filia de Truffaut, Doinel pone un incendiario altar a Balzac, ve un anuncio de *Paris nous appartient*, de

Rivette, se duele profundamente de ser aún virgen, al ser interrogado por la psicóloga en el reformatorio.

Algunos de estos aspectos tienen un referente concreto en la realidad: tras una infancia sin afectos en la que cree ser un estorbo para sus progenitores, Truffaut descubre que su padre no es tal, aunque le haya dado su apellido, pues se casó con su madre dos años después de haber nacido el futuro cineasta. A los 16 años funda un cine-club que acumula deudas por valor de casi un salario paterno, hecho que se convierte en detonante de las relaciones intrafamiliares ya que al contravenir la orden del putativo padre debe huir de casa, no sin antes haber sido sacado del cuello y de su propio cine-club, antes de la proyección de *Hombres intrépidos* (*The long voyage home*, 1940, o sea *El largo viaje a casa*), del no se sabe si más genial que conservador John Ford, y llevado a la comisaría: la consecuente rabia del joven François no se originó en su captura sino en la suspensión arbitraria de su cinefilia. Las próximas *48 horas*, sin embargo, debe pasarlas en la Prefectura de Policía de París antes de ser internado en un centro de menores, en el que cumplirá sus 17 años sin recibir visita de sus padres los dos meses iniciales.

Cuando escribe por primera vez desde la reclusión no es para reclamar por el que para él es tan nimio hecho, sino para pedir los libros de prensa de Chaplin y Welles, aquellos dos monstruos que desde el *edificio* filmico pusieron patas arriba al establecimiento gringo. Y como nada ha de ser color de rosa, al menos en la vida de Truffaut, los médicos del reformatorio descubrirán que el adulto que de joven se lamentaba por no haberse desvirgado en sus reiteradas excursiones a los burdeles de Pigalle, su barrio, ha contraído una sífilis que, afortunadamente y a diferencia de Baudelaire o Nietzsche, no le acompañará hasta su muerte... Temprana muerte ocurrida a los 52 años el 21 de octubre de 1984, por cáncer. Curiosamente un domingo, día que figura en el título de su testamento filmico, *¡Vivement dimanche!*, y en el que también aparece ese otro hermoso ejemplar fe(me)lino, Fanny Ardant, de frondosa boca y bien torneadas eternas piernas, apenas una entre las tantas cómplices de aquél *hombre que amaba a las mujeres...* y con quien tuvo una hija llamada Josephine. De acuerdo con el ya citado Trueba, Truffaut es *el hombre de cine que más lamento no haber conocido* (4). Y como el

director de *Belle époque*, arriesgo, algún día, sin embargo, dormiremos juntos en los diccionarios.

Dejando a un lado sus internamientos forzados, el servicio militar, que le significó la pérdida de su oído derecho, sus intentos de suicidio (uno por decepción amorosa y otro por desertión del ejército), asuntos detrás de los cuales siempre estuvo Bazin hasta lograr su libertad definitiva, esto es, dejando a un lado *los 400 golpes* que en la vida recibió Truffaut, regresemos a los que transformados por la ficción le significaron una revancha en la pelea casada con las autoridades del festival de Cannes que en 1958 le negaron una credencial de periodista a aquél *enfant terrible* que, con esa pasión que tanto tiene de verdad, había despotricado de directores como Autant-Lara, Delannoy, Allégret, Duvivier, Cayatte, a los que detestaba sobre todo por su pseudo intelectualismo, y de guionistas como Jean Aurenche, Pierre Bost, Jacques Sigurd, a los que acusaba de haber vuelto mierda la *santa literatura* con su psicologismo barato y su inconformismo de café. La revancha consistió en que al año siguiente, con su *opera-prima*, *Los 400 golpes*, Truffaut ganó dos premios en Cannes: el de *Mejor Director* y el de la *Oficina Católica Internacional del Cine OCIC*, lo que, de paso, sirvió para fijar el nacimiento formal de la nueva ola, así, sin rótulos.

Entonces, ya de vuelta a esa mentira concreta que deviene verdad, el cine, en tanto puede volverse a ella una y otra vez (mientras a la mentira de la realidad concreta, no), a la desertión escolar y frente al temor por el castigo que recibirá en casa, Antoine deambula por París en compañía de su amigo René, a quien por su desinteresada camaradería y solidaridad le confiesa el intento de realizar un viejo sueño: ver el mar. Doinel piensa como el Mersault de *La muerte feliz*, sólo que aquél no tiene que convertirse en asesino: para acceder a la felicidad, hay que tener tiempo y para eso hay que tener dinero. Así, roba una máquina de escribir que ante la imposibilidad de venderla y la posibilidad de ser estafado, intenta regresar a su sitio, pero al hacerlo es sorprendido por un celador (secuencia que combina *paneo* con *travelling* lateral de derecha a izquierda). El celador llama al padrastro de Doinel para denunciarlo, y aquél y su compañera lo internan en una granja correccional ubicada cerca de la costa.

Mientras simula jugar un partido de fútbol y ante el descuido de los guardias, una mañana fría y gris Antoine se escapa por el único hueco en la malla de ese *observatorio* desde el cual se vigila a los niños cual si fueran insectos y en uno de los *travellings* laterales más hermosos y emocionantes de la historia del cine, en lo que toca a la necesidad de hacerse a una porción de libertad, corre, corre y corre en busca de lo que en la práctica la constituye: realizar la acción del deseo... que para él no es otra cosa que conocer el símbolo macro de ella. Una vez cumplido su deseo, vuelve su rostro a la cámara y en un conmovedor gran primer plano congelado parece inquirir al espectador, por la responsabilidad de los padres frente a sus hijos, a la sociedad y a la vida: entonces, Doinel ya ha dejado de ser niño para pasar a convertirse, producto de circunstancias exógenas, en un involuntario hombre... ha pasado de la infancia a la adultez: a un estado de la vida impuesto, no pedido e indeseado.

En tal sentido, el filme de Truffaut-Léaud-Doinel plantea la cuestión de ontología fundamental en términos de subjetividad al estilo de Beethoven, quien basado en Kant se preguntaba “qué y cómo puede cantar uno sobre lo absoluto sin engaño” (5): al cambiar *cantar* por *contar* el espectador, puede sostenerse aquí, se halla frente a una obra que reflexiona sobre el devenir humano y sobre la búsqueda de lo absoluto sin trucos ni trampas y por ello es moral en tanto muestra de honestidad, no de religiosidad. El único altar que se permite Doinel está dedicado no a Dios sino a Balzac, autor tan realista como su idólatra y éste tan subjetivo como aquél. Ahora, aunque a Antoine se le niega la posibilidad de vivir bien, en el doble sentido de vivir felizmente y de vivir honestamente, su historia posibilita una apuesta ética gramsciana decidida por la autenticidad (actuando sin miedos); por “la disolución de las sedimentaciones del prejuicio y de la idea fija” (estando abierto a toda tendencia); por el ejercicio de la máxima socrática del “conócete a tí mismo”. Y conocerse a sí mismo, pensaría Doinel, quiere decir ser lo que se es, no lo que se *debe ser*, es decir, ser dueño de sí mismo, diferenciarse: lo que es imposible si no se conoce también al Otro, en este caso René, si no se conoce el proceso por el cual los demás llegan a ser lo que son, no lo que uno quiere que sean. Así, Doinel, en relación con René, como Gramsci, se identifica con la idea de “conocerse mejor

a uno mismo a través de los demás, y a los demás a través de uno mismo” (6).

Con *Los 400 golpes* Truffaut ha fundado el *cine del futuro* del que habló Cabrera Infante, un cine personal, humano y sin lastres convencionales (que Truffaut anticipó...) y ha realizado un verdadero acto de amor como el que siempre sintió por el cine, los libros, las mujeres... y los niños, con los que se debe rodar porque se los ama, no para comprenderlos mejor. Con los 400 golpes de rabia y ternura simultáneas que aquél boxeador del cine lanzó, nos recordó que, en efecto, todo debe hacerse lo más simple posible, pero no *más simple*. Es decir, *cine del futuro* como el que hoy puede verse (en filmes como *Adiós a Lenin*, *Los Educadores*, *El viaje de Carol*, *La escafandra y la mariposa*, *La boda griega*, *Una historia sencilla*, *El Colombian Dream*, para poner sólo unos ejemplos de obras, eso sí, no necesariamente confesionales) y que no *Caín* sino Truffaut mismo definió así: “La película de mañana será más personal aún que una novela, individual y autobiográfica como una confesión o un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán lo que les ha ocurrido: podrá ser la historia de su primer amor o la del más reciente; su toma de conciencia política; el relato de un viaje; una enfermedad; su servicio militar; su boda o sus últimas vacaciones y casi forzosamente tendrá que gustar porque será nuevo y verdadero. [...] La película de mañana se parecerá al que la ha rodado y su número de espectadores será proporcional al número de amigos que tenga el cineasta. La película de mañana será un acto de amor” (7).

Acto de amor que, es evidente, hay en los 400 golpes que Doinel recibió (y a su vez propinó al espectador) y que lo llevaron de niño a adulto, sin patetismos ni glorificaciones: sin apócrifos, sensibleros, ni lacrimógenos finales felices. Con la sinceridad y el asombro de un director que a su modo también dejó atrás la infancia, como su *alter ego* filmico Léaud, el otro yo de Doinel, el mismo de Truffaut... a través de una obra que se ajusta a los postulados humanistas del neorrealismo según Zavattini en tanto arte del presente, vinculado al sufrimiento de todo ser humano: “Quisiera enseñar a los hombres a ver la vida cotidiana, los acontecimientos de todos los días, con la misma pasión que sienten cuando leen un libro. Esto me parece que es el secreto de

la felicidad y del amor. El neorrealismo italiano está fuertemente vinculado al presente, como la levadura al pan. El neorrealismo es la más considerable prueba de paciencia que, frente a los hombres, el cine puede dar”. [...] “Debemos siempre ir adelante, llegar más adentro, analizar más el contenido del instante presente. Hay todo un universo en un minuto real del sufrimiento de un hombre” (8).

Otra prueba de paciencia que frente a los adultos el cine puede dar está en los 400 golpes que recibió un niño, antes de pasar en 87 minutos de sufrimiento real a convertirse en un involuntario hombre: al que ningún otro puede mirar de frente sin dejar de padecer los mismos sentimientos que muchos espectadores sintieron cuando los protagonistas de ese filme (neo)realista colombiano titulado, no de balde, *Rodrigo D – No Futuro*, pasaban de la ficción, vivos, a la realidad, muertos: vergüenza, disgusto, desasosiego, rabia, impotencia. Sentimientos que recuerdan que seguimos pasando de la infancia a la adultez sin solución de continuidad y en menos de lo que dura un filme. Que seguimos prefiriendo mirarnos el ombligo antes que siquiera pensar en los demás. Que seguimos, contra el deseo espiritual de la mayoría y por causa del apetito material e insaciable de unos pocos, en el tiempo de los asesinos... como dijo Miller para referirse no propiamente a la ficción sino a la vida.

Menos mal todavía queda el consuelo expresado por otro poeta, Serrat: “Bienaventurados los que están en el fondo del pozo/ porque de ahí en adelante/ sólo cabe ir mejorando” (9). Y, en tal sentido, a Antoine Doinel, el hombre, sólo le queda acogerse...

*a Valentina, merecedora de un altar tipo Doinel a Balzac,
y a Santiago, depositario del deber mayor del ser humano: la libertad...
A Víctor Gaviria, por saber amar a sus actores, niños y adultos, para comprenderlos
mejor.*

NOTAS

Texto para las memorias del Seminario *Movimientos y Renovación en el cine* (7 de marzo a 2 de julio de 2005, U. Central), finalmente no publicado por intransigencia del compilador de dichas memorias, Juan Diego, *el Petit-cochon*, Caicedo. Intransigencia basada en su

sesgo, pronunciado, de extrema derecha: lo que le hizo suponer que su aparente contradictor era de extrema izquierda y que por consiguiente habría que invisibilizarlo, reducirlo como fuera... A manera de noble revancha, dicho texto figura ahora aquí.

1. *Nouvelle Vague*: término inventado, en efecto, a propósito de la moda, no del cine, y de los ideales de juventud, belleza y vitalidad, por la periodista Françoise Giroud en el diario *L'express*. Término derivado de otro, *New-Look*: según Siclier cuando la escasez de tejidos, rigurosa durante la ocupación y la inmediata posguerra, pasó a ser un mal recuerdo, los modistas en una maniobra de gran estilo lanzaban la operación así llamada que “se aplicó durante mucho tiempo a todo lo que pudiera considerarse moderno o que estuviera en primera línea” (Siclier: 29). A propósito de la exaltación mediática de la juventud en tiempos de la *Nueva Ola* y su vigencia hoy, se cita a Román Gubern: “La cultura de masas se guía hoy por la efebofilia, en una sociedad progresivamente envejecida, porque la juventud se ha revelado, a diferencia de otras épocas pasadas, como el segmento social más consumista. La juventud representa, además, la fertilidad y el futuro. [...] La efebofilia se halla en el corazón de la tradición judeo-cristiana [...] y los jóvenes son vistos y representados por las industrias culturales como encarnaciones de la energía vital y de la deseabilidad”. (*El eros electrónico*, Taurus, 2000: 48).
2. Siclier, Jacques. *La nueva ola*. Rialp, Madrid, 1962, p.96.
3. Como le pasa a Celedón Rojas, protagonista de *Crónica de un niño solo* (1964), de Leonardo Favio, también *opera-prima*, emparentada con *Los 400 golpes* no sin razones: el cantante-cineasta retoma parte de la banda sonora del filme francés y la inserta en el suyo justo cuando Celedón llega a una vitrina, lo que a su vez emparenta a *Crónica* con *Los olvidados* por una escena similar: eso sí, sin pederasta a la vista.
4. Trueba, Fernando. *Diccionario de Cine*. Planeta, Barcelona, 1998, p. 293.
5. Said, Edward W. *Sobre el estilo tardío – Música y literatura a contracorriente*. Mondadori, Debate, Bogotá, 2009, p. 131.

6. Gramsci, Antonio. *Para la reforma moral e intelectual*. Los Libros de la Catarata, Madrid, 1998, 153 pp.
7. Trueba, Op. Cit., pp. 291-292.
8. Hovald, Patrice. *El neorrealismo y sus creadores*. Rialp, Madrid, 1962, pp. 177 y 179.
9. Tema del álbum del mismo título, *Bienaventurados*, de Joan Manuel Serrat, sellos Ariola-Sonolux (1987).

MIEDO DEVORAR ALMA (1973/74): UNA TENUE LUZ DE DESESPERADA ESPERANZA...

En el Manifiesto de Oberhausen (28 de febrero de 1962), se expresaba la “intención de crear un nuevo cine alemán de ficción”. 26 jóvenes cineastas, entre ellos Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni, declaraban ante la opinión pública: “Este nuevo cine necesita nuevas libertades. Libertad con respecto a las convenciones usuales en esta actividad. Libertad con respecto a las influencias del socio comercial. Libertad con respecto a la tutela de los grupos de intereses. Tenemos concepciones espirituales, formales y económicas concretas sobre la producción del nuevo cine alemán. Estamos dispuestos a asumir conjuntamente los riesgos económicos.”

A aquel grupo se suman, tiempo después, Werner Herzog, Wim Wenders y Rainer Werner Fassbinder, quienes muy pronto reafirman y transforman en hechos las declaraciones y principios que otros habían difundido y firmado. Fassbinder, especialmente, durante los escasos 37 años que vivió, le impuso su rebeldía al medio, mostró una capacidad de trabajo y calidad nunca antes vista y demostró a través de su obra que fue, es y será por mucho tiempo el más abundante (no prolífico...), claro, abierto y tenaz cineasta de todos aquellos que ya habían expresado: “El viejo cine ha muerto. Tenemos fe en el nuevo.” Por supuesto, sin olvidar a Kluge, Reitz, Schamoni, Herzog, Wenders, Lilienthal, Achternbusch, Geissendörfer, Runze, Schroeter, Syberberg y compañía.

Ahora bien, poniendo sobre el tapete una forma absurda en apariencia de titular las películas, *Miedo devorar alma* (1973/74), lo que en realidad significa el original alemán *Angst essen seele auf*, de Rainer Werner Fassbinder, fue retitulada en Alemania como *Todos nos llamamos Alí* o *Todos los turcos se llaman Alí...* Sin embargo, hoy, a la distancia y con los vientos de xenofobia que vuelven a correr por Europa, el último título citado, en especial, adquiere una vigencia inusitada: para los alemanes, todos los turcos son iguales y por ello todos se llaman Alí, sin importar, además, si los confunden con marroquíes, etíopes, ghaneses etc. De todas maneras, lo que realmente importa aquí de *Miedo devorar alma* es que constituye uno de los filmes que mejor expresa la

inconformidad, el malestar y la hiriente sinceridad de cuantos realizó el genial cineasta germano. Es decir, a la agresividad latente del alemán medio, Fassbinder opone la sencillez, la sutileza e incluso la candidez de una historia tan ingenua como las dos personas de que trata: una fregona alemana, de ascendencia polaca, veinte años mayor que su amante negro, un trabajador temporero marroquí...

Cuando en una conversación el crítico Hans Günther Pflaum le planteó si la simplicidad del filme no llevaría a desvincular de la historia a los espectadores que piensen “nada en la vida real es tan simple”, Fassbinder, en uno de sus muy frecuentes raptos de lucidez, le respondió algo desconcertante por eficaz: “Tienen la posibilidad o incluso la obligación de escaparse de esta historia, pero no en perjuicio de la película sino en beneficio de su propia realidad; eso me parece lo esencial.” Sin embargo, y aun con lo dicho por Fassbinder lo esencial vino enseguida, cuando le dijo a Pflaum algo que, en concepto de quien escribe, contiene una de las más soberbias declaraciones sobre el sentido último ya no de las películas sino del arte en general, ser útil a los seres humanos, hacerles reflexionar, si no cambiarles el corazón al menos reubicarles la cabeza: “En algún momento las películas tienen que dejar de ser películas, de ser historias, para empezar a estar vivas y hacer que nos preguntemos qué tienen que ver con nosotros y con nuestras vidas. Creo que al ver esta película cualquiera está obligado –porque el amor de ambos le parece claro y puro– a revisar sus relaciones con las personas que tienen la piel oscura y también con las personas mayores. Lo considero algo muy esencial. En eso no se puede ser lo bastante simple.”

Con ello, Fassbinder no sólo estaba haciendo una bella y existencial definición de cine sino también la síntesis ideal de lo que debe ser un filme, para que deje de serlo de momento y se parezca más a la vida, así como la más rotunda propuesta para una interpretación sensata y justa: la que debe seguir a la visión de todo filme valioso y trascendente. Interpretación tanto más rica cuanto menos lastre literario, menos ripio de la palabra y más consideración por la imagen, tenga el filme en cuestión.

En efecto, *Miedo devorar alma*, hecha originalmente en 35 mm, 93 minutos, color, con guión el propio Fassbinder, cámara de Jürgen Jürges y protagonizada por Brigitte Mira, El Hedi Ben Salem, Barbara Valentin e Irm Hermann, es un película honesta,

diáfana, corrosiva, pero nada *literaria* ni mucho menos simple, que cuestiona y obliga al espectador a reflexionar sobre sus mitos, tabúes y convencionalismos sociales. En ella se describen las relaciones, se reitera, entre una trabajadora alemana 20 años mayor que su amante y éste, un obrero marroquí, víctima de la xenofobia y del racismo. Entre ellos el amor surge como humana respuesta al brutal acoso, al bestial aislamiento, que la sociedad les plantea.

La soledad en que cada uno de ellos vive, ella viuda, que vive además en una casa grande y vacía, y él trabajador foráneo, hacinado en una habitación con otras cinco personas, tal vez configure un elemento que refuerce el afán de seguir viviendo o, por el contrario, tan sólo sea un síntoma de desesperanza para ambos... y para todos los seres humanos que se atrevan a desafiar las leyes, tradiciones, costumbres o convencionalismos de cualquier país por adelantado, moderno o desarrollado que parezca, sea o se quiera. Ante la incompreensión y el repudio general –aun de los familiares de la viuda–, y en medio de ese cáncer existencial llamado soledad, la *vieja* alemana y el joven y *musculoso* marroquí se hunden en medio de la tempestad que sobre ellos desataron la intolerancia, el racismo y la xenofobia: eso sí, no sin antes erigir su protesta contra los hombres y las normas de una sociedad que, por culpa de esta y sus normas, se derrite en la candente lava de la indiferencia y se despeña rauda por el abismo de la aparente solidaridad.

Gracias a la ternura que el director le supo imprimir a esos dos personajes marginados pero vitales –pesimistas si se quiere, pero como causa de una realidad desalentadora–, el hombre y la mujer se ven obligados a pensar que, aún hoy, morir por amor no es imposible sino humano y sencillamente factible. No obstante, en medio de la desesperanza y la presión externa, a través de dos seres íntegros, se filtra y proyecta en el espectador, una tenue, aunque penetrante luz de desesperada esperanza...

NOTA

Archivo del *Cine-Club Andrés Caicedo*. Jueves 7, febrero/85. Año I. Reseña No 29.

STALKER (1979) ES LA ZONA

Toda vez que *Stalker* (1979) puede considerarse la síntesis cinematográfica del realizador ruso Andréi Tarkovski (1932-1986), *La fábrica de sueños* presenta a sus lectores un ensayo sobre aquella magna obra con motivo de un aniversario más de su realización. Ensayo que pretende reflejar una parcela de dicha síntesis, con base en una serie de palabras, conceptos y frases reforzadas en no pocos casos por apreciaciones del propio Tarkovski en las que el autor de *La infancia de Iván* (1962), *Andréi Rubliov* (1966) y *El espejo* (1974), entre otros filmes, reflexiona sobre su propio quehacer, la responsabilidad del artista y la vida en general: la vida de un hombre para quien en todo su cine han sido importantes sus raíces, los lazos con la casa de sus padres, con la niñez, la patria, la tierra.

Las razones que podrían llevar a pensar en *Stalker* como *summa* de su obra son múltiples pero, en aras de la brevedad, aquí sólo se mencionarán algunas: reflejo de la crisis interior no como lastre sino signo de salud; ansia de armonía proyectada desde el arte antes que desde una vida llena de disonancia, contradicción en la que el propio director ve un estímulo para el movimiento; búsqueda de equilibrio a partir de un hombre, Stalker, en estado de desesperación, cuya fe tambalea pero, no obstante, siente su vocación de servir a los demás, a quienes han perdido “sus esperanzas e ilusiones” (mientras tanto, Tarkovski muestra la utilidad del arte); intento por mantener, como en ninguna otra película, la unidad de espacio, tiempo y acción, al estilo de lo que en la ópera hizo Mozart con *Idomeneo* (y recientemente, en cine, el ruso Sokurov con *El arca rusa*, de 2002, filme en un solo plano-secuencia, ese sí, a diferencia de *La sogá*, de 1948, del inglés Hitchcock que constituye un ejercicio de ocho planos-secuencia de 10 minutos cada uno, resueltos con solución de continuidad cada *ten minutes take* a través de un *travelling* hacia atrás mezclado con un *zoom* hacia adelante); afán por evitar cualquier salto temporal entre las partes, es decir, que el curso del tiempo se pudiera percibir como un solo plano, a diferencia de *El espejo*, por ejemplo, trabajo en el que le parecía “interesante montar material documental, sueños, apariciones, esperanzas, intuiciones y recuerdos”; anhelo de rodar un filme entero en un solo plano;

hallazgo en el sentido de eliminar del guión todo aquello que le hubiera impedido “trabajar con un mínimo absoluto de efectos exteriores”; en fin, deseo por presentar una arquitectura sencilla y modesta para toda la estructura de la película y a su vez presentar la posibilidad que tiene el cine de observar la vida “casi sin lesionar visible y gravemente el curso real de ésta” pues, de acuerdo con el cineasta, es ahí donde radica la naturaleza verdaderamente poética del cine como arte.

En conclusión, fuera de invitar a contemplar su cine y a verificar qué tienen o pueden tener de *Stalker* sus otros filmes, el propósito central de quien escribe no es otro que el de establecerse como puente entre el hombre y cineasta Tarkovski y los espectadores: en especial, aquéllos que pese a la (mala) distribución, la censura y otras plagas han podido apreciar *Stalker* en toda su dimensión: como resumen de una inefable trayectoria artística... e incluso *no* en toda su dimensión. Después de todo, *Stalker* no es un cuadro estático sino, al estilo de *Andréi Rubliov*, un fresco en movimiento o si se prefiere una sinfonía visual o, en últimas, una segunda realidad para el ojo y el oído...

STALKER es...

Antimaterialismo – Espíritu – Búsqueda de lo absoluto: El artista intenta perturbar la estabilidad de una sociedad en pro de su tendencia hacia lo ideal: la sociedad tiende a la estabilidad; el artista, en cambio, a la eternidad. A él le preocupa la verdad absoluta, por lo que mira siempre hacia adelante, descubriendo así las cosas antes que los demás. (Andrei Tarkovski, Esculpir en el tiempo, Ed. Rialp, Madrid, 1991, p. 217)

Placer de los sentidos – Ideal ético – Amor a la vida – Vuelta a la naturaleza: Es necesario que nuestro cuerpo intoxicado por el alcantarillado, rutina escolar, seguros, reaccione de nuevo al sonido de los insectos. Es necesario que nuestros ojos, oídos, todos nosotros seamos inundados de lo que hay en las fuentes del gran sueño. Alguien ha de exclamar que vamos a construir pirámides, no importa que después no las construyamos. Debemos despertar el deseo. Debemos extender nuestra alma a todos los lados como si fuera un velo extensible hasta el infinito. (A. Tarkovski en Doménico, Magazín El Espectador No 637, 30.VII.95)

Expresión de la individualidad – Camino del afecto: Si no quieren que la vida se vea truncada debemos tomarnos de la mano. Debemos mezclarnos los denominados sanos y los denominados enfermos. ¡Eh, ustedes,

sanos, ¿qué significa su salud?! [...] Han sido las personas denominadas sanas las que han llevado al mundo al borde de la catástrofe. (Op. citada)

Invitación a la paz interior – Imaginación como libertad total – Rescate de la sensibilidad – Valor de la austeridad – Importancia de la debilidad: *Cuando el hombre nace es débil y ágil; cuando el hombre muere es fuerte y duro: la fuerza y la dureza son amigas de la muerte.* (Stalker en Stalker evocando el Tao, de Lao-Tsé)

Conciencia de la muerte – Exaltación de la vida – Alimento de los sueños – Conocimiento de la imperfección – Certeza de la precariedad – Sinónimo de movimiento – Cuestionamiento y aceptación de la realidad: “¿Dónde estoy si no estoy en la realidad ni en mi imaginación?” (Tarkovski en Doménico)

Excitación de la fantasía – Duda de la verdad – Despertar del deseo

Fugacidad de lo grande/ Continuidad de lo pequeño: *Voy a firmar un nuevo acuerdo con el mundo. Que luzca el sol de noche y nieve en agosto. Lo grande es efímero. Sólo lo pequeño tiene continuación.* (Op. citada)

Llamado a la unidad: *Los hombres deben volver a la unidad; no deben seguir separados. Basta con observar la naturaleza para comprender que la vida es sencilla y basta con regresar al punto en que tomaron el mal camino. Hay que volver a las fuentes de la vida e intentar no enturbiar el agua. [...] ¡Y ahora, música!* (Op. citada)

Condena de la separación – Invocación de la humildad – Apelación a la sencillez: *En Stalker -uno de los últimos filmes- logré una gran sencillez, un ascetismo en la narración.* (Tarkovski, entrevista con Donatella Baglivo, Cuadernos del Cine, Club No 4, U. Central, 1998, p. 84)

Elogio de la soledad: *Yo nunca sé lo que la gente quiere decir cuando se queja de la soledad. Estar solo es uno de los más grandes placeres de la vida, significa pensar nuestros íntimos pensamientos, hacer nuestros pequeños trabajos, ver el mundo más allá y sentirse uno mismo continuado en la conexión radical con el centro de todas las cosas.* (D. H. Lawrence, 1885-1930) *¿Qué quisiera decirle a los jóvenes? Que supieran encontrarse con más frecuencia en la soledad, que amaran estar solos con ellos mismos. Me parece que la tragedia de la juventud actual se reduce a que hace esfuerzos para unirse con base en actividades muy ruidosas, a veces incluso agresivas. Ese*

deseo de unirse para no sentirse solo es muy desagradable, desde mi punto de vista. Hay que aprender desde niño a estar solo. Esto no significa estar siempre solo; significa no aburrirse consigo mismo, porque quien se aburre en la soledad es, me parece, una persona que se encuentra en peligro, desde el punto de vista moral. (Cuadernos del Cine Club No 4, U. Central., p. 83)

Agua: Sí, en mis filmes hay mucha agua... El agua, los ríos, los arroyos me dicen mucho. Me gusta mucho el agua. ¿Cómo me relaciono con el mar? Es algo extraño a mi mundo interno. Es una gran superficie demasiado monótona. Desde el punto de vista de mi yo, el micromundo me dice más que el macromundo. Para mí las grandes superficies hablan menos que las superficies limitadas. Me gusta mucho la relación de los japoneses con la naturaleza, su percepción de ella. Tiene muy poco espacio, se esfuerzan por concentrarse en los espacios pequeños y ven en ellos, por así decirlo, un reflejo de lo infinito. Es esa superficie de aspecto cerrado que me es más agradable. En Rusia puede verse una gran cantidad de agua, mucho más que en Italia. Me gusta mucho el agua como objeto [...] El asunto es que el agua es muy dinámica. Transmite movimiento, profundidad, cambio, luz, reflejo. No hay nada más hermoso que el agua. No hay ningún fenómeno natural que no se refleje en ella. Obviamente, sería incorrecto limitarse a un solo aspecto al mostrar el agua. No me imagino ninguna película sin agua... (Op. citada)

Pureza – Transparencia – Cascada de imágenes – Gravedad

Anuncio de la catástrofe (piénsese en Chernobyl) – Omisión de verbosidad – Tributo al silencio – Comunicación –

Anhelos de libertad: A mí me da la impresión de que en la lucha por las, sin duda, importantes libertades políticas, el hombre moderno ha olvidado aquella libertad de que disponían los hombres de todos los tiempos: la libertad de ofrecerse en sacrificio, de darse a sí mismo a su época y a su sociedad. (Esculpir en el Tiempo, pág. 208)

Omnipresencia de la prisión... – Necesidad de lo espiritual –

Utilidad del arte: “El arte no es solamente la más alta expresión del hombre, sino también la salvación de la humanidad.” (William Faulkner, 1897-1962) “El arte simboliza el sentido de nuestra existencia.” (Esculpir en el Tiempo, pág. 217)

Inutilidad del arte (¿?) – Validez de la crisis (...interior, por ejemplo): Para mí, una crisis interior es siempre un signo de salud. En mi opinión, no supone otra cosa que un intento de volver a encontrar el propio yo, de conseguir una nueva fe. Entra en un estado de crisis interior todo aquél

que se plantea problemas intelectuales. Esto es perfectamente lógico, puesto que el alma ansía armonía, mientras que la vida está llena de disonancia. En esta contradicción se halla el estímulo para el movimiento, pero también la fuente de nuestro dolor y de nuestra esperanza. Es esa contradicción la confirmación de nuestra profundidad interior, de nuestras posibilidades espirituales. (Esculpir en el tiempo, pág. 218)

Desmante de la razón / Privilegio de la emoción – Preeminencia de la intuición – Convencimiento de la ruina (como en Faulkner, en Rulfo, en Onetti, en Rojas Herazo) –

Temor de lo conocido... y a lo desconocido – Desamparo ante la agresión – Pesimismo como actitud defensiva – Visión del sufrimiento intenso – Realismo del arte – Inclinação a la verdad.

La estética como ética: *El arte es realista cuando intenta expresar un ideal moral. El realismo es inclinarse hacia la verdad, y la verdad siempre es bella. Aquí la categoría estética corresponde a la ética.* (Esculpir en el tiempo, p.138)

Vanidad del científico – Dedo en la llaga del interés – Mentís sobre el desinterés de la caridad –

Privación/ Pobreza/ Hambre: *Sé muy bien lo que es la pobreza. Mamá nos educó en una época muy difícil. Frecuentemente teníamos hambre; hambre en serio, es decir, vivíamos sin la esperanza de recibir un pedazo de pan al día siguiente. Es un sentimiento muy difícil que humilla a la persona. Pero, al mismo tiempo, enseña a ser compadecido con los otros. La persona que ha padecido hambre nunca podrá ser voraz.* (Cuadernos del Cine Club No 4, pág. 86)

Desafío al aburrimiento – Negativa a la desolación – Rechazo del totalitarismo – Auscultación y requerimiento de la verdad – Evidencia de la contradicción – Aspiración a lo deseado – Obtención de lo indeseado: *...el fenómeno de la contrafinalidad, es decir, que el resultado de nuestras acciones puede muy bien ser lo contrario de lo que nos proponíamos.* (Estanislao Zuleta en *Sobre la idealización en la vida personal y colectiva*, Procultura, 1985, p. 131) Dicho de otro modo, lo que buscábamos no se parece en nada a lo que obtuvimos: el hombre quiere, pero no puede... (que, en sentido estricto, no es el caso de Tarkovski con *Stalker*)

Dificultad en conocer los deseos – *Stalker*: guía, faro, conductor... – Marginalidad contra intelectualismo

Misterio: *Sólo el misterio nos hace vivir, sólo el misterio.* (Federico García Lorca, 1898-1936)

El viaje como aventura y exploración interior – Sabiduría del desplazamiento – Exploración de la armonía – Emoción en calma.

Música... que es movimiento... razón de ser del cine y de la vida: *"...la música en una película es para mí siempre un elemento natural del mundo sonoro, una parte de la vida del hombre."* (Esculpir en el tiempo, p. 187) *Información no es conocimiento, conocimiento no es sabiduría, sabiduría no es verdad, verdad no es belleza, belleza no es amor, amor no es música. Música es lo mejor.* (Frank Zappa, 1940-1993)

Poesía en movimiento: *Me parece que todos los que entran en la historia del cine como artistas, como autores, todos son poetas. Desde mi punto de vista el cine de autor es el cine de los poetas y todos los verdaderos directores de cine actuales son poetas. ¿Qué es un poeta del cine, según yo? Son los directores que tienen su mundo propio, que tratan de fundar su mundo en función de lo que encuentran en la realidad que los rodea. En la vida que viven. Ese es el cine que nosotros llamamos de autor, poético.* (Cuadernos del Cine Club No 4, p. 78)

Definición de cine de autor: *Hay directores de cine que pueden contabilizar el futuro éxito de sus películas. No pertenezco a ese grupo. Pienso que el único camino para llegar al espectador, es el ser siempre uno mismo, hablar una lengua propia; es la única forma de ser comprendido por el espectador. Es necesario luchar contra el cine comercial, resistírsele. Es lo que hacen los cineastas que nosotros llamamos autores. Ellos no tratan de hacer lo que sea para gustarle al espectador. Este de todas formas los aceptará, tarde o temprano. Todos los intentos de gustar hechos por las personas que llamamos autores, han terminado mal. El poeta íntegro es un hombre. El 'autor' no sabe gustar."* (Cuadernos del Cine Club No 4, p. 87)

Defensa de la inocencia – Resistencia a la destrucción

Compromiso del artista con nadie más que consigo mismo: *Una vida absolutamente libre, en la que se pueda hacer o dejar de hacer lo que uno quiera, según capricho, es para mí algo realmente inimaginable. Por el contrario, yo me veo obligado a hacer siempre aquello que en un período determinado de mi vida me parece lo más importante, lo necesario. La única comunicación adecuada con el espectador es esta: permanecer fiel a sí mismo. Sin concesión alguna a ese ochenta por ciento de espectadores de cine que, por motivos indescifrables, exigen de nosotros, los directores, que les*

entretengamos. A la vez, nosotros los directores hemos empezado a despreciar tanto ese ochenta por ciento de espectadores, que estamos dispuestos a entretenerles, puesto que de ellos depende la financiación de la próxima película: una situación sin salida. (Esculpir en el tiempo, p. 209)

Preocupación metafísica – Materialización de la imagen – Imagen que vuelve visible lo invisible – Haikú ruso cinematográfico – Contemplación vs. Mirada.

Montaje = lógica de la poesía: Me parece que aquella [la lógica de la poesía] conviene a las posibilidades del arte cinematográfico –la más auténtica y la más poética de las artes. En todo caso, está más cerca de mí que la dramaturgia tradicional que relaciona las escenas según el desarrollo lógico y lineal de la acción. Tal seguimiento perfecto de los acontecimientos es en general el resultado de especulaciones y, a veces, de concepciones didácticas... También se pueden extraer las partes de una película gracias a otro método que consiste en mostrar la lógica del pensamiento humano. En ese caso, aquella dicta el desarrollo de los acontecimientos y su cronología. Las imágenes reunidas según la lógica poética tienen un mayor impacto emocional y dejan activo al espectador: él participa en el descubrimiento de la vida en lugar de estar sumergido por enseñanzas preestablecidas. (Lorsque le film se prépare, Moscú, 1964, tomado de Revista Gradiva Nos. 4 y 5, nov. 87/ feb. 88, Bogotá, Colombia)

Imagen contra símbolo: En ninguna de mis películas se simboliza algo. La zona es sencillamente la zona. Es la vida que el hombre debe atravesar y en la que o sucumbe o aguanta. Y que resista depende tan sólo de la conciencia que tenga en su propio valor, de su capacidad de distinguir lo sustancial de lo accidental. (Esculpir en el tiempo, p. 223)

Amor vs. Falta de fe: Ese amor [el de la mujer de Stalker], esa entrega, es el último milagro que se puede oponer a la falta de fe, al cinismo y al vacío del mundo moderno. (Esculpir en el tiempo, p. 221)

Necesidad de creer – Elocuencia del espacio – Confrontación con los temores

Cambio: Todo cambia excepto el cambio mismo (sentencia oriental) Los absolutos son coerciones, el cambio es absoluto. (Allen Ginsberg, 1926-1997, en su poema Saludos Cosmopolitas)

El hombre, paradigma –triste– del desamparo – La poesía como urgencia de alivio – La fe como último recurso

Identidad/ Memoria/ Sentido de la pertenencia: *En todas mis películas me ha resultado importante el tema de mis raíces, de mis lazos con la casa de mis padres, con la niñez, la patria, la tierra. De forma necesaria tenía que subrayar mi pertenencia a una tradición y a una cultura concretas, a un determinado círculo de personas e ideas. (Esculpir en el tiempo, p. 218)*

El amor como quinto elemento –sin la cursilería de Luc Besson en *El quinto elemento*

Alabanza del saber esperar: *El amor es paciente/ está lleno de bondad.../ lo soporta todo.../ lo espera todo... (Extracto de la Epístola de los Corintios, Nuevo Testamento)*

Sentido del sinsentido

Bienestar material vs. Bienestar espiritual: *Soy avaro de esa libertad que desaparece cuando comienza el exceso de bienes. (Albert Camus, 1913-1960) La riqueza para mí no significa nada particular, especial. Para mí la riqueza puede únicamente garantizar el tipo de vida que yo quiero llevar; pero como estoy acostumbrado a la vida sencilla, no pienso que quisiera ser rico. ¿Qué significa ser rico? La riqueza es algo relativo. Me parece que el hombre no necesita de la riqueza. Pienso que el hombre rico comienza a cambiar interiormente, se hace avaro, comienza a defender de los otros su riqueza y, después, la empieza a servir. Esa dependencia de la propia riqueza me parece lo más peligroso que esta trae consigo. (Cuadernos del Cine Club No 4, pp. 86-87) En Stalker yo intento trasladar la atención de los problemas externos a los internos, a los relacionados con los problemas de la lealtad del hombre a sí mismo, a su ideal interno. El problema de la confianza en tanto que interrelación de la personalidad con el ideal contenido en la vida de la humanidad. Es quizás un problema de activismo. Creo que el ser humano llegó a un punto muerto porque quiso resolver todos sus problemas con medios materiales. Esa no es una solución. Mientras el hombre no se desarrolle en forma armónica, no se desarrolle interiormente, espiritualmente, no se desarrollará, en general, y su suerte será trágica. (Cuadernos del Cine Club No 4, p. 87)*

La importancia de la capacidad de amar: *Considero que es un deber mío animar a la reflexión sobre lo específicamente humano y sobre lo eterno que vive en cada uno de nosotros. Pero el hombre ignora una y otra vez lo humano y lo eterno, aunque tenga su destino en sus propias manos. Prefiere ir a la caza de ídolos engañosos, aunque, al fin y al cabo, de todo aquello no quede más que esa partícula elemental con que el hombre puede realmente*

contar en su vida: la capacidad de amar. Y esa partícula elemental puede ocupar en su alma una posición existencialmente definitiva, puede dar sentido a su existencia. (Esculpir en el tiempo, p. 223)

Negación del tiempo/ Tiempo interior contra tiempo cronológico – El arte como lo único intemporal – La obra de arte, lo único desinteresado – La esperanza, alternativa a la miseria de la condición humana... – El amor y el arte, exclusivos factores de salvación – La ZONA/ La zona es la zona – *Stalker* – *Stalker es la zona*: sentido imperfecto antes que imperfección sin sentido

STALKER no es...

Banalidad – Retórica – Estulticia – Panfleto (en sentido peyorativo pues hay un sentido positivo del panfleto) –

Inacción: *Quien desea y no actúa, engendra la peste.* (William Blake, 1757-1827, en *El matrimonio del cielo y el infierno*)

Demagogia – Cursilería – Esnobismo – Trivialidad – Prepotencia – Soberbia – Orgullo – Levedad – Ligereza – Inmediatez – Verborrea – Discurso – Insipidez – Apego – Mezquindad – Conformismo

... sólo ciencia-ficción: *Cuando me hacen preguntas sobre el filme Stalker, yo me siento desconcertado. Al hacer un filme, nunca pienso que este va a pertenecer a algún género determinado. No sé qué es Stalker. Más que ciencia-ficción es una alegoría, una parábola.* (Cuadernos del Cine Club No 4, p. 87)

STALKER, en últimas, es...

Desprendimiento – Generosidad – Renuncia – Autenticidad – Compromiso (que no obligación) – Lealtad al ser humano –

Amor y respeto a la mujer: *Cuando pienso en las mujeres en general, no entiendo por qué exigen la igualdad en el trato y luchan por la igualdad. En mi opinión, lo más importante para una mujer es que siga siendo mujer. La belleza de la mujer está en su naturaleza, está en que conserve su esencia. La debilidad, la feminidad, el amor le son intrínsecos. Considero a la mujer no sólo igual sino mejor que el hombre, pero únicamente cuando ella sigue siendo*

mujer en todo. En ese caso despierta en mí un gran sentimiento de respeto y amor. Por lo demás, en el amor me siento más conmovido que feliz.. (Cuadernos del Cine Club No 4, p. 88)

Libertad como sacrificio a nombre del amor: Lo trágico es que no sabemos ser realmente libres: exigimos una libertad que va en detrimento de los demás y no estamos dispuestos a prescindir de algo nuestro en bien de los demás, viendo en ello una disminución de nuestros derechos y libertades personales. A todos nosotros nos caracteriza hoy un egoísmo francamente increíble. Pero ahí no está la libertad. Libertad significa aprender, por fin, a no exigir nada de la vida o de los demás hombres, sino sólo de nosotros. Libertad: sacrificio hecho en nombre del amor. (Esculpir en el tiempo, p. 208)

LOS SANTOS INOCENTES (1984): EL DESALMADO ROSTRO DE UNA SOCIEDAD

*A Valentina in memoriam...santo inocente
de quien nunca lograré desprenderme.
Y a Santiago, de quien tampoco quiero...*

En 1984 se estrenó en España una de las películas más sorprendentes, cautivantes y reveladoras de cuantas se hayan proyectado posteriormente en Colombia, país en el cual fue conocida dos años después. Con motivo de un aniversario más de dicho acontecimiento audiovisual, a continuación se intentará desentrañar parte del espíritu de esta obra, dirigida por el español Mario Camus, cuya lucidez, humanismo y tratamiento de la parábola política, referida a un grupo de desheredados de la tierra, difícilmente encuentra un equivalente dentro del panorama cinematográfico contemporáneo; así como tampoco es fácil hallarlo dentro de la relación literatura y cine específicamente en cuanto tiene que ver con la libertad de adaptación, que llega hasta la transgresión, la capacidad para modificar personajes, hechos y situaciones y la destreza en el manejo del lenguaje: hecho que sorprendió positivamente al autor de la novela.

A través del lenguaje, Camus logró transformar el original literario en una pieza fílmica de alto vuelo poético, sin traicionar en ningún momento la idea central del argumento, objetivo de toda buena adaptación. De un denso contenido realista, inmerso en aguas o, peor, en el lodo de la política, sin caer, eso sí, en el manido recurso al *mamertismo* (el recurso al dogma y al sectarismo, sin atender a razones del interlocutor), calamidad de frecuente uso en ciertas latitudes. Latitudes en las que aún se piensa que cualquier expresión artística debe retribuir los favores políticos y que el cine debe llevar una fuerte carga ideologizante como en los casos del realismo socialista, con su culto a la personalidad, del tendencioso parnellismo, no maccarthysmo, con su negación del ser, y, en el plano nacional, del otrora poderoso yugo *peccemelista*... del Partido Comunista Marxista Leninista, con su insatisfecho espíritu burgués, de descarado proselitismo. Y no, como tiene que ser para que la intolerancia sea

minada, una ideología bien cimentada que, de ningún modo, representa una carga; una ideología sin tintes proselitistas cercana a las relativas verdades del arte y lejana de las absolutistas mentiras del poder: poder que encarnan hombres y mujeres informes y faltos de vida.

La obra del cineasta y guionista español Mario Camus, quien abandonó el derecho para ingresar en la *Escuela Oficial de Cine*, al diplomarse con la práctica *El borracho* (1963) se movió en adelante por un evidente e irrefrenable deseo de comunicación popular, bien sea dentro de obras de temática social, sencillas aunque bien contextualizadas (*Los farsantes*, 1963, su *ópera-prima*; del mismo año, *Young Sánchez*), comerciales mas no indignas ni que dejen de cuestionar, así se trate de un *spaghetti western* (*La cólera del viento*, 1970), relacionadas con piezas de clásicos como Calderón de la Barca y Lope de Vega (*La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1972) o con la tragedia o el drama (*Con el viento solano*, 1965, *Los pájaros de Baden-Baden*, 1975, *Los santos inocentes*, 1984). Esta última, con base en la novela homónima de Miguel Delibes y con la cual Mario Camus (Santander, 20.IV.1935) se dio a conocer en América Latina de forma más amplia y de paso se mostró en la plenitud de sus conocimientos teóricos, técnicos y de realización, con una mayor dosis de riesgo, valor e imaginación. Sin conceder nada.

Entretanto realizó *Muere una mujer* (1964) y filmes de encargo, como los musicales *Cuando tú no estás* (1966), *Al ponerse el sol* (1967) y *Digan lo que digan* (1968), para el cantante Raphael, y *Esa mujer* (1969), para Sara Montiel. Su estilo se definió con *Fortunata y Jacinta* (1979), sobre la obra de Pérez Galdós, una serie televisiva que supuso su consagración como adaptador de textos literarios. Dentro de este campo realizó con gran éxito *La colmena* (1982), *Oso de Oro* en Berlín; *Los santos inocentes* (1984), por la que los actores Alfredo Landa y Paco Rabal fueron premiados *ex aequo* en Cannes por la mejor interpretación y el filme recibió el *Premio Especial del Jurado* ecuménico; y *La casa de Bernarda Alba* (1987), adaptación del drama de García Lorca. En otras obras su enfoque social tiene un tono más intimista, como en *Sombras en una batalla* (1993), con Carmen Maura, una veterinaria, y Joaquim de Almeida, su compañero, sobre el terrorismo de ETA, que fue promocionada bajo el lema “el olvido es la única venganza y el

único perdón” o *Amor propio* (1994), que con cada vez mayor certeza y complejidad describen la historia de un regreso. Otras películas suyas: *La vieja música* (1985), *La rusa* (1987), sobre la obra de J. L. Cebrián, *Después del sueño* (1991), *Adosados* (1996), *El color de las nubes* (1997), *La ciudad de los prodigios* (1999), que participó en Mar del Plata ese año, y *La playa de los galgos* (2002), de nuevo abordando la temática etarra, esta vez con un panadero que busca a su hermano. En 2011, recibió un *Goya de Honor* por la Academia de Cine Español.

Los santos inocentes es una muestra de cine depurado, libre de manierismos, carga ideologizante y lastres literarios, entendidos estos como yugos retóricos que hubieran podido incidir en la calidad plástica del filme. Partiendo de una novela de “ciento sesenta y seis páginas de letra grande y abierta”, según Miguel Delibes (1920-2010), el cineasta Mario Camus escribió un guión fiel y, no obstante, libre, junto a Antonio Larreta y a Manuel Matji, en el que se eliminaron personajes y escenas que restaban fluidez al relato y cuya asunción hubiera representado un enriquecimiento vital, quizás, pero también, lo que hubiera sido grave, un desequilibrio de la puesta en escena, tanto como un peligroso incremento en la duración del filme: preciso, hasta en su extensión.

Así, Rogelio, el otro hermano de Nieves y de Quirce, no encuentra sitio en el filme, como tampoco lo va a tener Ireneo, el hermano muerto de Azarías y de Régula. Otro episodio que se suprimió en la adaptación y que en el texto tiene su importancia, dada la tradición católica y ante todo el prurito cristiano del general Francisco Franco (1936-75), periodo dentro del que se ubica la historia, fue el del deseo de Nieves por hacer su Primera Comunión: su inclusión, si no inoportuna, pues iría en contravía del nuevo carácter que el cineasta le imprimió al personaje, al menos hubiera forzado a agregar una secuencia con su correspondiente extensión. A estos hechos hay que sumar la capacidad de Camus para aportar sus propias ideas, con el fin de hacer una auténtica re-creación de la obra primigenia: es decir, de enriquecer el discurso cinematográfico y no, como podría pensarse, de traicionar el sentido del referente literario, aunque de hecho, se reitera, llegue a la transgresión. Transgresión, aquí, sin carga peyorativa alguna, toda vez que habla de la habilidad

del cineasta para obviar, con inteligencia y sin temor, situaciones que hubieran podido resultar bochornosas para el espectador contemporáneo, entrado ya en un avanzado estadio de laicismo, dadas las lastimosas evidencias y resultados de un credo impuesto, durante más de cuarenta años, a sangre y fuego, y sin más derecho a la tierra que la que miles de españoles llevaron en las uñas mientras huían de España durante la Guerra Civil (1936-39) hacia distintos puntos de la geografía europea. Situación aberrante, sellada luego, en 1977, con una amnistía que protegía a los criminales de la época franquista de toda persecución con un sorpresivo e inefable *Pacto del Olvido*; ya antes se había firmado otro... *de Silencio* entre los gobiernos de España y Francia para hacer la vista gorda frente a las fosas comunes.

En octubre de 2013, los responsables de la asociación *Jueces para la democracia* criticó al Ejecutivo español, por incumplir la Ley de Memoria Histórica y recordaron que España, con más de 114.000 desaparecidos durante la Guerra Civil es “el segundo país del mundo, tras Camboya, con mayor número de personas víctimas de desapariciones forzadas cuyos restos no han sido recuperados ni identificados” [...] “No podemos compartir de ningún modo el discurso de que la recuperación de la memoria democrática suponga reabrir heridas. Resulta inadmisibles que un Estado democrático siga negando a toda la sociedad el derecho a conocer el pasado y la necesidad de establecer un plan de administración programado, sistemático y financiado públicamente que permita con agilidad la localización y la sepultura digna de todas aquellas personas que fueron asesinadas con ocasión del golpe militar de 1936 y la posterior represión franquista”, dice el comunicado. (Natalia Junquera, *El País*, 9.X.13).

Entonces, a la historia primitiva de *Los santos inocentes*, tal vez por una interior e imperiosa necesidad de equilibrio, Camus le insertó otra historia de su propia invención: la de Quirce y Nieves redimidos, una réplica a la manifiesta sumisión de Paco *El Bajo* y de Régula: el primero, con su inocultable comportamiento perruno y la segunda con su recurrencia al vicio verbal-actuante *a mandar que pa'eso estamos*. Con aquella historia de redención que simboliza la urgencia de justicia y ecuanimidad que tiene el ser humano, el director de *La colmena*, basada en la obra homónima de

Camilo José Cela, el Nobel que nunca debió ser, demostró que, operando sobre una obra literaria de regular extensión, el tema no obliga en exceso al cineasta; al contrario, lo deja en libertad y le permite quitar o añadir de acuerdo con su capacidad de creación e incluso de transgresión: no existen obras sagradas dentro de la literatura que no se puedan adaptar... pues eso no habla de la dificultad del referente sino de la incapacidad del adaptador. Hecho que, por contraste, demuestran adaptaciones como la de *La muerte en Venecia*, por Luchino Visconti, sobre la obra original de Thomas Mann; la de *El lugar sin límites*, por Arturo Ripstein, basado en la novela homónima de José Donoso; la de *El tambor de hojalata*, por Volker Schlöndorff, según la novela de Günter Grass.

Los santos inocentes, la novela, está ambientada en terrenos de un cortijo de Extremadura, en la década de 1960. La familia campesina conformada por Paco y Régula y sus hijos Nieves, Quirce, Rogelio y Charito, *La Niña Chica*, viven en una humilde casa de barro al servicio de los señores del cortijo trabajando, obedeciendo y recibiendo humillaciones sin rechistar, a riesgo de ser echados sin atenuantes. Su única esperanza es que sus hijos estudien para que puedan abandonar la triste vida que llevan. Charito padece parálisis cerebral y permanece recluida en una cuna. Un día, tras ser expulsado de un cortijo vecino, a la familia se suma el hermano de Régula, Azarías, alegórico nombre que en hebreo significa "fuerza de Dios". Pero, él sólo usa la suya. Tiene cierto retraso mental y a la vez una conducta instintiva y mecánica. Sus únicas preocupaciones son atender a *La Niña Chica* y cuidar de su *Milana bonita*, una grajilla que, a través de la historia, deviene fundamental en la construcción del clímax ulterior. Sin embargo, lo más importante, es que mantiene una vital relación con la Naturaleza, es un marginado involuntario, siente una bondad natural hacia los seres que lo rodean.

Los santos inocentes, la película, narra la historia de una familia campesina española que, tal como ocurre aún, vive subordinada a la clase que domina la tierra, usufructúa los recursos y maneja a su antojo el destino de sus integrantes Paco *El Bajo*, Régula, el hermano de ésta, Azarías, Quirce y Nieves, hijos de los dos primeros... sin contar el de su tullida hermanita, la ya citada Charito, especie de alegoría de la tragedia que a dicha familia le

toca soportar, suerte de metáfora del estatismo existencial que rodea sus vidas, de la incomunicación imperante entre sus miembros y que, a manera de llamado de atención, sólo se ve alterada por los esporádicos y desgarradores lamentos de aquella chiquilla, de aquel santo inocente, que no obedecen propiamente a un caprichoso llamado de atención sino a la imperiosa necesidad de restablecer el equilibrio vital por medio de la justicia poética: una metáfora para contrarrestar los efectos nocivos de la ignominia humana. Para que, por fin, haya una sociedad más justa, menos desigual.

De ahí la atmósfera del filme, en bruma, frío y silencio, que se percibe especialmente cuando la familia se encuentra en *la raya*, otro símbolo utilizado para determinar las diferencias de clase entre súbditos y patrones, es decir, la sempiterna lucha de clases. Diferencias que los segundos les seguirán haciendo notar a los primeros cuando en un gesto de engañosa nobleza (que más bien representa un insoportable complejo de culpa y una urgente necesidad de expiación), *don Pedro* le diga a Paco *El Bajo* que “ya es hora” de que junto a su familia pase a vivir en *El Cortijo*, lo que en realidad significa fuera de él y así lo señala un portón. En ese espacio de opresión, apenas Quirce y Nieves abrigan el sueño de liberación (el que no puede excluir a Azarías y su coprológica rebeldía pues él encarna la esencia liberadora, actitud que parece desprenderse naturalmente de su nombre), aprendiendo a leer y a escribir y buscándose su propio empleo, lejos de un espacio patronal en el que apenas caben la renuncia y la obediencia, la resignación y el silencio, características de la servidumbre.

A dicha servidumbre Camus contrapone una aristocrática familia española de clara tendencia franquista compuesta básicamente por la señora Marquesa, Myriam (la hija sensible), el mayordomo *don Pedro* (el cornudo), su casta esposa Purita y el señorito Iván (emblema de la ignominia), quien a hurtadillas o de frente corteja a la anterior. La historia de aquella familia campesina que se debate entre la opresión, la crueldad y la perversión de éstos últimos no encuentra fácilmente, en la historia del cine, un equivalente ni en la ternura mostrada por la primera, ni en la violencia ejercida por los segundos, si se exceptúan los filmes sobre el esclavismo como *Mandinga*; el racismo, *Mississippi en llamas*; o la explotación del hombre, *De*

ratones o de hombres, pésimamente retitulada *La fuerza bruta*. Campesinos y neo-feudalistas representados por personajes penetrantes tanto en su lealtad y solidaridad (recuérdese la resistencia de Régula a que Azarías sea llevado a un centro benéfico), como en su infidelidad e indiferencia: aquí cabe citar el triángulo (no precisamente) amoroso, don Pedro-Purita-señorito Iván, así como la actitud de éste ante los accidentes de Paco *El Bajo*.

En este punto hay que advertir que aunque el tema o la idea básica de *Los santos inocentes* sea la explotación del hombre, dicho tema no determina el valor ético del filme pues este es consecuencia lógica de la honesta mirada que Camus lanzó sobre la humanidad de los protagonistas sin hacer juicios de valor, igual que de la soberbia actuación de ellos como de la verosímil recreación de hechos y situaciones, como hasta ahora sólo se había hecho, entre otros pocos filmes, en ese otro fresco bucólico en movimiento llamado *El árbol de los zuecos* y, más recientemente, en *El poblado de cartón*, ambos del italiano Ermanno Olmi, o en aquella hermosa parábola sobre a quién pertenece la tierra, titulada *El campo*, del irlandés Jim Sheridan o en aquella poderosa síntesis sobre la metáfora de las estrellas-hombres conocida como *La historia sencilla*, del gringo David Lynch, hasta ese momento un *retorcido* cineasta: una prueba más... y no cualquiera sobre cómo el arte no obedece a intenciones o que entre más escondidas estén mejor será el resultado, y cómo el tema manda sobre el artista y no al revés.

Gracias a tales aspectos, el filme de Camus permitió corroborar que los terratenientes o explotadores no son fantasmas del pasado, que el feudalismo no se acabó en la Edad Media y que, por el contrario, aún es posible asistir a execrables faenas de crueldad humana. No en vano, decía Nietzsche: "La crueldad es uno de los placeres más antiguos de la humanidad". A lo que se podría agregar: también, uno de los más recientes. Una de esas execrables faenas en la que, si no fuera por el tacto, la mesura y la compasión (padecer con...) que Camus muestra en la narración, aquella atmósfera dominada por la melancolía, la sordidez y las privaciones, resultaría insoportable para el espectador: aunque para no pocos sigue resultando insoportable, quizás por la demasiada verdad que habita el filme, más de la que

la gente es capaz de aguantar. Atmósfera que, dicho sea de paso, no es lenta sino grave y ya se sabe que a vuelo de pájaro sólo puede ser abordado lo superfluo; al respecto, decía Schiller: “Hay que detenerse en las cosas con amor”. Y eso hacen Camus y Burmann, el hombre de la cámara, a lo largo del metraje. Descrito desde la perspectiva de cada uno de los miembros de aquel núcleo (con excepción de Régula, personaje estático y no dinámico como los otros y a la que le está dado estar en el centro del hogar, el fogón de la cocina, que tiene una mirada endógena, no exógena como el resto de narradores... y, desde luego, de la niña tullida: un grito sordo de protesta contra la iniquidad del mundo) sobre el que se cierne la injusticia del señorito Iván y de su cíclica ascendencia, *Los santos inocentes* tiene la forma de la parábola política exenta de vicios panfletarios, el aspecto de la denuncia sin velos maniqueístas y el rostro de la verdad desnuda al margen de posibles manipulaciones.

En ella, a veces el espectador parece recibir las impresiones de la cámara en forma de sensaciones, producidas por la luz y las sombras, la imagen y el sonido. Dichas impresiones y sensaciones parecen, a su vez, desprenderse naturalmente de cada intérprete, escena, secuencia o situación, especialmente cuando mediante el recurso del *flash back* o retroceso temporal, se cuentan las peripecias de Paco *El Bajo* y de Azarías, encarnados de manera indeleble por Alfredo Landa (1933-2013) y Francisco Rabal (1926-2001), respectivamente. Rabal, fallecido poco después de filmar ese prodigio de filme sobre la luz y las sombras, privilegio, en este caso, del pintor Francisco de Goya... titulado *Goya en Burdeos* (1999) y dirigido por Carlos Saura. Paco *El Bajo*, las proyecta a través de una sorprendente y al parecer hereditaria debilidad, de una eficaz pero lamentable sumisión que pareciera esconder una posible vocación por el maltrato: conviene recordar su desconcertante olfato *canino*, el que lo convierte casi en un perro que habla y que le permite saber cuándo se acerca Azarías, dónde cayó una paloma, cuándo viene el señorito Iván o cuándo hará buen o mal tiempo. Azarías, quien en sí mismo es un símbolo, las envía en forma de metáforas de defensa, burla y, sobre todo, rebeldía (actitud que se relaciona con la de Quirce y la de Nieves): entonces, orina en sus manos para que “no sangrienten [sic] durante el día” y con ellas mismas despluma a las *pitorras*,

cuenta (mal) las mazorcas y las habichuelas (“1, 2, 3... 8, 12, 43, 44...” y arrastra a la señorita Myriam hacia los objetos de su amor, a la vez de su desgracia; adicionalmente, defeca en cualquier parte (de la casa señorial) como el animalito que con tanto esmero cuida y del que con tanto dolor tiene que desprenderse, por la deshumanización y el egoísmo del señorito Iván, aquél defensor a ultranza del conservadurismo y de la reacción, de las jerarquías y de las estructuras de poder (y de j...). Aunque, en realidad, Paco y Azarías se encuentran en las antípodas respecto a la arrogancia inexcusable que debe enfrentar el primero y a la insumisión liberadora que decide encarnar el segundo en su trato hacia el señorito y hacia el resto de la camada conservadora y filo-ecclesial que representa su familia.

Una familia neo-feudal que ejerce la opresión sobre los que considera sus súbditos, con una naturalidad que aterrará hasta al más bellaco en la que durante cuarenta años fue la nación más atrasada de Europa occidental: un lugar donde campearon a sus anchas el caciquismo, la miseria, el analfabetismo pero no como lastres sino como sucedáneo de lo deseable, de buenas costumbres, en fin, de lo aceptable: lo que jamás se debe cuestionar o si no de inmediato caen los falsificadores de las evidencias para aplicar Justicia, la que vive en un piso adonde la Ley no llega, porque entretanto ha quedado exhausta de contar cadáveres. Una familia conservadora, monarquista, ultra católica, que para ciertos sectores de la derecha y de la extrema derecha, decididos siempre a trasmutar en virtudes las evidencias de la corrupción, no refleja otra cosa que el patético sentir de una mayoría alienada por las recias y castrenses voces de quienes siempre vieron a su país como una hacienda: según datos del documental *Morir en Madrid*, de Frédéric Rossif, en 1936, es decir, a comienzos de la Guerra Civil, que no se extendió sino para la historia oficial hasta 1939, en España sólo “veinte mil personas eran dueñas de la tierra y había provincias enteras en manos de un solo hombre”. Y eso que no eran sino, más o menos, 501.000 kilómetros cuadrados, “casi como Francia”, en los que quedaron tendidos entre 150 y 200 mil cuerpos de diversos orígenes: españoles, catalanes, vascos, africanos, entre los cuales no pocos “musulmanes” de los 40 mil que pelearon por una guerra ajena, italianos, alemanes, rusos, ingleses e irlandeses, entre ellos, claro,

los de las Brigadas Internacionales a los que Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, les dio las gracias por su participación, como después lo hará George Orwell con *Homenaje a Catalunya* y Ken Loach con su filme *Tierra y Libertad*, en el que dejó claro que el enemigo de un grupo político, los anarquistas, casi siempre está por dentro: el POUM o Partido Obrero de Unificación Marxista, trotskista, cuyo más enconado rival era el leninista PSUC o Partido Socialista Unificado de Cataluña. Una familia, en últimas, anclada en la abyección, el vicio, la aberración, que sus aberrados, viciosos y abyectos dirigentes, encabezados por el *generalísimo* Francisco Franco y por el falangista José Antonio Primo de Rivera, les ayudaron a cimentar sin mucho alarde pero, también, sin el menor cargo de conciencia ni de responsabilidad con la historia.

En conclusión, de no mediar la lucidez, el gusto y la estética de Camus, *Los santos inocentes* hubiera podido caer en la red de lo que algunos *señoritos* de la crítica posmoderna llamarían “cine desalmado”... sin detenerse a pensar que desalmado no es el cine ni quienes lo hacen sino el universo a partir del cual se han recreado filmes como *Cabo de miedo*, *Petróleo sangriento*, *No es país para viejos* y, por supuesto, *Los santos inocentes*, uno de los episodios de la historia del cine más tiernos y a la vez descarnados y hasta, ¡por qué no!, desalmados: adjetivo que apunta a quienes ejercen la violencia, no a quienes no les queda otro remedio que padecerla. Desalmados como el señorito Iván, aquél tirano que al final encuentra lo que con tanto ahínco inconsciente había buscado, a manos de aquél otro presunto desalmado, Azarías, quien, pese a ser “corto de entendederas” para cierto tipo de cacería, representa el paradigma de la lucidez en medio de tanto odio ciego injustificado e indiferenciado, pero que pasa por un simple y natural comportamiento ancestral, y quien es tan inocente como Paco *El Bajo* y su familia de toda la violencia física y moral que sus amos les imponen con los guantes de seda de la hipocresía... para tranquilidad de la conformista sociedad restante. Como inocentes son muchos de los lectores de aquellos críticos que escriben desde cómodas poltronas, ajenos a la crueldad, la ignominia y la deshumanización de una sociedad tan próxima como la descrita por Camus en *Los santos inocentes*. Sociedad de la que dichos críticos no se han percatado quizás porque la espuma

en la que se hunden, para estar cómodos, les viene ocultando desde hace tiempo su desalmado rostro...

PEQUEÑA REVANCHA (1984): PARÁBOLA SOBRE LA LIBERTAD Y EL CAMBIO SOCIAL

Al igual que *Los santos inocentes*, del español Mario Camus, la película *Pequeña revancha*, del cineasta venezolano Olegario Barrera, fue estrenada en 1984. Y aunque no tenga la estatura filmica ni la factura estética de la primera ni sus personajes tengan la misma profundidad de concepción que los de la obra de Camus, sí logra similares efectos de trascendencia en cuanto tiene que ver con el carácter de los mismos, la parábola política y la relación entre el cine y la literatura. La eficacia de barrera respecto a este último punto estuvo en su sorprendente capacidad para trasladarse de un espacio geográfico determinado y de un tiempo histórico concreto a otro espacio y a otro tiempo, sin que ello vaya en desmedro de los resultados obtenidos con el filme.

Demostrando que no basta un buen guión, sino una buena puesta en escena, reafirmando que aquel tan sólo es el punto de partida para desarrollar la creatividad y recordando que hacer cine es una cuestión de talento y de cojones antes que de dinero, Olegario Barrera realizó, en apenas cuatro semanas y tres días, su *opera-prima* o primer largometraje: *Pequeña revancha* (1984), basado en un cuento corto de Antonio Skármeta, escritor, guionista y cineasta chileno exiliado en Berlín y autor de textos como *Desnudo en el tejado*, *La insurrección* –este, llevado al cine por el alemán Peter Lilienthal, el mismo de esa bella obra subversiva titulada *El profesor Hoffer*– y *Soné que la nieve ardía*. El de Barrera es un filme cuya autenticidad, frescura, austeridad, falta de pretensiones, logros, no tiene paralelo en el movimiento del cine latinoamericano que va de los años 80 del siglo XX hasta hoy. Rodado en la árida, lejana y *pobre* población venezolana de Jadacaquiva (con un presupuesto que escasamente superó los cuatro millones de pesos al momento de realizarlo) y con personajes propios del lugar, Barrera se apuntó un éxito que hasta ahora le ha reportado tres premios internacionales: el de Radio Televisión de España en San Sebastián/85, el del II Salón Internacional de Cine de Bogotá/85 y el de La Habana/86.

Por la capacidad para contar con imágenes preñadas de espontaneidad, concisión y sencillez, el brevísimo relato *La*

composición, de Skármeta, cuya historia transcurre en el Chile de la dictadura de Pinochet, y por su eficaz transcripción al paisaje e idiosincrasia venezolanos, el trabajo hecho con *Pequeña revancha*, respecto a la traducción de un texto en imágenes, se puede comparar, guardando obvias distancias y proporciones, al excepcional largometraje que con *El lugar sin límites* hizo el mexicano Arturo Ripstein tomando como base la novela homónima de José Donoso (también chileno, como Skármeta): en ambos casos, quien no conozca los originales literarios aceptará de hecho como auténticos sus similares cinematográficos. Y es que la fuerza expresiva que emana de su lenguaje espontáneo, propio de esa población infantil “sin la cual el filme nunca hubiese sido posible” (O. Barrera), convierte a *Pequeña revancha* en una metáfora sólida, fresca y vital que se opone a cualquier manejo débil, caduco y mórbido, llámese autoritarismo, totalitarismo o dictadura... y sin que de estos importen sus características ni su ubicación.

Quizás lo único *viejo* que amenace a *Pequeña revancha* sea el proceso de maduración mental del guión, toda vez que el cuento original apareció publicado en *El Diario de Caracas*, el 6 de julio de 1981. No obstante, tal hecho actúa a favor del filme. De allí lo leyó Barrera y a partir de ese instante su única obsesión fue trasladar el relato a la pantalla y su único problema era no tener dinero: pero... había talento y ganas de hacer las cosas, elementos que en términos de arte casi siempre son suficientes. Y si no que lo digan François Truffaut, Emir Kusturica y Víctor Gaviria, por nombrar sólo tres casos relevantes, con películas como *Los 400 golpes*, *Cuando mi padre salió de viaje* y *Rodrigo D. – No futuro*, cuyo personaje real se llama Rodrigo Arango y no se suicidó, sino que se volvió electricista, o sea que se supone “sí tuvo futuro” (ver *El Espectador*, 11-17.XI.07, p. 4-E), a diferencia del personaje encarnado por Ramiro Meneses en el filme, uno de los pocos actores naturales de la cuerda de Gaviria que en la vida real no terminó asesinado. Sin embargo, en el caso de la de Barrera, la película debió hacerse rápido porque seguía faltando el dinero y las condiciones de rodaje no sólo eran adversas sino a veces insostenibles, especialmente con respecto a las altas temperaturas, al viento y a la falta de agua potable. Así, en apenas un mes y tres días y con cuatrocientos veinte mil bolívares de presupuesto –ampliación de

16 a 35 mm y mezcla de sonido financiados con una ayuda de FONCINE de Venezuela-, *Pequeña revancha* superó los obstáculos y le confirmó a Barrera que, para hacer cine, en cualquier circunstancia, el problema no es tanto carecer del dinero como estar desprovisto de talento o de enjundia.

El cuento original de Antonio Skármeta, que se lee en 20 minutos, fue vertido a imágenes que se prolongan durante una hora y media y, aun conociendo su valor, la conformación del discurso fílmico supera a la del texto, sobre todo respecto al tratamiento narrativo y del tiempo y pese a las diferencias del lenguaje coloquial utilizado tanto cinematográfica como literariamente. Por otro lado, en lo que concierne al aspecto fílmico en sentido estricto, la transposición de términos y de lugar, lo mismo que el cambio de personajes (Capitán Romo reemplazado por Capitán Romero, General Pinochet suplantado por General Perdomo e inclusión del mecánico Gustavo), la originalidad de los mismos, el encadenamiento de los planos a través de sutiles detalles: por ejemplo, Pedro, el protagonista, caracterizado por el niño Eduardo Emiro García, apunta con una cauchera a un punto *imaginario* pero concreto y la toma inmediata enfoca al dictador de turno: Pedro está en su casa y el *prócer* colgado en una pared de la escuela de aquél; el manejo de cámara con base en movimientos lentos, foto-fija, paneos, mediante planos generales y primeros planos, destacando estos la expresividad de los personajes; la magistral escogencia de actores y su acertada dirección, hacen de *Pequeña revancha* una modesta y sutil aunque eficaz obra de genio, con posibilidades de crecer tan rápido y precozmente como sus pequeños protagonistas.

Pequeña revancha narra la historia real de la dictadura en un lugar imaginario (¿?) de América Latina, con las consabidas represión y desaparición de personas, vista desde la óptica infantil a través de una narración sencilla, clara, y limpia de contaminantes visuales. El acierto del filme está en la re-creación del ambiente, en la creación de atmósferas, en la modificación de algunos elementos y situaciones (mientras el cuento transcurre en un espacio muy restringido, cuando no en uno cerrado, la película se desarrolla en uno abierto... aunque sólo en apariencia pues la atmósfera que se respira es a todas luces opresiva), situaciones que son enriquecidas por la creatividad del director o

por la calidad expresiva de los personajes, y en el manejo del lenguaje iconográfico (aquel que recurre a imágenes religiosas, reproducciones de obras de arte o retratos de hombres célebres), la música, discreta (desempeña más una función incidental que abiertamente dramática) y el ritmo, espontáneo (deriva de las situaciones o hechos surgidos durante el rodaje, antes que los hechos y situaciones determinados por el guión).

En pocas palabras, la efectividad de *Pequeña revancha* estriba en el uso de los hilos narrativo y dramático que Barrera va soltando poco a poco, hasta dar la puntada final con manos de experto tejedor. Pero, en aras de la verdad y sin el ánimo de empañar una labor de todas formas positiva, la observación del filme deja entrever una vez más si en el cine se debe trabajar con actores noveles o expertos. En este sentido hay que decir que, sin ser recargados, algunos diálogos se ven un tanto forzados o dichos a destiempo. Ahora bien, aunque ya se trató como un acierto la unión de planos, la misma no se cumple totalmente, reflejándose de esa manera fallas en su estructura narrativa. Por último, en lo que atañe a posibles errores de realización, la construcción del espacio filmico se resiente de un excesivo empleo de materiales artesanales (¿falta de dinero?) que atentaron siempre contra la participación de *Pequeña revancha* en festivales de mayor envergadura en América Latina o Europa.

De todas maneras y en contra de quienes ven al cine contemporáneo con escepticismo (mucho más si se trata del hecho en América Latina... para no hablar del escaso que se produce en Colombia por razones de toda índole, entre ella la ausencia de una Ley de Cine* que estimule la realización y exonere de impuestos a quienes lo hagan...), cuando no con abierto ánimo de vituperar o de ensalzar desmedidamente una obra artística, sin que desde luego medie reflexión alguna, en torno a *Pequeña revancha* debe advertirse que algunas escenas perdurarán en la memoria del espectador como ejemplo de humildad, sensibilidad y ternura de unos personajes que muy pronto se deshacen del control del director, cobrando plena libertad (como la que paradójicamente respira el espectador al finalizar el filme): la reunión en casa de Pedro, donde su familia y amigos noche a noche sin descanso oyen la radio, situación interrumpida por Pedro cuando dispara a su

madre cuatro inofensivas preguntas: “¿Por qué siempre oyen esa radio llena de ruidos?, ¿qué dice?, ¿qué cosas?, ¿por qué se oye tan mal?”, generando una lógica inquietud dentro y fuera de la pantalla; la escena en la que Pedro tartamudeando le pregunta a su padre: ¿Tú tam...también eres su...sub...versibo?”, con el consecuente gesto de complicidad y asentimiento de sus progenitores; la dramática captura del padre de Danielito por parte de la Defensa Nacional, cuando un juego infantil es cortado brutalmente por la acción represiva policial... y valga la redundancia; la visita del capitán Romero a la escuela, en la que se mezclan el drama (en el espectador) y la farsa (presencia y gesticulación del oficial); las inmediatas y consecutivas preguntas que los niños hacen al capitán, una vez éste expresa el propósito de su visita: “Yo soy el capitán Romero y vengo de parte del gobierno, es decir, del general Perdomo, para invitar a todos los niños de este colegio a escribir una composición. El que escriba la más linda de todas recibirá, de la propia mano del general Perdomo, una medalla de oro, un diploma recordatorio y una cinta con los colores de los símbolos patrios. ¡Anotar! Título de a composición: ‘Lo que hace mi familia por las noches’ [...] ¿Comprendido?” Y enseguida, en un acto que parece revelar el descubrimiento que de una farsa hace a inocencia, los niños interrogan al oficial: “¿Se puede borrar, señor?, ¿se puede hacer con lápiz?, ¿se puede hacer en hojas rayadas?, ¿cuánto hay que escribir, señor?”, despertando así la impaciencia de aquél y la complicidad del espectador; la magnífica representación que del *estar enamorado* hace el mecánico Gustavo cuando Pedro le pregunta: “¿Qué se siente?” [...] Todas estas situaciones son el preámbulo de a conmovedora y excitante escena final en la que, hay que decirlo valiéndose de la supuesta libertad de opinión o sin temor a la efectiva represión, se compendian los símbolos de la subversión, la disidencia y la provocación, con base en la resistencia y en la lucha continua e incesante, aun siendo representados por un núcleo familiar y, por ende, minoritario. Escena con la que se sella la gran revancha que, frente a las medidas oficiales restrictivas siempre camufladas en olor de permisividad, toman un niño (que apenas lee y escribe) y sus padres analfabetos: una parábola más, y no cualquiera, sobre la libertad y el deseo de transformación social y política latinoamericana.

Así, queda comprobado que con mayor frecuencia un director transforma en una buena puesta en escena, un guión bueno... y no al contrario. Hecho con el que estarán de acuerdo tanto el espectador como el propio autor del referente literario, Antonio Skármeta, después de ver y sentir que la obra del venezolano Barrera de pequeña sólo tiene el nombre y la anatomía de su protagonista, aspecto que realza todavía más las proyecciones y los resultados del filme. Filme que, a su turno, viene a alimentar las esperanzas del espectador.

NOTA

Dicha Ley de Cine debió esperar hasta el año 2003, cuando mediante el Decreto 352 fue reglamentada la Ley 814. En síntesis, a través de dicha Ley se crea un gravamen parafiscal por medio del cual se espera recaudar 6.000 millones de pesos al año, para destinarlos al fomento de la industria filmica nacional. La Ley ha encontrado opositores entre quienes ven vicios de inconstitucionalidad por cuanto beneficia sólo a un sector de la población. Con ella se recaudan impuestos de productores, distribuidores y exhibidores de cine. El 70% de dichos fondos, administrados a través del Fondo de Desarrollo Cinematográfico *Proimágenes en Movimiento*, son utilizados en programas de estímulos y becas para cortos y largos. El 30% restante se destina a distribución y a actividades complementarias del sector cinematográfico. Desde su reglamentación y puesta en marcha la Ley 814 crea enormes exenciones tributarias a quienes apoyen económicamente la producción de cine colombiano. En el artículo *¿Por qué apostarle a la Ley del Cine?* (*UNPeriódico* No 54, 7.III.04: 20), el fotógrafo y realizador William Núñez Farraco sostenía: “Tal vez sea demasiado optimista afirmar como David Melo [...] que con la implementación de la Ley del Cine se estará en capacidad de producir entre 11 y 16 películas colombianas al año.” Y agregaba: “Tal vez haya que fijar unas metas más modestas, no guiadas tanto por criterios cuantitativos, sino por la tarea muy a largo plazo de cimentar unas bases duraderas para que una industria y arte cinematográficos colombianos sean realmente posibles a través de la financiación de un mayor número de cortometrajes documentales y de argumento que permitan caminos más cortos para la consagración de las

expectativas, por ejemplo.” Por último, Núñez lanza su ojalá por que este no sea un intento fallido más en el ánimo por crear una verdadera industria nacional de cine. Hay que decir que en el lapso de 2004 a 2007, es decir, en cuatro años, se han producido apenas cinco películas por año, lejos del deseo de David Melo; que se ha hecho cine de toda índole pero de escasa calidad (con pocas excepciones: *El Rey*, *El Colombian Dream*, *Perro come perro...*): prueba de ello, en 2005 un filme de discutibles valores artísticos, forma de narrar y creación de personajes, para no citar la dirección, *Rosario Tijeras*, se constituyó en el más taquillero, lo que no es propiamente un ejemplo de buen cine. Y en 2006 lo fue *Sóñar no cuesta nada...* que por lo mismo nada representa pues su obvio efectismo, su recurrencia a la anécdota y muy poco al sentido y a la profundidad, hacen del filme de Triana un producto no sólo deleznable sino altamente peligroso en cuanto a alimentar falsas esperanzas para el futuro del cine en Colombia... Para concluir, me uno a la plegaria de Núñez en el sentido de que esta Ley del Cine no se convierta en un intento fallido más por consolidar una industria nacional de cine: una que en realidad contribuya a identificar a la gente y a encontrar derroteros, no a desdibujarla ni, peor, a cerrar una brecha que apenas se empieza a abrir... con producciones como *Operación Jaque* (2009) seguramente dirigida por Simon Brand para la Escuela de Formación de Actores de Colombia, antes conocida como Ministerio de Guerra y hoy de Defensa cuando sigue siendo de Guerra, en cuyas instalaciones se inició, curiosamente, la formación cinematográfica en Colombia, con la creación del Departamento de Cine y Fotografía del Batallón de Ingenieros del Ejército Nacional, en 1953, programa que culminó diez años después y que impartía una formación de carácter técnico, en sentido estricto, y con fines exclusivamente militares... De ahí, no es para sorprenderse por el carácter fílmico de la operación que permitió la salida, *sin hacer un solo tiro y sin pagar un solo peso*, de Ingrid, tres gringos y otros once colombianitos más: “Qué fortuna la d'estos guaches”, diría un rancio vocero de alta alcurnia... poco antes, eso sí, de que “la Betancurr...” saliera corriendo (bueno, volando) pa' Francia y los gringos pa' EE.UU a hablar maravillas de la capacidad evasora del ajedrez hecho a mano: “¡Qué horrrrr... ala!” Mientras, los colombianitos regresaron a sus modestos pueblos

de origen, donde fueron declarados ciudadanos ejemplares... lo que nunca pasa con los desplazados, que para el Gobierno son invisibles.

LA NOCHE DE LOS LÁPICES (1974): LOS SUEÑOS DE UNA NACIÓN PESAN MÁS QUE CUALQUIER DICTADURA

La mayoría de los argentinos creímos no ser víctimas ni verdugos; ahora sabemos que fuimos las dos cosas.

LUIS PUENZO, director de *La historia oficial*

La noche de los lápices, es un filme del cineasta argentino Héctor Olivera. La inestabilidad del cine argentino durante la década de 1990, debida básicamente a la censura y a la represión militar, encuentra una salida positiva y una gradual liberación temática a través de cineastas como Adolfo Aristarain, con *Tiempo de revancha*, *Los últimos días de la víctima*, *Un lugar en el mundo*; Alejandro Doria, con *Darse cuenta*; Fernando Ayala, con *Plata dulce*; Óscar Barney, con *Contar hasta diez*; Luis Puenzo, con *La historia oficial*; Bebé Kamin, con *Los chicos de la guerra*; Raúl de la Torre, con *Pobre mariposa*; Juan José Jusid, con *Made in Argentina*; Eliseo Subiela, con *Hombre mirando al sudeste*; y, entre otros, Héctor Olivera, quien tras fundar la productora Aries Cinematográfica Argentina, con Fernando Ayala, realizó *Sexoanálisis* (1968), *La Patagonia rebelde* (1974), *No habrá más pena ni olvido* (1983), sobre la novela homónima de Osvaldo Soriano, y *La noche los lápices* (1987), cuyo referente literario y drama teatral homónimos son más que una investigación. María Seoane y Héctor Ruiz Núñez, sus autores, se encargaron de recoger la historia de uno de los episodios políticos más crueles y trascendentales en la historia reciente de la Argentina: el ocurrido el 16 sept. 1976 en la ciudad de La Plata, cuando 7 estudiantes de secundaria que luchaban por la reincorporación del *Boleto Escolar Gratuito* fueron brutalmente secuestrados y torturados durante meses en un centro clandestino de detención. Los estudiantes tenían entre 14 y 18 años; de ellos, sólo uno, Pablo Díaz, sobrevivió y se encargó de contar al mundo la tragedia.

Seoane y Núñez bucearon en los recuerdos de familiares y de amigos, en los cuadernos y papeles personales de cada una de las víctimas para intentar desentrañar los sueños y expectativas que se truncaron y los superpusieron al retrato de una Argentina paralizada por el terror, el autoritarismo, la corrupción. Desde

1986 el libro se convirtió en un clásico, no sólo por exponer aspectos fundamentales de la historia política de los adolescentes argentinos, sino, sobre todo, por su contribución a la toma de conciencia de la defensa de la libertad y la condena a toda forma de abuso de autoridad y de poder. La mayoría de filmes antes citados ha tenido como preocupación fundamental hurgar en el inmediato pasado que después de la II Guerra Sucia (1976/83) dejó un saldo de más de 35.000 desaparecidos (Informe *Nunca más*); otra guerra no menos sucia, Malvinas (1982); y un país descalabrado moral, ética y económicamente por causa y responsabilidad de un gobierno que se llamó a sí mismo *Proceso de Reorganización Nacional*.

La noche de los lápices, en particular, reitera lo que de manera sutil mostró *La historia oficial*: la violencia permanente de los DD.HH, por parte de las autoridades oficiales, hasta crear un auténtico terrorismo de Estado. Hecho que precipitó una incontenible reacción popular abanderada por las Madres de la Plaza de Mayo, hoy divididas en dos grupos: el grupo mayoritario, *Madres de Plaza de Mayo*, liderado por Hebe de Bonafini, y las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, presidido por Marta Ocampo de Vásquez. Aunque esta vez Olivera lo hace con rudeza y de forma directa y provocante, como quien obedece de forma inconsciente al principio de Ch. Péguy: el horror hay que hacerlo doblemente visible.

El filme, que se inicia en 1975 y se prolonga hasta finales del 76, describe el recorrido de 7 jóvenes estudiantes de Bellas Artes del Colegio Nacional de La Plata, que una noche de septiembre 1976 fueron sacados violentamente de sus casas tras una redada militar. Se les acusó de *subversión* por haber participado en la lucha por la recuperación del *Boleto Estudiantil Secundario*, que les garantizaba transporte gratuito. El comienzo de tomas en espacios abiertos, días claros, rostros sonrientes y protestas toleradas, se transforma rápidamente en la recreación de ambientes donde predominan claroscuros y contraluces inquietantes, hasta desembocar en el espacio cerrado, claustrofóbico, de una prisión oficial/ clandestina en la que todo se vuelve amargo y sombrío. El filme, bien contado desde una narración lineal, es decir, sin intercalación de tiempos, tiene su principal desacierto en la dramatización de sus personajes que

son abordados únicamente desde el exterior, lo que conlleva debilidad de carácter y hace sospechoso al director de un aprovechamiento sensacionalista encubierto por un esquema de denuncia. Sin embargo, y pese a la acumulación de escenas de impacto proyectadas por una sociedad enferma, en su desarrollo se configura una historia que entrelaza el destino de los protagonistas con la angustia de los espectadores que al igual que aquéllos, durante 105', son arrastrados por un ritmo que, si acaso es, como dijera un crítico, "frío, tortuoso y claustrofóbico", ello debe ser visto como una deliberada, y certera, propuesta y no como un simple resultado.

Una película con esta temática, jamás podría tener elementos comerciales puesto que ante todo impera la actitud y la posición del cineasta frente a la historia y al destino de su propio país. Por tal razón, tampoco es justo decir que "ningún elemento pretendidamente comercial se le escapa al señor Olivera": en un oasis de paz en medio de un desierto de violencia y cuando no se ha sufrido en carne propia represión, tortura, desaparición ni asesinato, es muy fácil desechar razones, sentimientos y pánico ajenos. En una situación de comodidad y privilegio no es complicado decir que "resulta excesiva" la puesta en escena de *La noche de los lápices*: lástima que siempre sea tan difícil descubrir las motivaciones del hombre, en este caso las de un cineasta cuyo afán primordial es reflejar lo que supone la desaparición de personas, bajo un régimen de facto, como amenaza a la seguridad y dignidad individuales: al desaparecido se le despoja de toda esperanza y de cualquier posibilidad de reclamar el respeto a sus derechos como persona. Hecho que recuerda al humorista brasileño Millôr Fernandes, quien decía: "Ah, esa manía de la gente de defenderse cuando la atacan"; amenaza a la seguridad y dignidad colectivas: la historia supone una desestabilización del entorno familiar y afectivo de la víctima que se ve subsumida en un psicotizante estado de intranquilidad ante el no saber; y, por último, amenaza a la colectividad social en sí, ya que el uso de la desaparición forzada es un mecanismo de extensión del miedo sobre la sociedad y una forma tácita de aplacar eventuales brotes de rebeldía, por la zozobra y la incertidumbre que se instala entre sus familiares.

A veces, como en *Ikiru* (1952) o *Condenado a vivir*, de Kurosawa, los empleados del protagonista, Watanabe Kanji, logran descubrir dichas motivaciones, quizás porque están asistidos por el afecto, no por el desprecio, como el que habita a Videla y sus esbirros. Pero, en *La noche...* eso resulta imposible pues se hace prevalecer la bota militar sobre los sueños juveniles, en un hecho que históricamente compromete a Videla, Scilingo, Massera, Tigre Acosta y otros militares, ya condenados a cadena perpetua y unos ya muertos; pero, también a autoridades de la Iglesia católica como al entonces Arzobispo de Bs. Aires, Jorge M. Bergoglio, hoy Papa Francisco I, y a su colega y protegido Christian von Wernich, quien en 2007 fue condenado a cadena perpetua y luego, en 2013, liberado por una extraña fuerza clara de esa misma Iglesia y hoy se encuentra clandestino en Chile. Bueno, cualquier sueño es ingrátido al lado de cualquier bota militar, en Argentina o en cualquier parte. Un aspecto relevante del filme es el trabajo de guión de Héctor Olivera y Daniel Kon, que contiene juegos verbales de inusitada hondura dramática: cuando uno de los detenidos invoca a Dios, el represor le contesta: “Aquí Dios somos nosotros.”

En conclusión, ante el reto de representar narrativamente hechos reales, el filme divide la historia en dos tramos diferenciados: 1) el relato de la lucha estudiantil y de las reuniones del grupo de estudiantes que más tarde desaparecerían; y, 2) el relato de su internamiento en los centros clandestinos de detención y cómo fueron vejados y torturados. La I Parte obedece a un planteamiento coral y des-subjetivado, mientras la II se concentra en la mirada individual de Pablo Díaz y organiza lo narrado en torno a su relato vital. La I Parte utiliza, para la representación del movimiento revolucionario y de oposición al Estado, procedimientos narrativos ligados al montaje intelectual de Eisenstein y a su uso metafórico de los elementos visuales. Por último, lo planteado frente a la gravidez de la bota militar y la ingravidez de los sueños no es pesimismo. Es la cruda realidad de unos jóvenes que con sus lápices quisieron dibujar un mapa digno de su patria. Mapa que, gracias a la madurez de un proceso, en el que la sinceridad de los jóvenes tuvo un papel descollante, tenía que reflejarse al filo del tiempo en el espacio argentino: los sueños

de una nación, y eso lo saben sus artistas, no los políticos, pesan siempre más que cualquier dictadura.

P.S.: Como prueba palpable del proceso ya referido el semanario *El Espectador*, 14 al 20 de octubre de 2007, publicó un artículo del periodista argentino Daniel Cecchini, especial desde Buenos Aires, en el que se da cuenta de la condena a cadena perpetua del sacerdote Christian von Wernich, con cuya sanción “se mostró la cara más siniestra de la Iglesia Católica en Argentina”: de quien fue cómplice, hay que decirlo, el entonces arzobispo de Buenos Aires y desde 2013 flamante Papa Jorge Mario Bergoglio, llamado Francesco I. Este hecho no quedó registrado en el libro *La noche de los lápices*, de María Seoane y Héctor Núñez, que sirvió de base al filme de Olivera. El cura Wernich extorsionó a las familias de los desaparecidos y luego asesinados, los obligó con el chantaje a tolerar a sus verdugos y finalmente actuó de soplón con los mismos verdugos. Pero, a él lo condenaron. A su protector y cómplice, no. Luego, éste, lo ayudó a salir de la cárcel y hoy se encuentra en algún lugar de Chile: clandestino, claro...

NOTA

www.pagina12.com.ar/63161-para-horacio-de-melody.

CINEMA PARADISO (1988): EL CINE VIVE...

La patria es la infancia
RAINER MARIA RILKE

Pese a tantos enemigos ocultos o conocidos, y aun con la inminencia del hecho, el cine se niega a morir: el genuino espectador puede sentirse tranquilo. Y se niega a morir gracias, entre otros, a un desconocido cineasta italiano llamado Giuseppe Tornatore, (n. en 1956) y a su filme *Cinema Paradiso*, Oscar a la Mejor Película Extranjera en Hollywood 1990.

Tras comenzar su carrera como fotógrafo, trabajó en el teatro, dirigiendo producciones de Luigi Pirandello y Eduardo de Filippo. En 1974 realizó una serie de documentales para la RAI italiana. Debutó como director en 1986 con *El profesor*, una adaptación de la novela de Giuseppe Marrazzo, conocida también como *El camorrista*, por remitirse a la camorra napolitana y protagonizada por Ben Gazzara y Laura del Sol. Dos años más tarde estrenó *Cinema Paradiso* (con Philippe Noiret en el personaje del proyectorista y el joven Totò Cascio como su ayudante), que obtuvo el Globo de Oro, el Oscar a la Mejor Película Extranjera, el Gran Premio del Jurado en Cannes y es uno de los filmes más apreciados en Europa y América. Tras este tesoro del arte, Tornatore confirmó su talento como narrador en *Stanno tutti bene* o *Están todos bien* (1990, con Marcello Mastroianni y Michèle Morgan: ver comentario) y en *Pura formalidad* (1994, con Gérard Depardieu y Roman Polanski), filmes ricos en metáforas y de atmósfera claustrofóbica. En 1996 volvió a Sicilia y al tema de la magia del cine con *El hombre de las estrellas*, filme sobre la mentira del cine tanto como sobre la verdad del arte, con base en la historia de un singular pícaro que en pleno auge del neorrealismo viaja por los pueblos haciendo *casting* y promete el oro y el moro a cambio de dinero bajo la promesa de convertir a los figurantes en estrellas del cine.

En 1990 recibió el *Globo de Oro* justamente por *Cinema Paradiso*. El *Globo de Oro* es un premio instaurado en 1944 por la Asociación de Prensa Extranjera de Hollywood, gremio fundado en 1940 que reúne a los periodistas relacionados con el mundo del espectáculo. Está formado por cerca de cien profesionales que

informan a millones de lectores en todo el mundo. Han obtenido el *Globo de Oro* a la mejor película extranjera, entre otras: *Fanny y Alexander* (1984), de Bergman, *La historia oficial* (1986), de Puenzo, *Estación Central* de Brasil (1999), de Salles, y *Todo sobre mi madre* (2000), de Almodóvar.

De Tornatore se sabe, además, que en 1982 obtuvo un premio al Mejor Documental en el Festival de Salerno por *Minorías étnicas en Sicilia*; entre 1978 y 85 fue presidente de una cooperativa cinematográfica a través de la cual produjo, con el actor Lino Ventura, *Cento giorni a Palermo* o *Cien días en Palermo*, filme de Giuseppe Ferrara (sobre la lucha del general Della Chiesa contra la mafia) para el cual colaboró en el guión; y en 1988 realizó *Cinema Paradiso* en su pueblo natal, Bagheria, cerca de Palermo, en la isla de Sicilia.

Tras una breve introducción en la que el famoso cineasta Salvatore di Vito –*alter ego* del propio Tornatore, lo que confirma que la autoconfesión es la forma más elevada y pura de la creatividad– a través de una de sus amantes, recibe en Roma un mensaje de Sicilia que escuetamente dice “un tal Alfredo ha muerto”, viene un prolongado *flash-back* o retroceso temporal en el que el mismo Salvatore o Totò (apodo de adolescente), se dedica a narrar visualmente, con ayuda de textos que parecen proverbios, cómo repartía su tiempo entre el cine y su labor de monaguillo en la iglesia del Padre Adelfio. Éste, oficia la censura más que la misa, toda vez que obliga al proyccionista Alfredo – encarnado magistralmente por el veterano actor francés Philippe Noiret– a cortar todas las escenas “pecaminosas” de las películas. Pedazos de caricias prohibidas que el pequeño Totò guarda celosamente en una caja.

Al pausado y en cierta forma irregular ritmo inicial, sobreviene una fluidez inusual impelida por la fuerza que el nombre de Alfredo provoca en la memoria de Salvatore. Se desencadena así una avalancha de recuerdos en su pueblo natal, Giancaldo, con su plaza de postal, su fuente y, sobre todo, su mina onírica, el *Cinema Paradiso*, reino de Alfredo del cual Salvatore derivará su oficio vital. Aquel paraíso filmico subyuga los sentimientos de todos en el pueblo. Allí, una mujer amamanta a su hijo, otra tiene un apasionado idilio, otra más terminará casada, alguna vive del erotismo; entretanto, un hombre bebe vino, alguno duerme, otro

con cara de funcionario serio e incorruptible –que a la postre recibirá su merecido– escupe desde el balcón a los de abajo, otros más, ante cándidas escenas amorosas liberan su lascivia. En fin, alguno hasta recita en voz alta los textos de los personajes y Alfredo incorpora a su vida los cuasi-aforismos de los filmes.

Cuando los consuetudinarios espectadores son obligados a desalojar el *Paráiso* y Alfredo tiene la genial ocurrencia de proyectar a través de la ventana en la pared de la casa del cura, viene la tragedia: el voraz incendio, la ceguera de Alfredo y la extinción del *Cinema Paradiso*. Totò, de nueve años, salva la vida a su maestro y amigo y se convierte así en el único operador del *Nuovo Cinema Paradiso* que un cinéfilo financia al ganarse la lotería.

Totò marcha a Roma por consejo de Alfredo. Veinte años después recibe la noticia de su muerte y regresa a Giancaldo para asistir al funeral.

Tal vez la historia resulte muy simple. Sin embargo, es el tratamiento dado por Tornatore, el *cómo* antes que el *qué*, sin soberbia y con esa dosis de ternura y misterio que caracteriza al gran arte, lo que incita al espectador a reconocerse en ella, tanto en lo crucial como en lo anodino: de ambas cosas está hecha la vida. Merced a un montaje coherente, de factura limpia y convencional (no peyorativa), el filme enseña que no por regar demasiadas semillas, la cosecha es mejor. Apto para todo público, en sentido estricto *Cinema Paradiso* está reservado para los más puros cinéfilos, para quienes en forma paralela recorren el itinerario fílmico de su infancia, aunque no hayan visto *Casablanca* e ignoren al gran creador Jean Renoir o al asesino de indios John Wayne. Quizás por ello Salvatore, después de todo lo que creyó haber realizado, cuando regresa advierte dolorosamente que está “igual que al comienzo”, que su obra supuestamente concluida ni siquiera ha comenzado y que, a lo mejor, el único siempre dueño de algo material, en razón a que es atesorado por la imaginación, es el hermoso loquito que repite sin cesar “la plaza es mía, la plaza es mía”...

Así el espectador constata que todas las películas no son sino variaciones en torno a un limitado número de historias; también, y de acuerdo con Albert Camus, que “una obra de hombre no es otra cosa que una larga marcha para volver a encontrar, por los meandros del arte, las dos o tres simples y grandes imágenes a las

que se abrió el corazón por primera vez”. De ahí la nostalgia que *Cinema Paradiso* reproduce, de ahí su profundidad y valor.

Aun con la amenaza de muerte que se cierne sobre el cine, paradójicamente, *Cinema Paradiso* es la reconciliación con el séptimo arte; la demostración casi palpable de que este continúa la insustituible labor de servir al hombre, así sea diciéndole, simplemente, que debe apasionarse por lo que hace, procurándole cómo recuperar su niñez e induciéndole a forjar su propio destino... sin importar que, como dice Sábato, la plaza de infancia sea ridículamente pequeña cuando la vuelva a encontrar; y, ante todo, la verificación de que a pesar de “la economía, la TV y los videos”, gracias a un cineasta como Tornatore (a estas alturas poco desconocido, sobre todo por *Están todos bien* y *El hombre de las estrellas*, no tanto por *El pianista en el océano...*) y a esa declaración de amor que es *Cinema Paradiso*, cuya coda no en vano es una antología de besos, el cine, hoy más que nunca, está vivo.

NOTA

Una versión de este artículo apareció publicada en la revista *Avianca* No 139, Agosto 1990, pp 56-59.

**LA SOCIEDAD DE LOS POETAS MUERTOS (1989): FILME
INENARRABLE...**

A Valentina, por basar su vida en vivir, no en competir ni en ganar

*No hay otra forma de expresar/ lo verdaderamente importante/
que la del tono suave. Nada de/ estruendo. Todo lo dicho como/
indirectamente, con las más/ sencillas palabras, las más triviales
y el tono llano, gana/ en preeminencia, si es que/ queremos hacer
copartícipes a/ los demás de nuestro mensaje.*

LUIS VIDALES (1900-1990)

La sociedad de los poetas muertos es una de esas películas sobre las que no se debería escribir. Y es que, si bien el análisis de toda obra fílmica contempla lo inherente a elaboración de guión, dirección de actores, montaje, movimientos de cámara, fotografía, decorados, música y otros, por cierto, impecables en el filme de Peter Weir –quien no es un advenedizo: recuérdense *Gallipoli*, *El año que vivimos en peligro*, *Testigo*–, centra su interés y valor en el contenido dejando la forma subordinada al mismo.

El cineasta Peter Weir, representante del *Nuevo Cine Australiano*, nació en Sydney el 21 de agosto de 1944, abandonó la universidad antes de graduarse para trabajar en el negocio paterno y luego viajar por Europa. De vuelta a su país, fue tramoyista en la televisión y entre finales de 1960 y comienzos de 1970 hizo cortometrajes y documentales. En 1977 hizo *The Last Wave* o *La última ola* y al año siguiente *The Plumber* o *El visitante*, filmes prácticamente desconocidos por estas latitudes.

A su primer largo, *Carretera sin retorno* (1974), una comedia de humor negro anclada en lo fantástico que toma de pretexto a los carros como trasunto de la historia, le siguió *Picnic en Hanging Rock* (1975), historia de misterio en la que mostraba su interés por lo oscuro, tema recurrente en su obra, con base en el extravío de tres estudiantes de un aristocrático colegio femenino, lo que provoca la conmoción entre sus familiares igual que en el rústico pueblo aledaño. Las características de este filme son la sensibilidad y el talento de Weir para lograr una perfecta amalgama entre el sentido profundo de la historia y el estilo cinematográfico: es decir, lo que constituye el cine de autor, el sello de un autor. Con

esos elementos, Weir hace una reflexión sobre las costumbres y la constitución de la sociedad australiana, incidiendo en particular en la rígida estructura de clases de esta última, lo mismo que en su dependencia frente a Inglaterra. Lo más importante, sin embargo, es lo que se oculta detrás de la anécdota periodística: la sublimación total de Lo Femenino. El espectador se halla ante una suerte de “ascensión al cielo”, lo que algunas líneas-clave ponen de presente: “Miranda es un ángel de Botticelli”. Estas niñas son tan puras, que desaparecen, se esfuman... Por último, la anotada sublimación total de Lo Femenino tiene múltiples connotaciones. Es producto de una extracción de clase aristocrática, razón por la cual Sara, por ejemplo, la joven postergada por el atraso en sus pagos, no *alcanzará* la desaparición. Personaje también vinculado con la exaltación mística, una alternativa a la histeria (presente en otros personajes del filme) ante la represión sexual.

Ambos filmes, *Carretera* y *Picnic*, de gran éxito tanto comercial como de crítica, lo llevaron a un lugar destacado dentro de la industria de su país. Weir alcanzó reputación internacional con *Gallipoli* (1981), filme sobre la histórica Campaña de Gallipoli (1915-16), la operación terrestre y naval más importante de la I Guerra Mundial, en la que las fuerzas británicas, francesas, australianas y neozelandesas intentaron, sin éxito, invadir Turquía. Y aquí hay que hacer historia, por fuera de la oficial, siempre mal contada. La acción se desarrolló únicamente en el estrecho de los Dardanelos y el cabo de la península de Gallipoli (Gelibolu), cerca de Estambul. Esta campaña, planeada por el ministro de Municiones David Lloyd George, el Ministro de Marina Winston Churchill, el general Herbert Kitchener y el almirante Sackville H. Carden, tenía como objetivos: abrir un nuevo frente de lucha como alternativa al estancamiento al que había llegado la contienda en Francia; reducir la presión que los turcos ejercían sobre los rusos en el Cáucaso; y establecer un puente de comunicación entre Rusia y el mar Negro mediante la ocupación de Estambul y los estrechos.

No obstante, la historia se vino a pique. La operación naval planteada al comienzo de la ofensiva, fracasó en febrero de 1915, cuando varias naves británicas y francesas sufrieron daños a causa de las minas flotantes. Tras este percance se decidió una

invasión por tierra, pero esta no se inició hasta finales de abril. Tuvo lugar, pues, un desembarco anfíbio al que los turcos opusieron gran resistencia. El liderato, excesivamente cauto y temeroso, del comandante *sir* Ian Hamilton ocasionó el fracaso de varias acciones. La prudencia y mediocridad del mando británico le quitó peso a la ventaja inicial representada en la llegada de múltiples refuerzos. La situación de las tropas turcas era diferente: Mustafá Kemal (el tristemente célebre Kemal Atatürk, más tarde presidente, criminal presidente, de Turquía: al *Padre de los Turcos* se debe la muerte de por lo menos 300.000 armenios, como lo muestra Atom Egoyan en su filme *Ararat*, 2002) les infundía ánimos, mientras su comandante, el alemán Otto Liman von Sanders, se encargaba de la estrategia. Las tropas australianas sufrieron una cruel derrota cuando se enfrentaron al ejército de Kemal. Sus bajas y las de los demás países de la *Commonwealth* fueron de 205.000 hombres en un ejército de 410.000 soldados, sin hablar de las pérdidas francesas y turcas, que ascendieron a más de la mitad del total de efectivos. Este fracaso empañó la reputación de los cabecillas Churchill, Hamilton y Kitchener, y dio a los británicos fama de crueles e incompetentes ante Australia y Nueva Zelanda. Aquí, Weir habla de la fealdad de la guerra, de la injusticia y del desencuentro de la gente, de su gratuita hostilidad, la que la ha llevado de tumbo en tumbo diciendo: “La próxima vez no lo haré... o lo haré de otra manera, pero nunca igual”. Y siempre resulta peor...

El año que vivimos peligrosamente (1982), protagonizada, como la anterior, por el gringo, criado en Australia, Mel Gibson (Peekskill, New York, 1956), describe la llegada del joven corresponsal de una emisora británica, Guy Hamilton, a Yakarta, Indonesia, para en compañía del fotógrafo chino y enano Billy Kwan (Linda Hunt) y de la secretaria de la embajada inglesa Jill Bryant (Sigourney Weaver) descubrir que los comunistas preparan un golpe contra la dictadura de Sukarno, cuyo fracaso permite adivinar un endurecimiento del poder de los militares. El filme presenta, una vez más, el choque de culturas.

Viene luego *Testigo* (1985), con Harrison Ford, filme sobre las peripecias que debe pasar *Indiana John Book*, policía que es herido cuando intenta proteger al niño Samuel Lapp, el único testigo de un crimen. Pretexto mediante el cual Book se refugia en una

comunidad *amish* donde Rachel Lapp (Kelly McGillis), la madre de Sam, lo cuida hasta que detiene a los culpables del crimen. *Amish* es una secta gringa protestante de origen menonita (pero antes, centroeuropeo) que ha mantenido en el tiempo su propio modo de vida, conservador y muy peculiar, basado en una economía agraria que no acepta influencias de la sociedad industrializada actual. Debe su nombre al obispo menonita suizo Jakob Amman, quien en su momento luchó por mantener una estricta disciplina dentro de la Iglesia, so pena de excomunión. Durante el siglo XVIII, los *amish* fueron perseguidos en toda Europa, por lo que se vieron forzados a emigrar a Pennsylvania, Estados Unidos. Sus descendientes reciben el nombre de holandeses de Pennsylvania. Desde allí la comunidad se dispersó por Ohio y otros estados del medio oeste gringo, Canadá y el norte de México. Los *amish* conservan la forma de vida de sus antepasados del siglo XIX.

Detrás del aparente choque intercultural, esta vez con los *amish*, lo de fondo en *Testigo* es el tráfico de drogas y la corrupción de la policía; lo de menos, la actuación de Ford o de Book, siempre tan versátil y ligero como un plomo. En esta ocasión el choque de culturas no es tan bien tratado como en la etapa australiana, pero hace del primer filme gringo de Weir una estupenda ocasión para obtener dinero. Sigue *La costa de los mosquitos* (1986), con el mismo Ford, que no es un carro, pero parece... por lo pesado, adaptación de la novela homónima del novelista y viajero gringo Paul Theroux (1941-), que presenta la crisis emocional del protagonista en un conflicto ajeno.

Antes de volver con lo relativo a *La sociedad de los poetas muertos*, cabe hacer mención de *Matrimonio por conveniencia* (1990), con Gérard Depardieu, una divertida comedia, al principio, sobre la imperiosa necesidad de conseguir la *Green Card* o Carta de Residencia gringa, una verdadera tragedia, a la postre, sobre lo que significa haber representado una farsa para obtener fines materiales; los que acaban con cualquier presupuesto sentimental; *Sin miedo a la vida* (1993), filme prácticamente desconocido en Colombia y *El show de Truman* (1997), con el tontico Jim Carrey, filme muy bien acogido por la crítica y por el que fue nominado en 1999 al *Oscar* para Mejor Director.

Con su obra en general, Weir reafirma que las grandes historias son las historias simples, sin aspavientos, sin rotundidad: ellas llegan más al alma del espectador. Máxime cuando, de paso, como lo hace en *La sociedad de los poetas muertos*, prescinde de todos los artilugios tecnológicos con los que el cine contemporáneo pretende esclavizar conciencias. Porque en dicho filme logra el objetivo básico del gran arte: la comunicación con el espectador. Y en palabras de Deleuze, la comunicación en cuanto “acto de resistencia”. Lo que hace, básicamente, mediante la retención pasajera de su atención, la incitación a reflexionar y la prodigiosa puesta en escena, donde aquel septeto poético se roba la emoción del espectador para transmitirle un cúmulo de experiencias vitales, lúdicas e imperfectas, aunque totalizantes dentro de su obvia relatividad. Aunque se pueda especular con la idea contraria, entre los miembros de aquella cofradía sucede más la vida que la poesía.

A propósito, debe señalarse que el valor de una obra artística se mide con el termómetro de la mayoría y no con el frío índice de unos pocos y ensimismados críticos: la obra de Peter Weir, proclamada Película del Año en Gran Bretaña en 1989, fue recomendada especialmente por la Cámara de los Comunes “a cada padre, cada maestro, cada estudiante y sobre todo a cada experto en educación”. ¿No es asombroso algo que se exalta de tal manera? ¿Será que este tipo de trabajo se muestra todos los días? En cuanto a la construcción del filme, no podrían ignorarse: el magistral argumento de Tom Schulman (Mejor Guión Original en Hollywood/90, *Oscar* que no es propiamente un elogio sino un desconocimiento de sus otros atributos); el selecto y cuidadoso reparto encabezado por Robin Williams (protagonista de *Popeye*, *Buenos días Vietnam* y *El Rey pescador*, entre otros filmes); la sencilla y acertada recreación de la *Welton Academy* que hace creíbles personajes y espacios; la limpia fotografía de John Seale con sus acertados encuadres de primeros planos y planos generales, iluminación justa y calculados movimientos de cámara (de los que casi se olvida el espectador, lo que acerca al de Weir a la idea del filme ideal de Otto Preminger). Tampoco cabría desconocer el manejo narrativo en imágenes con base en unos textos muy poco usuales en la actual escena cinematográfica.

Peter Weir ha realizado uno de los filmes más relevantes de la historia del cine, que captura sin resistencia al espectador porque no pretende capturarlo, posiblemente porque lo toca en lo cotidiano, con todo lo que tiene de trivial y profundo a la vez. Así ha puesto en evidencia que, pese al breve periodo de producción de cualquier rodaje, sí es posible internarse en varios aspectos de un mismo problema y en los que coexistan la profundidad y la sencillez. Ojalá lo anterior sirva para abolir la tesis de quien afirmó que Weir “no ha realizado una película prodigiosa. Ni siquiera una buena película. Su construcción débil y deficiente, deja ver las marcas de un trabajo un poco burdo”. (...) Lo nombrado no tiene la culpa del que lo nombra: “las definiciones pertenecen a los definidores, no a los definidos”.

La sociedad..., fuera de un homenaje al padre de la “desobediencia civil”, Henry David Thoreau (predecesor de Gandhi) y al gran poeta gringo Walt Whitman (“*Oh, Capitán, mi capitán*”), es una película contestataria y subversiva –en su mejor acepción y sin lastres de izquierda– y un soplo de aliento para la rebeldía juvenil. Contestataria, porque sus protagonistas protestan contra los cuatro pilares de la Academia Welton, famosa institución ubicada en Vermont, EE.UU: tradición, honor, disciplina, excelencia, y lo hacen de forma muy poco ortodoxa; no en vano comienza en 1959... cuando EE.UU hace su irresponsable incursión guerrillera en Vietnam. Subversiva, porque es capaz de trastornar e incluso destruir el estado de cosas recurriendo simplemente al lacónico, aunque eficaz *carpe diem*, expresión latina para “aprovecha el día”, con lo cual el original profesor de literatura Keating insufla los anhelos de esos siete jóvenes a fin de que puedan tumbar eventuales muros de represión, transmitiéndoles, además: “Dedíquense a las cosas importantes de la vida: el amor, la belleza, la verdad, la justicia; pero, ante todo, sean auténticos”. Algo que a cabalidad cumplen, sobre todo, personajes como el suicidado, no suicida, Neil, el tímido Todd, el enamorado Knox o el divertido Charlie, alias *Nuwanda*. www.taringa.net/posts/info/4750730/No-te-Detengas-o-Carpe-Diem-no-fue-escrito-por-Whitman.html

La sociedad... es, además, un placer para el espectador (también una vivencia dolorosa por lo que al final tiene de amarga), una imprescindible tarea para pedagogos y padres de familia y una

forzosa, aunque grata invitación a todos los públicos para que aprovechen el tiempo con base en la reflexión y el diálogo. Por ello, el verdadero *leit motiv*, fuera de la calidad de la educación y su injerencia en la juventud, es la re-utilización de la palabra como eje para mover el mundo, cambiar el corazón de los hombres, encontrar la paz. Porque hoy las palabras están siendo violadas sin tregua... por los sátiros de la política.

Una vez más cobra vigencia lo que dijo el cineasta francés Jean-Luc Godard: “El cine es la verdad veinticuatro veces por segundo”. Y *La sociedad de los poetas muertos* la proyecta durante más de dos horas. He ahí por qué no se debería escribir sobre una película donde la verdad se ve, se siente y palpa antes de que se pueda reflejar en el papel.

NOTA

Cuando le preguntaron a Peter Weir que por qué no ponía a participar a *La sociedad de los poetas muertos* en el Festival de Venecia, respondió: “La respuesta tiene mucho que ver con la película misma. Me parecía que lo último que debería hacer esta obra mía era competir, pelear por quedar por encima de otras. El colegio Welton es muy similar al que yo asistí en Sidney. En 1959, año en que se desarrolla la historia de la película, yo tenía la misma edad que los protagonistas, y todo se basaba en ganar. Siempre había que ser el mejor, el número uno, tanto en el deporte como en las notas académicas. A mí, desde luego, no me gustan las competiciones, tal vez porque nunca gané ninguna. Se trata de una actitud personal de desagrado. Sé que puede provocar cierta excitación, pero a mí me resulta incómodo. Por eso decidí no competir”. (Fuente: *El Colombiano*, 15 de julio 1990, citado en revista *Kinetoscopio* No 4 Agosto – Septiembre 1990, Medellín, p. 97)

EL CAMPO (1990): ¿ALGUIEN SE MERECE LA TIERRA?

*La tierra no pertenece al hombre;
es el hombre el que pertenece a la tierra.*
PROVERBIO ANTIGUO

Nunca he vivido en el campo. Ni siquiera he tenido, como otros, cortas estadias. Sin embargo, escribí un poema en el que celebro el campo, en el que escribo que yo le debo mis versos. El poema no merece mayores elogios. Es del todo insincero: una perfecta mentira. No obstante, ahora me interrogo: ¿es verdaderamente una falta de insinceridad? ¿No miente el arte siempre? ¿No es cuando más miente que él es más creador? Si estos versos fueron escritos, ¿no es un efecto del arte? (La imperfección de esos versos sin duda no viene de la falta de sinceridad: también a menudo se fracasa hallándose uno en la más sincera de las emociones). En el momento en que componía esos versos, ¿no era sincero artísticamente? ¿No trabajaba mi imaginación como si yo hubiera vivido verdaderamente en el campo?
CONSTANTIN KAVAFIS (1863-1933)

¿La verdad y la mentira existen? ¿O no hay más que lo Nuevo y lo Viejo, donde la Mentira no es sino la Vejez de la Verdad?
CONSTANTIN KAVAFIS

Al hablar de *El campo* (*The Field*, 1990), del irlandés Jim Sheridan –recuérdense *Mi pie izquierdo*, *En el nombre del padre*, *El boxeador*– resulta inevitable advertir que se trata de una obra apabullante sobre el desolador panorama que al fin de la jornada ofrece ese ideal llamado familia; sobre el conflicto que surge entre los defensores de la vida campesina y los adeptos a la ilusión del progreso; y, ante todo, sobre el eterno problema de la tenencia de la tierra, que deja flotando un gran interrogante: ¿algún ser humano se la merece?

Tuvieron que pasar dos años, otra de las tantas crisis del cine comercial causadas por la invasión de tanto mugre gringo y la agudeza mental (!) de un distribuidor, para que el filme de Sheridan regresara a la pantalla, con ocasión del IX Festival (¿?) de Cine de Bogotá. Basado en la obra teatral homónima de John B. Keane, fotografía de Jack Conroy y música de Elmer Bernstein, *El campo* es protagonizado por Richard Harris como *Bull* (Toro) McCabe; Sean Bean, su hijo Tadgh; John Hurt, *Bird* o *Pájaro* (traducido en el filme como *Perico*); y Tom Berenger, el *Yanqui*. La

acción se sitúa en la población irlandesa de Carraighthomond, durante la década de 1930, período de grandes dificultades económicas, graves crisis existenciales y casi absoluto escepticismo: muy parecido al de ahora o al de siempre.

Por eso la obra de Sheridan, en apariencia de época, exterior y descriptiva, en sólo 110 minutos se ha vuelto una historia atemporal, interior y profundamente reflexiva, con estremecedores rasgos de epopeya. Epopeya que a través del campesino *Bull McCabe*, un hombre honesto que no sabe cómo ser justo sin engendrar la injusticia y que cuida la tierra –una parcela tomada en arriendo a una viuda– como si fuera suya y a la que mimaba, mantiene y ha visto crecer, describe el tránsito de lo apacible a lo frenético. Del sosiego de la vida bucólica, enmarcada dentro del reino del instinto, al despelote de un falso progreso que marcha al ritmo sin medida de una doble y nefasta influencia, la de la razón y el dinero.

Al *Toro McCabe*, a quien además martiriza el suicidio de su hijo Sheamie, víctima de una hambruna que duró tres años, y por el silencio que desde 18 años atrás le guarda su esposa Maggie (García Márquez no es el único dueño de metáforas hiperbólicas), lo acompañan en su tragedia ésta última; también, su hijo Tadgh, a quien *Bull* jamás logra inyectarle una dosis de amor por la tierra; y *Pájaro*, representante de esa rarísima especie del *soplón* simpático, el hombre que ve y cuenta todos los errores de sus *patrones* y que, no obstante, con mirada lastimera y gestos nerviosos espera un sándwich como recompensa. Sólo por él, las autoridades, el pueblo y los afectados se enteran del episodio inicial del burro; de los diez años que la *viuda* ya aludida pasó aterrorizada; del asesinato del *Yanqui*.

Personaje éste, que hasta en su forma de vestir representa al nuevo-rico sin pasado, insensible e inescrupuloso que gasta dólares como agua para comprar conciencias, incluida la del cura del pueblo (“en el que por nuevo no hay que confiar”, dice), para sembrar cizaña y, claro, para obtener dividendos. Actitud que, nada raro, encuentra eco en los pusilánimes, representados por las autoridades, el cantinero, los gitanos y la propia viuda, que ha puesto en subasta pública una tierra que parece ser suya pero que en realidad le es por completo ajena. A dicha turba se oponen aquéllos cuatro personajes (*Bull*, Tadgh, *Pájaro* y Maggie)

golpeados por la vida, que dudan ya de la eficacia de sus íconos religiosos, del destino como algo manejable y de los sueños como eventos factibles.

Sheridan presenta el conflicto resultante a través de primeros planos (intentando quizás reproducir los estados de ánimo y sus mínimas expresiones psicológicas), de movimientos en picado con grúa (como quien presenta un panorama visible para todos, antes oculto) y de tomas al *ralentí* (capturando así detalles casi imperceptibles o que para otros directores tal vez hubiesen pasado inadvertidos), tomas con las que transmite al espectador sensaciones más bien propias de lo onírico que de la inclemente experiencia vital. Sin embargo, su mirada es realista antes que deliberadamente pesimista y su tratamiento directo, descarnado y, por qué no, brutal, antes que artificial, blando o a todas luces sensiblero.

Así, al final y tras el sacrificio de su segundo hijo, *Bull McCabe* encuentra en la locura la sal que evita se pudra la sensatez. Pero antes de su condena, es decir, de su salvación (simbólica), ha presenciado el desolador paisaje que a la postre ofrece esa utopía llamada familia (con la que no obstante sueña hasta el más desesperanzado); ha sufrido en carne propia las consecuencias del paso de un mundo estático, espacial y contemplativo a otro dinámico, temporal e interesado; y, por último, ha puesto en evidencia el eterno problema de la tenencia de la tierra: ¿para quién debe ser?, ¿para el que la trabaja?, ¿para el usufructuario pasivo?, ¿para el forastero oportunista...?

Pensándolo bien (o mal), la verdad es que ningún ser humano se ha hecho merecedor de ella...

Después de ver *El campo*, ¿qué importa si Jim Sheridan vivió en él? ¿No es acaso más relevante esa mentira creativa llamada *Bull McCabe* que cualquier posible verdad? ¿Es o no la mentira del arte más satisfactoria y abrumadora que toda *verdad* proveniente de la *realidad*? Por último, ¿no trabajó la imaginación de Sheridan (igual que la del autor del drama), como si en efecto hubiera vivido en el campo y qué importa si no...? Por último, ¿no es la figura del alcohólico *Bird O'Donnell* (tan denostada siempre), la encarnación de la lucidez en medio del extravío y la alienación propios de un medio antes rural, comunitario y entrañable, y hoy arrasado por la aventura cruel y expansionista de un capitalismo

basado en el éxito, la competitividad, la exclusión, la indiferencia
y la intolerancia?

ESTAMOS TODOS BIEN (1990): LA COMPROBACIÓN DEL FRACASO...

Stanno tutti bene (1990) es el tercer largometraje (y no el segundo, como se ha dicho por ahí) del cineasta italiano Giuseppe Tornatore, quien nació en Bagheria, pueblo cercano a Palermo, Sicilia, en 1956. Los filmes que lo preceden son *Il Camorrista* (1986/87), una adaptación de la novela *El profesor*, de Giuseppe Marrazzo, y *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) o *Cinema Paradiso* –filme que, por otro lado, aún hablando de la supervivencia del cine marcó la muerte del Teatro Palermo (¿otro fruto del azar?) de Bogotá– ganador del Oscar a la mejor película extranjera y el gran premio del jurado en el Festival de Cannes. La placentera nostalgia de *Cinema Paradiso* nadie la encontrará en su obra más reciente. Por el contrario, todos –especialmente los padres– tendrán una experiencia visual signada por la *saudade* con base en el dolor, ya no en el goce. Aun sí, pese a los que hayan querido retitular al filme con *humórbido* como *Estamos todos peor*, la verdad es que al filme de Tornatore se le podrían aplicar las palabras del escritor turco Ahmet Rasim: “La belleza del paisaje está en su amargura.”

DESENCUENTROS

Estamos todos bien narra la historia de Mateo Scuro, un jubilado de 74 años ignorante, intuitivo, sabio, lleno de vida y a quien, según sus propias palabras, “le importa un culo la muerte”. Mateo es un hombre anónimo, oscuro, si se quiere, como su apellido. Un día, cansado de la monotonía de su nativa Sicilia, decide visitar a sus cinco hijos, que ocupan posiciones “destacadísimas” en sus diferentes actividades u ocupaciones. Pero, ante todo, Mateo Scuro, está cansado de su soledad y decide salir a compartirla. Tornatore, hábilmente, muestra esa soledad de Scuro desde el comienzo hasta el fin como quien no quiere la cosa, de manera humilde, pero también, por paradojas del arte, en forma abierta, amplia, sin rodeos. Entonces, Mateo viaja en tren y cuando le piden el tiquete, él, deliberada, aunque al parecer accidentalmente, deja caer una fotografía. Una mujer la recoge y manifiesta su admiración por semejante documento operático.

Pero, Mateo, modesto, advierte que es tan sólo un “retrato de familia” (alusión al filme de Visconti, rodado en 1974) y que los personajes de la ópera allí reunidos no son otros que sus cinco hijos: Álvaro, Canio, Guillermo, Norma y Tosca, así llamados por su obvia afición al arte lírico.

Mateo, consciente de su origen, de su anonimato, de su inocencia e invadido por ese inclemente cáncer llamado soledad, intenta, infructuosamente, comunicarse con sus compañeros de viaje. Estos, al principio benévolos, pronto se vuelven huraños (además, no hay que olvidar, tiene 74 años, lo que quiere decir, es un...). Así, el viaje de Mateo comienza a prefigurar el itinerario de una dolorosa experiencia y se convierte, a su vez, en un pretexto para mostrar el contraste entre la rudimentaria existencia insular, casi incontaminada, y la mecanizada vida en la península, plagada de polución, de alienados, de adolescentes que, enloquecidos, no enamorados, como en los años mozos de Mateo, dejan preñadas, no embarazadas, a sus *bambinas*, ya no adolescentes (recuérdese el caso de Antonello, nieto de Mateo).

En el interin, Tornatore ha mostrado a través del patético (por conmovedor) filtro de la nostalgia, el encuentro-desencuentro de Mateo con sus cinco hijos: encuentro-desencuentro marcado por la impronta del desacierto, de la mentira, del infortunio. Primero, con el *diputado*, que lo traiciona previniendo a sus hermanos; luego con la modelo-madre-soltera, que desconoce a su hijo; más tarde con el músico que “algo le oculta”; después con la ejecutiva, que no es tal; y, por último, con el vástago predilecto, por descarriado, que nunca aparece porque, entretanto, se ha suicidado; hecho que los cinco hijos le han ocultado todo el tiempo a Mateo. No obstante, contra lo que pudiera pensarse, Tornatore no ha descrito todo lo anterior recurriendo únicamente a la melancolía sino también al humor, así el camino conduzca, invariablemente, al territorio del dolor.

TEMOR A LA SINCERIDAD

Tornatore mismo ha dicho que el tema central de *Estamos todos bien* es la incomodidad que tiene la gente de hablar en forma abierta sobre su vida. Y el cineasta italiano, autor luego de *Pura formalidad*, en 1994, con Gérard Depardieu y Roman Polanski,

filme rico en metáforas y de atmósfera claustrofóbica. Y *El hombre de las estrellas*, en 1996, filme con el que volvió a Sicilia y al tema de la magia del cine: un timador viaja por los pueblos haciendo *casting* a cambio de dinero, bajo la promesa de convertir a sus figurantes en estrellas de cine, ha vencido dicha incomodidad aun a costa del éxito de su filme, particularmente en los EEUU. Allí la crítica reaccionó con frialdad ante esta obra cálida, contundente y removedora. Y es que, dicho con ironía, los gringos tienen razón: cómo les va a gustar que un italiano (o, peor, un siciliano) les enrostre el cine-porno, censure su consumismo y, lo más indignante, ataque sus hamburguesas, industria nacional (pero originaria de Alemania), en la que se refleja buena parte de su idio-sin-(g)racia... (sic)

Una sola lectura de *Estamos todos bien* no es suficiente para detectar las profundas implicaciones de este filme franco, profundo y sincero hasta el dolor. Filme que tiene como elementos esenciales la soledad, el abandono, la angustia, el miedo, la vejez, la nostalgia, la muerte como hecho cercano, próximo, inexorable. Claro que también plantea el conflicto entre generaciones, el antagonismo entre dos mundos, uno elemental y otro *sifilizado* (por civilizado); y, cómo no, las relaciones o, más bien, el espejismo de las relaciones entre padres e hijos. Porque la película de Tornatore contiene, fundamentalmente, una crítica y ácida mirada a aquella supuesta estructura –que es más bien un estado mental– llamada familia. Y cuya experiencia visual, en especial para los padres, conlleva la pesada carga del recuerdo, basado en el dolor. Ya no en el placer, como en *Cinema Paradiso*.

Por todo lo anterior, incluso por la animadversión de la crítica estadounidense –lo que no minimiza sino, antes bien, resalta sus valores–, nadie podrá encontrar en *Estamos todos bien* la interpretación emotiva de la vida o el deleite espiritual que encierra *Cinema Paradiso*: por el contrario, *Stanno tutti bene* constituye una desgarradora aventura existencial. Y siempre, ¡qué importa si con justificación o sin ella!, habrá una resistencia natural en los seres humanos a constatar sus carencias, a enfrentar sus fantasmas, a comprobar su fracaso...

Una lección final, que no moraleja, del filme de Tornatore: a los hijos no hay que educarlos para ser *alguien* sino para que sean como los demás... ¡Ah! Y al nacer hay que ponerles en las manos

un millón de liras (o euros, porque el tiempo...) Otra lección sería dejar atrás la amargura, al fin y al cabo, en ella está la belleza del paisaje, como pensaba Rasim: al plasmar su filme, Tornatore dejó ver que detrás de la amargura del paisaje subyace la belleza y que al tomar forma esta, desaparece el dolor.

NOTA

Una primera versión de este artículo apareció en la revista *Kinetoscopio* No 12, marzo – abril 1992, pp. 43-45.

THE COMMITMENTS (1990): LA MÚSICA, AMIGA DE LA TOLERANCIA...

The Commitments (1990), película del cineasta inglés Alan Parker, fue recibida en el VIII Festival de Cine (¿?) de Bogotá, con demostraciones de júbilo por tratarse de una obra atípica en el marco de la filmografía musical, como atípica fue dentro de su trabajo *Pink Floyd The Wall*. Sin embargo, a diferencia de esta última, *The Commitments* carece del ambicioso intento por hallar las equivalencias plásticas con las sugerencias sonoras del roquero. Asimismo, prescinde del gran afán alegórico que rodeaba la historia de aquel personaje que se debatía entre la autodestrucción, el ensimismamiento y el delirio; e igualmente renuncia a ser un filme *underground* elevado a superproducción como es *The Doors*, de Oliver Stone.

Con *The Commitments*, por el contrario, Parker ha realizado una puesta en escena signada por la mesura, la ausencia de personajes-eje, un inmenso calor humano y, no en último lugar, un impresionante sentido del ritmo cinematográfico, características que desde los comienzos determinaron la concepción filmica de este director, si se exceptúa la floja *Shoot the Moon* (1981), conocida como *Donde hay cenizas...* y ahí no hubo fuego. Luego se ignora dónde pudieron quedar las... Se dice que Parker combina un poderoso material narrativo con un “inteligente sentido comercial”, aserto del que es fácil discrepar: para tener sentido comercial no se necesita mucha inteligencia... si no, querido lector, pregúntele a Steven Spielberg (o a Natalia París...).

Aun con el previo y muy auspicioso debut, en su tierra natal, de John Boorman –revítese *Point Blank* o *A quemarropa*–, Hugh Hudson –recuérdese *Carros de fuego*– y Ridley Scott –véase *Thelma & Louise*–, entre sus colegas ingleses que emigraron a EE.UU en busca de mejores horizontes, sin duda es Parker el que más rápidamente obtuvo un mayor prestigio como autor, si se compara el número de filmes rodados en su país con los hechos fuera de él. En efecto, de Parker (Londres, 1944) sólo se conocían dos trabajos europeos (guionista de *Melody* y director de *Bugsy Malone*, nieto de *Al Capone*, 1975, musical que parodia filmes de

gángsters con niños como actores y que marcó su estreno como realizador), mientras para el año 2000 ya tenía en su haber nueve *americanos* o, mejor, *gringos*: desde el controvertido *Expreso de medianoche* (1978) hasta la también polémica *Las cenizas de Ángela* (2000), sobre las memorias del escritor irlandés Frank McCourt, una desgarrada y desgarradora incursión en los bajos fondos sociales, no mafiosos, vista no obstante con hilarante humor y, ante todo, con un sentido de humanidad poco frecuente: al menos entre los ingleses... Polémica para ciertos sectores de la crítica y de la sociedad, por su franca mirada sobre la miseria: algo que nadie quiere ver, en ninguna parte, como toda lacra generada por la injusticia y la exclusión.

Pasando por *Fama* (1979), musical que, en palabras de Parker: “Fue la metamorfosis del sueño norteamericano con un saludo al éxito” y que podría verse también, sin suspicacias, como un homenaje a la juventud y a las artes; *Birdy* (1984) o *Alas de libertad*, melodrama familiar, basado en la novela de William Wharton, con el que se hizo acreedor al Gran Premio Especial del Jurado en Cannes/85, que deviene drama personal, arruinado en la última escena por un chiste flojo de Parker al evitar que el protagonista (Mathew Modine) caiga no al vacío sino a la terraza del piso inferior; *Angel Heart* (1986) o *Corazón satánico*, *thriller* sureño con el que también desató una tormenta en los medios puritanos gringos debido a la crudeza de su enfoque, mezcla de motivos demoníacos sobrenaturales e íntimos temores basados en la culpa, de brujería y magia negra; *Mississippi Burning* (1988) o *Mississippi en llamas*, obra en la que Parker, al igual que su colega greco-francés Costa-Gavras lo hiciera ese mismo año con *Betrayed* o *Traicionados* (ver comentario), una vez más pone en evidencia a esa especie de institución gringa que es el racismo y por la que, aun así, fue nominado a siete premios de la Academia de Hollywood y ganó por... Mejor Cinematografía; además, fue galardonado con el Premio David Wark Griffith a la Mejor Dirección, por el Consejo Nacional de Crítica. Como si eso fuera poco fue nominada a cinco premios de la Academia Británica y ganó tres; igualmente, obtuvo el Oso de Plata en Berlín. *Mississippi* se inspira en un tristemente célebre caso de racismo ocurrido en el verano de 1964, cuando un joven negro, James Chaney (21) y dos blancos, Mickey Schwerner (24) y Andy Goodman (20)

fueron perseguidos, encarcelados por *conducir a excesiva velocidad* y al cabo asesinados. Los tres hacían parte de los *Freedom Riders*, de Luther King. La historia de Parker trata de dos jóvenes negros y hurga en la llaga de la arbitrariedad para mostrar que la *justicia* no tuvo razón para condenarlos; la *Justicia*, por su lado, terminó absolviendo a los dos verdugos en el año... 2004: estos, blancos, para guardar las apariencias recibieron cinco años, pero por confesión anticipada, rebaja de penas etc., es posible que ya no se les vea por la cárcel... (como pasa aquí con cualquier paraco pesado o congresista de la para-política). La Justicia es igual en todas partes... Corrección: así es la Justicia en todas partes...

Dentro de estos filmes *gringos*, hay que mencionar a *Comme See the Paradise* (1989) o *Bienvenido al paraíso*, historia que se remite a los *Nissei*, comunidad gringa de origen japonés radicada en San Francisco y a lo largo de la Costa Oeste californiana, obligada por el Gobierno a ser trasladada a un *campamento* que para la protagonista, Lily (Tamlyn Tomita), “es más, una cárcel”... El filme muestra su abolición, tras demostrarse lo inconstitucional de las medidas tomadas por el Gobierno. Lily está casada con un auténtico gringo, Jack (Dennis Quaid), pero ambos deben padecer continuas separaciones involuntarias, por sus diferencias raciales. La obra remarca la xenofobia, ya no sólo el racismo... Si papá Kawamura no tolera ver a su hija casada con un gringo, los altos mandos del ejército no soportan que Jack esté casado con una *Nissei*. Por eso, un superior termina hablándole como si fuera Bush (hoy): “O está a favor de Estados Unidos o... del Japón”. Y el pobre Jack apenas está a favor de Lily, la mujer que ama.

Por último, entre los filmes de la etapa gringa, están *El balneario de Battle Creek* (1994), inédito en Colombia, y *Evita* (1996), una nueva incursión en el musical, en el que esta vez Parker no sólo busca congraciarse con los autores de la ópera rock original, Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, sino, además, con el más *estirado* de los presidentes argentinos, el corrupto y mafioso Carlos Saúl Menem, al que como prueba de ello visitó en Buenos Aires con el pretexto de promover su película en América Latina... en la foto aparecen, también, unos *Rolling Stones* a los que, contrario a lo que reza el viejo proverbio celta, se les empieza a pegar el musgo... y a Parker se le notan algunas motitas. En otra foto figuran: Parker (con las manos sobre el vientre cual un

Hitchcock delgadito), *Anthony Flags* (conocido en España como...), Madonna, Zulema (hija de...) y Jonathan Pryce.

Para *The Commitments* Parker ha regresado al territorio de sus antepasados (esta vez a Irlanda) a filmar sobre uno de los temas más caros a sus afectos: el musical. Pero esta vez escogió una de las zonas más convulsionadas de Europa, más azotadas por el flagelo de la intolerancia, de la oposición religiosa, social y política, entre católicos y protestantes. Y para intentar limar asperezas ha recurrido, no al rock –como señala un medio impreso–, sino al *soul*, aquella expresión que surgió cuando la tradición evangélica llegó a convertirse en música popular y, en especial, cuando las fronteras entre el *gospel* y los *spirituals* comenzaron a desdibujarse. Así, otro aspecto atípico puede advertirse: el hecho de que Parker haya preferido un sistema de sonidos afroamericano, con toda su carga explosiva de cuerpo y alma y politeísmo, antes que uno europeo, regido por la mente, la frialdad, la estrechez rítmica y, lo más grave, el monoteísmo.

Por eso su filme, aparte de un desesperado esfuerzo por conciliar fuerzas rivales, contiene un sincero tributo a las más grandes voces del *soul* durante 1960 y 70: Otis Redding, Aretha Franklin, James Brown, Isaac Hayes y Wilson Pickett. Éste último, misterioso personaje al que en *The Commitments* se reclama con un frenesí tal que termina por apoderarse del espectador. La película, basada en la novela homónima del escritor y profesor irlandés Roddy Doyle, se rodó en 53 días y en 44 sitios diferentes de Dublín, con reparto íntegramente *irish*. En un medio tan difícil en el que a la lucha social y religiosa se le suma el radicalismo político, la intolerancia, la xenofobia, no es extraño encontrar un comentario como el de Parker al *New York Times* en el que, con relación a su filme irlandés, contrapone la idea expresada respecto a *Fama...* sobre *american dream* y saludo al éxito: “Creo que hay una gran diferencia entre los chicos estadounidenses que ven el éxito como su camino correcto, cosa que no es así con los chicos británicos o irlandeses de clases obreras que están dispuestos a ver el fracaso y el éxito en el horizonte”. Tampoco resultaría extraño entonces saber que, como se dice en la novela (y en el filme), a los dublineses se les considere los negros de Irlanda y a los irlandeses los negros de Europa. De ahí el sentido

que para los más allegados al espíritu de la obra haya cobrado un cine valiente, moderno y popular como el de *The Commitments*.

En tal sentido, para Doyle mismo la obra de Parker se ajusta con precisión a la suya, hasta en los caracteres físicos de los personajes, que fueron seleccionados con dos meses de anterioridad al rodaje. Parker dirigió el proceso de audiciones, magistralmente descrito en el filme a través de planos como de video-clip –recuérdese que Parker proviene de la publicidad**–, escuchando 64 bandas que iban del *heavy metal* al *hip hop* y del *folk* al *funk*, con intervalos de apenas diez minutos entre una y otra.

The Commitments no sólo explora la existencia y las relaciones entre aquellos doce jóvenes manejados por Jimmy Rabbitte, ni únicamente sus aspiraciones musicales, sino sobre todo el poder redentor de la música y la gracia del lenguaje callejero... y renuncia, de paso, a la alegoría de temas agobiantes ya mostrados en *The Wall* como el espectro de la guerra, el totalitarismo, la castración materna, el pasado nazi –presente, en Colombia–, la educación traumatizante y la fuerza alienante de la televisión. Esta vez Parker se ha resistido a la saturación de agresiones visuales al posibilitar la distancia crítica y desarticular una retórica apabullante que pudiera poner en peligro las ventajas de su exultante filme.

La no presencia de un personaje-eje se ha transformado en una hoguera de afecto colectivo, mediante la cual Parker le ha recordado al espectador que si acaso no un remedio ni mucho menos la panacea, la música es, al menos, acérrimo enemigo de la intolerancia. Otra cosa es que no pueda hacer nada para acabar con esta última y que, como el arte en general, no vaya nunca de la mano con la política.

NOTAS

Artículo publicado, inicialmente, en revista *Diners* No 264, marzo de 1992.

Después de un tiempo trabajando como oficinista, en 1969 Alan Parker formó una sociedad con Alan Marshall, procedente de la publicidad. Juntos realizaron más de 500 videos comerciales y anuncios televisivos que fueron premiados. Tras varios cortos, incluyendo *No Hard Feelings* (1973) y *Evacuees* (1975, para la BBC), Marshall y Puttnam le produjeron sus primeros filmes, entre

ellos *Bugsy Malone*. Su experiencia en la publicidad se evidencia en toda su obra. Su talento como director ha posibilitado soberbias actuaciones de Jodie Foster, Brad Davis, Gene Hackman, Albert Finney, Diane Keaton y Mathew Modine, entre otros. Sus opiniones acerca del trabajo de directores británicos menos comerciales han originado cierta animadversión entre críticos y círculos académicos del cine, por lo que su nombramiento como presidente del Instituto Británico de Cinematografía, en 1997, fue muy discutido: algunos lo ven como un impulso a la cultura cinematográfica; muchos más, cuando no un ataque a la misma, como un retroceso.

GOODFELLAS (1990): “SIEMPRE QUISE SER GÁNSTER, MEJOR QUE PRESIDENTE”

Goodfellas (1990), es decir, *Buenos muchachos* o *Uno de los nuestros*, leit-motiv de la novela *Lord Jim*, de Conrad. Esta crítica se titula *Buenos muchachos: gánster, mejor que presidente*, como dice el protagonista Henry Hill: “Desde que tuve uso de razón, siempre quise ser gánster, mejor que presidente”. *Goodfellas*, del ítalo-gringo M. Scorsese, uno de los pocos maestros del cine aún activo, está *basado en una historia verídica*. *New York, 1970*. Un carro avanza por la carretera. Un plano triangular muestra el rostro somnoliento de Henry Hill, el de Jimmy Conway y el de Tommy DeVito. De repente, “¿qué carajos es eso? ¿Se reventó una llanta?” Se oyen golpes dentro del baúl del *Pontiac*. Parán y lo abren. Un hombre se queja. “Mierda, aún está vivo”, grita Jimmy. Tommy le hunde un cuchillo varias veces. Jimmy lo remata a bala. Henry Hill pronuncia enseguida su eslogan: “Desde que tuve uso de razón, siempre quise ser gánster”.

Y suena el *Swing* de la muerte... la música más comercial de la historia del jazz que en la década de 1930 patrocinaban Al Capone y sus secuaces, incluidos los socialmente no aceptados ni reconocidos, con la complicidad de la Ley, del Sindicato de Músicos, del Gobierno con su programa nacional de suministro de drogas y alcohol para los *jazzmen*. Y viene el título, jergal, del *slang*, *Goodfellas*, *Buenos muchachos*... (como los del *Mesías* acá...) de un filme basado en el libro *Wiseguy*, esto es *Avivato* o *Vivo*, de N. Pileggi, con guión suyo y de M. Scorsese. El narrador, Henry Hill: “Para mí, era mejor ser gánster que presidente”, como lo demuestra luego. *Brooklyn, 1955*. Otro eslogan: “Ser alguien en un barrio de Don Nadies”. ¿Por qué mejor gánster que p...? Los mafiosos hacen lo que quieren; juegan cartas toda la noche y nadie llama a la policía. Velada denuncia de la corrupción oficial y del caos general. *Goodfellas* está narrado a manera de crónica-real, de (falso) documental. “A los 13 años ya tenía de todo”. Los chicos del barrio le cargan los paquetes a la madre: “¿Sabes por qué? Por respeto”, añade Henry Hill. Y cuando se presenta con vestido nuevo, la madre le suelta: “Pareces un gánster”, como si a Henry Hill le importara la crítica, cuando se trata, más bien, de reafirmar

vanidad, logros, poder y respeto adquiridos. La cámara panea sobre los signos de la opulencia: comida, mesas de juego, para resaltar la *Edad Dorada* no sólo del jazz sino de los capos. Hay Vivos por todas partes: fue antes de que *Apalachín* y *Joe el Loco* decidieran empezar una guerra.

Es cuando Henry Hill sale al mundo, conoce a Jimmy, quien no tiene más de 28 o 29 años, pero “ya era legendario”. A todos les da cien dólares, por cualquier cosa: a los porteros, a los *croupiers*, a los gerentes. “El irlandés ha venido por dinero italiano”, grita alguien en el casino. Jimmy es encerrado a los 11 años y a los 16 ya es un matón. No le importa, para él es un negocio. Pero, lo que más le gusta es robar: whisky, cigarrillos, navajas, camarones, langostas. Lo mejor: los mariscos, se venden rápido. Los asaltos son fáciles. No hay problemas. Le decían Jimmy *The Gentle* (El Gentil, término dado por los judíos a quien no es de su “raza”: como si hubiera más, cuando la única raza es la Humanidad). Henry Hill es testigo de todo y por eso es el narrador. Jimmy soborna a la policía cuando intenta neutralizarlo: dentro de dos pacas de *Pall Mall*, una ñapa en dólares. Ante esto, la Ley queda desarmada... Así, “¡quién se va a quejar!”, exclama un policía desde la patrulla con la tácita complicidad del piloto. Jimmy llama a Henry Hill y le presenta a Tommy, antes de que sea detenido por vender cigarrillos de contrabando y llevado al Fiscal de Nueva York. Jimmy lo gradúa con dinero, por no haber sido soplón. Henry Hill aprendió dos cosas claves: no delatar a sus amigos; mantener la boca cerrada. La *Omertà* opera de nuevo: la Ley del Silencio siciliana de la era Mussolini, décadas de 1920, 30 y 40. Los mafiosos lo reciben: “Ya no eres virgen” y lo felicitan, *Plano congelado*. Aparecen los aviones y con ellos los viajes de Henry Hill... los aeropuertos: *Idlewild Airport*, 1963. *Elipsis*. *Tilt Up* sobre el cuerpo de Henry Hill para mostrarlo ya adulto, con cigarrillo en la mano, al lado de Tommy. Henry Hill: “Cuando crecí, circulaban por el Aeropuerto de *Idlewild* 30 mil millones de dólares en cargamento al año y tratábamos de robarlo todo”. En picado se muestra a Henry Hill sobornar al portero, antes de entrar. “¿En qué trabajas?”, pregunta la chica inocente. “En construcción”. “No tienes manos de obrero”. Y Henry Hill, hábil, concluye: “Soy delegado del Sindicato”. El *Copa* presenta al Rey de la Comedia (guiño a *The King of Comedy*) Henry Youngman: “Fui al doctor. Me

dio seis meses de vida. Como no podía pagar, me dio seis meses más...” Mientras, Henry Hill ha salido para Idlewild, donde recibe la llave para cometer el hurto: “Le debo mucho a *Air France*. Nos llevamos 420 mil dólares sin usar la pistola”. “¿Qué pasaría si cayeras preso?”, pregunta-vaticinio de Karen a Henry Hill. “Nadie va la cárcel, a menos que quiera. A menos que se haga coger”, claro, si se trata de blancos. “¿Sabes quiénes van a la cárcel? Los negros. ¿Por qué? Porque se quedan dormidos”. Karen se acostumbra a todo; nada le parece un delito.

“El asesinato servía para controlar”, dice HH en forma impersonal, como si hablara de todos los gobiernos, ya no sólo de los métodos de la mafia. Billy Batts era uno de los *iniciados*, de la familia Gambino y considerado intocable. *Cuatro años después*. HH sale de la cárcel de Miami. Karen lo espera en el carro. Vuelven a casa. “¿Te vas a quedar?”, preguntan sus hijas. Empaca, cambiamos de casa, dice HH a Karen, antes de viajar a Pittsburgh. A HH le preocupan la TV y la prensa por *toda la mierda* que se sabe. Ahora, Tommy es candidato a *Iniciado*: algún día será jefe de la mafia. Pero, no, ha cometido un error garrafal: ha matado a otro *Iniciado*, un intocable. Ahora, debe pagar por ello. Morrie sigue reclamando su parte. Jimmy se dispone a eliminarlo. “Olvida lo de esta noche”, le dice, zorro, a HH, quien con ello se siente aliviado. HH nunca había visto a Jimmy tan contento. Su alegría se debía, sobre todo, a la iniciación de Tommy. Pero, otra cosa pensaba Jimmy. HH recuerda que entre sí se decían *Goodfellas*: “Te gustará Fulano. Es buen muchacho, uno de los nuestros” (“One of Us”, *leit-motiv* de *Lord Jim*, retomado por el buen lector Scorsese). *Iniciarse* era el más alto honor que ofrecía la mafia: pero no se podía ser irlandés, sino 100% *Italy* y tener parientes en la *Madre Patria*. Significaba pertenecer a una familia. Que nadie podía meterse contigo. Que podías meterte con todos, salvo que fuese un miembro. Era una licencia para robar. Para todo. Jimmy entra a una cabina. Habla con Vinnie. Mientras, Tommy ha caído. “¿Salió todo bien?”, pregunta. Al contarle a HH finge que “lo han matado”. Fue venganza por Billy Batts y muchas cosas más. No se pudo hacer nada: Batts era miembro y Tommy, no. Los *Wiseguys* tienen que aguantar la situación.

Cuando HH dice “mejor gánster que presidente” es porque al primero nadie le pide cuentas; al segundo, sí. Y aunque éste

mienta para seguir en el Poder, aquél lo hace sin temor a perderlo. Aún más, podría decir la verdad y eso no alteraría las cosas. Ahora, eso no significa que con esto se pretenda dar una lección de ética empresarial mafiosa o política. Es la verdad monda y lironda: paralela al surgimiento de la mafia, han surgido los políticos, por más que algunos, indignados, se levanten. La culpa no es de la historia, los culpables son quienes han hecho la historia. La mafia, reiteradamente, ha sostenido a los políticos, aunque éstos después pretendan ignorarlo o desconocerlo: y se pongan bravos o dignos. Y manden matar al que se atravesase, para demostrar que no era así, que no es así, piensa Scorsese. Basta, en tal sentido, oír la declaración final de Henry Hill, ciudadano bajo protección del Gobierno, protección con mensaje implícito: “Sobornábamos policías. Sobornábamos abogados. Sobornábamos jueces. Todos extendían la mano. Todo se podía comprar”. (...) Si ese, el de EE.UU, es el modelo de democracia exportado al mundo, no queda más que recordar a Borges, con su hilarante/irónica definición: “Democracia: es una superstición muy difundida, un abuso de la estadística”. Y en el manejo de ese abuso, han ido de la mano políticos y mafiosos sin olvidar curas, gamonales ni alcaldes. Se entiende que de otra manera la cosa no funcionaría: es muy difícil hacer política. Es más fácil hacer la guerra. Y en eso los mafiosos no han hecho más que ayudar a los políticos. Porque, estos solos no podrían... además, tendrían que dejar de ir al club, a reuniones sociales, al Caribe, a EE.UU o a Europa. Por el contrario, ellos necesitan viajar a esas partes, a encontrarse con sus pares... Si no, “¿adónde iríamos a parar?”, como dice, una y otra vez, el jactancioso, prepotente Tommy DeVito, uno de esos *buenos muchachos* a los cuales les deben tanto, por vía de los políticos, estos pueblos: y no por vocación masoquista, ni por designio divino: sencillamente, por aquello de la sempiterna y terrenal alianza entre los políticos y el delito.

A quien esto pueda parecer exagerado, se recomienda leer *La otra historia de EE.UU*, del gringo, blanco, Howard Zinn; o *Política y delito*, del alemán Hans Magnus Enzensberger. Si se contrastara con dichas obras, esta historia se quedaría enana. Con *Buenos muchachos*, Scorsese recuerda a Orwell: “La opinión de que el arte no tiene que ver con la política ya es, en sí misma, una opinión política”. En conclusión, con *Buenos Muchachos*, Scorsese ha dejado

a la humanidad tres lecciones: la ética por honestidad: hay que decir la verdad, aunque duela; no se trata de la autoridad como argumento sino del argumento como autoridad: aunque duela, sólo se puede ser honrado; se puede ser objetivo, aunque se trate de lo más subjetivo, el arte, para el caso el cine: así ser honrado no satisfaga a nadie, hay que decir la verdad. Sólo de tal modo, diría Kant, se pasa de la minoría a la mayoría de edad: la de un pueblo civilizado. No la de un troglodita como Henry Hill que, aun así, siempre prefirió, desde que tuvo uso de razón, ser gánster antes que presidente. Actitud que aquí sí le permite cobrar validez a la vaga expresión popular: “Por algo será... por algo será...”

CABO DE MIEDO (1991): LA BÚSQUEDA DE LA REDENCIÓN

Cabo de miedo (1991), en inglés *Cape fear*, del cineasta ítalo-gringo Martin Scorsese, es un *remake* trasgresor de la obra que en 1962 hizo Jack Lee Thompson, con guión de James L. Webb basado en la novela *Los verdugos*, de John MacDonald, al igual que lo hizo el libretista Wesley Strick para la versión de Scorsese. Versión cuya sinopsis es muy sencilla: tras pasar 14 años en la cárcel, Max Cady (Robert de Niro) sale a buscar a Sam Bowden (Nick Nolte), quien fue su abogado cuando a aquél lo acusaron de violación. Sam escondió evidencias que hubieran podido contribuir a la reducción de la pena... Ahora Max Cady se encuentra en New Essex, Carolina del Norte, y se dispone a tomar venganza contra Sam Bowden y su familia, compuesta por su esposa Leigh (Jessica Lange) y su única hija Danielle (Juliette Lewis), de apenas 15 años.

Sam, Leigh y Danielle no conforman ciertamente una familia ideal, pero sí son perfectos para los fines de Cady, un singular psicópata que, de acuerdo con el guionista Strick, *en un principio era un abanico de actitudes sádicas, pero al que queríamos elevar a un nivel más alto de psicosis*. Y agrega: *Cady posee la cualidad más peligrosa, la de la fijación, que verdaderamente lo hace implacable. Nunca se detiene*. Entonces, a pesar de las conjeturas que sobre Cady se puedan tejer –ciertos críticos hablan de un personaje propio de un *cine desalmado* que hace *apología de la violencia* a través de una *fantasía gratuita*–, hay que decir que él es puro, mientras los Bowden están confundidos. Cady está obsesionado, aquéllos desmoralizados. Cady, en apariencia, es culpable, pero son ellos, los Bowden, quienes verdaderamente están dominados y atomizados por la culpa.

Hecho que marca un abismo entre uno y otros... y que es factor generador de la terrible violencia, del temible acoso que se desata en *Cabo de miedo* por parte de Cady sobre aquellas víctimas de un terror tal vez no justificable, aunque sí comprensible pese a sus excesos: *El juego de De Niro es excesivo, esa fue su intención y yo la encuentro buena* (Scorsese en *Cahiers du Cinema No 500*, de cuya edición estuvo a cargo: todas las citas restantes del director son de la obra citada). Exceso deliberado y violencia purificadora que

obedece al intento desesperado (por saberlo imposible) mas sólo en apariencia inútil, a la postre, de Max por recomponer su historia. Personaje al comienzo analfabeto que durante su estancia en prisión aprendió a leer desde cuentos infantiles y *comics* hasta libros de derecho pasando por la Biblia. Texto este del que, con sorprendente lucidez, cita pasajes mediante los cuales intimida aún más y con suprema ironía tanto a los Bowden como al indefenso espectador.

Actitud que se ve reforzada por los tatuajes de Max en su cuerpo, el que para Scorsese constituye un *arma mortal*: la escritura sobre su anatomía puede leerse como símbolo de dominación antes que de sometimiento. Y aquí, desvirtuando una eventual apología de la violencia, cabe afirmar que Cady encarna la astucia en su doble etimología: habilidad para engañar y para evitar ser engañado. También, que tal astucia se desprende de la ira represada como producto de uno de los peores sentimientos que puede abrigar el ser humano: la impotencia. Si para resolver la de Max, Scorsese se vale de la violencia no es para exacerbarla sino para reflejar en pantalla lo que únicamente puede entregar a condición de encontrar tal elemento. Y esa necesidad de violencia es como la del alcohólico frente a la bebida: para alimentar su estado, no para saturarlo; además, para catapultarse a otro universo. El que más allá del deseo, de la ira contenida, de la imprecación, reclama, como en estos tiempos de inquietud, la llegada de la siempre subjetiva e incompleta justicia.

Por eso el Max Cady de Robert de Niro –ivenías por su personaje!– es un individuo cuya extrema complejidad lograda en un ambiente fantástico, vale siempre considerar antes de detenerse en una rastrera bestialidad, en una indoblegable psicopatía o en la simple maldad, elementos rara vez exentos de posturas maniqueístas. Como dice Scorsese, Max Cady es *la encarnación de todo aquello a lo que tenemos miedo, de todas las cosas que merodean nuestras pesadillas*. O como aludiendo a la incorporación de un sentido de falsa moral en aquél, Strick sostuvo: *Cady ha salido de la prisión y ve un mundo muy materialista. Asimismo, observa la incomodidad en la que viven los Bowden. Durante 14 años, Cady ha planeado hacer sufrir intensamente a Sam Bowden, pero ciertamente cree que éste acabará por salvarse del sufrimiento*. O como, por último, el propio De

Niro asevera sobre Cady: *Es la venganza en persona y la venganza se presenta a menudo como un rodillo de vapor.*

De las anteriores citas es posible inferir cuáles son los temas capitales en *Cabo de miedo*, conocer la hondura argumental de su director e intuir hasta dónde llegan las repercusiones del filme en cuestión. Y quién como Scorsese podría definir mejor aquellos temas: *Sí, seguro. Culpa, obsesión. Todo el viejo material. Todos mis viejos amigos.* En cuanto a la hondura argumental y a las repercusiones de su obra, bastaría señalar las modificaciones que hizo al original de Jack Lee Thompson: de la familia modelo años 60 pasó a la desintegrada tipo años 90; del canalla, presumido y superficial Cady, interpretado por Robert Mitchum en el 62, Scorsese hizo con Max un verdadero psicópata, nada ostentoso a pesar de sus desmanes y de su metafórica fuerza sobrehumana y bien profundo aun con sus estigmas y prejuicios que, sobre esa clase de seres, la humanidad ha puesto y sentido desde siempre. Y, para citar apenas otro ejemplo, a la dependiente y huidiza Danielle del 62, el director de *Toro salvaje*, *Buenos muchachos* y *Casino*, entre otras joyas para el ojo y el oído, la convirtió en una independiente y seducida criatura, indigna del menor reproche: sus méritos son los de Max Cady.

En cuanto a la forma, Scorsese cambió el blanco y negro por el color e hizo uso de algunas secuencias de película invertida, lo que de acuerdo con él mismo constituye una metáfora para examinar la infelicidad y el malestar existencial de esos personajes. *Cabo de miedo* es una obra maestra de suspenso o, si se prefiere, un *thriller* psicológico, como el famoso director precisó: *Adoro los thrillers psicológicos desde los años 30 y 40. Y créanme, fue más difícil hacer Cabo de miedo que Buenos muchachos.* Sus valores están muy por encima de la excesiva violencia que recrea –por qué no reiterarlo en un país como este, donde hay exceso sobre el exceso– e incluso de las tergiversaciones que algunos críticos han hecho. Ryan Murphy, del *Miami Herald*, por ejemplo, escribió que *De Niro* (ya no Cady, como es) *viola materialmente a Jessica Lange y a Nick Nolte*, lo que ya de por sí es un exabrupto... Pero, el más grave desatino del citado crítico tiene que ver con lo que, precisamente, no vio y lo que aun así no le impidió afirmar sobre un segmento del filme: *La escena es pálida comparada con la central de Cape Fear, la*

cual, según quienes la han visto, se pasa de la raya. Con ello se refiere a la secuencia en la que Cady maltrata, viola y arranca de un mordisco nada amoroso un pedazo de mejilla a la amante de su abogado y no, como asevera Murphy –uno de los padres de la II Ley de la Termodinámica en el cine, en el sentido de que todo lo vuelve mierda– a Jessica Lange (ya no Leigh, como también es) pues ésta encarna a la esposa de Sam Bowden.

Valores de *Cabo de miedo*: la personal adaptación del guión; una puesta en escena basada en el conocimiento y rigor del oficio y en la incontestable dirección de actores; la actuación integral de Robert de Niro y de Juliette Lewis, a quienes quizás nada importe que en 1992 se les haya arrebatado el *Oscar* (para dárselo una vez más a Jodie Foster, cuando también se lo merecían *exaequo* Geena Davis y Susan Sarandon por *Thelma & Louise*, de Ridley Scott); el montaje de Thelma Schoonmaker, marcado por la impronta del nerviosismo, la agilidad y la certera síntesis, mezcla que produjo un sobrecogedor suspenso; la música, original de Bernard Hermann –el mismo que trabajó con Hitchcock y Truffaut– y reorquestada por Elmer Bernstein, que subraya la psicología de los personajes, creando a su vez un estado de trance en el espectador; y, desde luego, el razonable radicalismo conceptual y cinemático de un verdadero maestro del cine estadounidense actual: el inefable Martin Scorsese.

Y cuando se alude a su razonable radicalismo conceptual y cinemático se habla de la continua validez y vitalidad de la tradición realista que recorre su filmografía desde *Mean streets* o *Calles peligrosas* (1973) y *Taxi driver* (1976) hasta *Goodfellas* o *Buenos muchachos* (1990) y *Casino* (1995), pasando por *Raging Bull* o *Toro salvaje* (1980) y *The King of Comedy* o *El Rey de la Comedia* (1983). Y lo esencial de esa práctica realista tiene que ver con el compromiso del director con su sujeto (en inglés *subject*, según lo toma Henry James en sus críticas como el equivalente al *asunto* de una pintura, o sea, como núcleo dramático o situacional). El sujeto en sí mismo no es insignificante ni trascendente. No. Su importancia proviene de lo que el artista hace con él, las implicaciones que le encuentra, los caminos, tanto temáticos como dramáticos, por los que lo lleva un proceso que implica una constante y compleja interacción entre la conciencia y la intuición. En los filmes de Scorsese, el *subject* es al comienzo simple y concreto: la evidente

carga autobiográfica de su *alter ego* (De Niro) que recorre las peligrosas calles de Nueva York; la violencia notoria de un excombatiente de Vietnam que deviene taxista en Nueva York; la ultraviolencia externa e interna de unos gánsters italianos; las conflictivas relaciones amorosas y de traición que se cruzan con una descripción del negocio del juego, detrás del cual se parapeta una brillante reflexión sobre el Poder; la carrera hacia la decadencia de un boxeador también notoriamente violento; la obsesión de un hombre dotado de poco talento por convertirse en una *comedy star*: esto es, la cómica y a la vez trágica historia de un ser poseído por la noción de celebridad al que se le abre una inmensa brecha entre realidad y fantasía, además de la marginalidad a la que se ve sometido en la (in)cultura del consumo, de la competitividad, del éxito.

Un aspecto común a todas estas obras es la manera como Scorsese rebasa el campo ideológico a través de su desempeño artístico pues, hábilmente, le sale al paso a todas aquellas contradicciones que la ideología dominante pugna por esconder, falsear o *legalizar*, valga decir, hacer pasar por normales o correctas. Y lo hace yendo frontalmente al combate con las tensiones y conflictos ideológicos básicos de una cultura híbrida, múltiple, dado el carácter inmigratorio de la mayoría de sus habitantes. Una cultura por definición diversa, de pensamiento complejo, a la que se pretende imponer (como ocurre con América Latina) el pensamiento único de la globalización y del neoliberalismo. Dos conceptos que aunque parezcan iguales van por vías distintas, pues mientras la globalización apunta a un proceso de índole básicamente económica, cuyos ejes más importantes son el afianzamiento del comercio internacional, el poder creciente de las multinacionales y la celeridad con que se mueven las corrientes financieras y su ánimo especulativo, el neoliberalismo apunta no sólo a lo económico sino a la homogenización ideológica, al control político y social, a la no disensión frente a posibles pero improbables agresiones, a la consecución de una (inaceptable) resistencia cero, es decir, a la aceptación acrítica de una supuesta superioridad del pensamiento hegemónico.

En cada caso de cada filme mencionado antes, Scorsese lleva las implicaciones de su asunto a un punto mucho más allá de los

límites marcados por la ideología dominante. No sin reparo, aunque sí con implacable decisión, empuja la acción a un lugar donde las más esenciales perplejidades y dilemas culturales, su primordial angustia, su básica descolocación, son expuestos de manera abierta. Los temas no son simplemente reiterados ni, mucho menos, repetidos: cada filme lo explora desde una óptica diferente y cada uno termina por desmitificar la supuesta trivialidad o la posible pesadez de este o aquel. Así, por ejemplo, en *Casino* a la aparentemente inofensiva estructura melodramática Scorsese opone una crítica y desnuda mirada sobre el mundo del juego como metáfora del Poder, un poder siempre corrupto, aunque a veces, como es lógico, resulte tan seductor como aquellas palabras a las que no se les examina su contenido, sino que se acepta de manera irreflexiva su continente. En *Toro salvaje* frente a la simple y rechoncha imagen de un boxeador en decadencia, Jake La Motta, a la inocente pero agresiva manera de relacionarse con su mujer, a la sencilla representación en blanco y negro, Scorsese salta al *ring* con uno de los retratos más desgarradores del boxeo, deporte anclado más que ningún otro (excepto el fútbol) en el pantano del ardid, de la componenda, de la diversión sórdida, sin medias tintas ni concesiones vulgares a una podrida industria deportiva, con sus *managers* patrocinadores de la muerte. En *El Rey de la Comedia* a la casi siempre incuestionada figura del *entertainer*, Scorsese enfrenta una de las más ásperas y rotundas postulaciones acerca de la soledad, el vacío, la insignificancia del capitalismo que el cine contemporáneo haya hecho, con base en la figura de aquél Rupert Pupkin contenedor en sí del asalto despiadado a las estructuras de la familia nuclear patriarcal y de la industria del entretenimiento, a los deseos y fantasías insatisfechos, así como a las frustraciones cumplidas, que dichas estructuras generan. En pocas palabras, un asalto a las premisas fundamentales de una cultura que parece no terminar de decaer, no terminar de cuajar su inevitable decadencia...

En el mismo sentido, *Cabo de miedo*, se podría registrar, en síntesis, como la búsqueda de la redención a través de la violencia. También, como el ejercicio de la violencia individual que se deriva de la institucional, por causa de las injusticias de un sistema en la práctica muy poco democrático que, por ende,

conduce a la creación de grupos de justicia privada, llámense psicópatas, vigilantes, autodefensas, paramilitares (eufemismo para grupos amparados por las fuerzas militares o autoridades oficiales de cualquier país). Por ello, la afirmación en torno a que el desesperado intento de Max Cady por recomponer su historia fue sólo en apariencia inútil, acaba por imponerse. Después de todo, la muerte es la salvación para esa suerte de Prometeo Encadenado, de justo sometido como el bíblico Job, mientras la supervivencia, ya no la vida (y a pesar de lo dicho por Strick en el sentido de creer que Bowden *acabará por salvarse del sufrimiento*), es la condena para quien nunca podrá ignorar lo que es perder; ni olvidar aquella especie de monólogo doble de Max, en el barco, sobre la supuesta ecuanimidad humana para premiar virtudes y castigar culpas; para quien, por último, nunca podrá borrar de la memoria la implacable mirada y el rostro abotagado del mismo Cady, hundiéndose en el agua: esto es, para aquél abogado-alegoría de la injusticia terrenal frente a la cual la justicia divina, en caso de que existiera, siempre se vería impotente...

CIELO Y TIERRA (1993): LA FATALIDAD ANTES QUE LA VOCACIÓN...

No puede menos que indignar la manera simplista como algunos medios desvirtúan el sentido de una obra artística, traspasándolo en algunos casos a quien simplemente (!) la inspiró y, en otros, adjetivando o rotulando tal obra artística, como ha pasado con *Heaven and Earth* (1993) o *Cielo y tierra*, retitulada *Entre el cielo y la tierra*, obra del cineasta gringo Oliver Stone, *anarquista* (así se define) nacido en Nueva York el 15 de septiembre de 1946 con una de las obras más sólidas, valientes y contestatarias de cuantas ocupan el espacio filmico de los Estados Unidos y del mundo en general. Estudió en Yale a mediados de la década de 1960, sin llegar a licenciarse. Después de dar clases en una escuela de Saigón (hoy Ciudad Ho Chi Minh) en Vietnam y trabajar como marinero, se alistó en el Ejército, siendo herido durante la guerra del Vietnam. Dejó el ejército en 1968 y estudió cine en Nueva York, donde se graduó en 1971. Durante este periodo hizo los filmes *Street Scenes* (1970) y *Seizure* (1974).

Entre los materiales que retoman la obra de Stone se encuentran perlas como esta: “Pero antes de la parte compleja y polémica que le da identidad a su cine, ocupémonos de las excepciones. Se trata de tres películas que, entre las catorce que hasta el momento ha realizado, hacen parte de un género específico, el *thriller*, con todo lo que esto significa, es decir, partir de un esquema conocido y manejar unos elementos muy definidos; por eso son películas donde bien se podría reconocer a Oliver Stone o a cualquier otro director.” No se recurre más a la cita para no aburrir al lector y porque hasta ahora el crítico de marras, a quien no se menciona para protegerlo... no ha dicho nada. Nada más que efectismos verbales muy por encima de los visuales que le atribuye a Stone. ¿Qué es eso de “con todo lo que esto significa” a menos que lo diga; “partir de un esquema conocido” sin decir cuál; “manejar unos elementos muy definidos” que nunca define? Con razón se habla tan mal de la crítica en Colombia y en particular de la de cine. Pero, lo más grave está al comienzo: “Pero antes de la parte compleja y polémica que le da identidad a su cine, ocupémonos de las excepciones.” Pues ocurre, Sr. Crítico crítico, que lo que le da identidad al cine de

Stone, de entrada, es lo que usted, atrevido, llama excepciones... pues todo auténtico autor, todo artista (aunque usted lo presente como si no fuera), se forja desde sus primeros trabajos: son los que soportan y determinan una obra. Y Oliver Stone no es la excepción.

Así, *Seizure* (1974), filme que usted comenta sin haberlo visto – bueno, al fin epígono de Luis Alberto Álvarez, quien en su momento comentó *Tan lejos y tan cerca*, de Wenders, igual que usted... sin haberla visto y, lo que es peor, no sólo tildó de *Ayatollah* al cineasta alemán, sino que además trató de arruinar (como si pudiera: arrogante) su carrera diciendo que ya su cine se había agotado. Ahora usted, crítico crítico, actúa peor que Luis Alberto (y, conste, se habla del vivo, es decir, del irresponsable, no del crítico serio que, por otro lado, fue) pues intenta agotar el cine de Stone desde el comienzo–, apoyado en los cuentos de las guías de cine que dicen *es una historia estilizada pero chocante*. En realidad, una historia grave en la que un escritor, su familia y unos amigos son forzados a realizar juegos mortales: ¿dónde estaría lo estilizado y dónde lo chocante? ¿Cabén lo estilizado y lo chocante en un mismo espacio? ¿Está lo estilizado acaso donde no cabe? ¿Está lo chocante donde el pueblo gringo o cualquier otro se mira al espejo para descubrir la suciedad del mundo además de revelar su propia suciedad? “Respeto, respeto, respeto”, diría Antonio Escohotado...

En 1978 obtuvo el *Oscar* a mejor guión por *El expreso de medianoche* (1978), película basada en un hecho real: la historia de un estudiante gringo condenado a prisión en Turquía por contrabando de hachís, que tuvo fuertes repercusiones diplomáticas, además de recaudar millones de dólares. Siete años después de *Seizure*, rueda *The Hand* (1981) o *La mano*, adaptación de su relato *The Lizard's Tail* o *La cola del lagarto* en la que el personaje principal, encarnado por el inglés Michael Caine, tras un accidente, aterrorizado ve cómo su mano de dibujante se transforma en la de un asesino. Tal vez un homenaje inconsciente de Stone a *Las manos de Orlac* (1924), del expresionista Robert Wiene, que ofrece el triste (y fantástico) drama del pianista al que tras un accidente el cirujano le sustituye las manos por las de un criminal... del que hay un *remake* hecho por Edmund Gréville,

en 1961, con Mel Ferrer (como Orlac), quien entonces huía a Europa por temor al Comité de Actividades Antiamericanas.

Vienen luego sus largometrajes más conocidos. Primero fue *Salvador* (1986), película en la que Stone describió, a través del periodista Richard Boyle (James Woods), el conflicto en el país centroamericano que dejó 300.000 muertos en una década, problema descrito así por el propio cineasta en reportaje con la revista *Film Comment* (febrero/87): “Mientras el descarado de Reagan habla de los desgraciados nicaragüenses como si fueran unos bandidos de todos los tiempos, denominándolos marxistas y anticristianos, en la tan nombrada democracia cristiana de El Salvador los militares asesinan a 50.000 civiles. Esa es la hipocresía de la política exterior norteamericana. Y eso me pone histérico.” (Como a mí, Oliver, que diga norteamericana en vez de estadounidense o gringa).

El mismo año 86 apareció *Platoon* o *Pelotón*, primer acercamiento stoneiano al conflicto en Vietnam, narrado por el joven Chris Taylor (Charlie Sheen) y del cual Stone dijo que era “más un reportaje periodístico que otra cosa.” Sin embargo, *Pelotón* encierra *otras cosas* tales como el desacierto de la intervención armada, una acusación directa al genocidio y, lo más importante, la denuncia en torno a que el verdadero enemigo estaba entre los propios soldados gringos antes que en los vietnamitas: el enemigo casi siempre está adentro...

Para 1987 Stone realizó *Wall Street*, una de las más feroces diatribas contra la especulación financiera y en particular contra el tristemente célebre imperio financiero neoyorquino (allí se fraguó el auto tumbé de las *Gemelas*), en el que la sobrevivencia en la rapiña bursátil sólo está garantizada para las pirañas no sólo que más dientes tengan, sino que se devoren más rápido al enemigo. Viene luego *Talk Radio* (1988) o *Hablando con la muerte*, obra co-escrita por Eric Bogosian y Oliver Stone sobre la pieza teatral del primero (quien la protagoniza como el locutor Barry Champlain), en la que se advierte sobre el peligro de manejar irresponsablemente un medio masivo de insoslayable poder como la radio... aunque también sobre los riesgos que corre un locutor con una audiencia intolerante. No hay que olvidar que parte del guión de Bogosian esta basado en el libro *Talked to Death: The Life and Murder of Alan Berg* o *Hablando con la muerte: vida y asesinato de*

Alan Berg, de Stephen Singular, en el que se relata el crimen de aquel locutor judío, ocurrido en 1984, a manos de una organización racista neonazi; caso que, a propósito, ese mismo año sería utilizado por el greco-francés Costa-Gavras en su filme *Traicionados (Betrayed, 1988)* para corroborar la intolerancia y la xenofobia existentes en los Estados Unidos.

Tras *Talk Radio*, Stone volvió a internarse en Vietnam con *Nacido el cuatro de julio (Born on the Fourth of July, 1990)*, inspirándose libremente en la vida de Ron Kovic (veterano de Vietnam, como el cineasta), personaje que recreó Tom Cruise en un intento por mostrar las contradicciones de una *patria* que aplaude a sus *hijos* cuando van a la guerra y los desdeña cuando vuelven de ella, sin considerar siquiera las mutilaciones sufridas y viendo en ellos un objeto de lástima antes que de admiración. En 1991, Stone filmó dos historias sobre personajes radicalmente distintos de la convulsionada década de 1960: *The Doors* y *JFK*. La primera, ya no sobre el grupo de rock que le da título al filme sino su visión muy personal, cerrada, casi críptica, sobre el cantante Jim Morrison, aquel mediocre poeta que con el paso de los años ascendió a la categoría de mito sin que para ello fuera necesario consumir alguna de esas sustancias psicotrópicas utilizadas durante la psicodelia para expandir la conciencia (mezcal o peyote, por ejemplo, o alucinógenos como el LSD). Un filme en el que la crítica de lo real está supeditada al espectáculo, en el que el número está por encima del sentido, la parafernalia sobre la trascendencia. ¿Otro reportaje, esta vez como pretexto para no asumir la responsabilidad histórica con una juventud escindida por la ruptura de dos épocas? Dicen algunos que el tiempo lo dirá: pues bien, ha pasado tanto desde entonces que el tiempo ya lo dijo...

La segunda, *JFK* (ver ensayo), una de las películas de denuncia más difícilmente refutables de la historia del cine, en la que no sólo se mostró sino que se demostró –función que normalmente no cumple el cine ni, en general, el arte– con base en la famosa filmación en ocho milímetros del fotógrafo aficionado Abraham Zapruder, es decir, con base en un documento histórico y no en un producto de la ficción, que el asesinato de John F. Kennedy fue obra de una conspiración y no del *pelele* Lee Harvey Oswald, quien fue utilizado como chivo expiatorio para justificar el magnicidio,

como siempre se ha hecho en estos casos. Sorprende por eso el hecho de que un intelectual progresista y crítico del sistema gringo, como Noam Chomsky (en entrevista dada a quien escribe), se muestre irritado con el filme de Stone y se refiera a él como timo, farsa, impostura. Lo lamentable es que un ser humano de semejante talla sea esta vez el que se equivoque frente al filme de Stone.

Adicionalmente, hay que decir que en *JFK* el espectáculo está al servicio de la crítica de lo real, mientras en *The Doors*, se reitera, la supuesta crítica de lo real está supeditada al espectáculo. Aunque, eso sí, no puede desconocerse la impresionante capacidad de Stone para hacer sentir a la juventud una atmósfera y recuperar una época ya pasada, la de la psicodelia. Ahí radica, quizás, su mejor resultado y el mayor fruto de su esfuerzo.

En *Heaven and Earth* (1993), elocuente título y más preciso que el dado en español (*Entre el cielo y la tierra*) pues hace alusión a lo que para los budistas, para la religión y la filosofía chinas son los dos arquetipos por excelencia: *modelos originales* más que *ejemplos* para los hombres, según la expresión teológica... Stone no sólo regresa por tercera vez a Vietnam sino que vuelve a poner, como en esa poderosa simbiosis de documental y ficción que es *JFK*, el espectáculo al servicio de la crítica de lo real. Y no a la manera de una furiosa imprecación o de un tendencioso y acrítico lamento sino mediante la recurrencia al punto de vista femenino. O sea, a lo sutil, al arte del detalle, al melodrama en tanto drama alegórico y a la vez recreación de una realidad modificada por el tiempo, la distancia y la subjetividad; lo que no implica empobrecimiento del suceso narrado: por el contrario, enriquecimiento de la perspectiva con base en el “uso de licencia creativa” (O. Stone), para lograr condensar y simultáneamente expandir la historia y así crear un filme con una identidad dramática y visual propias.

Cielo y Tierra está basado en los libros autobiográficos *When Heaven and Earth Changed Places* o *Cuando el cielo y la tierra cambiaron de lugares*, escrito por Le Ly Hayslip y Jay Wurts, *Child of War, Woman of Peace* o *Hijo de guerra, mujer de paz*, de Le Ly y James Hayslip, con guión del propio Stone. Actúan, Joan Chen como la madre de Le Ly, el Dr. Haing S. Ngor –Dith Pran en *The Killing Fields* (1984) o *Los gritos del silencio*–, como el papá de Le Ly y la vietnamita Hiep Thi Le como Le Ly, protagonista y narradora de este drama épico

de 135 minutos de duración. Al que un pequeño irresponsable de la gran prensa recomienda “llevar pañuelo” pues “la cinta es supremamente melodramática”, en una clara muestra de insensibilidad frente al planteamiento concienzudo, grave y aleccionante de la que en palabras de Stone, respecto al primer libro en que se basa, “de principio a fin era la historia de una absorbente lucha por sobrevivir” y “casi una odisea espiritual acerca de la condición humana, de evolución y cordura”, por lo cual quedó fascinado con el proyecto y con *Le Ly*. Si a lo anterior se agrega que en el segundo libro utilizado como referencia para el filme, descubrió el elemento que en la historia faltaba para “redondearla como película”, es decir, “algo más del contraste entre Occidente y Oriente”, no cabe duda de que en casos como el de *Cielo y tierra* es recomendable cuidar la lengua, la pluma o el teclado, antes de lanzar chistes flojos u ofensivos y adjetivos y no, como debe ser, verbos y sustantivos adecuados.

No sobra reiterar que, en *Cielo y tierra*, Stone renunció a su propia experiencia, para ver la guerra desde otra perspectiva, la femenina, la de *Le Ly*. El *cineastanarquista* añade: “La guerra erradicó por completo la infraestructura del país, la estructura agrícola, y convirtió a la gente en dependiente del gobierno. Eso es lo que la militarización parece acarrear: control gubernamental. Así, hubo una división: la gente fue puesta en asentamientos y separada de sus viejos cementerios, donde reverenciaba a sus antecesores, lo cual, he hallado, es elemento clave de su universo. La reverencia a los antecesores es la médula del budismo y de la espiritualidad de Oriente. Cuando aquello y su tradicional sistema agrícola de sostén les fueron arrancados, la gente jamás pudo recobrarlos. Esa es una de las grandes tragedias subyacentes de Vietnam de la que nunca me di cuenta como soldado de infantería”, recuerda Oliver Stone en el libro de prensa de *Cielo y tierra*.

Así como la reverencia a los antepasados es elemento clave en el universo vietnamita, la cita anterior es punto determinante para conocer la razón del título de *Heaven and Earth*; para comprender la obsesión del cineasta, respecto a Vietnam, como idea que se ha apoderado de su espíritu, como idea recurrente, pero no como un prejuicio peyorativo que produce perturbación; y clave para tratar de desentrañar el sentido último de esta

película filmada en Phang-Nga, población situada al sur de Tailandia que “tiene noble similitud, tanto en aspecto como en espíritu, con el caserío de Le Ly, Ky La, en Vietnam Central”.

La obra de Stone se inicia con un gran plano general que muestra las bondades del cielo y de la tierra vietnamita, seguido por sucesivos paneos que muestran la flora y la fauna de un idílico territorio, con una Le Ly adolescente que subida en un búfalo parece sugerir, con el balanceo de sus brazos, el doble símbolo del equilibrio y de la libertad. A esto se sobrepone en breve lapso otro símbolo, nefasto por demás: el de la ruptura de aquel equilibrio vital, el del fin de la libertad, en una palabra, el de la agresión, representado por aquel amenazante helicóptero que irrumpe en los delicados campos de arroz, donde Le Ly se oculta bajo el follaje. Momento en el cual el cielo y la tierra comienzan a cambiar de lugar, a alterarse, a desfigurarse. Como prueba, la aldea Ky La queda devastada por los efectos de la guerra y la instalación de una base militar gringa.

He ahí una de las razones no para justificar sino para reconocer las causas del intervencionismo gringo, así como las motivaciones de Stone para reincidir en su escudriñamiento del conflicto vietnamita y en su afán por mostrarle a sus coterráneos evidencias del mayor error político-militar de los EE.UU cometido hasta ahora y que significó el peor fracaso y a su turno la peor lección (véase el ensayo sobre *Full Metal Jacket*, de Kubrick). Así, sale a la luz la ignorancia crasa de Estados Unidos frente al budismo, a la vida campesina, a la cultura del arroz y, por, sobre todo, a la *invisible* y eficaz táctica guerrillera norvietnamita que ya en 1954 plantó al invasor francés.

En efecto, tras la II Guerra Mundial, los vietnamitas comunistas se movilizaron para expulsar a las tropas galas de Vietnam, las que no deseaban conceder la independencia a sus súbditos coloniales y a fines de 1946 comenzó la guerra de Indochina (1946-1954). Durante ocho años, las guerrillas del *Vietminh* combatieron a las tropas francesas, derrotándolas finalmente en la decisiva batalla de Dien Bien Phu en 1954. Sin embargo, la victoria no fue completa para Ho Chi Minh y el grupo comunista *Vietminh* (o Liga por la Independencia de Vietnam), fundado y dirigido por este líder revolucionario. La Conferencia de Ginebra dividió el país, asignándose el norte al

Vietminh a pesar de las protestas de Ho (*El que ilumina*) que pretendía mantener unificado a Vietnam. La República Democrática del Vietnam, de la cual Ho seguía siendo presidente, se ocupó ahora de crear un régimen comunista en Vietnam del Norte. El secretario de Estado gringo, John Foster Dulles, anunció la caída de Dien Bien Phu a los medios el 8 de mayo de 1954, lo que hizo estallar la polémica sobre la futura intervención de Estados Unidos en el conflicto. La que se dio en 1959, en las postrimerías del gobierno de Eisenhower.

Del mismo modo que sale a la luz la ignorancia del gobierno gringo, así como la eficaz táctica guerrillera de Vietnam, surgen los primeros visos del sentido último de *Cielo y tierra*: una tácita advertencia a resistirse a la intervención mientras no se tenga capacidad para reconocer una cultura distinta... Tras aquella cuidadosa introducción, signada por el respeto y la mesura y bajo la enigmática influencia del cielo protector, vienen los desafueros terrenales: los mismos que producen los franceses al llegar, una guerra civil posterior y por último el arribo no pedido de los gringos, tres factores que llevarán al pueblo vietnamita a un cambio radical de vida.

La Guerra de Vietnam tuvo lugar entre 1959 y 75 y se originó por la determinación de las guerrillas comunistas del *Vietcong*, apoyadas por Vietnam del Sur, de derrocar al gobierno sur vietnamita. El enfrentamiento desembocó en una guerra que produjo un conflicto internacional cuando Estados Unidos y otros 40 países apoyaron a Vietnam del Sur, mientras la URSS y China Popular suministraron armas a Vietnam del Norte y al *Vietcong*. El conflicto también afectó a Laos, donde el *Pathet Lao* comunista combatió al gobierno entre 1965 y 73 y logró derrocar al régimen monárquico en 1975, e involucró a Camboya, cuyo gobierno se rindió en el 73 ante los comunistas del *Khmer Rouge*, que había fundado Pol Pot (m. en 1998) en 1960. La Guerra de Vietnam se desarrolló como una secuela de la de Indochina, librada entre Francia y el ya citado *Vietminh*.

Debido a los tres factores arriba citados, la vida en Ky La se transforma radicalmente al sucederse la descomposición familiar y el ingreso de los jóvenes al *Vietcong*, luego la ruptura de la fe propia y, por último, la implantación de aquella sentencia que tan bien han manejado los gringos a través de la historia: "Divide y

vencerás”. Se habla del enfrentamiento entre los *vietcongs* y los sur-vietnamitas, estos apoyados obviamente por el gobierno de Kennedy, aunque en menor grado, primero, y ya en forma abierta y descarada, después, por los de Johnson y Nixon. Entonces, Le Ly es torturada por los sur-vietnamitas que la consideran insurgente y violada masivamente por una columna *Vietcong* que la cree colaboracionista, zafándose así otro eslabón de la inhumana cadena de ablandamiento impuesta por el agresor: el abandono de la propia tierra, la huida a otros lugares nacionales o el exilio.

Le Ly sale con destino a Saigón, donde ejerce como vendedora ambulante (oficio que paga con cárcel por expender marihuana), muchacha de servicio (labor en la que es embarazada por su patrón vietnamita y humillada por la cornuda esposa de éste, *Madame Lien*), para terminar, por culpa de la tentación del dinero que más tarde será la de la carne, como prostituta, oficio que inaugura con dos miembros del *Marines Corp* y que, paradójicamente, termina con otro de ellos, el sargento Steve Butler, con quien se casa y viaja a los Estados Unidos. Con el tiempo, Le Ly llegará a tener tres hijos de padres diferentes. Todo esto que a primera vista parecería fruto de una posible vocación es, en realidad, producto de la fatalidad. De ese *destino* nunca aclarado que se ensaña con ciertos seres, frágiles de espíritu o débiles de cuerpo.

Allí, en el escenario del fallido *american dream*, Le Ly va a conocer la perfecta antítesis de su bucólico, apacible y exuberante espacio vietnamita. La fotografía de Robert Richardson –*Oscar* por la de *JFK*– se la va a mostrar a través de lentes ojo de pescado y gran angulares que producen un estilo visual de realismo exagerado “como si al público se le hiciera caminar con los zapatos americanos [¿otra vez, Oliver?], aún no amansados de Le Ly”; también, la escenografía de Victor Kempster contribuyó a lograr el efecto deseado, lo mismo que el montaje por contraste de David Brenner y Rally Menke, gracias al cual Stone expone los frutos muertos de la sociedad de consumo, los cadáveres comestibles de la fauna selvática de cemento y las presuntas ventajas de no comerciar con *anacrónicos* métodos de trueque sino con *modernísimos* y variados sistemas de tarjetas de crédito –los hiper mercados a los que va Le Ly se parecen a los

que el poeta irlandés John Deane (1943) describe en *Delikatessen: Memoria Sonora*, Festival de Poesía, Medellín (1991-1999). Así, confronta dos estilos de vida diametralmente opuestos, el vietnamita (vital en su aparente atraso) y el gringo (enfermizo en su virtual desarrollo) e ironiza sobre este mediante planos de neveras atestadas, perros cautivos y mujeres que parecen no caber en sus ropas menos por su gordura que por su arrogancia, *virtud* que bajo el ropaje de la lástima y la subestimación ofende a la menuda, neófita e inocente Le Ly.

Mientras ésta se pone el uniforme del consumismo, su esposo, el sargento Steve Butler (quien para Stone es “un montaje de cuatro hombres americanos [!] que tuvieron profundo impacto en la vida de Le Ly” y “un ejemplo del valor, confusión y trágica desesperación sufridas por tantísimos veteranos, durante y después de la guerra”), con su traje militar verdadero, continúa en la venta de armas oficial-clandestina y en su proceso de readaptación a la vida cotidiana, el que se dificulta como resultado de una severa crisis emocional. La relación de Le Ly y Steve, que a primera vista podría parecer la de una redimida y un redentor, es en realidad una metáfora acerca de que la guerra no la hacen los pueblos ni sus habitantes, sino que es patrocinada (si no comprada) por los gobiernos.

Las palabras de Stone refuerzan esta idea: “Los invasores y los invadidos de Vietnam desarrollaron fuertes nexos por experiencias compartidas que con frecuencia los conducían a apasionadas pero angustiantes relaciones”. Y aunque para esta gente la guerra no terminó con la caída de Saigón, punto que Stone y Le Ly consideraban crucial para *Cielo y tierra*, la relación de ella y Butler sí acaba con la separación conyugal, el posterior suicidio del sargento a título de redención y la vuelta de Le Ly a Vietnam. Al lugar donde antes de la guerra sólo había existido la tierra (el único impulso vital del campesino), donde los dioses eran inamovibles y donde el *Ong Troi*, Padre Cielo, encarnaba al amo de todo destino humano y *Me Dat*, la Madre Tierra, surtía de alimento y agua a los campos y pozos. Entre el cielo y la tierra se hallaba la gente preocupada y esforzándose por cumplir el legado de Buda “andando por la senda del centro y manteniendo en equilibrio a todas las fuerzas opuestas” (O. Stone).

Esto fue lo que EE.UU no respetó ni entendió jamás puesto que ignoró los intereses de un pueblo distinto que se vio interpretado por ellos según sus modelos culturales y forzado a aceptar una visión del mundo completamente ajena. Ahí parecen proyectarse los casi definitivos rayos de luz del sentido ulterior de *Cielo y tierra*: los valores de EE.UU no son los del resto del mundo. Stone opina: “Vamos hacia una nueva era en el siglo XXI, de concientización total, espero. La gente de todos los colores estará compartiendo un planeta cada día más pequeño. Es necesario que salgamos de nuestra piel y crucemos ese golfo espiritual de disensión y división que la gente ha formado. *Heaven and Earth* es la historia de una mujer vietnamita y su familia, que se repite una y otra vez cuando el conflicto reemplaza al amor. Es un cuento universal, accesible a todo el mundo, en todas partes”. Proposición que contiene una recomendable disposición a que los hombres abran su corazón, abriguen la tolerancia, respeten la autodeterminación de los pueblos y comprendan que la guerra es el más vil de los negocios. De ahí la profunda reflexión de corte budista planteada al final de la que, en consecuencia, es una obra no maniquea y en la que el cielo y la tierra son la imagen primigenia que debe emularse.

Heaven and Earth es, a grandes rasgos, un filme sobre la fatalidad. Pero no sobre la Oliver Stone, como algunos han querido, sino sobre la de Le Ly Hayslip: sí, sobre la fatalidad antes que sobre una posible vocación masoquista...

AZUL (1993): LIBERTAD, IGUALDAD, FRATERNIDAD, EN CLAVE PERSONAL...

KRZYSZTOF KIESLOWSKI: GENIO CATÓLICO DEL CINE...

El cineasta polaco Krzysztof Kieslowski, el pionero del *cine de agitación moral* en Polonia, nació en Varsovia en 1941 y murió allí mismo en 1996. Se licenció en dirección en la *Escuela de Cine, Teatro y Televisión* de Lodz con *Sobre la ciudad de Lodz (Z miasta Lodzi)*, (1969); luego comenzó a trabajar en documentales para TV y en programas dramáticos sobre la problemática socio-económica dominante entonces en su país... Entre sus cortos, que superan la veintena y que no cesaba de rodar aun cuando ya hubiera empezado a hacer largos, están: *La fotografía* (1968); *La fábrica* (1970); *El primer amor* (1973); *El hospital* (1976); *Siete mujeres de diferentes edades* (1978); *Cabezas parlantes* (1980). Moviéndose entre el cine y la TV realiza su *opera-prima* con el documental *Pasaje subterráneo* (1973) y el filme de ficción *El personal* (1975), rodados en 16 mm para TV.

Su reconocimiento internacional se produce con *La cicatriz* (*Blizna*, 1976) y *El aficionado* (*Amator*, 1979), primeros trabajos para el cine con los que representa a su país en diferentes festivales pero que, por su inflexible crítica a la sociedad polaca, se prohíben durante varios años. En *El aficionado*, por ejemplo (*La cicatriz* no se conoce en Colombia), a través de Filip, un obrero que se hace cineasta, Kieslowski devela los cambios de percepción del mundo por parte de aquél: en la vida familiar (alejamiento de su mujer), en el trabajo (deterioro en el trato con el jefe), en la vida personal y colectiva (ruptura, inseguridad, cuestionamiento del poder). *El aficionado* es uno de los mejores ejemplos que se puede encontrar sobre lo que dio en llamarse *cine dentro del cine* y en él la cámara se convierte en un eficaz instrumento de exploración del mundo y en especial de la vida de seres comunes y corrientes, sobre los que el cine repara más para el dicitario que para la reivindicación.

Su serie *Decálogo* (1989), ciclo de diez obras basadas en cada uno de los mandamientos, de los que parte pero no para hacer una síntesis sobre la religión sino sobre la vida, fue realizada para

la televisión polaca, aunque algunas fueron luego ampliadas y estrenadas en el exterior como largometrajes. La quinta parte, *No matarás* (*Krotki film o zabijaniv*, 1988), recibió el Premio del Jurado en Cannes y el *Oscar* a la mejor película extranjera ese año. Muchos de sus filmes analizan el lugar que ocupa el hombre en la sociedad, como en *La doble vida de Verónica*, filme muy bien acogido por la crítica tras su estreno en 1991, en el que Kieslowski narra la vida de dos mujeres idénticas, ambas huérfanas de madre, con el mismo mal cardíaco y dedicadas a la música. Por intermedio suyo desarrolla dos episodios complementarios que protagoniza una misma actriz, Irène Jacobs (Premio en Cannes; la misma de *Rojo*): mientras Weronica vive en Varsovia y canta en un coro, Véronique en París y es profesora de música en un colegio. Allí, nuevamente, expresa sus preocupaciones religiosas y su obsesión por la casualidad y el tema del doble que van a alcanzar su más alta cuota de expresión en la trilogía independiente (y no es tautología) *Tres colores* (*Trois couleurs*, 1993/94), formada por *Azul* (1993) o la búsqueda racional de una explicación sobre la libertad, a nivel personal; *Blanco* (1993) o el intento de hacer una comedia, a la postre no tan graciosa, sobre el problema de la igualdad: hay un dicho polaco, dice Kieslowski, según el cual “están los que son iguales; pero, hay otros que son más iguales...”; y *Rojo* (1994) o la sospecha de que “lo único que en verdad nos importa es nosotros mismos” (K. K.) y el ánimo de saber si es posible corregir un error que se cometió mucho tiempo atrás en la vida... En *Tres colores*, Kieslowski retoma los colores de la bandera francesa en alusión a los ideales revolucionarios de libertad, igualdad y fraternidad, para analizar de forma reiterativa la vida interior de sus personajes.

AZUL (1993): LIBERTAD, IGUALDAD, FRATERNIDAD, EN CLAVE PERSONAL...

Un carro se desplaza por una autopista en la noche. Al llegar la aurora se detiene en un paraje. Una niña desciende del vehículo a orinar. Plano de detalle a la manguera de aceite que gotea. Vuelve a arrancar, pasa frente a un muchacho que, en primer plano, juega coca (el destino parece ser un juego... a veces macabro), desenfoco de la cámara y un poco más adelante, choque violento

del auto contra un árbol. Corte. Aparece una mujer, Julie, en un hospital y el médico le informa que su marido, Patrice, ha muerto... y también su hija, Anna. Julie intenta suicidarse, se arrepiente y sale de allí. Ordena que vendan su casa de campo, abandona todo, se dedica a nada y se va a vivir sola a un apartamento en París.

Partiendo de esta historia, Kieslowski intenta en *Azul*, como en general en *Tres colores*, hacer una película en la que las máximas del *Decálogo* se entiendan en un contexto más amplio; trata de ensayar y ver cómo operan los mandamientos hoy y qué actitud se tiene frente a ellos; por último, procura mostrar cómo funcionan aquellas tres palabras que encarnan el espíritu de la Revolución Francesa: libertad, igualdad, fraternidad. Todo desde una perspectiva muy humana, personal, íntima... no filosófica ni, mucho menos, política o social, por considerar que dichos conceptos se han abordado siempre, en el mundo occidental, desde la óptica socio-política y se ignora el plano personal, en el cual el concepto de libertad opera en forma completamente distinta.

Azul es libertad; también igualdad y con la misma facilidad podría ser fraternidad. En su filme, Kieslowski habla de las imperfecciones de la libertad humana: ¿hasta dónde llega nuestra libertad? Julie está, aparentemente, en una situación de privilegio. Al comienzo es libre, opina el director, pues su marido y su hija han muerto: ha perdido a su familia y por tanto todas sus obligaciones. Tiene un porvenir asegurado, dinero, ninguna responsabilidad concreta. En su casa de campo, pregunta al jardinero Bernard si ha quitado todo lo del cuarto azul, del que sólo rescata un móvil de cristal... azul. Oye un llanto, acude y se encuentra a boca de jarro con la voz de su empleada Marie: "Lloro porque usted no llora..."

Julie se siente sola. No queda sino un colchón en su casa de campo. De manera que piensa en utilizarlo. Entonces aparece Olivier, amigo y colaborador de su fallecido esposo, Patrice de Courey. Tras hacer el amor Julie le dice a Olivier: "Soy una mujer como cualquiera... sudo, toso, tengo caries." Y como cualquier mujer, sale en busca de apartamento. Cuando el agente inmobiliario le pregunta a qué se dedica, le contesta: a nada, y se presenta con su apellido de soltera: Vignon. En su nuevo sitio,

una noche, siente un ruido. Se asoma por la ventana y ve cómo unos tipos le dan una paliza a otro; éste le golpea en la puerta, pero ella no abre. Al pasar la trifulca, sale de su apartamento, advierte que la luz se ha ido y pregunta: “¿Hay alguien ahí?” Ventea fuerte y en una especie de respuesta a su falta de solidaridad la puerta del apartamento se cierra en sus narices.

Aprendida la lección, con la que Julie aparenta solidarizarse es con su vecina Lucille, quien para el resto de vecinos es simplemente una puta y por tanto debe irse del edificio. Julie no firma una petición en tal sentido, pero más por necesidad de contar con alguien que por verdadera solidaridad. Y lo hace después de observar que Lucille deja abierta la puerta para que su vecino pueda entrar pues la pobre es incapaz de dormir sola. A nivel simbólico, Lucille encarnaría la voz de la disidencia, de la rebeldía, de la marginalidad, frente a la doble moral y a la hipocresía: mediante un plano subjetivo (y recurriendo a la profundidad de campo), el espectador ve al fondo de su puerta un afiche de Edith Piaf, en este caso, más que un icono de la *chanson française*, un emblema de la inconformidad frente al sistema...

Pero, ¿el que no tenga nada que hacer, nunca más, significa que Julie es una persona libre de verdad? Julie así parece creerlo. Intenta llevar una vida distinta, liberarse del pasado, negarse a todo vínculo con él. Así ocurre con Antoine, el muchacho que el día del accidente encontró una cadena con una cruz, que intenta devolvérsela y que, antes, le pregunta: “¿No quieres saber nada?” Y Julie: “No”. Y es que la sola presencia de Antoine le trae todo de vuelta a su memoria. Y, al respecto, si bien “la ausencia de memoria es la muerte”, diría Luis Ospina, su presencia es la que podría ocasionar, en este caso, la muerte de Julie. No se olvide a Giardinelli: “La memoria es el único tribunal incorruptible.” No obstante, la única vez que Julie ríe en el filme es con Antoine, quien parece representar la compasión, cuando éste le recuerda una frase de Patrice y aquélla a su vez recuerda el chiste de la mujer que tose, el médico le da la mejor pastilla laxante y le dice: “Ahora trate de toser...”

Para Julie no hay pasado. Si este vuelve lo hace sólo a través de la música. Como cuando recuerda unos coros de la composición que su marido dejó inconclusa o como cuando se sienta a comer un helado con café y escucha la melodía de un atípico flautista

callejero (un día baja del carro de una mujer rica que le da un beso) y a quien después preguntará: “¿De dónde conoce esa música?” Y el músico contesta: “Invento muchas cosas”. Música que en *Azul* se adjudica al compositor holandés Budenmayer, de fines del siglo XIX: “Él no existe. Lo inventamos hace tiempo. En realidad, Van der Budenmayer es Preisner, por supuesto. Ahora Preisner anda recogiendo sus obras viejas y diciendo que las compuso Van der Budenmayer”, certifica Kieslowski. Lo que, desde la ficción fílmica, parecería sugerir dos problemas, el de la creación y el de la originalidad, que se hacen extensivos al asunto del filme, el de la composición de Patrice que, contra la evidencia, parece ser del músico callejero o de Julie: ¿dónde está el arte... en la academia o en la calle? ¿Existe alguna expresión humana realmente original? ¿Para llegar a la autenticidad habrá que pasar por la imitación? ¿Será que sólo plagiando se puede llegar a ser auténtico, como sostiene Almodóvar?

Julie quiere olvidar todo, pero... ¿puede? Parece imposible para el ser humano liberarse de todo lo que ha pensado, soñado y vivido. Ya sea por miedo, por soledad, por un sentimiento de engaño, como le pasa a Julie cuando tras enterarse de las relaciones entre Patrice y Sandrine comprende que ha sufrido una transformación: no puede vivir como hubiera querido... En *Azul*, diría Kieslowski, los sentimientos y la memoria construyen la prisión. Asunto que se evidencia en los celos que, por la infidelidad de su esposo, Julie siente al comienzo: con el agravante de que se trata de una persona que ya hace seis meses murió y que está bajo tierra. Lucha contra los celos pero no puede salir de la trampa. O cuando visita a su madre, Julie sostiene que no quiere nada (“No quiero posición, recuerdos, amigos, ataduras. Todas esas cosas son trampas”) y aquella (que mientras tanto observa a un viejo haciendo *jumping* por TV, el objeto que la esclaviza o, según se mire, el único compañero de la vejez) la deja pensando, al afirmar que no se puede renunciar a todo.

La misma libertad y falta de libertad que hay en cuanto a los objetos, se plantea frente a los sentimientos: “Amar es un sentimiento hermoso, pero en cuanto amamos comenzamos a depender del ser amado”, sostiene Kieslowski. Y agrega que aunque haya una resistencia interna, hacemos lo que esa persona desea porque queremos sea feliz. Pero, al mismo tiempo que

sentimos las cosas del amor y estamos con el ser amado, comenzamos a hacer cosas a contrapelo; se impone la contrafinalidad de la que habló Estanislao Zuleta: pretendemos realizar un acto correcto y terminamos haciendo uno equivocado. Lo que al revés le ocurre a Julie con Sandrine: cuando parece que fuera a rechazarla, termina aceptándola, le ofrece su amistad y, de paso, su casa de campo. Se dirá, esto no ocurre sino en las películas... bueno, igual que en no pocos casos de la vida real, en *Azul* es cierto...

Como también es cierto, ya para terminar, que en *Azul* hay dos elementos alegóricos relevantes: la música y el agua. La primera representada en la composición que dejó inconclusa su marido sobre la *Unificación de Europa*: no se olvide que en algún momento Julie hace quitar las trompetas, quizás para eliminar el tono épico, e incluir una flauta... en un sentido homenaje a aquél músico callejero que su marido si no plagió al menos imitó: “¿Oye lo que toca?”, pregunta Julie a Olivier en referencia directa al flautista y Olivier advierte: “Parecería...”, hay que agregar, que fuera el mismo tema melódico del que Patrice parte para su composición. Y la segunda, en las reiteradas idas a Julie a la piscina: el agua como símbolo de limpieza, de liberación, factor que sirve para borrar manchas... del alma. Debe recordarse que además de pionero del *cine de agitación moral* Kieslowski es considerado el genio católico del cine por excelencia. O sea, es católico, lo cual no significa que sea malo...

NOTA

Con *Azul*, Kieslowski obtuvo entre otros premios el *León de Oro* en Venecia a la Mejor Dirección, Mejor Actriz (Binoche) y Mejor Fotografía (Idziak), otro en Cannes y el Globo de Oro que otorga la crítica de todo el mundo afincada en Estados Unidos.

BELLEZA AMERICANA (1999): AMERICAN WAY OF DEATH...

Aunque para su propia protagonista, Annette Benning (Carolyn), *American Beauty* (1999) o *Belleza americana* no se trate de un “drama familiar políticamente correcto”, ni de una comedia sentimental, hay que decir que el filme del estadounidense Sam Mendes, director de teatro de origen portugués (*The Blue Room*, *Cabaret*), es una tragicomedia atípica (puesto que sí tiene un desenlace trágico) sobre el más utópico de los núcleos sociales: la familia. Para hacer su examen Mendes recurre al melodrama y a los estereotipos, al sarcasmo sobre el *american way of life*, a la resistencia frente a la sociedad de consumo. Y desde luego a las virtudes del guión de Alan Ball, quien se apresura a señalar el carácter deliberado de la ambigüedad del título: “Uno de los temas de la película es cómo tenemos nociones preconcebidas sobre las cosas, cuando la verdad resulta ser con frecuencia algo que nunca ni siquiera hemos considerado: donde encuentras verdadera belleza puede ser el lugar donde menos te lo esperas.” Ball tiene razón en especial si se considera que *Belleza americana* es en lo fundamental un filme sobre la apariencia, la subversión de valores, el dinero como una institución imaginaria, la necesidad humana de consolación (ningún sistema es bueno cuando olvidamos preguntar al otro cómo está...), la cosificación de la mujer (Carolyn es una mujer estereotipada absorbida por el arribismo, el afán de éxito, el odio hacia un marido *mediocre*), la sin salida de una sociedad nihilista y de consumo, en fin, capitalista que, en últimas, no representa otra cosa que la serpiente que se muerde la cola...

En efecto, Mendes instala al espectador frente al más puro melodrama, aquel que recurre al drama y a la música, pero, sobre todo, al drama de carácter popular que apela a la emoción antes que a la razón, que impide la toma de conciencia crítica. Para ello se vale de los estereotipos, no olvidando que estos están llenos de una profunda verdad y que pululan por doquier en la sociedad. Esa profunda verdad de los estereotipos y su proliferación social anula de entrada cualquier observación sobre una pretendida manipulación de los personajes al servicio del *éxito* económico del filme. Y es que dicho éxito no tiene nada que ver con las bondades o defectos de una obra que, precisamente, cuestiona el

éxito como categoría de *status*, como fin social para el que vale cualquier medio, como elemento de una supuesta unidad familiar. Es en este punto que aflora el sarcasmo, la ironía mordaz, la burla literalmente sangrienta sobre el tan mentado pero poco comprendido *american way of life*... Representado en el filme ya por Carolyn y su insoportable mediocridad y arribismo, su inigualable necesidad de aparentar, su insospechable capacidad para esconder su miseria tras el incierto velo de la felicidad, una felicidad montada sobre las endeble bases de un adocenado *rey de los bienes raíces*, con quien engaña a su marido; ya por Angela y su desmedido afán de mostrar una falsa *belleza americana*, de hacer alarde de su potencia fornicadora, de querer exhibir sus dotes de mujer liberada, autosuficiente, pero que termina siendo víctima de sus propios temores: a la postre encarna toda la vulgaridad que permanentemente rechaza y que pretende endilgar a su amiga Jane, cuando ve que ésta ha dejado de ser su soporte emocional sobre el cual ha descargado siempre su inseguridad, su miedo, su pobre espíritu... una vez la propia Jane (otra víctima de sus temores) decide irse con su amigo Ricky (a quien, no obstante, inicialmente trata de psicópata) a Nueva York; ya por el coronel Fitts, del *glorioso Marines Corp* o Cuerpo de Infantería de Marina, y su inocultable actitud homofóbica detrás de la cual se parapeta una también inocultable represión sexual, un reconcentrado homosexualismo que él con torpeza quiere atribuir a su hijo Ricky una vez se entera de las *dudosas* relaciones entre su vástago traficante de drogas y el tardío físico-culturista vecino, Mr. Burnham (K. Spacey), quien termina siendo depositario de la furia erótica y al tiempo tanática de ése *intachable* defensor de los límites, la disciplina y las buenas costumbres, en fin, del orden establecido; de ése coleccionista de fetiches nazis, símbolo que viene a desnudar su verdadero carácter como verdugo de todo aquello que represente diferencia, minoría o singularidad. Carolyn, Angela y el coronel Fitts son tres rostros distintos de un único y verdadero problema: la realidad tras el *sueño americano* (mejor, *gringo*), la miseria debajo del tapete del *estilo de vida* ídem, la frustración en medio de la *Tierra prometida*, *la democracia y las oportunidades*.

La cara contraria de estos tres personajes estaría representada por otra terna: Lester Burnham, el marido que aun dentro de su

reconocida *mediocridad*, lo único que necesita es *recordar*, hacerle resistencia a esa sociedad de consumo que entre más días pasan más rápido devora, cual Saturno, a sus hijos, en últimas, tratar de ser auténtico al saber que se encuentra en un momento límite: entre la vida y la muerte... pues tiene 42 años y ya sabe que va a morir a los 43: mejor dicho, desde su papel como narrador lo hace como si ya estuviese muerto...; Jane, quien se debate entre el odio y al dependencia económica frente a sus padres, la inseguridad vital frente a Angela y la urgencia de huir con Ricky de ese espacio mórbido, castrante y cerrado que a ambos afecta; Ricky, el hijo de un oficial sospechosamente seguro ante lo que afirma y de una cuasi autista y a todas luces sumisa mujer de hogar, un *video drogadicto* capaz de descubrir la belleza en la *danza* de una bolsa plástica, en la observación continua de su objeto de amor (Jane) o en el *rictus* de muerte de un satisfecho Lester...

No deja de ser curioso e irónico que sobre estos personajes, Sam Mendes haya elaborado, con base en un guión descrito como “la tormenta de hielo”, semejante retrato de esas *nuevas familias* que viven en esas *nuevas urbes* que hoy surgen imitando al cine y a los supermercados: el ya citado *estilo de vida americano* transcurre ahora entre desbordantes presiones de hiperrealismo cotidiano enfiladas a producir un raro mínimo-máximo para así mantener altos niveles de consumo... en una sociedad panadicta: a los *mass media* (no hay semana que pase sin un nuevo circo, extensivo al mundo entero gracias a la virtualidad), a la velocidad (“el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido; el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria”, Kúndera), a las drogas (no se entiende que la sociedad que más drogas consume sea la más enferma...), al trabajo o, más bien, a la producción económica con base en el trabajo. Otra cosa no menos irónica y ya no tan curiosa es que *Belleza americana* hable, o pretenda hacerlo, de la familia, ese núcleo ideal de la sociedad, en un medio capitalista... cuando es justamente el capitalismo, que la tiene como pilar de unidad, el que en su prurito de consumo, competitividad y éxito la ha atomizado y desintegrado hasta hacerla irreconocible.

En ese orden de ideas, Burnham, quien durante 14 años ha trabajado “como una puta en la publicidad” (ojo, en la publicidad y en esas *formas ocultas de la propaganda*, de las que habló Vance

Packard, c. 1970) es quien, al menos en apariencia, más se resiste al modelo institucional que ahoga la vida en el consumo. Y se dice *en apariencia* por cuanto el personaje en mención se va de la empresa con unos cuantos verdes, producto del chantaje (una de las *parainstituciones* que el capitalismo ha originado) a su jefe inmediato. Lester se rebela para afirmar su existencia aun a costa del sacrificio del ente familiar y, a través suyo, Mendes desbarata el espejismo donde se miraba la belleza americana y su inconfundible estilo de vida, no sin antes advertir que tal belleza y estilo no han propuesto más que una existencia hipotecada al oropel, a la vanidad y al éxito.

Mediante el humor negro, la ironía y el sarcasmo, Mendes ha desbaratado la armonía artificiosa de una sociedad de consumo consumada –la serpiente se muerde la cola– por su propia amnesia disfrazada de recuerdo (sustantivo cuyo verbo atormenta a Lester); por su propio pecado vestido de virtud, virtud que creen poseer Carolyn, el *rey de los bienes raíces* sin raíces Buddy Kane, el coronel Fitts y, cómo no, Angela; por su propia miseria ataviada con los dudosos ropajes de la apariencia, anomalía que en carne propia sufren Jane, Ricky y el propio Lester pues los tres terminan, por vías distintas, renunciando al *statu quo*: los dos primeros con la huida y el tercero con la muerte a manos de quien personifica la intolerancia: extrañamente, no a manos de quien encarna el odio visceral.

Aunque, como se ha dicho ya, *Belleza americana* esté llena de la profunda verdad de los estereotipos, lo que quizás no hable bien de estos, pero sí de los personajes, como los del padre *mediocre*, mediocre claro por *improductivo*; la madre ambiciosa, metalizada y elitista; la hija adolescente que los odia y que a su vez es marginada por ellos; el ex oficial de aspecto intachable y pasado oscuro nunca revelado salvo por un plato-cliché; la apócrifa seductora seducida y finalmente rechazada, en un acto de emocionante generosidad; el muchacho tímido y retraído a la postre no rebelde sino expulsado del hogar; la madre ensimismada y muerta en vida por su imposibilidad de expresarse... aunque, se reitera, la película de Mendes esté poblada de estereotipos, al mismo tiempo posee la magia del tratamiento propicio basado en la sencillez.

Al fin y al cabo, es la sencillez misma la que permite la subversión de valores, es decir, ver los hombres, las situaciones y las cosas como son y no como debieran ser, a los ojos de los convencionalismos, ni como los pintan los prejuicios; dejar de pensar con el deseo y por el contrario desear con razones; retornar al abrazo de las cosas humildes, donde al decir de Jean Baudrillard está el verdadero ascenso espiritual del hombre. No en el oropel, la vanidad o el éxito. Y menos en cosas tan complicadas y abstractas como una familia del corte de la de *Belleza americana*, la negación perfecta de aquello que es considerado el núcleo de la sociedad capitalista que esta misma ha destruido con la triple tenaza del consumo, la competitividad y el éxito.

Con *Belleza americana*, Sam Mendes ha decretado no sólo la destrucción de la familia: ante todo la ruina de un estilo, ya no de *life* o de vida, que en adelante se conocerá, más bien, como *american way of death...*

TRES FILMES CONTEMPORÁNEOS: LENGUAJE & PODER

INTRODUCCIÓN

Este artículo se propone hablar sobre tres películas contemporáneas que, por distintas razones, no tuvieron el despliegue periodístico ni de crítica que se merecen (no *merecían*): y no se habla en pasado pues el cine es un arte del presente. Ellas son: *El odio* (1995), del francés Mathieu Kassovitz (París, 1971), película que se estrenó en Colombia hacia el año 2000 y que aunque tuvo excelente acogida del público, se mantuvo muy poco tiempo en cartelera a pesar de los esfuerzos de la distribuidora, *Babilla Cinè*, para haber podido traer esta obra sociológica, no sociologizante, sobre la vida de tres individuos que, pese a su origen distinto, conviven en un hostil suburbio parisino. *Perro Fantasma: El camino del Samurai*, del cineasta (*independiente*, hasta ese momento, para la crítica) gringo Jim Jarmusch (Akron, Ohio, 1953), obra de lectura múltiple que por estos lares se quiso ver como pieza menor o, peor, *para menores*, tal vez por su recurrencia al *comic* o a las historietas, por su carácter pedagógico, por sus alusiones (no gratuitas) al *western*. Finalmente (como el anterior, otro acierto de *Babilla*) *El hombre que nunca estuvo ahí* (2001), del también gringo (aunque de origen judío) Joel Cohen (Minneapolis, Minnesota, 1955) escrita y dirigida con su hermano Ethan (Minneapolis, 1958), filme tan grave y a la vez ligero como *Ghost Dog* pero que para distribuidores y crítica no tuvo las repercusiones que cinéfilos de todo tipo y tendencia sí supieron encontrar: y es que detrás de su inofensiva apariencia se esconde una crítica mordaz a esa especie de parainstitución gringa que es el chantaje; una sátira a la doble moral de su gente y a la supuesta inocencia de personajes comunes y corrientes; en fin, una fina ironía sobre una sociedad que, como la que muestra *El odio*, sigue cayendo pero se resiste a creerlo valiéndose de una vieja y manida estrategia: ocultando el mugre debajo del tapete... De cierta manera, una característica común a las tres películas es la de la desesperanza que transmiten sus personajes, pero no por un prurito masoquista o una necesidad de consolación. Más bien, por un conocimiento certero de saber en qué terreno se mueven, a pesar de lo que en sentido contrario opina el sistema. Sistema,

desde los mismos filmes, descompuesto, a decir verdad, en *El odio*, mafioso o permeado por la mafia en *Perro Fantasma*, corrupto en *El hombre que nunca estuvo*. Descomposición, mafia, corrupción, aspectos invisibilizados por el mismo sistema pues a los tres personajes de *El odio*, Hubert, Vinz, Saïd (negro, judío, árabe), les pasa lo que a *Ghost Dog* y a Edward Crane en *Perro Fantasma* y *El hombre que nunca estuvo*, respectivamente: el Sistema no los ve o, peor, no los quiere ver, al margen de que ellos a sí mismos se vean o no como fantasmas... De ahí que la invisibilidad forzada en los dos primeros casos y pese a que parezca voluntaria en el tercero, resulte en los tres inaceptable, insoportable e injusta. Afortunadamente, queda el arte, el artista, el cineasta... como bien decía Samuel Beckett: *El arte que es una plegaria libera una plegaria en el que mira*. O Friedrich Nietzsche: *Tenemos el arte para que la verdad no nos mate*. O Andrei Tarkovski: *El arte se dirige a todos, con la esperanza de despertar una impresión que ante todo sea sentida, de desencadenar una conmoción emocional y que sea aceptada. No quiere proponer inexorables argumentos racionales a las personas, sino transmitirles una energía espiritual. Y en vez de una base de formación, también en sentido positivista, lo que exige es una experiencia espiritual*.

1. *EL ODIO* (1995): UNA SOCIEDAD QUE CAE...

*Y así el Odio está condenado a la suerte lamentable
de no poder dormirse jamás bajo la mesa.*
CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867)

El odio (1995), en el original francés *La haine*, título proveniente del poema *Le tonneau de la haine* o *El tonel del odio* de Baudelaire que alude a la marginalidad, al existencialismo, al *spleen*, palabra inglesa que traduce aburrimiento, tedio, melancolía, transcurre básicamente en un suburbio en estado de sitio, Muguets, a 30 kilómetros de París, entre las 10:38 y las 6:01 del día siguiente, después de que el joven Abdel Ichah fuera atacado brutalmente por la policía y de que un inspector perdiera su revólver. Mathieu Kassovitz toma partido de entrada: *Filme dedicado a quienes murieron mientras se rodaba*.

Los planos iniciales de la revuelta (*Policías: sois unos asesinos; no tenemos armas, sólo piedras*) sumados al blanco y negro, dificultan trazar límites entre documental y ficción, aunque claramente se trate de una puesta en escena, lo que de por sí anula el término documental: *La visión de El odio es mi visión, pero esta no es la única ni por fuerza la mejor*. Los protagonistas, Hubert, Vinz, Saïd, un negro, un judío, un árabe, que llevan sus nombres originales, aun con esa diversidad de origen son inseparables, lo que aludiría a un idealista universalismo, a pesar del sistema. Esto no habla de una utópica solidaridad entre ellos ni significa que se trate de una comedia o que el director piense en un final feliz, aunque el primer filme de Kassovitz, *Métisse*, haya sido comparado con *She's gotta have it* (1986) o *Nola Darling*, de Spike Lee, por el tratamiento interracial, y *El odio* con *Haz lo correcto* (1989), también de Lee, y con otros dos de Scorsese, *Calles peligrosas* (1973) y *Taxi driver* (1976), trabajos todos ellos cuya complejidad, dureza y compromiso consigo mismos no admite discusión que pueda prosperar, sobre todo en cuanto atañe a creación de personajes, atmósferas y repercusiones artísticas y sociales. Simplemente, habla de una propuesta factible entre individuos de distinta procedencia a los que, en una turbia y perversa jugada política, el Estado pretende atomizar a fin de disipar posibles focos de disidencia, de resistencia, de independencia, para él entendidos, sencillamente, como focos de subversión, de terrorismo.

En *El odio* se cumple lo que para André Bazin (*Padre de la plantilla de Cahiers du Cinema* que, excepto él, de la crítica pasó a la realización) es el realismo en el cine: ontológico, es decir connatural al carácter automático y mecánico de la reproducción cinematográfica. En ese sentido, las películas que mejor lo interpretan y que más se aproximan a la esencia del cine son aquellas que reducen al máximo la manipulación y el artificio y crean así atmósferas verosímiles. Películas que de algún modo hacen referencia al carácter metafísico de sus protagonistas, a partir de sus hábitos cotidianos, de su pérdida de unidad con el mundo, lo que los lleva a experiencias de trance, ya sea a través del alcohol, de la droga, o a prácticas ilegales. Así, en *El odio*, Saïd, desdramatizador del relato, sobrevive en lo ilícito; Vinz ve en el odio la razón para no morir y, de paso, la posibilidad de matar...; Hubert, boxeador, al contrario de los anteriores que se hallan

vinculados así sea de forma indirecta a la violencia, cree que para vivir lo ideal es ser pacifista... una suerte de contradicción personal para un hombre que practica uno de los deportes más violentos: hecho que a nivel diegético (interno) del filme se reflejará en el epílogo del mismo.

Tales actitudes vitales se relacionan con el desempleo, la injusticia social y el rechazo de los tres al *puto sistema*. Si Abdel Ichah muere, Vinz ha prometido matar a un policía con la misma arma que se extravió. Saïd sabe que la comida se consume caliente mientras la venganza se come fría. Hubert es consciente de que el odio atrae al odio, como pensaba aquel paradigma de tolerancia asesinado a plomo en 1965 y llamado Malcolm X o El-Hajj Malik El-Shabazz, nombre musulmán que, a propósito, en árabe sintetiza una doble idea: la de la *peregrinación* a La Meca y la de la *búsqueda de un objetivo determinado*. En el caso de aquél, la aceptación de la diferencia, la conversión a la tolerancia, la bienvenida al pluralismo, esto último, la Ley de la Tierra para Hanna Arendt.

Pocas veces se ve un filme cuyo valor, sinceridad y honradez están fuera de toda sospecha y que no intenta complacer a nadie pues verdad no tiene que ver con seducción, al igual que amor y odio no existen en sí mismos ni son contrarios y cada uno es sólo el complemento y/o la ausencia del otro. El parecido de la realidad descrita en *El odio* con la de cualquier otra latitud no es casual: *El odio* es la historia de una sociedad que cae... y que aun con el inminente aterrizaje –pues la caída parece no importar– piensa que, *de momento, todo va bien*, como diría Virgilio, pero no el autor de *La eneida* sino el tristemente célebre expresidente colombiano de apellido Barco. Desmintiendo tan infundado positivismo, la obra de Kassovitz no es esperanzadora pues sería falsa.

Aunque la humanidad en general apueste aún por un universalismo compatible con las diferencias, el que permitiría llevar a efecto esas páginas que están por escribirse, según se desprende del concepto de Hegel: *Los momentos felices de la historia son sus páginas blancas*, o sea, las que el hombre no ha llenado (las que existen contienen grafías innobles, con base en el horror), la obra de Kassovitz refuta tan optimista pero vana pretensión y en ese sentido su final es apabullante. En aquel fundido a negro en el

que *el hombre rebelde* metafísico (el que no acepta al mundo tal como es o está, no el que rechaza lo circunstancial inmediato) Hubert, cuyos ídolos son Muhammad Ali, púgil que se convirtió en el primer objetor de conciencia de EE. UU frente al atropello del servicio militar obligatorio, y John Carlos, atleta que en México/68 levantó el puño para simbolizar la unidad del pueblo negro, ya se enfrenta al *poli-Notre-dame*, queda claro que millares de amarillos, negros y morenos desembocaron en tropel en Europa y sus razones de vida murieron entre la xenofobia, el racismo, la intolerancia.

A las 6:00 de la mañana, cuando todo está por consumarse, surge el as bajo la manga de Kassovitz: el inspirador poeta del *spleen* y de lo marginal, con su implícita carga de inconformidad, tedio y angustia frente a un medio hipócrita que se opone al cambio del *statu quo*: Charles Baudelaire, poeta romántico, urbano, moderno, jamás *decadente* ni *maldito* (salvo por el Poder que para excluirlo así lo llama), cuyos temas aluden al individuo fragmentado, anónimo y solitario como podrían ser el vago, el ladrón, el alcohólico, la prostituta, en suma, los marginados. Así, con su figura reflejada en el muro de un edificio, a la manera de icono-grafito, al fondo del drama de uno de esos marginados que se enfrenta a la desmesura de la autoridad, a sus desafueros, a su esquizofrenia, un minuto más tarde, el espectador vuelve al presente de una sociedad que sigue cayendo en el tonel sin fondo del odio y que pretende olvidar que el mismo está condenado a la suerte lamentable de no poder dormirse jamás bajo la mesa.

2. *GHOST DOG: THE WAY OF SAMURAI* (1999): PENSAR EN LA MUERTE, VIVIR EL MOMENTO...

A partir del texto *Hagakuré: the secret book of the samurais*, Jim Jarmusch ha hecho con *Ghost Dog: the way of samurai* (1999) o *Perro Fantasma: el camino del samurai* un filme de múltiples lecturas. Una de ellas habla de un filme pedagógico, no deliberado sino espontáneo (si tal término cabe para una puesta en escena calculada al extremo y en la que, por esas paradojas del arte, todo hay que hacerlo deliberadamente pues como sostenía Otto Preminger en eso consiste la dirección), tanto para iniciados como para aprendices, asequible (sic), entretenido, humorístico

y, no obstante, grave y ligero a la vez. Esto quizás porque *los asuntos graves deben tratarse con ligereza y los leves con gravedad*, como corresponde a los principios de un verdadero samurai.

Principios a los que Ghost Dog, el personaje encarnado por el pesado actor afroamericano Forest Whitaker que por gracia del arte parece la pluma de una paloma cuando en la terraza realiza sus rutinas de artes marciales, es leal de principio a fin: *Cada día sin excepción uno debe considerarse muerto*, dice al comienzo de una obra que es un *collage* (J. Jarmusch) de homenaje a Seijun Suzuki; al director japonés del filme *Koroshi no rakuin* (1967) en dos escenas: la del asesinato a través de las cañerías y la de la mariposa amarilla; a Jean-Pierre Melville, pionero del *film noir* o *cine negro* francés y director de *El samurai* (1967) o *El silencio de un hombre* que abre con el proverbio: *La soledad del samurai sólo es comparable a la del tigre en la selva*; a Lee Marvin, el Walker de *Point Blank* (1967) o *A quemarropa*, de John Boorman, y uno de *Los siete magníficos* (1960), de John Sturges, parodia gringa del *western* japonés *Los siete samurais* (1954), de Kurosawa Akira; a *Don Quijote*, el alquimista del sueño y la utopía por excelencia: un guerrero que cree en un código de caballería que no funciona en el mundo en que vive: un hombre de otro tiempo; a Frankenstein: el monstruo no lo era tanto... como Ghost Dog; a la cultura afroamericana y en particular al jazz (Ch. Parker, Chet Baker), al *hip-hop* y al *rap*, específicamente el de RZA, *Public Enemy*, Ice Cube y *Method man*: la música del filme es de RZA, el mismo rapero vestido de camuflado que le habla de poder e igualdad a Ghost, quien trascendente le responde: *que lo veas todo*; y desde luego al *comic* (*El Correcaminos*, *Los Simpson*, *El gato Félix*). (1)

Aparte de ello, *Ghost Dog* es una invitación a la lectura, un tributo a las culturas antiguas, un reconocimiento de las minorías (negros, indios, haitianos, rastas, hispanos etc.). Claro que la película del autor de *Vacaciones permanentes* (1981), *Extraños en el paraíso* (1984), *Bajo el peso de la ley* (1986), *Tren del misterio* (1989), *Noche en la tierra* (1993), *El muerto* (1995), entre otros filmes independientes, constituye además una profunda reflexión sobre la vida como sucedáneo del sueño, si se considera una de las sentencias del samurai, una de las tantas citas de *Hagakuré* intercaladas en el filme: *Es bueno pensar que el mundo es como un sueño*.

Cuando uno tiene una pesadilla y se despierta, sabe que era sólo un sueño, y entiende que el mundo en que vivimos no es muy distinto a esto. Frase que se corresponde con la de Ricardo III según la cual estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños.

El aspecto político de *Ghost Dog* se revela aún más cuando el espectador sabe que *Perro Fantasma* mezcla de forma cuidadosa el cine sarcástico y la estética japonesa, la mirada urbana y la movida nocturna, la cultura del jazz (en particular la mezcla de rigidez y libertad del *bebop*), del *rap* y del *hip-hop* y el mundo de la mafia (2). Y como el arte no tiene moral, aunque sí ética, ni puede ser moralista, Jarmusch, en entrevista con Serge Kaganski publicada por *Trip* (2000), confiesa su pasión por la cultura japonesa, la filosofía oriental, las películas de *kung-fu*, así como el total respeto que en *Ghost Dog* muestra por las personas al margen de la ley. En ella, cuando se le pregunta por su insistencia en el respeto hacia tales personas *si son, en ocasiones, asesinos*, Jarmusch, en una clara declaración política, fuera de manifestar su inconformidad frente a las fallas de la *democracia*, al abuso del control social, a la rebeldía ya aludida de quienes con razón se resisten al sistema, sostiene: *Porque las leyes están hechas, ante todo, para los que poseen el poder y el dinero. Sobre el envoltorio de la democracia y de los grandes enunciados, las leyes permiten a los poderosos controlar a los demás. Respeto a quienes se encuentran fuera de la ley, porque no quieren ser controlados por el sistema. Me identifico con esta actitud.*

Pero *Ghost Dog*, la película, es también un alegato contra el racismo y la intolerancia, que lleva a *Ghost Dog*, el personaje, a la violencia... ya hecho samurai; una pugna por la aceptación de la diversidad y una defensa tácita de la buena educación: la que consiste en ayudar a pensar, a vivir libremente y sin temor, como parece asimilarlo Pearlina, la niña que lleva los libros en la lonchera a la manera de alimentos no convencionales y quien recuerda a las pequeñas Alicia y Mathilda en *Alicia en las ciudades* y en *El perfecto asesino*, filmes de Wenders y de Besson, respectivamente. Y, no en último término, una vuelta al policiaco en general (3) antes que al *cine negro* (aunque en el filme se sostenga, *nos están despachando como gánsters de verdad*, como recuerda Vin el mafioso antes de morir en igualdad con un policía) lo mismo que al *western* clásico, como al que se refiere en

el epílogo: *western* político que se convertiría en el primero (y último) de su realizador, arquetipo, de acuerdo con Philip French, del *western* tipo Kennedy: por *demócrata* en apariencia pues ya se sabe, por declaraciones del propio Presidente de la Nueva Frontera y Rey de Camelot (lugar mítico de honor, gloria, justicia) refiriéndose a los miembros de su familia en forma impersonal, que *los Kennedy no son verdaderamente demócratas y con seguridad tampoco republicanos: forman un partido político por su cuenta* (*Forjadores del Mundo Contemporáneo*, Tomo 4, Planeta, 1986, p. 257); y *alegoría de contenido político y doble significado*, según el criterio de los críticos suecos Gunnar Oldin y Harry Schein, quienes en su ensayo titulado *El cowboy olímpico* vieron en *High Noon* (1952), de Fred Zinnemann, una alegoría sobre la política exterior gringa y la Guerra de Corea (ver *Westerns*, Philip French, Ed. Tres Tiempos, Bs. Aires, 1977).

Todo ello mostrado en *Ghost Dog* a través de una cámara limpia que realiza todos los movimientos de cámara (paneos, *travellings* y grúas), dancísticos *ralentis* o tomas lentas, soberbios encuadres y recursivas angulaciones, fluido montaje con estilizadas disolvencias y fundidos encadenados, creíbles personajes e incuestionable calidad musical. La que guarda un nicho especial para el jazz y en particular para el *bebop*, fenómeno musical nervioso por angustiado que la crítica ubica entre 1945 y 55, fecha esta en que muere Charlie Parker (lo que supondría también la muerte del estilo), adalid del que se considera un fenómeno importante de la Contracultura (no sólo) Negra, toda vez que revitalizó al *blues*, llevó a la concientización política del afroamericano y puso el dedo en la llaga de un *Stablishment* porfiado en negarle salidas de libertad e inclusión al pueblo negro, cuidándose, eso sí, de dejarlo bajo el sometimiento y la exclusión.

En ese sentido, si se recuerda que *Birdland* fuera de ser el sitio en el que *Ghost Dog* compra el alimento para sus palomas, es uno de los apodos del más grande saxo alto de la historia y a la vez el mote del *Templo del Bebop* en Harlem fundado en su nombre, entonces ya no cabe duda de que se está hablando de Charlie Bird Parker, el creador de la inolvidable elegía sonora, a medio camino entre el temblor y la tristeza, *Lament for the Congo*, grabada por

Parker años antes del asesinato de Patrice Lumumba (1925-1961), el líder estudiantil congolés que a los 35 años, a poco de haberse convertido, además de Ministro de Defensa, en Jefe del Gobierno presidido por Kasa Vubu y pedir ayuda a la URSS, fue asesinado por el esbirro de los defensores mundiales de la democracia, la justicia infinita, la retórica igualdad: EE.UU. Antes había sido destituido por su rival, el ya citado Kasa Vubu, quien estableció un gobierno unitario en el que los *cascos azules* de la ONU obligaron a entrar a Tshombé. Sátrapa que le negaba la acción a uno de los más preclaros exponentes del socialismo africano, concepto en desuso forzado; luego vendría otro: Mobutu Sese Seko, alias Joseph Mobutu, presidente de la República Democrática del Congo desde 1965, a la que denominó Zaire en 1971, gobernándola hasta 1997. Mobutu, urdido, como el crimen que produjo, en las cavernas de la furia anticomunista, fue quien dio la orden para que Lumumba fuera arrestado y luego asesinado. Su muerte causó tal escándalo que en 1966 fue proclamado en forma póstuma héroe nacional y mártir. He ahí el consuelo que la *democracia* da a sus víctimas... (4)

Todo ello mostrado, se reitera, a través de la historia de un hombre que *es* (y no *se cree* como en su momento sostuvo un chiquillo, chiquillo, pobrecillo) un samurai lúcido, marginal y solitario. Lúcido porque toma distancia frente a un mundo degradado que, sin embargo, la mayoría acepta... Sin esperanza de una vida mejor le importa, más que la lucha, lo útil del momento: *No hay nada más que el objetivo del momento presente*. Marginal porque vive en un espacio donde cree poder conservar su autonomía en el mundo. Está convencido de su autenticidad, aunque nada externo lo permita comprobar. Su incomunicación consciente, salvo con Pearline, cómplice pedagógico y Raymond, compañero de ajedrez (otra forma de comunicarse o de tener una conversación) y de vida, se corresponde con su soledad pues sabe que nadie puede compartir su filosofía ni, ya involucrado con la mafia, sus métodos criminales. Precisamente, a través de la relación entre Ghost y Raymond, el hombre del *Palacio del Helado* que se comunica en francés mientras su *partenaire* lo hace en inglés y sin embargo se entienden, Jarmusch recuerda las relaciones entre lenguaje y Poder (hecho crucial entre los griegos, por ejemplo, que desearan ascender a nivel social y político).

Aquí no sobra recordar una tesis central de Platón en *La República*: si el ideal del hombre justo y hacedor del bien sólo puede tomar forma en un estado perfecto (que no es, como se ha dicho, el nazista, ni tampoco el uribista que tanto se le parece), la educación, clave para encarnar ese tipo de estado, en particular a través de la filosofía, será en últimas un problema de poder. Ghost, desde luego, no entra en esta categoría platónica: sus métodos prácticos, pragmáticos, disidentes, se lo impiden, aunque a través de sus actos sí recuerda que el lenguaje, el amor y el lenguaje del amor no son obstáculos para la comprensión de los pueblos, que esos obstáculos los ponen los políticos y sus inanes colaboradores los diplomáticos, con sus poco escrupulosos métodos. Métodos de todas maneras mucho más criminales que los del selectivo Ghost Dog porque éste, a la manera de *El perfecto asesino*, contribuye a limpiar la carroña humana que la sociedad produce y recicla, mientras aquéllos realizan sus actos de exterminio a través de métodos sofisticados y a espaldas de la opinión pública (la opinión de los que no la tienen) como son los de cerrar las vías a la educación pública, la salud, la vivienda, abriendo al tiempo cuarteles, cárceles, cementerios. De manera que aquí es posible inferir dos cosas: la intolerancia del Estado es la única que no discrimina; el Estado es el único asesino perfecto que de veras existe, mediante sus retorcidos métodos criminales.

Métodos criminales que el protagonista de *El camino del samurai* no asume gratuitamente: el oso, al ser provocado, reacciona con violencia... Como les dice Raymond a Ghost, a Pearlline y al espectador: *El oso es un animal solitario que se adapta a toda clase de ambientes, climas y comidas. En manadas comparte su comida, si esta es abundante. A pesar de su interacción social limitada el oso es un adversario formidable que carece de instinto depredador. Pero si se lo asusta o hiere, el oso puede atacar y es muy peligroso.* Pese a todo, existe en Ghost Dog la identificación con una ética aun a sabiendas de que no puede transmitir su visión a otro; a sabiendas de que la misma ética se ha refundido al filo del tiempo en el incierto bolso de la moral, esa mala costumbre relacionada con la religión, única especie de opio a la que puede acceder todo el pueblo. Dicha ética, que guarda relación directa con la mirada del hombre sobre el mundo, tiene de algún modo que ver con el final: *Ya he visto todo lo que tenía que ver*, dice Ghost, ya moribundo, a Louie, frase que exhala relativo

conformismo con lo que el mundo le puede mostrar a un hombre, cualquier hombre, de también relativa existencia.

Frase en relación directa con lo que previamente al desequilibrado duelo el *siervo* Ghost le ha dicho a su *jefe* Louie, al que, por principios éticos muy arraigados, no traiciona *pase lo que pase*: *¿Qué es esto? ¿High Noon?* (*Sólo ante el peligro* o *A la hora señalada*, 1952), *western* de Zinnemann, como ya se dijo, una denuncia del *maccarthysmo* y a la vez de la cobardía colectiva en tiempos de inquietud: en síntesis, el conflicto moral y ético de un *sheriff* que, como Ghost, se encuentra en el dilema de cumplir con su obligación o preservar su vida. *Ghost Dog*, el filme, recuerda que sólo quien no tiene miedo puede amar libremente; sólo quien se abre al conocimiento y a la investigación es capaz de establecer puentes de entendimiento entre los hombres; sólo quien no abriga temores puede querer vivir u optar libremente por morir: *A veces hay que hacer las cosas a la antigua*, expresa el *samurai* después de asegurar que el espíritu de una época es imposible de recuperar. Apenas queda sacar lo mejor de cada generación.

El camino del *samurai*, a la postre, es uno de inmediatez y lo mejor es ir al grano. De manera que sí, hay que conservar lo que sea posible, así como tener en cuenta los cambios y el presente. Vivir el momento, como los niños. Por último, la esencia del *samurai* está en considerarse muerto cada día: pensar en la muerte, para sentirse más cerca de la vida...

NOTAS

1. Para el escritor argentino Roberto Arlt, según una *aguafuerte porteña* publicada en *El Mundo* de Buenos Aires (8.I.1931), *Félix es un gato aventurero, quijote y alacrán* que, además, tiene escondido un *estadista y un moralista* (Jorge Rivera, *Panorama de la historieta en la Argentina*, Coquena Grupo Editor, Argentina, 1992, p. 26).
2. Jarmusch ha definido a *Ghost Dog* como un filme *bebop*: *El hip-hop es (...) muy cercano al bebop, salvo que los raperos samplean los standards directamente. El bebop no samplea, cita. Ghost Dog es entonces una película bebop: cita películas o elementos y los trabaja libremente, en vez de samplearlos. Me gusta esta libertad, esta manera de proceder.* (Trip. 2000) Samplear significa mostrar una pequeña parte de algo que evidencia cómo es el resto.

3. Al preguntársele a Jarmusch si se puede decir que en *Ghost Dog* improvisó en la línea melódica “películas de gánsters” es decir “cine negro”, respondió: *Yo diría más bien que sobre las películas policíacas en general y no sobre el cine negro. Soy un purista en materia de cine negro y, para mí, este se sitúa en los años 30 y 40, con un estilo particular de luz, de personajes y de historias en un contexto histórico específico. Todo esto evolucionó en los años 50, cuando Don Siegel o Sam Fuller rodaron fuera de estudio, pero ya no hablamos exactamente de cine negro, en la medida en que este se nutre, plásticamente, del expresionismo alemán. Ghost Dog es una variación de lo policiaco en un sentido más general.* (Ob. Cit.)
4. Cuando, en mayo de 1997, Mobutu abandonó el país, ante el avance de las tropas lideradas por Laurent Kabila (asesinado en enero de 2001), Zaire dejó ese nombre para recuperar el original, posterior a la independencia, y pasar a llamarse nuevamente República Democrática del Congo. Apenas un nombre más para un país gobernado desde el exterior.

3. *EL HOMBRE QUE NUNCA ESTUVO* (2001): SUEÑOS DE FUGA DE UN HOMBRE INVISIBLE...

Verano de 1949. Santa Rosa, pueblo al norte de California. Allí Edward *Ed* Crane es el peluquero, el barbero. Un hombre ensimismado, lacónico, insatisfecho con su vida: pura rutina; él se siente un ser anónimo que vive entre pelos, es un pelo más. Crane es también un ser ausente, no sólo para los demás. Su vida es la de un fantasma, un ser invisible, incluso para sí mismo. Un hecho relevante en este sentido lo constituye esa *voz en off*, interior, cavernosa, que parece significar la imposibilidad de salir a la superficie: y es que Ed Crane no existe. Podría verse en las volutas de humo de su cigarro, que fuma a la manera de Humphrey Bogart (el dandy-hampón del cine gringo de los años 1940 y 50 que los Cohen tanto quieren), el signo de la ausencia de Crane. El filme de los Cohen, por su intrínseco valor filmico y humano, no puede pasar inadvertido, como pasó con *Miller's crossing* o *De paseo a la muerte*, con Albert Finney y Gabriel Byrne, entre otros. Filmes que pasan incomprensidos pero que, como *El*

hombre que nunca estuvo, deben recuperarse por su implícita importancia, la que le otorga el ojo aguzado...

Y es que *El hombre que nunca estuvo* (2001), con guión y dirección de Joel y Ethan Cohen, se plantea como una reflexión existencial, alegórica, de esa vida sumida en la incertidumbre, en el sosiego que harta, en la apariencia, en los accidentes y en ese afán de libertad entendido como la acción del deseo: en el caso de Ed Crane, los fantasmas del deseo. Los Cohen aprovechan esta circunstancia en apariencia trivial, para hablar de aquellos EE.UU donde los hombres deambulan como almas en pena y sueñan con alimentar una fuga para sus vidas minúsculas. De ahí que varios de sus personajes sean tributarios o, peor, prisioneros del famoso *american dream*, no importa cómo se cumpla. Es decir, donde todo vale, incluido el arribismo, por supuesto. Como en *Fargo*, obra en la que el protagonista se inventa el secuestro de su mujer para cobrar el seguro. O como en el caso de Crane, a quien una vez Tolliver le propone el negocio del *lavado en seco*, aquél, lejos de lamentarse por la infidelidad de su esposa Doris, entra con gusto a hacer parte de esa especie de parainstitución gringa que es el chantaje. Aquí hay dos cosas relevantes: por un lado, Tolliver se le presenta a Crane como el azar o la posibilidad de cambiar *de* vida, no *la* vida; por otro lado, en el *lavado en seco* podría verse la metáfora de la limpieza a través del agua, elemento tan caro a los Cohen y al maestro Tarkovski, por poner otro ejemplo notable. Y aunque Ed Crane le apuesta al *azar*, antes que, a la *necesidad*, de todas maneras, las cosas nunca resultan como se han planeado...

Al comienzo de *El hombre que nunca estuvo* se ha visto que Doris Crane, esposa de Ed, es una arribista más, pues no le importa cómo asciende en su oficio y, por ende, en la escala social, acostándose con *Big Dave*. Pero, contrario a lo que podría esperarse, su disgusto, Ed Crane no se inmuta, no se altera, no se transforma por la infidelidad de ella, sino que planea la forma de conseguir los diez mil dólares que necesita para entrar en el negocio de la lavandería. Es decir, al recurrir al chantaje, Crane se adapta a las artimañas y a los vicios de su medio social, esa suerte de pesadilla real gringa que muchos se resisten a ver como tal, que casi nadie advierte como pernicioso, en tanto aprovechamiento y utilización de los demás. Tres ejemplos: la

falsa propuesta de Tolliver a Crane; el chantaje de Doris a *Big Dave* y el que sufre éste con Crane; la utilización de *Big Dave* por su amante Doris para subir laboral y socialmente.

Cuando Ed Crane pretende asomar su cabeza por la única ventana abierta a la ilusión de la pureza, a un futuro distinto y optimista, la historia de los Cohen se encarga de darle un giro abrupto a esa ilusión y le cierra la ventana en plena cara... cuando se descubre que Rachel Abundas o *Birdy*, la *Lolita* pianista, no tiene el talento que Ed cree. Ahora, si lo cree es más por su afán existencialista de encontrar una salida a tanta frustración que por los propios méritos de la intrépida adolescente. Supuestos méritos que el experto Carçanogues aclara: ella *sólo sabe tocar las teclas*, pero no tiene alma. Y los instrumentos se tocan con el corazón; las manos son apenas un medio. Así, el último recurso de Ed Crane frente a la impotencia para cambiar su vida, se derrumba con estrépito. Otro asunto de suma importancia para quienes creen que el cine como arte debe emocionar, antes de pasar a ser un hecho coherente, racional, tiene que ver con la historia que se cuenta. Una historia al parecer real, basada en una crónica de los años 40, de ahí que el filme se inicie en 1949, y que los Cohen respetan profundamente. Ese respeto llega al punto de evitar la intromisión de Crane en el relato cuando, por ejemplo, él se evade mentalmente de la cárcel y ve un platillo volador. ¿Otra alegoría? Sí, la de ese otro círculo, esa otra proyección mental que intenta compensar la incompreensión y el fracaso.

Es probable que al desarrollar su puesta en escena los Cohen hayan pensado en una obra de John Huston que apunta a la filosofía del fracaso. A la filosofía del fracaso del triunfo, como en el caso de *El tesoro de la Sierra Madre*, aquella rapiña humana por un oro que se escurre entre los dedos de sus ambiciosos y fugaces dueños. O, más recientemente, en el de *La comunidad*, de Alex de la Iglesia, verdadero descenso a los infiernos de la codicia, de la avaricia, comedia negra en tono ligero, muy distinto al grave de *El hombre que nunca estuvo*. Filme que a semejanza de los dos ya citados divide su peso entre la gravedad y la ligereza, por otro lado, más a la manera de *Ghost Dog* que de *El odio*, filme amargo, desolador.

Los problemas de Ed Crane con la justicia (la muerte de *Big Dave*; la incriminación de Doris en el caso, que la lleva al suicidio;

el accidente con *Birdy*; el hallazgo del cadáver de Tolliver), lejos de resolverse, lo llevan poco a poco hacia la muerte en vida, es decir, hacia la cárcel, una cárcel que no se diferencia en nada de la vida que llevaba fuera de ella. Tras el hallazgo del cuerpo de Tolliver se comprueba que, en efecto, Ed Crane *nunca estuvo allí* ni en cualquier otro lugar. En este caso, la incertidumbre de Crane está determinada por la fatalidad. De ahí ese círculo vicioso, letal, representado por la tapa de la llanta que gira sin sentido y que parece aludir a la rutina, al tedio, antes que al eterno retorno. Símbolo de una vida superficial, penosa, asfixiante. Con posterioridad a *The big show* o *La gran función* como dice el abogado Freddy Riedenschneider, Ed hace al espectador una confesión entrañable en la intimidad desoladora de su casa: *Sí, yo era un fantasma. Nunca veía a nadie. Nadie me veía a mí.*

En el epílogo, por un afán de reubicación, puede verse el deseo de Crane por tener una visión amplia de lo que ha sido su vida. Y sus últimas palabras, antes de ir a la silla eléctrica, están dirigidas a explicar a su mujer, desde la muerte, lo que aquellas en la tierra no han podido transmitirle: *siempre es tarde para el hombre*, para llevarle la contraria a cierto ensayista. Así, el círculo se cierra y Crane relata su historia desde una prisión que en nada difiere de la exterior, la que se corresponde con esa cárcel llamada ciudad, donde escondía detrás de su esquemática existencia una mueca del *sueño americano*. Dentro del cual, para los demás, tanto como para sí mismo, realmente era un *hombre invisible*, sólo un barbero, o sea, un pelo más entre los pelos de sus congéneres. De ahí que pueda verse en esta vida espectral, la muerte prematura y en blanco y negro de un *hombre sin atributos*. Asignación pertinente, si se piensa que Crane es un hombre consciente de su insignificancia, de su vacío, de su silencio.

Y el que sea un hombre de pocas palabras, quizás le recuerde al espectador que la relación del hombre con el mundo sólo se da a partir del lenguaje. Que únicamente a través de él puede alcanzar la sabiduría. Que, en cierto modo, el lenguaje crea al hombre, lo hace consciente de su existencia... aunque sea el hombre el que lo articule, el que por supuesto cree el lenguaje. Y tal vez por eso Crane piensa que no existe: porque casi no habla. Pero también porque no hay necesidad de hablar. Porque no importa si es él quien habla. De ahí su impotencia, su dolor, su

inexpresividad. Impotencia, dolor e inexpresividad de un hombre que, detrás de las volutas de humo del cigarro, esconde su silencio frente a un mundo descompuesto. He aquí por qué *El hombre que nunca estuvo* es algo más que el simple título de un filme: es probable que, al salir de él, el espectador ya no crea más en la grandeza de ningún hombre (o la ponga en duda) y, por el contrario, pregunte si la insignificancia de Ed Crane no hará tomar conciencia a los demás de la suya: de la de millares de otros hombres, ya no sólo gringos.

No obstante, lo que marca la diferencia radical frente a todos ellos, es que Ed Crane, aun con sus dudas metafísicas, es un poeta, un auténtico poeta.

SMOKE (1995): UNA TIENDA, CIELO E INFIERNO POR MITADES...

Brooklyn, verano de 1990. Una tienda en Windsor Terrace es el epicentro de una serie de historias sobre personajes solitarios, cuyas vidas parecen marcadas primero por el azar y luego por la necesidad: el escritor Paul Benjamin, trata de recomponer su vida tras la muerte de su esposa a causa de una bala perdida en un atraco; el adolescente *Rashid* Cole, intenta encontrar a su padre, que lo abandonó doce años atrás siendo niño; Cyrus Cole, vive la pérdida de su mujer y la amputación de su brazo izquierdo como un castigo divino; el tendero August Wren, guarda en su historial secretos de los que no está nada orgulloso y se convierte en eje central del relato filmico cuando cuenta su aventura con la abuela negra, la que podría titularse de manera quijotesco-humorística: *De cómo Auggie Wren se hizo fotógrafo...*

Elvira Lindo en su columna *De pronto, la felicidad*, cita a Harvey Keitel sobre *Smoke*, filme que habla de la esquina que cada persona tiene en el mundo. De lo que se infiere algo muy importante sobre la estrecha relación entre imágenes y ciudades, que Wim Wenders refiere en su bello texto *El paisaje urbano*:

“Por esa maravillosa red de conexiones cerebrales, la cerveza de Brooklyn me hace recordar una película que volví a ver el otro día, *Smoke*. Al video de *Smoke* le han incorporado comentarios de Harvey Keitel: ‘Esta película habla de la esquina que cada ser humano tiene en el mundo’. La voz cálida de Keitel nos cuenta cómo interpretó a *Auggie*, ese tendero que todos quisiéramos tener en nuestra esquina para disfrutar de ese tipo de amistad que surge del trato casual. La amistad que no buscas, pero encuentras, la felicidad del azar. Es por azar por lo que de pronto recuerdo la escena final de *Smoke*, esa en la que Keitel le cuenta una historia navideña al escritor interpretado por William Hurt. Están sentados en una vieja cafetería. Siempre había pensado que como la película estaba rodada en los escenarios reales, la cafetería estaría en el Brooklyn de Paul Auster. Apurando mi último bocado de felicidad, le pregunto al dueño: ‘¿Fue rodada aquí una escena de *Smoke*?, y me dice con orgullo: ‘La última, justo en ese rincón’.”

Smoke, conocida como *Cigarros*, aunque en realidad traduce *Humo*, lo que además evidencia la anécdota inicial de Sir Walter Raleigh con la Reina Isabel, *la I*, acerca del peso del humo del tabaco, es un filme gringo de 1995, dirigido por Wayne Wang. El escritor Paul Auster, autor del guión, aunque no figura en los créditos, fue también co-director (tuvo una segunda parte, *Blue in the Face*, con algunos personajes de la primera e introduciendo otros; entretanto, Auster ha dirigido, en Portugal, un filme más, *La vida interior de Martin Frost*, relato tomado de *El libro de las ilusiones*). Su guión se resume en aquella frase final de Paul Benjamin, tras escuchar cómo fue que Wren consiguió su cámara: “Para mentir hace falta talento, *Auggie*. Para inventar una buena historia, hay que saber manipular.” Y *Auggie*: “Le mentí, la robé y ¿a eso llamas una buena acción? El arte lo justifica todo, ¿eh?” Lo que contiene la esencia de Paul Auster: el azar como elemento aglutinador de lo que sucede en la vida, la ausencia de la figura paterna y la búsqueda de ella (presente en toda su obra), la amistad, incluidas las relaciones públicas (para evitar malentendidos como el que Paul desvirtúa cuando *Rashid* lo salva y caen en el andén) interraciales, los conflictos en las calles, las relaciones de pareja (con hijos que no se sabe de quién son), el llamado a la responsabilidad y el amor como solución a los problemas de la existencia. Los que comienzan, a veces, cuando uno cree que nada grave le puede suceder, que eso le sucede a otros: “Piensas que nunca te va a pasar, imposible que te suceda a tí, que eres la única persona del mundo a quien jamás ocurrirán esas cosas y, entonces, una por una, empiezan a pasarte todas, igual que le suceden a cualquier otro”, dice en *Diario de Invierno* Paul Auster, Príncipe de Asturias 2006 (*La Trilogía de Nueva York*, *El país de las últimas cosas*, *La música de azar*, *Leviatán*, *El libro de las ilusiones*, *Brooklyn Follies*, *Sunset Park*, *La invención de la soledad*, *Un hombre en la oscuridad*. “Mi trabajo es simplemente humano”. “Habito en mí y no en los otros”. “Al escribir pienso en alguien, pero no sé quién es.”)

Lo que en el caso de Cyrus Cole podría ser *Diario del Infierno* respecto a su accidente, a la muerte de su mujer, a la pérdida de su brazo, al abandono del hijo, a su pésimo reencuentro... detrás del cual Cole, a través de Auster, podría contar *Infierno* (no se

pueden olvidar las “irresistibles coincidencias fantásticas de sus novelas” ni la “endiablada sencillez del neoyorkino”), de Virgilio Piñera, sin mayor cambio: “Cuando somos niños, el Infierno es nada más que el nombre del diablo puesto en la boca de nuestros padres. Después, esa noción se complica, y entonces nos revolcamos en el lecho, en las interminables noches de la adolescencia, tratando de apagar las llamas que nos queman, las llamas de la imaginación! Más tarde, cuando ya no nos miramos en los espejos porque nuestras caras empiezan a parecerse a la del diablo, la noción del Infierno se resuelve en un temor intelectual, de manera que para escapar a tanta angustia nos ponemos a describirlo. Ya en la vejez, el Infierno se encuentra tan a mano que lo aceptamos como un mal necesario y hasta dejamos ver nuestra ansiedad por sufrirlo. Más tarde aún (y ahora sí estamos en sus llamas), mientras nos quemamos, empezamos a entrever que acaso podríamos aclimatarnos. Pasados mil años, un diablo nos pregunta con cara de circunstancia si sufrimos todavía. Le contestamos que la parte de rutina es mayor que la parte de sufrimiento. Por fin llega el día en que podríamos abandonar el Infierno, pero enérgicamente rechazamos tal ofrecimiento, pues, ¿quién renuncia a una querida costumbre?” Aquí tiene razón Cyrus cuando sentencia: “Vivir es más duro que morir”.

Infierno similar, sea fingido o no, al que vive Ruby, la mujer pirata (*Ojo de Halcón*, le dice Felicity) que llega a la tienda, para sorpresa de Wren, a reclamarle dinero por su hija, viciosa del *crack* y embarazada. Su exigencia, que bordea la cordura y la demencia, al comienzo fastidia a *Auggie*; luego, ante la terquedad de su aventura con cuerpo de mujer, da giros hasta terminar, una vez más por el azar (*Rashid* trabaja en su tienda; comete un error; saca partido de otro), no sólo cediendo sino siendo solidario (lo que es fácil con plata ajena y aun así...) con esa suerte de extraña-conocida a quien también el azar premia. Ella se va con su dinero sin saberse en qué lo gastará y sin que importe; él queda con su conciencia tranquila al contribuir con una causa que no sabe si es propia: lo que tampoco importa...

Infierno como el que vive el mentiroso compulsivo, usurpador de nombres e inventa-vidas *Rashid*, quien aparte de haber hurtado dinero al par de asaltantes, es un condenado de momento por la vida, así aparezca como salvador de Paul, y un extraviado

metafísico al desconocer la esencia de su origen: la del padre (“El origen de algo es la fuente de su esencia”, M. Heidegger). Padre al que ya ha matado, pero al que, curiosamente, tendrá que rematar. Y aquí rematar no es vender. *Rashid, Paul Benjamin, Thomas... Jefferson Cole*, finalmente, encuentra la calma en el almuerzo colectivo, tras largo plano, cuando acaricia la cabeza de su nuevo hermanito... Entre el encuentro interracial y el desencuentro filial, Wang-Auster nos han dado cicuta: no por velada intencionalidad sino como resultado del azar vital y artístico.

Infierno que de otra manera, ya sin culpa, vive Paul Benjamin (los mismos nombres de Auster), quien de pronto, revisando las fotos de *Auggie Wren*, descubre la razón de su colosal e involuntario dolor y se estremece al cogerse la cara de una forma que nadie envidiaría y, aun así, al poner Wren la mano en su hombro, nadie tampoco podría dejar de sentir compasión por el Otro... que podría ser él, uno mismo. En el ínterin, se ha mostrado a un Paul desorientado, inseguro, incapaz de continuar su tarea de escritor por la falta de apoyo emocional, el de Ellen, la mujer de la foto. Paul, a la postre, verá compensado su dolor por la fidelidad a su recuerdo con el Cuento de Navidad que *Auggie* le relata (y que el buen Paul no le roba): uno, desnudo, honesto, sin adornos, autocrítico, lacerante. Como la vida... como era la suya.

August *Auggie Wren*, por último, aunque parezca feliz es otro desgraciado por el error (= culpa) que carga, representado por su tienda, su lugar de encierro, su celda cotidiana, fuera de la esquina en la que ha tomado fotos por 14 años, 5 minutos al día, 4.000 en total. Tienda en la que, no obstante, también hay cabida para la disputa *filosófica*, el chiste (negro), la literatura, el deporte. En suma, para vivir. Cada cual, al cabo, escoge su cruz y esa cruz es para cargarla. Wren sublima su dolor a través del arte: el de contar historias: “Mierda, si no compartes los secretos con tus amigos, ¿de qué vale un amigo?”, dice. “Exacto. No valdría la pena vivir la vida, ¿verdad?”, responde Paul. Lo que no se expresa, el cuerpo lo expresa como enfermedad, parece entender Wren. Como, pese a todo, es un hombre sano decide contarle a Paul, en un divertido y conmovedor plano-secuencia, su infierno, del que dice: “Y nunca me lo he perdonado”. Paul, por último, nos hace volver al cielo del arte. A ningún otro. Porque el Infierno de la

vida sigue y de él no hay escape alguno: así, en este caso, se trate de una tienda, cielo e infierno por mitades...

MUERTOS DE RISA (1999): VÍCTIMAS DE LA INDUSTRIA DEL ENTRETENIMIENTO

Todo el mundo los conoce. Dos décadas de éxito les han dado fama mundial. Han dejado su huella donde han actuado, pero el éxito tiene también su lado malo y Bruno y Nino ya lo han visto en la envidia, los celos, el odio, la paranoia. Y, claro, la inseguridad. Muy rápido advierten que mientras más se odian mayor es su éxito y mientras más éxito tienen más se odian. Pero, eso no depende sólo de ellos, sino de una muy aceitada máquina de producir dinero fácil, a costillas de dos comediantes que, por azar, terminan haciendo reír a la gente: a punta de violencia, de hacer el ridículo, de hacerse insoportables entre sí. *Muertos de risa* (1999) es una comedia negra/dramática que describe el tránsito de la amistad a la rivalidad al odio, por causa de la industria del entretenimiento ejercida por la hegemonía cultural estadounidense, al mismo tiempo que describe los extraños resortes que llevan a reír al hombre a través de la ridiculización de los demás, así como a comprender las múltiples razones que producen la risa: para un autor, por ejemplo, como el francés Henri Bergson el ser humano ríe de lo que, inconscientemente, se le ofrece como caricatura de sí mismo: un fantoche o un payaso, pero eso sí jamás un político, el que encarna la negación del humor.

El propósito inicial de Nino y Bruno es hacer el mejor programa de Nochevieja de todos los tiempos: “Vamos a matarlos de risa”, refiriéndose con ello a los demás. “Feliz 93”, dice en un cartel, con lo que se advierte sobre la Navidad del 92. Hay un *flash-back* hasta el 72: no ha terminado la dictadura de Franco. Los guardias se emborrachan. “Viva la muerte”, recuerda Nino a Millán-Astray quien, como a su vez lo hace Unamuno, dijo “Abajo la inteligencia, viva la muerte”. Y esto se da previamente al episodio de los soldados en la discoteca, cuando uno de ellos le dispara a Nino: “Te has cargado a la chiva de la bandera”, en alarde de obvio chivonismo... perdón, chovinismo. Y como donde hay tropa triunfa la violencia, la discoteca es quemada. “Todo esto lo paga el seguro”, oye decir don Antonio, quien contrapregunta: “¿Qué seguro?”, no sin razón. Bruno y Nino se conocen, sale a relucir el idioma inglés y uno pregunta al otro si lo habla:

“Hello, goodbye, arrivederci... poco más”, contesta con fingida seguridad y certera ignorancia. Ambos, son llevados a presentar un show. Nino debe contar chistes flojos y Bruno apoyarlo con la retórica barata que da continuidad al asunto. De la violencia surgirá la risa estentórea de los asistentes. Entonces, Bruno golpea a Nino. Cachetadas van y vienen. Lo que no debe causarlo termina por hacer reír. Por ejemplo, el chiste del gangoso mariquita. O el de Cristo en el desierto.

Nino va a recordar que en todo eso “había algo de amoral, algo siniestro. Pero, ¿no es así en todos los placeres de la vida?”, pregunta como quien sin querer alude al masoquismo y al sadismo que rodean las actividades del ser humano. “¿Cuándo voy a dejar de recibir bofetadas?”, reclama Nino. “Nunca. Es la base de nuestro éxito. Todo el mundo lo sabe”, dice Bruno, como quien responde sólo por él cuando en el fondo lo hace a nombre de la sociedad. Una, manipulada a través del entretenimiento, de la TV y de los medios en general. Y el prototipo de la fealdad física, Bruno, agrega: “Lo gracioso es que el guapo pegue al feo...” y Nino, sorprendido: “¿Quién te ha dicho que eres guapo?”

Lo anterior va ligado al show de Uri Geller con su doblamiento de cucharas, como se verá cuando alguien en el baño le diga a Nino: “Este tío tiene poderes”. En la conversación de éste con una de sus fans surge el tema de la cárcel: “Tal como están las cosas en este país sería el único sitio en el que se podría estar”, señala entre filosófica y graciosa la rubia Laura, quien quería ser misionera, luego actriz y ahora... “¿abogada?”, interrumpe Bruno: “No, quiero hacer la huelga, soy de la CNT...”, añade Laura como haciendo una cuña mediática. “¿Anarquista?”, intenta redondear Nino. “Y estás... [buenísima, pero no lo dice] pero no te parece nada a la Pasionaria”, cita inconsciente a la vieja figura del comunismo español. La rivalidad de Nino y Bruno, comienza aquí, es decir, por las mujeres. Laura flirtea con Nino, pero termina tirando o fornicando con Bruno. “Este tío tiene poderes”, dice un borracho a Nino cuando éste, con una cuchara doblada en la mano, ansioso, aunque desconsolado, busca la estela del polvo perdido. Por sus poderes, lo alzan en hombros, lo que de momento le hace olvidar su condición de cornudo.

Bruno, ducho en traición, le explica a Nino los dos caminos que según él hay con las mujeres: uno, osito de peluche, simpaticón, que no se come nada... y dos, ir directamente al grano:

“Yo quiero follar, eso es lo que ellas entienden”. Nino, Bruno y Julián, el manager, deciden quedarse tres días en Salamanca y luego en Toledo, para después ir a Madrid. “¿A Madrid, a qué...?”, pregunta Julián: “De putas, a que nos conozcan un poquito en la capital”, agrega Nino, no propiamente haciendo un chiste. La verdad, van como putas del humor. “Aquí no somos nadie, como Gila o como Tip y Coll”, añade Nino. Y Julián rumora: “Dicen que el Generalísimo anda muy enfermo”. En efecto, Franco va a morir pronto, en el 75, después de tiranizar 40 años a España. En la siguiente escena, dos guardias irrumpen en el cuarto de Bruno: “¿José Luis Expósito?”, expósito no de balde si se tiene en cuenta que es huérfano de padre. Lo requisan, lo maltratan, se burlan... y al final le muestran una pistola y le disparan... agua. Nino comienza a desquitarse de Bruno.

A la par de la farsa, viene el éxito. Nino y Bruno se compran dos *chalets* para estar más cerca, pero también para vigilarse día y noche. “Tres días de fiesta, sin parar y sólo para joderme”, se queja, confinado en un closet, ante Julián. “Quiere restregarme que a él lo quieren más que a mí”, dice Bruno. “Eso no es cierto”, señala Julián, para tranquilidad de su bolsillo más que de la víctima del odio: “Sois perfectamente iguales, la pareja perfecta: el Gordo y el Flaco, por ejemplo, la gente no quiere más al gordo que al flaco, los quiere por igual. Abbott y Costello, Tom & Jerry”. Aquí, se refiere a una de las más famosas parejas de comediantes de Hollywood y al cómic del gato y el ratón, protagonista de una larga serie de cortos de William Hanna y Joseph Barbera. Bruno opina que a Nino le llegan por docenas y a él “ni una puta carta. Y tengo por aquí la de unas gemelas que quieren tener un hijo suyo”. Bruno saca las cartas de la basura: a través de ella se pueden averiguar muchas cosas, asegura. Como quizás lo hizo Héctor Abad, para escribir *Basura*, justamente. El cine alimentando, esta vez, a la literatura. “La basura te define, lo dice todo de ti”, dice Bruno a Julián y se dispone a vigilar a Nino pues planea algo contra él.

Cuando Julián entra a la casa de Nino, un cuadro muestra a éste en el centro y a su derecha Bruno ha sido tachado de la foto. Luego, más fotos sin Bruno. Y Julián prosigue su búsqueda hasta que... se encuentra con los polvos grabados de Nino, en una máquina *Akai*. Nino sale del baño, se encuentra con Julián y, sin

alarde alguno, apaga la grabadora que reproduce el sexo. El sexo mecánico, tecnológico... como prefigurando el de Internet. Como reactualizando al Orwell de 1984, en el sentido de que, de nuestro mundo, “el instinto sexual será erradicado. Vamos a abolir el orgasmo”. “Mira Julián, deja ese tono paternal, de curita baboso que vive de mí 10%”, dice Nino, a quien la dureza de la vida le comienza a moldear el carácter. Y le ordena reír a una de las chicas que bailan por dinero para él, porque más que una fiesta parece un funeral: aún no lo es, pero en efecto para allá va. “Bruno intenta hundirme psicológicamente”, dice Nino. “Pastelitos *Nino & Bruno*. Sólo me como la mitad, la otra me da asco”: “Él es huérfano”, dice Julián sobre Bruno a Nino y éste: “Por algo será...” Bruno intenta entrar a la casa de Nino y queda atrapado, con el gato prendido de su cara. Se deshace de él y lo mete al congelador.

Bruno coge un casete de video que dice: “Castrin Brunos”... “Si estamos forrados por mí”, es decir, llenos de plata, y cuando Bruno se recupere del ataque de celos, todo volverá a ser como siempre, dice Nino a Julián. Bruno descubre sus cartas en casa de Nino. Muere la madre de Nino a causa del infarto que le produce el gato congelado. El entierro. Bruno observa detrás de una tumba. Nino recibe el pésame de sus amigos. Y detrás de Bruno la cámara enfoca una corona de flores que él trae y que reza: “Fue sin querer...” queriendo como diría el Chavo. “Yo soy un profesional, puede dejarme sin madre... pero, ese cabrón no me va a dejar sin trabajo”, dice Nino a Julián. El ejército se toma el Congreso de los Diputados e intenta da un golpe de estado: el fallido golpe del Tte. coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero del 23/feb/81, de ahí que fuera conocido como 23F, que un personaje del filme se llame Sargento 23 F. En paralelo el show de Nino y Bruno terminó siendo de culto: la chabacanería primando sobre el buen gusto, lo trivial sobre lo serio, a la manera de *Sábados Felices*. “No me pregunten cómo, pero ganamos hasta concursos internacionales”. La antorcha entra en el estadio Montjuic por Eric, quien la prendería en los Olímpicos de Barcelona/92. En el filme, Nino acaba de inaugurarlos con un certero flechazo. Y no de...

Hubo diez años de tregua en que no se vieron Nino y Bruno. “Parecía que el volcán del odio se hubiera apagado... pero como siempre estaba equivocado”, dice Nino. “Es él”, le dice Julián,

“pero no te pongas a la contra. Ahora lo que importa es el especial de Nochevieja”. Nino tuvo que pagar para salir en el programa de la Olimpiada: “Nadie lo sabe”, le dice a Julián. “A mí me va de maravilla. Yo soy el Frank Sinatra español”, como si fuera lo máximo y así hoy Martin Smith hable del “pasado rojo de La Voz”, olvidando de paso que a la vez fue ahijado del mafioso Sam Giancana, rival e indirecto victimario, todo hay que decirlo, de JFK (1). Bruno, por su parte, piensa que lo justo es que él gane apenas el 30% del nuevo contrato y Nino, el 70%. Y le entrega un paquete a Julián, para que se lo dé a Nino: las inefables medias olorosas. “Te tengo, cabrón”, suelta Bruno de espaldas a Nino, cuando éste se pone sentimental. “Vamos, Robocop”, le dice Nino a un destrozado Bruno antes de viajar a Madrid. El guardián del aeropuerto revisa el maletín y descubre... “Farlopa, farlopín, sí señor”, perico, periquín: “Vaya alijo que me trae aquí el televisero ese”. Nino va a la cárcel. Bruno hace casting para encontrarlo. “Yo en la cárcel y él triunfando con el Bombero Torero”, dice Nino a Julián. “Eso de la magia ya no sirve. Ahora lo que quiere la gente son naves espaciales, extraterrestres y la puta mierda de los efectos especiales, Nino, que va a acabar con nosotros”, le dice uno de sus amigos. Aquí el que parece quejarse es el propio Álex de la Iglesia a nombre de quienes siguen queriendo un cine artístico, artesanal si se quiere, pero no electrónico con base sólo en efectos: en otras palabras, la basura de Hollywood, “la industria de la porquería más grande que existe”, al decir del cineasta alemán W. Wenders, después de haber hecho allí *París, Texas*, con guion del inolvidable dramaturgo y escritor estadounidense Sam Shepard (1943-2017).

Y viene el concierto de rock anual en Carabanchel: un recluso escapa de la cárcel, oculto en el interior de unos altavoces. Nino ha escapado, gracias a sus amigos técnicos de sonido. Bruno recibe una llamada, cree que es aquél y se arma hasta los dientes. Y viene el epílogo: piensa que ha debido dejar que los soldados mataran a Nino en la discoteca: “Laura no me interesaba, era sólo por putear”, miente. “Yo estaba enamorado de ella... ¿es que me tienes envidia?, aquí no importa quién habla. Podría ser cualquiera de los dos. “Sí, te tengo envidia.” “¿Por qué?” “Tú eres más ingenioso, más atractivo, más alto, más todo...” “¿De qué me sirve a mí eso?” “Tú eres genial, cojones. Tú tienes gracia innata.

Yo llevo años intentándolo. Soy nadie sin ti. Sin ti no soy nadie. Y eso me pudre”, dice Bruno como quien confiesa ser dependiente de la mediocridad. Y Nino intenta justificarse: “Yo nunca he querido ser gracioso. Sólo quiero que la gente me respete. Igual que te respeta a ti. Pero, sólo soy un payaso, un puto payaso. Y te juro que no puedo aguantarlo ni un minuto más”.

Ya están aquí... los policías, dice Bruno: “¿Qué hacemos?”, pregunta Nino. “La verdad, esto es patético. Me imagino los periódicos de mañana, llenos de barro, de sangre, de mierda”, como quien en serio hace un balance del manejo mediático universal. “El resto ya lo conocen. Nino y Bruno hicieron su última actuación y la gente se murió de risa, por última vez”, dice Julián para así decirle al espectador que el filme es cíclico: termina como empezó. Sus amigos se asoman a las camas de Nino y Bruno: “Es increíble, han pasado veinte años y siguen igual. Y lo peor...”, dice Laura. “Doctor, ¿usted cree que se salvarán?”, inquiera Julián. “No lo sé. Deberían estar muertos. Su situación es crítica. Sin embargo, hay algo, no sé cómo llamarlo: una energía, una fuerza misteriosa, que los mantiene vivos”, dice el médico, ventrílocuo de Álex de la Iglesia. “¿Sabe de qué se trata?” “Sí, creo que sí. Pero, sería difícil de explicar”, contesta Julián a nombre del cineasta.

La luz se va. Travelling hacia adelante. La cámara penetra en el cuarto de Nino y Bruno. Los escanógrafos registran sólo líneas. De pronto, Bruno se levanta, va hacia Nino, lo abofetea y vuelve a la cama. Lo dicho: mientras Nino y Bruno más se odian mayor es su éxito y mientras más éxito tienen más se odian. El humor con base en la violencia de dos seres que pasaron de la amistad a la rivalidad al odio a causa de la industria del entretenimiento con base en la hegemonía gringa, continúa. Por contraste, también cabe no necesariamente lo opuesto sino lo complementario: la risa nunca muere... aunque los que hacían reír puedan estar o no muertos. Esa es la energía de la risa, siempre en transformación, evitando que nos mate la realidad: la realidad social y política, la de los políticos, que carecen de humor. La energía del arte, lo único que se sobrepone a la muerte.

En conclusión, y retomando al Bergson del comienzo, un fantoche, un político o un payaso, tres figuras distintas de un mismo personaje, jejeje, nos hacen reír porque son representaciones deformes hasta el grado de cosa de lo que [no]

somos nosotros mismos, já; en otras palabras, Bergson ve en la risa una proyección y una descarga de tensión emotiva ante algo no que nos representa sino que parece representarnos, jajaja, precisamente por esa capacidad de transmutación que tiene la risa para llevar a identificarnos con un fantoche o con un payaso pero jamás con un político: por una parte, porque el político casi nunca ríe y, por otra, porque nada hay que le produzca más contrariedad al Poder y a sus fusibles los políticos que el humor y el amor, los elementos más subversivos que pueda haber donde los haya o se hallen, que es igual pero distinto. Humor y amor que Bruno y Nino tuvieron a caudales pero que dejaron esfumar cuando su risa se vio interferida por el interés, el éxito, la competitividad, tres factores básicos del capitalismo y de su hija boba la industria del entretenimiento, por contraste la más feroz representante de la hegemonía cultural del imperialismo gringo, en la era de esa nueva versión del Pato Donald: la del *Hitler Trump*.

NOTA

1. www.elviejotopo.com/topoexpress/frank-sinatra-el-pasado-rojo-de-la-voz/

BILLY ELLIOT (2000) O *QUIERO BAILAR*

Billy Elliot, es un filme del cineasta inglés Stephen Daldry, Reino Unido. El hijo de unos mineros, en un medio trabajador y machista, quiere bailar y no boxear. Pero, para ello tendrá que enfrentarse a los prejuicios, a la homofobia implícita, a la intolerancia. La acción se sitúa hacia 1984, durante una huelga de mineros en el condado de Durham. Allí hay choques entre huelguistas y policía. Entre los mineros más exaltados están Tony y su padre.

Este se ha empeñado en que Billy, su hijo pequeño, reciba clases de boxeo. Pero, aunque él tiene un buen juego de piernas, carece por completo de pegada. O sea, su pegada más rotunda no está en las piernas ni en los pies: en la cabeza. Un día, en el gimnasio, observa la clase de ballet de Mrs. Wilkinson, mujer de carácter severo que lo anima a participar. A partir de ese punto, se dedicará con ardentía a la danza. Y vendrán, desde luego, los problemas.

Es un filme que parte de una historia sencilla. Ni comedia, ni obra de superación o autoayuda. Simplemente, una obra seria que recurre al melodrama y al humor para hacerla, de forma inteligente, soportable. Aunque la huelga minera termine en fracaso rotundo, Daldry jamás alude a la superación, más bien a las dificultades que debió enfrentar el pueblo británico, y el resto del mundo, por las medidas neoliberales de Margaret Thatcher, a quien dieron en llamar, no de balde, la *Dama de Hierro*.

La historia transcurre en una de las zonas más deprimidas de Durham, Reino Unido, lo que de alguna manera lleva a recordar el tan hilarante como desconsolador filme *The Meaning of the Life* o *El significado de la vida*, de los Monty Python, con todas aquellas casas de ladrillo, montones de varados en las calles y 57 niños por alimentar, de la misma pareja y a los que se fotografía en un mismo cuarto. Jamie Bell, esto es, Billy Elliot, hace una de los mejores papeles que podría encarnar una persona de su edad. Si alguien tuviera que elegir entre boxeo y danza, quizás elija la danza.

El final, no sobra decirlo, no es un *happy-end*, pero emociona hasta el llanto, no por tristeza o melancolía sino por el triunfo final de lo suave frente a lo duro. Algo de taoísta debe tener

Daldry, quien logra imprimir alegría en un espacio que en sí mismo conduce a la depresión. Porque, sí, *Billy Elliot*, en especial con su baile de gala, es un emotivo y duro drama que nos habla del aplastante peso de las presiones socioculturales, las cuales a menudo van en contra de los sueños individuales y a favor del hombre-masa, el que acepta en silencio su desgracia. Es la historia de un niño en cuya familia la tradición minera es probable venga de generaciones atrás. En el rudo espacio de crianza, parece que su única alternativa es acabar de minero o boxeador, oficios que odia. Pero sus plegarias comienzan a ser atendidas cuando a hurtadillas va a las clases de Mrs. Wilkinson en las que él es el único varón.

Billy ha descubierto que su única felicidad es el baile, pasión para la cual está muy bien dotado. Claro, sus deseos chocarán contra los prejuicios del padre y del medio. Su padre es un apocado minero viudo que atraviesa graves problemas: la mina está en huelga y hay riesgo de despidos masivos. Ante tal miedo ambiente antinatural, el ballet se proyecta como un estigma, algo impensable para el hijo de un rudo y machote minero que considera, como la mayoría, que el ballet sólo es para niñas o *maricas* e impropia de *varones*, como pasaba en otra época con quien quería estudiar música. Pero Billy no concibe el futuro sin lo que ama como a sí mismo, sin vanidad ni egoísmo. ¿Cómo lograr su anhelo frente a tamaña oposición? Sólo cuenta con su terquedad y su talento.

En conclusión: un drama sobre cómo hay que perseguir lo imposible, mientras la mayoría se dedica a lo posible, a los sueños que no requieren esfuerzo ni pueden hacer historia... *Billy Elliot* es la victoria de una vocación fuera de serie, en un medio de ordinariéz, mezquindad, homofobia, intolerancia y explotación: del hombre por el hombre y por el patrón. Lo que planteó un teólogo: la dialéctica del amo y del esclavo. Sólo que esta vez el esclavo no es tal y logra llegar al sitio del amo: al de sí mismo. Y eso ni su padre ni la familia ni el Estado... es decir, nadie se lo puede arrebatar.

BARAN (2001): EL PODER DE LOS SENTIMIENTOS

Majid Majidi pertenece al *Segundo Nuevo Cine* iraní, que tomó auge a comienzos de 1990 y que dio al cine de su país resonancia internacional. Nació en Teherán en 1959. El primer largometraje que le dio renombre fue *El padre* (1994), al que siguieron otros dos considerados “obras maestras”: *Los niños del cielo* (1997) y *El color del paraíso* (1999). El primero, fuertemente evocador de la niñez sin derechos, la pobreza extrema, la educación rígida, el acto de competir, la voluntad de poder, la complicidad fraternal; el segundo, la historia de Mohammad, un niño ciego sensible y amante de la naturaleza que estudia en un instituto especial en Teherán. Su padre se avergüenza de él y quiere alejarlo de la familia, colocándolo como aprendiz de carpintero, pues así es más fácil conseguir el acercamiento de una mujer. La pregunta fundamental del filme tiene que ver con el improbable acercamiento de padre e hijo. Puede decirse que en ambos filmes subyace la preocupación por el destino difícil a que se enfrentan sus casi siempre infantiles personajes. El cine de Majidi, en síntesis, recurre a temáticas con conflictos reducidos al mínimo (algo que Occidente ha olvidado creyendo que la gran historia se puede divorciar del hecho pequeño) que potencian valores universales: el amor, la tristeza, la entrega a una causa, la lucha por salir adelante en los conflictos de todo tipo. Filmes desarrollados con un equilibrio plástico más cercano a la austeridad oriental que a la parafernalia consumista de occidente. En 2001, Majid Majidi rueda *Baran*, filme del que se hablará enseguida...

Majidi ubica *Baran* en la capital iraní, Teherán. El filme, del género drama, fue rodado en colores, con una duración de 94 minutos. Se describe en él, a grandes rasgos, el problema de los refugiados, de los desplazados forzados en su propio país; la crisis de las panaderías del PMA que terminó en lo ya dicho: el cierre de las 157 que supuestamente controlaba la ONU; el problema de los trabajadores ilegales y, antes que nada, la explotación laboral de los niños y la pérdida de sus derechos fundamentales, por ejemplo, poder vivir en paz y dedicados por voluntad al estudio y no por obligación al trabajo. Los protagonistas son Lateef (Hossein Abedini), muchacho

encargado de preparar el té y los alimentos a los obreros de una construcción en Teherán, y Baran (palabra que significa *lluvia*), Zahra Bahrami, un misterioso joven que ingresa a la obra a suplir a Najaf, su padre, quien se ha roto una pierna y que por su carácter de “ilegal” no puede reclamar atención especial ni poner en evidencia al resto de sus compañeros afganos. Con su enfoque, Majidi permite al espectador hacer varias lecturas. Tres de ellas: los trabajadores son afganos ilegales laborando en un país que los rechaza y humilla; en un régimen como el talibán, la mujer es ignorada como persona careciendo así de los mínimos derechos; el amor termina por convertirse en barniz del áspero muro socio-político, dándole a los protagonistas y al espectador la ilusión de poder avanzar hacia la consolidación de los sueños... Aun así, el cineasta iraní evita la ruta fácil del melodrama, la historia cursi de tanta telenovela, al no descuidar el trasfondo político social que enmarca esta historia que en lo esencial se remite al poder de los sentimientos. Que reenvía al espectador la idea según la cual todos los sentimientos creen en un desenlace feliz y todos creen de modo tácito en la vida eterna, sin importar que la realidad se encargue de abortar tan noble abstracción.

El conflicto, por demás laboral, surge entre Rahmat y Lateef cuando el primero le quita el puesto al segundo. Tras el posterior y esencial descubrimiento de quien de hombre de confianza ha pasado a vulgar coterero, surge el amor. Una especie de embriaguez sobria se apodera de él. De pícaro y pependenciero, Lateef, por gracia del amor, pasa a convertirse en un hombre generoso y entregado, haciendo del filme una obra poética de alto vuelo. Viene la caída de la nieve que sugiere la vía más fácil para aplacar la llama juvenil. Lateef, por primera vez, se acicala frente al espejo. Se pone una camisa de tono rojo, el color del erotismo. Más tarde, Rahmat alimenta las palomas. Lateef observa. Surgen el fuego y el agua, símbolos constantes en el filme, lo mismo que la nieve. Los trabajadores cantan y se divierten. Lateef sueña... Duras condiciones atmosféricas se presentan. No faltan los guiños cinematográficos. Entonces, cuando Lateef reclama a su jefe Memar parte de su dinero, éste *leonino* le responde: “Tu dinero está más seguro conmigo”, con lo cual remite al mafioso que también le “cuida” el dinero a León en *El perfecto asesino*. Tras el grito: “afganos, corran a esconderse!”, “¡han llegado los

inspectores!", que alguien profiere, Rahmat huye. Lateef interviene en su favor y termina en la comisaría. Memar le dice: "¿Desde cuándo eres un héroe? Me multaron y ahora debo despedir a todos los afganos".

Lateef descubre un gancho para el pelo y en él un cabello de Rahmat. Aquél camina por la nieve del ensueño. Su amor es helado. Viene el fuego... fundido a negro. El amor, se reitera, transforma a Lateef: el hombre violento se vuelve apacible, tolerante, preocupado por la suerte del Otro. Lateef pregunta por Soltán; un zapatero, especie de sabio y poeta, le responde: "Todos los afganos son Soltán y trabajadores de la construcción". Segundo posible guiño: esta vez a *Miedo devorar el alma*, de Fassbinder, cuyo subtítulo es "Todos los turcos se llaman Alí", aunque se trate de un marroquí. "Del fuego de estar separado/ sale la llama que quema el corazón", agrega el zapatero poeta. "Todo lo que se hace por amor está bien hecho", es una frase que se puede aplicar a *Baran*, filme en el que el amor es un barniz que sin embargo no alcanza a tapar la pared del dolor. Al bajarse la *burkha*, para no ceder a la tentación mundana que castigan los talibanes, Baran confiesa definitivamente su amor por Lateef (el que ya previamente se había insinuado con aquella taza de té puesta en la escalera). Amor que se refleja en la huella del zapato consumida por la lluvia. Hermosa metáfora que confirma el poder de los sentimientos, aquellos proletarios, poderosos proletarios, que se mueven dentro de nosotros y los únicos que, prescindiendo del dinero, pueden llevarnos de la mendicidad a la aristocracia...

SER Y TENER (2002): CONCIENCIA DE LA DIVERSIDAD...

*A Valentina, por su discreción, por su alegría, por su capacidad de entrega.
Y a Santiago por la dicha que también me da
cada vez que nos vemos...*

Todo cine es político
GIAN MARIA VOLONTÉ

Palabras-clave: Naturaleza – Invierno – Colegio – Educación – Comunicación – Arte – Conflicto – Juego – Números – Palabras (dictado...) – Animales (Vacas) – Familia – Profesores – Lentitud – Paciencia – Ecuanimidad – Tranquilidad – Tolerancia – Diversidad – Reconocimiento de la diferencia – Compañía – Diálogo – Respeto – Entendimiento – Primavera – Bicicleta – Tractor – Paz

Ser y tener (2002), del francés Nicolas (sic) Philibert, es un filme a medio camino entre el documental y la puesta en escena o, si se prefiere, un documental puesto en escena que permite recordar al cineasta alemán Wim Wenders, en unas declaraciones que no necesariamente se vuelven contra la obra de Philibert sino que, más bien, la refuerzan en su contundencia narrativa, en su verosimilitud argumentativa, en su composición dramática: “No creo en las películas documentales, las que pretenden reflejar la realidad, porque hacen como si la realidad no estuviera siempre manipulada. En cambio, la ficción da una estructura claramente manipulada que permite a la realidad introducirse dentro de la ficción con total libertad”.

Y es que *Ser y tener* parece un filme narrado en tiempo real. La morosidad de las situaciones descritas, la insistencia en planos de detalle y primeros planos, así como en planos-secuencia, para destacar detalles ocultos o aspectos de la personalidad de los niños, de los maestros o de los familiares de aquéllos, la capacidad de Philibert para escoger situaciones, lugares y encuadres, son elementos que permiten afirmar que el cineasta francés ha hecho del tiempo, una vez más y no de cualquier forma, un juguete del cine, en este caso del documental. Un documental puesto en escena, es decir, híbrido, que se mueve entre las aguas de lo real y de lo argumental. No está de más recordar que el documental es un género precursor del cine de

ficción, en el que grandes maestros de todas las latitudes se foguearon antes de llegar al largometraje, también de ficción (pues hay largometraje documental), cual es el caso de ingleses, gringos, cubanos... por citar sólo tres ejemplos.

Ser y tener es un filme poderosamente humano y eficazmente pedagógico. Filme paciente y humilde antes que respuesta a prurito alguno o depósito de soberbia, que no se olvida nunca de la tolerancia, pero tampoco, por fortuna, de la diferencia. Aunque a veces dé la impresión de que se olvida de los diferentes, no nativos: recuérdese al final el caso de Marie, la niña de rasgos orientales, quien prácticamente lo que sobre todo dice durante la película es *No...* Hecho que si se emparenta con *El odio* nos pondría en situación de recordar que a los franceses quizás no les interesa mucho reconocer a los inmigrantes, o sea, a la diferencia. De ahí el problema que hoy tienen con las comunidades periféricas... Y aquí hay que decir que verdaderamente es una lástima (y no a despecho de *Ser y tener*) que el filme de Kassovitz no se haya podido presentar... Quizás, más adelante, tal hecho sea posible.

Être et avoir o *Ser y tener*, es un filme ontológico, en el sentido de que se aproxima a la esencia del cine reduciendo al máximo la manipulación y el artificio para crear una atmósfera verosímil, realista y tremendamente humana o, si se prefiere, humanística: al fin y al cabo, el humanismo no es otra cosa que la preocupación del hombre por el hombre. Y esa es la actitud de Georges López respecto a sus alumnos. Una actitud de desprendimiento, de nobleza (la de los aristócratas de espíritu), de lucha contra la mezquindad general. En tiempos de globalización, desafortunadamente de lo malo, no de lo bueno, es decir, de galopante neoliberalismo, el gesto del profesor López tal vez no sea muy bien visto por los gestores del continuismo, del radicalismo a ultranza, de una concepción pedagógica anacrónica y retardataria. En todo caso, sí será bien visto por todos aquellos que sean capaces de descubrir en la educación una herramienta aliada de la comunicación, del afecto, del respeto, de la responsabilidad compartida.

Se trata de un documental que desmiente el carácter del mismo como género menor del cine pues “recrea artísticamente la realidad”, de acuerdo con los postulados del gran exponente del género John Grierson (1898-1972), nacido en Deanston, Escocia,

graduado en filosofía en Glasgow y director en 1929 de *Drifters*, documental en blanco y negro sobre los pescadores del Mar del Norte. Un documental que muestra la dura faena del hombre contra los elementos de la Naturaleza, al mismo tiempo que la reconciliación, después de ella, con los productos de la tierra. Grierson, considerado el Padre del documental inglés, y quien tenía una clara definición del género, destacaba en lo esencial la lucidez del planteamiento, ya basado en el reportaje, ya en la poesía, ya en la estética, sin olvidarse jamás de la preocupación por el presente, de la imaginación, de la observación: “El documental está pidiendo que se lleven a la pantalla por cualquier medio las preocupaciones de nuestro tiempo, despertando la imaginación y mediante una observación lo más rica posible. El medio puede ser a cierto nivel el reportaje, la poesía en otro; y en otro, por fin, una calidad estética al servicio de la lucidez de planteamiento”.

Y *Ser y tener* reúne esas condiciones y en especial la lucidez de planteamiento. Philibert sabe que sólo se puede dar claridad siendo claro. Por eso, cada detalle le sirve para reforzar la idea según la cual educación es sensibilidad y esta, si bien no implica comprensión, lleva a ella: no entender es, gracias a la sensibilidad, ya una forma de entender. También es un filme próximo a la idea de Schiller según la cual hay que detenerse en las cosas con amor... En ese sentido, estaría emparentado con *La historia sencilla*, de Lynch, desde la perspectiva de la lentitud (recuérdese al comienzo del filme a esa tortuga que se desplaza por el suelo de las aulas) como antagonista de la velocidad, del vértigo con que se mueve el mundo. Un mundo neoliberal, fuertemente egoísta, tristemente caótico, dolorosamente trivial. A propósito de la lentitud se recuerda la doble ecuación del escritor checo Mlana Kundera (así debe decirse) en su novela homónima: “El grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido”. La lentitud hace consciente al hombre de sus actos, de su experiencia, de su propio cuerpo: en suma, le permite recordar. La velocidad, en cambio, mata a la memoria. Y sin memoria no hay recuerdo ni por ende historia, condición sin la cual no puede haber identidad. Y ya se sabe que esta es el distintivo de cada pueblo que, no obstante y paradójicamente,

permite reconocer la diferencia y conciliar con ella. Al fin y al cabo, no son los pueblos (que tampoco hacen las guerras), sino sus políticos, los que han trazado las fronteras, los usufructuadores de las guerras, los verdaderos enemigos de la paz.

El profesor Georges López, hijo de inmigrantes españoles de Andalucía (recuérdense aquí los inmigrantes de *El odio*, que nos llevan a pensar, a través de sus actos, en un universalismo compatible con las diferencias, algo contrario a los intereses de los gestores del pensamiento único que, tontamente, pretenden oponerle al pensamiento complejo, es decir, aquello que por su propia naturaleza es el hombre: complejo, diverso), es un tipo tranquilo, pausado, algo inexpresivo quizás, pero profundamente comprometido desde la cabeza y desde el corazón con su trabajo, como lo cuenta un bello plano-secuencia en que recuerda cómo se hizo maestro de los niños. López no hace alarde de inteligencia, sino que da muestras de sensibilidad, una muy especial que le permite tratar con respeto, delicadeza y tacto los conflictos de sus muchachos (sin énfasis en el posesivo, salvo desde lo coloquial afectivo). Por ejemplo, en los casos de agresión de Julien y Olivier y de Jo Jo y Johann o en el problemático caso de Nathalie y su dificultad para comunicarse. En el primero, su aguda capacidad de descubrir los problemas, de insistir en la necesidad de que los propios niños descubran el conflicto, le permite a López encontrar en el diálogo la solución al mismo. El caso recuerda a *El primer hombre* cuando, tras la pelea entre Cormery y Muñoz en la que éste es vapuleado por aquél, Camus dice: *Y supo así que la guerra no es buena, porque vencer a un hombre es tan amargo como ser vencido por él*. En el segundo, otro plano-secuencia conmovedor, permite hallar a través de la tenue voz de Nathalie, de su parquedad, de su laconismo, las claves para que cuando López se haya ido del colegio ella pueda establecer comunicación con sus compañeros al igual que con sus maestros.

Aquí el filme aporta algo fundamental: el estrecho nexo que existe entre comunicación y educación. Entre educación y alimentación. Entre civilización y naturaleza. Entre hombre y tierra. Entre padres e hijos. Entre profesores y discípulos. No es posible pensar el acto educativo sin el acto comunicativo. Y viceversa. La educación es, en últimas, comunicación orientada a

la ampliación y al enriquecimiento de la comunicación. Y esto lo entiende muy bien aquél educador-comunicador que es Georges López. Tampoco es posible pensar en educación sin una debida alimentación, como lo han demostrado hasta la saciedad tantos y diversos estudios. Y es que un niño desnutrido en lo físico lo está también en lo mental. Ahora, un niño sin contacto con la tierra, sin conciencia geológica, antes que ecológica o cósmica (pues estas no valen sin aquella, salvo para la abstracción y el *onanimismo*, sic, metafísico), está condenado a vagar la eterna madrugada y a padecer un lánguido anochecer. Padres en contacto permanente con sus hijos son padres que les cierran las puertas al olvido y en consecuencia al odio pues sus hijos se vuelven hijos agradecidos. Profesores preparados integralmente son profesores aptos para ampliar y enriquecer la *weltanschauung* (la concepción intelectual del universo) de sus pupilos.

Recuérdese aquí al sacerdote Camilo Torres, para quien la lucha revolucionaria es imposible sin una *weltanschauung* completa e integral. Para quien, además, en el mundo contemporáneo occidental dicha lucha difícilmente se pueda realizar por fuera de dos ideologías: la cristiana y la marxista, las únicas que en su concepto tienen una *weltanschauung* integral (consideración que no se comparte desde el punto de vista de la ideología cristiana, sí desde el de la marxista, pero que se hace con un profundo respeto por lo que pensaba el propio Camilo Torres y por la época en que se inscribe su pensamiento). Por eso, las personas no definidas en uno u otro campo ideológico difícilmente también puedan asumir un liderazgo revolucionario. Por último, se reitera, el acto educativo es consustancial al acto comunicativo. Saber comunicar es más importante que saber, a secas. Saber educar es, sencillamente, saber comunicar y esto, saber educar. Seres educados son seres pacíficos. Y la paz, eso lo sabe bien López, es tarea permanente, fruto del amor, obra de la justicia. No un estado determinado e inestable que se intenta describir como lo opuesto a la guerra u otro que se pueda decretar... mucho menos imponer.

Para que ocurra lo contrario, es decir, una paz consensuada, siempre deben tenerse en perspectiva dos hechos fundamentales: *ser*, como sinónimo de libre albedrío, de elección voluntaria, de decisión propia; y *tener*, como sinónimo de lo adquirido por la

experiencia personal, por el contacto con la sociedad y con el mundo, por lo heredado del conocimiento y de la vida. Pero, no como la avara y triste tendencia de acumular y por ende como una perversa actitud egoísta, disociadora y excluyente... que por lo general tiene que ver más con la muerte. No. Por el contrario, la paz debería ser siempre entendida como una causa compartida, fraternal e incluyente, no ajena, eso sí, al conflicto. Y esa es la actitud del maestro López en *Ser y tener*: una actitud de discreción, de compromiso decidido y solidario, de generosidad sin límites, de condena de la muerte y de recuperación de la vida. Siempre con la idea en mente de que el conflicto puede surgir en cualquier instante, no pensando en un esquizoide paraíso posible en el que lo virtual deviene real y viceversa.

(*Ser y tener*, uno de los últimos filmes que vi en compañía de Valentina, fue comentado en la clausura del Curso de Contexto sobre *Derechos Humanos*, de la U. Central, en el Auditorio Jorge Enrique Molina, 3.XII.2005)

RESCATE AL AMANECER (2006/7): FUGA
EXISTENCIALISTA...

Vietnam, 1965. *Rescue Dawn* o *Rescate al amanecer*, del cineasta alemán Werner Herzog (nacido Werner Stipetic, Múnich, 1942), podría pertenecer igual al género guerra que al de drama existencial o al *thriller* psicológico. En efecto, la historia real del piloto germano Dieter Dengler quien luchando a nombre de Estados Unidos en Vietnam se accidentó en su avión *Douglas A-1 Skyraider* y cayó en manos de guerrilleros de Laos, fue llevado luego a un campo de prisioneros de guerra y por último en compañía de unos pocos huyó es, a dosis iguales, un filme anti-bélico como uno de corte existencialista o psicológico. Tras superar grandes dificultades, logró ser rescatado por un helicóptero y regresar con vida al hospital Danang (no precisamente para ser felicitado) y por último “secuestrado” y llevado a su portaaviones. El filme se inicia a bordo del *U.S.S. Ranger*, Golfo de Tonkin, un episodio manipulado por Estados Unidos para justificar su intervención en Vietnam. En efecto, la *Resolución del Golfo de Tonkin* (oficialmente *Southeast Asia Resolution*, *Public Law 88-408*) fue emitida por el Congreso de EE.UU el 7 agosto 1964: autorizaba al Presidente LBJ para actuar de manera integral (e irresponsable) contra la República Democrática de Vietnam (Norte), a la cual acusaba de agresiones en contra de naves gringas en el lugar que da nombre a la resolución. Esta es de importancia histórica porque autorizó al presidente, sin una declaración formal de guerra por el Congreso, para usar fuerza militar en el sudeste de Asia. Documentos recientemente desclasificados proporcionaron todavía más pruebas de que el Gobierno de Johnson fingió el incidente para intensificar la Guerra de Vietnam. Un informe de la Agencia de Seguridad Nacional (NSA, en inglés) concluye: “Esa noche no ocurrió ningún ataque” al portaaviones *USS Maddox*.

Crédito inicial: “En 1965, poca gente creía que el aún limitado conflicto de Vietnam se convertiría en una guerra a gran escala. Uno de los primeros signos de lo que sucedería fue el bombardeo gringo a los blancos secretos dentro de Laos”. Enseguida, el avión de Dieter Dengler sobrevuela un río soltando bombas y causando incendios y destrucción a su paso. Todo en silencio, como en un

filme de Kitano Takeshi, con una sutil y triste música de fondo. En el plano siguiente el oficial Willoghby informa a sus hombres que se dirigen al Norte y que al día siguiente se asentarán en la Estación Yankee: “Iremos en misión de vuelo al norte de Vietnam, por líneas enemigas, lo que significa que debemos cruzar hasta Laos. Misión confidencial. Nada de tarjetas ni cartas a las novias ni llamadas a la familia. Nadie debe saberlo”. Video: “Para vencer a la Naturaleza el soldado más inteligente debe entender que ella no está en su contra, debe lograr que ella trabaje para él usando la amplia variedad de provisiones naturales a su disposición... Y cuando aparezca el helicóptero de rescate...” Todo el mundo le hablaba a Dengler de la rumba, de “las bailarinas sexy” (clara alusión a *Apocalypse Now*, de F. Coppola). El Tte. Dengler es asignado como piloto de vuelo de Spook. Los aviones pasan por Vietnam del Norte y se dirigen a Laos.

El avión, matrícula AK 37543, cae por los disparos de guerrilleros. Dengler abandona radio y dotación, huye por la selva, llega a una choza, toma alimento y sigue. Duerme un rato... Un helicóptero sobrevuela la zona, una mujer y su hijo pasan junto a él. Dieter trepa una roca y pide auxilio. Guerrilleros se acercan, buscándolo. “¿Adónde se fueron?”, grita Dieter al cielo. Saca un espejo. Hace mucho calor. Encuentra agua. Mientras bebe, figuras extrañas se reflejan en el agua. Cae prisionero. Con las manos atadas, es obligado a sentarse en el piso. Mujeres y niños laosianos lo observan como bicho raro. Un niño fuma en una pipa. Dieter necesita “ir a cagar”. Lo hará encima... Todo esto sirve para entender que uno de los signos más elocuentes de la guerra es la tortura. Los guerrilleros, con Dieter, huyen de los helicópteros; aquéllos hacen fuego, pero la presencia militar se los hace apagar y piensan que Dieter es culpable de ello. Una bala roza su cara. Queda sordo de momento. Todos huyen de nuevo. Dengler es trasladado en un camión a una casa elegante. El huésped vietnamita señala que los gringos usualmente atacan más temprano. Se sienta. Dieter se acerca y dice: “Deutsch, no english”. “¿Por qué no admite que es gringo?” “Soy ciudadano estadounidense y amo a mi país”, dice mientras saca el pasaporte de su bota. “¿Por qué está en esta guerra contra nosotros?” “No quería ir a la guerra. Nunca quise ir. Vi suficiente de niño. Sólo quería volar”. Aquí se revela la identificación de Herzog con Dengler: él creció en un pueblo de la Selva Negra, durante la II

Guerra Mundial. La velada acusación de Herzog a la actitud guerrerista de Estados Unidos es la misma que el huésped vietnamita le muestra al piloto alemán: “Condeno la actitud imperialista del régimen corrupto y vil de Estados Unidos... contra niños inocentes y trabajadores pacíficos”, lee al ser obligado a firmar. “No puedo firmar”, dice Dengler. “Si firma, seríamos sus amigos”, le dice el funcionario vietnamita: “Podríamos liberarlo en dos semanas”. “No...” “Usted elige”.

La tortura regresa. La misma que han utilizado los gringos en todas partes y la llaman *abusos*. En tiempos recientes la declaración de la Unión Europea contra las torturas en Abu Ghraib, la prisión preferida de Hussein en Irak, primero, y luego de los soldados gringos durante la invasión-pretexito para buscar unas armas de destrucción masiva que jamás hubo, no mencionó la palabra tortura. Se sustituyó por *abusos*. Bush, Blair y Berlusconi, el verdadero eje del mal en este reino del revés, hablaron olímpica y cínicamente de *errores*. Los periodistas de CNN y demás medios masivos occidentales “no pudieron utilizar la palabra prohibida”, señala Eduardo Galeano en *La confesión del torturador*. Años antes, para que los presos palestinos fueran humillados *legalmente*, la Corte de Israel autorizó *las presiones físicas moderadas*. Los cursos de torturas en la Escuela de las Américas se llaman *técnicas de interrogatorio*. En Uruguay, durante los años de la dictadura militar (1972-85), las torturas se llamaban, y aún se llaman, *apremios ilegales*. Aunque para *Amnistía Internacional* la venta de aparatos de tortura es un negocio redondo para empresas privadas gringas, alemanas, francesas y de otros países, para sus gobiernos y representantes aquellos productos de la perversión humana a escala industrial, son *medios de autodefensa*: o sea, paramilitares, como son los personajes y métodos que se emplean para combatir al *terrorismo* y al *narcoterrorismo*, términos que cacareaban al unísono Bush y la “supina perrita faldera inglesa”, Tony Blair, para luego desatar la paranoia que ha revivido estados fascistas, policivos, totalitarios.

Ahora, un ciudadano alemán que *pelea* por los estados Unidos, la recibe. Es atado de pies y manos y arrastrado por un búfalo hasta la saciedad. Recibe tierra e insultos. Los lugareños ríen a su paso. Cae extenuado. Se le iza bocabajo y en su cara le ponen un fruto plagado de hormigas. Le dan vueltas. Fundido a negro. Al

cabo de un rato, lo bajan y lo hunden en una pileta circular, con peces carnívoros al fondo. Trata de sacar la cabeza, pero cuatro manos... Un plano vertical minimiza a Dengler y, por contraste, exagera lo brutal de la tortura. A negro. El plano siguiente, general cerrado, muestra a varios de aquellos peces voraces en el agua y a Dengler entre guerrilleros con la soga al cuello: “Los vivos caminan dormidos, igual que los muertos”, dice. Al día siguiente, llega al campo de concentración. Lo maltratan, le quitan las botas, todos lo gritan. Es conducido a su celda. Encuentra a otros presos. Pregunta si alguien es gringo: “Me llamo Dieter. Soy piloto de la Armada. Nací en Alemania”. Otro le dice que guarde silencio porque viene *El pequeño Hitler*. En todas partes hay uno. Dieter pregunta por él y enseguida recibe un cepo en sus pies: “¿Qué diablos es esto? ¿La Edad Media?”, suelta inocente de momento sobre las arbitrariedades de su país de adopción. Dieter se encuentra con otro prisionero que quiere saber quién ganó la Serie Mundial. Yik Chiu Tuo le pregunta si no le gusta el béisbol. Eugene *Gene* de Bruin afirma que “todos volamos para Estados Unidos”. Poco a poco aparecen Phisit, Procet, Duane Martin. Y los guardias: *Pequeño Hitler*, *Jumbo*, *Nook el Novato*, *Caballo Loco*, *Walkie Talkie*.

Duane le dice a Dengler: “Agacha la cabeza y cierra la boca. Es la mejor opción para sobrevivir”, en lo que parece una alusión coyuntural, pero resulta una sentencia existencial. *Gene*, extraviado: “Así que hay guerra”. Y pregunta enseguida por los Acuerdos de Ginebra (1954: una y otra vez violados por los gringos), las negociaciones de paz. “Pueden ustedes pudrirse aquí pero yo me escaparé esta noche”, vaticina Dieter. “No puedes escapar, si lo intentas, arruinarás nuestra liberación”. “La jungla es la prisión”, tercia Duane pues sin agua, afuera nadie se salva. Dieter pregunta cuándo vienen las lluvias, el monzón. En cinco o seis meses. Dieter averigua por un clavo. Alguien menciona un vidrio, otro una púa de puerco-espín, uno más “un martillo y una llave de tuercas metidos en el culo”. La guerra, por catarsis, produce sólo humor negro. Finalmente, alguien sabe dónde hay un clavo, no fácil de obtener. Dieter pide crema de dientes al enano *Jumbo* y le roba el clavo que sostiene su toalla. Llega la noche. Todos duermen. Dieter sostiene el clavo entre sus dientes, abre las esposas de todos en dos o tres segundos. Enseña el truco

para que haya *manos libres*. Dieter sueña con atravesar de Vietnam a Tailandia cruzando el Mekong: “El Gran Lodazal”, le dice Duane. Pasan dos aviones caza. “Americali”, bromean los guerrilleros con Dieter. Plano sobre una lata vacía de tocino, Cerdo & Frijoles: “Sólo yo puedo olerlo”, dice *Gene*. Dieter recuerda cuando quiso ser piloto. “Un tipo intenta matarte y tú quieres su empleo”, dice Duane a Dieter tras escuchar su relato de cómo quiso volar. El miedo como motivador. Piensa tomarse el campamento y apresar a los guardias pues el monzón aún está lejos. La fuga queda para el 4 de julio...

La cosa se pone fea: “Planean llevarnos a la selva, matarnos y hacer que parezca un escape”. De nuevo, el efecto *boomerang*: “Lo que hacemos, nos es devuelto”, diría James Baldwin. Ahora, los vietcong les quieren aplicar a los gringos la *Ley de Fuga*. “Tiene que ser mañana, a la hora de la cena”, dice Dengler sobre la fuga. Un plano en grúa muestra una fogata y a dos guardias. Amanece. *Tilt up* y *tilt down* para hacer patente lo inexpugnable del lugar. La grúa baja y presenta a Dieter y compañía recolectando arroz. Dieter explica el plan. “Nos vemos en la cocina”. Los guardias comparten su comida en ella. De repente, Dieter ataca a los guardias, caen todos asesinados, salvo *Jumbo*, antiguo y fiel surtidor de arroz y a quien se le ordena huir. Dieter y Duane toman lo que pueden y parten. “Los guardias van a volver”, anuncia Dieter y maldice a *Gene* que no llegó... Dieter y Duane huyen al bosque, encuentran a Phisit y a *Gene*, preguntan por sus zapatos y discuten por los proveedores de fusil. Duane le dice a Dieter que va a llover, que siempre empieza así. Contrapicado al cielo nublado. Poco después, ambos son arrastrados por el agua. Así, comienza el infierno para ambos. Una subjetiva los muestra enfrentados al poder de la selva. Llegan a un río. Construyen una balsa y se desplazan en ella. Todo en calma... chicha. Ruido del agua. Cascada... Subjetiva del agua y sus peligros. Travelling sobre Dieter y Duane. Estruendo del agua. Primer plano de ambos, empapados. Dieter descubre su pecho infestado de sanguijuelas. Advierte la presencia de un pescador. Pasado el peligro, avanzan. Como no cabe enfrentarse a tiros con los vietcong ni pueden cazar por el ruido que harían, Dieter tira las armas al río. Duane, cansado, no puede seguir. Una aldea abandonada, ya devorada por la manigua. Dieter asegura a Duane

que tras viajar de noche, llegarán a un club gringo y comerán hamburguesa, papas fritas, helado y “todas las cosas dulces que te gustan”. Del humor negro, al humor caníbal. Helicópteros a la vista. Pasan de largo, pese a los ruegos de Dieter. Duane delira. Pide bajar la voz pues *vienen los guardias*. Su desespero contrasta con las espigas movidas por el aire. En libertad. La que Duane ya no siente ni teniéndola. Dieter lo acuesta, como a un niño, lo tapa con hojas y anuncia una gran fogata para la noche. Hace fuego, Dos helicópteros se acercan. “¡Aquí estamos!”, grita. Los helicópteros abren fuego. “Idiotas, casi me matan”, vocifera. Fundido.

Amanece. Duane se asoma entre las hojas, camina con dificultad. Dieter, cabizbajo. Un niño pasa con dos baldes de agua, sonríe y detrás aparecen los vietcong. Matan a Duane y Dieter huye no sin antes quitarle el cuasi-zapato. La culpa le hace, ahora, oír voces extrañas: Duane lo llama y él se sobresalta. Dieter avista guerrilleros en el río, come sus sobrados. De repente, Duane se sienta a su lado. Lo abraza y Duane se queja de frío. Dieter, culpable, le suelta: “Quédate con la suela”. Se dispone a dársela, pero ya no está. Ahora, el delirio es todo suyo. Insiste: “¿Duane?”, pero, como es natural, no le responde. Voltea a su derecha y ve a Duane atravesar el espeso follaje. Dieter llega al río. Se dispone a cazar a una serpiente. La atrapa. Plano al agua. La cámara vuelve sobre Dieter, quien desesperado la devora. Grita, agita una hoja gigante. Llega un helicóptero. Lo rescata al amanecer. Los vietcong abren fuego. Los helicópteros despegan. Dieter se identifica. Le piden contraseña, cual computador, deporte y pescado preferidos. “Confirmado, es él”, certifica el piloto (y Herzog ríe, mientras filma, por la ironía). Dieter llega a la base gringa. De ahí la Cruz Roja lo lleva al Hospital Danang. La enfermera le dice que está muy bien. Él pregunta si puede volver al barco. De un helicóptero bajan una mesa con un mantel y un ponqué encima. Cuatro hombres se dirigen hacia Dieter, éste atiende a dos agentes de la CIA: “No sé las coordenadas”. “Háblenos de sus guardias” etc. Y ríe cuando entran: “¡Feliz cumpleaños!”, le gritan, cómplices. Spook explica a los agentes que Dieter recibió una carta de Marina, su prometida, y que se trata de algo personal. Pide diez minutos de tregua en el interrogatorio. “No es mi cumpleaños”, aclara Dieter y Spook le cuenta que lo quieren llevar a la isla de Guam para interrogarlo y

abrirle un proceso. Todos ríen y lo meten dentro de la mesa. La torta ya fue consumida. La banda (buena) de los cuatro se topa con la dupla (mala) de la CIA, le piden unos minutos, mientras su amigo se recupera y aceleran su paso con el paquete humano. Lo suben al helicóptero y parten... dejando el cuerpo (de la mesa) del delito, en medio de jubilosa algarabía. Aterrizan en el portaaviones. Dieter pregunta, ingenuo, si la guerra terminó. “Nooo...”, le responden. “La guerra nunca termina”, parecen decirle con su jocoso gesto. El *speaker*, que no falta, anuncia la llegada de Dieter: “¡Lo secuestraron y lo trajeron con nosotros!”, relata. “¡La CIA lo retuvo cuatro días, pero no para siempre!”. Almirante Willoghby: “Tte., ¡qué placer tenerlo de vuelta!” *Speaker*: “¿Qué te hizo volver, la fe en Dios o en tu país?” y el perplejo Dengler responde a dúo con el satírico Herzog, guionista del filme: “Creo que necesito un bistec”, como lo haría cualquier boxeador hambriento.

Por último, el *speaker* le pregunta por algo que haya aprendido en su calvario y Dengler, taoísta, filósofo, humorista, le contesta: “Vacíen lo que esté lleno, llenen lo que esté vacío”, antes de la perla final: “Rásquense cuando pique. Es todo”. Dieter es alzado en hombros por la multitud que lo aclama. Crédito final: “Poco después de su rescate, Dieter Dengler se retiró del servicio activo y se convirtió en piloto civil de pruebas. Sobrevivió a otros cuatro accidentes aéreos”. Termina así la historia de un filme que más que de guerra o thriller psicológico, es una fuga existencialista, desesperada por matar no los fantasmas sino la realidad cruda, brutal e inhumana de la guerra, esa forma de la política por otros medios...

PETRÓLEO SANGRIENTO (2007): LA FORTUNA ESTÁ EDIFICADA SOBRE EL CRIMEN...

*Para Santiago, Marthica y María del Rosario,
por la armonía de esta nueva familia...
en recuerdo, siempre, de Valentina.*

Con *There Will Be Blood* (2007) o *Habrà sangre*, titulada en español *Petróleo sangriento*, el más reciente filme del mismo director de *Magnolia* (1999), continúa Paul Thomas Anderson elaborando un retrato veraz sobre la condición humana. Esta vez, de nuevo, lejos de la seducción, cerca del patetismo, no peyorativo, y más próximo a lo real verosímil que cualquiera de las producciones de consumo a que tiene acostumbrado al espectador la industria hollywoodense. No hay aquí espacio para el optimismo ni la alegría, para el moralismo ni, mucho menos, para la ética: para Daniel Plainview (Daniel Day Lewis), de hecho, su mayor aspiración, es decir, la más ruin, radica en la codicia: “Quiero ganar suficiente dinero para librarme de todo el mundo”, sostiene sin rodeos. Él, entre ateo y agnóstico, cuya noción de absoluto sólo parece ser la del dinero, apenas recurre a la religión cuando lo ve necesario: al notar que el provinciano pastor de ovejas ingenuas, cuando no descarriadas (a los ojos de los demás, que olvidan son *los demás de los demás*) como él, Eli Sunday (Paul Dano), sabe cómo sacar tajada de la ignorancia y del desvalimiento. Una alianza, la del dinero y la religión, heredada por Thomas P. Anderson del original literario de Upton Sinclair titulado *Oil* (1927), es decir, *Petróleo*. Historia que se ubica en las tres primeras décadas del siglo XX, con un preocupante trasfondo socio-político y económico que cierra el paso al facilismo y a la trivialidad y, sin querer, permite la entrada a la desesperanza y a la crueldad del ser humano.

Buena parte de la atmósfera del filme, aparte de al director, habría que atribuírsela al responsable de la música original: Jonny Greenwood, guitarrista del grupo *Radiohead*. Una atmósfera densa, pesada, depresiva, muy acorde con el expresionismo tanto de la novela, como del filme. Fuera de eso, el ambiente generado por el sonido de Greenwood, se refuerza con la recurrencia al concierto para violín en *re mayor* de Johannes Brahms. Ahora, el

carácter expresivo de la novela se evidencia al constatar que la obra de Sinclair hace parte, en Estados Unidos, de la *Nueva Objetividad* alemana, correspondiente al periodo 1923-30, el de la llamada República de Weimar, época de grandes dificultades económicas en la que se dieron, en 1926, el Tratado Dawes, con Estados Unidos, para la recuperación posbélica y como consecuencia del Tratado de Versalles que obligó a Alemania a resarcir daños, y en 1929, el llamado *Crack* o Depresión económica mundial que, en el caso germano, llevó al país a tener cuatro millones de *parados* hacia 1934, problema que se muestra en el filme *Kuhle Wampe*, de Slatan Dudow, con guión de Ernst Ottwalt y Bertholt Brecht. Determinante en la literatura y el teatro de la época citada, la *Nueva Objetividad* entrañaba la búsqueda de un nuevo equilibrio a través de un realismo de cuño socialista, con una mirada no-utópica sobre la realidad, basada en la claridad, el cuidado y la economía de medios orientada, eso sí, a lo colectivo antes que a lo personal y a la expresividad antes que a la introspección. La generación de la *Nueva Objetividad* se ancla en la negación, como ya lo había hecho en el idealismo, de ahí que el escritor Erich Kästner dijera: *Somos la juventud que ya no cree en nada* (como ahora dicen los jóvenes, apoyados en la *vieja subjetividad*). Amargura, entonces, y retorno a la naturaleza y a sus riquezas, son dos etapas de este nuevo realismo en el que la juventud que lo conforma es considerada cínica (por *impúdica* y *desvergonzada*) por volver a las costumbres, artes y tradiciones populares y, por ende, a la vida sencilla. El nazismo sabría sacar su tajada de este ponqué naturista para imponer su teoría eugenésica de la raza aria (una desvirtuación del *superhombre* de Nietzsche), su particular mundo chauvinista y demagógico de *la sangre y la tierra*, es decir, del calvario y la promesa, uno real y la otra no cumplida. El mismo que se sigue dando en otras latitudes.

Un realismo expresivo, el de la *Nueva Objetividad*, muy bien asimilado por Upton Sinclair (1878-1968), quien tuvo suerte con su literatura social y política de honda repercusión. Se hizo famoso con su novela *La selva* (1906), en la que expuso las condiciones de los mataderos de Chicago y los abusos de la industria distribuidora de carne. Con ello hizo abrir una investigación por el gobierno federal que acabó en un proyecto de

ley sobre la pureza de los alimentos. Luego, en *Boston* (1928) denunció las terribles y miserables condiciones laborales del proletariado y la hipocresía de la sociedad gringa que prohijaba tal situación... un año antes del *Crack*. Sinclair escribió otras novelas de corte socio-político y estudios en contra de la prensa, con innmercido poco eco.

Para comprender lo anterior, habría que señalar, así sea en forma breve, qué es el expresionismo. Para el crítico alemán Herwarth Walden, en la presentación del catálogo del salón de otoño de 1913, de Berlín, es *moderno o expresionista* quien da a conocer *la expresión de su ser*, y para quien *toda expresión recibida desde afuera se convierte en expresión desde adentro*. Si se considera que el expresionismo en el arte es la tendencia a la expresión sincera aun a costa de la forma, sin duda el expresionismo en cine sería, en parte, la antítesis de dicha afirmación pues su énfasis está en lo meramente escenográfico, al menos al comienzo de ese vago periodo y hasta la aparición de *El último hombre* (1924), filme en el que la tensión argumental y la intensidad del protagonista hacen que el contenido pase a primer plano. Esto es, cuando la forma pasa a supeditarse a la expresión del ser. De ahí que sean obras expresionistas tanto *El último hombre* como *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), también de Murnau y su primera obra gringa, lo mismo que la novela de Sinclair y, a su modo, el filme de Paul Thomas Anderson: *Dedicated to Robert Altman* (1925-2006), postrer homenaje a uno de los cineastas más lúcidos, ácidos e inteligentes de cuantos ha habido en Estados Unidos y quien vislumbró como ningún otro lo que hoy se llama *cine independiente* gringo.

Petróleo (1927), la novela, muestra, al comienzo, la insaciable sed de dinero y de poder que acompaña a Daniel Plainview y, al final, como el filme, la infinita e inquietante soledad que le deja como saldo toda una vida dedicada a la avaricia, a tratar de obtener exactamente lo contrario de lo que logró: una fortuna edificada sobre el crimen y no cualquiera: un crimen de lesa humanidad... que sólo él, en su fuero interno, pudo ver como tal. Para el resto de mortales, como gobernantes, empresarios y líderes religiosos, el tamaño de sus arcas es el sucedáneo de una vida hecha a pulso, la del típico *self-made man*, con base en el trabajo, la disciplina y el carácter autosuficientes. Y bajo la égida de los tres pilares del capitalismo: el consumo, la competitividad

y el éxito. Entre otras cosas, sostiene: “Tengo una competición conmigo mismo”; “No quiero que nadie más salga adelante”... y en adelante se dedicará a saciar sus más hondos apetitos materiales.

Sin importar que al final se le vea consumido, incompetente y solitario por misántropo (“Odio a casi todo el mundo”; “...miro a la gente y no veo nada que merezca la pena”, dice), esto es, en las antípodas de lo que forjó... de lo que quiso tener, no ser. Pues a la postre la piltrafa humana en que se convirtió ya no produce admiración alguna: apenas compasión si no lástima, tristeza, pero quizás también desprecio. Al fin y al cabo, construyó su riqueza sobre la miseria de los demás, incluido su hijo H. W. (Dillon Freasier), a quienes usó, en el caso de los primeros, como simples herramientas, fuerza laboral, plusvalía; en el del segundo, como carnada para mostrar su lado *humano*: como quien acaricia el lomo de un caballo para después montarlo. Y el lomo es, además, el de sus inocentes peones en el ajedrez petrolero de explotación y crueldad sin más límites que la muerte... Ahora, no se olvide que, en determinado momento, Daniel abandona a su hijo en el tren; más tarde, volverá al redil paterno, con su maestro de escuela, George Renan, y luego a reclamar sus derechos y a farfullar sus verdades, las que traerán la culpa del padre, culpa que éste intenta disolver en whisky: “Agradezco a Dios no tener nada de ti en mí”, le espeta H. W. a su padre. Y éste, le responde, casi sin titubear, como si estuviera frente al espejo: “No eres mi hijo. Eres sólo un desperdicio en la basura”. Pocas veces como aquí se da un ajuste de cuentas tan áspero entre padre e hijo, como sólo ocurre en *Celebración* (1998), de Thomas Vinterberg, y, más recientemente, en *A la izquierda del padre* (2004) de Luis F. Carvalho. O en literatura, con *Las botellas y los hombres*, del peruano Julio Ramón Ribeyro.

Petróleo sangriento es, al cabo, uno de los retratos más reales y expresionistas de la triste, pobre e indefensa condición humana. A quien crea esto una exageración se le invita a ver el filme de Anderson y a tratar de ir más allá de los primeros quince minutos de esta obra, con pocos referentes en la historia del cine... con un aliento épico, o anti épico (qué importa!, apenas comparable al de *Las uvas de la ira* (1940), filme basado en la novela homónima de Steinbeck (Nóbel en 1962), con guión de Nunnally Johnson, cuyo foco central apunta, como en el caso de *Petróleo sangriento*, a la

explotación laboral, así como a la desesperación del hombre cuando se hace consciente de que es, simplemente, un juguete de poderes extraños. Cuando deja de correr la sangre en el filme de Anderson, al espectador no le queda sino sentir un profundo desconuelo por el futuro de la raza humana... por su pasado y por su presente. Aquí no hay lugar para héroes ni anti héroes. Plainview es a la larga un pobre ser humano por el cual sólo cabe sentir piedad o lástima, tal vez más lástima que piedad... Después de todo, vencer a alguien es tan amargo como ser vencido por él.

Y Daniel Plainview ha vencido a muchos, en una batalla desigual, con los desalentadores resultados que al final se observan en pantalla, no sin antes mostrar la resaca que resulta de la borrachera humana. Cuando a Daniel, ebrio en el piso, el pastor Eli le grita como un terrorista de verdad: “La casa está en llamas” y “tu casa es un milagro”, Daniel, ya sobre su víctima ulterior, le exige: “Quiero que me digas que eres un falso profeta y que Dios es una superstición”, en parte para vengar aquella ocasión en la que él (quien previamente lo ha hundido en el barro) es bautizado por Eli, entre la amargura y la humillación, y a quien cuando termina la ceremonia, lo primero que le suelta es: “Dame mi línea de tuberías”, como quien se dirige al Señor. En la secuencia final del filme, Daniel liquida a su *socio* Eli con un boliche en la pista de su ostentosa mansión y en una competencia nada deportiva que apenas significa: dinero mata religión, aunque antes el primero haya necesitado a la segunda para legitimar su origen. Mientras tanto la sangre corrió, tenía que correr... para mostrar que, en efecto, detrás de toda fortuna siempre hay un crimen. Que toda fortuna se edifica sobre el crimen... y que, a pesar de todo, la religión sigue siendo cómplice del dinero: de lo contrario, no habría caridad; aun así, puede decirse, no hay caridad, como lo deja ver Plainview: si la hubiera, no se justificaría que corriera tanta sangre: ni en *Petróleo sangriento* ni en el mundo. Como de ningún modo se justifica, ni en el arte ni en la vida.

SIN LUGAR PARA LOS DÉBILES (2007): NO. NO ES PAÍS PARA VIEJOS: EL CRIMEN ANDA SUELTO...

Con un título que no corresponde al dado en inglés ni al original literario, llegó al país la más reciente película de los hermanos Joel & Ethan Coen, esta vez (y no la única como dice erradamente Tomás Eloy Martínez, *El Espectador*, 24 de febrero al 1º de marzo de 2008, p. 19A) dirigida por ambos, como *El quinteto de la muerte*, 2004, en inglés *The Lady Killers*, revisión y puesta al día de los viejos géneros clásico, no *remake*, con base en el filme original británico de Alexander Mackendrick, uno de los precursores de la comedia *Ealing*: mezcla de humor negro, psicología, realismo y nacionalismo no chauvinista que muestra la visión corrosiva de una Inglaterra en crisis. En realidad, *Sin lugar para los débiles* es un título moralista que no se corresponde con *No Country for Old Men*, título original del filme, o *No es país para viejos*, título de la novela de Cormac McCarthy (*Mondadori*, 2006), novela que, como se verá en este ensayo, hace énfasis en el carácter criminal y sanguinario de los Estados Unidos, como dice el *sheriff* Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones en el filme): “Pensé en mi familia y pensé en él [el tío Ellis] condenado a su silla de ruedas en esa vieja casa y me pareció que este país tiene una historia bastante extraña y tremendamente sanguinaria además. Lo mires por donde lo mires.” (223) Algo que los Coen reflejan en imágenes.

En cambio, *Sin lugar para los débiles* alude a una categoría moral y materialista en la que, al parecer, los únicos que sobreviven en ese país extraño y sanguinario serían los *poderosos*, adjudicando dicho adjetivo a los que manejan el dinero, los grupos mafiosos de las drogas y el poder que ello representa. Mientras *No es país para viejos* sí da en el punto por cuanto prescinde de moralismos, de los que debe estar exento el gran arte, y toca las fibras más sensibles de un conglomerado al que no le queda más remedio que seguir viendo al crimen suelto por ahí... como se hace patente al final del filme. Y no es que se haga apología del delito... por parte de los buenos hermanos judíos Coen. Ni más faltaba...

Igual que en la novela, en el filme el narrador principal es el *sheriff* Bell, quien le imprime a la obra de los Coen una impronta personal, nostálgica, de época, como ya éstos lo habían hecho en

El hombre que nunca estuvo (2001). Así, aquél reflexiona sobre sí mismo, sobre la relación con su padre, con el entorno, con el país. Y lo que lo motiva a confesarse es, ni más ni menos, la esencia de la religión, lo que siempre queda de ella, la culpa: “Mandé a un chico a la cámara de gas en Huntsville. Había matado a una chica de 14 años. La prensa decía que había sido un crimen pasional y él me aseguró que no hubo ninguna pasión. Él tenía 19 años. Y me explicó que hacía mucho tiempo que había pensado matar a alguien. Dijo que si lo ponían en libertad lo volvería a hacer. Dijo que sabía que iría al infierno.” Esto es lo primero que dice Bell al comienzo de la novela y del filme. Actitud que se mantendrá a lo largo del filme, lo que en este caso importa. Los Coen han sabido extrapolar la idea del argumento de la novela de McCarthy (en eso consiste una buena adaptación) y la han transformado en imágenes de incuestionable efectividad, que no efectismo, a través de planos ya cerrados ya abiertos y de *travellings* lentos, casi morosos, tenuemente iluminados o valiéndose de claroscuros y contraluces que resaltan a esos personajes solitarios, confusos, inmersos en el caos de la vida cotidiana, familiar, social y política. Poco a poco, se va forjando la intimidad de un filme que no pretende otra cosa que ser fiel a la historia original y a un estilo de cine que, a lo largo de una carrera, la de los Coen, ha ido mostrando los recovecos más oscuros del alma humana para terminar por reflejar un mundo en el que el Mal supera al Bien, de lejos, y sume al espectador en la amargura, sin remedio, y en la desesperanza, sin vuelta a la esperanza.

Esto es lo que deja una historia como la que involucra al *sheriff* Bell; a un veterano de Vietnam que intenta sobrevivir cazando antílopes, Llewelyn Moss (Josh Brolin); a un asesino en serie (y en serio, aunque provoque risa), un panclasta que va por ahí, íngrimo, regando sangre y sembrando cadáveres con una pistola neumática idéntica a la que sirve para matar ganado, Anton Chighur (Javier Bardem); al ex agente de las Fuerzas Especiales e infaltable emisario, Carson Wells (Woody Harrelson), de un cartel mafioso u oficial-clandestino: el que al fin de la jornada recibe los dividendos del crimen organizado. Lo anterior no significa que no haya cabida para el humor, negro, ni que en medio de tan oscuro panorama deje de filtrarse la luz de la inteligencia para, al paso del tiempo, no obstante lo dicho,

permitir abrigar la esperanza de un cambio de rumbo para una humanidad agobiada y doliente, como se dice en el piadoso credo... que tanto mal ha cohonestado y, más que eso, causado a la misma que dice defender, ayudar, socorrer. La historia, aunque se enmarca en la década de 1980, le habla igual a los hombres de hoy en cuyas mentes agoniza la entrañable idea del respeto, así como los antiguos principios de tolerancia, justicia e igualdad, magna herencia de la Declaración de Independencia de 1776.

Llewelyn Moss, en lo alto de una colina situada al oeste de Texas, dispara sin dar en el blanco y los antílopes se alejan en zigzag... Cuando falla, con sus binóculos avizora a lo lejos a un perro grande y sin cola, de pelo negro; lo observa; tiene la cabeza enorme, las orejas recortadas y cojea mucho; más adelante, cuesta abajo por la loma, a kilómetro y medio, divisa a un grupo de camionetas Bronco, con neumáticos todo terreno, faros en el techo y cabestrantes. Los hombres parecen estar muertos. Baja los binóculos. Se sienta y observa, largo rato. Se acerca. Los balazos dejan una estela espaciada y rectilínea en las carrocerías. Moss adivina que fue con armas automáticas. En el primer carro, un cadáver sobre el timón. Más adelante, tres cuerpos tendidos en la zona desértica. Un perro grande como el de la planicie, muerto, con las tripas afuera. El segundo vehículo, vacío. Abre la puerta del tercer Bronco y encuentra a un hombre en el asiento, que lo mira y le dice: “Agua, cuate. Agua, por Dios”. “No llevo agua”, responde Moss y se aleja echándose la ametralladora de aquél al hombro. Va adonde su mujer y discute con ella para regresar luego, con agua, al mismo sitio. Su indecisión primera, lo mete ahora en problemas. Máxime cuando se sabe que, previamente, Moss ha tomado un cargamento de heroína de un cartel de la droga y, de ñapa, un maletín con 2.3 millones de dólares.

También Moss resulta presa de la culpa: en adelante, tratará de sacudirse de ella. Nunca se sabrá si su falla estuvo en robar el botín mafioso o en soñar con un mundo distinto para él y su esposa, Carla Jean, en un país donde los sueños ya no caben en su presupuesto metafísico, un país que con la rueda dentada de la globalización pasa y despoja sin piedad a sus habitantes. Cuando el *sheriff* Bell visita a su tío Ellis, éste, a propósito de la mujer del asesinado tío Mac, le dice: “Este país es muy duro con la gente. No puedes evitarlo. No están para servirte. Eso es vanidad”. Y en

la novela: “Este país te mata en un abrir y cerrar de ojos, pero la gente lo sigue amando. ¿Entiendes?” Mientras, preocupado por Moss, Bell, próximo a jubilarse, con la culpa acechando y sin saber aún si va por el camino correcto, con mayor razón después de que fue condecorado por una acción de la que se avergüenza, tras su regreso a Texas no piensa sino ayudar y hacer el Bien. Pero, las buenas intenciones se estrellan contra el muro del Mal, que para él encarna en Anton Chighur, su principal obstáculo en la vía a la jubilación y en la larga y fallida llegada de Dios: “Siempre pensé que cuando me volviera viejo, Dios vendría de algún modo. Y no ha venido”.

El bien intencionado *sheriff* busca a Moss para salvarlo de Chighur, es decir, de la muerte, la que éste lleva a cuestas, cual si fuera un enfermo, en una bala de oxígeno que de paso le sirve para activar su pistola neumática, silenciosa arma con la que penetra cerebros y abre cerraduras. También, porque tiene la noble intención de ver unidos de nuevo a Moss y a Carla Jean. Lo que le permitiría recuperar, en parte, su buena conciencia. Pero, Chighur no piensa igual; tampoco, ninguno de los otros competidores por el escurridizo botín. Para los que aquél representa un peligro superior al de la peste bubónica, metáfora del Mal absoluto, de la conciencia sin dueño. Detrás de su carácter impasible, de su actitud robótica, Anton esconde una lógica tan implacable como la irracionalidad que muestra su país con los desposeídos. Detrás de cada acción suya hay toda una retórica y una argumentación que dejan sin piso las de sus víctimas, como en el caso del hombre al que obliga a bajar del carro y al que le ordena quedarse quieto, hasta que él acciona su pistola; o en el de aquel otro al que le pide trasladar sus galpones para él poder utilizar el furgón. Pocos monstruos de la historia del cine fantástico inspiran tanto terror como este ejemplar de un cine realista y a la vez arquetipo de las sombras más siniestras que avanzan hoy, sin reconocer a nadie, por suelo gringo, dejando a su paso solo ruinas, dolor y tragedia. Símbolo funesto del individualismo y dardo ácrata en la cabeza del Otro, a quien no ve, Chighur opina acerca de lo que ha pasado con los viejos: “Se han dedicado a otras cosas. No todo el mundo es apto para este trabajo. La perspectiva de unos beneficios desorbitados lleva a la gente a exagerar sus propias aptitudes”.

Tras el fragor de la lucha, con el botín en manos tal vez de quien menos se esperaba, pero al tiempo de quien más probabilidad tenía de apropiárselo, el *sheriff* Ed Tom Bell, tras enterarse de la muerte de Carla Jean y que sigue sin entender, ya en casa con su esposa Loretta, reflexiona sobre su país: “Me parece saber hacia dónde vamos. Nos están comprando con nuestro propio dinero. Y no sólo son las drogas. Hay por ahí fortunas acumuladas de las que nadie tiene ni idea. ¿Qué pensamos que va a salir de ese dinero? Un dinero que puede comprar naciones enteras. Ya lo ha hecho. ¿Puede comprar este país? Lo dudo. Pero hará que tengas tratos con quien no deberías”. Es decir, con quien no entiende de modales ni de respeto ni, mucho menos, de ética, ya no de moral...

Lo que al final del filme queda claro, también por parte del *sheriff* Bell, al referirse a la pérdida del respeto: “En cuanto dejas de oír Señor y Señora el fin está a la vuelta de la esquina”. Lo que no es moralina literaria ni filmica sino, sencillamente, una muestra de cómo anda el mundo en cuestión de *buenas maneras*... Por último, un país en el que los criminales son cada vez más jóvenes y van cada día en aumento, no es un país para viejos: he ahí una razón práctica, no inducida por retorcidos prejuicios morales ni maniqueos, por la que el filme no deba llamarse como se tituló en español, pues hace énfasis en el carácter mercantil y no artístico del mismo. Para confirmar esto último, se recuerda que el título de la novela fue tomado del poema *Hacia Bizancio*, del irlandés William Butler Yeats (1865-1939), también autor de teatro: “Aquel no es un país para viejos”.

No es país para viejos y *no Sin lugar para los...*, termina con otra reflexión del *sheriff* Bell, esta vez con la alusión de dos sueños relacionados con su padre, de quien casi no ha hablado y a quien sabe, aun en la confusión de la culpa, no le ha hecho justicia, pese a que nunca lo decepcionó y a quien le debe más de lo que creía: uno, que no recuerda del todo y en el que se encuentra con él en la ciudad, recibe dinero suyo y cree que lo pierde. Otro, lo lleva de vuelta a los viejos tiempos, en los que Tom montaba a caballo por las montañas, a plena noche; cruza un desfiladero, hace frío y hay nieve en el suelo; su padre, a caballo, lo sobrepasa y sigue, sin decir palabra. Lleva un fuego en un cuerno y Tom puede ver el cuerno por la luz que hay dentro. Y en el sueño sabe que toma la

delantera para preparar una gran fogata en alguna parte en medio de la oscuridad y que cuando él llegue su padre estará esperándolo... Y entonces el *sheriff* despierta. El espectador, entretanto, ha tenido una pesadilla: los Coen han mostrado que a la ilusión del sueño protector del *sheriff* se opone una fuerza concreta, abrumadora, letal, encarnada en la figura de Chigurh, la del crimen que, aun herida, avanza por la calle, suelta, y a la vista, ciega, de todo el mundo...

ENTIERREN MI CORAZÓN EN WOUNDED KNEE (2007):
HISTORIA DE UN ETNOCIDIO

Bury My Heart at Wounded Knee, del canadiense francófono Yves Simoneau, está inspirado en el elogiado texto histórico, no novela, de Dee Alexander Brown. Aquél basa su filme, entre otros recursos en el de la fotografía, hecho que se evidencia con las viñetas que encabezan cada uno de los relatos contados por la blanca Elaine Goodale, el indio Ohiyesa, el senador Henry Dawes, los jefes indios Tatanka Yotaka, nombre lakota de *Toro Sentado*, *Red Cloud*, *Crazy Horse*, *American Horse*, el Presidente Ulysses Grant, el General Sherman, el Coronel George A. Custer. Uno de los primeros puntos de conflicto entre blancos e indios se da en la batalla de *Little Big Horn Creek* en la que precisamente muere Custer, uno de los principales blancos asesinos de indios, al lado de *Buffalo Bill* o William F. Cody, el *explorador* pionero en *quitar el búfalo al indio* como medida de exterminio, Daniel Boone, Andrew Jackson y Kit Carson, a quienes Marlon Brando, defensor de los indios, cita en su autobiografía como sus exterminadores.

El filme, hecho para TV, comienza con el asedio de los Casacas Azules a una aldea oglala sioux; continúa cuando el 25 junio 1876 los sioux vencen al teniente coronel George Custer en la batalla de *Little Big Horn*, en la que mueren 270 de sus soldados; y termina con la Masacre que da título al filme, la que en verdad ocurrió a fines de 1890. Aun con sus imprecisiones históricas, el drama, filme histórico o *western* de Simoneau (Québec, 1955), es contundente en su ficción, la que por primera vez cuenta la historia desde las víctimas: los más de 300 sioux que fueron masacrados el 29 diciembre 1890 por los Casacas Azules, que así daban el acostumbrado cierre a una execrable faena de exterminio. El cineasta parte del libro homónimo de Dee Alexander Brown que comienza con la larga marcha de los navajos y se cierra, 30 años más tarde, con la masacre citada. Lapso en el que los nativos gringos perdieron vidas y tierras frente a la expansión del *hombre blanco*. Apenas se habían establecido los refugiados en la seguridad de la “frontera india permanente”, los soldados comenzaron a marchar hacia el Oeste a través del Territorio Indio, cuenta Brown: “Los hombres blancos de EE.UU (que tanto hablaban de paz, pero poco parecían

practicarla) estaban marchando hacia la guerra contra los hombres blancos que habían conquistado a los indios de México.”

Para entonces, 1849, cuando termina la guerra con México, que había empezado en el 45, EE.UU tomó posesión de un vasto territorio que iba desde Texas hasta California. Todo esto se encontraba al Oeste de la *Frontera India Permanente*. En la invasión de 1946 a México, EE.UU se apropia de Colorado, Arizona, Nuevo México, Nevada, Utah y partes de Wyoming, Kansas y Oklahoma: en total, de 2 millones 100 mil Km² (el 55% de México), lo que dio en llamarse “la Cesión Mexicana”. A cambio, el Gobierno gringo se comprometió a pagar 15 millones de dólares. Para justificar las violaciones de la *Frontera India Permanente*, los políticos en Washington inventaron el *Destino Manifiesto*, término que llevó la ambición por las tierras a un Altísimo plano: creyeron que de allí venía el designio, del *Altísimo*. Los EE.UU, poblados por inmigrantes, y en particular por europeos y sus descendientes, estaban al parecer señalados por el Destino, según sus dirigentes, para gobernar a toda la América. De ahí el gentilicio, con su tácita justificación, que en adelante se esgrimió: el de *americanos*. Hecho que llevará luego a la *Doctrina Monroe* y a su famoso eslogan: “América para los americanos”.

La Doctrina fue elaborada por John Q. Adams y atribuida a James Monroe (1823), esto es, en rigor, no por el quinto presidente, sino por su sucesor: o sea, sí hay quinto malo. La cosa lleva luego al llamado *Plan Marshall*, en honor al Secretario de Estado, George, y diseñado principalmente por el Dpto. ídem, en especial por William Clayton y George Kennan, bajo el mando de Harry Truman, en 1947: más que un plan económico para la reconstrucción de Europa y, en particular, de Alemania, un plan político para exterminar al fantasma del comunismo en el mundo y para que este fuera sólo para los *americanos*, bajo el eufemismo de la *Guerra Fría*: término que, para muchos, asegura el profesor J. C. Monedero, es la III Guerra Mundial pues “oculta la enormidad de víctimas que implicó” y que quizás convendría mejor llamarse *II Guerra Interimperialista*, “toda vez que estuvo motivada esencialmente por las tensiones de dominación imperial de los actores implicados”; y, por último, más tarde, en los 70, el gentilicio llevará al sarcasmo de Piero en *Ellos nacen ancianos y van*

enniñeciendo/ a través de la vida/los americaaa... [y parte la palabra, para el énfasis en...] anos.

Todo esto para señalar que los *americanos*, y toda su ascendencia, de los que habló *Gangs of New York* para referirse al oscuro y dudoso origen de la ciudad llamada primero *New Amsterdam* y, por ende, al turbio origen del país que inicialmente quiso ser un continente, luego el mundo y, ahora, mr. Universo, creían ser la raza dominante y, por ello, responsables de los indios: incluidos, claro, sus tierras, sus bosques y, sobre todo, sus riquezas minerales. Estas, entregadas a perpetuidad en 1868, con el Tratado Laramie, pero que cuatro años más tarde comenzaron a ser zona de codicia blanca. De ahí surge el conflicto que Simoneau sintetizó en 132 minutos y a través del cual mostró las diferencias entre los Sioux y el Gobierno gringo, con la mediación, siempre interesada, fraudulenta, mezquina, del senador, o sea, político, Henry Dawes. Hecho que arrojó la historia de un etnocidio, que llevó en 1973 a una nueva insurrección y en 1980 al fallo de la Corte, según el cual la toma de las *Black Hills* violaba tratados firmados con los Sioux.

Pero, como señalan los créditos finales, la Corte se negó a devolverles la tierra y, a cambio, ordenó pagar compensación. “Ese fallo, que ahora vale más de 600 millones de dólares, sigue sin ser reclamado...” y sobre el que, basado en la mayoría, el juez Blackmun escribió: “Un caso más maduro y podrido de tratos deshonestos, no será hallado jamás, probablemente, en toda nuestra historia”. Aun así, los Sioux, por su parte, no aceptarán deponer su reclamo de las *Black Hills*, un lugar que consideran sagrado. Después de todo esto, tal vez lo único que pueda reconfortar sea que *Entierren mi corazón en Wounded Knee* es un filme que gracias al guionista y al director permite conocer una versión más fiel a la historia real, no oficial, del que ha sido hasta el presente uno de los episodios más aberrantes de racismo, discriminación, xenofobia, en fin, intolerancia. De ella, uno de los testigos inocultables ha sido el cine (a excepción del trabajo de Simoneau que contra la apariencia no es ficción), como lo confirma un decidido defensor de la causa india, Marlon Brando: “Desde su nacimiento, Hollywood difamó a los indios en películas como *El prófugo*. John Wayne probablemente causó más daño a los indios que el general Custer en toda su vida, al proyectar la

imagen estúpida de un blanco valiente que lucha en la frontera contra los salvajes ateos. Hollywood necesitaba malos, y los indios pasaron a ser la personificación del mal.” (*Las canciones que mi madre me enseñó*, 2000: p. 384).

EL ESCRITOR FANTASMA (2010): THRILLER POLÍTICO TRAMPOSAMENTE CONVENCIONAL

The Ghost Writer o *El escritor fantasma*, del cineasta polaco-francés Roman Polanski, filme en color y 128 minutos de duración. Un thriller político camuflado en un paquete de tramposa convencionalidad. En efecto, hay que estar plenamente de acuerdo con la crítica del español José Arce, quien, como se dice en Colombia, sí ha acertado. Primero, porque sí es el mejor Polanski en muchos años, obviando a *Oliver Twist* (aunque no sea tan inofensiva, como parece, ni un calco de Dickens, como se ha presentado), y recordando desde luego a *El pianista*, la conmovedora y potente historia no sólo sobre la vida del pianista Szpilman sino sobre el Gueto de Varsovia, la carnicería de 400.000 seres humanos, por más judíos que haya de por medio y sin que esta sea una declaración antisemita: se trata, apenas, de humor negro palestino...

La sinopsis no es tan perturbadora como el filme: un escritor acepta a regañadientes el encargo de terminar las memorias del primer ministro británico Adam Lang (alter ego de Tony Blair), tras la muerte de la persona que lo estaba haciendo. Para ello, se instala en una isla de la costa este de EE.UU. Al día siguiente de su llegada, un ex ministro acusa a Lang de autorizar la captura ilegal de presuntos terroristas y su entrega a la CIA, hechos que constituyen un crimen de guerra. El escándalo atrae a periodistas y manifestantes a la mansión donde se alojan Lang, su mujer y su ayudante personal. Se trata de un thriller político ácido y punzante con pasmosa eficacia camuflada en un paquete de tramposa convencionalidad. De manera que, entre otras cosas, ahí está la razón que desmiente al crítico Miguel Delgado en su denuncia sobre la falta de originalidad de Polanski.

Y es que detrás de lo aparente anodino se esconde la nuez de lo real: la manipulación de los medios cuando de lo político tratan las noticias; el insospechado poder de la industria editorial para privilegiar X o Y publicación; los soterrados vínculos entre Poder e Industria Editorial, que no Cultural; la desmedida ocultación que sobre la injusticia de la guerra, en este caso no guerra sino invasión (injustificada) de Irak, hacen los políticos, los organismos internacionales de defensa (más bien de agresión) de

países como EE.UU, Francia e Inglaterra, con la anuencia del resto del mundo, con su complicidad tácita, la que obedece a un supuesto mandato del Sistema que avala el pensamiento único por encima del complejo y declara “la guerra preventiva” a un país con el pretexto de invadirlo cuando este no ataca, sino que apenas se defiende.

La manipulación que el establecimiento anglosajón ejerce en su opinión pública (la anónima, la sin opinión), forja una narración amena en la que, desde la apariencia de un esquemático thriller, Polanski juega con la percepción del espectador, incapaz de tomar posición frente a los protagonistas de la trama, más allá del baboso primer ministro Tony Blair, alias Adam Lang, o del progresivamente acorralado escritor.

Pese a los aparentes lugares comunes que muestra la crítica, Polanski describe con rigor y contundencia un suspenso magno que en sus tramas conspiratorias, aislamiento de los personajes, entornos opresivos, desarrolla una intertextualidad visual, la de un cineasta “abierto crítico pero solapadamente capaz de seducir al espectador con la libertad de sus interpretaciones”: ¿se le puede pedir algo más a un director, al ya octogenario cineasta nacido en Francia en 1933 y llevado a Polonia a los 3 años de edad? Por último, *El escritor fantasma* se desliza con fluidez sobre una pista consciente pero mágica de dobles sentidos, de trampas lógicas, pero no obvias, “de sinsabores vitales ocultos en caracteres férreos”, como señala José Arce. Y sí, el maestro polaco-francés “abofetea nuestra percepción de la ficción con un velo de alucinación fascinante y sostenido” que dibuja en el espectador el rictus de la más macabra de las ironías. Hay Polanski para rato. Huelga decir, en *El Escritor fantasma*, hay cine para siempre.

**CIUDADANO KANE (1941): INSULTANTE DOSIS DE VERDAD
SOBRE W. R. HEARST, ALIAS CHARLES F. KANE**

El ciudadano Kane es considerado el filme más importante de la historia del cine. Tres razones básicas: contribuyó al desarrollo del lenguaje cinematográfico más allá de la época en que se realizó y desbrozó nuevos caminos en términos de narrativa: flash-back; elipsis; trastrocamientos de tiempo; mostró un trabajo depurado desde el tratamiento y las posibilidades del sonido, acudiendo al lenguaje radial, sobre todo: en 1938 Welles había asombrado al mundo y asustado a los gringos con la emisión radiofónica de *War of the Worlds* o *La guerra de los mundos* (basada en el libro de Herbert G. Wells) y, al parecer, no escrita por él sino por Howard Koch, cuenta Pauline Kael en *El libro de El CIUDADANO*, Eds. de la Flor, Bs. Aires, 1976, 357 pp.; desarrolló como nunca antes las posibilidades de la profundidad de campo: la nitidez de la imagen tanto de objetos y de personas en primer plano como de los que están en planos secundarios. La profundidad de campo es el área de enfoque aceptable, que se extiende tanto por delante como por detrás del plano principal de enfoque en una imagen cinematográfica y que corresponde a la zona en la que los círculos de confusión son aún lo bastante pequeños como para aparecer como puntos en la imagen. A veces, la profundidad de campo se confunde con la de profundidad de foco.

Sin ánimo de resolver el asunto, sólo aclararlo, cabe recordar que, justo, a Gregg Toland, fotógrafo de *Ciudadano Kane*, se debe la creación de la técnica del *deep focus*, foco profundo, o profundidad de campo, que permite mantener, al tiempo, imágenes cercanas y lejanas de la cámara. Cabe agregar, además, la profundidad de foco es la escala de planos focales tras el objetivo en los que la emulsión registra una imagen enfocada, con círculos de confusión aceptables, acorde con una determinada profundidad de campo: razón por la que a veces se confunde con esta. Por último, el llamado círculo de confusión es el pequeño círculo difuso formado por el objetivo sobre la película que es, en realidad, la imagen de un punto concreto del sujeto que se filma: como se puede observar en *Ciudadano Kane* cuando el protagonista, Charles Foster Kane (Orson Welles), es tomado por la cámara, también

en contraluz, y los rayos de luz aparecen como manchitas circulares. En este caso, cuanto más pequeño sea el círculo, menor será la mancha y más nítida la imagen. Un adecuado enfoque del objetivo permite reducir tales círculos de confusión al mínimo.

Lo primero, respecto a *Ciudadano Kane*, aparte de su éxito entre la crítica, al comienzo, y el público, muchos años después de su estreno (lo que obedeció a la censura que el propio magnate de la prensa William Randolph Hearst, al verse retratado en la figura de Kane, impuso al filme de Welles), es que la obra está armada como un *puzle*, en siete fragmentos distintos: 1) La muerte de Kane; 2) el noticiero que informa sobre su vida: hecho que, además, debe verse como intento inicial de aprovechamiento del documental, en particular del trabajo realizado por el soviético Dziga-Vértov en su prodigioso documental *El hombre de la cámara*, y como contribución (involuntaria) a borrar los límites entre documental y ficción; 3) los cinco relatos de quienes lo conocieron: el banquero Thatcher; Bernstein, el amigo de Kane y quien le es fiel hasta su muerte, Bernstein; el periodista Leland; la ex esposa Susan Alexander; el mayordomo Raymond. *Ciudadano Kane* juega con realidades y apariencias, carga de ironía algunos episodios, de nostalgia y melancolía otros, y, sobre todo, avanza y retrocede en el tiempo como suele hacerlo la memoria de los humanos. Y, sin embargo, aun con la complejidad de ese material, que no deja de asombrar a espectadores de todo el mundo, aunque aún duerma a otros, el filme no se contradice en su planteamiento ni en su desarrollo, ni deja cabos sueltos: todo parece hacer parte de un mecanismo de relojería, como en *The Killing* (1956) o *Atraco perfecto*, otro clásico, de Stanley Kubrick. Policiaco cuyo relato, el robo en un hipódromo, al final se convierte en una metáfora de la avaricia (in)humana.

Para comprender mejor lo anterior, una síntesis de *Citizen Kane*, filme de 119 minutos. El periodista Jerry Thompson recibe el encargo, del director de un noticiero, de dar calor humano al reportaje que ha hecho sobre el multimillonario editor de diarios Charles F. Kane y averigüe el significado de la palabra que pronunció antes de morir: "¡Rosebud!". Thompson va a la biblioteca de Thatcher donde descubre que a los diez años Kane pasa a estar bajo la tutela de un banco y a los 24 le entregan su

gran fortuna, de la que sólo le interesa el diario *New York Inquirer* (aquí comienza a coincidir con la vida de Hearst: éste, de joven, sólo quería que su padre le “regalara The San Francisco Examiner”). Luego Bernstein le cuenta cómo Kane consigue transformar el viejo y serio periódico en otro sensacionalista de gran tirada. Después, acude a un hospital a visitar a Jed Leland, quien le narra los fracasos de su matrimonio con Emily Norton y de su carrera política, al haber sido chantajeado por sus amores con la cantante de ópera, la soprano Susan Alexander, cuya vida fue tomada de la de la decadente y famosa viuda Evelyn Nesbit Thaw, actriz, modelo y corista gringa célebre por su implicación en el asesinato de su ex amante, el arquitecto Stanford White, por su primer marido, Harry Kendall Thaw, de tres disparos durante el estreno de un musical, en el Madison Square Garden: una historia como de ópera; o de boxeo. Finalmente, el periodista consigue hablar con Susan, quien le cuenta la presión que ejerce Kane sobre ella para que se haga cantante de ópera; su aburrida vida matrimonial en la mansión de Xanadú; y el final de sus relaciones: las que culminan con la furia desatada del propio Welles, debidamente recordada y luego puesta en la secuencia 113 del filme. En ella, Kane, silencioso y abatido, destroza, literalmente, la habitación: arranca cuadros con clavos y ganchos de las paredes y los hace pedazos; son cuadros “feos, chillones, los cuadros de Susie con el mal gusto de Susie”. De las mesas, del tocador, mesitas, cómodas y escritorios barre las horribles baratijas que ella acumuló como una prostituta. Raymond de pie, en el umbral, lo observa. Kane, no dice nada, continúa con velocidad y fuerza, silencioso siempre, haciendo pedazos todo. Finalmente se detiene. El refugio de Susie es un montón de escombros. Durante un momento respira con dificultad y sus ojos observan en un rincón un mueble pequeño colgante que había escapado antes a su examen. Sobresale, en el estante central, la bolita de vidrio con la tempestad de nieve. Kane la arranca. Algo de loza o porcelana se rompe, pero la bola de vidrio, no. Rebota en la alfombra y rueda hasta sus pies, con la nieve muy agitada. Sus ojos la siguen; se agacha a levantarla, pero, como no puede, Raymond se la alcanza y Kane la toma avergonzado, la mira y sale con pena del cuarto al corredor. Luego, pronuncia el *leit-motiv* del filme, *iRosebud!*, y por último muere.

En Xanadú, el mayordomo relata al periodista el solitario final (metáfora de la soledad del poder) del megalómano Kane en una mansión abarrotada de objetos, como de lujos fue la vida tanto de éste en la ficción, como la de Hearst en la realidad: el primero, dueño de una importante cadena de periódicos, red de emisoras, dos sindicatos y una infinita colección de obras de arte; el segundo, de todo eso y más: consolidó un colosal imperio empresarial, llegando a tener en su epítome 28 periódicos de circulación nacional, *Los Ángeles Examiner*, *The Boston American*, *The San Francisco Examiner*, además de diversificarse con empresas editoriales, compañías, emisoras y revistas: *Cosmopolitan*, *Harper's Bazaar*, entre muchas más. Muy conocido por usar los medios como instrumentos políticos, además de ser el más afamado promotor de la prensa amarilla, se valió de generar escándalos y de manipular a los medios para que sus intereses comerciales y políticos fuesen beneficiados, siendo los casos más notables su intervención para que la Guerra hispano-gringa sucediera y sus periódicos obtuvieran las primicias, así como la campaña que realizó en contra de la Revolución Mexicana, primero para mantener el régimen de Porfirio Díaz y luego el de Victoriano Huerta, ello debido a la inmensa cantidad de propiedades y haciendas que poseía en suelo mexicano y que se verían en riesgo con el triunfo de la revolución. Hoy, Hearst estaría tranquilo: de 6 millones de hectáreas que el Estado prometió devolver a los campesinos sólo entregó 200 mil: como diría León de Greiff: "¡Una bicoca!".

Volviendo al *Ciudadano*, aunque el periodista no ha logrado saber qué significa *Rosebud*, al final de un plano-secuencia en grúa, la cámara, entre múltiples objetos, descubre que es la palabra escrita en el trineo con que jugaba Kane cuando su tutor bancario lo separó de sus padres: aquí se funden ficción y realidad, Welles también perdió a su padre muy joven, de 13 años. Rodada con gran despliegue imaginativo y control total sobre la producción (el que, fuera de la afrenta personal a Hearst y de la campaña negativa que éste desató sobre el filme, no volvió a tener con RKO dada la quiebra económica), por un debutante de 26 años, el filme está lleno de trucos de prestidigitador (a los 15 años, en París, Welles estudió con el mago Houdini) en los decorados y en la iluminación, propios, además, de quien domina el teatro (a los 18

años debuta como actor y director en Broadway, tiene éxito con su *Fausto*, de Christopher Marlowe, y en 1937 funda, con la colaboración de John Houseman, la compañía *The Mercury Theatre*), así como de las innovaciones típicas de quien poco sabe de cine y, no obstante, quiere experimentar todo y se atreve a hacerlo.

Para destacar, aparte de lo citado, sus argucias lingüísticas, su innovadora estructura apoyada en sucesivos flash-backs, el adecuado, casi perfecto, uso de elipsis narrativas y, ante todo, el empleo de la profundidad de campo por parte de su descubridor, el camarógrafo Gregg Toland, uno de los más dotados de la historia del cine, al lado de su maestro Karl Freund, y cómo no de Billy Bitzer, Sven Nykvist, Vilmos Zsigmond, Gordon Willis, Vittorio Storaro. En conclusión, *Citizen Kane* pertenece por derecho propio a la categoría no sólo de cine clásico sino de obras maestras de la historia del Séptimo Arte, al margen del gusto personal: por contraste, debe ser incluida dentro del catálogo de filmes que no pierden vigencia, sino que se afianzan en la memoria del espectador capaz de reconocer sus cualidades intrínsecas por encima de tema, argumento, contenido melodramático, periodístico y, claro, político.

Welles ha sabido mostrar lo que siempre, socarrón, negó: la insultante dosis de verdad sobre el magnate W. R. Hearst, su obsesión por el ascenso y la caída de un consumado megalómano, así como por la vejez y la muerte, dentro de un conjunto fílmico de inefable brillantez y valor, aunque quizás de relativa frialdad al privilegiar los trucos dramáticos por encima de los puramente narrativos. Aunque, la verdad, todo eso ni le quita ni le pone en el contexto de los clásicos del cine, de las auténticas obras de arte. Aun con todo el trabajo de propaganda que se ha hecho a través de la historia para privilegiar el filme de un cineasta estadounidense en detrimento de uno europeo o ruso o asiático. Eso sí, no latinoamericano. *Ciudadano Kane*, en ese sentido y por ahora, es un récord imposible de homologar.

TÍO BOONMEE RECUERDA SUS VIDAS PASADAS (2010):
LA PÉRDIDA DE LAS IMÁGENES BUCÓLICAS

Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas es el enfrentamiento de un hombre con su vida anterior en las montañas, los seres que aparecen ante él y sus fantasmas, con la enfermedad como karma. Boonmee certifica que el hombre aprende más con los daños, que con los años. El filme del tailandés Apichatpong Weerasethakul, *Palma de Oro* en Cannes 2010, es una honda reflexión sobre la vida, el antejardín (sin flores) de la muerte, es decir, la enfermedad; pero, también sobre los ancestros, los muertos, los que fueron víctimas de errores ajenos; sobre el arte de la fotografía; un homenaje a la lentitud, representada en los morosos movimientos de los personajes, idea a través de la cual se contraponen dos mundos, en constante lucha: el campo y la ciudad; la Naturaleza y el *progreso*; el contacto directo con la tierra y la añoranza de ella en la urbe; un intento del arte por rectificar el pasado, así se sepa de antemano que es imposible desandar lo andado. Un filme no hablado sino susurrado, que se mueve entre la luz y la oscuridad, entre la luz y las sombras, como lo refrenda la visita a la cueva, en esa suerte de *road movie* existencial: como quien visita la de Altamira o La cueva de los sueños olvidados (que descubrió Herzog) para descifrar el pasado... A la vez, un recorrido por la historia de la modernidad, con base en diversos elementos: radio, TV, cámara fotográfica, computador, celular y por el mundo de las imágenes con base en el contraste entre las puras (del campo) y las intervenidas, si no contaminadas (de la ciudad).

Plano-secuencia: un búfalo amarrado a un árbol y una pequeña hoguera con humo. Tres personas. Alguien llama al búfalo, símbolo milenario de fuerza y de relación con la tierra. Se menciona a Jaai, “el que manda a los trabajadores” y a quien Boonmee conoció en Laos, durante la guerra de Vietnam, cruzando el fronterizo río Mekong. “¿Inmigrantes ilegales, no les temes?”, pregunta Jen. Boonmee responde: “Los de Laos son más trabajadores que los tailandeses”, con lo cual de paso muestra un conflicto contemporáneo: el maltrato al inmigrante y el desprecio hacia “el trabajador ilegal”. Igual sucede con los afganos que trabajan en Irán, como muestra *Baran* (2001), de Majid Majidi. Aparecen personajes como Dang y Buapan. Del primero, quien

estaba parálitico y por tomar té chino, dice Boonmee: “Ahora camina bien y orina tan claro como el agua.” Y lo dice porque a él le hacen diálisis por su riñón perdido. Todo sucede hasta ahora entre la bruma y la oscuridad. Durante una charla familiar, aparece Huay, el primer fantasma, ante Boonmee, Jen y el hijo de aquél, Tong. Más tarde, Boonsong, también hijo de Boonmee, entra en escena con sus ojos rojos y su apariencia de hombre-lobo. Algo profundamente ligado al mundo de las imágenes, a su historia, al arte; también, al mundo del budismo.

Cabe recordar, en 1586, pleno Renacimiento, uno de los períodos más fecundos del arte, Giovanni Batista Della Porta, en su *Tratado de fisiología humana*, afirma que todo juicio que se hace a una persona cuando alguien la mira a la cara se sustenta en ideas universales o arquetípicas: “El rostro representa todas las características de la persona, así como sus actividades, pasiones y costumbres. Por consiguiente, es posible juzgarlo en todo momento, pero sólo después de que las emociones y pasiones propias de esa alma se hayan serenado.” Para Della Porta, quien hace una útil comparación entre hombres y animales, un rostro de facciones caninas, por ejemplo, denota siempre cualidades negativas del alma humana, cualidades prestadas de la correlación con el reino animal: *molesto como un perro, pérfido como una hiena, taimado como un zorro, dañino como un lobo*. Unos 50 años después el pintor francés Charles Le Brun dibujó rostros humanos y animales en contraste, entre ellos el de un hombre de rasgos lobunos que le daban un aire ladino y alevoso. A comienzos del siglo XIV, ya Dante había condenado al octavo círculo de su infierno a los culpables de *los pecados del lobo*: seductores, hipócritas, nigromantes, ladrones, mentirosos. El miedo del hombre por los lobos y por sus peludos congéneres es arcaico y ambiguo. En 1577, Lavinia Fontana pintó su cuadro *Retrato de Tognina*, Antonietta Gonsalvus, que muestra a una niña algo belfa, cuyo vestido suntuoso contrasta fuertemente con la capa de pelo que cubre su piel cual animal salvaje. Su padre, Petrus, de Tenerife, padecía la dolencia cutánea llamada *hypertrichosis universalis congenita*, que hacía que le brotara pelo en todo el cuerpo, incluidas las manos. Antes de cumplir 20 años se casó con una holandesa con quien tuvo cuatro hijos, todos los

cuales heredaron el mal. La familia se mudó a Parma en 1583, tiempo en el que Lavinia pintó el citado cuadro.

En 1914, Freud describió el caso del llamado *Hombre de los lobos*, un joven perturbado que de niño soñó con un árbol lleno de lobos blancos que lo miraban por la ventana. Aunque los lobos no se veían amenazadores sino más bien atractivos, más parecidos a perros pastores, la criatura se despertó gritando “presa del terror, evidentemente, de que lo devorasen”. Freud aventuró que el pavor animal había sustituido al miedo por el padre, a quien el niño deseaba sexualmente a la vez que temía que lo fuera a matar. Sólo a regañadientes Freud admitió que esta emoción equívoca “se expresa con la ayuda de un cuento de hadas”, que provee la antiquísima iconografía de muerte y deseo manifiesto en el sueño. Los *lobos nocturnos* del Antiguo Testamento; los *lobos rapaces* del Nuevo; los *lobos del demonio* que, en el *Cuento de los Parsons*, del inglés Geoffrey Chaucer, “estrangulan a las ovejas de Iesú Christo”; Charon, barquero del Averno, vestido con una piel de lobo, hablan del miedo mortal humano reflejado, no pocas veces, en la actividad onírica (Manguel, Alberto. *Leyendo imágenes – Una historia privada del arte*. Norma, 2002: 109 a 120).

Y si se atiende a Wim Wenders, quien dice que “toda película viene precedida por un sueño”, la de Weerasethakul viene precedida por uno no sólo relacionado con lobos, miedo y muerte sino por la historia del arte, de los cuentos de hadas, de la fotografía. No hay que olvidar lo que dice el hombre-lobo Boonsong, quien trabajaba con su cámara Nikon *Pentax* “El arte de la fotografía” y no había mostrado a nadie su descubrimiento ni, de hecho, revelado su película: “Estaba obsesionado con esa nueva criatura, el fantasma-mono del que oíamos hablar cuando niños”, es decir, el hombre-lobo de la historia, la Tognina de la del arte, la historia de la fotografía, la de las imágenes, la de las ciudades, la del cine. Todo el filme *Uncle Boonmee* no es hablado sino susurrado, como la cadencia del samba, con el ritmo lento de quien se detiene con amor a mirar el campo, en clara oposición al vértigo de la ciudad. Weerasethakul no se agita, porque sabe que pierde peso, como su personaje enfermo. Con su filme recuerda la doble ecuación matemático-filosófica de Milan Kundera en *La lentitud*, precisamente: “El grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido; el grado de lentitud es

directamente proporcional a la intensidad de la memoria.” Lo que muestra con la moto que rebasa al coche de caballos... Weerasethakul lo ejemplifica a partir de los lentísimos, nunca exasperantes, movimientos de los personajes, con lo que de paso reafirma la tesis de Schiller: “Hay que detenerse en las cosas con amor”.

El ambiente es cómplice de la atmósfera del filme: trabajadores, cultivos de tamarindo, panales de abejas, frondosa y verde vegetación, animales, la armonía de todo eso posibilita que el espectador se detenga en la Naturaleza, sin extrañar nunca el espacio de la ciudad. Para el que prepara el desarrollo del filme, una especie de enfermedad, como la de Boonmee: insuficiencia renal. “Mi enfermedad es producto de mi karma”, dice quien mató a muchos comunistas, aunque Jen piense que lo hizo con buenas intenciones: nadie mata con buenas intenciones; nadie debe morir por malas intenciones; decía Rojas Herazo: “Ninguna gran idea merece un cadáver”. Pero, además, ha matado a muchos bichos en la granja, lo que dentro del budismo e hinduismo es imperdonable. Jen, por su parte, extraña a su padre a quien el ejército envió a la selva para cazar gente, pero en su lugar cazaba animales: “Se quedó allí hasta que pudo hablar con ellos”. En consonancia con esta idea de armonía, el filme entra a lo profundo de la selva para mostrar la historia de una princesa y su amante, la que remite al reflejo en el agua, al espejo, a las impredecibles proyecciones en asuntos eróticos: “El reflejo en el espejo es una ilusión”, oye decir la princesa y ésta, sobre la persona que el joven de la cascada venera: “Eso también es una ilusión”. La princesa: “No me mirabas. Imaginabas que besabas a la mujer del reflejo, ¿verdad?”, con lo cual se evidencia que el joven ama a la mujer del recuerdo y que su historia remite a Freud: “En todo acto sexual intervienen cuatro personas; después hablamos por qué”. Memorable escena: la princesa ingresa al agua para ser poseída por el pez-bagre, algo de una descomunal fuerza erótica, en un hecho también relacionado con el arte: *Danae*, de Klimt muestra la lluvia de semen áureo que cae entre las piernas de la protagonista, de forma análoga a como en el filme se detalla el movimiento de las burbujas cuando la princesa agradece al dios del agua...

El filme vuelve sobre Boonmee, quien cuenta que cuando era estudiante y daba charlas se ponía tan nervioso que olvidaba y

dejaba la comida sin terminar. La idea de la lentitud regresa: “Cuando estás agitado no puedes funcionar al 100%; en mi caso, me he reducido al 20%”, agrega, a causa de su mal. “¿Estás agitado o tienes miedo?”, pregunta Huay, la mujer/fantasma. “¿Te sentías igual cuando estabas muriendo?”, replica Boonmee. Éste experimenta la culpa del error, al confesarle a Huay la vergüenza que sintió cuando apareció en casa, se atreve a vaticinar que desconoce cómo podrá encontrarla luego de morir y pregunta si debe buscarla en el cielo: “El Cielo está sobreestimado. No hay nada allí”, afirma Huay y agrega que los fantasmas no se apegan a lugares sino a personas, a la vida: así que, con todo lo terrible que esta sea, vale la pena vivirla. Más adelante, Boonmee expresa su malestar porque tiene los ojos abiertos, pero no puede ver nada o, ¿será que los tiene cerrados? “Tal vez tus ojos necesiten algo de tiempo para que se acostumbren a la oscuridad”, dice Huay. Boonmee piensa que la cueva es como un vientre y aquí, de nuevo, la relación con Freud no es gratuita: todo el mundo anhela volver al vientre materno, al notar, no pocas veces, lo fea que es la cosa por fuera. Y empieza una profunda reflexión al soñar la noche anterior con el futuro, adonde llegó en una especie de máquina del tiempo. En síntesis, la ciudad del futuro estaba regida por una autoridad capaz de hacer desaparecer a cualquiera, como en cualquier ciudad del presente: “Tenía mucho miedo de ser capturado por las autoridades, porque tenía muchos amigos en el futuro”, recuerda Boonmee hablando del futuro, que es ahora. Y, entonces, huyó, pero adonde iba lo encontraban, como quien habla en familia del *Big Brother*, el más sin-sangre de todos.

Tío Boonmee es la parte final del proyecto multiplataforma *Primitive*, que nos acerca al nordeste de Tailandia y en concreto a Nabua, en la provincia de Nakhon Phanom, frontera con Laos. Antes, el cineasta había desarrollado una video-instalación (siete partes y dos cortos) en relación con este filme: *Una carta para el tío Boonmee* y *Fantasmas de Nabua*, estrenados en 2009. El proyecto trata temas vinculados a la memoria como la transformación, la extinción y la idea budista de la reencarnación, así como los choques entre simpatizantes comunistas de Nabua y el ejército tailandés en 1965, que tuvo sangrientos resultados. Aun así, Weerasethakul señala: “Pero no estoy haciendo un filme político, es más un diario personal”. Aunque sea cierto lo del diario del

director, cabe traer a Orwell: “La opinión acerca de que el arte no tiene nada que ver con la política, ya es en sí misma una opinión política”. Como en el filme se puede constatar al final, cuando se presencia el choque, no brutal por fortuna, entre el mundo rural y el mundo urbano, con la pérdida de identidad y la alienación de fondo.

Según Weerasethakul, su filme es primero que todo sobre “objetos y personas que se transforman o cruzan”. Tema central es la transformación y posible extinción del cine mismo. La obra contiene seis rollos de película, cada uno con un estilo de grabación diferente, lo que habla de su versatilidad. Según él, entre los estilos puede encontrarse *cine antiguo con actuaciones rígidas acompañado por una puesta en escena clásica, estilo documental, disfraces y drama y mi estilo de filme cuando ves largas tomas con animales y gente conduciendo*. En entrevista con el *Bangkok Post* explicó: “Cuando haces una película sobre recuerdos y muerte, te das cuenta de que el cine está también enfrentándose a la muerte. El *Tío Boonmee* es una de las últimas películas grabadas analógicamente –estos días todo el mundo graba digitalmente. Es mi pequeño lamento”. Sin embargo, aunque el cineasta hable de la inminente muerte del cine este se resiste, máxime ahora que, en plena Era Exponencial, Kodak anuncia la reaparición de las películas Kodachrome y Ektachrome; ya ha vuelto a filmarse en 16 mm, por razones de economía, para luego inflar a 35 mm; su *pequeño lamento* es en realidad una celebración del mejor cine: el que recurre a modelos históricos, articula pasado y presente, transpira atmósfera, intimidad e intensidad, a lo largo del filme: hecho que se ratifica en el epílogo, a través del cual el espectador puede extraer sus conclusiones.

Muere Boonmee. Con él se entierra la continuidad de sus allegados en el campo. En el templo budista, todos comen arroz cocido. Siguiendo plano: dolorosamente patético, muestra el tránsito al *progreso*: Jen y Roong, sobre una cama hacen cuentas y ven TV. “No sé si Boonmee tenía tanto dinero en el banco. Si tenía tanto, debería hacer uno, ¿no?”, dice Jen. “La gente del campo no necesita ese lujo”, dice Roong. “No lo conocía bien, ¿qué escribiría sobre él?”, pregunta Jen. “Inventa algo”, dice una interesada Roong. Tong entra ataviado de monje budista: “No deberías estar cerca de nosotros”, señalan Jen y Roong: “Eres un monje, no un

hombre”. Y viene el recuento del que, por contraste, es más hombre que monje: su cuarto no tiene radio y está en silencio (algunos monjes tienen computadores, revisan sus cuentas de correo, chatean en HI-5): es claro, los jóvenes (no sólo) budistas no soportan el silencio ni la soledad. “Sé paciente, saldrás en unos días”, dice Jen. “Roong, vayamos al 7-Eleven”, dice el budista Tong: “Comamos (bien) antes de regresar al templo”. Jen, Roong y Tong, idiotizados frente a la TV. En el restaurante aparece el rock: la tecnología domina la escena. Vuelven al cuarto y a la TV. Plano largo. Están atrapados, jodidos, se han vuelto esclavos de sus frías imágenes. La ciudad les responde por su traición al campo. En subjetiva Jen y Tong miran TV. Contraplano: la cámara los ve mirar TV (lo que puede llevar a asociaciones libres con *Tiempo de abrazar*, de Onetti, *Al Azar*, *Baltazar*, de Bresson, o *La tierra y la sombra*, de César Acevedo). Un cuadro pequeño, arriba de ellos, con un río en medio es testigo mudo de su pérdida de las imágenes bucólicas, de su desgarrador e inexorable extravío en la ciudad.

LA TIERRA Y LA SOMBRA: SOBRE EL DESPOJO Y LA BÚSQUEDA DEL ASCETISMO

La tierra y la sombra (2015), de César A. Acevedo, filme ganador de la Cámara de Oro a la Mejor Opera Prima, Cannes 2015, es literalmente un filme sobre el despojo y la búsqueda del ascetismo, ajeno a valores extra-cinematográficos, sobredimensionados o publicitarios, en tanto aspira a captar lo que escapa a la mirada ordinaria; filme en el que cada plano contiene por sí solo su esencia argumentativa, sin ayuda de fotografía o imágenes bonitas sino gracias a la sensibilidad y al cuidado puesto en una fotografía y unas imágenes necesarias, como pensaría y haría Robert Bresson (1901-1999). Así ha surgido en el espectro cinematográfico nacional, y esto al margen de lo que opine Acevedo mismo, sin olvidar que todo gran arte no es ni puede ser gratuito, un filme bressoniano en el más amplio y generoso sentido del término, como tratará de demostrarse en lo sucesivo.

El plano general cerrado inicial, casi foto-fija, muestra un cañaduzal, un hombre a lo lejos que va hacia la cámara, un camión doble-troque que avanza raudo, es decir, lo que vendrá en los próximos 97 minutos: el monólogo del monocultivo de la caña de azúcar, en este caso. Monólogo al que, desde luego, se opone la mirada silenciosa, reflexiva y crítica del cineasta, sin prurito alguno de hacer juicios de valor sino con el objetivo de mostrar, a través de la ambigüedad y de la búsqueda de la esencia, el conflicto entre el supuesto progreso, más bien desarrollismo, y la agonía del campo: la que corre paralela a la del hombre, la del cortero Gerardo, hijo de Alfonso y de Alicia. Quienes, a propósito, han roto su relación quizás no por otra cosa que por la búsqueda del bienestar individual. Alicia ha decidido permanecer en la casa rural y salva así la tierra de ambos, mientras Alfonso se va del campo, para 17 años después regresar a cuidar a su único hijo, enfermo por las quemaduras de los cultivos, y le dice a su esposa: “No sé si valió la pena irse o no...” Afirmación ambigua, como la de todo buen arte, no categórica ni absolutista, como la de todo mal cine.

Otra coincidencia con el cine de Bresson es que Acevedo utiliza actores no profesionales, aquéllos que encarnan más espontáneamente a los personajes, sin recurrir jamás al artificio,

como quien busca el lenguaje visual puro, cargado de miradas, gestos y sonidos. A la manera del Bresson de *Al azar*, *Balthazar*, Acevedo en *La tierra y la sombra* (... del árbol, tan vital y necesaria en tiempos de apocalipsis no sólo ambiental) hace el filme más libre posible, sin ataduras efectistas ni efectos visuales, uno de los filmes más austeros, con diálogos precisos y una emotiva narratividad filmica, en fin, un filme sin acción al estilo de *El caballo de Turín*, del húngaro Béla Tarr, aunque, eso sí, exhuberante en sugerencias, en el que Acevedo puso mucho de sí mismo y de su propia historia de infancia, la que el propio cineasta referencia en su padre: de algún modo, Manuel, el nieto de Alfonso, es un alter ego de César A. Acevedo en los campos de caña del Valle del Cauca. Como Bresson, Acevedo tal vez piense que es bueno, incluso indispensable que los filmes que se hagan tengan que ver con la experiencia: que no sean mera “dirección”, en cuanto “ejecución de un plan”. Bresson: “Un filme no debe ser la ejecución pura y simple de un plan, aun si el plan es personal, y menos aún de un plan que fuera de otro.” Acevedo ha entendido a aquél: “Hay que hacer amar la manera como uno presenta las cosas.” (I: pp. 3 y 6)

De entrada, el filme marca que va a ser una historia sobre la caña de azúcar, la tierra, la Naturaleza, en fin, sobre el despojo, en un doble sentido: el de arrebatarle elementos y derechos a la gente; el de mostrar esos asuntos sin artilugios ni efectismos. El camión del “progreso” impregna de polvo al campesino que, sin afán, avanza con su maleta por el camino. Manuel recibe al abuelo Alfonso. Ambos entran al cuarto donde está el hijo de éste, Gerardo, quien permanece en cama con un fuerte dolor en el pecho y tos incesante, por las quemaduras del cultivo, y a quien el médico ya ha visto. El bus que recoge a Esperanza, la mujer de Gerardo, pone en evidencia un factor clave del filme: la contaminación. A la par, Alfonso barre las cenizas de las quemaduras que, como el polvillo que despiden los rieles del ferrocarril en *El miedo devora el alma* (1974), de Fassbinder, producen cáncer de pulmón en los trabajadores temporarios. En contraste con lo anterior, Acevedo introduce, primero, el canto de los pájaros, mirlo, azulejo, bichofué, que se transmite de una generación a otra; luego, pasa a la huelga de los corteros, por la tardanza e incumplimiento en el pago, que es *resuelto* olímpicamente por el

capataz: “Problema del banco”. Mientras el filme muestra la agonía del hombre, a la vez la agonía del campo y al revés, Alfonso cierra los ojos y escucha el canto de los pájaros; luego, va a un almacén del municipio y compra por \$8.600 una cometa cuyo precio está fijado en \$11.000; más tarde, protege a Manuel y a su helado del polvo de otro camión que siempre que pasa los deja rucios sin remedio.

No hay música incidental ni compuesta para el filme, de nuevo como en Bresson. La música brota de la fauna, de los pájaros, y también de la flora, del silencio de los árboles: samanes, ceibas, robles, especies arrasadas hoy a nombre de los campos despojados para sembrar bio-combustibles. Música y sonidos que se ven continuamente amenazados y atravesados por los ruidos del desarrollismo: buses, doble-troques y camionetas que pasan. A este ruido se suma el llanto del no pago y del excesivo esfuerzo, de las que se desploman en el asiento del bus, no retribuido cabal ni adecuadamente dentro de una sociedad antropocentrista, machista, vertical, que hace de las mujeres seres invisibles, aún en los albores del siglo XXI. Ante esta situación, la mujer de Gerardo toma la decisión de marchar con su hijo, anteponiendo que el problema está en Alicia, a quien se lo dice, y le espeta al primero que “deje de estar tapándose con la gente” cuando no sabe qué responder, quizás porque su vínculo afectivo/material/edípico es muy fuerte con Alicia, con lo que de paso la mujer le recuerda al marido que la primera responsabilidad es con sus propios actos.

Esperanza, esposa de Gerardo, y su suegra, Alicia, son despedidas, lo que pone de presente otros dos grandes conflictos del filme: el problema de la tierra y la discriminación hacia la mujer. El primero, puesto de manifiesto con quien toma las decisiones que afectan a un conglomerado social marginado, maltratado, minusvalorado. La segunda, expresada en ese plano general cerrado en el que Alicia y Esperanza esperan, y no es redundancia, que venga el “cabo”, como si fuera militar o policía, a traerles su dinero. Dinero que luego Esperanza recibe de Alicia para obtener a cambio el dictorio de su nuera: “El problema aquí es usted, Alicia”, quien estoica recibe el sablazo generacional. Mientras tanto, Gerardo es llevado al médico por su padre, Alfonso, quien a la vuelta habrá de recibir, también atarácico, los manotazos de Alicia en su pecho. Aquí se da el dilema entre la que puede y no quiere irse, Alicia, y el que ni quiere ni puede,

Gerardo, por desear estar junto a su madre. Ésta, dirigiéndose a su nieto dice, por obvias razones: “Este no es lugar para un niño”, desde luego sin consultárselo, pero, a la vez, sin envidiarlo, pretender hacerle daño ni obviar el campo, los árboles, los pájaros y su sonido, la cometa, su nexo romántico con el abuelo.

Y tras la bella secuencia, cruzada por miradas, gestos y actitudes nobles y plenos de afecto, en que la madre le dice a Gerardo que no hay nada que perdonarle, en la toma inmediata la cámara va al primer plano de un viejo cortero en una cantina, que levanta su cerveza y, mientras suena la única música de todo el filme, igual que en varios filmes de Bresson o en *Nazarín* de Buñuel, mira de frente para, después de tomar un sorbo de cerveza como quien brinda por Alicia, decirle a Alfonso: “Tu mujer es brava y muy berraca porque te salvó la tierra” y suena *Amor se escribe con llanto*, de Álvaro Dalmar. Mientras parece diluirse en el camino, seguido por los perros, el viejo Alfonso regresa cantando el bolero a casa para dejar libre al caballo, el que previamente, también como en Buñuel, con una vaca en una cama, sale de un cuarto cual si de un humano se tratara. Entretanto, Manuel se pasea alrededor de la ceiba e imita los sonidos de los pájaros aprendidos del abuelo. Las cenizas regresan y ahogan a Gerardo, quien agoniza mientras en su entorno agoniza el campo. Se escucha, en *off*, el llanto de su mujer. Y así llega la noche, la oscuridad, lo que (no sólo) en el lenguaje de León de Greiff, también significa la muerte. Esperanza para un bus. Va al cultivo, encuentra al *cabo* y le suelta, desesperada: “Cabo, usted me tiene que ayudar. Él [Gerardo] necesita un médico.” Y los corteros se solidarizan con su reclamo: “Antes, cuando estaba alentado, si te servía; ahora, que está enfermo, no te sirve pa’ nada, ¡cabrón!”

Tras el encuentro con Gerardo y sus padres, la cometa de Manuel aparece surcando el cielo. En el ambiente se dibuja un filme sobre la violencia (superestructural que afecta a la microestructura) casi sin violencia, salvo la explícita y la ya explicitada en este texto. El viejo Alfonso se recuesta, derrotado por la agonía de su hijo, en la puerta, con la cámara, respetuosa, tomándolo por la espalda. Sale su mujer y, como le ha prometido previamente al nieto, “ya verás”, lo abraza. Gerardo “es angelito que ya se fue pa’l cielo”, dice Esperanza a Manuel, quien se acerca

a despedirlo no sin antes, en un *close-up* que desgarrar, dar evidencias de su primer combate con la muerte, la de su querido y trabajador padre. Alfonso le recuerda a Alicia, sentados en el banco exterior de la casa, primero, las bellezas del campo (“eso fue hace muchos años”, interrumpe Alicia) y luego: “No sé si valió la pena irse o no... No sé si algún día usted me puede perdonar.” Y llega la ambulancia por Gerardo, mientras los cañaduzales arden. Alfonso, su nuera Esperanza y su nieto Manuel se van del campo. Un instante antes, eso sí, Alfonso y Alicia han ofrecido la muestra más emocionante de respeto, perdón y olvido cuando aquél le extiende los brazos, como quien clama por amor, y aquélla, sin afanes, como quien piensa bien lo que hace, se aproxima y lo abraza con afecto absoluto, desprendido, espontáneo, en un puro acto de amor y de ascetismo, en tanto acto de vida austero y de renuncia a placeres materiales con el fin de adquirir hábitos que lleven a la perfección ética y espiritual, o sea, mental, no religiosa.

Y al entrecerrar los ojos, Alicia sigue allí, en su banca, fiel a la tierra que antaño le entregó todo y que ahora, por las tontas, hueras e interesadas razones de un capitalismo que arrasa con hombres y mujeres, viejos y niñas y niños por igual y luego (o antes) con la misma tierra, expulsa a todo el mundo en nombre de un falso progreso, produciendo los resultados que se están viendo en todos los lugares del mundo: el recalentamiento global, el efecto invernadero, el derretimiento de los polos, el alza de los niveles del mar, la lluvia negra, en fin, el deterioro del planeta a causa del fanatismo de los humanos por la razón y el *factor Dios*, como llamó Saramago al dinero, el mismo por el que, para Shakespeare, el negro se vuelve blanco, el feo hermoso, el anciano mancebo, valeroso el cobarde y noble el ruin. El dinero, el que retira la almohada a quien yace enfermo, pero que no hace lo propio con el cortero, por ser negro, pobre (de recursos, nomás) y colombiano, jejeje.

El despojo en Acevedo tiene que ver con la renuncia no sólo al artificio efectista, ya se dijo, sino, por contraste, con la limpieza ética, la mirada compasiva, el gesto humanista. La ética, en tanto respeto a unos principios estéticos de búsqueda, no de logro, de la perfección; la mirada, lenta y detenida sobre unos personajes, espontáneos, que no exhiben dureza, así los asistan razones de todo tipo (pasado ingrato, presente oscuro, futuro incierto), ni

amor, sino que son en sí seres amorosos: los que callan, los que hablan con sus actos, los que cambian, olvidan, los que se van llorando la hermosa vida y saben que amor se escribe con llanto. Ellos oponen el amor a la miseria del entorno y, por ende, a la del orbe; a la avaricia del patrón que no paga a tiempo y paga mal, que aprecia el valor del labriego mientras está sano, pero al que desconoce/desprecia al caer enfermo, que elimina a las mujeres porque no satisfacen las expectativas del jefe y a las que expulsa sin más del cultivo por *inútiles*.

Ese despojamiento en Acevedo también tiene que ver con la búsqueda de la austeridad expresiva y con su renuncia a hacer un filme político convencional. Y, sin embargo, *La tierra y la sombra* (... que le hace el capitalismo), su filme, termina siendo terriblemente político en tanto muestra la explotación del hombre por el hombre, la alienación de éste por el trabajo, la discriminación de la mujer por una falocéntrica e imaginaria debilidad, no sin antes haber mostrado la lucha de clases entre dueño y desposeído, opresor y oprimido, amo y esclavo, sin necesidad de que Acevedo se lo haya planteado previa o explícitamente. Por eso cuando Alicia, al final, una vez se despide de sus familiares y en concreto de Alfonso, se sienta y cierra los ojos, permite hacer varias lecturas: la de la mujer que debe empezar nuevamente de cero; la de la mujer a la que ahora se le viene el mundo encima; la de la mujer que no se amilana ante los hechos y sigue allí como la eterna guardiana de su homóloga femenina, la Tierra. La que nuestros hermanos mayores, a los que los Gobiernos fumigan, persiguen y eliminan cual si fueran bichos, llaman la Pachamama o Madre Tierra.

A mi adorado hijo Santiago, tan bressoniano como César Acevedo, sin que se note y tan misófilo/lesbiano, jejeje, como su padre, a todas luces

NOTA

1. www.lanacion.com.ar/1706795-robert-bresson-el-cineasta-que-amaba-la-simplicidad

YO, DANIEL BLAKE: LA DEFENSA DE LOS OPRIMIDOS FRENTE AL TRISTE LEGADO ESTATAL

La verdad es: Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal.

(NIETZSCHE, 1988: 45) (1)

Con pantalla en negro y voz en off, durante los primeros tres minutos y 15 segundos de *Yo, Daniel Blake* (2016), del cineasta inglés Ken Loach (Nuneaton, 1936), Samantha, funcionaria de Asistencia Social, entrevista a Daniel Blake (DB), quien acaba de tener un grave ataque cardíaco, por lo cual su médico le recomienda no trabajar. Ella le plantea preguntas sobre algunos asuntos que ayudarán a conseguirle una asistente social: desde si puede caminar más de 50 metros sin ayuda o poner uno de sus brazos en el bolsillo superior hasta si tiene problemas con el aparato digestivo. En este filme de, con y por los trabajadores lo primero que sorprende es el choque entre la humanidad del carpintero, en este caso, y la dureza y frialdad gubernamental, con el desmonte del Estado de Bien-estar, situación frente a la cual Loach se opone de forma clara: eso sí, sin ruido, todo en voz baja, en contra de la opresión, a favor y en defensa de los trabajadores oprimidos del mundo.

Partiendo de la idea nietzscheana, según la cual “un mismo texto permite incontables interpretaciones: no hay una interpretación ‘correcta’” (Nietzsche, 1988: 179), este ensayo sobre la obra de Ken Loach, creador de filmes como *Tierra y Libertad*, *Riff-Raff*, *La canción de Carla*, *Pan y rosas*, *Agenda oculta*, *El viento que agita la cebada*, *Buscando a Erick*, *El salón de Jimmy*, este sobre el activista y líder comunista irlandés James Galton, el único deportado político de Irlanda, no pretende otra cosa que afirmar la volatilidad de la verdad, es decir, la verdad como ilusión, aunque a la vez, por contraste, mostrar la permanencia de una verdad perceptible frente a una inútil verdad demostrable y de

cara a la moda de hoy, la de la posverdad en tiempos de la apócrifa filosofía del “todo vale” o la legitimación forzada de la mentira por un Estado ineficaz e ineficiente, para no decir ladrón, ya que el fin no es lastimar sino proponer reflexiones subjetivas/objetivas.

Desde su apertura ya se evidencia el conflicto central del filme, cuando se oye la voz desinteresada y robótica de una funcionaria tercerizada responsable por el proceso que decidirá la liberación del seguro, una suerte de auxilio por enfermedad del gobierno para DB. La insensibilidad de la “servidora” es manifiesta. Al ignorar el problema principal, el reciente infarto que ahora le impide trabajar, por recomendación médica y no por capricho personal, ella trata el asunto como algo irrelevante y no atiende las quejas de DB, por lo que éste, humorista/irónico, le dice: “Olvídese de mi culo. Ese funciona de maravilla.” Ya antes, DB ha escuchado a Samantha preguntarle sobre si tiene alguna dificultad importante con su sistema arterial y aquél le dice que sí, que es su jodido corazón pero que ella no lo escucha y que, además, a sus dedos no les pasa nada. Así, lanza una sentencia, entre práctica y filosófica, sin que ese sea su objetivo: “Cada vez nos alejamos más del corazón.” Y como se verá, el corazón habrá de determinar la trayectoria del filme, tanto desde la perspectiva de forma y contenido como desde la óptica sentimental y emotiva: podría estar hablándose de un nuevo género, el del thriller cardíaco, en broma y en serio.

Aunque sea un analfabeto digital, DB le recuerda a Samantha, cuando intenta justificarse como “una profesional de la salud”, que en la WEB dice que la compañía para la que ella trabaja es estadounidense, en el momento en que él y el espectador ya no dudan sobre en qué consiste hoy ser una de tales: en un Sistema en el que los seres humanos son fichas, números y plazos a cumplirse, si ella no encaja quedará afuera. De ahí su comportamiento, el que para los demás es injusto, arbitrario, irracional, aunque, claro, el Sistema no entiende de sentimientos sino de razones y, en particular, de la Razón de Estado, la sinrazón. Por fin, pasados tres minutos aparece la imagen de DB (59 años) en pantalla, cuando él insiste si de verdad es enfermera o doctora. Y empieza a configurarse uno de los seres más entrañables del cine actual, aunque no por algo extraordinario: o quizás, sí, por lo raro que hoy resulta ver a alguien directo,

sencillo, razonable para encarar los problemas o las fallas de un sistema de salud que trata a los humanos como mercancía, cuando no como monstruos u hombres-elefante por manifestarse contra la injusticia, y sin consideración alguna hacia su condición de persona enferma, vulnerable o a punto de derrumbarse.

En efecto, ya se dijo, DB ha tenido un grave ataque al corazón, por lo que “casi no cuenta el cuento”. Aun así, él quiere regresar a su trabajo de carpintero y por eso le ruega y a la vez exige a Samantha que hablen de su maltrecho órgano vital. Y es aquí cuando DB bromea sobre la parte del cuerpo que le funciona de maravilla. En la siguiente secuencia, llega a casa y “olfatea”, no sin disgusto, claro, la basura de su vecino, negro, *China*, a quien DB le llama la atención: “¿Disfrutas tu pollo Tikan Mishala? ¿No lo hueles? Está apestando el lugar.” Y le pide que se lleve la basura ya. *China*, por su parte, le pide un favor pues está por llegarle un paquete “muy importante”. DB recibe terapia que favorece el bombeo de sangre, si no habrá que hacer algo con el desfibrilador. Necesita seguir con el ejercicio, pero también descansar. Lo que no es fácil, porque perdió el hábito al morir su esposa.

DB tiene habilidad con la madera y se hace a una bonita pieza, que luego usará para fines solidarios con Katie Morgan y sus dos hijos, Daisy y Dylan. Marca el número de Asistencia Social: ahí permanecerá una hora, 48 minutos, “más que un partido de fútbol”, dice, aunque por el altavoz prometen atenderlo “lo más pronto posible”. Y suenan unas esterilizadas *Cuatro estaciones*, de Vivaldi, mientras DB revisa el formulario sobre su evaluación para la Asignación de Empleo y Ayuda. En la espera, sale de su casa y regaña al viejo que, sabía, dejaba “cagar a su perro” en el patio frontal. Ante la respuesta negativa del (mal) vecino que, entre otras, lo manda, literalmente, a “comer mierda”, DB se ofrece a “cagarse en su jardín”. Vuelve Vivaldi, lo que quiere decir que sigue a la espera, cuando de pronto llega un mensajero, a su casa, con el paquete para *China* Max: una caja con tenis de China, de ahí... Los de Asistencia Social le aseguran que están muy ocupados, ante lo cual, en respuesta a su mal, DB reacciona: “Debe haber un error. Estoy en rehabilitación y los doctores me dijeron que no podía regresar al trabajo.” Y lo dice pensando en la evaluación. Pero el altavoz del celular le dice que “solo obtuvo 12 votos” de los 15 requeridos para recibir beneficios: “¡Qué mierda!”,

exclama, no sin razones más que por ser grosero. Él ha sido *evaluado* por “una profesional” que dice que “puede trabajar”: la verdad *irrefutable* del Estado, frente a las ineludibles penas del trabajador. Y DB arremete contra la sacro-santa *verdad* de la posverdad actual, las mentiras del Estado y, más allá, del Sistema: “Así que sabe más que mi doctora, mi cirujano y el equipo de fisioterapia.” Y apela, pero primero debe someterse a deliberación, le dice la voz del *Big Brother*. La última palabra la dará un *decisor* que verá “si reconsiderará” cuando apele, aunque sabe que todo ya está decidido.

DB va por la calle, de nuevo hacia el laberinto burocrático de la Asistencia Social. Llega y es atendido por un funcionario, calvo como él, que le explica: “Por aquí, Empleos y Asignaciones. Si está listo para trabajar. Pero, si está enfermo, puede aplicar para Ayuda a Empleados y pedir una evaluación.” DB dice que ya hizo eso pero que [Asistencia Social] no lo respalda.” El funcionario agrega: “Pero, si está listo para trabajar, su única oportunidad es en Empleos y Asignaciones.” O proceder con la apelación en Ayuda a Empleados. Y aquí el filme *Yo, Daniel Blake* se proyecta como un viaje al fin de la noche de la salud. DB se siente mareado tras la discusión con el guardián y una empleada le trae un vaso de agua. Él está confuso y se pregunta si están jugando o hay un error: en todo caso, se siente corriendo en círculos. Mientras toma agua, al otro lado de la sala, una mujer con dos hijos, discute con otra funcionaria sobre las amenazas del *decisor* con sancionarla. Mientras DB observa, Sheila llama a Seguridad para que retiren a Katie y a sus hijos.

La mujer explica a otro guardia que acaba de mudarse no sabe adónde, porque se subió al bus equivocado y por eso ha llegado tarde al servicio de salud y no la han atendido a ella ni a sus hijos. Para los guardianes de la salud, tanto Katie como DB están “haciendo una escena” por lo que los echan del lugar. DB, Katie y sus hijos regresan a casa. Ella dice: “Aunque sea lo último que haga, haré de este lugar un hogar.” DB se compromete a arreglarles la cisterna, la calefacción y el espacio en general. Katie recibe una llamada de su madre, quien muestra interés en visitarla. Por el traslado de Londres, donde la vivienda se inundó, a Newcastle, los niños tuvieron que dejar la escuela, lo cual no perdona Daisy, y, con Dylan, a los amigos: “... pero no podía hacer

otra cosa”, dice la *entrenadora* Katie. “No tengo gas, los niños estarán en la escuela cómodos y calientes”, piensa ella. “Dime tu presupuesto y arreglaré este lugar para ti”, dice DB a Katie. Y le da su número, para lo de la electricidad: “DAN 07700900800”. La insistencia en los números no es gratuita, sino inherente a un Sistema para el cual los humanos dejaron de ser tales y devinieron fichas de un macabro engranaje, un número más en el archivo de cualquier computador.

La historia de Katie es breve, aunque compleja: madre soltera de Daisy y de Dylan es obligada a mudarse de Londres, donde no consigue auxilio para vivienda, a Newcastle, donde pasa los días en subempleos y las noches cuidando un apartamento frío y a cuyo baño se le caen las baldosas, pero que ella igual cuida y limpia para que sus hijos puedan tener un *hogar* mínimamente habitable. La humanidad que demuestran DB, Katie, Daisy y Dylan contrastan con la indignidad del monstruo (anti)social que los condena a la marginalidad, al ostracismo, a la invisibilidad. Eso, para no hablar de la falta de reconocimiento ni del carácter de no-ser a que está condenado todo aquél que hoy no tribute al Estado, trátese ya no de uno de Bien-estar sino de una Babel burocrática, ya de un Estado ladrón o no. DB pasa al apartamento de *China* a llevarle su caja, la que han dejado en el suyo. La que contiene zapatillas, pero por las cuales DB piensa que tiene a la mafia en su casa. Sale luego a buscar el Internet. Da vueltas hasta que lo logra. No sabe manejar el ratón del pc, que se congela y se le acaba el tiempo de uso. La funcionaria Ann, se entera de que Molly, la esposa de DB, ha muerto y lo lamenta. Le pregunta si tiene “algún hijo dependiente menor de 20 años”, que viva con él. La Jefe reprende a Ann por ayudar a DB y la llama aparte “30 segundos”. *China* le imprime un formulario y le anticipa: “Te van a joder. No es un accidente, ese es el plan.” Por celular le anuncian que no recibirá nada, a menos que lo llame el *decisor*. DB, ahora se sabe, no tiene ingresos ni pensión. Y aún le queda el arriendo del cuarto donde vive. Ann revisa su pantalla: “Es un mensaje grabado”.

Mientras DB arregla una puerta, Daisy lee y Dylan juega con una pelota, hasta que exaspera al *cardiaco* DB, quien le pregunta al niño: “¿Qué mata más personas, los cocos o los tiburones?” Luego, responderá. Dylan rebota la bola tal vez porque extraña a sus

amigos, sostiene Daisy, aunque también cuando está enojado. Ésta, comenta a DB: “La gente nunca le escucha, así ¿por qué él debería escuchar a los demás?” A cambio, recibe un regalo para su cuarto: un móvil de peces. Jugando con unas velas y ante la pregunta de Dylan sobre si era soldado, DB responde, no, algo más peligroso: carpintero. Katie trae pasta para los tres, excepto para ella. Aquí hay un anuncio para su escena posterior en el banco de comidas: “Yo ya comí, sólo cenaré algo de fruta”, miente, como quien sabe que hasta las penas deben tener pudor. Su hijo certifica que lo mismo ha dicho los dos últimos días. Katie limpia el baño, de noche, para que sus hijos se sientan a gusto en la mañana. Daisy se disgusta por hacerlo a esas horas, se dan un abrazo y cuando queda sola, Katie llora desconsolada. Al día siguiente, va a la tienda y pone avisos: “Limpiadora confiable” y agrega su número telefónico. Igual cosa hace en los buzones de diversas casas.

DB vuelve a Asistencia Social y es llamado por Sheila, la misma que ya maltrató a Katie y a sus hijos. Le presenta la planilla y le anuncia que debe comprometerse a buscar trabajo 35 horas a la semana. DB se reafirma, no debe trabajar. Y Sheila le responde que entonces debe aplicar para ayuda laboral, algo que ya hizo, pero “un tipejo me rechazó”. Ante la aseveración de que esa es su decisión, él subraya que no, sino que no tiene otra opción. Ahora, DB es obligado a hacer un CB, un “acuerdo” entre él y el Estado inglés. Ahora se pueden enviar los formularios por el *Smartphone*, revela un funcionario, al cual por su largo discurso DB le señala que deberían estar tomando más café. Y busca trabajo en obras y suburbios de Newcastle. En su *desesperada* búsqueda, cuenta que tiene 40 años de experiencia y deja por doquier su CB. DB, Katie, Daisy y Dylan llegan al banco de comida. Pregunta cuánto se ha demorado y una mujer le anuncia que lleva largas horas. Los niños son bien atendidos, mientras Katie recibe ayuda, con sus “compras”, de Jackie. Ella le da comida para un adulto y dos niños y empieza con vegetales, luego le da enlatados, pastas y salsas, pero no toallas higiénicas, porque “de eso, casi no donan”. Katie abre una lata de salsa de tomates y come con ansia inusitada. Ante la pregunta “¿estás bien?”, contesta: “Es que estoy muy hambrienta”. Aun con tal afirmación, no hay quién responda, ni Asistencia ni el banco de comidas ni el

Estado de Bien-estar, ya desmontado desde la caída del Muro de Berlín. “Está bien”, le dice DB, “no hubo ningún daño”. Y Katie: “No sé si pueda salir de esta, Pá”. Él: “No hay nada de qué avergonzarse”. Daisy, también solidaria, llora hacia adentro, como su mirada lo revela. “Si mi madre me viera”, se duele Katie.

DB camina, una vez más, por las calles y se encuentra con China y Piper, su amigo cuasi-mudo, haciendo negocios con los tenis importados, vía *on line*. Cuando le reclaman por su alto costo, Maxi recalca: “No son caros. No hay intermediarios.” Y DB se ríe de los *hombres de negocios*. Luego, mientras camina, una llamada de la oficina de empleos le notifica que no le darán título alguno para recibir préstamos: si necesita más información, para eso está la Red... Enseguida, rechaza una ayuda laboral del señor Edwards porque su doctor le ha dicho que no debe trabajar. Aquél le suelta que había puesto mucha fe en sus habilidades “y usted no es más que un vago”. Ahora, Katie va a la tienda. Las pantallas la observan. Paga y se despide, pero cuando intenta irse, el *Security Man* la detiene y le *dispara*: “Disculpe, señora. Creo que ha estado robando”. Y la conduce al encargado. “No he robado”, asegura. El vigilante, estoico: “Sí lo ha hecho, porque la vi, así que venga conmigo”. “Si las cosas de su recibo están en su bolsa, no habrá problemas”. Katie llega donde el encargado y los kótex que no había en el *banco* surgen de su bolso, junto a unas cuchillas y un desodorante, en otro pico dramático del filme. La angustia de Katie parece cogerla el encargado, que requiere su nombre: “Katie Morgan”. Y el otro calvo encargado, ante el “lo siento” morganiano y su “nunca había hecho esto” y su “pagaré por esto”, enérgico/sentencioso, aunque condescendiente a su modo, le dice: “Esto es entre tú y yo” y mete las cosas, “que pagarás”, en su bolso y la despacha con un “no habrá otra vez, ¿ok?”

Cuando va a salir, recibe el sablazo, disfrazado de “ayuda”, del portero: “Lo siento. Si estás en problemas y necesitas dinero, yo te puedo ayudar.” “A una chica linda como tú...” E Iván le da su número, seguro de que Katie lo necesitará. Ésta en la cocina llama a su Pá y le muestra el milagro de Dylan, 15 minutos lijando un pez, como los del móvil de Daisy. DB enseña a Daisy cómo poner un casete, con una música que le gustaba a Molly. Katie le dice a DB que las cosas funcionarán solo hasta que abran las escuelas, a la vez que ha puesto avisos sobre su trabajo. Mientras, Dylan

resuelve una antigua pregunta: “Son los cocos” y DB sonríe. Daisy coge las fotos de Molly y DB hace un retrato romántico generoso, entrañable, de su esposa. “Ella era una margarita muy especial. No fácil. Arriba un momento y abajo otro. Inteligente y graciosa. ¡Cómo me hacía reír! Amable. Tenía un corazón grande. Pero, su cabeza era como un océano: rebuscado y salvaje. Impredecible. La música la ayudaba. Ciertamente estoy perdido sin ella”, confiesa un DB tan directo, sincero y honesto como el Alvin Straight de *Una historia sencilla*, de Lynch. DB agrega: “Pensé que iba a estar aliviado de ella cuando muriera. Después de haberla cuidado tanto tiempo.” Sheila, la rancia expulsa-clientes, le pide a DB su CIV y él saca de su bolsillo una carta, cuyo contenido solo se conocerá al final: el que, en manos de Katie y en su voz, será el estruendoso/callado adiós de DB. Sheila lo amenaza con remitirlo para una sanción, inicial, por cuatro semanas, la segunda, por 13 y, entonces, será candidato “al máximo de tres años”, se ufana, con la soberbia de quien se cree con poder, así sea prestado, de ocasión.

Por último, Sheila pregunta a DB si le gustaría ser emitido a un banco de comida... en algo así como *Humillados y ofendidos*, II Parte. Pero, la cara, la mirada, el silencio y el rictus bucal de DB son suficiente muestra de dignidad, en un medio ya no solo desmontado sino, ante todo, descompuesto y maloliente. A renglón seguido, DB sale de sus muebles, ante la sorpresa, de *China Maxi*, una habitada por la impotencia y la amargura. DB le dice, sardónico: “Me voy a Las Bahamas, estoy cansado de este barrio y necesito un cambio.” Y Maxi: “¿Estás bien, Dan?” y le ofrece ayuda para lo que sea. DB recibe por sus muebles 200 libras. Daisy le cuenta a Katie que en su colegio le hacen *bullying*, uno, por sus zapatos rotos; dos, por su comida de *banco*; y, tres, por su piel, pero eso no... Katie le advierte a su hija que con ella siempre estará a salvo. Quizás, claro, sin pensar mucho en lo que va a hacer, le tocará hacer, para obtener dinero. Y llama a Iván, el guardia del mercado y le pregunta sobre el trabajo del que le habló. Katie va al encuentro de la desdicha con los ojos abiertos, sin que aún conozca los detalles. “Sé que estás sufriendo, pero no te preocupes, voy a ayudarte”, le dice la proxeneta reclusa. Katie vuelve a casa, DB le pregunta cómo le fue y ella, mintiendo, de nuevo, que “muy bien”, que fue una reunión de “madres

solteras” y una de ellas ofreció ayudarle con los zapatos para Daisy. Se despiden. Al salir, DB ve en el piso un papel: “Damas de compañía – www.safron.co.uk – Iván: 07522935317. (Se sugiere al lector no comunicarse al e-mail, salvo extrema necesidad, jejeje).

DB corta la madera para el librero de Katie y luego se va, no sin antes llamar a Iván... al llegar a destino, se sabe que se trata del nuevo empleo de Katie. Cuando una mujer abre la puerta del *negocio*, DB se presenta como el *Sr. Ribért* y aquélla: “Está bien, pase”. Pretende pagar, al entrar, pero la mujer le dice que no, que pague a la chica, adentro. Sin sorpresa ni truco se abre la puerta y la chica adentro no es otra que Katie, quien, al voltearse, sí se sorprende al ver a un DB transfigurado, atravesado por la daga de la vergüenza ajena y picado por el tábano en el lomo de la profesión más antigua del mundo, hoy muy de la mano con la de los políticos. Y uno de los puntales del capitalismo globalizado, junto a la TV, las drogas, la música masificada, las armas y el propio cine, si se piensa en Hollywood. “¡Oh, no, Dan!”, dice Katie y se pone un suéter, a manera de cubre/vergüenza, el que ojalá le permitiera recuperar su inocencia y su dignidad perdidas. Pero, como la cosa no da para moralinas/sermones/paliativos, DB lanza una frase tan breve como esperanzadora, pero, eso sí, no realista: “Katie, ¡no necesitas hacer esto!, pues resulta que ella sí. Su actitud de asumir la prostitución no es sino la respuesta a la desidia estatal frente a sus ciudadanos, a las trabas que les pone para encontrar un trabajo, uno digno e ideal o, al menos, una opción.

“No deberías haber venido a verme así”, espeta Katie. “Lo siento”, dice DB. “No, esto es trabajo, es diferente, necesitas irte”, exclama ella con una desolación que atraviesa la sensibilidad como balas. Y lo son. ¿Quién podría ser inmune a sus letales efectos, los que emanan de la impotencia, el dolor, la desazón supremos? Con el llanto contenido, DB ruega: “¡Necesito hablar contigo!”, lo que no hace por un prurito moralista/vergonzante: por compasión, con quien ha caído en las redes de uno de los más lucrativos y ocultados negocios del mundo, porque la putería es ubicua, está en todas partes, pero se oculta en otras tantas: el Sistema no la ve como lastre o calamidad, porque *sotto voce* como en el Vaticano, se acepta, tolera, *comparte*, ya que dinero mata dignidad: la de la víctima, la del victimario. Ambos, salen

disparados del sitio. Ante el “no sabes adónde va a parar esto”, DB responde: “Te construí un librero”. “No quiero que me veas así, ¡déjame sola! Tengo dinero en mi bolsillo. Puedo comprar comida fresca. Si no puedo hacer esto, no puedo hacer nada más”, expresa Katie con una seguridad que espantaría al más duro, pero que solo aspira a convencer al tierno DB. Guarda un eterno silencio y vuelve a su “trabajo”, el que para ella no es indigno: apenas, su único recurso ante la quiebra socio-económico-política.

DB vuelve a Asistencia Social a enfrentar a los monstruos de la (in)Seguridad ídem. Ante la arremetida de Ann, DB le enrostra su “fuerza monumental”: “Está sentada ahí, con una etiqueta con su nombre en el pecho. Yo solo era un hombre enfermo, buscando empleos que no existían. Que no podía realizar, de todas formas. Una pérdida de mi tiempo, del de los empleadores, de su tiempo”, le señala a Ann. Un Dostoievski imaginario contraataca: “Todo lo que hacía era humillarme. Derrumbarme. ¿Cuál era el objetivo de tener mi nombre en sus computadores?” Y DB no busca más, ya tuvo suficiente, quiere su cita para apelar a fin de lograr beneficio social. Y Ann: “Por favor, escúcheme, es una decisión enorme salir de la JAC, sin otro ingreso entrando.” Ante sus ofertas y sus ruegos, DB, práctico, le responde: “Gracias, pero cuando te pierdes el respeto, eres un tonto.” A continuación, se para y se va, como quien entiende que ante la irreflexión: la sobriedad, la cordura y, de nuevo, la dignidad. La que no puede dejarse pisotear si se pretende no hacer el tonto ante quien no entiende de respeto... esa entelequia de hoy. Al salir, DB les anuncia a sus verdugos: “Los veré por ahí, caballeros”, toda vez que ya se ha trazado un plan.

Sale a la vía pública y antes de la vuelta de la esquina, en los muros de Asistencia Social, agita su spray y escribe: “Yo, Daniel Blake, exijo mi cita para ayuda social, antes de que muera de hambre. Y cambien la música de mierda de los teléfonos.” DB es arrestado y llevado a la comisaría. Un solidario con DB y su hazaña social, hecha sin afanes panfletarios ni chovinistas a nombre de los trabajadores del mundo, lanza su imprecación, un tanto racista/xenófoba y plenamente anti-policiva: “¡Detienen al que no lo merece, se llevan al blanco y no a los extranjeros! ¡Cabrones policías!” Ya en la comisaría, un oficial conmina a DB a mantenerse al margen de los problemas y lo amenaza y obliga a firmar un papel: ahí queda claro su compromiso de actuar como

el buen ciudadano (“oveja del rebaño”) que siempre ha sido. Sin más remedio firma, aunque ello arrastre su sentencia de muerte. Porque ella lleva implícita la renuncia a ser él, a protestar, a intentar recomponer lo que ya está podrido. Lo que hiede ya. Como la carne en *El patrón: radiografía de un crimen*, de Schindel; o las calles llenas de mierda en *¡Quieto, muere, resucita!*, de Kanevsky; o las bases sociales en *Habrá sangre* o *Petróleo sangriento*, de P. Th. Anderson.

En ese *in crescendo* dramático que es *Yo, DB*, uno, eso sí, sin estridencias, sin más maltrato que el que reciben a diario millones de personas, Daisy llega a casa de DB pues en la suya lo extrañan. Por la abertura del buzón reclama su necesidad de hablar con él, le comparte la tristeza que acompaña a Katie y lo invita a hablar con ella. Ya se han enterado de lo que pasa con su corazón. Ante los ruegos de una Daisy congelada, en medio de una conmoción DB sale de su casa, aunque no se siente bien. “Te hice cuscús”, dice ella respecto a la rica comida árabe. La que Alí recibe de su amante, cada vez que la visita, en otro filme sobre trabajadores, *El miedo devora al alma*, de Fassbinder, cuyo final trae otra declaración política, la muerte por pulmonía o cáncer gástrico que causa el polvillo de los rieles que los trenes expelen al arrancar. Y como Daisy supone que los ayudó, se pregunta por qué ella no a él. DB sale y Daisy se lanza sobre él y se abrazan, en un acto que recuerda *El libro de los abrazos*, de Galeano, y su poema *Los nadies*: “Que no son seres humanos, sino recursos humanos. / Que no tienen cara, sino brazos. / Que no tienen nombre, sino número.”

La antesala del epílogo muestra a DB y a Katie caminando hacia Asistencia, mientras aquél manifiesta no ser usualmente nervioso, aunque ahora lo está: en su fuero interno, sabe que el encuentro con la parca es inminente. Como dijo a Sheila, cuando amenazó sancionarlo: “Tengo muy poco tiempo”. Katie le pregunta si todos los papeles están en regla, si cuenta con alguien que lo represente: y cuando termine que regrese a casa para cenar, para celebrar. Katie cree poder lograr lo que van a buscar. Nada más optimista, merecido y, a la vez, equivocado. DB acude a su cita para recibir ayuda. Aquí, también, nada más mentiroso y al tiempo, esperanzador. El señor de la salud, que lo atiende, simbólicamente, es lisiado: si se acepta el símil, como el Estado, frente a sus ciudadanos. Aunque, en este caso, ir en *silla de ruedas*

signifique lo contrario de la evidencia. Katie se presenta como “una amiga” de DB y el funcionario pregunta/responde si está allí para ayudarlo: “Bien”, asiente.

Y viene la sin anestesia espada del Estado damoclesiano: “Tu apelación, Dan, fue revisada por una persona calificada legalmente y un doctor.” DB si pierde, está en la calle. El funcionario, para alentar al moribundo, dice tener reportes actualizados de especialistas: “Y estaban furiosos. Tú vas a ganar esto.” Mientras, DB y Katie se miran escépticos: su desconcierto sorprende o aterra, pero no divierte. “Hago esto cada semana”, dice el *Health Man* y como un *croupier*: “¡Apuesto mi vida en ello!”. Cual taoísta, agrega: “Solo sé tú mismo, responde las preguntas y relájate. Estoy muy confiado.” DB quiere sacar un par de cosas: “Pero, ¿escucharán?”, pregunta y señala a una pareja que tiene su vida en las manos. Nervioso, sabe que se va a ir pero, antes, agradece a Katie su compañía y ella por pedírsela. Dice que va a refrescarse. Llega al baño, va al espejo, se echa agua, libera un sutil quejido y vuelve al espejo... Katie, expectante, anhela su regreso. De repente, un hombre mayor irrumpe para señalar que alguien cayó en el baño y hay que llamar una ambulancia: pero, para DB el tiempo se agota. No obstante, Katie y los demás corren al baño. Una vez allí, corea tres veces “Dan”, mientras una pareja sobre él, señala que tiene un infarto y que hay que hacer reanimación cardiopulmonar, pero ya no respira. “Me temo que lo perdimos”, dice Katie atravesada por la imprevisible dama de la guadaña y ruega a la pareja que sigan tratando, en su inutilidad para restablecer lo imposible: ha muerto el ciudadano Blake, podría decirse a modo de guiño, antitético, eso sí, con el *Citizen Kane*, de Orson Welles.

Y viene el epílogo en este filme de, sobre, con y para trabajadores, en contra de la opresión y a favor de los oprimidos: un filme democrático, en el más puro, éticamente elástico e incluso estricto sentido. Porque por más marxista que pueda parecer el guion y su conversión en cadáver (exquisito) ya como filme, partiendo del trotskista Ken Loach, y de su cómplice Paul Laverty, *Yo, Daniel Blake*, no es facilista, sectario ni radical: es marxista en sí, porque su filme no olvida jamás la lucha de clases: a la que, no obstante, hay que abolir; ni la división social del trabajo: el mayor obstáculo para constituir una sociedad eco-

socialista; ni la elasticidad y/o la mediación a la hora de dialogar: la flexibilidad del pensamiento general es una vía a la paz. En conclusión, la división social del trabajo es el mayor obstáculo para la constitución de una sociedad libertaria, porque aquella misma división es la referencia orientadora para una serie indefinida de otras: la del conocimiento, la cultural, la geográfica, la de género, la étnica, la del humano y no humano, y tantas otras.

A fin de superar la sociedad de la división social del trabajo, Yo, *Daniel Blake*, parece proponer: 1. Emancipar el trabajo de las relaciones de sumisión o de esclavitud: producción de plusvalía, de máximo lucro, mercantilización, división social del trabajo. 2. Superación de la alienación política y laboral del trabajador por medio del ejercicio de la democracia directa (no de una teórica democracia participativa, *dictablanda*, negadora de todos los derechos socio-políticos) y del desarrollo de nuevas formas de participación que derriben la división social del trabajo. 3. Como la reducción en la tasa de trabajadores del proceso productivo sólo encuentra una solución en la racionalidad del mercado, en reducir al máximo el número de trabajadores y esta es la única propuesta que toman en serio los gestores de la sociedad de mercado, la de negar el derecho a la existencia de los pobres y de sus vástagos, al ver el caso de DB cabe preguntar: ¿Cómo convivir con un orden económico que ya prevé la exclusión de millones de personas del proceso productivo o la negación en sí de la vida humana? ¿Qué futuro espera a los humanos si su destino continúa no solo sometido a ese *modelo* sino a empresarios y políticos que son, en últimas, los *dueños* de la salud, tras el desmonte del Estado Bien-estar y el ascenso del poder empresarial/mafioso?

DB es consciente de su origen y posición de clase, no hay en él arribismo alguno, desprecio por nadie, intolerancia en su actuar. Por el contrario, su ser lo habita la solidaridad, la camaradería, la bondad y sin que se sienta o crea modelo de nada, ejemplo a seguir o voluntad a imponer. DB vive y deja vivir. Él responde apenas a las afrentas del Sistema, a sus injusticias y las encara con entereza, rectitud, honradez, sin despertar lástima, sin sentir envidia, sin generar odio. Laverty, guionista *por Reagan*, jamás olvidó su propósito: narrar la tragedia de un hombre frente a los atropellos de los sistemas laboral y de salud, la inercia burocrática/cibernética, el desmonte gradual pero intenso y

devastador del Estado de Bien-estar, para caer en el mal-estar a todo nivel. Tras un largo fundido a negro, como para que el espectador se recupere de las sensaciones de choque y, sobre todo, pueda aguantar el mazazo final, viene el a un tiempo inesperado como natural desenlace: inesperado, porque nadie querría presenciar ni menos protagonizar la historia de DB; natural, en tanto devenir lógico de unas causas quizás rebatibles, en todo caso inexorables en cuanto efecto de la inacción, la torpeza, la ineptitud. Respecto al epílogo, se diría, es una coda en palabras, gracias al testamento metafísico de DB a sus coetáneos y a las futuras generaciones.

Un hombre de pie, con las manos cruzadas y en el mismo plano, tres mujeres sentadas. Al centro de la imagen, una mesa, un mantel, la foto de Molly y el móvil de peces. Plano a Dylan, Katie y Daisy; luego al mudito Piper y a su *roommate* Maxi. Travelling sobre Ann, con la que pese a lidiar DB tuvo mayor empatía y elasticidad en el trato. Katie se levanta y dirige a los dolientes de DB: “Lo llaman un funeral de intención, porque es el más barato, así que saben cómo funciona”, empieza y aclara: “Dan no era un intento de persona. Él nos dio cosas que el dinero no puede comprar.” *Frase cursi*, pero, no: es así. Y lee la carta que encontró en el cuerpo de DB porque ese fue siempre su grito mudo de ayuda, desoído por el Estado y por sus estatuiles/inerciales funcionarios; el que, además, nunca pudo llevar a efecto. Y Katie jura que ese ser encantador tenía mucho más para dar: “Y el Estado lo llevó a otra vida”. Texto que aun con la diferencia de matices guarda un sorprendente paralelo con el discurso final de *El gran dictador*, de Chaplin (2): “No soy un cliente, no merezco ese apelativo. No soy un agitador, un parásito, un mendigo o un ladrón. No soy un número de seguridad social o un nombre en una lista. Un mala paga, nunca dejé de pagar algo. Nunca tuve buena suerte, pero miraba a mi vecino a los ojos y lo ayudaba si podía. No acepto, ni busco la caridad. Mi nombre es Daniel Blake, soy un hombre. No un perro. Busco y exijo mis derechos. Exijo que se me trate con respeto. Yo, Daniel Blake, soy un ciudadano. Nada más y nada menos. Gracias.” Katie se yergue y mira al público. FIN.

Pero la cosa no termina ahí: apenas comienza un nuevo ciclo. Para los trabajadores, no sólo del Reino Unido. Aquéllos a los

que, como DB, refiere la carta. Los que no son clientes agitadores parásitos mendigos ni ladrones. Los que no se sienten números fichas ni engranajes. Los que no deben nada, todo pagan, a los que no les han regalado nada. Los que han dado más de lo que han recibido del Estado. Los que con suerte o sin ella, llevan la frente en alto, miran a los ojos a los demás, los ayudan cuando pueden o buscan la ocasión. Los que no imploran ni aceptan caridad, sino que han dejado su vida en el intento por darla. Los que creen que la caridad no debe ser publicitada. En este punto, todos somos Daniel Blake, ciudadanos, trabajadores. Tributarios de un Estado que tiene la obligación de responder por nuestros impuestos con mejores ofertas de educación, salud, vivienda y no de violencia, guerra, muerte. Todos somos DB, pero no a la manera fascista/racista/simplista del *Todos somos Charlie Hebdo*, mientras, al mismo tiempo, en Nigeria 276 niñas eran secuestradas/violadas por Boko-Haram (3), grupo terrorista financiado por EE.UU (4) y sus *perritas falderas* (H. Pinter) Francia e Inglaterra, como contrapeso a China por el dominio de África, Asia y América Latina, situación que se recrudecerá con Trump en el poder.

Todos, como DB, somos ciudadanos: ni más ni menos. Debemos las gracias al Estado hasta que se comprometa con el destino de su pueblo. El que elige a sus dirigentes para realizar los planes prometidos, pero no para recibir como pago la traición, el desprecio o la desidia, ni menos la arrogancia de quienes se creen dueños de la vida de los demás. Yo, *Daniel Blake* (5) es un filme libre: de ataduras, prejuicios, intolerancia, soberbia, de toda diatriba. La que no está en él, sino de él se desprende. Obra que no alecciona, moraliza, sentencia, ni juzga: apenas describe la historia de un ser humano, sin que nadie pueda sentirse humillado ni ofendido por él, al no ser responsable del hecho representado. Otra cosa habría que decir del Estado, ya no de bien-estar sino de baja, sordidez, corrupción. Aspectos que Loach no juzga, tal vez por innecesario. Nada más patético que intentar recomponer con imágenes o palabras, lo que otros destruyen con sus actos; que buscar la verdad en la catedral del conocimiento, donde otros han hecho el *shopping* de la farsa a través del trío Gobierno-medios-poder mafioso. Pese a todo, queda el consuelo de los que, como DB, se conforman, no resignan, con haber sentido toda su vida la inefable compañía de

la verdad perceptible, la que no obliga a envidiar la demostrable, ni a aceptar la verdad como ilusión; el consuelo de haber presenciado su lucha contra la adversidad. La de quien ya cansado desaparece de la escena, para entrar, aun caído, al olimpo, digno, íntegro, sin mácula: un hombre, en suma, cuya humanidad, pese a todo, queda muy por encima de la indigna, penosa y muy poco ética coraza de la desidia gubernamental, de su triste/mórbido legado.

*A Santiago, por su carácter siempre sobrio frente a la adversidad
A Valentina, por su decisión inquebrantable de querer ser feliz
A Marthica, porque (no solo) su música siempre me ha ayudado
A mi hermano Álvaro, quien salió ileso tras ser operado a corazón abierto
A todos los Daniel Blake que en el mundo han sido, son y seguirán siendo*

ALGUNAS FICHAS TÉCNICAS

American Beauty. Título en español: *Belleza americana*. G: Alan Ball. D: Sam Mendes. F: Conrad L. Hall. M: Thomas Newman. I: Kevin Spacey (Lester Burnham); Annette Benning (Carolyn Burnham); Thora Birch (Jane); Mena Suvari (Angela); Wes Bentley (Ricky); Peter Gallagher (Fitts). 35 mm; color; 122 min. Año: 1999. País: EE.UU. P: Bruce Cohen, Dan Jinks para *Dream Works*. Deluxe Color, Technicolor Prints. Dolby Digital/DTS/SDDS. Premios: *Globo de oro* (Mejor Película, Director, Guión); *Oscar* (Mejor Película, Director, Guión Original, Fotografía, Actor Principal); *British Academy Awards* (Mejor Actor: Kevin Spacey; Mejor Actriz: Annette Bening).

Angst essen seele auf. Título en español: *Miedo devorar alma*. A/G/D: R. W. Fassbinder. F: Jürgen Jürges. M: Archivo. Mo: Thea Eymész. I: Brigitte Mira (Emmi); El Hedi Ben Salem (Alí); Barbara Valentin (Barbara); Irm Hermann (Arista); Fassbinder (Eugen); Karl Scheydt (Albert); Liselotte Eder (Sra. Münchmeyer). 16 mm; color; 93 min. P: Tango Film.

Baran. G/D: Majid Majidi. F: Mohammad Davudi. M: Ahmad Pezham. Mo: Hassan Hassandoost. I: Hossein Abedini (Lateef); Zahra Bahrami (Baran); Mohammad Amir Naji (Memar); Abbas Rahimi (Soltán); Hossein Mahjoub. Género: drama. 35 mm; color; 94 min. País: Irán. Año: 2001. P: Majid Majidi y Fouad Nahas. D: Civite Baran. Premios: Mejor Director y Mejor Guión en el Festival de Cine de Gijón, España; Mejor Película en el Festival de Cine de Montreal. Candidata al Premio del Cine Europeo a la Mejor Película Internacional.

Bleu (Azul). Director: Krzysztof Kieslowski. Año: 1993. País: Francia/ Polonia. Guión: Krzysztof Pieisiewicz, K. Kieslowski. Fotografía: Slawomir Idziak. Música: Zbigniew Preisner (el mismo y apócrifo compositor holandés Van Der Budenmayer, también en *La doble vida de Verónica* y el *Decálogo*). Intérpretes: Juliette Binoche (Julie de Courey; de soltera, Vignon); Benoit

Régent (Olivier); Florence Pernel (Sandrine, la abogada); Charlotte Very (Lucille, la mujer del *strip tease*); Hélène Vincent (la periodista de TV); Hugues Quester (Patrice de Courey, marido de Julie); Emmanuelle Riva (la madre de Julie). 35 mm; color; 100 min. P: Marin Karmita para Mk2 Productions (París) y Tos Production (Varsovia).

Cinema Paradiso. País: Italia. Año: 1988/89. G/D: Giuseppe Tornatore. F: Blasco Giurato. Música: Ennio Morricone. Montaje: Mario Mora. I: Alfredo (Philippe Noiret); Salvatore niño, joven y adulto (Salvatore Cascio, Mario Leonardo, Jacques Perrin); Elena (Agnese Nano); María joven y adulta (Antonella Attili, Pupilla Maggio); Padre Adelfio (Leopoldo Trieste); Anna (Isa Danielli). P: Cristaldi Film (Roma) – Les Films Ariane (Paris) TFI Film Production RAI/TRE con Forum Pictures SPA. D: Sovereign Pictures.

Dead Poets Society. Título en español: *La sociedad de los poetas muertos*. Año: 1989. País: Estados Unidos. G: Tom Schulman. D: Peter Weir. F: John Seale. M: Maurice Jarré I: Profesor Keating (Robin Williams); Neil (Robert Sean Leonard); Todd (Ethan Hawke); Charlie o *Nuwanda* (Josh Charles); Knox (Gale Hansen). P: Steven Haft/ Paul Junger Witt/ Tony Thomas. D: Touchstone Pictures. D local: Representaciones Elephant. Formato: 35 mm; color. Duración: 129 minutos. Sistema Metrocolor; Dolby Stereo.

Ghost Dog: the way of samurai (1999). Título en español: *Perro Fantasma: el camino del samurai*. D/G: Jim Jarmusch (EE.UU.). Fotografía: Robby Müller. Música: Chet Baker, Ch. Parker, RZA, *Public Enemy*, Ice Cube, *Method Man*. I: Forest Whitaker (Ghost Dog); John Tormey (Louie, el *Jefe*); Cliff Gorman (Sonny Valerio); Isaach de Bankolé (Raymond); Henry Silva (Ray Vargo, capo de la mafia); Camille Winbush (Pearline, la niña); Tricia Vesey (Louise, hija de Ray Vargo). Formato: 35 mm; color; duración: 105 minutos.

Goodfellas. En español: *Buenos muchachos* o *Uno de los nuestros*. D.: Martin Scorsese. G.: Martin Scorsese, Nicholas Pileggi. F. :

Michael Ballhaus. I.: Ray Liotta (Henry Hill); Robert de Niro (James Conway); Joe Pesci (Tommy de Vito), Lorraine Bracco, Paul Sorvino. P.: Irwin Winkler para Warner Bros. País: EE.UU. Formato: 35 mm.; color; 146 min.

Heaven and Earth. Título en español: *Entre el cielo y la tierra*. País: EE.UU. Año: 1993. G/D: Oliver Stone, basado en los libros *Cuando el cielo y la tierra cambiaron de lugar* e *Hija de guerra, mujer de paz*, de Le Ly Hayslip. F: Robert Richardson. M: Kitaro. I: Hiep Thi Le (Le Ly Hayslip); Tommy Lee Jones (sargento Steve Butler); Joan Chen (madre de Le Ly); Haing S. Ngor (padre de Le Ly). P: Oliver Stone, Arnon Milchan, Robert Kline, A. Kitman Ho para *Regency Enterprises, Le Studio Canal +, Alcor Films, New Regency, Todd-AO* y *Warner Brothers*. Rodada en sistema *Panavision; Technicolor; Dolby Stereo*. Formato: 35 mm; Color. Duración: 135 minutos.

I, *Daniel Blake*. Año: 2016. Duración: 100 min. País: Reino Unido. Director: Ken Loach. Guión: Paul Laverty. Música: George Fenton. Fotografía: Robbie Ryan. Reparto: Dave Johns (Daniel Blake), Hayley Squires (Katie), Dylan McKiernan (Dylan), Briana Shann (Daisy), Micky McGregor (Ivan), Stephen Campbell (*Removal Man*), Natalie Ann Jamieson, Colin Coombs, Bryn Jones, Mick Laffey, John Sumner, Rob Kirtley. Productora: BBC / BFI / Sixteen Films. Producción: Why Not Productions y Wild Bunch. Género: Drama. Drama social. *Thriller* cardíaco.

La Ducha Fría y Enrique Gabriel (España) – ATPIP. G: Víctor Gaviria y Hugo Restrepo. D: Víctor Gaviria. F: Rodrigo Lalinde. Decoración: Ricardo Duque. Mo: Julio Pena. Sonido directo: José Miguel Ramos. I: Juan Carlos Uribe M. (Santiago Restrepo, el ingeniero); Fabio Restrepo (Gerardo, el traquete); María Isabel Gaviria; Fredy York Monsalve; José Rincón; Ana María Naranjo. 35 mm; color; 100 min. Año: 2005. País: Colombia. Dir. de P: Guillermo López y John Jairo Estrada. P: Víctor Gaviria (Colombia) –

La haine (1995). Título en español: *El odio*. Dirección y guión: Mathieu Kassovitz (Francia). Fotografía: Pierre Aim. Montaje: Mathieu Kassovitz / Scott Stevenson. Música: MC Solaar, IAM, Les Sages Poètes de la Rue, Sens Unik. I: Vincent Cassel (Vinz); Hubert Koundé (Hubert) ; Saïd Taghmaoui (Saïd). Director de producción: Gilles Sacuto. Formato: 35 mm; b&n; duración: 97 min. País: Francia.

La noche de los lápices, de Héctor Olivera. G: Daniel Kon y Héctor Olivera, sobre el ensayo histórico-periodístico (*Editorial Sudamericana*, 1986, 1992 y 2003) de María Seoane y Héctor Ruiz, con la asesoría testimonial de Pablo Díaz. D: Héctor Olivera. M: José Luis Castiñeira de Dios. I: Alejo García Pintos (Pablo Díaz); Vita Escardo (Claudia); Pablo Navarro; Héctor Bidone; Tina Serrano. P: Fernando Ayala.

La toma de la embajada. G/D: Ciro Durán. F: Rodolfo Beer. I: Demián Bichir (Comandante Uno); Humberto Dorado (Embajador Asencio); Fabiana Medina (*La Chiqui*); Bruno Bichir; Edgardo Román; Roberto Colmenares; Carlos Muñoz; Susana Torres; Andrea Guzmán; Erika Acosta; Andrea Quejuan; Marta Amaya, Óscar Borda. País: Colombia/México/Venezuela. Año: 1999. Formato: 35 mm; color; Dolby digital; 110 min. P: Joyce Ventura.

La vendedora de rosas. G: Víctor Gaviria, Carlos Henao. D: V. Gaviria. F: Rodrigo Lalinde, Erwin Göggel. Montaje: Agustín Pinto, V. Gaviria. Sonido: Heriberto García. I: Lady Tabares, Marta Correa, Mileider Gil, Diana Murillo, Liliana Giraldo, Giovanni Quiroz. Género: Drama social. País: Colombia. Año: 1998. Color; 104 min.

La virgen de los sicarios. G: Fernando Vallejo, con base en su relato de desahogo autobiográfico homónimo. D: Barbet Schroeder. I: Germán Jaramillo (Fernando Vallejo); Anderson Ballesteros (Alexis); Juan David Restrepo (Wilmar); y la participación de Manuel Busquets y Jaime Osorio. Cámara: Rodrigo Lalinde. Dir. de arte: Mónica Marulanda. Sonido: César Salazar. Edición: Elsa Vásquez. Montaje de sonido: Jean Goudier.

Mezcla: Dominique Hennequin. Año: 1999; Color; 101 min.
País: Francia/Colombia. P: Les Films du Losange – Margaret Menegoz y Barbet Schroeder – Le Studio Canal + - Vértigo Films – Tucán Producciones Cinematográficas Ltda. – Jaime Osorio Gómez (con la participación de Canal +) D: Les Films du Losange.

Ladri di biciclette (1948). Título en español: *Ladrones de bicicletas*.
País: Italia. Director: Vittorio de Sica. Esquema argumental: Cesare Zavattini, basado en la novela homónima de Luigi Bartolini. Guionistas: Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Aldo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri, Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, con base en la obra de Bartolini. Fotografía: Carlo Montuori; Asistente de fotografía: Mario Montuori. Escenografía: Antonio Traversa. Montaje: Eraldo da Roma. Música: Alessandro Cicognini; Director Musical: Willy Ferrero. Protagonistas: Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci); Enzo Staiola (Bruno Ricci); Lianella Carell (María Ricci); Vittorio Antonucci (el ladrón), entre otros. Producción: PDS (*Produzione De Sica*), Vittorio de Sica. Formato: 35 mm; blanco & negro; 88 minutos.

Les Films du Carrosse, S.E.D.I.F. Scope Dedicada a la memoria de André Bazin... G/D: François Truffaut; asistencia de dirección: Marcel Moussy. F: Henri Decae. M: Jean Constantin. Mo: Marie-Joseph Yoyotte. I: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel); Albert Rémy (Julien Doinel, padre putativo de A.) ; Claire Maurier (Gilberte Doinel, madre de A.) ; Patrick Auffray (René Bigey, amigo de Antoine) ; Robert Beauvais (director de la escuela); Guy Decomble (profesor de francés) ; Jacques Demy (policía). Año: 1959. País: Francia. 35 mm; b/n; 87 min.

Los santos inocentes. País: España. Año: 1984; Color; 107 min. G: Mario Camus, Antonio Larreta, Manuel Matji. D: Mario Camus. F: Hans Burmann. Mús.: Antón García Abril. I: Paco El Bajo (Alfredo Landa); Régula (Terele Pávez); Azarías (Francisco Paco Rabal); señorito Iván (Juan Diego); Purita (Ágata Lys); don Pedro (Agustín González). P: Julián Mateos, en colaboración con TVE. Distribución local: Cine Colombia.

Lung Boonmee raluek chat (Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives). En español: Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas. País: Tailandia/Alemania/Francia/Reino Unido/España. Año: 2010; color; 113 min. Guion & Dir.: Apichatpong Weerasethakul. Mús: Varios. Fot: Yukontorn Mingmongkon, Charin Pengpanich, Sayombhu Mukdeeprom. Int: Thanapat Saisaymar (Tío Boonmee); Jenjira Pongpas (Jen); Sakda Kaewbuadee (Tong); Natthakarn Aphaiwonk (Huay, esposa de Boonmee); Geerasak Kulhong (Boonsong, hijo de Boonmee); Kanokporn Thongaram (Roong, amiga de Jen); Samud Kugasang (Jaai, jefe trabajadores); Wallapa Mongkolprasert (princesa); Sumit Suebsee (soldado); Vien Pimdee (campesino). Prod: Coprod: Tai/Esp/Ale/RU/Fr; Anna Sanders Films/Eddie Saeta S.A./Illuminations Films/Kick the Machine. Premios: 2010: Festival de Cannes: Palma de Oro. 2010: Festival de Sitges: Premio de los críticos. 2010: Oscar: Preseleccionada por Tailandia para Mejor película de habla no inglesa. 2010: *Independent Spirit Awards*: Nominada a la Mejor película extranjera. Género: Fantástico. Drama. Sobrenatural. Surrealismo.

Modern Times. Título en español: *Tiempos modernos*. G/D: Charles Chaplin. Asistentes de dirección: Carter de Haven, Henry Bergman. F: Rollie Totheroh, Ira Morgan. M: Charles Chaplin. Dirección musical: Alfred Newman. I: Charles Chaplin (el Vagabundo); Paulette Godard (la chica proletaria); Henry Bergman (el dueño del café); Chester Conklin (mecánico); Allan García (gerente de la fábrica de acero); Lloyd Ingraham (director de la cárcel). Año: 1936. País: EE.UU. B/N, 85 min. P: Charles Chaplin. Estreno: *Rivoli Theatre*, New York, 5 de febrero de 1936.

Muertos de risa (1999). Dir.: Álex de la Iglesia. Guión: Jorge Guerricaechevarría, Álex de la Iglesia. Género: Acción. Comedia negra/dramática. Suspense. País: España; color; 109 min. Actores: Santiago Segura (Nino); El Gran Wyoming (Bruno); Álex Angulo (Julián); Carla Hidalgo (Laura); Eduardo Gómez (el pobre Tino); José María Íñigo (él mismo);

Uri Geller (él mismo); Mago Silbor (Manuel Tallafé); Sgto. '23F' (Jesús Bonilla). Diseño de prod.: Biaffra, José Luis Arrizabalaga. Efectos visuales: Jérôme Debève, Úrsula García. Fot.: Flavio Martínez Labiano. Mon.: Teresa Font. Mús.: Roque Baños. Prod.: Andrés Vicente Gómez. Prod. Asoc.: Aldo Spagnoli, Marco Gómez. Son.: José Vinader, Ray Gillon, Santiago Thévenet.

No Country for Old Men. Título en español: *No es país para viejos y no sin lugar para los débiles*. G/D: Joel & Ethan Coen. F: Roger Deakins. Mú: Carter Burwell. I: Tommy Lee Jones (Ed Tom Bell); Josh Brolin (Llewelyn Moss); Javier Bardem (Anton Chigurh); Carson Wells (Woody Harrelson); Carla Jean Moss (Kelly McDonald); Loretta Bell (Tess Harper); tío Ellis (Barry Corbin). País: EE.UU. Año: 2007. Formato: 35 mm; color; 121 min. Producida por: Scott Rudin, Ethan & Joel Coen. P: Scott Rudin/Mike Zoss. Prsenta: Miramax & Paramount Vantage.

Pequeña revancha. G: Olegario Barrera y Laura Antillano, con base en el cuento *La composición*, del escritor chileno Antonio Skármeta. D: Olegario Barrera. F: Alfredo Anzola. I: Eduardo Emiro García (Daniel), Carlos Sánchez, Pedro Durán, Carmencita Pedrón. 35 mm; color. Año: 1984. País: Venezuela. P: FONCINE.

Rescue Dawn. Español: *Rescate al amanecer*. País: EE.UU (2007); color; 123 min. Dir. y Guion: Werner Herzog. Mús: Klaus Badelt. Fot: Peter Zeitlinger. Editor: Joe Bini. Con: Christian Bale (Dieter Dengler); Steve Zahn (Duane Martin); Jeremy Davies (Eugene de Bruin); Pat Healy (Norman); Evan Jones (Lessard); Toby Huss (Spook); Craig Gellis; François Chau; Marshall Bell; Zach Grenier. Producción: MGM/Gibraltar Entertainment. Género: Guerra. Drama. Thriller existencial. Basado en hechos reales del piloto alemán Dieter Dengler, quien peleó a nombre de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam. E inspirado en el propio documental de Herzog *Little Dieter Needs to Fly* (1997) o *El pequeño Dieter necesita volar*.

Smoke. País: EE.UU (1995), Color, 112 min. Director: Wayne Wang. Guión & Co-dirección: Paul Auster. Música: Rachel Portman. Fotografía: Adam Holender. Intérpretes: Harvey Keitel (Auggie Wren); William Hurt (Paul Benjamin), Stockard Channing (Ruby); Forest Whitaker (Cyrus Cole); Harold Perrineau Jr. (Rashid, Thomas Jefferson Cole); Ashley Judd (Felicity); Giancarlo Espósito; Victor Argo; Erica Gampel; Clarice Taylor; José Zúñiga; Malik Yoba; Mary Ward; Jared Harris; Stephen Gevedon; Howie Rose. Producción: Miramax. Género: Drama. Premios: 1995: Festival de Berlín: Oso de Plata, Wayne Wang; Premio Especial del Jurado. 1995: Críticos del Cine Danés, Premio al Mejor Filme Americano. 1995: Premio Alemán del Cine al Mejor Filme Extranjero. Premio Espíritu Independiente para Mejor Primer Guión (Paul Auster). Premios David di Donatello: Mejor actor extranjero, Harvey Keitel.

Stalker. G: Arkadi y Boris Strugatski. D: Andrei Tarkovski. F: Alexandre Knyazhinski. M: Eduard Artémiev. Mo: Liudmila Feiganova. I: Alexandre Kaidanovski (Stalker); Anatoli Solonitsin (el escritor); Nikolái Grinko (el profesor); Natacha Abramova. 35 mm; color; 161 min. Año: 1979. País: Unión Soviética. P: Mosfilm.

Stanno tutti bene. Título en español: *Estamos todos bien*. G: Giuseppe Tornatore, Tonino Guerra, Massimo de Rita. D: Giuseppe Tornatore. F: Blasco Giurato. M: Ennio Morricone. I: Marcello Mastroianni (Mateo Scuro); Michèle Morgan; Valeria Cavalli; Marino Cenna; Roberto Nobile; Norma Martelli; Giacomo Ciugletti. P: Angelo Rizzoli para Erre Produzioni/ Les Films Ariana, TFl. 35 mm; colores; 126 min. Año: 1990. País: Italia/Francia.

The barber: the man who wasn't there (2001). Título en español: *El hombre que nunca estuvo*. D/G: Joel & Ethan Cohen (EE.UU). F: Roger Deakins. M: Carter Burwell. I: Billy Bob Thornton (Ed Crane); Frances McDormand (Doris Crane, esposa de Ed); James Gandolfini (*Big Dave*, amante de Doris); Michael Badalucco (Frank, cuñado de Ed); Jon Polito (Tolliver);

Scarlett Johansson (Rachel Abundas o *Birdy*). Formato: 35 mm; b&n (rodada en color); duración: 116 minutos. País: EE.UU.

The Commitments. País: Irlanda/EE.UU Año: 1990/91. G: Dick Clement & Ian La Frenais y Roddy Doyle, basados en la novela de Doyle. D: Alan Parker. F: Gale Tattersall. Mo: Gerry Hambling. Diseño de producción: Brian Morris. Diseño de vestuario: Penny Rose. Supervisor musical: G. Mark Roswell. Arreglos musicales: Paul Bushnell. I: Jimmy Rabbitte (Robert Atkins); Steven Clifford (Michael Aherne); Imelda Quirke (Angeline Ball); Nathalie Murphy (Maria Doyle); Micka Wallace (Dave Finnegan); Bernie McGloughlin (Bronagh Gallagher); Dean Fay (Félim Gormley); Outspan Foster (Glen Hansard); Billy Mooney (Dick Massey); Joel *The Lips* Fagan (Johnny Murphy); Derek Scully (Kenneth McCluskey); Deco Cuffe (Andrew Strong). P: Roger Randall-Cutler & Linda Myles. D: *Sovereign Pictures*.

The Field. Título en español: *El campo*. G/D: Jim Sheridan, según la obra teatral de John B. Keane. F: Jack Conroy. M: Elmer Bernstein. I: Richard Harris (*Bull McCabe*); John Hurt (*Bird* o *Pájaro O'Donnell*); Sean Bean (Tadgh); Brenda Fricker (esposa de *Bull*); Tom Berenger (Yanqui). Colores; 110 min. Año: 1990. País: Irlanda. P: Noel Pearson para Avenue Pictures.

There Will Be Blood. Título en español: *Habrá sangre* o *Petróleo sangriento*. G/D: Paul Thomas Anderson, con base en la novela *Oil* (1927), de Upton Sinclair. F: Robert Elwit. Mon.: Dylan Tichenor. Mús.: Johnny Greenwood. Casting: Cassandra Kulukundis. I: Daniel Day Lewis (Daniel Plainview); Paul Dano (Paul & Eli Sunday); Kevin O'Connor (Henry o Noah); Dillon Freasier (H. W. Plainview); Ciarán Hinds (Mary). P: Joanne Sellar, Paul Thomas Anderson, Daniel Lupi. País: EE.UU. Año: 2007. Formato: 35 mm; color; 158 min. Presenta: Paramount Vantage & Miramax Films.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALSINA THEVENET, Homero / Romaguera, Joachim (Eds). *Textos y manifiestos del cine*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.
- ARLT, Roberto. *Los siete locos / Los lanzallamas*. Biblioteca Ayacucho, No 27, Caracas, Venezuela, 1978.
- CAICEDO, Andrés. *Revista Ojo al Cine*. Editorial Norma, Bogotá, 1999. (Entrevistas con Daisy Granados y Manuel Pérez). *Cuadernos del Cine Club # 4*, Universidad Central, Bogotá, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei M. *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1959.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Lo nuevo en el Nuevo Cine Latinoamericano*. *Revista Kinetoscopio #62*, Centro Colombo Americano, Medellín, 2002 (pp 9-13).
- GUBERN, Román. *Historia del cine, Obra Completa (3 tomos)*, Editorial Baber, España, 1995.
- KING, John. *El carrito mágico – Una historia del cine latinoamericano*. (Traducción: Gilberto Bello). Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994.
- MARTIN, Marcel. *La estética de la expresión cinematográfica*, Ediciones Rialp, Madrid, 1958.
- MAY, Renato. *El lenguaje del film*, Ediciones Rialp, Madrid, 1962.
- PERKINS, V. F. *El lenguaje del cine*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976.
- Revista Gradiva* Nos. 4 y 5, nov./87 a feb./88 (pp. 53 a 60)
- Revista Hablemos de Cine # 77*, Lima, marzo de 1984. *Cine latinoamericano: Argentina* (pp 41-62).
- Revista Kinetoscopio* No 62, Centro Colombo Americano, Medellín, 2002. *Conversación con Giovanna Pollarolo (Perú)*, *El oficio de escribir imágenes*, por José Urbano (pp 14-17).
- Revista Ojo al Cine # 3/4*, 1976. *Introducción al cine cubano: Entrevistas con Manuel Pérez, director de El hombre de Maisinicú, y con Daisy Granados, protagonista de Memorias del subdesarrollo* (pp 12-21).
- Revista Ojo al Cine #5*, 1976. *Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario*, por Jorge Sanjinés (cineasta de Bolivia).
- _____. *La crítica cinematográfica en Cuba y América Latina*. Conversación con Enrique Colina, grabada por Jorge Silva (pp 2-4).

- ROMAGUERA, Joachim / Alsina Thevenet, Homero (Eds.).
Textos y manifiestos del cine. Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.
- TARKOVSKI, Andrei, *Doménico*, *Magazín El Espectador* No 637.
___, *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 1991.
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial.
Madrid, 1985, Edición definitiva.
- ZULETA, Estanislao, *Sobre la idealización en la vida personal y colectiva*, Procultura, Bogotá, 1985.

FIN

La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine) se terminó de escribir poco antes del 20 de agosto de 2008, cumpleaños del comunicador y periodista Santiago Muñoz Calvo, evocando a Gao Xingjian en *El libro de un hombre solo*: “Te gusta el jazz y la improvisación del blues, que se parece a la obra que has escrito”, lo que quizás a Valentina también le hubiera no sólo gustado sino parecido.

AGRADECIMIENTOS:

En rigor, nunca acabaría de dar las gracias a todas aquellas personas que, de una u otra forma, tienen que ver con este libro. Ofrezco disculpas a quienes no cito u olvido...

A mis padres, Luis Jorge, el *Gatico*, y a Cecilia, su *Chatita*, por haberme ayudado a formar el carácter...

A mis hijos, Santiago y Valentina, por no haberlo heredado... por haberme dado la alegría más grande que he tenido, que tuve, que tendré...

A Marthica y a María del Rosario, por inculcarme la responsabilidad, la que de algún modo siempre se me escapa, pero vuelvo y la cojo hasta que ya no...

A mi hermano mayor Jaime, por pensar alguna vez que yo podría obtener el Nóbel... menos mal, no dijo de qué... ¡ah!, y por ser extra de cine/TV y anarquista potencial.

A mi hermana Martha, por los libros que me dio, en especial por *El juego de los abalorios*... por *Relatos y prosa*; incluso por *El amor en los tiempos del cólera*...

A Jaime Valdivia, sacerdote, por su dedicatoria en uno de los libros sobre cine que me regaló antes de partir para su país en vísperas de la Revolución Sandinista... dedicatoria que con este libro empieza a cristalizarse...

A Carlos Augusto Giraldo, por nuestras vacaciones familiares en Medellín, Rionegro, Salamina y Tolú y nuestro extravío en Bogotá, por nuestra común afición al billar, por nuestros respectivos amores e hijos...

A Ángela María Calvo de Giraldo, por nuestros recuerdos comunes, por nuestros viajes familiares, por la mutua admiración por nuestros hijos...

A Eduardo Arias, por su apoyo incondicional a mis escritos, por su camaradería cervecera, por publicarme (de su bolsillo) *Un hombre bueno no escribe novelas*, cuento sobre Caicedo... hasta Chaplin. Por las *Down Under*...

A María Cristina Lamus, por publicar mis primeras notas sobre cine en *Avianca*, excepto por hacer aparecer el de *la carga 70 años* con mi nombre... y colgar el que escribí.

A Isaías Peña, por su espaldarazo permanente a mis inquietudes intelectuales, también por impedir que mis textos se vuelvan invisibles... Lamentable, sí, el episodio de la conferencia sobre *Delibes* y *Los santos inocentes*.

A Enrique Castro, por su decidido empeño en creer en cuanto escribo y respaldarlo con hechos... por nuestros esporádicos encuentros que los quisiera más frecuentes...

A Álvaro Velásquez, por esos mismos encuentros y por las *Hojas* que ayudaron a forjar una amistad que hasta hoy perdura. Por llamarme de nuevo a trabajar en la U.

A Hernando Valdeblánquez, por compartir tantas filias y fobias cinéfilas, literarias, musicales, excepto por aquella tortura sabatina de los 100 *bagreñatos* de oro...

A Andreiev Pinzón, por su complicidad con este viejo que no lo es tanto, por su gusto por mis cuentos, por intuir quién es Valentina en mis afectos... por los suyos.

A Hugo Chaparro, por su colaboración para la serie sobre jazz en revista *Avianca*... por haber servido de puente con mis primeros artículos de cine para *Kinetoscopio*...

A Alfonso Carvajal, por sus dedicatorias para mí en sus libros, por su camaradería intelectual, por sus *Hábitos nocturnos* que también hice míos...

A Guido Tamayo, por su resuelta disposición a permitir presentar mis conferencias en la FILBO, por facilitarme su entrevista con Carrière y hablar con él, por Buñuel...

A Manuel Nieto, por Carrière y Buñuel también... excepto por haberle dicho a Roberto Triana que yo no tenía sentido del humor: eso, Manuel, se lo puedes decir al *Mesías*... que no es el de Händel... ni el de la...

A Elisa de Páez, por su hospitalidad, por su comprensión, por su solidaridad en tiempos difíciles...

A Luis Fernando Páez, por creer importante que le hubiera dado a conocer a Sábato, Ribeyro, Klimt, Rojas Herazo, Caicedo, por nuestras etílicas tenidas con Sabina & Páez, por aquel dicho de Luder según el cual son más nuestras tinieblas que nuestro saber...

A Miguel Gutiérrez y a Mónica, por aquella estadía en su casa en una fría y solitaria noche bogotana...

A Germán Pinzón, mi amigo en esta vida y la otra hasta que se acabe el mundo, por nuestras tertulias literarias y alcohólicas, menos, por desgracia, estas que aquellas... Por su certero aserto: "Todo, pugna por salir" ...

A Augusto Pinilla, por nuestras reuniones de los viernes, por ser el amigo que fue (lástima), por sus desmedidos elogios hacia mí como ensayista... o sea, como escritor.

A Enrique Dávila, por nuestras viernáculos citas con la palabra, el vino, el whisky, los libros y la música y lo demás que signifique compartir con amigos.

A Enrique Urrea (asesinado por el régimen de Uribe), por nuestras alocuciones radiales, por la disidencia, por la singularidad, hasta la victoria siempre: sin mamertismos...

A Carlos Villalobos, por los vallenatos cantados por él, a *capella*, por los animados y la ficción, por los amigos, el ron y la cerveza...

A Hugo Ávila, por nuestra convivencia periodística, ética y cultural, por proponerme para el trofeo al Mejor Jugador de un campeonato en el que había 1.500 jugadores, que, en efecto, como goleador de Estrella Roja recibí...

A Jorge Enrique Botero (QEPD), por su efectivo respaldo a mis programas de cine y jazz, a mis capacidades como futbolista, por el futuro reencuentro de Estrella Roja...

A Silvia Amaya, por Serrat, por los mensajes telefónicos, por el futuro del cine en este país sin memoria para que la haya... por aquellas pequeñas cosas...

A Felipe Aljure, por esa gentuza de la universal, por *el sueño colombiano*, antes de que terminen de regalarle el país al extranjero, de que se acabe de joder este m...

A Corinna Chand, por los buenos recuerdos que me dejó, por el cine en el TPB, donde por primera vez vi a esa gentuza de la universal, que me hizo c... (cagar) de risa.

A Carlos Mayolo, por haber superado su dificultad respiratoria para adquirir mi ensayo sobre Andrés Caicedo... Por haberme permitido sentir lo que es estar *agarrando pueblo*...

A Luis Ospina, por nuestra común caicedofilia, por coincidir en que "la ausencia de memoria es la muerte", por aquella otra cita: "Dudo que en los años que me queden de vida le dedique tanto tiempo y tanto sacrificio a entretener al pueblo. Que los divierta su madre".

A Humberto Dorado, por haberme pedido permiso, tras una charla sobre Wenders, para incluir en un cuento suyo una mención a *New York is Full of Lonely People*, el que a nombre del Art Ensemble le di: ahora entiendo, le quedaba más lejos Chicago... Por Cortázar...

A Alberto Quiroga, por el trato cordial que siempre hemos tenido, por algunos de sus guiones, en particular el de *La primera noche*... por su visión de los desplazados...

A Marina Arango, por hacer sentirme su amigo, por creer que debo seguir hablando y escribiendo como hasta ahora lo he hecho... por sus palabras que para mí son actos...

A Luis Guillermo Torres, por haberme invitado como asesor de cine de Avianca... por haberme prestado su casa para grabar el LP con la música de *Berlin Alexanderplatz*.

A Mauricio Sáenz, por nuestro encuentro en Avianca, por el intento de crear un cine-club, por nuestro reencuentro en *Semana...* revista en la que hubiera sido crítico de cine de no mediar la grosería de una secretaria, luego despedida.

A Leopoldo Varela, por lo mismo y por haberme facilitado a Chaplin y a Buster Keaton, para proyectar sus filmes en el *Cine-Club Andrés Caicedo...*

A José Ignacio Roca, por su envío desde París de la postal de *Metrópolis* y del dossier sobre Buñuel, que en un efecto surrealista terminó bañado en leche... sin mosca, eso sí.

A Bruno Mazzoldi, caro amigo, por nuestro común afecto hacia León de Greiff, por los correos cruzados nunca olvidados, por el próximo encuentro...

A Alejandro Mantilla, por invitarme a hablar sobre *La casa grande* en aquella mesa agraria de la UN, por su preocupación para que este libro apareciera... Por el Tarkovski que ambos queremos...

A Luís Eustáquio Soares, por la libertad... por el fin de la represión, por nuestros encuentros colombo/brasileños al calor de un samba y al frío de una cerveza...

A Alberto Ruano, por el amor a los hijos, por Roberto Arlt, George Brassens, Jacques Brel, por los bifés y las cervezas, antes de tomar la vía a la diplomacia... que nunca ha ejercido.

A Consuelo Mendoza de Riaño, por haber aceptado mis artículos en revista *Diners*, sin reparo alguno...

A Cristóbal Ospina, por nuestra discusión acerca de las fotos en blanco y negro y en color para ilustrar los artículos sobre cine... (ver epígrafe de Gao Xingjian)

A Ximena de la Carrera, por aquellos días de convivencia respetuosa, por nuestra relación profesional con base en Cortázar, por los bellos recuerdos...

A Marcela Pineda, ella sabe por qué...

A Jaime Acosta, por su anotación en mi ensayo, cuando aún estaba inédito, sobre Buñuel, por nuestros ocasionales encuentros étlicos, por la salud de la crítica de cine...

A Gonzalo López, por aquella noche en que compartimos la música... en la que luego me encontré con el horror y el vacío. Por su milimétrica aparición con la USB... en la que algún día reposó este libro: el que no se hable en él de muchas otras películas, lo único que prueba es que el mundo del cine sí es ancho y ajeno...

CODA

He aquí lo que Franz Kafka le escribió a su amigo Oskar Pollak, en 1904, algo perpetuamente contemporáneo: “En general, sólo debemos leer libros que nos muerdan y nos arañen. Si el libro que estamos leyendo no nos obliga a despertarnos como un mazazo en el cráneo, ¿para qué molestarnos en leerlo? ¿Para que nos haga felices, como dices tú? Cielo santo, ¡seríamos igualmente felices si no tuviéramos ningún libro! Los libros que nos hacen felices podríamos escribirlos nosotros mismos si no nos quedara otro remedio. Lo que necesitamos son libros que nos golpeen como una desgracia dolorosa, como la muerte de alguien a quien queríamos más que a nosotros mismos, libros que nos hagan sentirnos desterrados a las junglas más remotas, lejos de toda presencia humana, algo semejante al suicidio. Un libro debe ser el hacha que quiebre el mar helado dentro de nosotros. Eso es lo que creo.” Yo también, Valentina & Santiago... Marthica y María del Rosario.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN GENERAL

HISTORIA E IMPORTANCIA DEL CINE (SÍNTESIS CRÍTICO-REFLEXIVA)

Los pioneros del lenguaje
¿Qué es el cine? Diccionario: definiciones, referencias, aproximaciones
Glosario de términos cinematográficos
Significantes, signos y códigos
Los diversos tipos de planos
Movimientos de cámara
Las condiciones de la toma
El montaje (definición y tipos)
¿cómo apreciar una película?
¿cómo y para qué hacer crítica?
El papel de la crítica
Metodología del cine-foro

AMÉRICA LATINA I | CUBA-CHILE

Introducción general al cine de Cuba y de Chile
Introducción al cine cubano: renovación por revolución
Humberto Solás & *Lucía* (1968): preciosismo a ultranza...
Memorias del subdesarrollo (1968): cine de la riqueza en la pobreza...
Introducción al cine chileno
Miguel Littín & *El chacal de nahueltoro* (1969): códigos que condenan...
Ricardo Larraín & *La frontera* (1991): una sutil metáfora política...

AMÉRICA LATINA II | MÉXICO- BOLIVIA-PERÚ

Introducción general: una vuelta a los ancestros
Introducción al cine mexicano
Factores determinantes
El mudo en carro...
El sonoro en decadencia
Después de 1980: el resurgir...
Introducción al cine de Bolivia
Jorge Sanjinés & *Yawar mallku* (1969): la naturaleza del imperialismo
Felipe Cazals & *Canoa* (1975): la repetición de la historia
Arturo Ripstein & *El lugar sin límites* (1977): vía a la sordidez...

Francisco José Lombardi & *Tinta roja* (2000): expedición humana a la crónica roja...

AMÉRICA LATINA III | ARGENTINA

Introducción general al cine de Argentina

Cine mudo con nobleza...

Cine sonoro con acento propio

Después de 1980: cine político...

Leonardo Favio & *Crónica de un niño solo* (1964): los golpes de la vida...

Torre Nilsson & *Los siete locos* (1972): el desespero en tiempos de inquietud...

Lucrecia Martel & *La ciénaga* (2001): vuelta a lo clásico...

Adolfo Aristarain & *Un lugar en el mundo* (1992): regreso a la utopía

CINEASTAS

Don Luis Buñuel (1900-1983): una mirada onírica

Charles Chaplin: el genio que sólo quiso dar placer...

Rainer Werner Fassbinder: un pacto con el diablo...

Sir Hitchcock: un auténtico patán...

John Huston: identidad entre vida y obra

Nelson Pereira dos Santos: la prisión como metáfora...

Entrevista con Raúl Ruiz | La poética de la desconfianza

PELÍCULAS COLOMBIANAS

Rodrigo d. – no futuro (1990): la riqueza en la precariedad

La vendedora de rosas (1998): alucinación real...

La toma de la embajada (1999): el fracaso de la historia...

La virgen de los sicarios (1999): prohibido prohibir, sicario...

Sumas y restas (2005): hacer significar más lo real...

Cine hecho en Colombia: notículas con humor... para evitar una tragedia

FILMES CONTEMPORÁNEOS

Tiempos modernos (1936): un bofetón al capitalismo...

Ladrones de bicicletas (1948): viaje a la insolidaridad...

Los 400 golpes: de niño a adulto en 87 minutos

Miedo devorar alma (1973/74): una tenue luz de desesperada esperanza...

Stalker (1979) es la zona

Los santos inocentes (1984): el desalmado rostro de una sociedad
Pequeña revancha (1984): parábola sobre la libertad y el cambio social
La noche de los lápices (1974): los sueños de una nación pesan más que cualquier dictadura
Cinema paradiso (1988): el cine vive...
La sociedad de los poetas muertos (1989): filme inenarrable...
El campo (1990): ¿alguien se merece la tierra?
Estamos todos bien (1990): la comprobación del fracaso...
The commitments (1990): la música, amiga de la tolerancia...
Goodfellas (1990): "siempre quise ser gánster, mejor que presidente"
Cabo de miedo (1991): la búsqueda de la redención
Cielo y tierra (1993): la fatalidad antes que la vocación...
Azul (1993): libertad, igualdad, fraternidad, en clave personal...
Belleza americana (1999): american way of death...
Tres filmes contemporáneos: lenguaje & poder
Smoke (1995): una tienda, cielo e infierno por mitades...
Muertos de risa (1999): víctimas de la industria del entretenimiento
Billy Elliot (2000) o *quiero bailar*
Baran (2001): el poder de los sentimientos
Ser y tener (2002): conciencia de la diversidad...
Rescate al amanecer (2006/7): fuga existencialista...
Petróleo sangriento (2007): la fortuna está edificada sobre el crimen...
Sin lugar para los débiles (2007): no. *No es país para viejos*: el crimen anda suelto...
Entierren mi corazón en wounded knee (2007): historia de un etnocidio
El escritor fantasma (2010): thriller político tramposamente convencional
Ciudadano kane (1941): insultante dosis de verdad sobre W. R. Hearst, alias Charles F. Kane
Tío boonmee recuerda sus vidas pasadas (2010): La pérdida de las imágenes bucólicas
La tierra y la sombra: sobre el despojo y la búsqueda del ascetismo
Yo, daniel blake: la defensa de los oprimidos frente al triste legado estatal

ALGUNAS FICHAS TÉCNICAS

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

FIN

AGRADECIMIENTOS:

CODA

CONTENIDO

SOBRE EL AUTOR

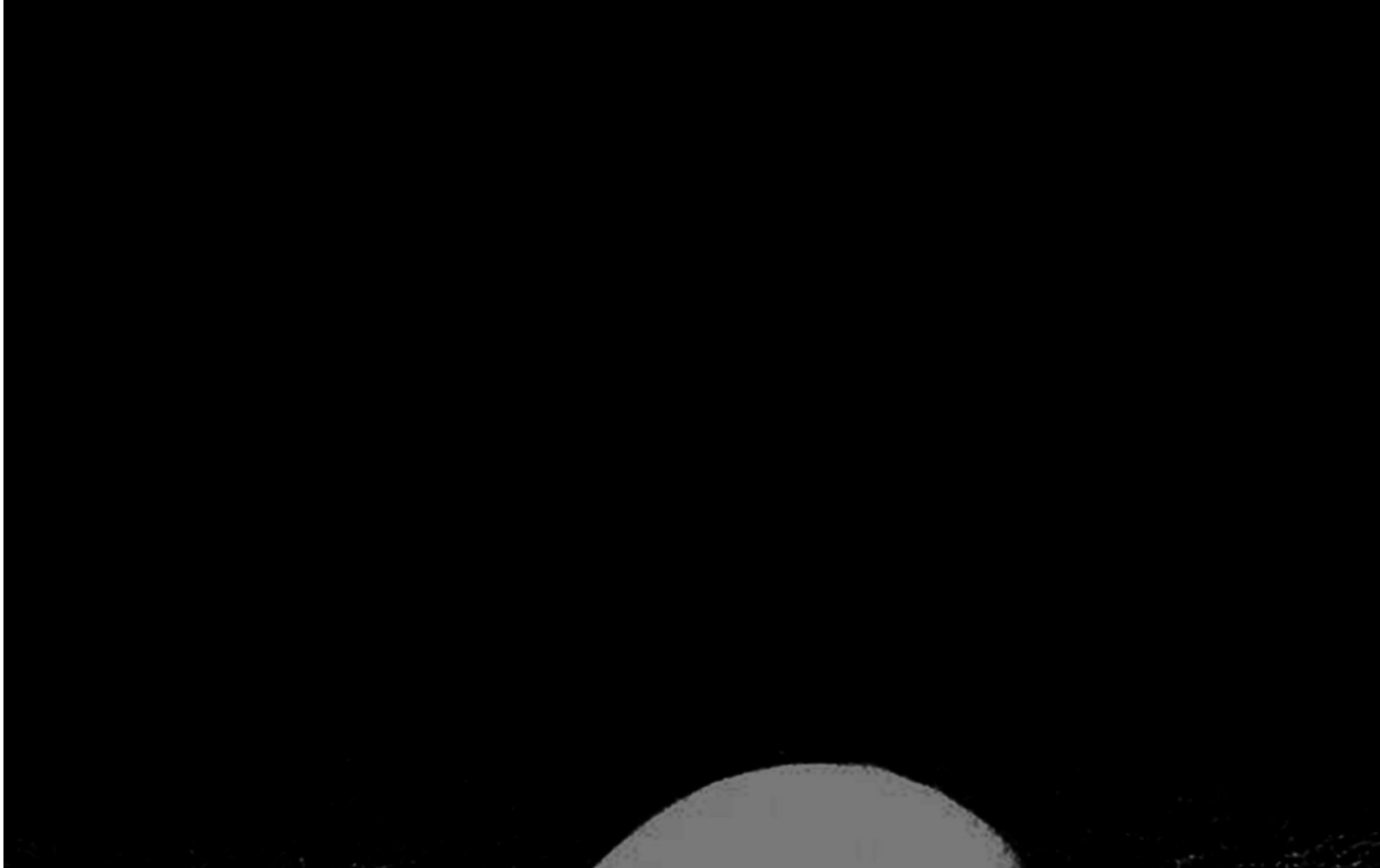


SARMIENTO (Bogotá, Colombia, 1957) Padre de Santiago & Valentina. Escritor, periodista, crítico literario, de cine y de jazz, catedrático, conferencista, corrector de estilo, traductor y, por encima de todo, lector. Realizador y locutor de *Una mirada al jazz* y *La Fábrica de Sueños*: Radio Nacional, Javeriana Estéreo y U. N. Radio (1990-2014). Fundador y director del Cine Club *Andrés Caicedo* desde 1984. Fundación Social (1987): Ganador del Concurso de Cuento Cenpro TV, con *Movimiento en falso*. Feria Int. del Libro de Bogotá: conferencista invitado (1987-2005). U. Central (2006): Finalista Concurso Nacional de Cuento *25 Años del TEUC*, con *Noticias del imperio, por Henry V. Miller* (*La muerte del endriago y otros cuentos*, U.

Central, 2007). U. Central (1999): Miembro del Taller de Escritores. U. Nacional, Bogotá (2000-02): Profesor Facultad de Derecho, cátedra *Vida Universitaria*. U. Central (2005-07): Docente en los seminarios *Movimientos y renovación en el cine*, *Cátedra de Derechos Humanos*, en los Cursos de Contexto *Shakespeare*, *Constitución Política: un proyecto de nación*, *Maestrías* y *Descubrir el cine: narrativas y tendencias*. Autor de ensayos sobre los escritores J. Cortázar, R. Arlt, M. Delibes, J. Díaz, A. Caicedo, Á. Cepeda, A. Echeverri, L. de Greiff, J. A. Osorio, A. Salazar, A. Palacios, N. Montt, A. Carvajal; también, sobre los cineastas L. Buñuel, M. Camús, R. W. Fassbinder, A. Jodorowsky, A. Kluge, S. Kubrick, A. Kurosawa, E. Lubitsch, M. Scorsese, A. Tarkovski, J. Vigo, W. Wenders. U. Central: Participante en el II Simposio Int. de Literatura *Indefiniciones y sospechas del género negro* (20 a 22.IX.06); IV, *De viajeros y destinos* (22 a 24.X.08); V, *Los viajes que Gulliver olvidó* (4 a 6.XI.09) y en el VI *La ficción de la historia* (8 a 10.IX.10). U. Central: Escritor Invitado a la *Noche de Narradores* con el ensayo *Miguel Delibes & Los santos inocentes: el desalmado rostro de una sociedad* (24.V.10). U. Nacional: Invitado por la Escuela de Cine con las conferencias *Kurosawa: entre el combate y la contemplación*; *El cine de Ernst Lubitsch: la tristeza hecha humor...*; *Memoria y conciencia histórica en relación al cine*; *El papel de la crítica de cine en el panorama nacional...* (Bogotá, IX-XI.10). U. Nacional (2010): Invitado por Enda AL – Colombia al Taller de DDHH y Convivencia del CED Ramón de Zubiría, con la

charla *Derechos humanos & Convivencia en el aula* (9.XII.10). U. Central (1991-2011): colaborador del Dpto. de Humanidades, del Cine-Club y de revista *Hojas Universitarias*. Invitado al X Festival de Cine y Video Santa Fe de Antioquia (4-8.XII.09). XXIV Feria Int. del Libro de Bogotá (4-16.V.11): Invitado por MinCultura a presentar el ensayo, impreso por la misma entidad, *Arnoldo Palacios: Matar, un acto excluido de nuestras vidas...* (13.V.11). U. Central: Ponente en el I Congreso Int. *Izquierdas, Movimientos sociales y cultura política en Colombia* con el ensayo *Un espíritu libre...: sobre la crisis de la cultura y los medios – Una lectura de izquierda* (20.X.11). U. N. Radio: Invitado al Especial Brasil para presentar el ensayo *Chico Buarque: No hay que perpetuar en la partitura la tristeza...* (1º.V.12). Colaborador de El Magazín virtual de El Espectador. Invitado al V Congreso Int. de REIAL, Michoacán, México, con el ensayo *Roberto Arlt: La palabra como recurso ante la impotencia* (22-25.X.12). Invitado por El Teatrino, de Mérida, Yucatán, para hablar de Burgess-Kubrick y *Una naranja mecánica* (27.X.12). Invitado por *Le Monde Diplomatique* (Ed. Colombia) y *Desde Abajo* para entrevistar a Ignacio Ramonet (Director de LMD, Ed. España), *Retrospectivas: Un recorrido por el Cine Latinoamericano* www.youtube.com/user/periodicodesdeabajo?feature=results_main (5.XI.12). Co-autor del libro *Camilo Torres: cruz de luz* (FiCa, 2006), Crítico de cine en revistas *Avianca*, *Cambio16-Colombia*, *Contravía*, *Stvdia Colombiana*, *Semana*; ha escrito en *Semana*, *Número*, *Hojas Universitarias*, *Al Margen*, *Agencia Periodística de América del Sur (APAS)*, de Argentina, *Magna Terra*, de Guatemala; hoy en *Aguilha Revista de Cultura* y *Aguilha Hispánica*, Brasil, *Matérika*, Costa Rica, en www.milinvieros.com www.fronterad.com www.auroraboreal.net www.argenpress.info Co-autor de los libros *Camilo Torres: Cruz de luz* (FiCa, 2006), *La muerte del endriago* y otros cuentos (U. Central, 2007), *Izquierdas: definiciones, movimientos y proyectos en Colombia y América Latina*, U. Central, Bogotá (2014), *Literatura, Marxismo y Modernismo en época de Pos autonomía literaria*, UFES, Vitória, Espírito Santo, Brasil (2015) y *Guerra y literatura en la obra de Jorge Eliécer Pardo* (U. del Valle, 2016). Autor de ensayos publicados en *Cuadernos del Cine-Club*, U. Central, sobre Fassbinder, Wenders, Scorsese. Autor del libro *Cine & Literatura: El matrimonio de la posible convivencia* (2014), U. Los Libertadores. Autor de la contraportada de la novela *Trashumantes de la guerra perdida* (Pijao, 2016), de J. E. Pardo. Espera la publicación de sus libros *El crimen consumado a plena luz (Ensayos sobre Literatura)*, *La Fábrica de Sueños (Ensayos sobre Cine)*, *Músicos del Brasil*, *La larga primavera de la anarquía – Vida y muerte de Valentina (Novela)*, *Grandes del Jazz*, *La sociedad del control soberano y la biotanatopolítica del imperialismo estadounidense*, en coautoría con Luís E. Soares. Hoy, traductor y coautor,

con LES, de ensayos para Rebelión. En la XXVIII FILBO se lanzó su libro *Cine & Literatura: el matrimonio de la posible convivencia*, bajo el sello editorial de la U. Los Libertadores (21.IV-4.V.15). Invitado por UFES, Vitória, Brasil, al I Congreso Int. Modernismo y Marxismo: ponente y miembro del Comité Científico (26-28.XI.14). Invitado al III Festival Int. de Literatura, Duitama, Colombia (28.V.-1º.VI.15). Ha hecho corrección de estilo para Norma y Mondadori, hoy para la Plataforma Colombiana de DDHH, Democracia y Desarrollo y Enda AL-Colombia y corresponsal de Matéria, de Costa Rica. Hoy, Ex Director del Cine-Club & Tertulias Culturales de la U. Los Libertadores, exdocente en la Transversalidad Humanidades-Bienestar y autor, traductor y coautor de ensayos para Rebelión. Colaborador de El Magazín Cultural de EE, 5.jun. 2012; columnista, 23.mar.2018. Su libro *Ocho minutos* y otros cuentos, Colección 50 libros de Cuento Colombiano Contemporáneo, fue lanzado en la XXX FILBO (Pijao, 2017). Mención de Honor por *Martin Luther King: Todo cambio personal/interior hace progresar al mundo*, en el XV Premio Int. de Ensayo Pensar a Contracorriente, La Habana, Cuba (2018). *Siete ensayos sobre los imperialismos – Literatura y biopolítica*, en coautoría con Luís E. Soares, fue publicado por UFES, Vitória (Edufes, 2020). El libro *El estatuto (contra)colonial de la Humanidad*, producto del III Congreso Int. Literatura y Revolución, con su ensayo sobre MZO y su novela *Changó, el gran-putas*, fue lanzado por la UFES, el 20.feb.21. Invitado por Pijao Editores al Encuentro Nacional de Narrativa Colombiana vista desde las Regiones (Ibagué, 1º a 4 nov.23) Invitado por UFES al Congreso Literatura, Soberanía Nacional y Multipolaridad (Vitória, Brasil, 25.nov.23). Autor en ARC, traductor y coautor, con Luis E. Soares, en Rebelión, Magazín EE, Las2Orillas. E-mail: lucasmusar@yahoo.com.

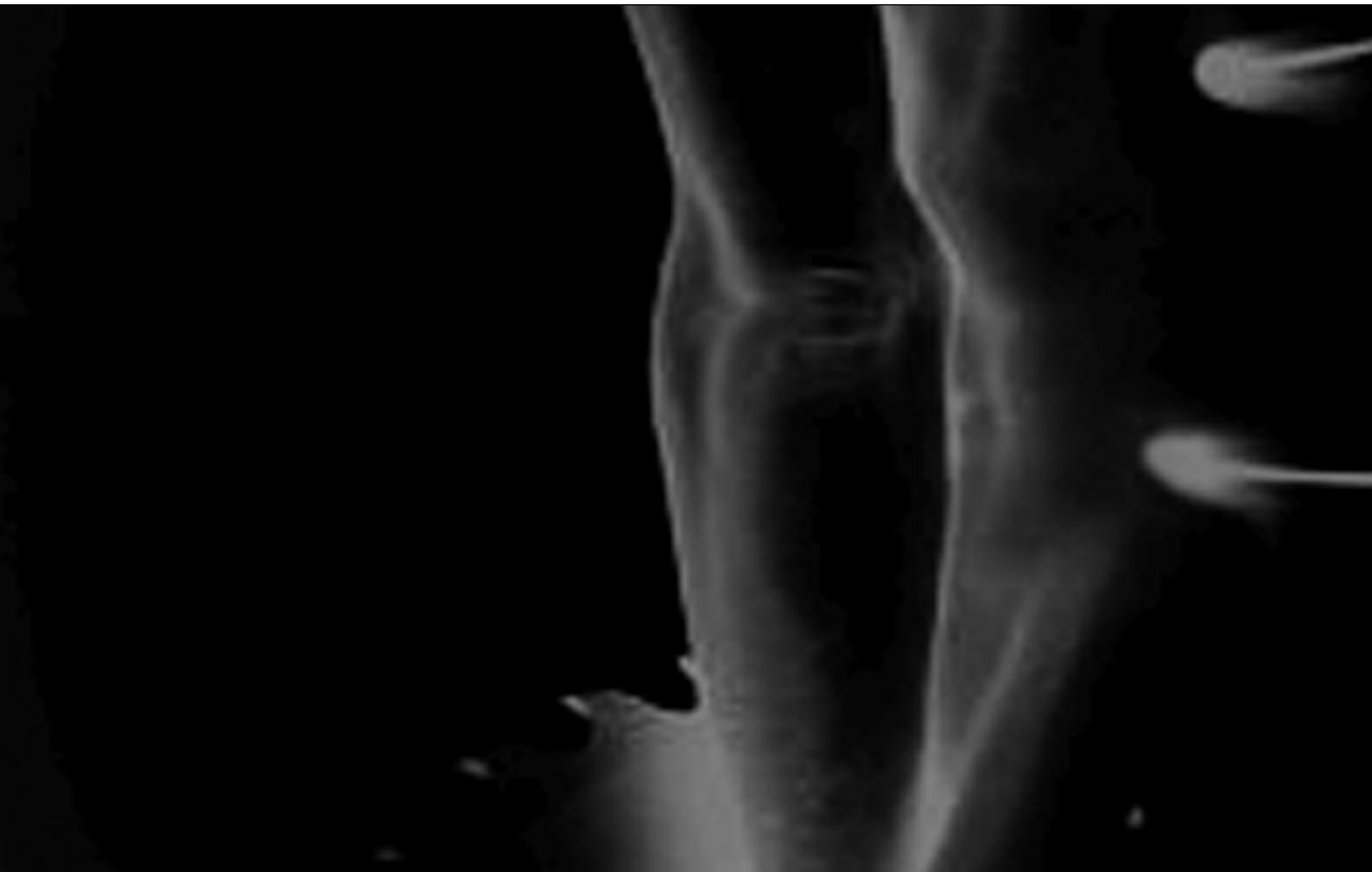


La fábrica de sueños de Luis Carlos Muñoz Sarmiento se terminó de ensamblar en su versión digital en marzo de 2025. En su composición se utilizaron los tipos: Californian FB, Minion Pro JMH Typewriter y Californian FB: 10, 12, 14, 18.





2025



COLECCIÓN LIBROS IMPOSIBLES
2025