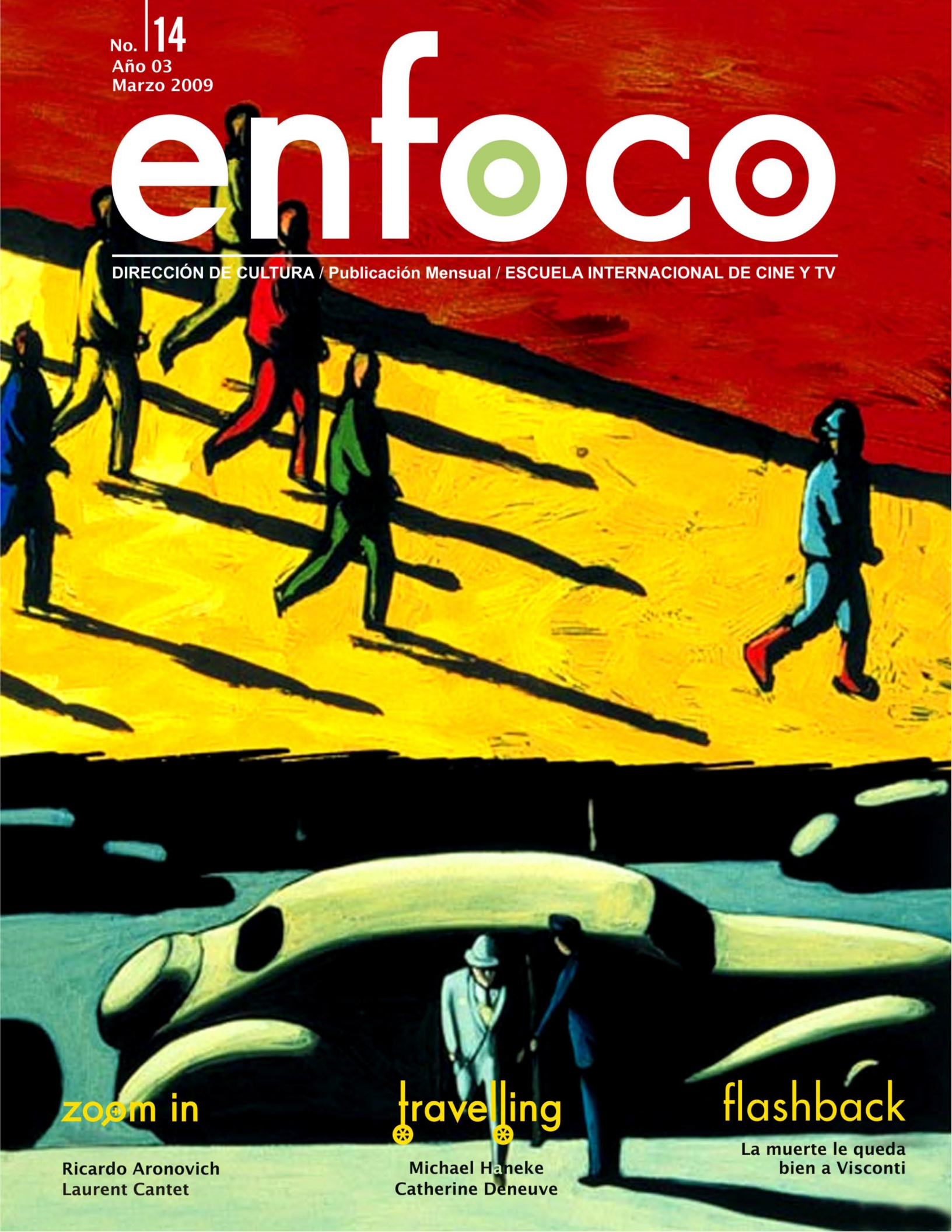
No. 14
Año 03
Marzo 2009

enfoco

DIRECCIÓN DE CULTURA / Publicación Mensual / ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TV



zoom in

Ricardo Aronovich
Laurent Cantet

travelling

Michael Haneke
Catherine Deneuve

flashback

La muerte le queda bien a Visconti

SUMARIO

travelling
BIOFILMOGRAFÍAS

Georges Schwizgebel 04
María Lorenzo

Catherine Deneuve 10
Geoffrey Nowell-Smith

Gus Van Sant 15
Luciano Castillo

zoom in
TRADUCCIONES Y OTROS TEXTOS

Segundo se fue de documental 20
Kique Cubero

Laurent Cantet 26
Joel del Río

El mundo que conocemos. Entrevista con Michael Haneke 32
Christopher Sharret

Ricardo Aronovich: Almacenar la luz día tras día 37
Luciano Castillo

flashback

La muerte le queda bien a Visconti 41
Michael Wood

trailer

Bibliografía de reciente ingreso 46

ángulo ancho
CRÍTICAS

Bella de día 49

Caché 49

Milk 50

Lake Tahoe 52

Missing 52

Gomorra 53

Dios se lo pague 55

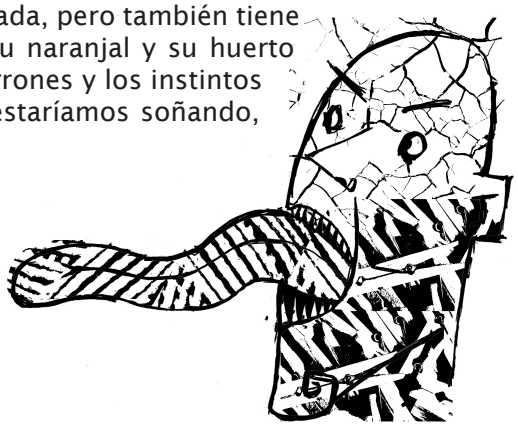
El cuerno de la abundancia 56

A LOS LECTORES

La «bella de día» Séverine no tenía problemas de violadores. Con su marido en silla de ruedas y la aprobación de Madame Anais, ella escogía los clientes más bizarros y el asunto se volvía cada vez más buñueliano. Pero Catherine Deneuve, intérprete de Séverine, devino objeto, cosa, icono, alguien diría —restándole al término lo que tiene de «religioso» y divino—, pero el proceso tuvo más que ver con la cosificación del cuerpo, con la Catherine-cara de Chanel, la Catherine-cuerpo de Dior, proceso que, en la intimidad del «objeto deseado», puede disparar el auto-rechazo y la auto-destrucción, como en la Catherine polanskiana de *Repulsión*, como en tanta chica asqueada de sentirse utilizada por chicos-perros convencidos de que ellas fueron creadas para ser montadas porque sí (como el perrerío que desfila por la EICTV). Todo digno de un filme Ripstein-Garcíadiego, ambientado en Guadalajara, donde los laureles son verdes y de piedra ha de ser la cama, igual que la del chico-perro violador que cruza el umbral del cachorro dormido o pasado de copas, para felacionarlo. Vivimos tiempos de redefiniciones digitales, en los que algunas «virtualidades» perdieron su cara elusiva, su tono de bolero cursi-romántico y su estatus de «amor loco» (ese solo lo siente Tony por Sarita), y hoy son diagnosticadas de modo más clínico y conciso por psicólogos, astrólogos y *babalawos*, siempre que se cruza la frontera del Otro/Otra sin licencia, se diluye la autoestima y se desata el hombre-lobo al desbordarse la copa y el opio despierta a la vampira. Lo peor es que el diagnóstico cercano a la Verdad despierta sentimientos de culpa, como en *El delator*, de John Ford, hace más de siete décadas. Chivato, *indicateur*, sapo, *informer*, o Mesías, que te digan lo que quieran pero no encubras: en los espacios multiculturales donde se defiende el derecho a vivir a moño suelto y puerta abierta, donde se valora la libertad del Otro/Otra, y donde el espacio físico-carnal es tan sagrado como el creativo, no hay lugar para el silencio cómplice, ni para la «defensa civil» a lo Charles Bronson. Ni el crimen de Sharon Tate (Mrs. Polanski), o el «closetismo» de Rock Hudson, ni el suicidio de Miroslava ni las ladillas de James Dean, se resolvieron con el silencio. La finca San Tranquilino es soleada, pero también tiene su lado sombrío, como tú y yo. Si en su naranjal y su huerto hubiesen prevalecido la muerte de cimarrones y los instintos más pérfidos, hoy, en sus predios, no estaríamos soñando, creando, leyendo *enfoco*, filmando.

Edgar

Piso 21, cama 17,
Hospital Hermanos Ameijeiras

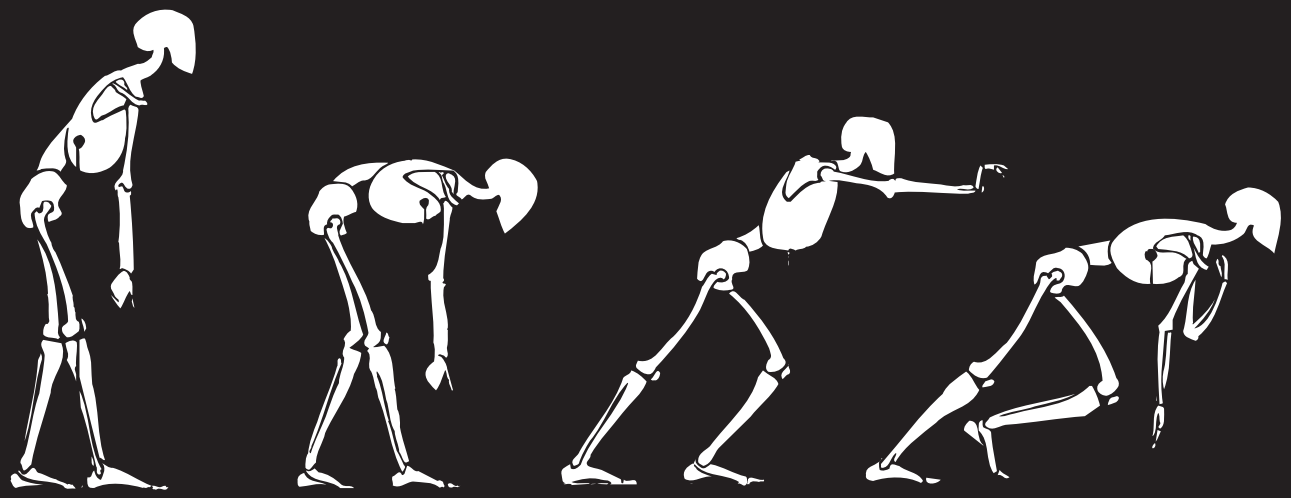


La animación ha conocido múltiples variaciones formales, desde el cartoon clásico hasta las esplendorosas imágenes digitales de nuestros días. Pero en el campo de la animación comercial, tanto los dibujos animados de antaño como los actuales Computer Graphics, siguen respondiendo a las mismas constantes temáticas y narrativas, sin que en todos estos años de evolución técnica haya habido ninguna variación significativa. Sin embargo, existe otro tipo de animación, resuelta con materiales y procesos alternativos, que persigue objetivos muy distintos: realizada por animadores independientes que trabajan solos o en equipos reducidos, estos artistas son dueños de un estilo gráfico y narrativo único.

Georges Schwizgebel

N. 28 de septiembre de 1944, en Reconvilier, Suiza.

por ***María Lorenzo***



Entre los animadores experimentales sobresalen los pintores-animadores,[1] que han elegido la fusión entre procedimientos pictóricos y animados para su trabajo. Para hacer entender la laboriosidad de los procesos que desarrollan, nos bastarán tres ejemplos: el polaco Piotr Dumala, quien realiza cada uno de sus dibujos rascando sobre placas de escayola tintadas, dando a la imagen el aspecto de un grabado en movimiento; el ruso Alexander Petrov, quien lleva a la animación el realismo de la pintura antigua, utilizando pigmentos de óleo sobre cristal, y el suizo Georges Schwizgebel, pintor vocacional desde su infancia y estudió en la Escuela de Artes Decorativas de Ginebra. Más tarde su trabajo como diseñador y publicista le empujó hacia el mundo de la animación, compaginando ambas actividades desde que funda el estudio GDS, cuna de todas sus creaciones.

Desde 1974 ha producido 12 cortometrajes de animación —amén de un gran número de trabajos comerciales—, ganadores de múltiples premios en los festivales de mayor fama internacional en su campo.[2]

Sus películas hablan siempre de la representación misma. La mayoría de ellas terminan con un guiño hacia la presencia del creador: la súbita aparición del pintor-demiurgo, la artificialidad del medio animado, o la mera sombra, el acto de proyectar, que es en sí la quintaesencia del cine.

La aportación técnica de Schwizgebel es bien sencilla: aunque utiliza materiales del todo tradicionales en animación plana, como *gouache* acrílico y acetatos —que son esas láminas transparentes que permiten ver el escenario pintado detrás de los personajes—renuncia a la rígida línea de contorno que hace del *cartoon* un arte de dibujos móviles. Por el contrario, Schwizgebel le da la vuelta al soporte y pinta por el lado contrario con toques vigorosos de pincel, casi gestuales, donde predominan por encima de todo el color y la síntesis formal de los personajes.

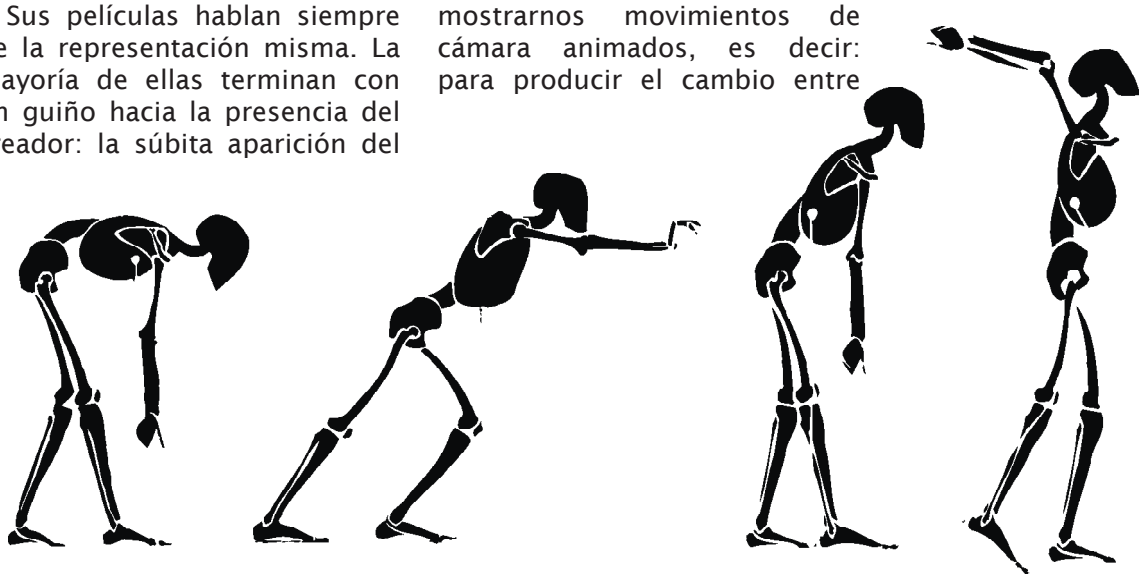
En virtud de esta depuración formal, este animador concibe la imagen en movimiento de un modo plástico, fluctuante, donde las posibilidades de cambio de la animación le ganan terreno a cualquier forma cinematográfica convencional.[3] Si para un cineasta corriente la palabra «montaje» significa cortar y pegar, Schwizgebel prefiere mostrarnos movimientos de cámara animados, es decir: para producir el cambio entre diferentes lugares y momentos temporales, los objetos se metamorfosean unos en otros mientras la perspectiva de los espacios sufre incontables involuciones: las nubes se tornan peces, y las olas del mar en prados verdes.

En sus ficciones predominan la musicalidad, la atonalidad o ausencia de referente narrativo, así como una serie de temas formales con que expresa las paradojas de la vida y del paso del tiempo. Por otro lado, la cita pictórica menudea en estos trabajos, estableciendo un puente entre la personalidad visual del filme —la imagen-pintura— y el tema de que trata el cortometraje en cuestión.

De la cita pictórica a la fascinación por el cine

En la obra de Georges Schwizgebel se puede aislar una curiosa constante: la presencia de una silueta invertida, la sombra de una figura humana, preferiblemente de mujer, que sin previo aviso gira como el segundero de un reloj y toma forma material.

De esta manera, el contorno proyectado se convierte en el



propio cuerpo, adquiriendo vida y movimiento autónomos; ninguna necesidad narrativa justifica esta involución, y sin embargo nos permite reconocer de inmediato la autoría de sus películas. Este amor por la sombra, la falsa imagen que sin embargo aspira a la vida, es paralelo a su fascinación por lo puramente cinematográfico: el cine es el arte más etéreo e intangible porque, más que ningún otro, está hecho de luz y de sombra.

Las películas de Schwizgebel se impregnan de la vida, observada en sus más finos detalles. Vida y animación son sinónimos para este artista, en tanto que en ambas impera el movimiento, lo que transmite su nostalgia, su perenne sensación de tiempo irrecuperable. Por el contrario, la pintura representa el estatismo, la fijación del eterno presente, cuya dialéctica aborda en *Le sujet du tableau* (1989). Para la mayoría del público pasa desapercibida la idea del contrato diabólico que figura en este filme: un Fausto anciano encarga su retrato a un pintor, con la particularidad de que el retrato, rejuvenecido, encuentre en la pintura un espacio donde vivir su propia vida. Así se solapan la actividad del pintor —tan inaccesible al público como el autorretrato de espaldas de Vermeer de Delft—, creando los espacios pictóricos por los que se infiltra el joven Fausto hasta que encuentra su destino, y el recorrido del ubicuo ojo de la cámara por la historia de la pintura. Más poderosa que sus personajes, la mano de este animador genera gratuitamente imágenes que no mantienen relación con lo que el pintor pinta o Fausto vive, sino que sólo existen para el gozo del espectador: la cámara parece correr desde las olas del mar hasta la hierba movida al viento como un elíptico *travelling*, por la simple transformación de un elemento en otro, al ritmo de su movimiento, o vuela desde los referentes paisajísticos del Impresionismo hasta el interior de una habitación matissiana. Toda la película reinterpreta la tradición pictórica, filtrada por la cuarta dimensión que no existe para la pintura pero sí para la animación: el tiempo.

En el desenlace, Fausto encuentra a Margarita prisionera en su mazmorra, pero al llegar hasta ella rompe el pacto diabólico y cesa su movimiento: tocados por el pincel del artista —que por fin se asoma directamente a cámara, como pintando sobre una superficie intangi-ble—, Fausto y Margarita se congelan sobre la superficie del cuadro, a imagen de la condenación eterna. El tema del retrato misterioso ya había sido tratado con mayor o menor éxito en el séptimo arte —entre otras *Portrait of Jennie* (William Dieterle, 1948), *El retrato de Dorian Gray* (Albert Lewin, 1945)— pero la solución final del animador suizo para mostrarnos el cuadro definitivo, el verdadero clímax del filme, aparece mucho más lograda en *Le sujet du tableau.*

De alguna manera, los pintores favoritos de este animador también lo han sido de ciertos cineastas, estrechando todavía más el lazo cine-pintura: Edward Hopper —predilecto de Hitchcock—, Balthus, Henri Bonnard, Giorgio de Chirico, Vermeer de Delft —recordemos su sempiterna habitación, siem-pre la misma en cada cuadro, y la cita que le hacen los suntuosos interiores de *El ansia* (Tony Scott, 1983).

Por su parte, *Le ravissement de Frank N. Stein* (1982), prolonga el diálogo con el cine al evocar *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935): utilizando imágenes del filme en cuestión, Schwizgebel aplica un tratamiento de color para apropiarse de las secuencias clave, el grito de terror de una rediviva Elsa Lanchester al encontrarse de frente con el torturado rostro del Monstruo-Karloff. Esta secuencia cierra un largo recorrido desde el Inframundo: una larguísima secuencia de ciclos, tan brumosa como el despertar a la conciencia,

atravesando cien veces la misma habitación como si cruzáramos de vuelta la laguna Estigia. La novia rechaza su abrazo y grita: desde el rostro consternado del Monstruo, la fuga se repite marcha atrás, abriéndose campo hasta superar el límite mismo del fotograma y llegar hasta el espectador, que repentinamente despierta y toma conciencia de su propia actividad escópica.

Un animador de fantasías concéntricas

En la pintura-animada se produce una profunda simbiosis entre música e imagen, llegando a desembocar en un profundo subjetivismo. En Schwizgebel, la presencia dominante de un tema musical no solamente dicta el ritmo de la narración, sino que la abstracción alcanzada por las imágenes nos permite sumergirnos, como una tenue sensación de *déja vu*, en el mundo de lo pasado, de lo ya vivido.

Ya en su primer cortometraje, *Le vol d'Icare* (1974), la imagen evoluciona desde el sencillo diseño de un atleta que forma parte de un panel de puntos luminosos hasta integrarse en un complejo entramado de círculos, equiparando la visualidad del filme con la sonoridad del clavicordio —un instrumento de sonidos claramente separados—, al acompasarse las desventuras de Ícaro con la interpretación de cinco piezas de Couperin.

En muchos sentidos, este artista es ante todo un creador de ciclos. El ciclo de movimiento es un recurso típico de la animación que ahorra trabajo al dibujante, haciendo que el último dibujo se continúe con el primero de la serie. Sin embargo, Schwizgebel eleva el ciclo animado a la categoría de imagen sensible de la variación y repetición musicales, retornando periódicamente a los mismos temas que cada vez se impregnan de diferente significación.

En *Fugue* (1998), las imágenes de la memoria se convierten en una suerte de canon visual por la repetición asíncrona de los mismos movimientos, animados y pintados sobre materiales que se superponen unos a otros en tres capas diferenciadas: pinturas de pastel sobre papel, colores acrílicos sobre acetato, y gamas de gris sobre acetato. El fondo musical de piano rehuye cualquier aire descriptivo, alternando las rápidas escalas y los tonos graves y prolongados de una composición experimental escrita por Michèle Bokanowski.

El círculo, la espiral, son formas básicas con que la imaginación popular ha configurado visualmente ideas tan complejas como el eterno retorno de lo idéntico. La concha del caracol, el movimiento sin principio ni fin de una noria o la escalera de un patio vecinal enroscada sobre sí misma son símbolos de lo infinito, que de modo mágico y silencioso aparecen incrustados en el escenario de nuestra vida cotidiana. Schwizgebel se acerca con humildad a estos rasgos para demostrarnos aquello extraordinario que esconden.

Es por ello que el *leit motiv* formal de *Le vol d'Icare*, la redondez del punto, es recuperado en la hermosa *78 tours* (1985), una fantasía de círculos concéntricos, labrados sobre la memoria de un hombre que escucha por la radio una música de fiesta. El mundo aparece como un microcosmos sobre el cuerpo de una mujer, mientras todo el universo gira alrededor de una taza de café: el personaje masculino recorre con el dedo su pequeña circunferencia mientras sueña con cambiar su destino, buscar una segunda oportunidad, repetir el momento en que se cruza con su vecina en la escalera y, esta vez, atreverse a pedirle que vaya con él a la feria.

La manía de repetición está gobernada por un cierto fatalismo que contamina los argumentos de otras películas de Schwizgebel, llegando a abordar el tema del pacto mefistofélico hasta tres veces: *Le sujet du tableau* —de la que hemos hablado anteriormente—, *La course à l'abîme* (1992) y *L'homme sans ombre* (2004). Pero sólo la segunda se apropia de un referente musical directamente relacionado con

este mito: en *La course à l'abîme*, la cita al drama de Fausto viene respaldada por la ópera de Gounod, aunque en esta película no existe un reparto de personajes a imagen del drama clásico, sino una evocación sutil: la carrera desbocada que dos jinetes, rojo y negro, mantienen sobre una multiplicidad de espacios misteriosamente yuxtapuestos.

En esta película, quizás la más paradigmática de su autor, se alían todas las posibilidades de la transformación animada con una composición escenográfica ingeniosa y compleja. Los jinetes penetran en la ciudad y se convierten sucesivamente en demonios, en una pareja desenfrenada, en una serie de esqueletos que baila la Danza de la Muerte alrededor de una orquesta mientras que allá en el fondo volvemos a advertir la entrada de la misma pareja en la ciudad. Esta coincidencia no tiene más explicación que la que hallamos, incrédulos, cuando termina el movimiento que nos permite ver el escenario completo.

Un extenso movimiento de cámara describe una espiral cerrándose sobre sí misma, siguiendo un número en verdad escaso de dibujos. Éstos se hallan subdivididos en tantos encuadres como requiere la acción, conectados entre sí como las casillas del Juego de la Oca. La última imagen de la película nos muestra el origen de su artificio, el ciclo que ha reproducido el movimiento desde los primeros encuadres, hasta llegar al vórtice central, donde se hace patente la irrevocable continuidad de esta tragedia animada.

Con el paso de los años, Georges Schwizgebel ha cedido en su voluntad de pintar por sí mismo sus películas, dando

con una acertada síntesis entre pintura y animación editada por ordenador en *L'homme sans ombre*, conservando íntegra su personalidad gráfica. Una vez más, la película trata del pacto con el diablo, aunque ahora es el infortunado Peter Schlemihl, del relato literario de Adelbert Chamisso, quien cede su sombra a Lucifer a cambio del éxito, la fortuna y el amor. Una vez ha perdido todo, el diablo le ofrece la oportunidad de llegar hasta un lugar donde pueda vivir sin devolver al mundo su proyección: muy lejos, en Oriente, encontrará un teatro de sombras chinescas donde podrá operar las marionetas sin necesidad de ocultarse.

El final de *L'homme sans ombre* no es sino un sentido homenaje al mundo del cine, en una película que se desarrolla como un único plano-secuencia, desde una sala cinematográfica hasta el último escenario sobre el que aparecen los créditos, repitiendo deliciosamente el desenlace que había preparado 22 años antes para su reinterpretación de la tragedia de Frankenstein: una fuga infinita desde el celuloide.

(Tomado de ***Tren de sombras Núm. 5, primavera de 2006***)

Filmografía

1971 *Patchwork*
1974 *Le vol d'Icare*
1975 *Perspectives*
1977 *Hors-jeu*
1982 *Le ravissement de Frank N. Stein*
1985 *78 tours*
1986 *Nakounine*
1987 *Academy Leader Variations*
1989 *Le sujet du tableau*
1992 *La course à l'abîme*
1995 *L'année du daim*
1996 *Zig zag*
1998 *Fugue*
2000 *La jeune fille et les nuages*
2004 *L'homme sans ombre*
2006 *Jeu*
2008 *The Animation Show 4*
2008 *Retouches*

[1] Álvarez Sarrat, Sara. Tesis doctoral *La animación: un espacio para el arte. La pintura-animada en la última década del siglo XX*. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo. Valencia. 2002. 592 pp.

[2] La National Film Board de Canadá publicó el año pasado un DVD recopilatorio de sus películas, Les Films de Georges Schwizgebel, así como también apareció un inestimable ensayo escrito por Olivier Cotte donde se revelan los pormenores de su vida y actividad profesional: *Georges Schwizgebel. Des peintures animées*, edición trilingüe (francés, inglés y alemán). Editions Henwinkel. Ginebra. 2004.

[3] «Schwizgebel no está vinculado en realidad a la cinematografía tradicional: él concibe sus filmes como un pintor, y le debe más a los métodos de trabajo de la gráfica que a los que emplearía el cine», en Cotte, Olivier. *Georges Schwizgebel. Des peintures animées*. Editions Henwinkel. Ginebra. 2004. p. 103.

travelling

N. 22 de octubre de 1943, en París, Francia.

CATHERINE DENEUVE

por ***Geoffrey Nowell-Smith***

Tomado de *Sight & Sound*

Catherine Deneuve es la actriz de cine francés más grande de su generación. A primera vista no tiene nada en particular. Sí, es bella, con rasgos definidos, postura recta, grandes ojos oscuros y abundante pelo rubio, pero no tiene movimientos distintivos: ni el caminar de Brigitte Bardot, ni gestos característicos equivalentes al de Danielle Darrieux que levantaba las cejas, escéptica. Tampoco la van a recordar por sus grandes papeles dramáticos como a Arletty en *Los niños del Paraíso*. Pocas veces se presentó en un melodrama y tampoco hace muchas comedias, ni papeles de malvadas, para poderla comparar con Barbara Stanwyck en *Bola de fuego* y *Doble indemnización*.

Deneuve es una actriz con limitaciones, en parte autoimpuestas. Vale la pena prestar atención a su significado: la comedia y el melodrama son, a su modo, formas teatrales. El actor y el director se esfuerzan para impresionar al público y se lo indican: «Miren, estamos haciendo esta escena para que ustedes se rían y lloren...» Ese no es el estilo de Denueve. Es una actriz que siempre atrae al espectador sin aspirar a la complicidad. Nunca trabajó en el teatro ni con los directores que empleaban a los actores teatrales con actuaciones correspondientes.

En 1968, en una entrevista en *Sunday Times*, realizada durante la filmación de *La chamade,* de Alain Cavalier (1968), Francis Wyndham escribió que, al parecer, Deneuve «prefiere un estilo y una técnica tan transparente que es difícil hablar de *actuación*.» En los últimos 20 años, sigue igual. Sin embargo, sería erróneo ver la «presencia» de Deneuve como un regalo de la naturaleza. Aparentemente no hace nada, sólo aquello que atrae y mantiene la atención del público: la actriz posee ese don precioso que muchas escuelas de actuación quisieran enseñar y que ella parece haber adquirido sin que se le enseñara.

Muchos de sus colegas alabaron su capacidad de sugerir sin mostrar. François Truffaut aseguró que Deneueve «lleva la ambigüedad a cualquier situación y cualquier guión, porque, al parecer, alberga muchos pensamientos secretos... Sentimos que hay cosas debajo de la superficie». El actor Michel Piccoli lo confirma. Cuando le pregunté hace poco en qué residía el secreto de Denueve, contestó: «¿Su secreto? Catherine es muy misteriosa».

Nació como Catherine Fabienne Dorléac en una familia de actores; su madre dejó su carrera artística cuando nacieron los hijos. Su hermana mayor fue Françoise Dorléac y cuando Catherine, siguiendo a su hermana, empezó a aparecer en películas, tomó el apellido de soltera de su madre. Las fotos familiares de Françoise y Catherine muestran dos niñas pequeñas de pelo castaño, bonitas, pero no extraordinarias: Françoise alegre y Catherine reservada. Las hermanas, ambas muy bellas, se convirtieron en una leyenda. Catherine se tiñó de rubia y siguió así.

Sus actuaciones en *Las señoritas de Rochefort* (1967), de Jacques Demy, confirmaron que tenían temperamentos diferentes, contraste ya visto entre Catherine como una joven modesta pero decidida en *Los paraguas de Cherbourg* (1964), de Demy, y Françoise como Nicol, caprichosa y

sensual en *La piel suave* (1964), de Truffaut.

Deneuve tuvo dos encuentros cruciales con los directores de la *nouvelle vague* que la empujaron a tomar un rumbo opuesto al de su hermana. El primero fue con Roger Vadim que quiso convertirla en una estrella como a sus esposas previas Brigitte Bardot y Annette Stroyberg. En 1962, Vadim le escribió un papel en la película *Et Satan conduit le bal* , dirigida por Grisha Dabat, y la dirigió en *El vicio y la virtud*, basada en *Juliette o los infortunios de la virtud,* del Marqués de Sade. Estas películas le dieron la reputación de actriz dispuesta a quitarse la ropa y ser maltratada; no masoquista, pero sí víctima propicia del sadismo. Además de esta reputación dudosa, Vadim le dejó un hijo, Christian Vadim, actor. Su otro encuentro fue con Demy, que preparaba su debut, el filme de bajo presupuesto *Lola* (1961). Deneuve dijo que Demy apareció con la idea ridícula y poco realizable de una película musical donde todo el mundo cantaba y bailaba y donde ella pudiera actuar algún día. Tres años más tarde, la idea se hizo realidad en *Los paraguas de Cherbourg*. Cosechó un gran éxito y Deneuve se ganó una reputación nueva y encumbrada.

En 1965 tuvo otro éxito como la protagonista histérica de *Repulsión,* de Roman Polanski. Fue una actuación muy dirigida y Deneuve tuvo que obedecer para darle al personaje de Carol una integridad interna que no estaba muy definida y limitada por su neurosis. Polanski obligó a Denueve a actuar contra la imagen creada en *Los paraguas de Cherbourg,* a abandonar su postura orgullosa y mantener sus ojos radiantes en el suelo todo el tiempo. Deneuve no habla de los directores a quienes no admira o con los cuales no le gustó trabajar, pero es generosa con los que ama y Polanski es uno de ellos.

También lo es Luis Buñuel, con el que trabajó dos veces, en *Bella de día* en 1967 y en *Tristana* tres años más tarde. En *Bella de día,* Deneuve, que tenía solamente 23 años, tuvo el control de lo que quería hacer y como deseaba aparecer.

El éxito de *Bella de día* la había dejado en una situación anormal. Fue vista como algo fresco e íntegro en *Los paraguas de Cherbourg*, como una especie de Doris Day francesa o como la personificación de una sexualidad extraña y, posiblemente, masoquista. Así, tenía que obtener con urgencia un papel estelar romántico y dramático, y Truffaut ofreció el eslabón perdido con *La sirena de Misisipí* en 1969. Truffaut había tenido un romance con Françoise Dorléac cinco años atrás y el asunto terminó cuando Dorléac murió en un accidente automovilístico en junio de 1967. Dieciocho meses después, Truffaut invitó a Deneuve para su nuevo filme y se enamoró rápidamente de ella (como le sucedía a menudo con sus estrellas). El romance terminó mal y la relación, al parecer, fue tempestuosa para ambos. De su intimidad con Truffaut, Deneuve aprendió el estilo más extravertido de actuar, parecido al de Dorléac.

Después, la carrera de Deneuve sufrió grandes cambios. Antes ella confiaba siempre en una buena dirección y en sus compañeros más experimentados, quienes formaban el ambiente necesario para el buen desempeño de su papel. Si esto faltaba, su trabajo no era bueno. Pero ahora ella quería hacer algo con sus propias fuerzas. Trabajó con algunos directores destacados (de nuevo con Truffaut en *El último metro,* en 1980; y con Manoel de Oliveira en *Voy a casa,* de 2001), pero también con algunos mediocres y llegó el momento cuando muchos de sus mejores directores eran de la misma edad o más jóvenes que ella (André Téchiné la dirigió en tres filmes y Philippe Garrel en *El viento de la noche*).

También hizo papeles de «mujer mayor», inevitablemente junto con las estrellas jóvenes y pujantes. Emergió una nueva Deneuve cuyo misterio era ahora la madurez y la experiencia. En *Indochina* (1992) pierde a su amante cuando este se marcha con su hija adoptiva; en *Bailarina en la oscuridad* (2000) es una presencia estabilizadora y tranquilizante al lado de las conmociones de Björk. Con más de 60 años, Catherine Deneuve conserva su belleza y su misterio. Antes que todo, sigue siendo una actriz que puede ser lo que el espectador quiere que sea, pero siempre sigue siendo ella, irrevocablemente.

Filmografía

(c) corto metraje, (a) animación.
Los títulos en negritas están disponibles en la Videoteca de la EICTV.

1957 *Les collégiennes / Las colegialas* (como Catherine Dorléac)
1960 *Les portes claquent / Tocan a la puerta*
L'homme à femmes / El hombre de las mujeres
1962 *Les parisiennes / Las parisinas*
Et Satan conduit le bal / Y Satanás dirige el baile
1963 *Vacances portugaises / Vacaciones portuguesas*
Le vice et la vertu / El vicio y la virtud
1964 *La chasse à l'homme / La caza del hombre*
Les plus belles escroqueries du monde / Las más bellas estafas del mundo
Les parapluies de Cherbourg / Los paraguas de Cherbourg
La costanza della ragione / La constancia de la razón
Un monsieur de compagnie / El acompañante
1965 *Le chant du monde / El canto del mundo*
Das Liebeskarussell / El carrusel del amor
Les petits chats / Los gatitos / Raíces salvajes del amor
Repulsion / Repulsión
1966 *Les créatures / Las criaturas*
La vie de château / La vida en castillo / Esposa ingenua.
1967 ***Belle de jour / Bella de día***
Les demoiselles de Rochefort / Las señoritas de Rochefort
1968 ***La chamade / El amor es un extraño juego***
El latido
Mayerling
Manon 70
Benjamin ou les mémoires d'un puceau / Benjamín o los recuerdos de un adolescente
1969 *Tout peut arriver / Todo puede pasar*
La sirène du Mississipi / La sirena del Misisipí
Mi droga se llama Julie
The April Fools / Locos de abril
1970 ***Tristana***
Peau d'âne / Piel de asno
1971 *Ça n'arrive qu'aux autres / Angustia de un querer*
Tiempo de amor
1972 ***Un flic / Un policía / Crónica negra / Dinero sucio***
La cagna / Liza
1973 ***L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune / El suceso más importante desde que el hombre caminó sobre la Luna / No te puedes fiar ni de la cigüeña***
1974 *La femme aux bottes rouges / La mujer con botas rojas.*
Fatti di gente perbene / La gran burguesía
El caso Murri / Hechos de gente de bien
Touche pas à la femme blanche / No tocar a la mujer blanca
1975 *Hustle / Destino fatal*
Le sauvage / El salvaje
L' agression / La agresión
Zig zig.

1976 *Si c'était à refaire / Si empezara otra vez*
1977 *Casotto / La caseta / Un día en la playa*
March or Die / Marcha o muere
Anima persa / Alma perdida
1978 *L'argent des autres / El dinero de los otros.*
1979 *Courage, fuyons / Escápate conmigo… y ríete depués*
À nous deux / Por nosotros dos
Ils sont grands, ces petits / Pareja electrónica
Écoute voir… / El juego del poder
1980 ***Le dernier métro / El último metro***
Je vous aime / Las amo a todos Os quiero a todas
1981 ***Hôtel des Amériques / Hotel de las Américas***
Le choix des armes / La elección de armas
1982 *Le choc / El choque*
1983 ***The Hunger / El ansia***
L'Africain / El africano
1984 *Paroles et musique / Letras y música*
Fort Saganne / Fuerte Saganne
Le bon plaisir / El buen placer / Mi amante prohibido / El capricho
1986 *Le lieu du crime / La escena del crimen*
Speriamo che sia femmina / Esperemos que sea mujer
1987 *Agent Trouble*
1988 *Drôle d'endroit pour une rencontre / Un lugar extraño para un encuentro*
Fréquence meurtre / Frecuencia mortal
1991 *La reine blanche / La reina blanca*
1992 ***Indochine / Indochina***
1993 ***Ma saison préférée / Mi estación preferida***
1994 *La partie d'échecs / La partida de ajedrez*
1995 *O convento / El convento*
Les cent et une nuits de Simon Cinéma / Las cien y una noches de Simón Cinema
1996 *Court toujours: L'inconnu / Siempre cortos: El desconocido* (TV) (c)
Les voleurs / Los ladrones
1997 *Sans titre /* Sin título
Généalogies d'un crime / Genealogías de un crimen.
1998 ***Place Vendôme / Plaza Vendôme.***
1999 ***Est-Ouest / Este-Oeste / La vida prometida.***
Le temps retrouvé / El tiempo recobrado.
Pola X.
Belle maman / Bella mamá.
Le vent de la nuit / El viento de la noche
2000 ***Dancer in the Dark / Bailarina en la oscuridad***
2001 ***Le petit poucet / Pulgarcito / Érase una vez***
The Musketeer / El mosquetero
Absolument fabuleux / Absolutamente fabulosas
Je rentre à la maison / Vuelvo a casa Voy para casa
2002 *Au plus près du paradis / Lo más cercano al cielo*
8 femmes / 8 mujeres
2003 ***Um filme falado / Una película hablada***
Les liaisons dangereuses / Las amistades peligrosas (miniserie de TV)
2004 *Les temps qui changent / Otros tiempos.*
Rois et reine / Reyes y reina.
Princesse Marie / Princesa Marie (TV)
2005 *Palais royal! / ¡Palacio real*
2006 *Le héros de la famille / El héroe de la familia / Secretos cantados*
Nip/Tuck (TV)
Le concile de Pierre / El concilio de piedra / El elegido
2007 *Frühstück mit einer Unbekannten / De repente, Gina* (TV)
Persepolis / Persépolis (voz) (a)
Après lui / Después de él
2008 *Bancs publics* (Versailles rive droite)
Mes Stars et moi
Je veux voir / Yo quiero ver
Un conte de Noël / Un cuento de Navidad
2009 *Cyprien*
La fille du RER
La cuisine / La cocina

GUS**VAN**SANT

por ***Luciano Castillo***

N. 24 de julio de 1952, en Louisville, Kentucky, Estados Unidos de América.

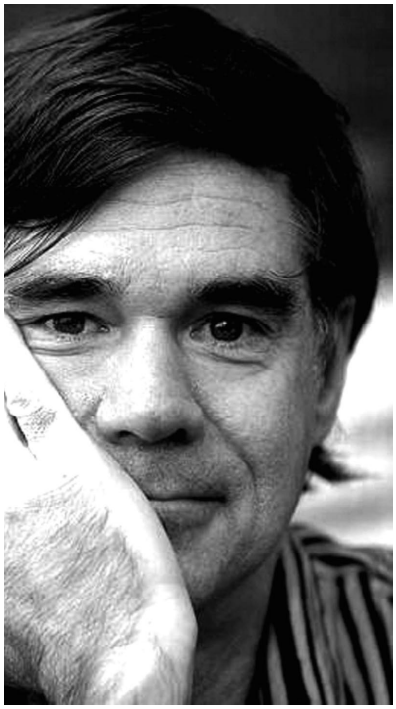
Confieso sin titubear que, cuando en 1991 *Cahiers du Cinéma* —sin dejar de admitir el riesgo de equivocarse— incluyó a Gus Van Sant entre los «20 cineastas para el año 2001», a partir de la obra realizada hasta esa fecha, no dudé en escribir que, a diferencia de otros colegas, «las campanas no doblarían por él». Desde entonces, Van Sant, una figura que ya había trascendido lo promisorio, ha realizado cinco películas en un alarmante proceso de involución creativa que niega todos los comentarios elogiosos.

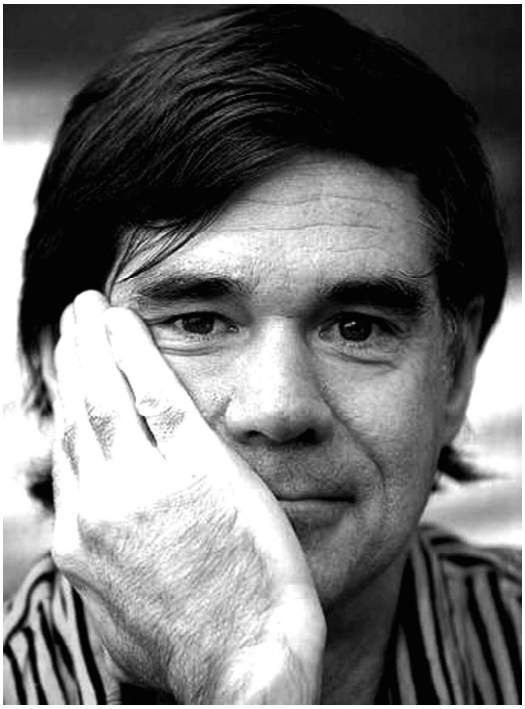
Su infancia fue una auténtica *road movie*, desde la conmoción provocada a los 14 años al ver en la televisión *Ciudadano Kane*, y se despertó su afición por el cine: comenzó a rodar cortometrajes en 8mm, abandonó sus estudios de pintura, realizó en Los Angeles el mediometraje independiente *Alice in Hollywood* e hizo publicidad en Nueva York. En 1983 se desplazó a Portland, Oregon y, desde entonces, distribuye su tiempo entre los comerciales y los *video clips* sin abandonar su pasión por la plástica, la fotografía o escribir canciones para una banda de rocanrol en la que toca la guitarra.

Paralela a esta labor, filmó varios cortometrajes, entre estos una adaptación del relato *The Discipline of D.E.*, escrito por el novelista William S. Burroughs. Con su exploración en la narrativa de las posibilidades sensoriales de un mundo psíquico provocado por alucinógenos y drogas, Burroughs desempeñaría un significativo papel en la trayectoria posterior del cineasta.[1]

Ya los rasgos distintivos de la estética posmodernista, con la preeminencia del pastiche, la amalgama de estilos y esa «profunda autoconciencia sobre la naturaleza formal, fabricada de la obra; un placer en el manejo de superficies, un rechazo de la historia»,[2] están presentes en *Mala noche*, su debut en el largometraje de 1985. En su guión, basado en la novela homónima de Walt Curtis, aborda con tintes sombríos, el obsesivo asedio, predestinado al fracaso, del dependiente de un bar hacia un inmigrante ilegal.

Para *Vaquero de farmacia*, su segundo largometraje, Van Sant parte de la novela inédita de James Fogle, en la que describió sus experiencias en una banda de jóvenes ladrones de farmacias para obtener estupefacientes. Estos desarraigados especialistas en ardides para burlar el acoso policial, se trasladan para huir de su racha de mala suerte y de fatalidad. El protagonista, súbitamente, decide abandonar esa vida que le conduce de modo inexorable hacia la muerte, y soportar un tratamiento





de desintoxicación. Gus Van Sant no pretende una mirada de conmiseración hacia estos seres, ni despertar el sentimiento de lástima, registra esta realidad sin sublimarla, como un cronista que se limita a desnudarla.

Junto con el *western* y el cine negro, la *road movie* representa el cine norteamericano por excelencia. Y con *Mi propio Idaho privado* (1991), quintaesencia de la *road movie*, Van Sant nos hace emprender una dantesca búsqueda de los orígenes, el viaje iniciático de una especie de reencarnación del *Accattone* pasoliniano, bajo los rasgos de un narcoléptico. Con una familia normal, habría sido una persona ajustada, sin tener que ejercer la prostitución masculina, aunque admite su capacidad de amar a alguien sin retribución económica. El punto de partida del itinerario es una desierta carretera de Idaho, que el cineasta, sin ánimo de idealización, ha inscrito en la mitología cinematográfica norteamericana. En ese submundo marginal, introduce al joven heredero de una fortuna, desvinculado de su hogar por diferencias filiales. El azar hizo que la infancia y adolescencia de Pier Paolo Pasolini fueran también itinerantes. Al igual que en la obra del realizador italiano, el instinto de la muerte gravita sobre esta primera etapa en la filmografía de Van Sant, no menos personal que la de Pasolini y, como él, un soberbio director de actores.

En su guión original —el primero no basado en una novela—, Van Sant imbrica a personajes y situaciones del drama histórico *Enrique IV*. Su universalidad y los atributos

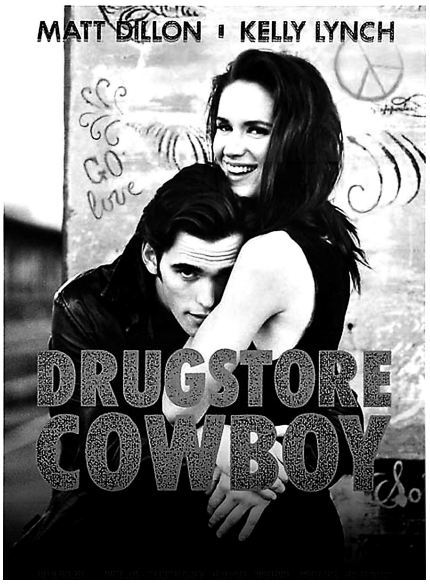
extemporáneos, permiten extrapolarlos a cualquier contexto. Es un proceso de refundición análogo al realizado en *Campanadas a medianoche* (1965) por Orson Welles para quien Falstaff,

«es el mejor papel que Shakespeare jamás escribió. Es un personaje tan grande como Don Quijote».[3]

Como *Campanadas a medianoche*, *Mi propio Idaho privado* es, también, «una comedia sombría, la historia de la traición de la amistad».[4]

Interrogado sobre la ambigüedad y la polivalencia sexuales de sus personajes, de sus ansias viajeras y la imposibilidad de establecer relaciones amorosas verdaderas, Van Sant respondió:

«...No creo en la masculinización de la mujer o en la feminización del hombre.



En mis películas hablo de seres humanos, y eso es todo. Mucha gente me reprocha también que en mis filmes no haya caracteres masculinos fuertes. La respuesta es la misma: si los seres humanos que reflejo en pantalla no son personas fuertes, entonces, ¿por qué tienen que parecerlo?».[5]

Ebrio de cultura y dotado de una rica imaginería visual, el —hasta ese momento— impredecible Van Sant configuró una convulsiva trilogía sobre la decadencia moral y espiritual de la nueva generación. Es una ampliación de la galería subversiva de Jim Jarmusch, otro «retratista del anti-sueño norteamericano».

Dispuesto entonces, como la juventud, a correr riesgos, Van Sant y Burroughs coincidían en la supremacía de la escritura sobre el cine por el enorme lugar dejado a la imaginación por las palabras.

«Ningún cineasta que no se haya masturbado con sus propios pensamientos será capaz de hacerlos vivir sobre la pantalla»,[6]

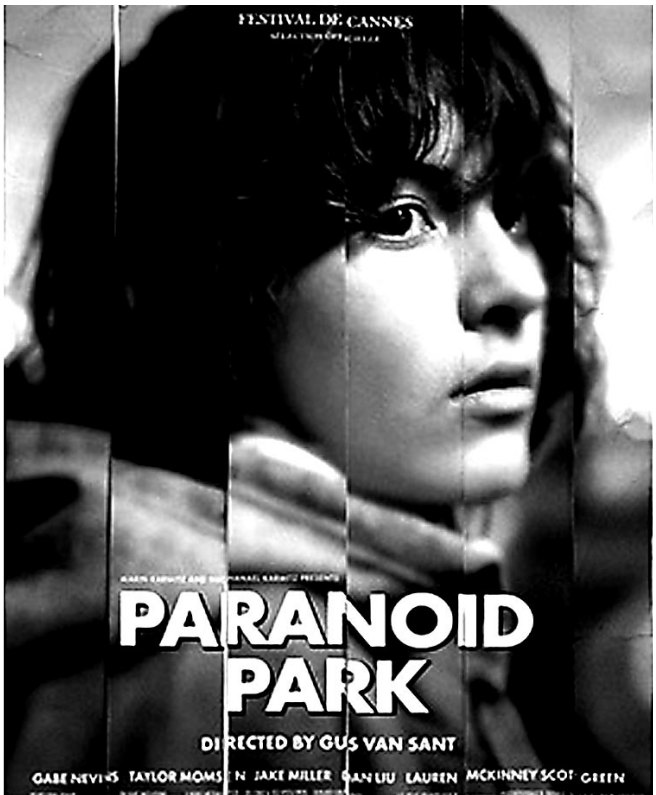
...expresó el escritor.

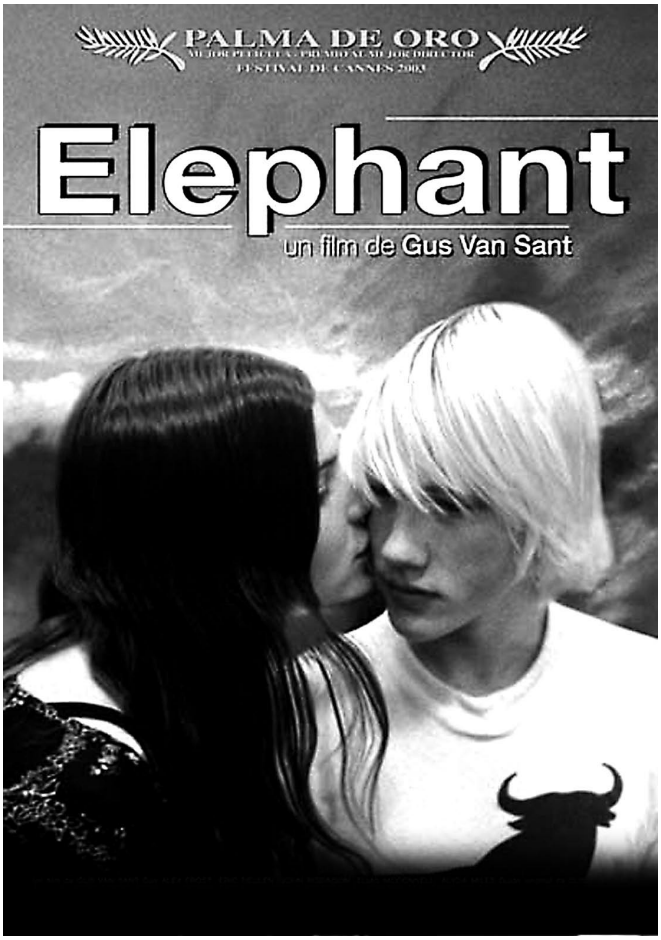
«Personalmente, no me siento en absoluto un proscrito ni un automarginado —declaró Van Sant—. Sé que puedo llegar a ser un director clase A, como los denominan en Hollywood, pero únicamente si lo que tengo que contar me interesa como persona. (...) Sé perfectamente que algunas de mis ideas hacen que la gente se sienta incómoda, pero

es precisamente parte de ese carácter experimental de mi cine. Las personas a quienes molestan las opciones distintas a las suyas, deben pensar que todos somos libres de expresar las nuestras. El único modo de hacer que el público evolucione es forzarle a bajar sus defensas y romper sus barreras y eso suele ser doloroso, especialmente la primera vez».[7]

Pese a las polémicas provocadas con cada nueva obra suya hasta *Mi propio Idaho privado* —desde su estreno valorada por Donald Lyons en *Film Comme*nt como «la mejor película norteamericana de los 90»—,[8] aseveré con temeridad en 1993 que Gus Van Sant nunca tendría que preguntar por quién doblan las campanas.[9] Repicaban para anunciar el advenimiento al cine estadounidense contemporáneo de uno de sus creadores más originales, a quien un crítico osó clasificar como «el Bresson norteamericano». Esta premonición, leída al cabo del tiempo y con otros cinco largometrajes a su haber, bordea peligrosamente el ridículo.

Como esas fotografías publicitarias que muestran a una persona antes y después de someterse a un tratamiento de belleza, a los efectos de un medicamento prodigioso para la obesidad o a una cirugía plástica, también existe un antes y un después en el cine de Gus Van Sant. Sometido a los imperativos comerciales de la industria, declinó el espíritu transgresor, y la renuncia a su independencia es obvia.





Even Cowgirls Get the Blues (1993), novela homónima de Tom Robbins, un «psicodélico viaje de una vaquera solitaria a la conquista de su libertad» fue la primera —y frustrante— intención del realizador de ser más accesible al gran público y señaló el inicio de un declive cada vez más pronunciado, una curva descendente en la que no se observa el menor síntoma de estabilización o recuperación del nivel alcanzado antes. Como la *autostopista* de esta *road movie new age*, Gus Van Sant levantó el pulgar en el camino hacia el Hollywood que siempre (lo) despreció.

En *Todo por un sueño*, sobresale aún la corrosiva ironía para retratar a una mujer obnubilada por convertirse en una personalidad de los medios masivos. Ese carácter vigoroso, que no repara en nada con el fin de acceder a esa efímera celebridad, proporcionó a Nicole Kidman un personaje revelador de un talento apenas entrevisto, como esa adicta a la nicotina visual, descrita por Joyce Maynard en su libro.

El sistema acogió al «descarriado» hijo pródigo que ¡al fin! tomaba la ruta predestinada y «políticamente correcta» y puso a su alcance *El indomable Will Hunting*, uno de esos guiones «directos al corazón», coescrito por dos de sus estrellas en ciernes, Matt Damon y Ben Affleck, con la condición de que ellos fueran sus intérpretes. Aunque Van Sant afirmara haber aportado «un tinte

de dureza para evitar demasiado sentimentalismo»,[10] las proporciones fueron insuficientes para atenuar el color rosa en la conflictiva relación que establece un joven superdotado con un profesor y terapeuta, quien, sorprendido por sus capacidades, intenta descifrar sus problemas emocionales. Nueve nominaciones a los Oscar fueron la recompensa para el sacrificio voluntario de Gus Van Sant a los dictados de Hollywood.

El resultado de esta lobotomía artística es un Van Sant irreconocible, absorbido de tal modo que confiesa su progresiva pérdida de la pasión por las búsquedas estilísticas, las rupturas dramatúrgicas o la experimentación formal, en aras de la narración más ortodoxa. Atrás quedaron aquellos tiempos cuando el cineasta rechazó los filmes de gran presupuesto que le ofrecieron y prefirió rodar *Mi propio Idaho privado*, su cinta preferida.

Su servilismo llegó al extremo de apuntarse a la epidemia de *remakes*. Atreverse con *Psicosis*, el clásico de Hitchcock, para en un proceso de mimetismo, seguirlo casi plano por plano, con los diálogos intactos del guión original, tornando explícito aquello que el Mago del suspenso prefirió mantener subyacente, constituye uno de los esfuerzos más estériles en toda la historia del cine.

Ni siquiera la fotografía en color de Chris Doyle o la adaptación por Danny Elfman de la partitura compuesta por Bernard Herrmann, consiguieron olvidar el inquietante clima en blanco y negro de la versión de 1960.

En su primera novela, *Pink* (1997) Van Sant atestigua, a través de una de sus criaturas literarias:

«A esta altura de mi carrera cinematográfica trato sobre todo de ceñirme, en gran medida porque mis esfuerzos previos por escribir guiones comprometidos, originales y vendibles han fracasado uno tras otro. He dejado de pretender ser el rebelde que creí ser cuando ser un rebelde estaba de moda. Hoy en día lo que está de moda es ceñirse a las reglas y vender».[11]

En este propio texto autobiográfico —en el que uno de los protagonistas se llama Félix Arroyo, clara alusión a River Phoenix—, leemos en boca de otro personaje, las motivaciones que seguramente condujeron al cineasta a filmar *Buscando a Forrester*: «A la gente le gusta que le cuenten la misma historia una y otra vez. Si el joven realizador aceptara que está contando una historia por milésima vez, la cuestión dejaría de resultarle tan incómoda».[12] Quien aprecie sus últimas películas, no puede imaginar que se trate del mismo realizador de *Vaquero de farmacia* o *Mi propio Idaho privado*; ahora es una suerte de salmón que nada a favor de la corriente.

Al menos, Van Sant ya no proyectará su sinceridad sobre la pantalla, aunque sí en su incipiente literatura se percibe — quizás demasiado tarde— una desesperación nada ficcionada: «Soy un realizador de cine industrial. En otra época fui bueno, pero ahora me avergüenzo. Me he vuelto malo. (...) Voy en pos del dinero fácil. Me he vendido. El sistema me ha echado a perder. Salvadme, por favor».[13] Felizmente, su filmografía posterior contradice estas declaraciones.

Filmografía

Los títulos en negritas se encuentran disponibles en la Videoteca de la EICTV.

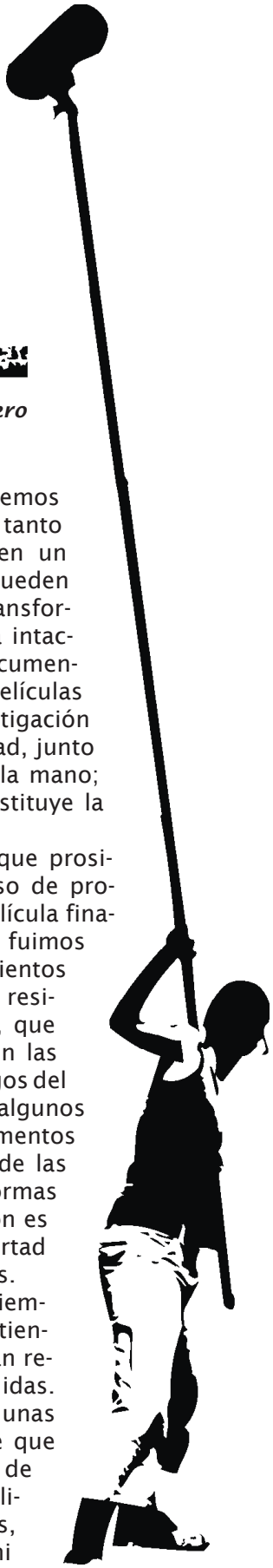
1982 *The Discipline of D.E. / La disciplina de D.E.* (director, productor, guionista, editor)
1985 *Mala noche* (director, productor, guionista, editor)
1987 *Ken Death Gets Out Jail / Ken Death sale de la cárcel (*director)
My New Friend / Mi nuevo amigo (director)
Five Ways to Kill Yourself (director)
1989 ***Drugstore Cowboy / Vaquero de farmacia*** (director, guionista)
1991 *Thanksgiving Prayer / Oración de Acción de Gracias* (director, productor, guionista)
My Own Private Idaho / Mi propio Idaho privado (director, guionista)
1993 *Bowie: The Video Collection*
Even Cowgirls Get the Blues / Hasta las vaqueras se entristecen (director, productor ejecutivo, guionista).
1995 ***To Die For / Todo por un sueño.***
Understanding (TV)
Four Boys in a Volvo / Cuatro muchachos en un Volvo
Kids / Chicos, de Larry Clark (productor ejecutivo)
Ballad of the Skeletons / Balada de de los esqueletos (director, guionista)
Good Will Hunting (director)
1998 ***Psycho / Psicosis*** (director, productor)
1999 *'Psycho' Path / La ruta de* Psicosis (productor ejecutivo)
Speedway Junky, de Nickolas Perry (productor ejecutivo)
2000 ***Finding Forrester / Buscando a Forrester*** (director)
2002 ***Gerry*** (director, guionista, editor)
Best of Bowie (Video de la serie Fame '90)
2003 ***Elephant*** (director, guionista, editor)
Under the Bridge (de Red Hot Chili Peppers: Greatest Videos) (vc)
Tarnation, de Jonathan Caouette (productor ejecutivo)
2004 *On the Set of 'Elephant': Rolling Through Time*, de Felix Andrew (productor ejecutivo)
2005 ***Last Days / Últimos días*** (director, guionista, editor)
Le Marais (segmento de ***Paris, je t'aime***) (director, guionista)
First Kiss / Primer beso (segmento de *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*)
Wild Tigers I Have Known, de Cam Archer (productor ejecutivo)
Lightfield's Home Videos, de Lightfield Lewis (productor ejecutivo)
Paranoid Park (director, guionista, editor)
Mansion on the Hill (segmento de *8*) (director, editor)
2008 ***Milk*** (director)

[1] Van Sant invitó a Burroughs para encarnar un papel en *Vaquero de farmacia*. El autor asumió un personaje que apenas difería de su propia vida, marcada por frecuentes estancias en clínicas de reposo para narcómanos. El cineasta puso en boca de Burroughs, devenido *alter ego* del protagonista, un texto medular para comprender sus intenciones: «Han hecho de los narcóticos un chivo expiatorio. La idea de usar los narcóticos y escapar a un destino horrible es una mentira para idiotas. Yo digo que en un futuro cercano la derecha usará la historia de las drogas como pretexto para crear un aparato policíaco internacional. Soy viejo. No veré la solución final del problema de la droga». En 1991 Van Sant integró el conjunto de realizadores homosexuales que incluyeron en un solo programa siete cortometrajes en los cuales, con un variado espectro estilístico, plasmaron su aterradora visión del medio donde se desenvuelven las vidas de los homosexuales en distintas latitudes. En el segmento dirigido por Van Sant, en blanco y negro y en 16mm, Burroughs lee su *Thanksgiving Prayer*, que sirve de título.
[2] Todd Gitlin: «La vida en el mundo posmoderno», en *The Wilson Quaterly*, 1989.
[3] Leonardo García Tsao. *Orson Welles*. Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara, México, 1987, p. 97.
[4] Leonardo García Tsao, *Op. Cit.,* p. 97.
[5] Manuel Domínguez Navarro: «Gus Van Sant da la espalda en el Hollywood alternativo», en: *Man*, No. 74, diciembre 1993, p. 124-127.
[6] «Laurence Collinson y Roger Baker entrevistan a William S. Burroughs», en: *Cónsules de Sodoma*. Barcelona, Tusquets Editores, 1983, tomo 2, p. 24.
[7] Manuel Domínguez Navarro. *Op. Cit.*
[8] La cinta obtuvo los premios Independent Spirit a mejor actor, guión y música, y el premio de los críticos de Toronto en 1991.
[9] «Las campanas no doblan por Van Sant», publicado en *Kinetoscopio* No. 30 (marzo-abril, 1995), Medellín, Colombia.
[10] M.M.: «Hollywood acepta ahora mis películas porque las cosas están cambiando», en: *El País*, Madrid, 19 de febrero de 1998, s.p.
[11] Gus Van Sant: *Pink*. Madrid, Reservoir Books, Grijalbo Mondadori, S.A., 1998, p. 79.
[12] *Ibíd.*, p. 149.
[13] *Ibíd.* p. 7.

Segundo se fue de DOCUMENTAL

NOTAS SOBRE UNA EXPERIENCIA

por ***Kique Cubero***



El 4 de octubre del recién concluido año 2008, l@s estudiantes de II año partimos hacia lo que sería, para muchos de nosotr@s, nuestra primera experiencia documental. Algunos de nosotr@s (aspirantes a directores y directoras) ya llevábamos, además de nuestras maletas y bultos, posibles ideas para realizar. Esto, desde luego, más que el natural impulso de narrar de todo telecineasta, era un paliativo contra la inseguridad que nos provocaba ir a Matanzas, un lugar del que nada conocíamos, para realizar una cosa, una película, que no sabíamos cómo hacerla.

Llegamos, nos instalamos y al cabo de la primera semana nuestras ideas empaquetadas se vinieron abajo una a una, dando paso a otras. Esto nos provocó tanto entusiasmo como ansiedad, incluso para aquell@s que trataron de ser más cautelosos, con el fin de no sufrir decepciones, y llegaron a Matanzas sin idea alguna. Todo cambió pero sin que supiésemos a ciencia cierta en qué dirección. En las próximas semanas habrían de ocurrir cambios mucho más dramáticos, principalmente durante el rodaje: personas-personajes que no querían ser filmad@s como queríamos nosotr@s, cambios en las historias, cambios en el comportamiento de las personas-personajes, cambios en la luz del sol, cambios en el ambiente sonoro, cambios en nuestras relaciones con el resto del equipo, cambios y más cambios...

Todo cambió, sobre todo nosotr@s mism@s. Demasiadas variables por considerar en un laboratorio sin techo ni paredes. Y es que el documental, aunque sea un documental de ensayo, trabaja con la gente, que es la materia más delicada del mundo. Esas imágenes, como también lo que hacemos para producirlas, pueden tanto cambiar destinos o vidas, en un sentido positivo, o bien pueden destruirlas; la realidad es transformada siempre, nunca queda intacta. Por esta razón, en el documental, quizás más que en las películas llamadas de ficción, la investigación de campo y la responsabilidad, junto al estilo o la forma, van de la mano; esto, entre otras cosas, constituye la ética del documentalista.

Durante esta experiencia que prosiguió incluso hasta el proceso de proyección y evaluación de la película finalizada, much@s de nosotr@s fuimos notando y anotando pensamientos e ideas al vuelo. Esas notas, residuos que aguardan su sitio, que no se ven necesariamente en las películas, quedan como testigos del proceso de aprendizaje. En algunos casos fungen como los documentos del documental. La ventaja de las notas con respecto a otras formas más acabadas de la expresión es que dejan a los otros la libertad de terminarlas o comenzarlas.

Son escritas casi que sin tiempo; por eso algunas ni se entienden, y parecería que quisieran resonar más que ser comprendidas. Aquí hemos recopilado algunas de ellas con el propósito de que queden como testimonios de balbuceos, de titubeos, de clichés o monedas ya gastadas, de algo que no llegó a ser ni

hacerse, de brillantes aciertos, de silenciosas intuiciones; notas todas que son desechos. Desechos que, sin embargo, fueron vividos en Matanzas hasta la última letra. En todo caso dicen lo que quieren decir y nada más.

El boricua-hondureño Enrique Medrano dirigió *La montaña blanca. Hielo. Luz.* Sus notas dicen:

Martes 7 de octubre: Exorcismo. Sacarme los demonios, darles cuerpos hermosos —crear pequeños luciferes— y luego alejarme de ellos. Verlos como hormigas. Quiero hacer este documental por una cicatriz que quiero borrar. Dentro de ella el pasado se gesta como un feto muerto que está dispuesto a venir al mundo una y otra vez. Su sabor es el de una migaja que reconstruye sobre mi lengua un pan entero. Por eso evito verla, comerla con los ojos, porque es el símbolo de una pérdida, una roca que tengo que arrastrar montaña arriba. Hacer este documental, ese documental, es un error si realmente quiero olvidar. Hacerlo sería cimentar una cicatriz sobre otra cicatriz. Eso es demasiado peso.

Viernes, 10 de octubre: Siento que todo se me va de las manos, como si éstas fueran ramas y lo que quiero coger fuera viento.

Estoy tratando con la realidad —con el peso de toda su naturaleza—, y es muy grande para mí. Pierdo el control. No sé qué hacer. Estoy terriblemente perdido. Quisiera olvidarme de mí, de que tengo que hacer todo esto.

Martes, 14 de octubre: Veo a Pedro. Ahora puedo ver claramente la miseria y la soledad en la que vive, y me pregunto si hacer las paces con mi pasado, significaría entonces aprender a vivir con la miseria del presente.

Miércoles, 15 de octubre: Sísifo arrastraba una piedra montaña arriba; ese era su castigo. Ahora pienso en Pedro. Pedro significa Piedra y él es duro como una.

Descubro su dureza en lo resistente que son algunos de sus recuerdos, en la fuerza con la que se repiten día a día. Descubro su porosidad en cuanto lo que olvida. Pedro es su propia piedra, la que tiene que arrastrar montaña arriba. Yo también soy mi Pedro. En eso nos parecemos él y yo. Todo cambia. La realidad me hace cambiar con ella. Por estos cambios descubro que he sido un ciego y que he visto solamente lo que he querido ver.

La colombiana Manuela Montoya dirigió *No son iguales:*

La premisa: Los métodos y el discurso de higiene pública me recuerdan al discurso empleado por los gobiernos militares en América Latina frente a los « otros» (subversivos, diferentes, indeseables, desechables finalmente). Un discurso de la higiene, vestido de metáforas médicas y tecnicismos para justificar la crueldad ante «el otro» desechable.

• Tomar un tema particular del contexto local como un pretexto para hablar de otro, más general. (Plaga de perros de la calle> Higiene Pública> Discurso higienista> Limpieza Social).
• La idea: ¿Si nos conmueve la muerte de un animal, cómo podemos permanecer indiferentes ante el exterminio de personas?
• El poder necesita ficciones para justificar su violencia (discurso de la higiene). Con los relatos-metáfora el Estado (organismo de poder) logra el consenso civil y nos familiariza con sus métodos de coerción.
• «En la dictadura militar una de las historias que se construían era un relato, que podemos llamar quirúrgico, un relato que trabajaba según los cuerpos. Los militares manejaban una metáfora médica para definir su función (...) lo decían enmascarado con un relato sobre cura y enfermedad. (...) ellos funcionaban de un modo aséptico, como médicos más allá del bien y del mal, obedeciendo a las necesidades de la ciencia que exige desgarrar y mutilar para salvar». *Fernando Piglia*.
• Intentemos hacer un micro-contra-relato.

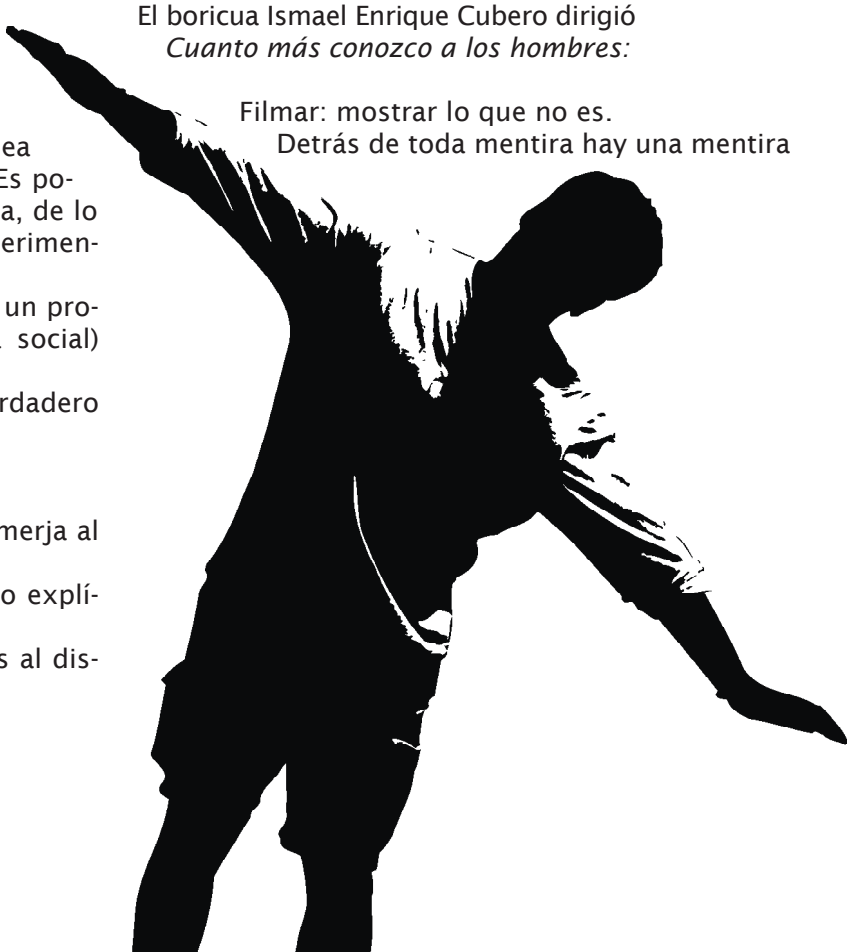
El riesgo:
• Encontrar la delgada línea entre lo didáctico y lo inexplicado/ambiguo para llegar con precisión a la idea en imagen y sonidos. ¿Cómo construir una metáfora? ¿Funciona la estrategia partiendo de una idea discursiva, a una en imágenes y sonidos? Es posible que lo mejor sea proceder a la inversa, de lo particular a lo general. Sin embargo: experimentar.
• El peligro está en el intento de hablar de un problema latinoamericano (el de la limpieza social) que no veo en la realidad cubana de hoy.
• Buscar el equívoco deliberadamente. El verdadero conocimiento solo surge del error.

Estrategias – en construcción:
• La metáfora debe ser subterránea, que emerja al final (asesoría de guión).
• Perros y personas no son iguales, hacerlo explícito.
• Usar imágenes de personas yuxtapuestas al discurso de la higiene.

• El último día en la vida del perro de la calle (pequeña ficción), para generar identificación y simpatía (primeros planos, un único «personaje», escenitas), clímax: la muerte del animal. Tentativa para crear emoción.
• Inicialmente fue la historia de un perro de la calle capturado y sacrificado, con textos referentes a las dictaduras (demasiado didáctico). Ahora hemos decidido incluir el relato de los higienistas, sus declaraciones en privado son radicales y violentas. Finalmente no se expresaron así ante la cámara, entonces hay que re-armar a partir del perro y los mejores momentos de las declaraciones.
• Para desarmar a un verdugo, equipo mínimo, más material y más tiempo. Cuestionar directamente (mejor pedir perdón que pedir permiso).
• La metáfora y la idea discursiva son puntos de partida demasiado ambiciosos y distantes de los recursos del cine. Son puntos de partida que pertenecen más a la literatura y la sociología que al audiovisual. Partir de lo concreto, de los recursos reales, entrever relaciones y construir con imágenes y sonidos, no con palabras.

El boricua Ismael Enrique Cubero dirigió
Cuanto más conozco a los hombres:

Filmar: mostrar lo que no es.
Detrás de toda mentira hay una mentira



más verdadera. De todas las mentiras se compone la pura y absoluta verdad. La verdad es divisible, se compone de partes; por eso se dicen *verdades a medias*. La mentira, en cambio, es indivisible, íntegra; por eso quien dice una mentira dice dos y dice tres.

Las fuerzas que mantienen vivo un pensamiento mueren en las opiniones, quedando éstas huérfanas. Por eso cualquiera puede, en cualquier momento, *adoptar* una opinión.

El día más anhelado se acaba el día menos pensado.
La Creación aún no ha sido creada.
Amar la necesidad contingente, la necesidad de la contingencia.

El lenguaje tiene dos aspectos diametralmente opuestos: o bien comunica o bien expresa. Cuando quiere comunicar lo que se manifiesta es su voluntad de poder, su deseo irresistible de permanecer en algo apresado bajo una forma ya sea artística o no. En cambio, el poder que se manifiesta cuando quiere expresar cesa justo en el momento de su nacimiento; la expresión aborta el poder bajo la forma de una explosión infinita.

Nunca paramos de mirar, de observar a los otros ya que nunca obtendremos una llave mágica que nos abra completamente el mundo psicológico de una persona-personaje. Todo lo que se muestra es sugestivo, fragmentario y sólo puede ser reunido a partir de su comportamiento "exterior", de los pensamientos y sentimientos que sus máscaras muestran. Para revelar esto es necesario, como aconseja Jean-Luc Godard, concentrar los sentidos en las contradicciones de las personas-personajes pues son estas las que muestran claramente lo que aún no ha sido resuelto y, por lo tanto, lo más activo en la vida de cualquiera.

La mexicana Juliana Fanjul dirigió
Lo que sucede conviene:

Hoy es el primer miércoles en Matanzas. Me gusta aquí, aunque me hace falta mi hermana, me hace falta papá. Hoy Talía me dijo que extrañaba a su mamá y me sorprendió que no se le salieran las lágrimas mientras lo decía. He venido a desaprender todo lo que sé y tengo que hacerlo rápido. «Plano general y protecciones. Luz general y chingos de shots.» He aprendido pura mierda. Necesito magia. ¿Quién me enseña?

La boricua Llaima Suwani dirigió
El gato y el martillo:

Oleaje:*sensation or idea of sense.*
Thus, a true idea has a representative function: a false idea represents nothing.
De un libro que compré en Matanzas.

15 de oct. 08: La mente no es como una caja donde hay adentro ni afuera, todo es un razonamiento continuo y relacionado entre el objeto y la «idea» que es la representación.

24 de oct. 08: Cont. Fragmento de una carta a Q-ki.
...para comprender las dimensiones de la existencia preocupada. Existen palabras, gestos, acciones que hacen predominar el sentimiento bondadoso del ser humano. Entiendo que estando aquí se acumulan cantidades de energía que quieren ser consumidas por el otro, extraídas por esa grasa existente en la mirada ajena, deseosa de lo que en ti se proyecta. Amor, cuántas veces querer hablarte se ha convertido en comprar una flor olorosa, en una lagrimita seca.

El mexicano Fidel Ernesto Enríquez dirigió *Reconstrucción*:
Luz
¿Hablar? Sí, en el momento preciso.
Escuchar, razonar, mediar. Debatir.
Analizar, sale la luz de las ideas.
Despegue
Vocación, camino largo.
Aprendizaje de pasado y presente.
Esperanzas futuras. Socialización.
Objetivos humanos y de trabajo para humanos.
Sensibilidad. Respeto.
Desenquistarse los prejuicios.
Solidarizarse en contra de las injusticias, de donde vengan.
Documentar la esperanza. La construcción.
Vocación, descubrirla, con respeto, energía y responsabilidad. (Fidel Ernesto Enríquez González)

El colombiano Juan David Soto dirigió
¿Cuántas horas tiene un día?:

¡Que vivan los negros!
«No hay sol sin sombra y es menester conocer la noche». A. Camus

Los cinco segundos de negro entre imágenes fueron el centro de la discusión en la evaluación de *¿Cuántas horas tiene un día?* Debe ser que la ausencia de imagen provoca en el espectador una ausencia de sí, debe ser que las películas siguen pareciéndonos un «abrir los ojos» cuando son exactamente lo contrario. Debe ser que aun no creemos que la mirada excluye pedazos de la realidad y que «no-mirar» adrede, en una película, es una forma de hablar sobre ello. Debe ser que aun no sabemos que el espacio recorrido es infinitamente divisible, y que el movimiento no se puede dividir sin cambiar su naturaleza; que el cine no es movimiento sino todo lo contrario y cada segundo de película, filmada son medios veinticuatroavos de mentiras como diría Jörg Geisler. ¿Qué de verdad hay en todo esto?

El triunfo de Sísifo es ser consciente de su eterno retorno, darse cuenta de que subir la piedra es el comienzo de bajar la montaña: «Todo el gozo silencioso de Sísifo está en eso. Su destino le pertenece. Su roca es su casa. De la misma manera el hombre absurdo cuando contempla su tormento, manda a callar a todos los ídolos». Cada minuto filmado es nuestra piedra, nuestra casa y nuestro destino, o sino para qué preguntarse cuántas horas tiene un día.

La mexicana Talía García dirigió
Bajo el mismo techo:

Preguntas por hacer:
Sector del cual poseo información, incluso un criterio
¿Me siento emocionalmente relacionada con este tema?
¿Podré hacer justicia al tema?
¿Quiero aprender más de este?
Significado real de este tema por mí
¿Qué del tema nuevo puedo descubrir?
¿Dónde se evidencia la particularidad del tema?
¿Puedo, y con qué profundidad, centrar este tema en mi película?
¿Qué puedo demostrar?

Pre-producción:
En la investigación hacer un listado de posibles secuencias
Empezar con charlas informales
Sondear el tema de interés con la gente únicamente
¿Qué tanto nos alejan los sistemas políticos en la convivencia natural del ser humano?
Idea Pitch: Búsqueda de la libertad personal contraponiendo el mundo de un grupo de músicos profesionales, que viven y ensayan hacinados en un albergue, con el mundo de un músico popular que recorre las calles de Matanzas tocando su música libre. ¿El hecho de que Yusniel sea retardado es una ventaja o desventaja? ¿Qué le hace falta a Yusniel para ser feliz?
-sexo
-dinero

-aceptación personal
-aceptar su discapacidad
Redimir al personaje = Resolución del conflicto
Fama = Amor.

El costarricense Marcos Machado dirigió
El último taxi:

Domingo, 5 de Octubre, 7:19 am: Me estoy cagando un poco de frío en mi habitación, la 3109. Llegamos ayer en la tarde, nos recibió una lluvia de esas torrenciales, de las que hacen que baje el agua a chorros de las columnas, y que se empocen las lindas habitaciones con balcón y nevera, a Kike y a mí nos tocó una sin ninguna de las dos. No balcón. No nevera. Pero está bien. El baño está bien, la vista al río está bien y el aire acondicionado, como dije antes, me está sacando escalofríos, al tiempo que me aprieta la mandíbula y tensa la nuca.

Día 4: 11:37 am, Hotel Canimao: Salimos temprano, Nicole, Tamara y yo, en busca de una bruja, en busca de una leyenda, de una mujer indigente que se llama Fefa. Pasamos la mayor parte del día buscándola, le preguntamos a varia gente, nadie la había visto.

Antes de medio día, no habíamos hecho mucho realmente, jugamos a los tiros de rifle, hablamos con la gente del parque, esperamos, pero nada… Así que nos fuimos al comedor comunitario, a la hora del almuerzo, a ver si la encontrábamos allí. Justo saliendo nos topamos con Clara, amiga de Fefa, una anciana a punto de cumplir 95 años, interesante. La *mae* nos contó que quería comprarse unos zapatos nuevos para estrenar con un vestido que le regalaron. Ahí podría estar el tema, pero la verdad qué pereza trabajar con ancianos, yo creo que podemos hacer algo mejor, algo no tan «fácil».

4:04pm: En Monserrate, Leo Maia, se puso la camiseta por el equipo, sacó un purito de paraguaya y después de eso todo fue rajado. Al menos yo debo decir que quedé tan loco que me puse a grabar hormigas y plantas con mi cámara, y me imaginé una especie de documental de la naturaleza, creo que voy a editarlo ahorita, y veremos qué sucede. Cuando llegamos a Matanzas de nuevo nos fuimos huyendo. La pobre Tamara que no había fumado no aguantó nuestro trip y se fue. En realidad creo que la asustamos un poquito porque de verdad nos pusimos bien idiotas. Pero bueno, Nicole y yo nos fuimos al parque a esperar a Fefa, a ver si la encontrábamos por alguna parte.

El manifiesto de mis objetivos:
-no quiero ancianos.
-no quiero muchos personajes.
-no quiero algo sobre política o revolución.
-no quiero un documental aburrido.
-no quiero un documental completamente poético. ni abstracto.
-quiero empatía por el personaje.
-quiero emociones.
-quiero una historia clara, interesante, particular, entretenida, diferente.
-no quiero muchas locaciones ni movilizaciones innecesarias.
-no quiero un sonido descuidado.
-no quiero una foto que no diga más. en cada imagen.

LA CLASE Y SU INDELEBLE PROPUESTA DE DIÁLOGO

LAURENT CANTET

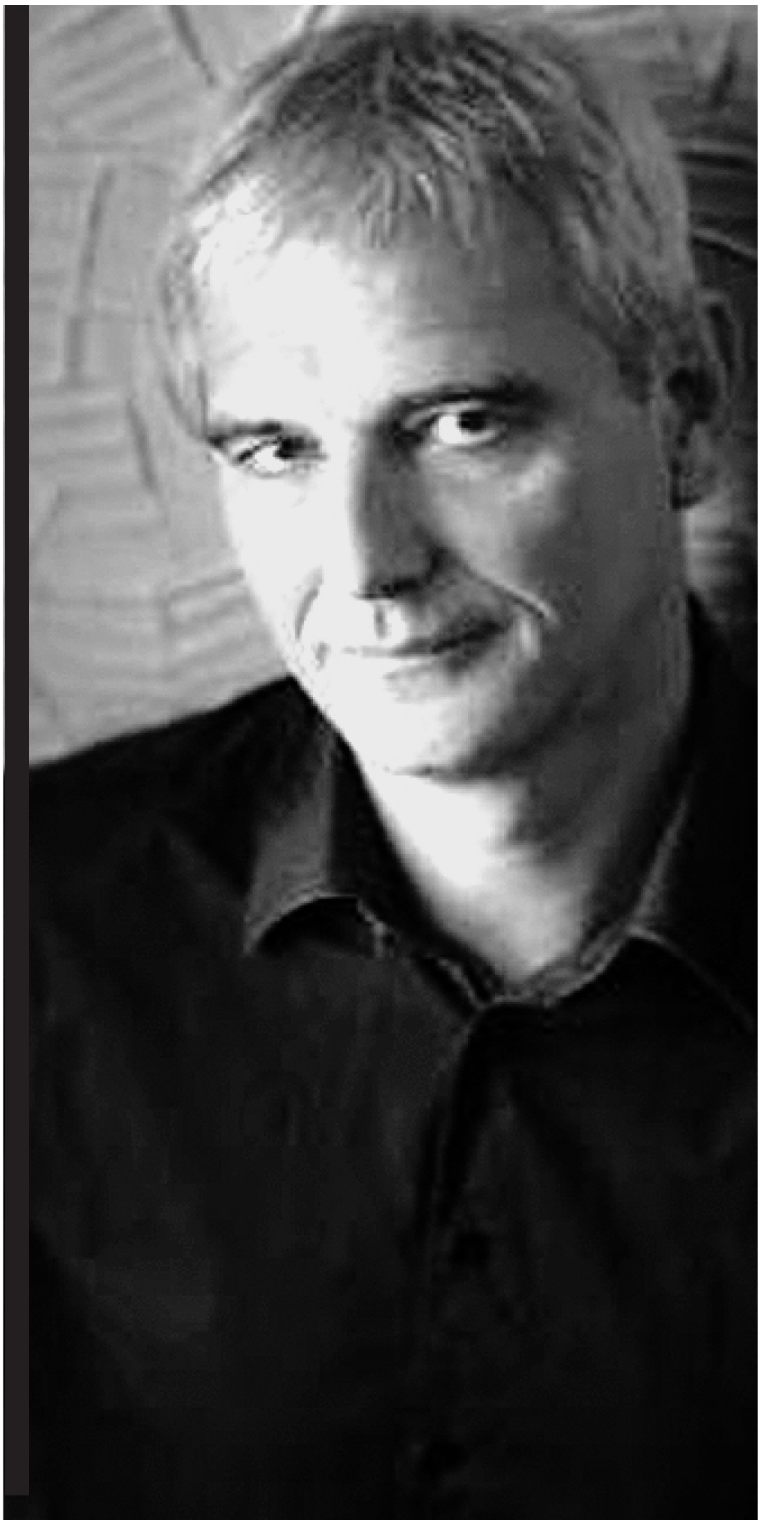
por ***Joel del Río***

La Palma de oro del festival de Cannes no se quedaba en Francia desde 1987. Más de veinte años después, exactamente en mayo pasado, Laurent Cantet y su filme filodocumental *Entre les murs* (*Entre paredes* o, como le llaman, *La clase*) repitieron la hazaña cuando conquistaron, por decisión unánime, uno de los máximos galardones del mundo cinematográfico. El presidente del jurado, Sean Penn (de plácemes este año por el estreno y su consagración con *Milk* —ver crítica en este número), anunció estos resultados a la prensa, mientras aseguraba que...

«una de las razones para la unanimidad del jurado en cuanto a la Palma de oro se relaciona con el arte de hacer cine que expresa esta película, y en la integración y completitud de ese arte, pues visualmente es extraordinaria, las actuaciones y el guión resultan mágicos y extraordinarios, y además es una película que provoca, que propone, una película generosa... Es simplemente todo lo que uno quisiera que el cine te regalara».

Otros miembros del jurado[1] expresaron similar entusiasmo con *Entre les murs*, luego de que vieron las 22 películas en concurso, y títulos tan prometedores como *Blindness*, de Fernando Meirelles; *Che*, de Steven Soderbergh, y *Palermo Shooting*, de Wim Wenders. Marjane Satrapi, la directora del filme animado *Persépolis*, explicó que...

«todos (los jurados) nos enamoramos de ella en cuanto la vimos. Es una película que abarca y va más allá de los barrios humildes y las escuelas públicas, para discutir los principios de la democracia, y de cómo pueden vivir en armonía personas tan distintas. Y lo mejor es que la película no se propone dar respuestas, pero contiene todos los cuestionamientos al respecto. Estoy impresionada por la calidad de las actuaciones y por su impresionante método para conseguir un realismo absoluto».

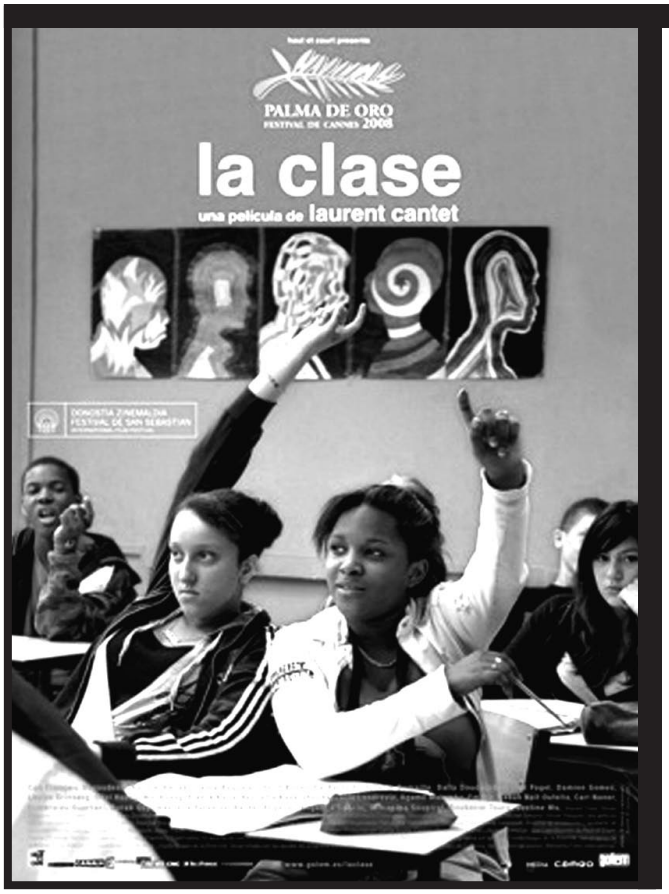


Basada en el libro homónimo de François Bégaudeau —un profesor que se interpreta a sí mismo en el filme, y además participó en la creación del guión— *Entre les murs* trasmite una poderosa sensación de testimonio verista, gracias a la presencia del actor-personaje real-guionista, y a las participaciones francas y espontáneas de numerosos actores y actrices no profesionales en representación de los alumnos, así como la selección de locaciones: el Instituto Françoise Dolto, al este de París, en el suburbio número 20. De modo que Cantet ubicó su cámara en una clase de adolescentes, en abierta recuperación de los métodos del *direct cinéma*, y así retrató vívidamente este microcosmos de la sociedad francesa contemporánea, multicultural, apática, violenta, e inclinada sin pudores a lo intrascendente y lo fútil.

Cuando el libro se publicó, fue aplaudido por conservadores y liberales. Los primeros celebraban el llamado a imponer la autoridad del maestro en la escuela, mientras que los liberales aseguraban que el texto proponía una enseñanza democrática, interactiva, motivadora y pródiga. Todo se concentra, en el libro y en el filme, alrededor del titánico trabajo de un profesor bien intencionado, quien se prepara para un nuevo curso en un barrio semimarginal, en lidia cotidiana con la abulia, la ignorancia satisfecha y ostentosa, o la carencia total de actitud para el aprendizaje, además del valladar que representa para la comprensión la diversidad de culturas y costumbres de sus alumnos, adolescentes entre 13 y 15 años, franceses y procedentes de muy diversos países, quienes responden a nombres como Esmeralda, Wei, Souleyman o Khoumba.

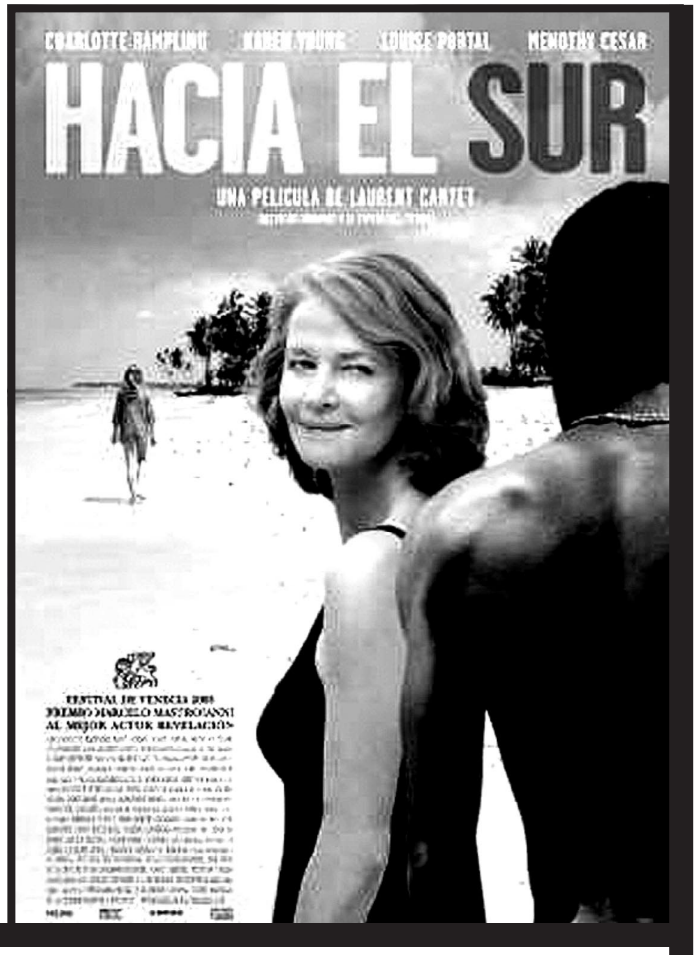
La extravagante franqueza del profesor es frecuentemente sorpresiva para los pupilos, quienes terminarán sometiendo a prueba tan inusuales métodos para la enseñanza. *Entre les murs* ha sido catalogada, a todos los niveles, cual ardoroso y comprometido llamado a renovar las bases de la educación desde el prisma multiétnico y pluricultural.

En Francia, el filme provocó acalorado debate sobre la integración y el modelo de escuela de la república. El personaje del profesor puede verse cual símbolo de tolerancia, aceptación y voluntad de progreso —tres de los elementos más positivos inherentes a lo mejor de la historia y la cultura francesas— sin dejar de representar, también, el extravío de estos valores, es decir, la irracionalidad y la violencia que afloran cuando los baluartes civilizatorios se someten a la erosión que implica la pereza intelectual, la violencia o el desinterés por la superación.



«Si pudieras escribir, aunque solo fuera una vez, cosas tan inteligentes en tu cuaderno como las que te has tatuado en el brazo…», contraataca el profesor cuando sus alumnos parecen negarse a descender del limbo individualista de estulticia y frivolidad que los inhibe, intelectualmente hablando.

Entre lo mejor del filme se cuenta el *ping-pong* o ajedrez verbal que se establece entre los alumnos y el profesor. El diálogo resulta a veces tan ingenioso y fresco que inclinan la balanza dramática a favor de la comedia, y convierten el filme en documento admirable y entretenido sobre la vida interna de una escuela parisina. Según cuentan los medios, ahora que la película se cuenta entre las mejores propuestas del cine europeo de 2008, en la preparación del rodaje, se organizaron desde 2006 talleres semanales de improvisación en la misma escuela donde se



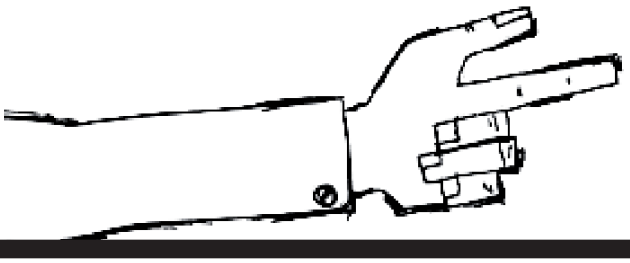
llevaría a cabo la filmación. En esos talleres podían participar tanto alumnos como profesores, de modo que con el tiempo se fueron modelando los personajes y sus actitudes, además de la prodigiosa autenticidad resultante, verdadera clave del éxito, pues en la mayoría de las secuencias que ocurren al interior del aula suele predominar la improvisación y el respeto del tiempo real.

En manos de otro director, menos diestro, *Entre les murs* pudiera convertirse en un docudrama monótono y didáctico, o derivar a las antípodas: espectacularidad melosa e ilusa en la línea de *Dangerous Minds* o *Dead Poets Society*. Más bien, el director prefirió —desde la ficción, porque se trata definitivamente de un filme de ficción— aproximarse a los formidables resultados del documental francés *Ser y tener* (de Nicolas Philibert), una de las joyas indiscutibles del género en los últimos tiempos.

El director de *Recursos humanos*, *El empleo del tiempo* y *Hacia el Sur*, ha vuelto a demostrarnos con esta nueva obra que la realidad contemporánea, la vida cotidiana, la gente humilde y las situaciones comunes pueden ser excelentes vehículos para reflexionar sobre los principios más excelsos de la civilización. *La República*, de Platón, llevada a los arrabales multiétnicos; los grandes diálogos sobre la naturaleza de la justicia y la organización de una sociedad perfecta sometidos a la apreciación de los más jóvenes, quienes con frecuencia no quieren saber nada de ello. Todo esto se muestra en *Entre les murs*, y mucho más. Porque como toda película espléndida, es indescriptible y, en gran medida, indescifrable.

Cantet, el autor

Nacido el 15 de junio de 1961, de padre y madre ocupados en el magisterio, Laurent Cantet se graduó en 1996 en la escuela de cinematografía del IDHEC en París. Se dio a conocer nacionalmente con *Les sanguinaires,* de la serie concebida para televisión, *2000 Seen By….* Anteriormente había realizado dos cortos, uno en 1994, *Tous à la manif,* y otro al año siguiente, *Jeux de plage*, que obtuvieron premios en varios festivales franceses. Su primer largo, *Recursos humanos* (1999), cuenta dos vertientes de un mismo conflicto: paterno-filial y laboral. Un solo actor profesional alternó con actores naturales que se representaban a sí mismos, en una dolorosa historia que rescató la temática obrera para el cine francés. Aseguró Nuria Vidal en *Fotogramas* que



«la clase obrera no es muy cinematográfica. Eso lo saben muy bien los productores que siempre son reacios a aceptar producir una película de obreros. Los elementos sociales marginales, inmigrantes, drogadictos, desarraigados, venden mucho mejor que los simples trabajadores. (…) ¿Pero qué tiene este filme que habla de una fábrica en crisis, de la reconversión industrial que obliga al despido de parte de la plantilla, de las luchas sindicales por al jornada de 35 horas, de enfrentamientos entre un padre con conciencia de clase y un hijo desclasado a causa de su formación intelectual? Tiene una cosa por encima de todo: sinceridad. Sinceridad en el planteamiento ideológico sin fisuras. (…) Sinceridad en la cámara que mira los rostros de los personajes, dejándolos libres para expresar su dolor, su incertidumbre».

Cantet descubrió algunas de las claves dominantes de su filmografía desde Recursos humanos, nominada al premio César como mejor ópera prima y guión, además del galardón que otorga el festival de San Sebastián al mejor nuevo realizador:

«Filmar a un grupo es una constante de mi trabajo.

Hacer cine es seguramente una manera de estar a la vez dentro del grupo y de ser un espectador del grupo. (…)

Me gusta que el guión sea un dispositivo que genere situaciones suficientemente caóticas como para no estar obligado a luchar, en el rodaje, con las cosas que no domino. Eso me parece una manera eficaz de reflejar lo real. Admitir que hay muchas cosas que no se pueden expresar. Cada plano se convierte así en una especie de apuesta. A partir de un guión relativamente descarnado, apuesto por el hecho de que alguna cosa que se me escapa va a suceder, a pesar de la pesadez del dispositivo de rodaje, de las 15 personas que están alrededor».

Su segundo intento presenta a un hombre que busca su tiempo y su lugar en el mundo. *El empleo del tiempo* (2001) se inspiraba en un caso real descrito en la novela *El adversario*, de Emmanuel Carrère, y alcanzó el León de oro en el festival de Venecia, además de una postulación como mejor guión en los premios de cine Europa. El filme reflexiona sobre la naturaleza del trabajo y de la sociedad, pues cuestiona la legitimidad del deseo de tener empleo como la única y máxima aspiración del individuo en las sociedades globalizadas.

«Es el drama de alguien —según su director y guionista— que tenía su sitio en el orden social y que lo pierde o, mejor aún, que huye de él. No quiere sentirse víctima del desempleo y crea un mundo nuevo, totalmente ficticio. En mi primera película el protagonista parte de la vocación por su trabajo, para vivir según quería. En esta, duda de su actividad laboral y solo busca la felicidad de ser, sin más razón que la de saborear su tiempo, lo que provoca felicidad e infelicidad».

Cantet se alejó de sus entornos y personajes más conocidos en su tercera película, *Hacia el sur* (2005), que se ambienta en Haití —pero se rodó en República Dominicana— a finales de los años 70, cuando aquella isla constituía un destino turístico muy solicitado, y cuenta la historia de dos norteamericanas de unos 50 años, una de ellas interpretada por la extraordinaria Charlotte Rampling. Ambas mujeres encuentran ternura y sexo en Legba, un bello joven que trastorna sus existencias. «El filme pretende sondear los deseos, los temores y el sentimiento de culpa de tres mujeres después de un largo tiempo de abstención sensual y vital. Como telón de fondo está Haití, su miseria y su violencia más o menos latente», dijo Cantet sobre la que está conceptuada como su película menos lograda.

Sobre *Entre les murs*, su cuarto largometraje de ficción (que concursaba por el Oscar, el Independent Spirit y el premio de la industria de cine británico, al cierre de esta edición), ha dicho el director:

«Antes de rodar *Hacia el sur*, pensé en hacer una película acerca de la vida en un instituto. Muy pronto decidí que toda la película debía transcurrir entre las paredes del instituto. Pero yo quería demostrar que los institutos son como una caja de resonancia, un lugar que se hace eco de los acontecimientos, un microcosmos donde entran en juego cuestiones de igualdad o desigualdad de oportunidades, de trabajo y de poder, de integración cultural y social, de exclusión. Cuando se estrenó *Hacia el sur*, conocí a François Bégaudeau, que también presentaba su última novela, *Entre les murs*. Este libro se opone a las acusaciones que se hacen contra los institutos actuales. Por una vez, un profesor no escribía para saldar

cuentas con adolescentes, presentados como auténticos salvajes o verdaderos tarados. Leí el libro y tuve la sensación de que aportaba dos cosas a mi proyecto inicial: en primer lugar, una especie de marco documental del que carecía, y que tenía la intención de suplir pasando unas semanas en un instituto; en segundo lugar, el personaje de François y la relación con sus alumnos condensó y encarnó las diferentes facetas de los profesores que yo había imaginado. No queríamos que el hilo conductor saltase a la vista. Los personajes debían dibujarse poco a poco, sin aparecer de golpe.

«La película es ante todo la crónica de la vida en una clase: una comunidad de 25 personas que no han elegido estar juntas, pero que deberán trabajar entre cuatro paredes durante un año escolar. Redactamos con François una primera sinopsis, una especie de columna vertebral de la película, que podría modificarse durante el año que tardaríamos en prepararla, de acuerdo con un dispositivo que ya había usado en *Recursos humanos*. Partíamos de un instituto real y queríamos incluir en la película a todos los actores de la vida escolar.

«Empezamos a trabajar con los alumnos en noviembre de 2006 y seguimos con ellos hasta el fin del año escolar. Nunca leyeron el guión. Curiosamente, cuando improvisaban situaciones descritas por nosotros, pudimos comprobar que encontraban espontáneamente expresiones y palabras que aparecen en el libro de François, como si hubiera un arquetipo de la lengua y de las inquietudes de los chicos. Quería hacer justicia a todo el trabajo que se desarrolla en los institutos. En una clase, la inteligencia siempre está en juego, incluso en los malentendidos y en los enfrentamientos. Queríamos mostrarlo cada vez que rodábamos una escena. Apostar por la inteligencia corresponde al modo particular y poco ortodoxo en que François ejerce su profesión. Pero me parece que esta película comunica un mensaje positivo porque reconoce que el colegio es a menudo caótico. Se viven momentos de desaliento, pero también momentos de gran felicidad. Y de este gran caos surge inteligencia. Pocos profesores se arriesgan tanto como François ante los alumnos. No se arriesgan a equivocarse, a fracasar. Es más fácil transmitir el saber mediante una clase magistral que intentar hacerles partícipes a todos sin que se den cuenta. Para eso hace falta mucha sangre fría. Algunos se lo reprochan y otros le envidian. Este hombre tiene algo de Sócrates.»

[1]Además de Sean Penn, el jurado incluyó a los realizadores Marjane Satrapi, Alfonso Cuarón, Apichatpong Weerasethakul, Rachid Bouchareb y Sergio Castellitto, y las actrices Natalie Portman y Alexandra Maria Lara. La segunda película más premiada en el festival fue la italiana *Gomorra*, de Matteo Garrone; fue designado mejor director el turco Nury Bilge Ceylan por *Tres monos sabios*; el mejor actor fue el puertorriqueño Benicio del Toro por Che, y la mejor actriz fue la brasileña Sandra Corveloni por *Linha de Passe*, de Walter Salles y Daniela Thomas.

EL MUNDO QUE CONOCEMOS....

por ***Christopher Sharret***

El realizador austriaco Michael Haneke alcanzó una gran prominencia internacional con la adaptación de la novela de Elfriede Jelinek, *La pianista*, que obtuvo un Gran Premio y premios a las actuaciones de Isabelle Huppert y Benoit Magimel en el festival de cine de Cannes en el año 2001, y se convirtió a la vez en «chico malo» y «causa célebre» para los críticos. La película permaneció en exhibición en los cines durante una buena parte del año 2002. Con este filme, Haneke satisfizo las expectativas que había producido toda su obra anterior —la cual ha permanecido marginada, lo cual es muy predecible, debido a la cultura cinematográfica actual— al provocar al espectador con una inteligencia de extraordinaria significación y seriedad.

ENTREVISTA CON

MICHEL HANEKE

Nacido en 1942, Haneke comenzó a realizar cine después de un destacado trabajo en el teatro austriaco que se complementó con estudios de filosofía y psicología, y estableció una posición como uno de los más importantes provocadores en el cine, un concepto que ya estaba perdido en una era en la que la subversión política/cultural se considera algo pasado de moda o se concibe como cinismo antihumano y pervertido. Con cada filme —*El séptimo continente* (1989), *El vídeo de Benny* (1992), *71 fragmentos de una cronología del azar* (1994), *Juegos divertidos* (1997), *El castillo* (1997), *Código desconocido*: *Relato incompleto de diversos viajes* (2000), *La pianista* (2001), *Caché* (2005) y el *remake* norteamericano de *Juegos divertidos*— Haneke afirma su presencia como uno de los cineastas modernistas clave en una época en que las ambiciones modernistas parecen haber perecido. Sin embargo, nada en la obra de Haneke parece anacrónico, porque reconoce que la crisis que afectó a la humanidad del siglo XX, en particular la alienación y la represión, continúa en el nuevo milenio, a pesar de que se acepten como características de la vida contemporánea en gran parte del arte posmoderno. Sus exploraciones sobre la ruptura de la sociedad y la psicología y de la opresión de la civilización tecnológica evocan un bostezo sólo en aquellos que aceptan los términos de esta civilización.

Su obra parece ser una crítica continua de la civilización occidental actual.

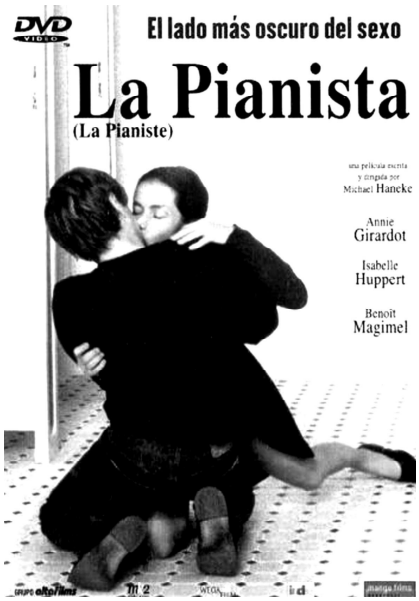
Pienso que se puede interpretar de esa manera, pero es difícil para un autor ofrecer una interpretación de su propia obra. No me importa que se le dé esa visión, pero no estoy interesado en hacer una auto interpretación de mi obra. El propósito de mis películas es plantear ciertas cuestiones, y sería contraproducente si yo mismo fuera a dar respuesta a esas cuestiones.

Me interesa su sentido del paisaje moderno, en particular las imágenes de la arquitectura y la tecnología. En una película como *El séptimo continente,* **el paisaje citadino se presenta a la vez atractivo y mortal, de cierta forma al estilo de Antonioni.**

Yo pienso que este paisaje opera en las dos modalidades que usted menciona. No es mi interés denunciar la tecnología, sino describir una situación en una sociedad altamente industrializada, por tanto, en ese sentido mis películas se preocupan mucho más por un predicamento específico de la sociedad europea, que por, digamos, el Tercer Mundo. Mis películas están dirigidas más a un público que es parte de las condiciones de la sociedad occidental. Sólo puedo tratar acerca del mundo que yo conozco, para ser más preciso. En lo que respecta a Antonioni, yo admiro mucho sus películas, no hay duda de eso.

En sus películas hay cierto grado de competencia entre las culturas clásica y popular. Estoy pensando en particular en la apertura de *Juegos divertidos***, en la que la música de Mascagni, Handel y Mozart cambia de pronto a la música** *trashpunk* **de John Zorn.**

Esa pregunta la han hecho muchas veces. Pienso que hay en cierto modo un malentendido en ese aspecto, al menos en lo que respecta a *Juegos divertidos*. Esa película es en parte una parodia del *thriller*, y el uso de la música de Zorn también se pretende que sea paródico. Yo no tengo nada en contra de la música popular y no se me ocurriría enfrentarla a la clásica. Son diferencias absurdas, sobre todo porque las obras de John Zorn



pasan por todas las categorías. Veo en él una especie de *heavy metal* extremo, una acentuación irónica de esa forma, de la misma manera que en la película hay una inflexión extrema del *thriller.* Pienso que el estilo de Zorn tiende a alienar al auditor en el sentido de que eleva la conciencia, algo que fue efectivo para los puntos que yo quería abordar.

Juegos divertidos **parece una contribución a los filmes auto reflexivos sobre los medios de difusión y sobre la violencia como** *Asesinos natos* **y** *Sucedió cerca de su casa…*

Mi objetivo era una especie de contraprograma a *Asesinos natos*. En mi opinión, la película de Oliver Stone fue un intento fallido de utilizar una estética fascista para alcanzar un objetivo antifascista. El resultado fue lo opuesto, algo así como una película de culto en la que el estilo de montaje complementa la violencia representada y la presenta en buena medida bajo una luz positiva. Sería muy difícil argumentar acerca de *Juegos divertidos. El vídeo de Benny* y *Juegos divertidos* son diferentes tipos de obscenidad, en los que yo intentaba dar un bofetón y provocar.

En *La pianista,* **parece que la música clásica, a la vez que representa lo mejor de la sensibilidad de Erika, la protagonista, también está implicada en su patología.**

Sí, puede decirse que la música funciona de esa manera, pero primero hay que entender que en esa película vemos una situación típicamente austriaca. Viena es la capital de la música clásica y, por lo tanto, el centro de algo extraordinario. La música es muy bella, pero, al igual que lo que nos rodea, se puede convertir en un instrumento de represión, sobre todo porque la música clásica deviene objeto de consumo. Por supuesto, estas cuestiones no son sólo temas del guión de la película, sino que son también planteamientos de la novela de Jelinek, en la que la mujer tiene una pequeña oportunidad de emanciparse sólo como artista. Esto no funciona, claro, porque en cierto sentido su condición de artista se vuelve contra ella.

Walter Klemmer parece ser el héroe de la película, pero después se convierte en un monstruo.

En general ese personaje es más secundario y negativo en la novela que en la película. La novela está escrita de manera muy cínica y lo transforma de un idiota infantil en un fascista imbécil. Yo consideré que era necesario desarrollarlo, hasta el punto que pudiera ser un catalizador más plausible de la catástrofe. La película trata de que sea más interesante y atractivo; y la «relación amorosa», que en la novela no es tan importante, está más implícita en la relación madre-hija.

Parece haber cierta confusión en lo que respecta al título de su última película, que es en realidad *La pianiste,* **aunque en otros países se comercializó como La profesora de piano.**

Yo adapté el título del libro de Jelinek, que en el original es *Die Klaverspielerin.* El título es extraño con toda intención, pues es un término alemán poco común. El objetivo es degradar la condición de Erika. *Pianistin* es la palabra femenina en alemán, así que el título de la novela es una suerte de despectivo que sugiere la crisis de Erika. La traducción al español del título de la novela es *La pianista*, que no es del todo correcta. El original es más degradante para la protagonista. Cambié el título de la novela para conferirle más dignidad a Erika, de acuerdo a mi enfoque del material.

En sus filmes existe una recurrencia, en numerosas ocasiones, de imágenes de televisión. ¿Pudiera abordar los usos que usted hace de la televisión, y cómo interpreta la televisión en el mundo actual?

Estoy interesado en la televisión como símbolo clave de la representación de la violencia y, en un sentido más general, de la gran crisis que significa nuestra pérdida colectiva de la realidad y la falta de orientación social. La alienación es un problema complejo, y sin duda alguna la televisión está implicada en ese problema. Por supuesto, ya no percibimos la realidad, sino la representación de la realidad en la televisión. Nuestro horizonte de experiencia es limitado. Lo que conocemos del mundo es poco más que el mundo mediático, la imagen. No tenemos realidad, sino un derivado de la realidad, cosa que es en extremo peligrosa desde el punto de vista político y, en un sentido más amplio, desde el punto de

vista de nuestra habilidad para tener un sentido palpable de la verdad de la experiencia diaria.

En *El séptimo continente***, los planos que muestran la destrucción del apartamento me recordaron de cierta manera el final del filme de Michelangelo Antonioni,** *Zabriskie Point.* **Las tomas de la destrucción de los artículos del hogar son bellísimas, pero hay una angustia real y un horror también. El esquema del color es extraordinario en todo el filme.**

Me sorprende que usted haya encontrado belleza en esta secuencia. Podría verse el fenómeno de la destrucción del ambiente propio en términos de la noción alemana «destruye lo que te destruye». Puede verse como una liberación. Pero la manera en que está representada es más bien lo contrario. Ellos llevan a cabo la destrucción con la misma estrechez restringida con que vivieron sus vidas, con la misma meticulosidad con que se vive la vida, así que yo lo considero lo contrario de la visión de destrucción total en *Zabriskie Point*.

Mi estética se centró fundamentalmente en el *close-up*, con más énfasis en la ampliación de rostros y objetos. Desde el punto de vista de la estética, se puede decir que gran parte de la película se asemeja a la publicidad televisiva. Tengo muchas reservas con respecto a la televisión, pero en este caso le vi utilidad a su estilo. Si *El séptimo continente* se hubiera hecho para la televisión, habría sido un fracaso. Pero en cine el close-up de unos zapatos tiene un sentido muy diferente que una toma similar en la televisión, en la que esa escala de plano es la norma. Esa fue una decisión consciente, ya que quería transmitir imágenes de objetos y la objetivización de la vida.

Ud. parece estar interesado en la toma de larga duración. Hay una serie de planos estáticos en sus películas, como la imagen final en *La pianista***, el plano de la sala ensangrentada en** *Juegos divertidos***, o las múltiples tomas fijas en** *El séptimo continente…*

Quizás pueda relacionar esto al uso de la televisión. La televisión acelera nuestros hábitos de ver. En los anuncios, por ejemplo, mientras más rápido se muestre un objeto, serás menos capaz de percibirlo como algo físico que ocupa un espacio en la realidad, y el objeto se volverá más seductor. Y mientras menos real sea la imagen, más rápido vas a comprar la mercancía que parece representar. Por supuesto, este tipo de estética ha ganado más en el cine comercial. La televisión acelera la experiencia y desactiva el tiempo que uno necesita, tiempo para comprender lo que ve, tanto a nivel intelectual como emocional. El cine puede ofrecer poco que sea nuevo, lo que se ha dicho se ha dicho mil veces, pero todavía tiene la capacidad, pienso yo, de dejarnos experimentar el mundo como algo nuevo. En la toma larga se logra esto mediante el énfasis. *Código desconocido* consta de muchas secuencias estáticas desde una sola perspectiva, para no influir o manipular al espectador o, al menos, hacerlo en el menor grado posible. Por supuesto, el cine siempre es manipulación, pero cada escena es una sola toma y, pienso yo, se reduce esa sensación del tiempo manipulado cuando uno trata de mantenerse próximo al «tiempo real». La reducción al mínimo del montaje también tiende a cargar la responsabilidad en el espectador, en el sentido de que es más necesaria la contemplación. Más allá de esto, mi enfoque es intuitivo, sin nada muy programático.

La imagen final de *La pianista* es simplemente una reafirmación del conservatorio, la simetría clásica de ese bellísimo edificio en la oscuridad. Y se le pide al espectador que la vuelva a considerar.

¿Cómo usted concibe la familia de acuerdo a la forma en que se presenta en *La pianista?*

Quería establecer la familia como la célula en la que germinan todos los conflictos. La familia es la locación de una guerra en miniatura, el primer sitio donde se desarrolla la guerra. Uno asocia la guerra con un lugar político-económico más grande, pero la familia es el lugar de la guerra de todos los días, aunque se desarrolle entre padres e hijos o entre marido y mujer. Si uno comienza a explorar el concepto de familia

Escondido (Caché, 2005)

en la sociedad occidental no puede evitar comprender es el origen de todos los conflictos.

Quise describir esto detalladamente, dejando que las personas llegaran a sus conclusiones. Existe la tendencia a ofrecer conclusiones y dejar a la gente un poco más reconfortada y apaciguada. Mi objetivo es que quede inquieta, sin consuelo ni satisfacción.

El erotismo desempeña un papel en *La pianista* **que provocó acusaciones de pornografía en Estados Unidos y un debate interminable a si tenía una función liberadora.**

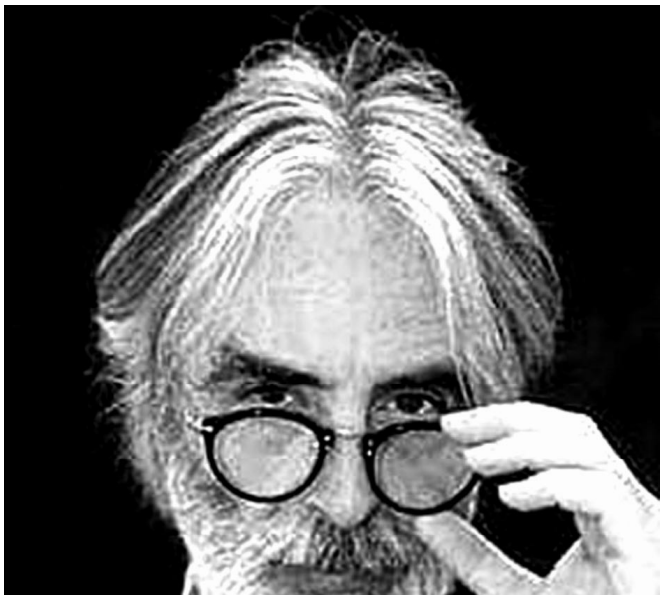
Hasta ahora, como la verdad siempre es obscena, espero que mis películas tengan al menos un elemento de obscenidad. Prefiero que se me reconozca por lograr una película obscena, pero no una película pornográfica. En mi definición, cualquier cosa que se denomine obscena se aleja de la norma burguesa. Sea sexual, violenta o tabú, cualquier cosa que rompa las reglas es obsceno. Por contraste, la pornografía es lo opuesto, porque convierte lo obsceno en mercancía, convierte lo inusual en bien de consumo. Ése es el verdadero aspecto escandaloso de la pornografía, más que los argumentos tradicionales planteados por las instituciones de la sociedad. No es el aspecto sexual de la pornografía lo que la hace repulsiva, sino su lado comercial. Cualquier práctica artística contemporánea que intente tapar cualquier «herida» social o psicológica, es pornográfica. Para mí, la pornografía no difiere en nada de los filmes de guerra o de propaganda, ya que trata de convertir lo visceral, horripilante o transgresor de la vida, en elementos de consumo. La propaganda es más pornográfica que un vídeo casero de dos personas haciendo el amor.

Una de sus preocupaciones parece ser —por lo menos según lo que se expresa en *Código desconocido*— **que toda comunicación o código lingüístico, ha fracasado. La escena de los niños sordos tamborileando parece enfatizar este fracaso.**

La película trata de ese fracaso, pero la escena de los niños tamborileando atañe a la comunicación con el cuerpo, pues los niños sordos tienen esperanzas, aunque el tamborileo asuma una función diferente en la conclusión. El fracaso de la comunicación se produce en los niveles interpersonal, familiar, sociológico y político. El filme también cuestiona si la imagen transmite significado. Cuestiona el propósito de la comunicación y lo que se evita en los procesos de comunicación. En fin, trata de presentar estas cuestiones en un espectro muy amplio.

El mundo que describe en sus película parece catastrófico. Está el suicidio de la familia en *El séptimo continente,* **la violencia de** *Juegos divertidos***, la imagen de los medios de comunicación en** *El vídeo de Benny,* **el colapso del significado en** *Código desconocido***, la tragedia en** *La pianista...*

He tratado de describir situaciones como las veo, sin vueltas ni disimulos, pero me suscribo a la idea de que la comunicación aun es posible, pues de lo contrario no estaría haciendo esto. Yo no puedo escribir comedias sobre esos temas y, por lo tanto, es cierto que las películas son sombrías. Con respecto a la violencia, hay un número cada vez mayor de modalidades con las que uno puede presentar la violencia, tantas que es necesario reconceptualizar todo el concepto de violencia y sus orígenes. Las nuevas tecnologías, tanto de la representación de los medios como del mundo político, permiten mayores daños con mayor rapidez. Los medios contribuyen a una conciencia confusa a través de esta ilusión de que conocemos todas las cosas en todos los momentos, y siempre con un gran sentido de inmediatez. Vivimos en este ambiente, en el que pensamos que conocemos las cosas más rápido, cuando en realidad no conocemos nada de nada. Esto nos lanza hacia conflictos internos terribles, que a su vez crean angustia, que a su vez provocan agresiones y esto genera violencia. Es un círculo vicioso.



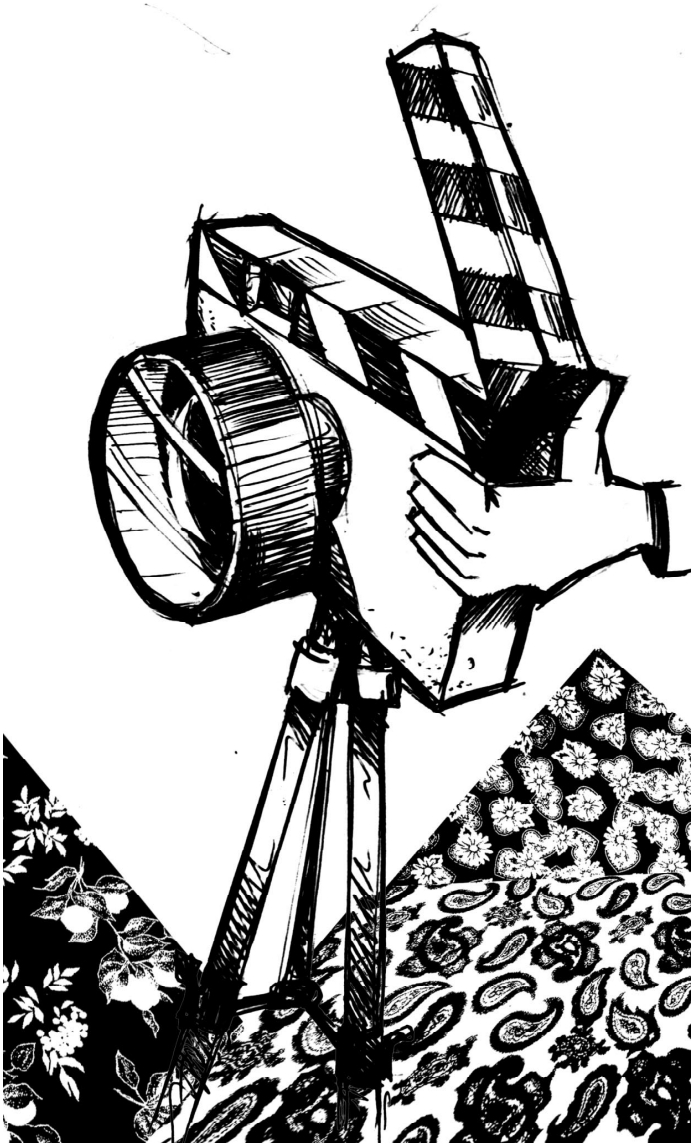
RICARDO **ARONOVICH**

por ***Luciano Castillo***

ALMACENAR LA **LUZ** DÍA TRAS DÍA

Mi acercamiento a la fotografía en el cine fue temprano y progresivo, pudiéramos decir, porque tenía un tío que realizaba documentales y andaba viajando por todos lados. A los 10 años descubrí que había dejado en casa de mi abuela dos maletas con películas y me fascinó esa descomposición del movimiento. Cuando tenía 12 años, me fabriqué un proyector y desde entonces todo lo que era movimiento e iluminación me atraía mucho. Además, también aprendí a manipular títeres de mano y realizaba espectáculos con los niños de la cuadra, ponía una lámpara por detrás y lucecitas, etcétera... Todo eso creo que fue el comienzo.

Cuando tenía 18 años me fui a Estados Unidos, empecé a estudiar fotografía. Un día vi que en la universidad, que era un centro, digamos, de vanguardia, existía un cine-club gratis y entré a ver la película que ponían, más bien para huir del frío. La película era *Aleksandr Nevskiy*, de Eisenstein. A los 10 minutos estaba fascinado y se me abrieron los ojos como platos. Me dije: «Esto es lo que yo quiero hacer».



Yo empecé muy temprano en los años 50, cuando regresé a Argentina. El sindicato de cine me prohibió hacer *Alias Gardelito*, un largometraje de Lautaro Murúa, pero enseguida me relacioné con todos los cortometrajista y enseguida gané premios. Era el movimiento más importante en ese momento, ya que se producía mucho; en esos años representaban dinero y me permitían vivir de eso. Por coincidencia generacional conocí a Simon Feldman, que acababa de volver de Francia. Nos juntamos cuatro o cinco personas, cada una con su especialidad, y él dedicó mucho tiempo a enseñarnos todo lo que había aprendido. Luego hicimos un largometraje en blanco y negro de 16mm, que fue el borrador de su primera película. Después realizó su segunda película, *Los de la mesa 10*, que fue para mí la primera como fotógrafo de cine en 1960 y después se encadenó todo. Fui testigo del surgimiento del «nuevo cine» argentino, a principios de los 60.

EL TRÁNSITO AL *CINEMA NÔVO* BRASILEÑO:
RUY GUERRA

En 1962 viajé a Río de Janeiro para filmar unos pilotos para la televisión argentina y allí encontré a la gente del *cinema nôvo*. Ese movimiento me fascinó tanto que, cuando conocí a Ruy Guerra, regresé en mayo de 1963 para fotografiarle su película *Los fusiles* y me quedé a vivir en Brasil por seis años con mi familia. En 1969 Ruy fue también responsable de *Sweet Hunters*, una película que hicimos en Europa, donde sucedió una experiencia similar pues me quedé a vivir con mi familia por varios años, pero allá lo hice porque en ese momento el cine en Argentina se volvía a aflojar, a volverse un poco burgués y, además, se produjo un golpe de estado, la dictadura militar recrudeció aún más y en verdad no tenía ganas de soportarla.

TRABAJAR CON:
COSTA-GAVRAS, RESNAIS, LITTIN, ZULAWSKI

Costa-Gavras es un caso aparte en mi filmografía. Rodé tres películas con él: *Claro de mujer*, *Desaparecido* y *Hanna K*. La primera no pertenece a su línea didáctica y políticamente comprometida y, por lo tanto, pude actuar un poquito más libre que en las otras. Era una tragicomedia interesante, que me gusta mucho. Las otras dos eran didácticas y lineales, y me limité a registrarlas de la forma más naturalista posible.

Aronovich junto a Miguel Littín en el rodaje de ***El recurso del método.***

El trabajo con Alain Resnais fue fascinante. Hubo un trabajo previo, complejo, en que hablamos mucho, más de pintura que de cine. El guión de *Providence* era sumamente detallado y se analizó mucho. Incluso las pruebas fotográficas fueron intensísimas. No se podía improvisar nada en este tipo de fotografía. Pero luego, a la hora de la filmación, a pesar de que era una película muy cara, los productores contrataron un laboratorio que no podía realizar el trabajo que recomendé hacer con el Technicolor. Si el negativo existiera todavía, sería imposible hacer una copia del filme como se concibió.

El recurso del método, dirigida por Miguel Littín, fue una experiencia interesante, sobre todo porque me permitió conocer Cuba, que era algo que tenía pendiente. Fue rodada en París y después en localizaciones en Cuba y México. Tomó como seis meses de filmación, trabajé en condiciones diferentes, situaciones de luz diferentes, en tres países distintos, y fue, de hecho, una de las películas que más disfruté en mi carrera.

Lo importante es amar, de Andrzej Zulawski, me marcó mucho porque era lógica y trágica. En Francia se ha convertido en una película de culto, en realidad no sé exactamente por qué. La idea de la fotografía y de la película era subrayar escenas terribles y tragedias que se habían vivido en los años 60, así como reflejar el amor tan terrible que sentía un hombre por una mujer. Lo curioso es que me atreví a fotografiar a Romy Schneider, que era tan bella, de una forma despiadada. Sin embargo, me puso muy contento cuando ella declaró después que apoyaba la fotografía de esas escenas. Pienso que a los actores hay que fotografiarlos, independientemente de si son bellos, de acuerdo a la situación, a lo que sucede en la película. De otra forma, se destruye el estado de ánimo que refleja el actor. Si se aplasta una cara, un primer plano, se destruye lo que está haciendo el actor. Eso para mí es muy importante.

EL DECORADO Y LA FOTOGRAFÍA, PERSONAJES EN DOS PELÍCULAS DE SCOLA

La familia y *El baile* son dos películas diferentes, pero al mismo tiempo muy cercanas, ya que en ambas el decorado es un personaje. En mis clases siempre insisto mucho en eso. Es también muy interesante lo que me dijo Scola durante la filmación de *La familia.* Ya estaba fabricada una casa en el estudio y había también que imaginarla como una locación, cambiándole algunos colores del fondo, y me dijo: «Caramba, se me olvidó, debía haberte llamado para que hubieras colaborado en el guión». Para mí hubiera sido una experiencia fantástica, sobre todo con los excelentes guionistas con que contaba Scola.

El baile es similar. Existe una cosa curiosa: la dirección de arte fue desastrosa, pero ventajosa. Comenzamos a filmar en un estudio en las afueras de París, en un decorado 30% más grande que lo necesario. Fue un error de cálculo. Todo iba de cabeza, todo salía mal: la película que me pusieron era muy lenta, contrastada y yo no la quería; Scola no encontraba el camino de la puesta en escena, y filmamos así durante una semana. Recuerdo que hay una secuencia en blanco y negro pero con un color en rojo. El laboratorio no conseguía encontrar la forma de hacer esto. Filmamos de lunes a viernes y el viernes por la noche, Scola cayó enfermo con un infarto terrible. Se suspendió la filmación durante un año y hubo que destruir los decorados para poder cobrar los seguros. Realizamos inclusive un pedido al Ministerio de Cultura, para no destruir lo que se había hecho, alegando que era un crimen alevoso, etcétera, pero lo destruyeron a hachazos.

Luego se construyó el decorado nuevamente en Cinecittá, un 30% más chico, y todo estuvo bien. El decorado era más pequeño, más lógico y todos los actores lo encontraban mejor. El laboratorio de Cinecittá efectuaba pruebas y las tenía dos horas después. El jefe eléctrico, por suerte, había fotografiado todo lo relativo a cómo se había organizado la iluminación y pudimos reconstruir todo lo que se había hecho un año antes. Cuando llegué lo encontré ya todo hecho y puede hacer mejor todo el trabajo.

Dos o tres pruebas en la mañana y por la tarde arrancaba la filmación. Pude preparar la iluminación, para cambiar de una época a otra, muy rápidamente.

Missing de Costa-Gavras.

ACEPTAR O NO UN PROYECTO DE UN DIRECTOR CONSAGRADO O NOVEL

Yo diría que funciona recíprocamente: puedo aceptar un proyecto, pero tienen que aceptarme a mí también. Claro, también depende del guión y del realizador que sea. Por razones económicas, a veces acepté determinadas películas, aunque en mi carrera rechacé bastantes. A veces tengo «manchas de salsa» por películas que filmé y también mucha gente me mira de costado por películas que rechacé, de maestros como Robert Bresson, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Melville. El hecho fue que teniendo contacto con ellos me di cuenta del tipo de personas que eran y que me llevarían a situaciones de «perversión», diría yo. Bueno, Bresson es un poco aparte, le tengo un respeto extraordinario, aunque sus últimas películas no me gustaron mucho, fue un maestro de cine. Lo respeto, pero también respeto mi vida, y cuando veo que voy a caer en un «berenjenal», prefiero evitarlo.

Con Melville sucedió que descubrí que era un personaje espantoso. Además la película que me propuso no me interesaba, pues era un policial de los que solía realizar. Con Godard, tuvimos una larga conversación, más bien un monólogo diría yo, pues solamente él hablaba y con detalles bastante sórdidos.

Dijo una serie de «ganzadas» provocadoras que en verdad me hicieron rechazarlo.

Con Bresson, empecé filmando, tuvimos un día largo de 14 horas con actores, pero el ambiente tremendamente denso y perverso que se creó, o que él creó, en realidad no me gustó. La filmación duró seis meses y la película se rehizo cinco veces. Mucha gente abandonó la filmación antes de terminar, yo la rechacé al principio y el otro fotógrafo, Guiseppe De Santis, se fue a la cuarta semana. Esos fueron los tres «rechazos cumbres» de mi carrera.

INFLUENCIAS

Admito muchas, pero sería difícil discernir. En mi juventud, la primera cosa importante fue el descubrimiento de lo que Serguei Eisenstein y Eduard Tissé habían hecho juntos. También, claro, me influyó mucho el neorrealismo, aunque nunca reflexioné al respecto. La tendencia de los años 60 —la mía, no ese tipo de cine que se comenzó a hacer en Buenos Aires— era más bien realista y se acercaba al neorrealismo. Luego me separé y tenía mis ideas sobre la fotografía y el cine en general que eran muy vagas.

Eran unas obsesiones, un cierto estilo clásico que tenía que ver con la continuidad de la luz; un cierto estilo naturalista que era un cierto desfasaje, ni tan naturalista, ni tan realista.

UN CONSEJO PARA QUIENES QUIERAN ACERCARSE A LA FOTOGRAFÍA DE CINE

Serían muchos, pero les daría un pequeño consejo que es esencial: para ver y traspasar todo lo que uno ve y que nos rodea todos los días, uno debe almacenar todas las situaciones de luz que va encontrando, naturales y artificiales, en cualquier lugar dado. Si uno puede y lo hace, estas situaciones se van presentando nuevamente, con cierto desfase, pero se pueden recuperar en una situación similar. En eso se basa mi método. Es imprescindible también poseer una cultura artística general, histórica y musical. Para mí va junto todo.

Trascripción: *Ignacio Omar Granados.*

LA MUERTE LE SIENTA BIEN A VISCONTI

LUCHINO

flashback

Las últimas películas de Luchino Visconti son acerca de órdenes sociales en decadencia. Si el orden es ante todo personal —como en *Muerte en Venecia* (1971)—, se hace evidente que el moribundo representa la música y la cultura de toda una generación europea. Si el orden es de clase o sexo como en *La caída de los dioses* (1969) o *El inocente* (1976), está claro que se había escogido un momento histórico del derrumbe de un mundo. Es el tema para una novela y los críticos tenían razón cuando mencionaban la novela *Los Buddenbrook* (1901), de Thomas Mann, para comparar y evocar los proyectos de Visconti de las películas basadas en La montaña mágica, de Mann, y En busca del tiempo perdido, de Marcel Proust. Todo es cierto y aún más para *El Gatopardo* (1963) que para los filmes posteriores, pero un poco remoto para la experiencia actual cinematográfica.

Hay muchas muertes en sus filmes, pero no son muertes naturales y las imágenes dominantes estremecen y aturden. No son de una decadencia lenta o inevitable. El suicidio, la cólera, el asesinato es como una norma. El título *La caída de los dioses* refleja un asunto mucho más serio que la penumbra y las tinieblas de los dioses o el brillo apagado y constante de la perdición eterna. Aunque Visconti en vez en cuando se apropia del ritmo narrativo soberbio de Mann o Proust , nunca se acerca a su sugestión de la decadencia orgánica y perfectamente explicable. En Visconti solamente vemos el desastre y nos preguntamos qué había sucedido.

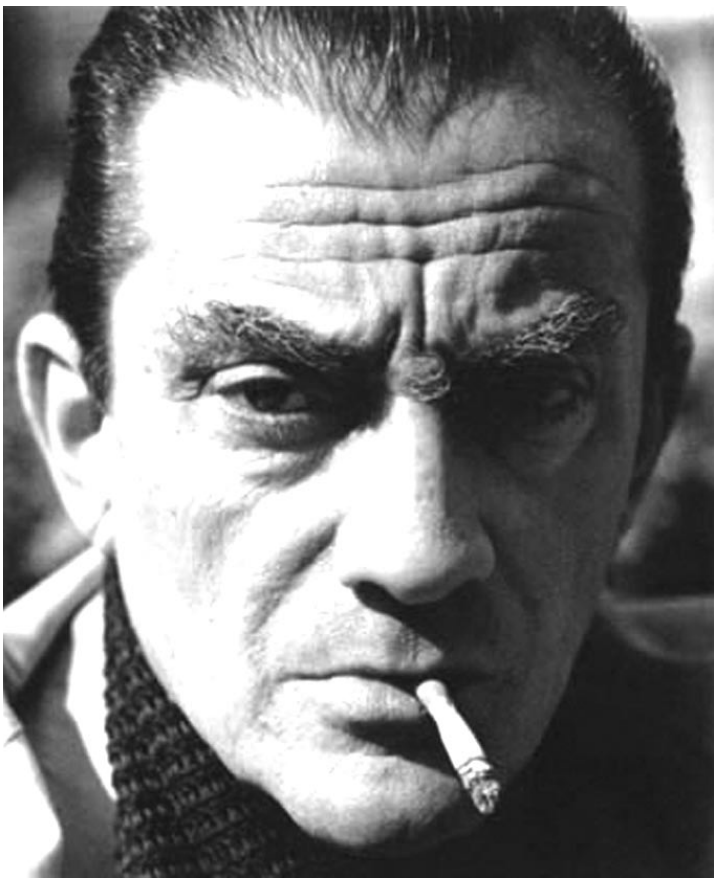
La línea narrativa de sus filmes responde a nuestra pregunta, pero solamente desde el contenido. Inclusive si sabemos exactamente como esta gente había caído en estas situaciones, apenas creemos lo que estamos viendo y continuamos presenciando el desastre.

En *Muerte en Venecia*, Dirk Bogarde cae muerto sobre una silla de playa y el sudor mezclado con el tinte oscuro que cubre sus canas cae su rostro maquillado.

Una cámara fotográfica en trípode, abandonada, se encuentra cerca del mar, en apariencia una alusión pura de Visconti al arte voyerista, pero está presente también en la noveleta de Mann. Nos recuerda que hasta la muerte individual puede ser registrada públicamente y se registra en esta película. Junto con la imagen del hombre muerto en nuestra mente surgen las preguntas: ¿Qué ha sucedido aquí? ¿Cómo este compositor que está de vacaciones, un hombre con tanto control de su vida, que desempaca su maleta al principio del filme, como si fuera una ceremonia diplomática, se ha convertido en este muñeco encogido?

Pudiéramos preguntar algo similar sobre Bogarde al final de *La caída de los dioses*. ¿Cómo aquel empresario ambicioso que pensaba que podía utilizar y controlar a los nazis, se ha convertido en este cuerpo tendido? En la misma escena, cuando la cámara se acerca a la mano inerte y extendida de Bogarde, sube por su cuerpo, se mueve a través del sofá donde se encuentra la erguida pero también muerta Ingrid Thulin y luego retrocede para obtener mejor vista de ella, sentimos la obligación de indagar: ¿cómo aquella bella y poderosa mujer se ha convertido en esta momia inmóvil? Lo debimos preguntar también momentos antes, cuando estaba viva pero parecía una muerta que camina: ¿qué convirtió a esta persona tan llena de personalidad en un maniquí vacío?

Pensemos también en la última escena de *El inocente:* una bella mujer, visiblemente alarmada y confusa, camina a través del jardín, alejándose de una bella casa italiana. Dentro yace el cuerpo de un hombre, sobre el piso de mármol multicolor.



Antes hemos visto que se ha dado un tiro. La mujer es Jennifer O'Neill; el hombre es Giancarlo Giannini. ¿Qué sucedió? Si conocemos ya historia, si hemos visto la película hasta este momento, ¿entendemos estas imágenes? Sí, pero no del todo. La historia no es una explicación: es lo que nos muestra Visconti para recodarnos lo inexplicable.

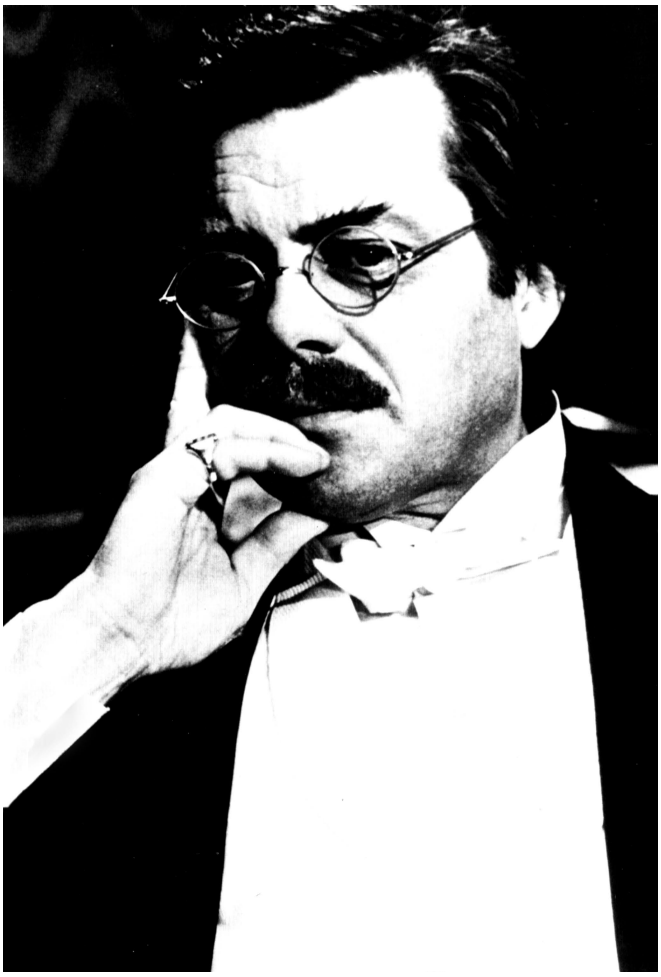
No es que la historia no sea importante. Necesitamos respuestas a nuestras preguntas para entender porqué son tan importantes las preguntas. En *Muerte en Venecia* el compositor se enfrentó con dos secretos: las ansias informes —pero intensas— de amor y belleza que abrigaba en su corazón, concretadas en un adolescente polaco; y el hecho de que Venecia sufría una epidemia de cólera. La ciudad oculta la información para no ahuyentar a los turistas. Los secretos se entrelazan en la mente del compositor. Su ansiedad se convierte en una especie de enfermedad y la enfermedad, en una ansiedad terminal. Su muerte es al mismo tiempo accidente patético y elección heroica, absurdo humillante y único camino fuera del caos que le provocan sus sentimientos.

La historia es aún más complicada en *La caída de los dioses* y podemos formular nuestra pregunta sobre otra escena. ¿Cómo Helmut Berger, que vemos al principio tratando de cantar como una versión plausible y petulante de Marlene Dietrich, deja de ser una personificación de la deformidad y se convierte en un oficial SS de acero? Después del paneo sobre los cuerpos de Bogarde y Thulin y de la mirada cuidadosa y lenta a las cápsulas del cianuro que han tomado, la última toma del filme es de Berger en su uniforme SS completo, observando los cuerpos y levantando el brazo a la vez que clama «Heil Hitler!» Antes, Bogarde había asesinado al patriarca de la poderosa familia Von Essenbeck y se había apoderado de una enorme empresa de acero con la bendición de los nazis. Ahora los nazis piensan que se hizo demasiado independiente y se libran de él utilizando a Berger, a quien es fácil chantajear a causa del suicidio de la niña judía que violó. Macabramente, Berger se regocija con la idea de humillar a su madre (Thulin), que está a punto de casarse con Bogarde. Los cuerpos que vemos al final ya habían pasado por una ceremonia nupcial supervisada por Berger, que constituye un funeral prematuro. Bogarde quiere morir porque sabe que los nazis lo van a detener de todos modos y Thulin, por su compleja desesperación provocada por el conocimiento de que su hijo la odia. Bueno, la odia demasiado y la quiere también, porque la viola.

Como vemos, todo es sumamente gótico y melodramático y muchos espectadores opinan que el filme es demasiado fantástico para ser interesante. Es verdad que la implicación de que la pedofília conduce al nazismo es muy simple, pero existe una figura más siniestra e interesante interpretada por Helmut Griem con peligroso encanto. Griem es un hombre que no cree en el nazismo, sino en la licencia que éste procura y en la fuerza que ejerce la maldad pura y la indiferencia hacia la moral. Cita a Hegel, habla del asesinato como si hablara de un ballet y es el titiritero de los demás personajes. Los dioses de la industria alemana caen porque él sabe exactamente cuándo debe librarse de ellos. Su ausencia en el final es significativa porque nos permite pensar sobre la perversión, el horror y la ambición, todos plasmados en esta visión de los cuerpos y el saludo. El personaje de Griem, al obtener lo que quería, tal vez refleje aquí sus negocios en todas partes y podemos deducir que las últimas imágenes ilustran la fuerza que pudo llevar al mundo a un estado horrible y seguir adelante.

En *El inocente*, el personaje de Giannini es un donjuán que se enamora de nuevo de su propia esposa y descubre que está embarazada de otro hombre.

Muerte en Venecia.



Acepta al niño para conservar a su mujer, pero, en realidad, no soporta ni pensar en el asunto. Deliberadamente expone al bebé al aire frío del invierno y causa su muerte. Su esposa nunca lo va a perdonar y él nunca dejará de quererla. A pesar de sentencias audaces y casi convincentes sobre la ausencia de los remordimientos y su desdén hacia las convenciones y el juicio de los demás, Giannini se da cuenta de que su vida emocional se ha terminado y se da un tiro. La mujer que se aleja caminando por el jardín es su amante que ya había empezado a verlo como un monstruo, aunque fuera digno de lástima.

Hay muchas explicaciones extendidas y hasta maduras en estas historias, pero las imágenes de las películas —las mencionadas y muchas más— están llenas de misterio. Es un problema del estilo, por lo menos, al inicio. No haríamos nuestras preguntas sobre las imágenes finales de estos filmes si Visconti no nos hubiera enseñado a esperar respuestas de las imágenes mismas, si las obras no estuvieran llenas, desde el principio, de la sugestión de que un ojo puede descubrir casi todo lo que necesite saber mirando simplemente. Visconti señaló una vez que «en casi todos mis filmes» se mostraba un comedor. Es allí donde se reúne la familia y pelea y se descompone, pero también es, visualmente, el lugar donde la cámara monitorea toda la mesa, donde puede enfocarse cara tras cara y gesto tras gesto y contar su historia, y donde las tomas largas pueden replicar y reforzar la escena solemne y claustrofóbica. A Visconti le encantan estos momentos. En *Muerte en Venecia* hay una escena maravillosa en la sala de un gran hotel donde la cámara muestra lentamente y de modo simple todo el local, mirando a todos los especimenes sociales como un sociólogo paciente que toma notas hasta que nos damos cuenta de que no es tan neutral, que es como un órgano del aburrimiento del compositor y que sus vacaciones placenteras terminarán y se convertirá en un instrumento enteramente diferente al toparse con el bello rostro del muchacho polaco.

Puede ser que todos los grandes realizadores nos tienten con la idea de que mirar lo es todo, solamente para mostrarnos luego que no lo es, pero en Visconti el mirar es particularmente intenso y prometedor: estamos creyendo en lo que vemos y en que algo saldrá de allí. Es el punto álgido de toda la

La caída de los dioses.

Ludwig.

situación, el estilo visual de Visconti lo abarca todo. En una secuencia importante en *El inocente*, Giannini aún no sabe que su esposa está embarazada, pero sospecha que ha tenido un romance y la encuentra fascinante por esta misma razón. La pareja visita una casa en el campo y cuando camina por el jardín, la cámara se acerca al rostro de él mirando a su esposa a través del pasillo lleno de flores.

Cuando él se mueve, la cámara lo acompaña a lo largo del pasillo, enfocando su cara; luego lo pierde detrás de un arbusto con flores o una columna, después lo muestra de nuevo y así sucesivamente. Como si fuera una solución visual que pudiera explicarlo todo, el hombre está tratando de ver lo que no puede verse: es decir, la extraña alteración de su esposa. Nosotros somos testigos de cómo la mira y sabemos exactamente qué es lo que busca y porqué no lo encontrará. La escena es obsesiva al insistir en ver: nosotros vemos mucho y él, muy poco.

Entrenados por momentos como éste, esperamos que las escenas en las películas de Visconti nos cuenten sus historias, casi sin dependencia de las historias que conducen a estas escenas. Es la razón del porqué los cambios violentos tienen tanta importancias en sus filmes. Las muertes y las transformaciones son resultados de ciertos procesos y desarrollos, pero también tienen su propio significado. Son imágenes de la destrucción de la personalidad. La pregunta difícil en este contexto es: ¿por qué *Ludwig* (1972), ese filme interminable, está tan desprovisto de estas imágenes y es tan indiferente en sus modos de ver?

La película es sobre el rey de Baviera, protector de Richard Wagner, y su estructura narrativa parece ser un pretexto perfecto para plantear esta clase de preguntas que hemos hecho. Vemos al joven Ludwig antes de la coronación, escuchamos a los ministros que lo depondrían más tarde, volvemos a la coronación, y así durante todo el filme. El final de la historia está entretejido al principio y debemos preguntar qué sucede, cómo esto se convierte en aquello. Pero no lo hacemos, Creo que el problema está en cómo Visconti muestra al personaje de Ludwig: el rey envejece pero no cambia, su rechazo del mundo que lo rodea y su amor por el arte y el juego no se alteran. No puede casarse y convierte hasta sus orgías en una obra teatral. En esta situación la cámara de Visconti es impotente. No puede explorar porque no hay nada que explorar y los cambios sutiles o drásticos no pueden contemplarse en sus detalles. De este modo, solamente registra, muestra lo que está allí y que siempre es lo mismo, no importa si es un salón suntuoso o un lago de Baviera. Por contraste, esta inercia nos permite ver hasta qué punto su cámara es activa e indagadora en otras películas. Nunca se sabe lo que puede encontrar y apenas podemos creer con lo que nos deja.

LOS TEMAS DE VISCONTI

Visconti era una figura de grandes contradicciones: heredero (y conde) de una familia aristocrática de Milán, entró en su vida de adulto criando (y con éxito) los caballos de raza. Con casi treinta años de edad, abandonó la Italia fascista y se unió al círculo del realizador Jean Renoir, convirtiéndose rápidamente en su asistente y un marxista de por vida. Volvió a Italia en 1940 y formó parte del movimiento neorrealista al ganar su reputación con *Obsesión* (1943) y *La tierra tiembla* (1948). A continuación, enumeramos algunos de sus temas recurrentes, tomados del libro *Luchino Visconti*, de Geoffrey Novell-Smith.

Clase

«La influencia más notable de la situación personal de Visconti en su obra, fue la protección que le procuraba su origen. Aristocrático, de temperamento huraño, consciente de las ventajas y anomalías de su posición privilegiada, quedaba inmune

El inocente.

al ambiente de las preocupaciones inmediatas que afectaba a tantos de sus contemporáneos.»

Realismo

«El realismo de Visconti no es naturalista y no solamente adquiere la forma de la reproducción exacta de la superficie de la realidad… El también la interpreta para encontrar un punto de vista dentro o fuera del texto literario o fílmico que va a explicar lo que está sucediendo y definir los límites de la acción de los personajes.»

Homosexualidad

«La decisión de Visconti de introducir temas homosexuales en su obra… fue claramente una decisión consciente que se hizo posible en el ambiente más liberal de finales de los años 60. Pero no lo plasmó de manera libertaria y ni siquiera liberal… En sus filmes amar a alguien de su propio sexo es una pasión y una aflicción… acompañada por la soledad y el aislamiento.»

Historia

«En las películas históricas de Visconti el espectador se percata de que el mundo del filme contribuye a hacernos lo que somos: herederos de los compromisos del Renacimiento, del triunfo de la burguesía y el capitalismo, de la corrupción del nazismo.»

Melodrama

En *El inocente,* se «recrea una atmósfera del mundo consciente de su opulencia y esplendor. La armonía del vestuario con los decorados simboliza la conformidad de los personajes con las normas sociales. Tal parece que los personajes han construido un teatro de marionetas ideal donde ellos mismos son los muñecos. El mundo de este teatro puede ser de miras estrechas, hipócrita y cruel, algo que emerge, sutilmente, a través de las grietas.»

Familia

«Casi todas las películas y, en particular, las últimas, están llenas de nostalgia por la familia como institución… *Muerte en Venecia* y *Retrato de familia en un interior* (1974) evocan poderosamente esta nostalgia. Cada una tiene el mismo doble foco: el amor de un viejo por un hombre más joven y el deseo no tanto de poseer, sino de ser este joven para sumergirse en alguna relación de familia, no importa si poco funcional.»

Tomado de *Sight and Sound,* mayo 2003.

trailer

NUEVAS ADQUISICIONES

LIBROS

Autor: Follet, Ken
Título: *Doble juego*
Resumen: Un hombre tiene 36 horas para ganar la carrera espacial.

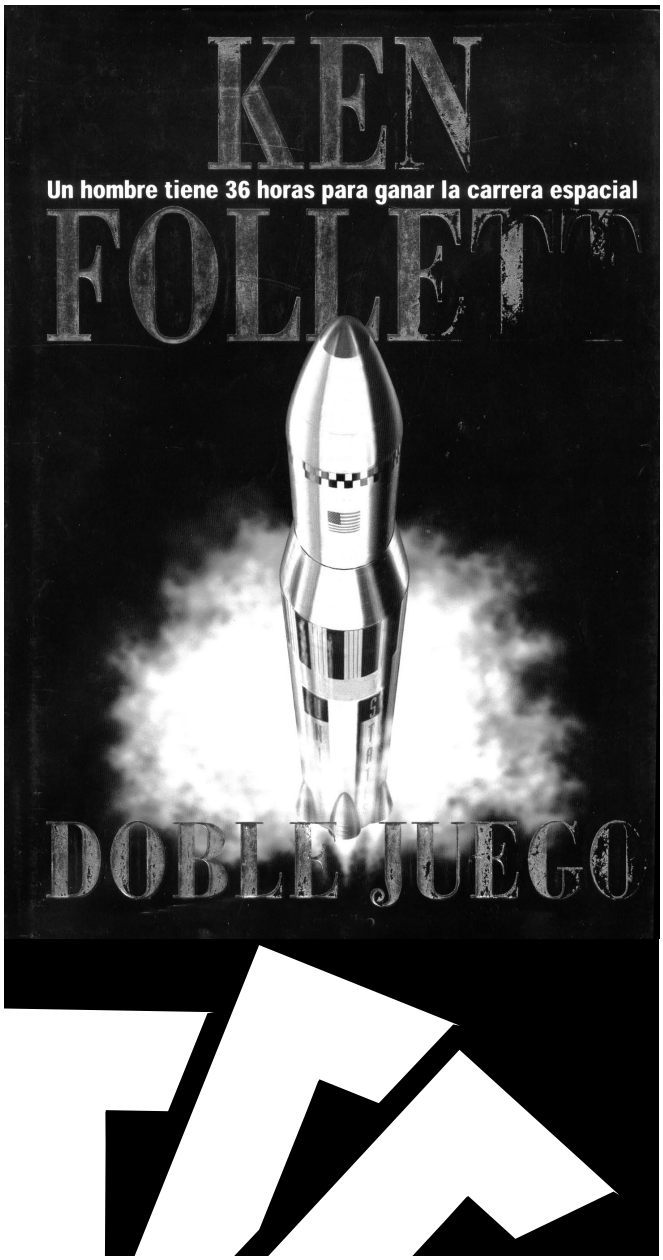
Autor: Wood, Barbara
Título: *La estrella de Babilonia*
Resumen: Novela que conjuga los enigmas del pasado, el esoterismo y el amor

Autor: Wierzchowski, Leticia
Título: *La casa de las siete mujeres*
Resumen: Tomando como trasfondo un acontecimiento clave de la historia de Brasil, la autora narra la intensa relación entre siete mujeres que se quedan a cargo de la hacienda familiar. Fue objeto de una exitosa telenovela.

Autor: Rice, Anne
Título: *El santuario*
Resumen: Nueva entrega de las crónicas vampíricas iniciadas con *Entrevista con el vampiro*.

Autor: González de Vega, Gerardo
Título: *La Espada olvidada. Antología de relatos de aventuras de los Siglos de Oro*
Resumen: Sesenta y seis narraciones que tienen como tema la aventura en distintas regiones del mundo.

Título: *La vie en couleur! Centenaire de l´Autochrome Lumière.*
Resumen: Los hermanos Lumière creadores del cine, inventaron en 1903 un procedimiento de fotos a color, el texto recoge estas autocromas que así se llamaron 1904 y 1935.



Autor: Castillo, Luciano
Título: Conversaciones con Jean-Claude Carrière
Resumen: El libro incluye *Con Buñuel por la vía láctea* de Luciano Castillo y *La complicidad creativa*, del español Javier Espada, entrevistas al célebre guionista francés sobre su colaboración estrecha con Luis Buñuel.

Autor: Thomas,Gordon
Título: *El espía del Mossad. La apasionante historia del magnate Robert Maxwell*
Resumen: El libro narra la apasionante vida del magnate y espía israelí en un esfuerzo por esclarecer las circunstancias de su muerte.

Autor: Wolfe,Tom
Título: *El periodismo canalla y otros artículos*
Resumen: Colección de artículos sobre diversos aspectos de la sociedad norteamericana contemporánea

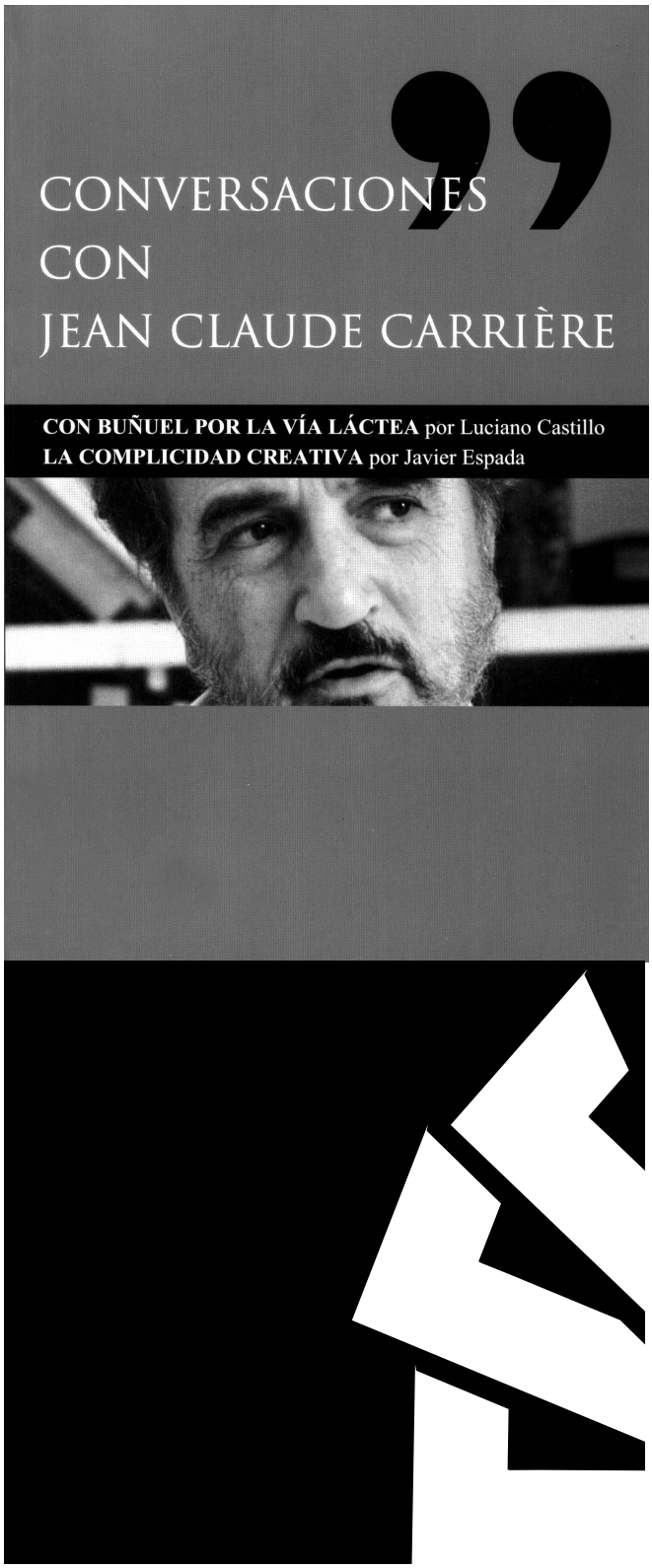
Autor: Craven, Wes
Título: El noveno clon
Resumen: El afamado realizador de cine de horror se aventura con esta historia a tono con el estilo de sus películas.

Autor: Faber, Liz
Título: *Animación ilimitada. Cortometrajes innovadores desde 1940*
Resumen: Una hermosa edición del cortometraje de animación, donde se analizan 50 obras representativas, estas obras son estudiadas a través de 4 dispositivos expresivos: forma, sonido, palabras y personajes.

Autor: Zátonyi, Marta
Título: *Sobre preguntas y sobre respuestas*
Resumen: Una densa atmósfera Heideggeriana impregnan estas reflexiones de la autora acerca del diseño gráfico, su historia interna y su estética.

Autor: Lapierre, Dominique
Título: *Luna de miel alrededor del mundo*
Resumen: El viaje de luna de miel alrededor del mundo de los protagonistas.

Autor: Robbins, Christopher
Título: *Heart´s Desire (Deseos del corazón)*
Resumen: Guión de la película del mismo nombre



LA RESEÑA DEL MES

Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental, de Margarita Ledo

El documental, ese «cine a la manera fotográfica» que durante tanto tiempo fue considerado un producto menor, reaparece ahora no solo como cine de autor, sino como uno de los productos más apropiados para la nueva reflexión contemporánea en torno a la industria cultural y su excepcionalidad.

La idea, la cámara, la forma y la puesta en escena de la realidad generaron, desde el primer momento, diferentes propuestas, que se examinan en este libro a partir de sus aportaciones teóricas, de las obras y de las condiciones históricas en las que se realizaron. La pluralidad del período fundacional, el de la década de los años veinte y treinta, supuro la aparición de autores como Vertov, Epstein o Grierson. Pero hubo momentos, a lo largo del siglo XX, en los que lo real encontró también su propio enfrentamiento. La respuesta se llamó neorrealismo, se llamó *nouvelle vague*, *free cinema* y también se denominó cine directo: observar lo que pasa.

En los años sesenta irrumpió el cine militante, con el *boom* latinoamericano y el retorno a la teoría. La última parte del libro, en fin, se centra en la influencia y la presencia del documental en el cine de ficción finisecular. La autora escribe sobre temas relacionados con la imagen documental fotográfica y cinematográfica, cuyo estudio ha incorporado a la carrera de Ciencias de la Comunicación y promovió el primer postgrado universitario de Documental de Creación. Es Catedrática de Comunicación Audiovisual en Santiago de Compostela, profesora del Master de Documental de la Universidad Pompeu Fabra, de la Universidad Autónoma de Barcelona, y de las universidades de Porto y Buenos Aires.

REVISTAS

ACCIÓN
No. 808, 810, 812

CINEARTE
No. 4 / 2008

CINE CUBANO
No. 169, 170

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
No. 699, 700, 701

ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS
No. 32 (Documental actual en México)

SIGHT AND SOUND
No. 9, 10, 11, 12 / 2008
No. 1, 2 / 2009

BELLA DE DIA

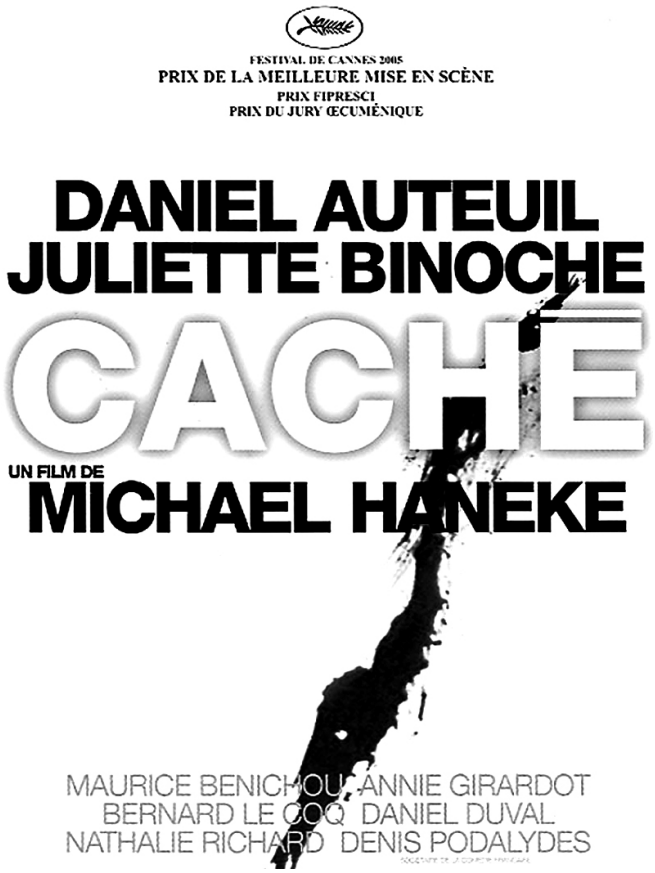
La adinerada Séverine Serizy (Catherine Deneuve), casada con un eminente cirujano llamado Pierre (Jean Sorel), será conocida como Belle de jour cuando acuda a trabajar en un prostíbulo dirigido por Madame Anais (Genevieve Page), al que se une para intentar escapar de su vida rutinaria y aburrida. Una de las realizaciones más populares del maestro aragonés Luis Buñuel en la que nos presenta su habitual discurso sobre el erotismo y la burguesía, conjugados en esta ocasión para difundir un ejercicio mesmerizante no exento de su habitual imaginería surrealista. La fusión entre su gusto por la búsqueda de recovecos oscuros en la lubricidad primitiva del ser humano y su insistente mirada crítica al mundo burgués es puesta en escena con las aventuras y desventuras de una hermosa mujer llamada Séverine, quien ante la monotonía en la que ve inmersa su existencia decide acudir no sin previos recelos a ejercer de prostituta diurna en un burdel. Sensacional tratamiento a la temática del erotismo, al morbo y seducción por lo desconocido y lujurioso como evasión de la rutina vital; en la interacción de la «bella de día» con unos personajes a la vez que mefíticos, atrayentes.

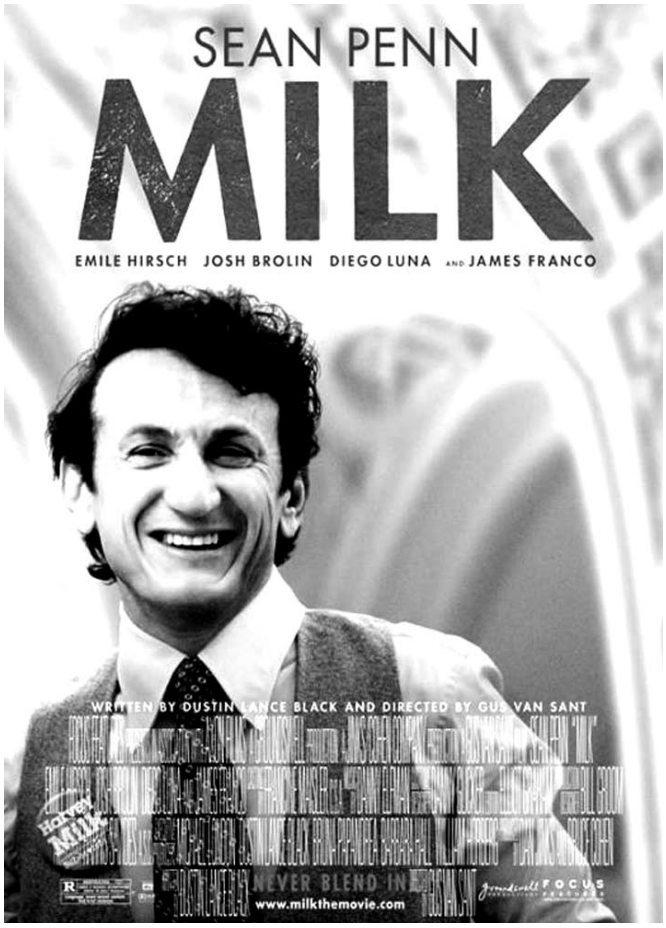
Buñuel sugiere más que enseña, provoca más que acomete, factores básicos del buen cine. Los sueños y la realidad, el surrealismo y el realismo, la simbología y la banalidad se unen en el film para ir mostrando la conciencia y el interior de un personaje contradictorio, distante y pesaroso, cuyo paso en la vida irá «conducido» por un elegante y decimonónico carro de caballos. Maravillosa una fría y enigmática Catherine Deneuve y excelente un cínico y encantador Michel Piccolí. (**Pierluigi Puccini** en http://www.alohacriticon.com)

CACHE

¿Ese otro, al que tanto le temes en el fondo, tu relación con él, no es acaso lo que define tu grado de humanidad? ¿Tú no eres también, precisamente, ese otro, para los demás? ¿Dónde está la civilización (es que no está) si el precio de nuestra tranquilidad aquí es la sangre del otro? La vida segura, protegida, cómoda, burguesa, mira cómo se agrieta.

¿Cuántos esclavos moribundos sostienen el edificio de las sociedades del bienestar?¿El truco no consistirá en no mirar bien para no ver que estás dentro de una burbuja? Unas cuantas cintas de video, unos cuantos dibujos de trazos infantiles, suministrados en momentos precisos, bastan para que la historia escondida y negada se apodere de todo. ¿Quién te mira? O: ¿cómo le devolverás la mirada a tu propia conciencia que te acusa? ¿Quién te mira? El enigma es por qué odiamos, o somos incapaces de amar, de conocer de verdad al otro. Suena ingenuo, ya sé. Mejor. La película avanza en una sucesión inevitable de diálogos, frágiles, rotos, imposibles o casi imposibles. El otro es el peligro de que descubramos que no somos lo que creemos. Michael Haneke logra limpieza quirúrgica, nos da el aire, la distancia, la fija quietud, para observar espectáculos de devastación interior, lenta, acelerada, consciente o inconsciente, poco importa. ¿El que no es tu doble, el que no es tu propia querida imagen en el espejo, es tu enemigo? Haneke, fiel a su proyecto, contempla desintegraciones esta vez acaso menos perceptibles que en otras de sus películas, descorre el abismo de la parálisis moral con total lucidez. Su «pesimismo» nos ayuda a mirarnos con menos ilusiones, pero más conscientes del horror del mundo, que no es otra cosa que un reflejo de las fuerzas que habitan en nuestro interior. Solo que Haneke no hace del cine otra pastilla. **(Mario Castro Cobos** en el sitio web http://lacinefilianoespatriota.blogspot.com/)





MILK

De esencia muy relacionada con el «podemos» y la reconfirmación de las libertades civiles que preconizó en su campaña electoral Barack Obama, el filme *Milk* representa la nueva concesión visible de Hollywood y su Academia a los filmes pequeños, independientes y comprometidos políticamente.

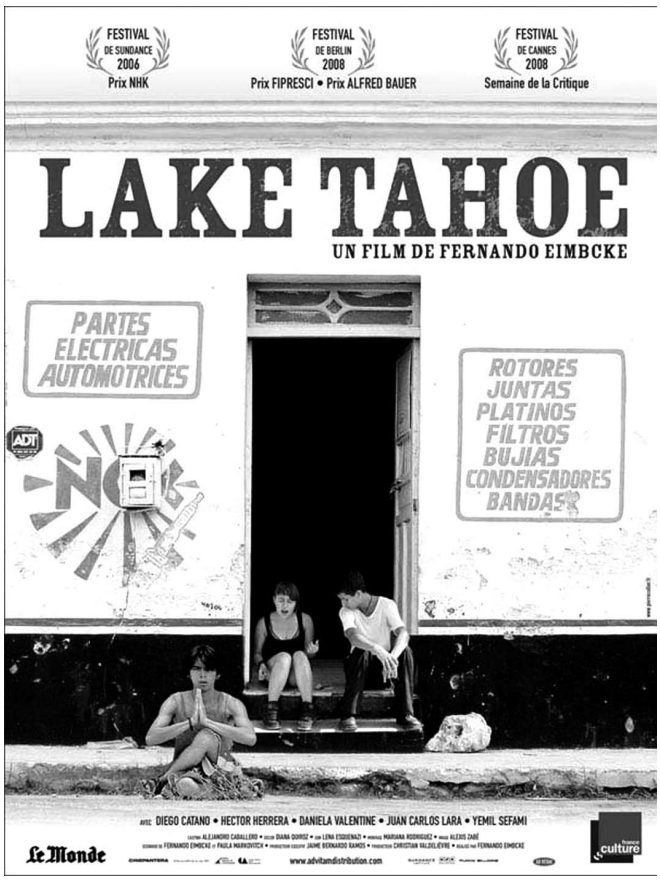
Además, incorpora la absoluta consagración de Sean Penn, quien se encuentra finalmente con un personaje (Harvey Milk, el primer político abiertamente homosexual en alcanzar un puesto de responsabilidad en Estados Unidos) destinado a provocar frenética adoración de cierto público, y la admiración inequívoca de casi todo el que anhelaba verlo en irrebatible control de sus posibilidades expresivas. Adalid, a pesar de algunos títulos nada memorables, del cine norteamericano menos conformista y adocenado, Gus Van Sant (*Drugstore cowboy*, *My Own Private Idaho*, *Gerry*, *Elephant*) se las ingenió para denunciar y criticar, al tiempo que nos entrega una historia de esperanza y fe en la vida. También provocó no solo la mejor actuación en la carrera de quien cuenta con una decena de interpretaciones fuera de serie (*Casualties of War, Carlito's Way, Dead Man Walking, Sweet and Lowdown, I am Sam, Mystic River, 21 gramos, El asesinato de Richard Nixon*) sino el formidable esfuerzo de un nutrido elenco masculino donde destacan James Franco, Josh Brolin, Emile Hirsch y Diego Luna, quienes no habían alcanzado, por lo general, niveles de incandescencia similares en sus anteriores periplos. He aquí otra biopic de fondo y esencia optimista sobre un personaje *bigger than life*, hecha al gusto del Hollywood más demócrata, filohippie y centroizquierdista, opus que toca el tema del homosexualismo solo en la arista militante y de compromiso político, pero que ni siquiera en estos rebordes en apariencia filosos transciende el contenido que presentara en 1984 el excelente documental *The Times of Harvey Milk*, dirigido por Robert Epstein, y laureado con un Oscar en su categoría. Así, la competencia por la Casablanca se ha visto refractada en la contienda por el Oscar, y se verifica una extraña simbiosis entre realidad contemporánea y ficción documentalizada (se trata de una historia muy reciente, verdadera, con amplia resonancia en los medios y en la vida política norteamericana) que pretende inquietar sin escandalizar —las escenas amorosas gays están cuidadosamente milimetradas para no escandalizar a heterosexuales de mediana tolerancia— despertar simpatía por los derechos civiles de los homosexuales, y ofrecer pruebas contundentes de lo que pueden hacer dos de los mayores talentos con que cuenta el cine norteamericano. La manera de contar fragmentaria, con insertos de archivo tal vez demasiado prolijos, se propone que el gran público se entere de la brutalidad policial, el desdén y falta de solidaridad de los demás ciudadanos, la atmósfera de intolerancia y represión más que de los cauces sentimentales, espirituales y éticos que implica la homosexualidad. Estamos en presencia de la relatoría sobria y contenida de acciones y viñetas que operan por acumulación más en la esfera del raciocinio que en la emotividad. *Milk* quiso ser un libelo inflamado y combativo, retrato de un personaje insaciable y generoso, maquiavélico y cordial, pero le falta la pasión y la desmesura que caracterizaron al personaje real, amén de que muchas veces se pierden en los detalles y los histrionismos y se olvidan que el mayor sentido de la

película pudo ser, debió ser, la reflexión sobre los prejuicios y la homofobia. Elogios apartes merecen la música de Danny Elfman y la fotografía de Harris Savides, la primera auxiliando el valor narrativo y la coherencia del guión, y la segunda puesta en función de glorificar en primer plano los gestos mínimos de un Sean Penn en estado de gracia. Algunos miembros del elenco, en la campaña de promoción del filme, insisten recalcitrantemente en que no se trata de una película sobre homosexuales, sino en el recorrido de un héroe para lograr la aceptación y la igualdad. ¿Y si fuera una película sobre homosexuales, sería menos valiosa? ¿Acaso no es, también, una película sobre homosexuales, digan lo que digan los que tienen problemas con el tema? La homofobia no ha muerto, Harvey Milk… la homofobia no ha… la homofobia no… La homofobia… La… **(JRF)**

LAKE TAHOE

Moroso ejercicio de humor minimalista, de bajo presupuesto y enorme visualidad, el filme mexicano *Lake Tahoe* es tan seco y ligero que amenaza con escaparse incluso de la pantalla que lo proyecta. Continuación de la celebrada opera prima de 2004 titulada *Temporada de patos*, donde Fernando Eimbcke ya mostraba altas dosis de afectado extrañamiento, en la línea de cineastas como Jim Jarmusch, Aki Kaurismaki o Tsai Mingliang, *Lake Tahoe* ha sido elogiada por algunos críticos por su agudeza observacional, pero su extrema autoconciencia la ha confinado a circuitos festivaleros y salas especializadas.

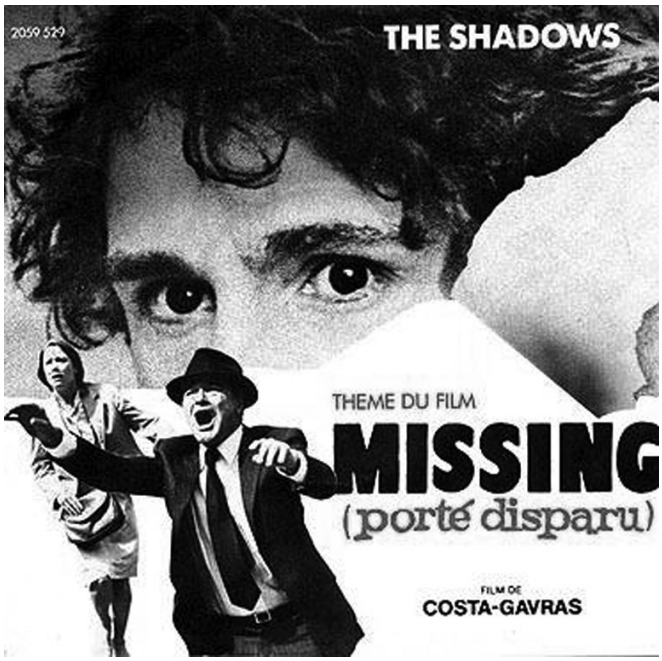
El espectador pasivo tiene escasas oportunidades de identificarse con esta trama, y al final tampoco hay mucho de comedia en un filme que parecía serlo en principio. El lente de Alexis Zabe realiza exquisito trabajo en la sucesión de tomas que parecen dibujadas y que Eimbcke concibe con ojo de talentoso orfebre. Siguiendo el ejemplo de Hal Hartley en *The Unbelievable Truth* (1989), el director cubre las limitaciones de presupuesto con la ocurrencia de acontecimientos dramáticos, muy difíciles de poner en escena, fuera de campo. El titulo, que se deriva de una estampa impresa en un coche que aparece ocasionalmente, se relaciona con el motivo wellesiano del Rosebud. (**Russell Edwards** en www.variety.com)



MISSING

La mirada es pretendidamente extranjera. Costa-Gavras, realizador greco-francés y hombre de mundo, en su primera producción estadounidense, narra una historia sucedida en el Chile de Pinochet. Pero no cualquier historia, sino un caso real de un ciudadano norteamericano que va a buscar a su hijo, un extranjero desaparecido por esos años. La narración entonces adopta ese punto de vista, para introducir posturas políticas contradictorias. El elemento más importante del guión es el exponer que el desaparecido en cuestión había sido testigo de conversaciones donde se observaba la participación de funcionarios norteamericanos en el golpe de estado del 73. Una vez que se introduce esta información, la película pierde todo atisbo de ingenuidad que podría suponer una producción norteamericana sobre el caso. Esta información de peso, pone en vereda el conflicto que se va desarrollando entre Ed Horman (Jack Lemmon) y los miembros de la embajada norteamericana que, por complicidad, simulan ayudarlo pero constantemente le ocultan información. La confianza de Horman en las instituciones se va diluyendo, pero sin perder la postura de «en mi país donde se respetan las libertades...», a la vez que se establece el conflicto generacional entre Horman y su nuera (Sissy Spacek), por la postura ideológica de la juventud que, según él, los lleva «a meterse en problemas».

La película resulta en un todo interesante, con apuntes estremecedores como la secuencia de los detenidos en el estadio, o las escenas de reconocimiento de cadáveres. Las sólidas actuaciones de Sissi Spacek y de un sorprendentemente dramático Jack Lemmon sustentan una película que muestra una capacidad de madurez y reflexión política propias de todo el cine de Costa-Gavras (*Z, Estado de sitio*). En el plano de

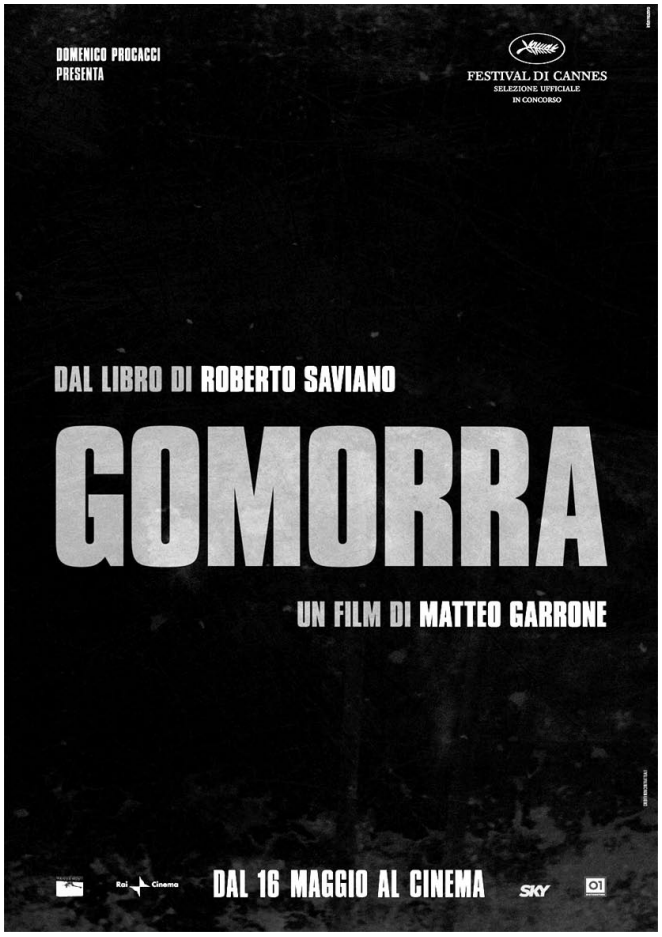


la narración, además de todo lo dicho, resalta la voz en off de Jack Lemmon que abre y cierra el film. Esta voz, curiosamente, se plantea en tercera persona, lo que refuerza la idea de que se trata de un caso real ficcionalizado. Técnicamente irreprochable, quizás el único elemento que no termina de articularse es la particular música de Vangelis, que, mientras se mantiene contenida, no molesta, y cuando cobra fuerza, va a contramano de la narración, colaborando en fechar la película en su año de producción: 1982. Sin lugar a dudas, un film valiente desde su planteo y que debe tenerse en cuenta como una de las películas extranjeras más interesantes sobre el horror de las dictaduras latinoamericanas. (**Leo Aquiba Senderovsky** en http://blog.cine.com/criticas)

GOMORRA

El cine italiano ha vivido tiempos mejores y, de hecho, prácticamente se puede afirmar que en su día fue uno de los pocos en conseguir plantarle cara al norteamericano. Sin embargo, en la actualidad la industria cinematográfica de dicho país no se encuentra a la cabeza de Europa, tanto en lo que se refiere a la producción como a la exhibición de películas. No obstante, conviene reconocer que la nación con forma de bota puede presumir de haber estrenado a lo largo de los últimos años una serie de filmes que han ingresado una importante suma de dinero pero que la crítica no ha recibido con excesivo entusiasmo por su carácter liviano.

Gomorra no pertenece a este grupo; al contrario, más bien parece querer recuperar el espíritu de esas películas de contenido social de los años 40 que tantas obras maestras brindó al mundo en un breve espacio de tiempo. Premiada en Cannes y favorita en los Premios del Cine Europeo, la cinta pretende ser un retrato de cómo «trabaja» la mafia en determinados lugares de dicho país, centrándose en las personas que se encuentran en la escala más baja de dichas organizaciones: jóvenes que quieren involucrarse en sus actividades, peleas entre bandas, manejo de residuos tóxicos o sastres que quieren medrar con mano de obra barata. Aquí no hay, en definitiva, glamourosos Corleones. Es una lástima que, partiendo de una denuncia que se hace casi imprescindible, el realizador Matteo Garrone haya optado por emplear un estilo que se olvida en demasiadas ocasiones de lo que es el lenguaje cinematográfico. Me parece estupendo que de esta manera pretenda captar de forma natural y sin adornos unos hechos que hablan por sí mismos, pero al final lo único que logra es crear una obra tan gélida que incluso se torna distante. Es más, añadiría que, por muy paradójico que suene, da la impresión de que utiliza unas artificiosas maneras documentales para subrayar, quizás con demasiada insistencia, una realidad. Lo peor de todo es que no existe sensación de unidad en la narración, topándonos con un batiburrillo de historias que se presentan de forma desordenada y caótica.



A todo ello hay que sumar la morosidad del relato, algo que no ayuda a mantener la atención del público (¿de verdad es necesario mostrarnos cómo una persona camina desde un determinado sitio hasta otro cuando la introspección de ese pasaje ya queda clara con sólo observar el rostro del actor en cuestión?). Insisto, a pesar de la valentía de sus planteamientos o de la buena combinación existente entre intérpretes profesionales y aquellos otros que no lo son, Gomorra se ahoga en unos defectos formales que impiden que el espectador se sumerja en el relato. (**Joaquín R. Fernández** en www.labutaca.net)

DIOS SE LO PAGUE

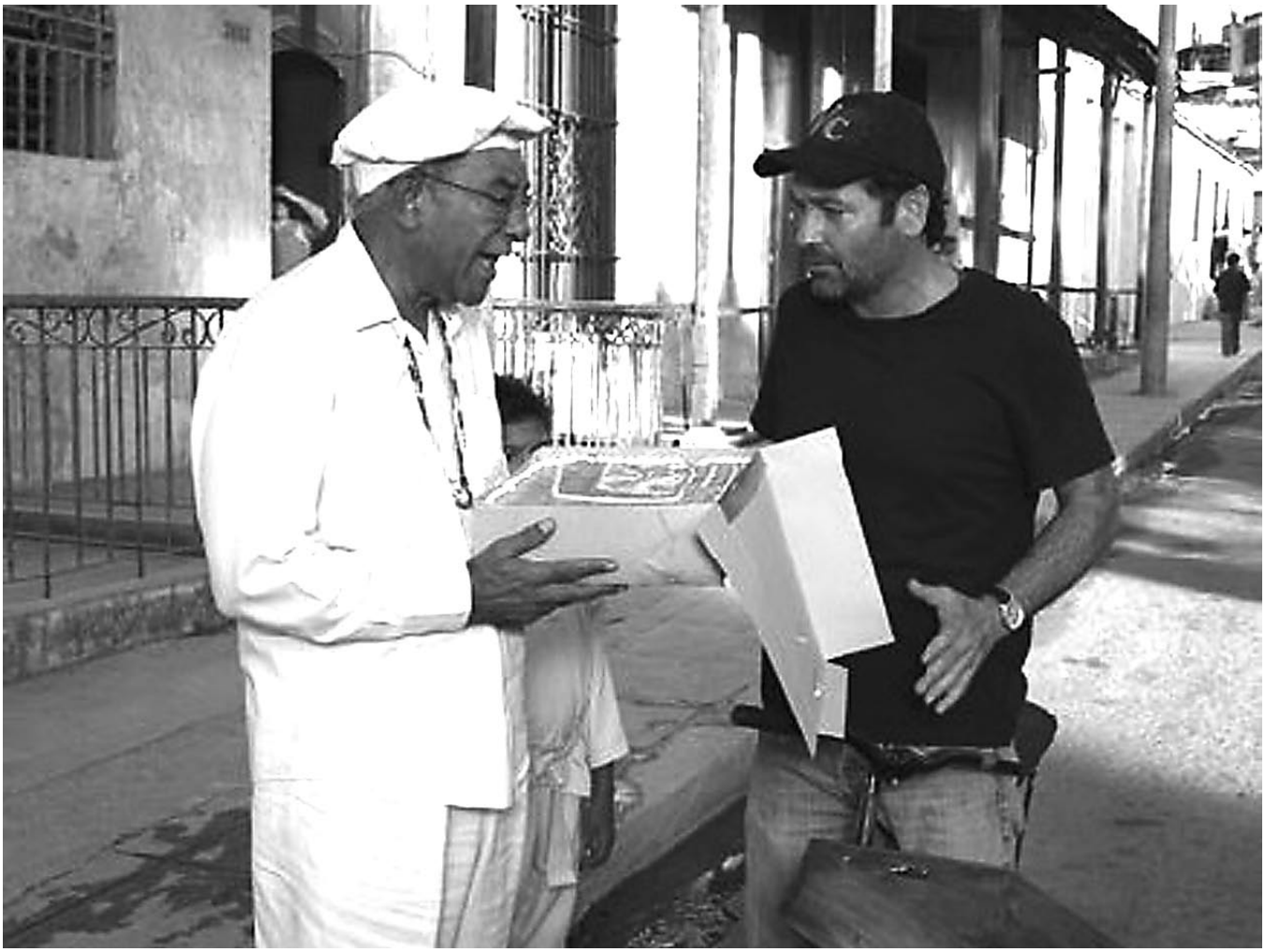
Éxito indiscutible del cine latinoamericano en el periodo cuando confluyen las décadas de los años 40 y 50, *Dios se lo pague* (1948) fue dirigida por Luis César Amadori, uno de los cineastas más populares y reconocidos del habla hispana, pues consiguió filmar 43 películas en Argentina (*Dios se lo pague, Nacha Regules*), cuatro en México y 15 en España (*La violetera*, *¿Dónde vas Alfonso XII?*, *Mi último tango*), donde se radicó después de 1955. Dios se lo pague fue la primera película latinoamericana pre-seleccionada por la Academia de Hollywood para concursar por el Oscar y obtuvo notable éxito de taquilla en varios países, además de los cinco premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina (incluidos el de mejor película, director, actor y actriz). Se trata de un melodrama de complicada trama, abiertamente populista en su condena de los ricos y su cándida simpatía por los desposeídos y menesterosos. (En México, este tipo de melodrama populista tuvo homólogos, en la misma época, mediante la trilogía de Pepe el Toro, interpretada por Pedro Infante, con títulos tan expresivos como Nosotros los pobres y Ustedes los ricos). Enteramente filmada en estudios, con una trama que alterna, durante buena parte del metraje, entre los significativos escenarios de la iglesia y el casino, simbólicamente emplazados la una frente al otro, la película se convirtió en la soberana del melodrama latinoamericano por su exageración y ampulosidad. Arturo de Córdova es un mendigo-filósofo que se hace rico pidiendo dinero en el portal de la iglesia. El actor mexicano es también el galán protector que salvará, como mendigo, a una bella cortesana de las redadas policiales contra el juego, y luego, disfrazado de magnate, se casará con ella. En la voz bien timbrada del actor, ya sea en el papel de mendigo o en el de potentado, no se detiene ni un momento la más fluida verborrea en torno a la injusticia social, la crueldad del destino, la hipocresía de las conveniencias, la inocencia fraterna de los pobres y el poder corruptor del dinero. De Córdova volvería a interpretar galanes atormentados por el deseo de venganza, los celos o los deseos irrealizables en Él, de Luis Buñuel, y los filmes de Roberto Gavaldón, La diosa arrodillada y En la palma de tu mano. En su época, la película se hizo célebre, y trascendió hasta nosotros como un clásico, por el constante desgranar de máximas y aforismos —bien escritos en su estilo, pero delirantemente retóricos y sentimentales— junto con la belleza medio mórbida de

esa prostituta arrepentida que es Zully Moreno, y el talante atormentado y justiciero de este Conde de Montecristo moralista y cornudo, todo el tiempo empinado en la superioridad de galán sublime, consciente de su sabiduría mundana y de su enaltecida superioridad moral. Delirante como llega a ser, en su defensa a ultranza de la «tesis» de que los pobres son buenos y los ricos malos (aunque la mayor parte de la trama acontezca en ambientes confortables, lujosos y totalmente aburguesados), *Dios se lo pague* le sentó bien a las políticas demagógicas y populistas del peronismo, y aunque el argumento carezca de la más mínima lógica, o posibilidad de explicación desde el punto de vista de la sensatez elemental, quedaron en el imaginario colectivo del espectador latinoamericano algunos momentos casi surrealistas, como aquel epílogo cuando la cortesana dona a la iglesia todas sus joyas y el dinero que le serviría para fugarse con su amante, luego de reconocer de una buena vez que el mendigo filósofo y el esposo seductor e indiferente son la misma persona. Aparece en pantalla la palabra Fin sobre el altar que consagra el sacrificio beatífico de la pareja, y todo se esfuma entre una música ensordecedora, el solemne ambiente de la ofrenda religiosa, y un *dolly back* espectacular, último gran gesto de un dramón amasado con lágrimas, venganzas, odios, vicio y arrepentimiento.

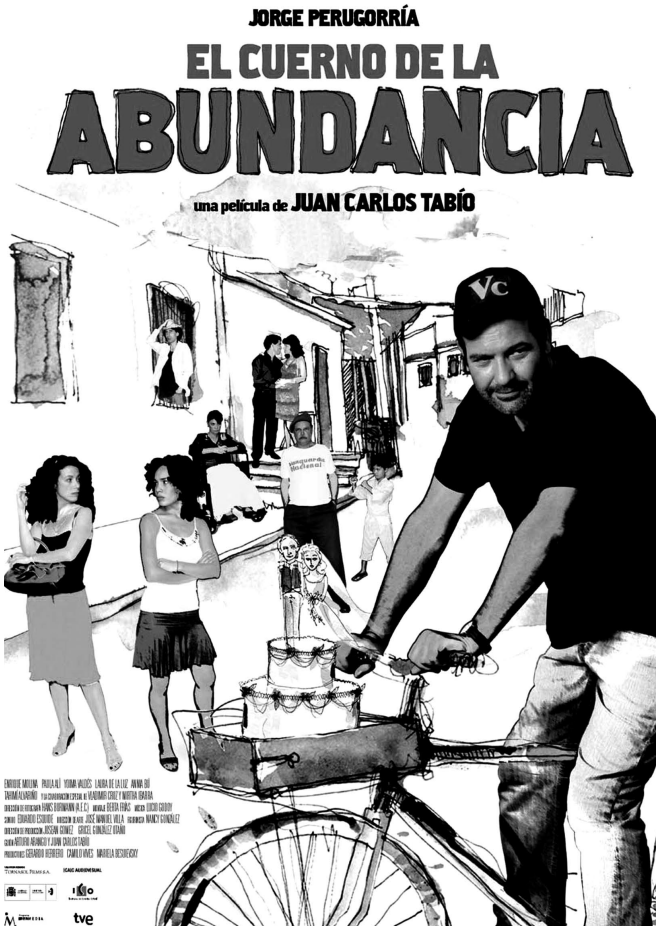
Los ingredientes justos que requería el género de mayor trascendencia en la historia del cine latinoamericano. Recordar que la película conjuga aportes de las tres cinematografías más fuertes de América Latina en el momento, y quizá fue una jugada comercial de los productores: filme argentino, con estrella mexicana, basado en la obra teatral brasileña *Deus le Pague*, de Joarcy Camargo. **(JRF)**

EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA

Algunos amigos me cuestionan, entre ligeramente molestos y bastante decepcionados, por qué me gustó tanto *El cuerno de la abundancia* (2008), el más reciente estreno del ICAIC, cuando se trata, según ellos, de otra comedia populista de choteo, malas palabras, relajo y cubaneo, demasiado parecida a varias predecesoras y, por tanto, de trama común y resolución predecible y ordinaria. Algo de razón los asiste. Pero no puedo ni tengo buenas razones para adoptar la doble moral de divertirme a rabiar en el cine y salir de la sala hablando pestes de la película que tan buen rato me hizo pasar, solo porque algún ser



supremo dictó, en su manual del buen gusto, que no debía deleitarme. En segunda instancia, creo yo que no estamos de ningún modo ante la continuación irrestricta y complaciente de corrientes genéricas y caminos trillados. Más bien, presenciamos una suerte de compendio y epifanía de la comedia cubana filial y de costumbres, antología de personajes, situaciones y significados dispersos por la tradición de la comedia cinematográfica cubana, desde *La muerte de un burócrata* y *Los sobrevivientes*, hasta *Se permuta*, *Los pájaros tirándole a la escopeta*, *Plaff* y *Alicia en el pueblo de Maravillas*. Sin olvidar *Fresa y chocolate*, que muchos pasajes tiene de excelente comedia, reciclados a fondo en esta nueva empresa de Juan Carlos Tabío. Los guionistas (Arturo Arango y Tabío) se aprovecharon humorísticamente de las situaciones y personajes aportados por aquella obra memorable, pero tal apropiación y homenaje excede los propósitos de fabricar humoradas a costa de una película archiconocida. Pretende, más que todo, abrir compuertas de comunicación entre este filme y su predecesor en cuanto al tratamiento de temas como la ética acomodaticia, la intolerancia y el sectarismo, presentes en una historia atenta sobre todo, en primer plano, a mostrar «el egoísmo, las manipulaciones y juegos sucios» desplegados por un grupo de familiares en la gestión por cobrar fabulosa herencia. Sería en vano negar la abundancia de chistes coyunturales, que persiguen y obtienen la risa fácil. Pero gracias a la acumulación de ellos, el filme

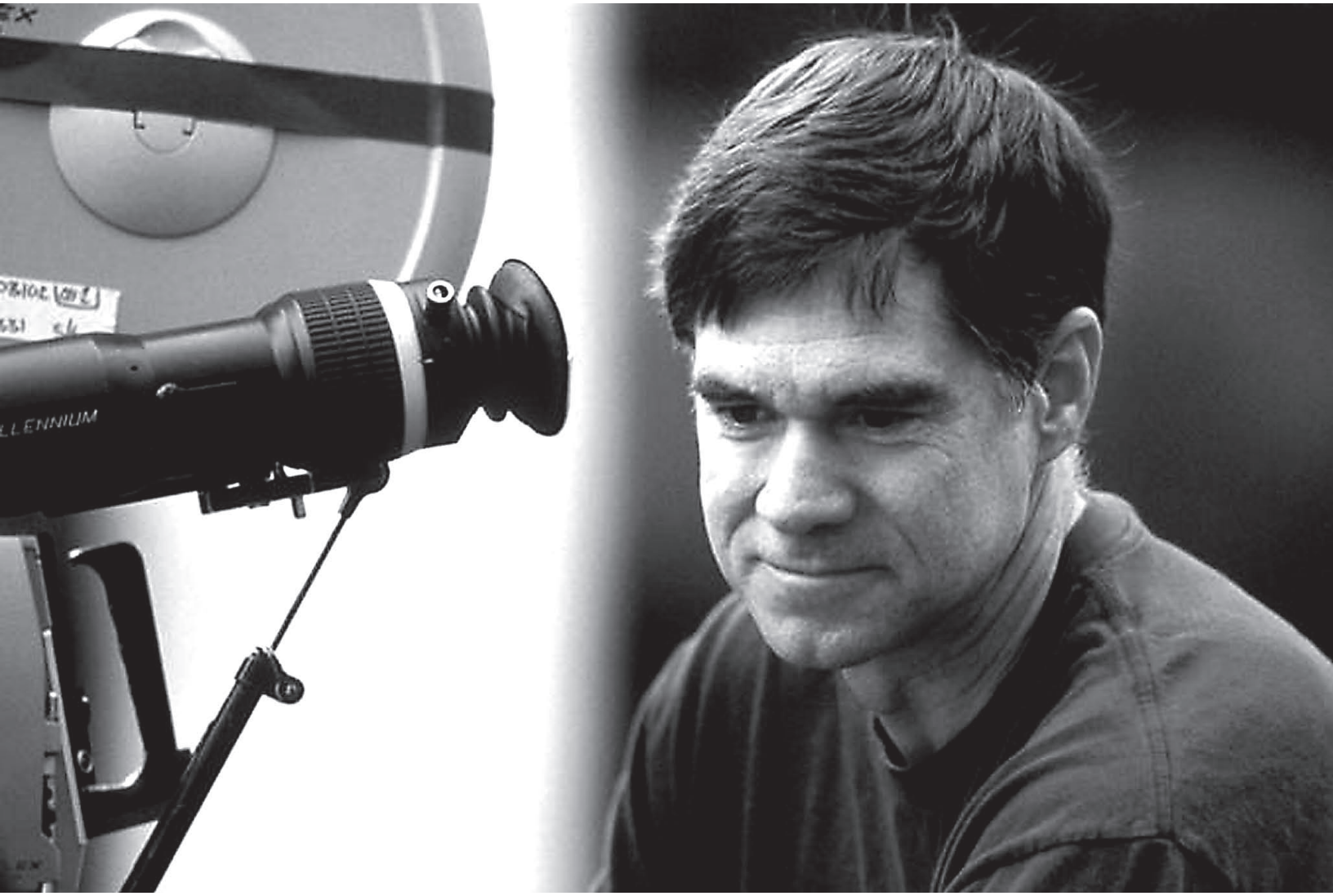


alcanza la categoría de catálogo satírico y caricaturesco sobre ciertos estratos de la sociedad cubana en el presente. Hay momentos cuando el tono se vuelve demasiado grueso y nos topamos con la astracanada y la rusticidad, que no serían defectos, sino voluntad de estilo, en este pastiche penetrante e ingenioso que también es El cuerno de la abundancia. Los personajes, como en casi todas las comedias corales, devienen arquetipos pero debe apuntarse que casi todos vehiculan la voluntad por representar tendencias éticas, abstracciones, ideales y expectativas del calidoscopio de tipos humanos que animan este pequeño pueblo llamado Yaragüey, microcosmos filomacondiano que ilustra cáusticamente la Cuba de principios del siglo XXI. El humor de Tabío y Arango (defendido a brazo partido por algunos de nuestros más populares y capacitados intérpretes: Jorge Perugorría, Mirtha Ibarra, Laura de la Uz, Enrique Molina, Vladimir Cruz, Paula Alí...) asimila intertextualmente no solo la cita y el homenaje y el comentario respecto a *Fresa y chocolate*, sino que también se distancia simpáticamente de toda solemnidad al poner en solfa la propia ficción que nos están entregando y se apropia creativamente del erotismo de la comedias sureñas italianas en los años 60 y 70, de la mordacidad y el disparate rayano en el absurdo a lo García Berlanga (sobre todo en *Bienvenido Mister Marshall*) y en este o aquel giro cómico se perciben ecos de ascendencia tan ilustre, y raigambre tan popular, como la novela picaresca española, los relatos «guajiros» de Onelio Jorge Cardoso y Samuel Feijóo, las estampas virulentas de Zumbado, las guarachas de Pedro Luis Ferrer o los estribillos decameronianos de Ñico Saquito. El cuerno de la abundancia intenta más divertir al espectador de hoy que devenir joya de cinematecas y comodín de estudios teóricos. Es un juguete cómico de construcción clásica y regusto amargo, epítome de toda una modalidad tenazmente burlesca y despeinada, de entender y realizar el cine cubano. **(JRF)**

el cine es ...

«una acotación de un intervalo de tiempo. Es su propia maquinita del tiempo. Si pudiéramos viajar en el tiempo, probablemente sería mediante el cine»

GUS VAN SANT



enfoco

Director:
Édgar Soberón Torchia
Jefes de redacción:
Luciano Castillo y Joel del Río
Colaborador:
Maykel Rodríguez Ponjuán
Diseño gráfico:
albertomedinapeña
Personal de Mediateca:
Yassel Iglesias
Aida María Rodríguez
Lisbet Paz
Yaisely Galán
Juan Losada
Mayra Álvarez
Impresión:
Jesús Palenzuela
Rigoberto Hernández
Robiel Manresa
(Imprenta EICTV)
enfoco es una publicación de la Dirección de Cultura de la EICTV
Director de Cultura:
Édgar SoberónTorchia
Cordinador:
Maykel Rodríguez Ponjuán
Secretaria:
Teresa Díaz
Ilustraciones:
Isidoro Fernández y amp
Ilustración de cubierta:
Georges Schwizgebel

ediciones eictv

ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TV
San Antonio de los Baños

Publicación Mensual / ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TV

ediciones eictv