

Nº23  
Año 3  
Abril de 2017

# AGUATINTA

## CINE

**CINE E IDEOLOGÍA: ENTRE LA TEORÍA Y LA ESTÉTICA**

**NO ME CANSO DE VERLA. TESTIMONIOS DE CINÉFILOS SOBRE SU PELÍCULA DE CABECERA**

**ENTREVISTA A FRANCIS SAINT-DIZIER, FUNDADOR DEL FESTIVAL CINELATINO DE TOULOUSE**

**LEONOR FINI, SIN RÓTULOS NI ETIQUETAS  
JEFF WALL, EL PIONERO DE LA NO-FOTOGRAFÍA  
RICARDO PIGLIA. LA MUERTE DEL ÚLTIMO BORGEANO  
UN CUENTO DE ARKADI AVÉRCHENKO**

.....

## EDICIÓN SEGUNDO ANIVERSARIO

## CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jorge Calvo, Santiago de Chile  
Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile  
María Eugenia Meza Basaure, Santiago de Chile  
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia  
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica  
Marcia Vega, Santiago de Chile

## COLABORADORES:

Ángeles Barrera, Santiago de Chile  
June Curiel, Bruselas, Bélgica  
Cristina Duarte Simões, Montpellier, Francia

## CORRESPONSAL GRÁFICO:

Carlos Candia, Santiago de Chile

## PORTADA:



Leni Riefenstahl y Walter Frentz en pleno rodaje del filme Olympia, en Berlín, 1936.

# EDITORIAL

Dos años son dos calendarios con hojas que se desprenden. Nuestros dos años, en cambio, son hojas virtuales que pueden almacenarse porque abarcan contenidos que no tienen fecha de vencimiento; hacen un recorrido por los temas que, además de apasionarnos, nos ayudan a dar sentido a los acontecimientos que llamamos cultura y que, por lo mismo, abarcan todas las acciones con las que el ser humano intenta apropiarse de la esquivo y muchas veces angustiante realidad. Han sido también dos años de conformar equipo, de crear lazos, cruzando océanos, sumando plumas (teclados) y ánimos para ir uniendo vivencias dispares que se reconocen en un mismo esqueleto de intereses y pasiones.

Sí. Hemos sumado. Colaboradores y lectores. Podemos, pues, hablar desde la satisfacción; pero también desde el convencimiento de que cada edición debe implicar una vuelta más en la espiral que profundiza este proyecto, este sueño colectivo.

Para esta nueva edición escogimos el cine como núcleo central. La máquina de imaginar que puede enajenar, hacer pensar, hacer sentir la belleza. Aquí le damos vuelta a la manilla de la cámara para mirar más adentro y descubrir películas de cabecera de un grupo de seres humanos y sus razones. Una invitación a pensar lo mismo, para ver –como decía el poeta Gonzalo Rojas– qué se ama cuando se ama.

Herramienta ideológica, el cine, cuando no es mera propaganda, se las arregla para trascender y ser parte de la historia. Es el caso de las obras de los dos realizadores que analizamos, el soviético Serguéi Eisenstein y la germana Leni Riefenstahl, quienes buscando enaltecer una idea política concibieron nuevas formas de arte.

El cine también es expresión de solidaridad. Por eso este número recoge la experiencia del Festival Cinelatino de Toulouse (Francia), que abre puertas y caminos a los filmes latinoamericanos en Europa.

Como siempre, la edición va más allá del tema central y se interna en otras expresiones como la plástica, la fotografía y la literatura, explorando e incitando a explorar creaciones y creadores.

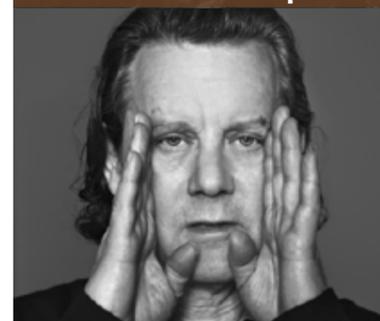
Haber sostenido durante dos años una revista cultural, sólo con ánimo de hacerlo y sin que una sola moneda haya sido involucrada, es, en estos tiempos de individualismo, cálculo y consumismo desatado, un logro de veras mayor. Nos alegramos de ello. Y perseveraremos.

revista@aguatinta.org

# ESTADÍSTICA EDITORIAL



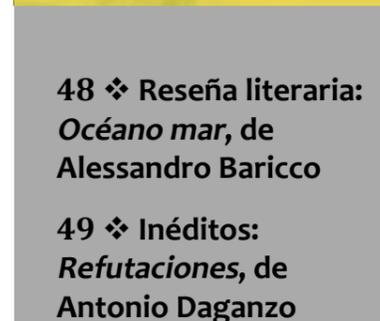
4 ❖ Leonor Fini, sin rótulos ni etiquetas



12 ❖ Jeff Wall, pionero de la no-fotografía



28 ❖ No me canso de verla. Testimonios



48 ❖ Reseña literaria: *Océano mar*, de Alessandro Baricco

49 ❖ Inéditos: *Refutaciones*, de Antonio Daganzo



Colectivo AguaTinta  
Avda. Portales 3960, of. 413  
Santiago de Chile  
revista@aguatinta.org  
www.aguatinta.org  
www.facebook.com/AguaTintaOrg  
www.yumpu.com/es/AguaTinta  
@AguaTintaOrg



20 ❖ Dirección de Fotografía:  
*La niña de tus ojos*

21 ❖ Reseña de cine:  
*Silencio*



22 ❖ Cine e ideología:  
Entre la teoría y la estética



42 ❖ Ricardo Piglia.  
El último borgeano



50 ❖ Un cuento de Arkadi Avérchenko

52 ❖ Alejandra Pizarnik bajo el prisma de C. Carmona

AGUATINTA

Año 3, Nº23  
Abril de 2017



## Leonor Fini, sin rótulos ni etiquetas

Por Claudia Carmona Sepúlveda

▲ Leonor ante su obra *Autorretrato con Kot y Sergio*, retratada por Henri Cartier-Bresson, Italia, c.1955.

*No seremos los primeros ni los últimos en señalar que la obra de la argentina Leonor Fini es prácticamente inclasificable. Con las vanguardias surrealistas a las que se le vincula comparte más los qué que los cómo. Atenta observadora de su tiempo, pero, ante todo, creadora espontánea, utilizó diversos soportes y técnicas para representar unos mundos y crear otros, exteriores e interiores, mitos, sueños. Se apropió de los más variados elementos para conformar un amplísimo corpus de obras que salieron al encuentro del público en la forma de óleos, acuarelas, litografías, grabados, ilustraciones, diseños, escenografías y vestuario teatral; incluso en la de novelas.*

Leonor Fini (Buenos Aires, 1908 - París, 1996) fue hija de los italoargentinos Malvina Braun Dubich y Herminio Fini, un matrimonio de la élite económica porteña. Al separarse ambos, Leonor emigró con su madre a la casa de un hermano de ésta, Ernesto Braun, en la tierra de origen, Trieste, Italia, donde cursó su escolaridad. Al padre de Leonor le fue impedido todo contacto con la niña.

Siendo una adolescente, en 1924 se trasladó a Milán, movida por sus intereses artísticos que, finalmente, la llevaron a París en 1931. En esta verdadera Meca de las vanguardias, se vinculó rápidamente con artistas que remecían la estética de la primera mitad del siglo XX, Paul Éluard, Max Ernst, Georges Bataille, Pablo Picasso, Salvador

Dalí, Jean Cocteau, Henri Cartier-Bresson, André Pieyre de Mandiargues, Giorgio de Chirico y Alberto Moravia.

Su arribo a la pintura fue en calidad de autodidacta; sus estudios de anatomía habían sido autoimpartidos durante las visitas que hacía a la morgue de Trieste, donde observaba y dibujaba los cuerpos desnudos. Por esos años, sus grandes referentes eran ciertos elementos, como la luz, color y perspectiva de la pintura del Quattrocento y las formas extrañas, desequilibradas, del Manierismo italiano. No obstante, admiraba a los prerrafaelitas que desandaban el camino de los manieristas y preconizaban formas más puras. No es de extrañar, entonces, que Leonor Fini no comulgara en términos absolutos con ninguna escuela.

De tal suerte, su encuentro con el Surrealismo tuvo más de coincidencias temáticas y de subversión de los convencionalismos que de militancia férrea. Por ejemplo, ella sí resintió la misoginia de un André Breton, encubierta en una suerte de exaltación de lo femenino que no hacía más que objetivar a la mujer. Ella, en cambio, pintó guerreras, reinas, mujeres andróginas, con poder, seres fantásticos que dominaban los escenarios.

Pese a ello, fue al alero de este movimiento que su obra comenzó a ser conocida. Su debut en Francia tuvo lugar en 1933, en la Galerie Bonjean. Más tarde, en Londres, participa en la exposición *El Surrealismo* (Burlington Gallery, 1936) y viaja a Nueva York, donde es incluida en la muestra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, en el MOMA. Su primera exhibición individual llegó en 1938, también en Nueva York, para la que Éluard y De Chirico escribieron la presentación del catálogo. En 1939, organiza para su amigo Leo Castelli una exposición de muebles surrealistas, diseñados por ella misma y por creadores tales como Salvador Dalí, Meret Oppenheim y Max Ernst, en la galería René Drouin, Place Vendôme.

Durante esa década y parte de la siguiente pinta varios retratos de sus amigos artistas y de personalidades de la época: Jean Genet, María Félix, Margot Fonteyn, Meret Oppenheim, André Pieyre de Mandiargues, Alberto Moravia y Leonora Carrington, entre otros. Pero es también tiempo de alegorías, de mitos recreados y de símbolos: Hermes travestido, Heliogábalo, quimeras, esfinges, retratos con trazos expresionistas y autorretratos fantásticos, entre los que destaca su *Autorretrato con escorpión* (1938).

Con la misma vehemencia con que rechazaba ser rotulada como surrealista, negaba el mote de lesbiana que se le colgaba a menudo debido al fuerte erotismo de sus pinturas y dibujos, muchos de éstos representaciones explícitas de penetraciones, escenas sexuales grupales

y sexo oral lésbico, pero más frecuentemente insinuado en los ambientes, en el gesto corporal y en los rostros representados. Al respecto, señaló en una ocasión: "Toda la pintura es erótica. Ese erotismo no tiene necesariamente que estar en el tema. Puede estar en la forma con que se pinta un ropaje, en el diseño de una mano, en un pliegue...".

Es parte de la forma en que la Fini se plantó ante la vida. No sólo desafiaba las convenciones a través de su trabajo plástico, también lo hacía en su día a día. Estuvo brevemente casada con Federico Veneziani; entre sus relaciones amantes se cuentan el propio Ernst, el conde y diplomático italiano Stanislao Lepri, por quien se divorció de Veneziani, y el escritor polaco Konstanty Jeleński, Kot, hijo ilegítimo de Sforzino Sforza que también había sido su amante. Con Kot y Lepri, Leonor vivió entre 1952 y 1987. Pero, ante todo, nunca estuvo supeditada a un hombre. Su mayor desafío, pues, no fue un cuadro de erotismo explícito o alguna eventual relación bisexual, sino su absoluta independencia en un tiempo en que a lo que más podía aspirar una mujer artista era a alternar su tiempo creativo con el de musa, siempre a la sombra de un pincel, cincel o pluma masculinos.

La Segunda Guerra Mundial supuso un paréntesis para ella como para casi todos los artistas en Europa. En su caso fue también momento de evaluaciones, mientras estuvo instalada temporalmente en Roma con Lepri, desde 1943 tras la liberación de la capital italiana. Acabado el conflicto y de regreso en París, se vuelca al diseño de máscaras, decorados y vestuario teatral, por ejemplo, para el *Palacio de cristal*, de Georges Balanchine, en la Ópera de París, *Las señoritas de la noche*, de Roland Petit, en el teatro Marigny, *El rapto del serrallo*, de W. A. Mozart, en la Scala de Milán, así como para piezas de Jean Mercure, Jacques Audiberti, Albert Camus, Jean Genet, Jean Le Poulain. Lo propio hizo en el campo de la ilustración durante la

▼ *Hermes o el travesti*. Óleo sobre tela, 1932.

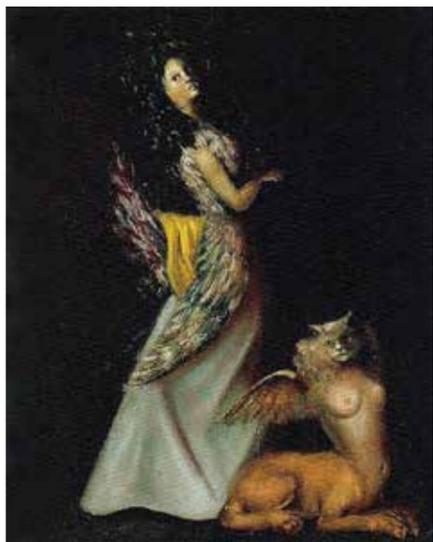


▼ *Autorretrato con escorpión*. Óleo sobre tela, 1938.



▼ *Retrato de Meret Oppenheim*. Óleo sobre tela, 1938.





▲ *Autorretrato con quimera.*  
Óleo sobre tela, 1939.



▲ *La pastora de esfinges.*  
Óleo sobre tela, 1941.



▲ *Retrato de Mrs. Hasellter.*  
Óleo sobre tela, 1942.

▼ *Rostro de mujer.*  
Óleo sobre lienzo, 1944.

▼ *Autorretrato.*  
▼ *Técnica mixta,* 1944.



▼ *El ángel de la anatomía.*  
Óleo sobre tela, 1949.



▼ *Metamorfosis equivocadas.*  
Óleo sobre tela, 1953.



▲ *La puerta del convento.*  
Óleo sobre tela, 1955.

▼ *Lugar de nacimiento.*  
Óleo sobre tela, 1958.



▼ *Coloquio mineral.*  
Óleo sobre tela, 1960.



segunda mitad de la década del 40, con dibujos para obras de Edgar Allan Poe, Marcel Aymé, Shakespeare y el marqués de Sade. Ambas labores continuaron en los decenios siguientes, y a la lista de autores para cuya obra aportó sus dibujos, se suman Charles Baudelaire, Gérard de Nerval y Paul Verlaine, tres de sus autores predilectos. En total, las ilustraciones de libros de la Fini sobrepasan la cincuentena de obras, entre las que destacan las realizadas para *La tempestad*, de Shakespeare, *Julietta*, de Sade y *Las flores del mal*, de Baudelaire.

Las décadas de los 50 y 60 encuentran a las artes en un diálogo interdisciplinario que contribuyó a reconstruir el alma de las naciones en la postguerra. Mientras continuaba con su trabajo para piezas teatrales, tales como *Tannhäuser*, de Richard Wagner, en el Teatro Ópera de París (1963) y *El concilio del amor*, de Oscar Panizza, en el Teatro de París (1969), Leonor Fini hacía también diseños para el cine: *Romeo y Julieta* (Renato Castellani, 1953) y *A Walk with Love and Death* (John Huston, 1968).

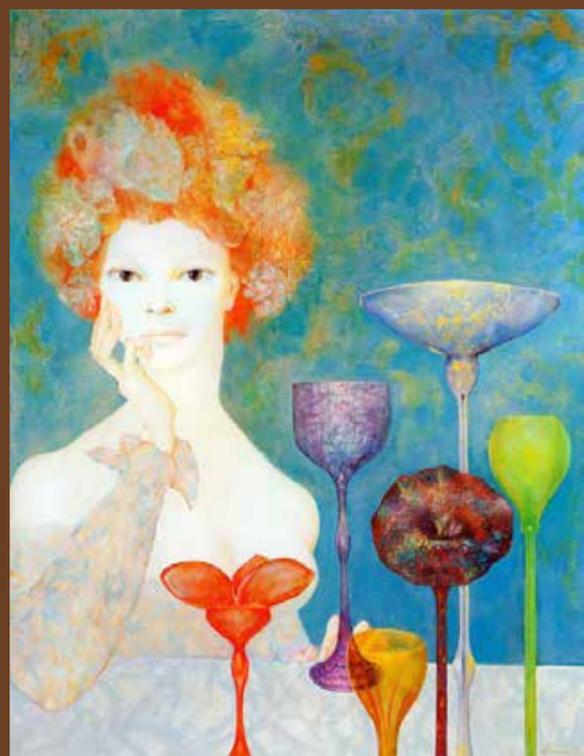
Esta variedad de disciplinas en las que incursionó, así como las diferentes influencias del medio artístico e intelectual en que se movía tan a sus anchas como hiciera en Trieste, fueron un ambiente propicio para la diversidad estética que muestran sus obras. El paso de los 50 a los 60 es también la evolución de temáticas y tratamientos más propios del Surrealismo, un toque onírico y una paleta opaca –que dieron cuenta de uno de sus temas recurrentes de entonces: la muerte–, a escenas coloridas, luminosas, que le acercan al postimpresionismo de un Toulouse Lautrec, al Art Nouveau de un Alfons Mucha o a técnicas más vinculadas al cartelismo.

En lo estrictamente pictórico, pueblan la obra de Leonor Fini las siluetas femeninas y los paisajes fantásticos. En ellos, además de los seres míticos, hay mujeres calvas y extrañas germinaciones, algunas figuras contrahechas. Son cuadros en los que reina la ambigüedad, la exacerbación del poder femenino y una suerte de erotismo mórbido.

Hacia los 70, la convivencia de estos elementos adquiere voz propia, como puede verse en el biombo *Las cuatro estaciones*, en que la figura estilizada de mujeres entre flores y abundante luz tiene su contraparte en el reverso, donde primavera, verano, otoño e invierno están caracterizados por calaveras, tan elegantes como las siluetas del anverso, pero en una paleta de oscuros azules. Es una pieza que está lejos de constituir una representación de la muerte como algo tétrico o siniestro.



▲ Heliadora. Óleo sobre tela, 1964.



▲ La guardiana de las fuentes. Óleo sobre tela, 1967.



▲ Entre dos. Óleo sobre tela, 1967.

El trazo con que la Fini recrea la figura humana aprendida de cadáveres, oscila entre un acabado detalle y la simplificación de las formas, tanto entre uno y otro período de su trabajo, como dentro de una misma pintura. Es una demostración de su dominio del tema y de las técnicas empleadas, principalmente óleo, aunque es una característica que de igual modo puede observarse en sus acuarelas y litografías, menos numerosas.

En los setenta se dio, además, a la escritura y publicó tres novelas: *Mourmour: conte pour enfants velus* (1976), *L'oneiopompe* (1978) y *Rogomelec* (1979). A ellas se suman un par de obras personalísimas, porque si la mujer, los seres fantásticos y las calaveras fueron parte importante de su ideario, lo fueron también los gatos, por quienes sentía una predilección obsesiva. Llegó a tener una veintena de ellos rondando cada rincón de su casa y les dedicó los libros de ilustraciones *Miroir des chats* (1977) y *Les Chats de madame Helvetius* (1985).

En las etapas más tardías de su obra, continúa su experimentación y se ve un regreso a las tonalidades, texturas y temas surrealistas, pero siempre con su impronta de ambigüedad, de búsqueda estética. Hay un trabajo serial de rostros en diversas técnicas, de *Pasajeros*, enumerados y datados entre 1986 y 1991, que refleja ciertos rasgos expresionistas, aunque más característico de este período es su vinculación de erotismo y muerte.

Leonor Fini fue ella misma objeto de representación, tanto propia, a través de varios autorretratos, como de terceros. Desde el año 1932 y hasta fines de los 40, fue fotografiada por destacados artistas de la imagen, como sus amigos Henri Cartier-Bresson, Roger Vadim, André Ostier y Dora Maar. Del primero destacan un par de desnudos, aunque no los únicos, pues lo propio hizo, bellamente, Georges Platt Lynes. En los 60 hizo una serie de fotografías muy interesantes, de gran teatralidad, con el fotógrafo Eddy Brofferio.

La artista inclasificable e incorrecta falleció en París en enero de 1996. Su obra sigue al alcance del público, gracias al cuidado y conservación hecha por el español Rafael Martínez, a quien Fini confió tal misión.

Muchas importantes exposiciones retrospectivas han sido consagradas a la obra de Leonor Fini: en Bélgica (1965), en Italia (1983,2005), Japón (1972-73, 1985-86, 2005), Estados Unidos (Weinstein Gallery, San Francisco, 2001-2002, 2006, 2008; CFM Gallery, New York, 1997, 1999), en Francia, en el Museo de Luxemburgo, París (1986), en la Galería Dionne (1997), en la Galería Minsky (1998, 1999-2000, 2001, 2002, 2004, 2007, 2008), así como en Alemania, en el Museo Panorama, Bad Frankenhausen (1997-98). El Museo de l'Hospice de Saint-Roch, en Issoudun, Francia,

presentó en 2008, una exposición permanente, ocasión en la que inauguró el Salón Leonor Fini (Fuente: <http://www.leonor-fini.com>).

En 2007 apareció la biografía escrita por Peter Webb. *Leonor Fini, Metamorfosis de un arte*.



▲ Las cuatro estaciones (reverso). Litografía sobre biombo, 1973.



▲ Las cuatro estaciones (anverso). Litografía sobre biombo, 1973.



▲ Otra canción. Óleo, 1978.



▲ Timpe, timpe, timpe, tare. Óleo sobre tela, 1985.



▲ Viaje sin amarras. Óleo sobre tela, 1986.



◀ Pasajero 24. Óleo, 1986.  
Pasajero 16. Óleo, 1989. ▶



▲ Gesualdo, pasajero 30. Óleo, 1989.



◀ Pasajero. Óleo, 1990.  
Pasajero 3. Óleo, 1990. ▶



▲ Los apátridas. Óleo sobre lienzo, 1994.  
Noche extrema. Óleo sobre lienzo, s/f. ▶



▲ La amenaza. Dibujo, 1961.



▲ Maqueta para teatro. Orfeo, s/f.



▲ Acquarela, 1981.



▲ Maqueta para teatro, s/f.



▲ Grabado, 1982.



▲ Maqueta para teatro. Acquarela, s/f.

# Jeff Wall, el pionero de la no-fotografía

Por Marcia Vega



Fascinado por las grandes pinturas de la vida moderna del siglo XIX, Jeff Wall creó sus equivalentes contemporáneos a través de la fotografía. Inventó una verdadera puesta en escena alrededor de sus obras, impresiones fotográficas enormes montadas en latas de aluminio e iluminadas desde la parte posterior. De igual forma, su tamaño monumental rivaliza con el de la pintura de historia. Así pues, el artista presenta sus obras con un vocabulario para las tablas.

Jeff Wall (1946) nació y se crió en Vancouver, Canadá. Mientras estudiaba Historia del Arte en la Universidad de Columbia Británica en los años sesenta, se interesó por la escena del arte experimental de Vancouver y se enseñó a sí mismo la fotografía, viéndola como la mejor herramienta para expresar sus ideas.

Recibió su Licenciatura en Artes en 1968 y su Maestría en la misma disciplina en 1970, con una tesis titulada *Berlin Dada y la noción de contexto*. El mismo año, Wall dejó de hacer arte. Junto su mujer inglesa, Jeannette, a quien conoció como estudiante en Vancouver, y sus dos hijos, se mudó a Londres para hacer un trabajo de postgrado en el Courtauld Institute of Art de la Universidad de Londres, entre 1970 y 1973, donde estudió con el experto en Manet, T.J. Clark.

En 1974 aceptó su primera posición como ayudante en la Escuela de Arte y Diseño de Nueva Escocia (Nova Scotia

College of Art and Design) en Halifax; posteriormente, al volver a Vancouver en 1976 y hasta 1987, lo hizo en la Universidad Simon Fraser como profesor asociado, y desde 1987 en la Universidad de Columbia Británica. Al principio de su carrera ayudó a definir la Escuela de Vancouver de fotografía conceptual con sus compañeros Rodney Graham, Ken Lum e Ian Wallace.

A finales de los setenta se desmarca de esta tendencia y gira hacia una obra que mira al relato cinematográfico, ya que lo anterior lo entiende como una continuación del minimalismo. No consideraba que hiciera arte conceptual, sino que asociaba la imagen fotográfica a la escritura. Su etapa fotoconceptual ha sido rechazada por el propio Wall, considerándola como una etapa de formación teórica en Londres y de revisión de la estética alemana. De esta fase destacan sus obras *Landescape Manual* (1969) y *Cine Texts* (1971).

*“El arte me inspira muchísimo. No importa si es antiguo, muy antiguo o contemporáneo; no importa si es pintura, fotografía o cualquier otro medio”.*

En 1977, durante una visita al Museo del Prado en Madrid, se emocionó con las pinturas de Velázquez y Goya. Sentía que, debido a lo que veía como el dominio de la fotografía y el cine, ya no era posible para los artistas modernos pintar como los grandes maestros. Buscando un nuevo método para representar gráficamente la vida cotidiana, Wall encontró el medio adecuado en cajas de luz y realizó sus primeras transparencias retroiluminadas, que permiten ser examinadas de cerca. Muchas de ellas son puestas en escena y se refieren a la historia del arte y a los problemas filosóficos de la representación. Sus composiciones a menudo aluden a artistas plásticos como Velázquez, Hokusai y Manet, y a escritores como Franz Kafka, Yukio Mishima y Ralph Ellison.

Presentó su primera exhibición individual en 1978, como una instalación en lugar de una muestra fotográfica. En ella incluyó *El cuarto destruido* (*The Destroyed Room*), inspirada por el cuadro de Delacroix *La muerte de Sardanápalo* (1827), en la vitrina de la Galería Nova, dentro de una pared de yeso.

Su estilo son transparencias grandes montadas en cajas ligeras. Señala que concibió este formato cuando vio anuncios retroiluminados en paradas de autobús durante un viaje entre España e Inglaterra.

*Mimic* (1982) es una transparencia de 198 × 226 cms. que muestra a una pareja caucásica y a un hombre asiático caminando hacia cámara. La foto reproduce una especie de cámara escondida (*candid shot*) que captura el momento y sus implícitas tensiones sociales, pero es en realidad una recreación de un intercambio presenciado por el artista. “Tipifica el estilo cinematográfico de Wall y caracteriza el compromiso de su arte de los años 80 con temas sociales”, según el historiador de arte Michael Fried.

Los primeros trabajos, como *El pensador* (1986), basado en la escultura de Rodin, se referían directamente a las grandes obras de la historia del arte.

Después de “*El hombre invisible*” de Ralph Ellison, el prólogo (1999–2001) se exhibió por primera vez en la décimoprimer versión de Documenta, exposición de arte contemporáneo que tiene lugar cada cinco años en Kassel, Alemania y representa una conocida escena de la novela de Ellison. La recreación de Wall muestra el techo de la habitación, “cálido y lleno de luz”, donde vive el narrador de Ellison con sus 1.369 ampolletas.

*Picture for Women* es una transparencia *cibachrome* (tipo de papel fotográfico para positivado directo a partir de diapositivas en



► *Mimic*, 1982.

► *El pensador*, 1986.

▼ *El cuarto destruido*, 1978.





▲ Según "El hombre invisible" de Ralph Ellison, el prólogo.



▲ *Picture for Women*, 1979.



▲ *Un viento repentino según Hokusai*, 1993.



▲ *El cuentacuentos*, 1986.



▲ *Un ventrílocuo en una fiesta de cumpleaños*, 1990.

lugar de negativos) de 142.5 × 204.5 cms., montada en una caja de luz. Junto con *Destroyed Room*, Wall considera *Picture for Women* su primer éxito en desafiar la tradición fotográfica. Según el Tate Modern, este éxito permite a Wall referirse tanto a la cultura popular (los signos luminosos del cine y los paneles publicitarios) como a la sensación de gama que admira en la pintura clásica. Como objetos tridimensionales, las cajas de luz adoptan una presencia escultórica, impactando en el sentido físico de orientación del espectador en relación con la obra.

El trabajo de Wall insinúa un argumento en necesidad del arte pictórico. Algunas de sus fotografías son producciones complicadas que involucran elenco, decorados, equipos y postproducción digital. Se les puede describir como producciones cinematográficas de un solo cuadro.

Desde principios de los 90, Wall ha utilizado la tecnología digital para crear montajes de diferentes negativos individuales, mezclándolos para resultar en una imagen única.

Él distingue entre fotografías documentales no preparadas, como *Still Creek* (Vancouver, 2003), y fotos cinematográficas, producidas usando una combinación de actores, sets y efectos especiales, como en *Un viento repentino (A Sudden Gust of Wind, after Hokusai)*, basada en una xilografía de Katsushika Hokusai, que recrea una ilustración japonesa del siglo XIX en la contemporánea British Columbia, con actores y compuesta por más de 100 fotografías que tomó un año producir para lograr



▲ *Desenredando*, 1994.



▲ *Autorretrato*, 1979.



▲ *El que empuja la puerta*, 1978.



▲ *Odradek, Táboritská 8, Praga*, 1994.

un montaje sin fisuras, que dan la ilusión de capturar un momento real.

En 1995, Wall comenzó a hacer fotografías en blanco y negro de gelatina de plata tradicional, y éstas se han convertido en una parte cada vez más importante de su trabajo.

Sus exposiciones colectivas tempranas incluyen muestras de 1969 en el Museo de Arte de Seattle, Washington, en la Vancouver Art Gallery y en New Multiple Art, en la Whitechapel Art Gallery de Londres, en 1970. Exposiciones individuales se han celebrado en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres en 1984 y en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago en 1995, que se realizó en 1995-6 Al Jeu de Paume, París, el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki y la Whitechapel Art Gallery de Londres.

En la obra de Jeff Wall, la fotografía ya no es registro de la realidad, sino recomposición de un momento del que el artista fue testigo. Las escenas se desarrollan principalmente en paisajes urbanos, en la vía pública o en

los suburbios.

Wall destaca por ser uno de los fotógrafos con doctorado en Historia del Arte mejor considerados en nuestros días, y la venta de sus imágenes alcanza precios récord.

En Schaularger, Basilea, se organizó una retrospectiva de su obra en el año 2005. Le siguieron sendas muestras en el MoMA, el Tate Modern, el Art Institute of Chicago y el Guggenheim de Berlín. Además, la Oxford Art Journal dedicó un número completo a estudiar su obra y Art History publicó un número especial, titulado *Photography after Conceptual Art*, donde tres de los diez artículos eran estudios sobre Wall.

En 2002, Wall fue galardonado con el Hasselblad, el premio internacional más grande del mundo en fotografía. En 2006, fue nombrado miembro de la Royal Society de Canadá y oficial de la Orden de Canadá en diciembre de 2007. En marzo de 2008, se le otorgaron el Premio Audain a la trayectoria y el premio anual de Columbia Británica a las artes visuales.

*“La única manera de continuar en el espíritu de la vanguardia es experimentar en su relación con la tradición”*



▲ Leche, 1984.



▲ Limpieza de la mañana, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999.



▲ El obstáculo, 1991.



▲ Vista de un departamento, 2004-2005.



▲ Boxeo.



▲ Hombre con rifle.



▲ Desalojo.



▲ El drenaje.



▲ Frente al club nocturno, 2006.

*“La relación que tengo con la literatura es muy importante. Pienso que, de algún modo, todos los fotógrafos son creadores híbridos, novelistas por un lado y por el otro, pintores. Y la fotografía, el resultado final, actúa como la combinación de una pintura y una novela”*



▲ Después de la nieve primaveral, de Yukio Mishima, capítulo 34.



▲ Aproximación, 2014.



▲ Mirando olas fuera de tiempo.



▲ Adrian Walker dibujando un espécimen en un laboratorio del Departamento de Anatomía de la Universidad de British Columbia, 1992.



▲ Ramas recortadas, East Cordova St., Vancouver, 1999.



▲ Jalea.

## Dirección de fotografía

Por Marcia Vega



## LA NIÑA DE TUS OJOS

AguaTinta destaca este filme de Fernando Trueba (1998), inspirado en el viaje del director Florián Rey y la actriz Imperio Argentina a Berlín, en pleno régimen nazi, para rodar en la UFA, entonces el estudio germano más importante. La realización obtuvo dieciocho nominaciones a los premios Goya y ganó siete.

A cargo de la dirección de fotografía estuvo **Javier Aguirresarobe** (Guipúzcoa, 1948), quien desde los 13 años trabajó ayudando a su hermano, fotógrafo industrial, en el laboratorio. Se diplomó en Óptica e inició estudios de Periodismo, ingresando luego a la Escuela Oficial de Cine de la que se graduó en 1973. Pasaron siete años hasta que pudo entrar a la cerrada industria del cine hispano.

Su primera incursión como director de fotografía y productor fue *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983, medimétraje), éxito de taquilla y crítica que les permitió hacer más películas. Su primer largo fue *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*, de Fernando Colomo

(1978) y su consagración vino junto a Alejandro Amenábar, con *Los otros* (2001) y *Mar adentro* (2004). Con esta última, ganadora del Óscar a la Mejor Película Extranjera, obtuvo su sexto Goya como director de fotografía.

Entre el centenar de créditos que registra IMDb, destacan, además, *El sueño de Tángier* (Ricardo Franco, 1985), *Beltenebros* (Pilar Miró, 1992), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008) y *Blue Jasmine* (Woody Allen, 2013).

El Museo Nacional del Prado sigue siendo una escuela para él, porque tiene fuertes influencias de la pintura clásica española. Además, utiliza libros de fotografía y revistas como referencia y a menudo recurre a los grandes fotógrafos de foto fija, como Irving Penn, Richard Avedon y Peter Lindbergh. En dirección de fotografía admira a Néstor Almendros, David Watkin, Conrad Hall, Emmanuel Lubezki y Janusz Kaminski, este último a cargo de la cinematografía de *La lista de Schindler*.

Premio Nacional de Dirección de Fotografía 2004 y miembro de la American Society of Cinematographers (ASC), de no haber sido ésta su profesión -dice- sería fotógrafo, editor de libros fotográficos o productor de cine, y revela que aún sueña con hacer un filme de piratas.

## Reseña: Silencio

Por Cristina Duarte Simões

La nueva película de Scorsese, *Silencio* (2016), adaptada de la novela del mismo nombre del autor japonés Shusaku Endo, escrita en 1980<sup>(1)</sup>, corresponde a un proyecto que el cineasta maduró durante 26 años, tras haber tomado conocimiento de este libro en el rodaje de la película *Sueños* de Akira Kurosawa en 1989, en la que interpretó al pintor Vincent Van Gogh.

Scorsese había elegido a los actores Daniel Day-Lewis y Benicio del Toro para los roles protagónicos, pero no pudo concretar su contratación, sin que se sepa cuál fue la razón.

*Silencio* cuenta la historia de la evangelización por parte de los jesuitas portugueses en el Japón del siglo XVII. Los sacerdotes Rodríguez (Andrew Garfield) y Garupe (Adam Driver) parten a tierras niponas en busca de su mentor desaparecido, el cura Cristóvão Ferreira (Liam Neeson). Al mismo tiempo se proponen llevar a cabo la catequesis, práctica muy peligrosa, pues hacia 1633 los cristianos eran brutalmente perseguidos en Japón. Eran obligados a renunciar a su fe en público, luego de días de tortura bajo la amenaza de ser ejecutados, no sin antes ser flagelados nuevamente. La acción se sitúa en el momento más duro de esta persecución, unos años antes de la expulsión de los jesuitas, en 1639. A diferencia de la misión realizada en las colonias portuguesas en Brasil, *Silencio* da cuenta del rotundo fracaso de la Compañía de Jesús, pese a la enorme dedicación y sacrificio que desplegaron en pos de la evangelización de aquellas tierras.

Además de mostrar un cuadro muy realista de la sociedad feudal japonesa de esos tiempos tormentosos, la película se interroga numerosas veces acerca de la profesión de la fe. ¿Deben los jesuitas mirar a las autoridades locales, sin intervenir, mientras ellas torturan y asesinan a los campesinos convertidos al cristianismo? ¿Qué actitud deben adoptar ante las amenazas: rebelión o sumisión? ¿El amor cristiano supremo es renunciar a la propia fe para poder salvar vidas?

Los personajes se cuestionan sin cesar, pero las preguntas quedan sin respuesta. El nombre del filme alude a este silencio que parece ser el de Dios, a quien acuden los misioneros jesuitas en busca de una luz para aclarar el camino tan sombrío, plagado de dudas y miedos que amenazan con quebrantar su fe.

Aunque esta producción rodada en Taiwán, con un enorme costo (cerca de 50 millones de dólares), tiene una



factura de extremo rigor, una fina dirección de actores y una muy bella fotografía de Rodrigo Prieto, nominada al Oscar, no recibió una crítica positiva en Estados Unidos. Para algunos el mensaje de la película es débil y desaprovechó sus grandes medios; para otros es larga y monótona. Ciertos especialistas denuncian la brecha existente entre las profundas preocupaciones espirituales de los protagonistas y las de un espectador ordinario.

Sin embargo, para Irwin Winkler, productor de *Silencio*, éste es el mejor filme de Scorsese. Es lamentable que la Academia no tuviera esta misma opinión, puesto que se trata de una realización muy interesante, un despliegue de cavilaciones sobre la fe que enriquecen al espectador, con los cuestionamientos y dudas que tal misión evangelizadora conlleva.

*Silencio* (Estados Unidos, 2016)

Dirección: Martin Scorsese

Guion: Jay Cocks, Martin Scorsese

Fotografía: Rodrigo Prieto

Reparto: Andrew Garfield, Adam Driver, Liam Neeson, Ciarán Hinds, Issei Ogata, Tadanobu Asano, Shin'ya Tsukamoto, Ryô Kase, Sabu (AKA Hiroiyuki Tanaka), Nana Komatsu.

Música: Kim Allen Kluge, Kathryn Kluge

Duración: 159 minutos.

(1) Gran escritor japonés del siglo XX, de confesión católica en un país donde el cristianismo representa el 1% de la población.

## Dos realizadores, dos historias

# Cine e ideología: Entre la teoría y la estética

Por María Eugenia Meza Basaure

Ambos descubrieron lenguajes, técnicas. Los dos pusieron lo hallado al servicio de las ideologías en las que creyeron. Podrá uno opinar lo que sea sobre aquellas ideas, pero no es posible negar que Serguéi Eisenstein (Riga, 1898 - Moscú, 1948) y Leni Riefenstahl (Berlín, 1902 - Pöcking, 2003) aportaron al cine formas inéditas de narrar tanto a nivel del relato como de la imagen.

Por cierto, no es posible ponerlos en el mismo nivel, ya que Eisenstein es uno de los padres del cine moderno, mientras que los aportes de ella se remiten a la creación de un estilo específico, que no tuvo continuidad. Él era un potente teórico, estudioso de la filosofía, del teatro, del psicoanálisis. Ella, una artista intuitiva influida por la estética grandilocuente del fascismo. Él ha sido y es estudiado en todas las escuelas de cine del mundo. Ella, generalmente, olvidada y relegada por su vínculo innegable con Hitler y el nazismo.

### Albores rojos

Llegó al cine tras dos renunciaciones: a la ingeniería y al teatro. La primera prometía a Serguéi Eisenstein una vida burguesa en continuidad con la existencia que la familia le había dado. Pero la abandonó para unirse al Ejército Rojo, en los inicios de la Revolución de Octubre, en contraposición con las ideas del padre, que se había enrolado en el Ejército Blanco, resistente a los bolcheviques. Un dato no menor para el desarrollo de su teoría del montaje de atracciones, es que estando de servicio en el frente, en la ciudad de Minsk aprendió japonés y más tarde conoció la expresión teatral nipona llamada Kabuki. Luego, ya por primera vez en Moscú, el teatro de vanguardia fue el primer espacio para llevar adelante sus ideas artísticas vinculadas a la Revolución. El Proletkult era un lugar de experimentación y acción reflexiva que terminó por llevarlo de cabeza al cine.

Así, ya en 1923, sin aún haber realizado un solo filme, había sentado las bases teóricas de un lenguaje que revolucionaría para siempre la cinematografía con su

texto *El montaje de atracciones*, que escribió pensando en el teatro, pero que marcaría su creación y la historia del cine.

Pero ¿de qué cine estamos hablando? Unión Soviética había estatizado los estudios que, ya antes de la era bolchevique, habían desarrollado una incipiente producción sobre todo de documentales; la ficción rusa, aunque existía<sup>(1)</sup> y era popular, estaba menos desarrollada, siendo las cintas importadas de Estados Unidos y Alemania las que llamaban la atención, aunque para verlas muchas veces se hiciera un nuevo montaje que satisficiera las necesidades de la burguesía rusa.

Poco tiempo después de octubre de 1917, una serie de realizadores buscó nuevas formas de narrar la epopeya roja. Así es que cuando Eisenstein llegó finalmente al cine, pisaba sobre un terreno fértil para la reflexión y la confrontación de ideas, encarnado en realizadores como Dziga Vertov, creador del cine-ojo, quien aseguraba que los filmes podían ser el vehículo más objetivo para mostrar la realidad; Lev Kulechov, el primero en teorizar sobre la potencia narrativa del montaje, y el discípulo de éste, Vsévolod Pudovkin. Eran apoyados por un Estado que concebía el arte, y en particular el cine, como una herramienta más en la instalación de un nuevo régimen, de una inédita forma de concebir la vida.

En el resto del mundo, el cine silente había alcanzado, por momentos, altas cumbres estético-narrativas, pese a que la gran mayoría de sus obras no buscó sino entretener. A comienzos de siglo, la británica escuela de Brighton liberó la cámara haciéndola seguir a los actores, en lugar de filmarlos desde la butaca de la primera fila. Sus realizadores inauguraron el uso de planos, encuadres, movimientos de cámara, poniendo en escena por primera



vez lo que podríamos llamar elementos de la gramática del cine.

En Estados Unidos, David Wark Griffith asumió esas lecciones y las llevó más allá en *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), echando las bases de una forma diferente, más intelectual, de hacer cine, que narraba historias con un trasfondo épico e ideológico, aunque no apoyado por una teoría.

Por su parte, Charles Chaplin hacía lo mismo con la serie sobre su personaje Charlot, que modificaría el cine de humor agregándole poesía e ideas a los gags de entonces. No es de extrañar que ambos, pese a tener ideas políticas divergentes, fundaran, junto a la actriz Mary Pickford y al actor Douglas Fairbanks, la compañía Artistas Unidos, que buscaba alejarse de las productoras comerciales no artísticas.

Se sabe que también en Italia y Francia hicieron sus búsquedas expresivas; pero, como decíamos, ninguna cinematografía analizó su quehacer ni se proyectó como la soviética. Siguiendo la lógica que expresa Miguel Bilbatúa en *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*<sup>(2)</sup>, la madurez del cine silente soviético quedó probada tanto

por sus filmes como por la teorización que los acompañó. Porque, mientras el cine mudo del resto del mundo vendía algo (lugares, hechos, diversión), las creaciones soviéticas eran vistas como una poderosa arma en la lucha ideológica, por lo que debían ser entendidas por todos. Para lograrlo, la experimentación fue el camino que les permitió mezclar lo documental con otros elementos como dibujos y textos.



▲ Serguéi Eisenstein filmando.

(1) Las películas de ficción empezaron a ser producidas en 1908. Investigadores del cine calculan que en el período 1907-1908 fueron filmados 22.500 metros de películas documentales y 1.500 de ficción, es decir, ocho cintas.

(2) Bilbatúa, Miguel (selección, traducción y prólogo). *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*. Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1971.

Volviendo a Eisenstein, lo que él planteó con su montaje de atracciones implicaba poner en imágenes un principio que, proveniente de la filosofía griega, es la piedra angular del marxismo: la dialéctica. Para el incipiente realizador, éste era el motor que movía todo: “el ser como constante evolución de la interacción de dos opuestos contradictorios”, escribió en *La dialéctica de la forma cinematográfica*<sup>(3)</sup>.

La aplicación de la dialéctica, afirma, produce la filosofía y el arte. Este conocimiento, más el del pensamiento de Goethe (“en la naturaleza jamás vemos cosa alguna aislada, sino cada una de ellas ligada a otra que existe ante, junto, bajo o más allá de ella”) y el del propio marxismo (dice Eisenstein “según Marx y Engels, el sistema dialéctico es únicamente la reproducción consciente del curso [sustancia] dialéctico de los hechos externos del mundo”) le permitieron dejar atrás la concepción del montaje de Kulechov, esto es, una sucesión de planos que, vistos como bloques de construcción, siguen un principio épico. Así llegó al mencionado montaje de atracciones, que con la oposición de dos tomas, aparentemente sin relación pero unidas por el montaje, da origen a una idea nueva, un contenido diferente y clarificador, integrando el principio dramático.

Sin embargo, lo que más lo influyó para llegar a esta innovación fueron sus estudios de los ideogramas del japonés, idioma en que se yuxtaponen dos grafías para dar por resultado el significado de una palabra, o la expresión de un concepto, diferente al de ambas grafías. El ejemplo más usado para explicar esto es el ideograma para el verbo ladrar: surge de unir el de un hocico más el que representa a un perro. ¡Esto es montaje!, dice el director soviético.

No hay que olvidar que Eisenstein tenía en mente desarrollar un arte definido por él mismo como de “agitación, propaganda, divulgación sanitaria, etc.” y que para eso requería tener al público “atrapado” para llevarlo hacia un estado de ánimo específico. De allí la idea de las atracciones, consideradas por él como “cada uno de los elementos que sitúan al espectador bajo una acción sensorial o psicológica, verificada experimentalmente y calculada matemáticamente para obtener determinadas sacudidas emotivas del perceptor, sacudidas que a su vez constituyen, en su conjunto, la única condición de la posibilidad de percibir el momento ideal del espectáculo, la conclusión ideológica definitiva”<sup>(4)</sup>.

Y para esto, para llegar a esa conclusión definitiva, estaba el montaje. Tan radicalmente que para Eisenstein “definir la naturaleza del montaje equivale a resolver el problema específico del cine”; del cine entendido como un arte que, en tanto tal, es siempre un conflicto “por su misión social, por su naturaleza, por su metodología”, como escribió.

La racionalidad de la concepción eisensteiniana le llevó a catastrar todas las formas en que este conflicto basal puede ser representado en la obra cinematográfica: fuerzas contrapuestas expresadas en líneas estáticas o dinámicas, volúmenes, intensidades de luz, profundidades, primeros

planos versus planos generales, fragmentos de variadas direcciones gráficas, oscuridad versus luminosidad, duraciones de los hechos y dimensiones de los objetos.

Todos estos descubrimientos están aplicados en su primer filme, *Huelga* (1924), pero los llevará a una mayor expresión en *El acorazado Potemkin* (1925).

Junto con ellos, desarrollará sus otros grandes aportes: la eliminación del relato lineal y la instauración del protagonista colectivo. En los filmes de Eisenstein así como no hay un encadenamiento de acontecimientos, tampoco existe un héroe individual; éste ha quedado desestimado porque es la clase obrera quien lleva adelante las acciones épicas. En todos sus filmes esta búsqueda narrativa está expresada como uno de los grandes logros de la Revolución de Octubre: eliminar el individualismo y reemplazarlo por el colectivo que, organizado, es capaz de las más grandes hazañas. El antagonista, en cambio, está concretamente identificado, a veces hasta con nombre y apellido. No hay en su obra ni sicologismo ni historias individuales; por el contrario, lo que se destaca es la masa “esa que acostumbraba a servir de telón de fondo sobre el que destacaban los actores individualizados”.

La filmografía de Eisenstein contempla, entre otros, los filmes realizados en la URSS (a los ya mencionados hay que agregar *Octubre*, *La línea general*, *Alexander Nevsky* y la trilogía, aunque inacabada, de *Iván el Terrible*) y las obras realizadas en México (*Que viva México*, *El desastre en Oaxaca*), donde residió un tiempo después de una estadía breve en Estados Unidos, tras la invitación del escritor Upton Sinclair, a quien conoció gracias a Charles Chaplin. Hollywood lo había recibido como a un padre del cine, pero rápidamente lo convirtió en un peligroso bolchevique que hacía peligrar la seguridad del país. Luego de México regresó a la URSS, pero allí también sería visto con recelo, ya que Stalin había estado a punto de considerarlo un desertor. No sin una serie de vicisitudes, consiguió recuperar la confianza del poder y pudo terminar algunas de sus emblemáticas cintas, pero no logró nunca autorización para montar lo filmado en México.

Sin embargo, no parece ser ése el único obstáculo que el realizador encontró en su vida. En uno de los prólogos de *Yo, memorias inmorales*<sup>(5)</sup>, escribe Serguéi Iutkievich: “El camino de Eisenstein fue difícil y contradictorio, pero sus dificultades creadoras no empezaron en el lugar donde, prejuiciosamente, las buscan los críticos extranjeros de cine, sino allí donde en realidad debía vencer la inercia de la vida, el pensamiento y la creación de toda una generación de intelectuales soviéticos honestos, educados en la Rusia anterior a la Revolución y que encontraban en sí la hombría para construir, sobre las ruinas de la cultura burguesa que les había alimentado, un nuevo arte socialista”.

Porque Eisenstein, justamente, buscó lo contrario: crear un arte cinematográfico tan nuevo que no fuese siquiera pensado en contraposición con lo que existía antes. En su caso, la historia confirmó que sus afanes fueron exitosos.



▲ Fotograma del filme *El acorazado de Potemkin*.

## En la República de Weimar y bajo la esvástica

Para Alemania los años de entreguerras fueron un tiempo convulsionado. La Revolución Bolchevique resonaba con fuerza en los corazones proletarios, pero, a su vez, otros ritmos habían empezado a agitar las aguas germanas.

El arte de la época fue un barómetro que tomó el pulso a las fuerzas profundas que se movían mientras la historia avanzaba hacia el triunfo del nacionalsocialismo. Uno de los movimientos primordiales fue el Expresionismo que, en cuanto al cine, entregó obras consideradas clásicas, de gran belleza estética y donde eran narrados temas que -según historiadores posteriores como Siegfried Kracauer- prefiguraban subconscientemente el advenimiento del nazismo. *El gabinete del Doctor Caligari* (1920, Robert Wiene), *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau) y *Metrópolis* (1927, Fritz Lang) son una brillante trilogía que demuestra lo avanzado que estaba el cine silente germano, a la hora en que una joven y bella bailarina dejaba las zapatillas luego de un accidente y comenzaba su camino en el nitrato, primero como actriz. Era Leni Riefenstahl quien, iluminada por *El acorazado Potemkin*, decidía dedicar su vida al cine. Para Francis Ford Coppola y George Lucas fue una documentalista genial; para muchos otros, el mayor exponente del cine de propaganda. En todo caso, su obra, aunque no muy conocida, no pasa inadvertida.

Fue la actriz favorita del realizador Arnold Fank, a

quien contactó después de ver una película suya sobre los Alpes dolomitas. Con él fue más que una fiel colaboradora delante de la cámara: aprendió a usarla.

Corrían los años 30, cuando decidió no sólo protagonizar un filme sino también dirigirlo: *La luz azul* (1932), donde tuvo el apoyo de Bela Balazs, gran poeta, dramaturgo, guionista y crítico de cine húngaro. Con ese filme entusiasmó al jurado de la Bienal de Venecia y le fue otorgada una medalla de oro, premio que la catapultó internacionalmente. Sería, a la vez, el filme que le cambió la vida: poco antes de ascender al poder, en enero de 1933, Hitler lo vio. Y la llamó para conocerla. Así, mientras otros grandes del cine alemán comenzaban su éxodo a Estados Unidos, huyendo del régimen, ella empezaba su trabajo para enaltecerlo.

Joseph Goebbels, el ideólogo de la propaganda nazi, que consideraba a *El acorazado Potemkin* como modelo de estructura para mostrar la gloria de la Nueva Alemania, intentó que los filmes de propaganda germanos estuvieran a su altura; pero ninguno lo logró. Otra cosa fueron las cintas de Riefenstahl, quien consiguió cumplir con el objetivo ideológico para el que fueron realizadas, pero igualmente dotarles de una impronta propia, un estilo de cinematografía en que el encuadre y la luz pusieron de relevancia al cuerpo humano, su belleza y su poder.

Bajo su tutela, supervisión y sostén, Leni dirigió

(3) Balbitúa, Miguel. Op. cit.

(4) Eisenstein, Serguéi. *El montaje de atracciones*. En Balbitúa, Miguel. Op. cit.

(5) Eisenstein, Serguéi. *Yo, memorias inmorales*. Volumen 1. Siglo XXI Editores, México, 1988.



▲ Leni Riefenstahl actuando en *La luz azul*.

*Victoria de la fe* (*Sieg des Glaubens*, 1933), a la que siguieron *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934) sobre el congreso del partido nazi y *Día de libertad* (*Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht*, 1935). Algunas de estas obras fueron muy premiadas en Europa, dado que aún no se tornaba real el peligro que suponía el ascenso de Hitler.

A comienzos del siglo XXI, Roman Gubern, el gran historiador del cine, afirmó sobre *El triunfo de la voluntad* en entrevista a un medio hispano<sup>(6)</sup>, que “cuando Riefenstahl fue detenida en 1945 por los aliados y sometida a un proceso de desnazificación, se defendió diciendo que se había limitado a hacer un documental que retrató los eventos de aquel congreso. Nada más falso. El congreso se organizó como una gigantesca puesta en escena para sus cámaras -pasarelas, ascensores y rampas para los operadores-, igual a como hoy se organizan los mítines, montados para la mejor visibilidad de las telecámaras”.

Similar afirmación hizo con anterioridad el ya mencionado Siegfried Kracauer y se ha llegado a determinar que “dispuso para el rodaje de ciento treinta mil metros de película (sesenta horas), dieciséis operadores y otros tantos ayudantes, treinta cámaras, cuatro equipos de sonido, un dirigible para tomas aéreas y ciento treinta reflectores gigantes, dentro de una escenografía cuidadosamente preparada por Albert Speer y más de 350.000 habitantes de Nüremberg como extras gratuitos y disciplinados”<sup>(7)</sup>.

Pese a todo, el filme fue premiado en la Exposición Internacional de París (1937), en pleno Frente Popular galo.

Más allá de esos premios, es *Olimpia* -sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936- el filme que ha sido considerado su obra maestra. Fue aclamada tanto por el gobierno como por el pueblo nazi y premiada con un León de Oro en el Festival de Venecia. En ella llevó al clímax los conceptos estéticos que había venido desarrollando desde *La luz azul*: haciendo un contrapunto admirativo que permitía comparar y emular la belleza de los cuerpos reales y vivos de los y las atletas con aquella de las esculturas de la Grecia clásica, Riefenstahl volvió a poner en primer plano el esfuerzo físico recompensado con el triunfo, en este caso, ante los desafíos de las pruebas establecidas.

Para la realización de este documental, “Leni Riefenstahl tuvo a su disposición todo tipo de recursos, tanto económicos como técnicos, en momentos en que la restricción económica afectaba al resto de los cineastas. Contó con no menos de 60 camarógrafos, tres diferentes tipos de película en blanco y negro Agfa, Kodak y Perutz. Filmó cerca de 400 mil metros de película en innumerables horas de planificación e incansable labor. Durante la filmación inventó o perfeccionó técnicas cinematográficas no utilizadas antes, tales como la cámara lenta, tomas subacuáticas, tomas desde gran altura, tomas a ras del piso poniendo la cámara en pozos especialmente cavados para ello, tiros en ángulo, tomas panorámicas aéreas y movimientos de cámara sobre rieles para tomas precisas a gran velocidad”<sup>(8)</sup>.

También usó una lente de “600 mm, el de más largo alcance, y de una cámara subacuática, ideada especialmente por uno de sus colaboradores para los saltos de trampolín. El resultado fueron más de 400.000 metros de película, que redujo a 100.000. El trabajo de montaje duró casi dos años y se desarrolló con un afán y un rigor que ponían nervioso a Josef Goebbels”<sup>(9)</sup>.

Hitler vio el filme en una sesión privada, en la que se celebraba, además, su cumpleaños. Lo observó con mirada fascinada, salvo en las secuencias en que el atleta afroamericano Jesse Owen recibe las cuatro medallas de oro como ganador de las pruebas de 100 y 200 metros planos, salto de longitud y carrera de relevos 4x100 metros, que la realizadora se negó a sacar, pese a que se lo pidieran expresamente.

Al respecto, la pensadora estadounidense Susan Sontag reconoció en uno de sus escritos que en “la Riefenstahl, debe decirse, la promoción de la belleza era mucho más refinada. La belleza en las representaciones de la Riefenstahl no es nunca sosa, como en cambio lo es en otras artes visuales nazis. Sabía apreciar la variedad de tipos corporales; en cuestión de belleza no era racista. Y muestra lo que según las más ingenuas normas estéticas nazis se podría considerar una imperfección: el esfuerzo

auténtico, como en los cuerpos deformados por el ansia de triunfo y las venas hinchadas y los ojos saltones de los atletas en *Olimpia*”<sup>(10)</sup>.

Dado el nivel de obra de arte que el filme había alcanzado y como aún no estallaba la guerra, la realizadora partió a Estados Unidos a promocionar el filme y a tratar de conseguir recursos para una nueva aventura cinematográfica: *Tierra baja*. Sin embargo, el 9 de noviembre de 1938 ocurrió en Alemania la llamada Noche de los Cristales Rotos, en que fueron atacados comercios, sinagogas y casas judías, y su presencia dejó de ser bien vista, considerándola una especie de embajada cultural del régimen.

Sin embargo, “Leni se las ingenió para lograr una presentación privada a unos 50 periodistas de espectáculos y miembros de la comunidad cinematográfica de Hollywood. Los *Ángeles Times* escribió sobre el film: ‘Es un triunfo de la cámara y una epopeya de la pantalla. Contrariamente a lo que se dice, de ninguna manera es una película de propaganda, sino una obra de arte’. A pesar de los elogios, nadie quiso distribuir la película en EE.UU.”<sup>(11)</sup>.

Al regreso, continuó en el empeño de filmar *Tierra baja*. Consiguió que le fuera levantada una villa al estilo español y que gitanos que estaban recluidos en campos de exterminio fueran llevados como extras. Aunque en el juicio de Nuremberg en su contra alegó que no sabía que serían llevados de vuelta al campo y luego muertos, esta acusación siempre pesó sobre ella. Pese a todo, veinte años después consiguió estrenarla, ya que, tras recuperar sus bienes, nunca abandonó los rollos sin compaginar de dicho filme, los que había depositado en Kitzbühel (Austria), durante los bombardeos sobre Berlín.

Leni interpretó, escribió, dirigió y realizó el montaje de sus filmes, pero, a diferencia de Serguéi Eisenstein, no teorizó sobre ellos. Pese a que en todos los juicios por nazismo resultó absuelta, no es posible separar su obra del Tercer Reich. A los 90 años seguía activa. Escribió en sus memorias: “Siempre anduve a la búsqueda de lo insólito, de lo maravilloso y de los misterios de la vida”. En las mismas páginas declaró que no se arrepentía de haber trabajado para Hitler.



▲ La realizadora germana tras la cámara.



▲ Junto a Hitler.

(6) El Periódico de Cataluña, 10.09. 03.

(7) En [www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figurasriefenstahl.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figurasriefenstahl.htm)

(8) En [www.exordio.com/1939-1945/civilis/cine/leni.html](http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/cine/leni.html)

(9) En [www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figurasriefenstahl.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figurasriefenstahl.htm)

(10) Sontag, Susan. “La fascinación del fascismo”, en *El Fascismo en América*, México, Nueva Política, N° 1, enero - marzo de 1976, citada en Villarroel, Héctor, *Leni Riefenstahl y el cine de propaganda*. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n29/hvillarreal.html>.

(11) En [www.exordio.com/1939-1945/civilis/cine/leni.html](http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/cine/leni.html).

# No me canso de verla

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Invitamos a doce amantes del cine, de distintas nacionalidades y con diversa especialización, a que nos contaran algo de esa película que, de una u otra forma, les impactó; aquella que se han repetido decenas de veces y que no dudan en recomendar. He aquí sus reflexiones sobre la que consideran su “película de cabecera”.

## West Side Story



**Marina Lande**, argentina, directora de televisión y guionista. Estudió Cine, Fotografía y Guion. Hoy dirige videoclips y la webserie *Superhadas*, además de cantar en el ensamble vocal Locas Cuerdas.

Su película de cabecera es *West Side Story* (Estados Unidos,

1961), dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins, que señala haber visto por primera vez a los 13 o 14 años y, desde entonces, unas ocho veces completa y muchas veces más por trozos.

“La primera impresión fue mágica. Siempre me gustaron las comedias musicales de la era dorada de Hollywood, pero *West Side Story* era dramática, con una música original de Leonard Bernstein maravillosa. La vi en el cine en una reposición que hubo en los ochentas y debo haber ido una vez por semana a verla hasta que la sacaron de cartelera.

“El uso del color, la música, la coreografía, la tragedia de Romeo polaco y Julieta latina en EE.UU., me maravillaron.

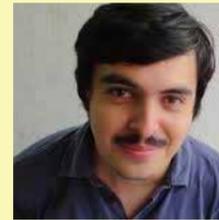
“Si la veo ahora, me parece un poco larga en algunas coreografías, pero el ensamble del tema Tonight es una maravilla, de lo mejor que puede entregar una obra musical en cine. La amo. Tuve que elegir entre ésta, *Chinatown*, *La noche americana* y *La ley de la calle (Rumble Fish)*, finalmente la escogí porque tengo la sensación de que los musicales no son tan valorados como otras películas y me interesó compartirla.

“Es quizás uno de los principales dramas musicales del cine moderno. De allí viene todo lo dramático del cine musical posterior como *Hair*, *Cabaret*, *All That Jazz*, *Jesucristo Superstar*, donde las historias musicales se complejizan, donde se empieza a hablar de racismo, drogas, muerte, enemigos. Para aquellos que se sorprendieron con *La La Land*, es importante que conozcan un poco de dónde viene el género. *West Side Story* es muy interesante porque es más cercana a la ópera que a los clásicos musicales. Hay una búsqueda estética nueva.

“La música de Leonard Bernstein es de una calidad suprema, poderosa; me hace vibrar. El uso de las coreografías para el *crescendo* dramático es magistral. De hecho, es interesante que otra de mis películas favoritas, *La ley de la calle*, de Coppola, recrea de alguna manera, con otra estilización, las riñas de *West Side Story*. Fue un giro en la estética y en la música para musicales.

“Para mí, es una obra que debería ver toda persona que ame el cine”.

## Candilejas



**Marcelo Morales**, chileno, periodista, investigador de cine, creador de Cinechile.cl. Actualmente trabaja en la Cineteca Nacional de Chile.

Su favorita es *Candilejas* (Estados Unidos, 1952), de Charles Chaplin. Dice haberla

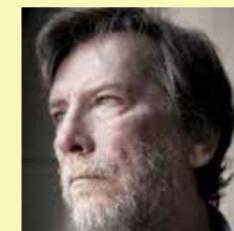
visto unas cuatro veces. La primera vez fue cuando tenía alrededor de 15 años.

## The Wild Bunch



**Thomas Harris**, chileno. Poeta y profesor de Literatura, hoy es jefe de las Ediciones de la Biblioteca Nacional de Chile.

Para Harris, el filme que recomienda a ojos cerrados es *The Wild Bunch* (Estados Unidos, 1969), una realización de Sam Peckinpah, traducida en España como *Grupo salvaje* y en Hispanoamérica como *La pandilla salvaje*. Toda oportunidad es buena para repetírsela, de noche, de día, en la TV, en el cable, como ha hecho ahora en bluray, tal vez quince, veinte veces...



“Como dice Borges, el *western* es la última forma narrativa de la épica que nos queda. Fue mi primera y última impresión. Mi primer y último visionado. Un filme donde

“Mi primer encuentro con *Candilejas* tuvo múltiples efectos y sentimientos. Primero ver a Chaplin viejo y fuera del traje del vagabundo, ya era algo impactante. Segundo, es un melodrama bellamente estructurado y sobre todo, muy humano, con un final que tenía una intensidad que me dejó perplejo y que aún hoy me provoca una gran emoción. Y tercero, me causa una nostalgia tremenda, porque en mi casa todos sufrimos el mismo efecto esa vez que la vimos. Con los años mi impresión en general no ha cambiado, quizás soy consciente de por qué a veces es tratada como muy sentimental e inocente, pero creo que gracias a la sinceridad con que está filmada, la película termina siempre ganando. Además me fui dando cuenta de que este filme es directamente su testamento; puso toda su vida sobre la mesa y eso es valiosísimo dada la estatura de su persona. Y, finalmente, está que uno a medida que va creciendo va entendiendo mejor a todos los personajes, sus dolores y propósitos, así como su intención final: es una película que incita a vivir como pocas lo hacen.

“Ah y, claro, no se puede ignorar que realiza un milagro cinematográfico: reúne a Chaplin con Buster Keaton”.

un tiempo se acaba, una película romántica y terminal; un *western* donde los héroes son tardíos y ya están perdidos desde la primera secuencia. Donde montar un caballo es ya un reto, y donde cada momento de la película es una forma del destino y una manera de cambiar de una época a otra, la llegada de la modernidad a un mundo donde el heroísmo y la valentía lo era todo y ya no lo es: todo tiene un precio, como en *Por un puñado de dólares*.

“Destaco la manera de mirar el mundo de Peckinpah: ya todo se termina, ya no hay amistad que cabalgue como antes, y, a pesar de todo, hay una suerte de heroísmo y de amistad en los últimos momentos del filme. Todos saben que finalmente cabalgan hacia la muerte, que el ferrocarril, o sea la modernidad, los venció, pero, a pesar de todo, la pandilla se juega sabiendo que van a morir, que los ‘tiempos cambian’, como le dijo Pat Garret a Billy the Kid, en la otra peli homónima de Peckinpah, y el Kid le responde, ‘los tiempos cambian, pero yo no’. Esos antihéroes que se juegan hasta la última bala, hasta la última gota de sangre, sabiendo que van a morir. Y el alcohol, y las mujeres, y la revolución traicionada, y la sonrisa cuando te llega la bala al corazón, porque cumpliste con tu destino.

“La primera vez que la vi fue a los 15 años, después de muchos *westerns* italianos: la última, ahora, ayer, a los 60. Nada ha cambiado en mi visionado de esta peli: me emociona, me entretiene, me hace sentir una empatía enorme con cada uno de los personajes de la pandilla. Me da, incluso, melancolía, por la música, la banda sonora con México de por medio, porque me hubiese gustado ser William Holden y su némesis, la puta modernidad”.

## El Padrino



**Luis Breull**, chileno. Consultor de medios, académico universitario en campos de opinión pública, comunicación política y tendencias. aunque parece más entretenido referirlo con las otras señas que nos da: exblogger, hedonista político, melómano y músico paradocto + flamenco, sibarita, yoga lyengar y observador directo...



Para Luis no hay película como *The Godfather* (Estados Unidos, 1972), el clásico de Francis Ford Coppola, basado en la novela de Mario Puzo. Calcula en unas cuarenta las oportunidades en que la ha disfrutado, desde sus 18 años hasta hoy.

“Verla fue un acto mágico de conexión con ese lado ancestral y depredatorio, pero a la vez de subsistencia y protección propio del género humano, plasmado magistralmente en la vida de las mafias sicilianas en Estados Unidos de la primera mitad del siglo XX. La ventana de acceso a un mundo entrañable y miserable a la vez, donde la bondad se expresa en la maldad y a balazos. Todo para proteger, engrandecer y proyectar a la familia. Con el tiempo sigo sintiendo que tanto este primer trabajo de Coppola y Puzo como *The Godfather II* son joyas universales dignas de estar incluidas en todo currículum de estudios.

“*The Godfather* es un manual de juego político y también supervivencia desde el amor filial y la amoralidad. Desde que Vito Corleone aparece en la escena de trastienda de la boda de su hija para escuchar peticiones de favores, se instala un ambiente simbólico del peso del poder que subyace implícito en las relaciones sociales. Es política en estado puro, que todos conocen, aceptan y de la que nadie habla. Que, llegado el momento de pactar, siempre será bajo cálculos que escapan al sentido común y se aferran a los límites de lo tolerable y lo decible. El Padrino, originalmente llamado Vito Andolini, como preadolescente que migra a Norteamérica, famélico y enfermo, para salvar su vida

después del asesinato de su hermano y su madre –tal como aparece en la segunda entrega– encarna lealtades infinitas, códigos de honor mafiosos, traiciones por conveniencia, renunciaciones temporales y venganzas sangrientas. Todas bajo

un halo de prudencia como careta de paz. No obstante, es ante todo un mapa hereditario de cómo entender la vida, las sucesiones, los negocios, el éxito, el vacío y la derrota...”

## 12 Angry Men



**Roque González**, argentino. Es sociólogo, doctor en Comunicación e investigador de cine latinoamericano. Fue consultor del Instituto de Estadísticas de la Unesco y de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Hoy es profesor de grado y posgrado en Ciudad de México, en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), entre otras casas de estudio.



Ha escogido como su película de cabecera el filme *12 Angry Men* (Estados Unidos, 1957), dirigido por Sydney Lumet, conocida en América Latina como *12 hombres en pugna* y en España como *12 hombres sin piedad*. En ella, doce hombres que componen un jurado deben resolver la culpabilidad o inocencia de un muchacho acusado de asesinato. Un veredicto que parece simple se vuelve complejo cuando el Jurado N°8 plantea cuestiones que hacen dudar al resto y gatillan una serie de reflexiones éticas.

“La debo haber visto como veinte veces, por lo menos. No me canso de hacerlo. Siempre le encuentro algo nuevo. La degusto como la primera vez que la vi (habré tenido en esa ocasión unos 25 años; actualmente tengo 46).

“Admiro esta película por varias cuestiones, pero principalmente por dos aspectos: por un lado, la temática social muy bien abordada –con tópicos como la pena de muerte, las diferencias de clase, la política en cuanto relaciones de poder y de conformación de visiones sobre el mundo– y, por otro, su narrativa cinematográfica.

“Ver esta película es ver un planteo de un Hollywood que empezaba a incrementar visiones alternativas de una realidad maniquea e idealizada, tal como preponderaba hasta entonces en esa industria, con producciones independientes como ésta. Hay que señalar que Henry Fonda, el protagonista del filme, también es el productor y luchó a brazo partido para realizar y comercializar esta película; un caso de un actor reconocido de Hollywood con un rol similar como productor; en un nivel más constante y largo en este aspecto, fue el de Kirk Douglas, más o menos por estos años, cuando el macartismo ya no estaba a tope, pero sí seguía existiendo.

“Pero no solamente se trata de que un filme aborde temáticas sociales, no se trata sólo de un panfleto que agrade a convicciones personales, sino que también es una gran obra cinematográfica: se trata de una película que se desarrolla casi en su totalidad en un cuarto.

“La composición interna de los planos, el diseño de la acción (movimientos de cámara, puesta en escena –staging–, iluminación, fotografía), sin olvidar las grandes actuaciones de doce muy buenos actores, dan como resultado una gran película, que utiliza todos los recursos del medio en una especie de gran coreografía actoral, argumental, de puesta en escena y de diseño de composición, para legarnos esta –a mi juicio– obra maestra”.

## Amor y anarquía



**Piny Levalle**, argentino. Músico, compositor y escritor. Director de la agrupación musical Kalimarimba y miembro de Kalimba Magic International. Kalimbista profesional y autor del CD de Estimulación Prenatal *Lugar de paz amorosa* que se entrega en todos los consultorios de Chile a las madres gestantes.



Le fue difícil escoger. Sin embargo optó por esta realización de Lina Wertmüller, cuyo título original es *Film d'amore e d'anarchia, ovvero: stamattina alle 10, in via dei Fiori, nella nota casa di tolleranza* (Italia, 1973).

“Tenía 21 años cuando la vi en Buenos Aires y luego la volví a ver varios años después. Siempre me gustó el cine italiano y francés. Me cautivó y me sigue cautivando. El nivel de actuación, el guion, el delicado trabajo de cámaras, la fotografía, la ambientación... todo. La película se desarrolla en la Italia fascista antes de la Segunda Guerra Mundial.

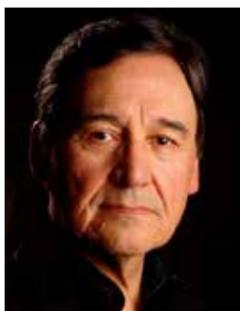
“Es una verdadera alegoría del contraste entre el amor y la dulzura de un campesino (Tunin) hacia una prostituta. Él es catalogado como anarquista, sin embargo nunca se define como tal, su temor constante por asesinar a Mussolini se mezcla con la tortura y el odio desenfrenado de un sistema totalitario y perverso. La genialidad de las actuaciones radica en algo poco explorado, se trata del enorme trabajo de subtexto en sus rostros, su gesticulación; sus ojos hablan por sí solos, difícil de explicar con palabras. Un amor y un asesinato que no se concretan se enmarcan en una fotografía y escenografía cautivantes. Una escena emblemática del filme es una tría de miradas que hablan sin palabras al son de una canción.

“La delicadeza de los primerísimos planos, el desenfreno del burdel, la pureza de los ojos, el sentimiento de los personajes, se transmiten con una identidad excelentemente lograda. Lina Wertmüller logró cautivarme con el clima permanente y verdadero. Es un filme que te atrapa y no te suelta hasta el final. No cae en escenas eróticas burdas y choqueantes como algunos filmes de Hollywood... Aquí eso no impresiona. Impresiona y sacude al espectador la naturalidad de un espacio de amor y totalitarismo a nivel de excelencia”.

## Hiroshima, mon amour



**Rodrigo Durán Bunster**, chileno. Actor e intérprete de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y del Sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad de Costa Rica (Literatura), se desempeña en proyectos independientes en ambos campos, en San José de Costa Rica. Ha querido compartir su fascinación con la película de Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour* (Francia, 1959).



“La he visto innumerables veces –más de veinte, menos de cincuenta– desde que la descubrí cuando tenía 19 años de edad. Me deslumbró el personaje protagónico femenino, su vitalidad, su pasión, su capacidad transgresora de amar. Que se enamorara del enemigo me causó una crisis ideológica que sólo superé gracias a la calidad interpretativa de la actriz. En la fotografía me conmovió el plano cerrado del inicio: los cuerpos desnudos de la pareja que están tan unidos que no se distingue qué parte de la anatomía pertenece a uno o a otro. Me desconcertó el formato documental del comienzo, acompañado de un diálogo más bien literario.

“Posteriormente mi visión cambió y se enfocó en los temas más profundos de la película, como la memoria y el olvido, subrayado en la esfera social por el bombardeo de Hiroshima y en el ámbito individual por la fugacidad de las relaciones auténticas.

“La columna vertebral de la película es una conversación febril de dos jóvenes desconocidos inmersos en una intensa relación que los desprende de sus compromisos personales. *Ella*, actriz francesa que filma una película antibélica en Hiroshima y *Él*, arquitecto japonés nacido en esa ciudad. A pesar de la inminente separación, hay un nexo que les impide alejarse el uno del otro. La ágil cámara en el tiempo presente se cierra sobre ellos, se echa a andar por las calles de Hiroshima, se desplaza en *travelling* cuando él va tras ella, sujeto a su atracción magnética. En el tiempo pasado se abre en panorámica para mostrar los encuentros furtivos de la joven con el soldado alemán y se vuelve a cerrar cuando ella cae en desgracia. Junto a creativos recursos del montaje

(el empalme de ella en el lavabo en un segundo piso y ella bajando las escaleras es notable) y matices inusuales de luz rebotada en la fotografía en blanco y negro forman parte del lenguaje visual novedoso que impactó entonces.

“Junto a estos elementos, de fuerte raigambre cinematográfica, aparece con contundencia la palabra que Marguerite Duras –autora del guión y los diálogos– pone en boca de los personajes. Es un recurso que se integra plenamente a la imagen. La palabra se eleva al plano poético, se hace insistente en las repeticiones, se interna en los personajes, explota desde su interioridad. Del monólogo explícito, pasa a la expresión de los pensamientos del personaje en *voice over*; luego salta sin tregua a la increpación, a la pregunta, a la exigencia, a la respuesta tierna o tajante.

“Decía que en el principio sorprende el carácter literario de la palabra, pero es preciso aclarar que se hace cotidiano cuando acompaña a las perturbadoras imágenes de Hiroshima destruida por la deflagración nuclear que registra el brutal acontecimiento en la memoria, para que no se vuelva a repetir.

“Del mismo modo, la palabra es determinante en la experiencia particular de la pareja para fijar en la memoria los profundos, fugaces, genuinos, vibrantes momentos de unión amorosa. El solo hecho de contar la relación pasada de la joven con el soldado alemán ya muerto, le da vida y la perpetúa. La misma palabra da existencia a estos jóvenes desconocidos, que se han encontrado de modo fortuito e instantáneo. La palabra los ancla al mundo cuando cada uno bautiza al otro con el nombre de su lugar de nacimiento: *Hiroshima, Nevers*.

“La feliz conjunción de estos y otros factores, como la fascinante actuación protagónica de Emmanuelle Riva, hacen de esta película una experiencia inolvidable que recomiendo de todo corazón”.

## El proceso



**Demetrio E. Brisset**, español. Ejerció el periodismo en Madrid desde 1971. Dedicado a la antropología en los 80 y 90, ha realizado trabajo de campo en España, México, Guatemala, Perú, Bolivia, Portugal y Francia. Desde enero de 2017 es catedrático emérito

de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Málaga, donde reside.

No duda en señalar *El proceso* (Estados Unidos, 1962), basada en la obra de Kafka y dirigida por Orson Welles, como la película que le ha impactado.

“En mi segundo curso de estudiante universitario (Ciencias Físicas, con diecinueve años), la vi en un cine de sesión doble cuando se estrenó en España en 1966, repitiendo al día siguiente otros dos visionados. Desde entonces la he visto íntegra unas ocho veces, analizándola a fondo en una investigación que daría pie al libro *Las puertas del Poder. “El Proceso” de Kafka y Welles como gestos de rebeldía* (Luces de Gálibo, 2013). La proyecté completa a los alumnos de mi primera promoción como profesor (1993) y en varias ocasiones he puesto como examen el análisis de la secuencia del interrogatorio ante el tribunal.

“Fue lo primero que conocí de Welles y de Kafka, y me impactó tanto que influiría en mi cambio de intereses

## Nosotros, los pobres



**Marco Antonio Hoffman**, mexicano. De oficio carpintero ebanista, participa de talleres literarios. Vive en ciudad de México, Distrito Federal.

Tras enumerar una larga lista de títulos, entre clásicos y otros de fecha más reciente, y dudar seriamente antes de descartar *Ben Hur* y *Gladiator*, escoge este filme emblemático de la época de oro del cine mexicano, dirigido por Ismael Rodríguez, *Nosotros, los pobres* (México, 1948).

“Es una película del género del melodrama, con matices de acción, violencia y amor. Se destaca la desigualdad de clases y la aberración de las diferencias que producen rencor y originan disputas que tienen un desenlace sentimental de perdón y reconciliación. Un



profesionales hacia la imagen. Este filme tan simbólico es uno de los pocos que Welles pudo terminar a su gusto, siendo la primera adaptación al cine del atormentado universo onírico de Franz Kafka, donde el espectador se identifica con el angustiado señor K en su lucha contra el corrupto sistema judicial que le procesa sin motivo.

“Me atrapó su atmósfera de pesadilla, su visual belleza barroca y su denuncia de lo arbitrario de la justicia y el poder. Más de cincuenta años después de mi primer visionado, sigo atrapado por su enigmática potencia.

“Se trata de una de las obras cumbres de dos de los más representativos creadores del siglo XX, que une ‘lo absurdo-siniestro’ del universo kafkiano con la crítica del autoritarismo que impregna la filmografía wellesiana.

“Refleja sus posiciones vitales y éticas, ofreciendo una lúcida y actual visión sobre las desiguales relaciones entre el individuo y los inalcanzables órganos detentadores del poder, siendo un problema básico en nuestra cibersociedad el dominio de una implacable autoridad difusa, cuya política del miedo nos considera culpables en potencia”.

arquetipo de la sociedad mexicana, donde antagonizaban, como en todo melodrama, los ricos (con poder y dinero, intentando avasallar) y los pobres.

“El bueno y el malo, algo que el director deja claro al rematar con las palabras finales: ‘el rico no quiere al pobre, el pobre no quiere al rico’ y una toma en que dos niños pobres cierran el libro que terminan de leer y que es arrojado a la basura.

“No recuerdo exactamente cuántas veces la he visto pero han sido muchas. ¿Unas 30 veces? ¿Podrían ser más! Recuerdo que era un chiquillo de apenas unos 5 años, corrían los años 70... Desde que tengo memoria y aún hoy la sigo viendo cada vez que, por fortuna o casualidad, la encuentro en la televisión abierta, donde pasan películas en blanco y negro del cine mexicano.

“Recuerdo que mi primera impresión, como niño, me la llevé no tanto por las imágenes de la película, sino más bien por la reacción de los adultos que la veían: mis padres, los abuelos o los tíos. Me impactaba más verlos a ellos, oír sus comentarios, exaltaciones dramáticas, ¡hasta lágrimas! No recuerdo haberme preguntado ¿qué les pasa?, ¿por qué se estremecen así? No, yo no tenía criterio para hacer esas preguntas. Era mucho drama para entenderlo a tan corta edad. Y cómo no habría de serlo. Era el drama de la vida real de aquellos días. Lo que sí recuerdo es que al verlos así, corrí a las piernas de mi padre, que estaba sentado, y me recargué en él. Fijé mis ojos en el televisor y, como ellos, quedé, poco a poco, impresionado: -¡Torito, ábreme, por favor!- llamaba ella (La Chorreada) a llanto amargo, mientras él (Pepe, el Toro), encerrado en un cuarto quemado y en ruinas, lloraba a grito abierto a su hijo muerto y calcinado, por un acto de venganza, de un malviviente ratero. ¡Cómo no me habría de impactar tan dramática escena!

“Con el tiempo fui comprendiendo la trama de la película, su desarrollo y desenlace y fui siendo parte del mismo drama. No quiero decir que la película ya no me

impresione. Sigue siendo una película digna de valorar y ser vista una y otra vez, ya no con el fanatismo de antes pues uno crece al igual que nuestros padres con arquetipos a seguir. Mi padre se sentía bien con seguir al personaje como ídolo: vestía como él, creía cantar como él, imitaba sus acciones. Y no sólo él, la mayoría, tanto hombres como mujeres. Todos querían ser El Torito o La Chorreada, y nosotros queríamos ser como nuestros padres. Siempre se quiere ser el héroe.

“Con el paso de los años y la experiencia los criterios cambian, las idiosincrasias, la sociedad, las modas, las formas y hasta los conceptos y contextos. Es muy importante el lugar donde crecemos y lo que aprendemos. Existe una identificación nacional mexicana con los personajes de *Nosotros, los pobres* y es difícil negarnos a reconocer que, desde nuestros abuelos y padres, esos roles nos impactaron e inspiraron.

“Los principales atributos de esta película radican en sus personajes, ‘los pobres’, Pepe el Toro, La Chachita, La Chorreada y un círculo de amigos muy allegados a ellos que se mantienen unidos en las buenas y en las malas, sea cual sea la situación, para lograr su felicidad y hacer perdurar su amor. Una enseñanza moral y afectiva imperdible para cualquier generación. Vale la pena verlo por tratarse de un filme que sensibiliza, que provoca sentimientos encontrados y reflexiones que habría que revalorar y comparar con las nuevas conductas. *Nosotros, los pobres* es hasta ahora la película más taquillera, después de más de medio siglo, en el cine mexicano. Y dudo mucho que surja, ahora, alguna que se le iguale aquí en México”.

## La misión



**Adela Flamarique**, española. Graduada en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco, realizó un Erasmus en la Université Saint Louis de Bruselas. Hoy cursa un máster en Estudios Feministas y de Género, y reside en Westport, Irlanda.

La película que recomienda es *La misión* (Gran Bretaña, 1986), del director franco-británico Roland Joffé.

“Recuerdo haberla visto por primera vez en la escuela, con unos doce años. Aunque la historia nos resultó un tanto difícil de entender aquella primera vez, la música y ciertas escenas dejaron huella, y volví a ver la película varias veces.

“El argumento no nos llamó demasiado la atención en un principio: Hispanoamérica, siglo XVIII. Una historia basada en hechos reales sucedidos en 1750 en la frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay, en una época en la que españoles y portugueses se repartían el mundo, y también a los nativos guaraníes. El ritmo lento de la película se nos hizo un tanto pesado. Y, sin embargo, la música de Ennio Morricone y la fotografía de Chris Menges no nos dejaban apartar la mirada de la pantalla. Las imágenes hablaban por sí solas, narrando la historia del padre Gabriel (Jeremy Irons), misionero jesuita en la jungla tropical próxima a las cataratas de Iguazú, y de Rodrigo Mendoza (Robert de Niro), un extrahicante de esclavos que se hace jesuita y encuentra la redención entre sus antiguas víctimas.

“La recomiendo por tres razones. Primero, la música. La película hace un uso magistral de la música de Ennio Morricone. El sonido del oboe será el elemento que lleve a los guaraníes a aceptar la prédica del padre Gabriel. El final muestra una última escena donde un grupo de niños guaraníes carga un instrumento musical en su canoa, como muestra de lo que les quedó como legado.

“Segundo, la fotografía. Chris Menges es considerado uno de los mejores directores de fotografía del mundo. Su experiencia como documentalista de guerra durante los sesenta le proporcionó la habilidad de hacer que parezca real cualquier imagen filmada por su cámara. Obtuvo el Óscar a la Mejor Fotografía por su trabajo en las cataratas de Iguazú, escenario natural que sirvió de trasfondo para la película.

“Tercero, una escena: el perdón. Rodrigo Mendoza, tras matar a su hermano, deja el tráfico de esclavos e inicia su penitencia con los jesuitas. La escena muestra el momento de la llegada de Mendoza a la Misión de San Carlos, donde jesuitas y guaraníes esperan mientras Mendoza intenta alcanzar la cima con su armadura a la espalda, como la carga de su pasado. La música, los rostros, las miradas, los gestos. La escena supone el inicio de la complementariedad de dos personajes, Irons y De Niro, que encarnan dos tipos humanos y dos actitudes hacia los nativos: en la defensa de los indios guaraníes, el padre Gabriel y Rodrigo Mendoza escogen caminos distintos para un mismo fin. El primero no empuña la espada en ningún momento, tampoco para responder a la violencia. Mendoza acudirá a la espada en defensa de los guaraníes.

“El camino a la misión de San Carlos simboliza, en Mendoza, un camino de penitencia. La cima representa el fin de la vida pasada y el inicio de la nueva. El niño guaraní que se acerca al penitente representa la memoria histórica, vista con ojos nuevos. Sin rencor, pero sin olvido, el perdón y la liberación de Mendoza llegan de la mano de los únicos que pueden entregársela: los nativos que él mismo esclavizaba. Son los guaraníes los que, con un cuchillo, cortan la cuerda y arrojan la armadura al fondo del río, como símbolo de un perdón que no otorgan jueces ni sacerdotes ni instituciones. La víctima se convierte en la única autoridad moral que puede liberar y perdonar al verdugo”.

## Tiempos modernos



**Santiago Carcelén**, ecuatoriano. Actor y educador teatral graduado de la Escuela La Mancha. Fundador de la ONG ClownCelulaRoja, actor y codirector de la compañía ImaginoTeatro. Actualmente dirige, actúa y enseña en su ciudad de residencia, Quito.



Su escogida, que calcula haber visto un centenar de veces desde sus 7 años, es *Tiempos modernos* (Estados Unidos, 1936), otro de los clásicos de Charles Chaplin.

“Me impactó Charlot, sus movimientos, su gracia, su valentía y vulnerabilidad, me hacía mucho reír. Me encantaba imitar sus movimientos y sus juegos cuando era niño. Y ahora cada vez que regreso a la película me impactan nuevas cosas. Sigo riendo como niño, pero también me conmueve. Sigue y seguirá siendo una película contemporánea. La manera de hacer una crítica al sistema, a la mecanización del ser humano, el uso de la tecnología a favor de la industria y no de las personas, y cómo logra hacerlo de una manera artística, profunda y cómica.

“La recomiendo por todo. Primero porque me parece que a Chaplin hay que verlo, estudiarlo, seguirlo; no sólo como actor sino también como director y compositor. Esta película encierra un contexto social y cultural: el inicio de la industrialización y el drama humano que se vivió junto con la Gran Depresión. Por la maestría de Chaplin para contar esta historia, el optimismo de Charlot por salir adelante, esa voluntad inquebrantable, ese espíritu de sobreponerse a la adversidad con entusiasmo y elegancia, es algo que siempre he admirado en él. Por los guiños que tiene la película hacia la modernidad, la tecnología y las consecuencias que podemos ver hoy, es decir, la falta de conexión real con los otros, el ser humano convertido en una pieza más de un engranaje de producción y consumo.

“Además está la escena en que canta y baila, (es considerada la última película del cine mudo y fue la primera vez que escuchamos a Charlot hablar). Y por supuesto la escena final, donde por primera vez su personaje no termina solo en un camino por recorrer, como en sus películas anteriores, sino acompañado por su

coprotagonista, rol interpretado bellamente por Paulette Goddard.

Finalmente, la recomiendo para reír y llorar. Pocas veces se tiene la posibilidad de vivir esas dos emociones juntas, y con esta película, al menos a mí, me ocurre.

## La naranja mecánica



**Lilia Moema Santana**, brasileña. Licenciada en Derecho por la Universidad de Fortaleza, Unifor, y en Dramaturgia, por el Instituto Dragão do Mar. Realizadora audiovisual, trabaja como directora y fotógrafa desde 1990. Vive en Fortaleza, Ceará, Brasil.

Un filme que marcó a Lilia es *La naranja mecánica* (Estados Unidos / Gran Bretaña, 1971), dirigida por Stanley Kubrick, basada en la novela de Anthony Burgess.

“No sé cuántas veces la he visto. ¿Quince? La vi a principios de la década del 80. Yo frecuentaba el Cinema de Arte, del antiguo Cine Gazela, en Fortaleza, donde exhibían filmes que causaban polémica o estaban prohibidos por la dictadura militar en Brasil. Creo que tenía 24 años...”

“¡Quedé impactada! Una película fuerte, que retrataba la violencia de una manera como nunca imaginé que existía. Mis primeras impresiones sobre la película permanecen, pues se firmaron como una profecía. El filme retrata la violencia de nuestra sociedad.

“La primacía de esta película está en los diálogos, la destreza de los ángulos (muy bien fotografiados) acordes con la narrativa, el montaje con cortes precisos para dramatizar el argumento, la magnífica banda sonora y la impresionante interpretación de McDowell. Un filme que nos lleva a una reflexión profunda sobre la violencia, sobre el individuo y sus motivaciones, así como también nos lleva a comprender esas relaciones entre crimen, culpa y cura. Es un filme profético, que hace un estupendo retrato de lo que hoy, más que nunca, son instituciones fallidas: familia, política, ciencia, religión, y del propio hombre enfatizado por sus sentimientos y placeres pasajeros, en colisión con las reglas sociales. Recomiendo verla con amigos para sostener una discusión sobre el ‘ser’ humano de hoy”.

## Festival Cinelatino de Toulouse:

### La solidaria defensa del cine latinoamericano

Por Vivian Orellana Muñoz



AguaTinta conversó con Francis Saint-Dizier, fundador y actual presidente de este festival.

*“Pues poco a poco, nuestro verdadero deseo de solidaridad hacia los pueblos de Latinoamérica se convirtió en un deseo de solidaridad hacia el cine de aquellos países. Es así como el proyecto fue creciendo hasta convertirse en lo que es hoy. Es decir 50.000 espectadores y 150 películas que otorgan un panorama muy completo del cine de América Latina cada año”.*

▼ Francis Saint-Dizier en la ceremonia de entrega de premios y clausura del festival 2017 (Foto: Brice Pamisire).

El Festival Cinelatino de Toulouse (Francia) es organizado, desde hace 29 años y cada mes de marzo, bajo una primavera incipiente en la ciudad tolosana. Cuenta con una amplia programación y numerosas salas de cine arte que durante diez días exhiben películas latinoamericanas, seleccionadas por el equipo de Arcalt (Association Rencontres de Cinéma d'Amérique Latine à Toulouse / Asociación Encuentro de cine de América Latina en Toulouse).

Para poder solventarse, esta organización sin fines de lucro suma la subvención que el Estado otorga a los organismos correspondientes de la región, a la ayuda de patrocinadores privados y a la recaudación de las taquillas durante el festival. Su objetivo es ayudar y defender el cine latinoamericano, dándolo a conocer, difundiendo y distribuyéndolo en Francia.

A su habitual y numeroso público, ofrece la posibilidad de ver películas de América Latina en las salas de la Acreamp, asociación de exhibidores que reúne a más de 80 cines arte de las regiones de Nueva Aquitania, Occitania y Los Pirineos. Con esta especie de red de salas, logra una gran difusión, tanto del evento como de las películas, las cuales son -la mayoría de las veces- estrenos o casi desconocidas en sus propios países de origen.

Además, y para su difusión, este festival edita Cinémas d'Amérique Latine, su propia revista, creada en 1992.

La casa anfitriona de este gran encuentro de cineastas, productores, cinéfilos, organizadores y benefactores es la

Cinemateca de Toulouse, un lugar idóneo para el evento, además de ser una fiel compañera de ruta de este festival de cine, el más importante en su categoría en Francia, como festival de cine latinoamericano, debido a la cantidad de realizaciones que circulan en las salas de cine de la región y luego son comercializadas con éxito en el país.

Para saber más sobre sus comienzos y desarrollo, AguaTinta conversó con uno de sus fundadores y actual presidente de dicha asociación, Francis Saint-Dizier, médico de profesión y cinéfilo confeso.

#### ¿Cómo y por qué fundaron la asociación Arcalt?

Cuando existían las dictaduras en América Latina, en Toulouse había cinco asociaciones que defendían los derechos humanos y que perduraron desde el período de los gobiernos de facto hasta los Acuerdos de Paz de Guatemala, la victoria del sandinismo en Nicaragua y el final de las dictaduras en los años 89-90, entre otros hechos. Entonces, nos dijimos que debíamos hablar de Latinoamérica de otra forma. Teníamos que hablar de sus pueblos y no sólo de sus dictaduras, guerras y tráfico de droga. Es así que el cine nos pareció un buen medio para salir de la esfera militante de derechos humanos. Entonces creamos Arcalt.

Poco a poco, nuestro verdadero deseo de solidaridad hacia los pueblos de Latinoamérica se convirtió en un deseo de solidaridad hacia el cine de aquellos países. Es así como el proyecto fue creciendo hasta convertirse en lo

▼ La novia del desierto (Cecilia Atán y Valeria Pivato, Argentina / Chile).



que es hoy. Es decir, una actividad que convoca a 50.000 espectadores y muestra 150 películas, lo que otorga un panorama muy completo del cine de América Latina cada año.

**En este recorrido ¿hubo dudas o contaron siempre con el apoyo necesario para una empresa de esta envergadura?**

Hemos tenido siempre el apoyo de los fundadores y de la gente que nos colabora en forma voluntaria. Rápidamente, nos asociamos con la sala de cine ABC y la Cinemateca de Toulouse, lo que nos dio un apoyo muy importante como asociación. Debo decir que, fuera de ser militantes de derechos humanos, algunos somos fanáticos del cine. Yo pasé mi adolescencia en el cine y Guy Boissières, otro de los fundadores, gustaba de los westerns. Nuestra reconversión al cine no fue difícil, porque al mismo tiempo fue un regreso a nuestras fuentes.

**El cine de América Latina ¿atraía a todos los fundadores?**

No, no atraía a todo el mundo. Pero hay que recordar que en Toulouse, en el período de las dictaduras, hubo una importante inmigración argentina y chilena que vino a reforzar esta tradición de acogida de la ciudad, que en febrero de 1939 recibió a 40.000 españoles que huían de Guerra Civil [Ver *Aguatinta* N°22, *El exilio republicano*

p.34. N.de la R.]. Esta tradición hispanizante de Toulouse existe hace mucho tiempo. Entonces, hemos reunido toda esta influencia hispánica para hacer el Festival Cinelatino.

**¿Podría hacer una retrospectiva de estos 29 años de cine latinoamericano?**

Lo que vemos es que dictadura y cultura no van de la mano. Durante el período de las dictaduras en América Latina el cine se derrumbó, en Argentina, Chile, Brasil. El único país que hacía cine era México. Después, con el fin de estos gobiernos dictatoriales hubo un resurgimiento importante del cine. Luego llegó la revolución digital, es decir, ya no se hacen más películas análogas o en nitrato de plata, lo que hizo cambiar enormemente la condición de la producción. Esto significa que incluso los países que no tienen una tradición cinematográfica, como Colombia, se han convertido en actores importantes en el cine latinoamericano.

No es casualidad que este año le rindiéramos homenaje a Colombia: desde hace veinte años este país ha producido muchas películas, gracias al sistema digital. El problema que nos produjo esto fue encontrar los medios de difusión de los filmes latinoamericanos en Europa, ya que no gozaban de un buen posicionamiento en las salas de cine europeas. Así, el Festival Cinelatino es una manera de dar a conocer las películas para que luego hagan una carrera comercial en Francia.

**Hasta ahora ha funcionado muy bien esta difusión...**

Sí, sobre todo en Francia. Hay más o menos 35 películas latinoamericanas por año en el circuito comercial francés, lo que es bastante, mucho más que en España y Portugal. Esto es porque estamos unidos a la Red de Cine de Arte y Ensayo, que es muy potente y en la cual nos apoyamos.

**El festival tiene también una relación con el de San Sebastián en España...**

Sí, se creó amistad en el camino, pronto hará 14 años de eso. Inventamos una sección que se llama "Cine en construcción" que entrega a profesionales europeos, películas latinoamericanas que no están terminadas, porque no tienen los medios económicos para financiar la postproducción ni la distribución. La idea es que exista un acompañamiento de productores y distribuidores europeos hacia los realizadores latinoamericanos, para que las películas logren ser finalizadas.

Esto permite una doble ventana, una en Toulouse, en marzo, y la otra en septiembre, en España, en San Sebastián. Y este sistema funciona muy bien. Las cifras son elocuentes, hemos contribuido a la promoción de 176 películas, de las cuales la mayoría está casi terminada. Muchas son conocidas, pues han sido seleccionadas en festivales importantes, como Cannes, San Sebastián, Berlín, Rotterdam. Este año vamos a recomenzar con seis títulos

en Toulouse y seis en San Sebastián, pero tenemos una demanda enorme: este 2017 recibimos en Toulouse 198 producciones de las que solamente podíamos seleccionar seis.

**¡Qué éxito!**

Todo el mundo del cine en Latinoamérica conoce "Cine en construcción". De hecho, algunos festivales han desarrollado una iniciativa similar como los "Work in Progress" de Guadalajara (México) y Cartagena (Colombia). En los últimos años hemos contribuido eficazmente a la finalización, difusión y comercialización de algunas de las películas más destacadas de América Latina: las chilenas *Tony Manero*, de Pablo Larraín, *Matar a un hombre*, de Alejandro Fernández Almendras, y *Gloria*, de Sebastián Lelio; la mexicana *Sangre*, de Amat Escalante; las argentinas *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila, e *Historia del miedo*, de Benjamín Naishtat; las colombianas *La sirga*, de William Vega, y *La playa*, de Juan Andrés Arango; la venezolana *Pelo malo*, de Mariana Rondón, entre muchas otras.

**¿Este gran interés existente en Toulouse por el cine latinoamericano ha alcanzado a otros países de Europa?**

En Toulouse hemos lidiado mucho para convencer a nuestros aliados europeos del valor del cine



▲ *Fuerza bruta* (Laura Baumeister, México / Nicaragua).



▲ *El amparo* (Rober Calzadilla, Venezuela).



▲ *Rosinha* (Gui Campos, Brasil).



▲ *Santa y Andrés* (Carlos Lechuga, Cuba).



▲ *Pariente* (Iván Gaona, Colombia).



▲ *Hermia y Helena* (Matías Piñeiro, Argentina).



▲ *Los nadie*, (Juan Sebastián Mesa, Colombia).



▲ *Rey* (Niles Atallah, Chile).



▲ *Carpinteros* (José María Cabral, República Dominicana).

latinoamericano. El año pasado se realizó un encuentro entre los institutos de cine europeos y latinoamericanos, que redactó un llamado final a reforzar la solidaridad de este y el otro lado del Atlántico. Nos damos cuenta de que en otros países, no solamente en España y Portugal, sino también en Alemania, Inglaterra o los países nórdicos, el cine de América Latina comienza a llegar, gracias a la ayuda de estos institutos, de estos organismos oficiales que hay en cada país europeo.

#### En 2018 el festival cumplirá 30 años, ¿cómo piensan festejarlos?

Vamos a aprovechar la celebración de los 30 años, pero no será con alfombra roja, porque tenemos horror de eso. Daremos carta blanca a cada cineasta para que elija tres o cuatro películas exhibidas y haremos una retrospectiva con ellas. Ésa es la idea, pero necesita ser más trabajada aún. No se trata de homenajearnos unos a otros, sino de rendir tributo al cine latinoamericano que ha pasado por el festival en estos últimos 30 años.

#### ¿A qué atribuye que este festival haya funcionado exitosamente a lo largo de todo este tiempo?

La asociación ha sabido quedarse cerca de una audiencia joven, lo que no es común en el caso del público de cine francés. Tratamos de unir diferentes aspectos de América Latina: la fiesta, la música y el cine, lo cual funciona bien. Y sobre todo, tiene que ver con que hay muchos, muchos voluntarios, gente que no pertenece al medio, sino que son estudiantes y trabajadores que vienen por 10 días para ayudar a que el festival se desarrolle. También es muy probable que tenga que ver con que hemos conservado el espíritu inicial, aquel de los *rencontres* (encuentros) que se hacen posibles.

#### ¿Es un espíritu de simplicidad?

Exactamente. Ésa es la característica: lo simple. Los encuentros se hacen lo más directo que sea posible. Éste es, por supuesto, el espíritu del Festival Cinelatino de Toulouse. Lo hemos conservado y perdurará.

#### Algunos de los títulos galardonados este 2017 y sus realizadores

Largometraje: Gran Premio Coup de Coeur: *Los Nadie*, de Juan Sebastián Mesa, Colombia.

Fipresci (Premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica): *Pariente*, de Iván Gaona, Colombia.

Premio Descubrimiento de la crítica francesa: *Rey*, de Niles Atalah, coproducción de Chile, Francia, Alemania y Holanda.

Premio Signis de documental: *El pacto de Adriana*, de Lisette Orozco, Chile.

Premio Revelación en cortometraje: *Rosinha*, de Gui Campos, Brasil.

Mención especial en cortometraje: *Fuerza bruta*, de Laura Baumeister, México / Nicaragua.

Plataforma profesional: Premio Cine en Construcción 31: *La novia del desierto*, de Cecilia Atán y Valeria Pivato, Argentina / Chile.



▲ Panorámica de la versión 2017 del Festival Cinelatino, 29es Rencontres de Toulouse, realizado entre los días 17 y 26 de marzo.



▲ Wayra Tambo, en el patio de la Cinemateca de Toulouse, 23 de marzo de 2017 (Foto: Adan Paul).

# Ricardo Piglia: la muerte del último borgeano

Por Jorge Calvo

*“El perfecto orden imperante en el mundo concebido por Borges es literario, ergo, difiere de la caótica y pueril realidad cotidiana. Las ficciones plasmadas en los escritos de Borges con el tiempo han ido creciendo hasta invadir y apoderarse de la realidad”*

Un buen número de escritores –por no decir todos– acostumbran mirarse en los mismos espejos donde antes se miraron los autores que los precedieron. El irlandés James Joyce solía asomarse a la brillante y quieta superficie de las aguas donde antaño se reflejaba la imagen de Homero, el aeda novidente de Quios, quien recorrió las islas del Egeo, cantando en las plazas las heroicas hazañas de los antiguos aqueos en la legendaria batalla de Ilion. De este modo, Ulises, conocido como Odiseo, ha navegado desde la lejana Ítaca por las rutas de la literatura universal hasta atracar en Belfast. Otros escritores, como Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa se han escudriñado en las técnicas narrativas de Faulkner y han fundado nuevos espacios mitológicos a partir de la mítica región de Yoknapatawpha. El gran cronopio Julio Cortázar, proveniente de Mar del Plata, se oteaba en los horizontes de Poe, en la patafísica de Alfred Jarry y en “la ficción fantástica” que, a partir de cierto momento, comienza a brotar de la pluma de Jorge Luis Borges, quien secundado por una frase de La Escuela de Praga, sostiene que “la metafísica es una rama de la literatura fantástica”. Considerando que Borges nació en una biblioteca, creció rodeado de libros y a lo largo de su existencia dirigió numerosos archivos, al punto de llegar a sospechar que el paraíso perdido era una biblioteca, simplemente no podía concebir un orden distinto a la perfección que el que irradian hileras e hileras de libros.

Fue precisamente Borges quien descubrió que las realidades se repetían o reflejaban y que, como lo atisba la física cuántica, existen universos paralelos, donde los mismos personajes enfrentados a iguales circunstancias escogen diferentes opciones, que estas realidades paralelas convergían o divergían y que en estas infinitas posibilidades ya todo estaba escrito. Borges estableció la existencia de un

doble literario, llegando a decir que “existe otro Borges al que le suceden las cosas”. Inició también el juego de coger un libro, abrir cualquier página y elegir al azar un párrafo que contiene una cita que remite a otro libro, en el cual encontraremos otra cita que remite a un texto anterior donde a su vez surgirá una nueva cita. Así suma y sigue. La realidad es un laberinto de citas al que concurren infinitos autores e infinitas sabidurías. Borges infiere que leer es saltar continuamente de un libro a otro y que la búsqueda del conocimiento o la sabiduría no es otra cosa que una indagación infinita que nos conduce de una cita a otra cita. El resultado es un compendio, una suma de conocimientos fragmentados y conectados entre sí, referidos unos a otros. De aquí se desprenden dos nociones fundamentales y en esencia borgeanas: que es posible construir una literatura a partir de textos preexistentes y que ese proceso conlleva una investigación.

Otro más reciente *Magister Ludi* oriundo del Río de la Plata que se mira en los espejos borgeanos, es Ricardo Piglia. Él también urdirá una laboriosa y brillante metaliteratura, nacida de otros textos que, como realidades paralelas, se reflejan mutuamente. Abordará la investigación en novelas del más clásico estilo policial, pero también, al igual que Borges, enviará a su *alter ego* Emilio Renzi a vagabundear por las páginas de la literatura, leyendo y opinando sobre la obra de Ricardo Piglia. Porque somos uno y somos muchos. Piglia asume el desafío de continuar con la dinastía de los dobles y de los laberintos que convergen o se bifurcan en la telaraña del tiempo. Su nombre completo es Ricardo Emilio Piglia Renzi. Como Ricardo Piglia firmó la mayor parte de sus libros policiales y, bajo el nombre de Emilio Renzi, llevó una serie de cuadernos en los que se mira a sí mismo como creatura literaria, en un juego de espejos que multiplica su existencia.

## Los primeros años

*Respiración artificial* se titula la primera novela de Ricardo Piglia que atrajo la atención del público y de la crítica. La historia de corte policial llevaba un tiempo recorriendo casas editoras que la rechazaban, cuando el chileno Óscar Luis Molina Sierralta, en Editorial Pomare, tuvo la visión de invertir en ella.

“Teníamos la experiencia pero perdimos su sentido, acercarse al sentido restaura la experiencia”. Esta cita tomada de T. S. Eliot entrega una clave para mejor comprender la novela. Otro párrafo en la portada trasera del libro señala: “Concebida como un sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, parodias y pastiches, la novela de Piglia no sólo es la puesta en escena del viejo sueño de Walter Benjamin (“producir una obra que consistiera únicamente en citas”); también es una moderna y sutil versión de las novelas policiacas”.

El título *respiración artificial* alude al método que siguen los servicios de primeras urgencias al acudir al rescate de un cuerpo a punto de morir, y se puede ver como el “conjunto de maniobras que se practican en el cuerpo de una persona exánime por algún accidente, para restablecer la respiración”. Lo que “agoniza”, según el punto de vista de esta novela, es tanto la historia como la literatura argentinas, que han sido soslayadas, ignoradas petrificadas bajo un modelo que no las considera, en esta nueva moda de mirar la realidad desde una perspectiva ligera; ambos “cuerpos”, historia y literatura, padecen un parálisis mortal mientras esperan por aquel milagroso hábito de resurrección que las impulse a incorporarse y caminar nuevamente.

Es una novela que no sólo aspira a explorar el pasado sino además a rescatarlo. En ella debuta el *alter ego* de

Piglia –el escritor Emilio Renzi– a quien encontraremos luego en otras obras suyas. *Respiración artificial* es una novela epistolar y múltiple. La narración regresa una y otra vez sobre una vieja historia que ha venido circulando en la familia a lo largo de generaciones, con suficientes giros. Un relato de traiciones y castigos hasta que a fines de los años setenta Renzi conoce al fin a su tío Marcelo Maggi, quien, radicado en una ciudad fronteriza de provincias, vive para descifrar cartas y papeles de un tal Osorio que fuera secretario privado de Juan Manuel de Rozas, un hombre destinado a ser recordado como héroe, pero que ingresa a las páginas de la Historia rodeado por la sospechosa aureola de traidor. Y de este modo avanzamos retrocediendo en la historia hasta un límite donde la realidad se funde con la ficción.



▲ Foto: www.elpais.com.

▲ Foto: www.tn.com.ar.

También por ahí asoma un polaco Tardewski, quien posee antecedentes de un encuentro tan improbable como fantástico entre dos figuras clave del imperio austro-húngaro –Hitler y Kafka– en la Praga de los años veinte. Entonces, a través de fugas al extranjero y correspondencia epistolar, papeles y fragmentos de historia, de vidas oscuras y relatos improbables, se trama una de las novelas en castellano más radicalmente originales y atractivas de las últimas décadas.

*Respiración artificial* deviene la irrefutable respuesta a quien se pregunte por qué, tras la muerte de Borges y Bioy Casares, Piglia es considerado el mayor representante de la literatura argentina.

A quienes gustan de las estadísticas, no hace mucho se consultó a cincuenta escritores argentinos sobre las mejores novelas aparecidas en la Argentina y *Respiración artificial* se inscribió entre las diez más escogidas. Se trata no sólo del único libro memorable publicado durante el período de la dictadura militar, sino también de una espléndida ficción que se convierte en espejo de la historia. Se trata de una novela que, utilizando la estructura de la novela policíaca –que Piglia considera un género fundamental de la literatura contemporánea–, indaga en los enigmas de épocas convulsas y de personajes oscuros. Y parece responder a la pregunta ¿cómo relatar los entretelones más oscuros de la historia de un país?

▼ Foto: [www.elpais.com](http://www.elpais.com).



## La siguiente novela negra

Ricardo Piglia, autor estudioso y prolífico, publicó numerosos artículos, ensayos y una serie de títulos. Entre los relatos breves destacan *Prisión perpetua* (1988) y *El pianista* (2003) y entre las novelas *Ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997), que en 2001, con las actuaciones de Eduardo Noriega, Leonardo Sbaraglia y Leticia Brédice, bajo la dirección de Marcelo Piñeyro, fue llevada a la pantalla grande, para, un año más tarde, obtener el Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana.

*Plata quemada* refiere una historia real. Se trata de un caso de crónica roja que tuvo como escenarios Buenos Aires y Montevideo en 1965. En septiembre de ese año una banda asaltó un banco en San Fernando, provincia de Buenos Aires. También participaron varios políticos y policías que se harían con su parte del botín una vez que el robo hubiera funcionado. El plan se cumple. Sin embargo, en la huida, los maleantes deciden traicionar a sus socios y escapar con toda la plata. La policía no lo va a permitir.

Ricardo Piglia tuvo acceso a materiales confidenciales. El ritmo de *Plata quemada* es implacable, no da tregua ni concede respiro. Es dura y conmovedora, deslumbrante y verdadera.

La trama se inicia cuando una pandilla de hampones asalta una camioneta que se usa para transportar el

dinero de unos sueldos. Los personajes, Dorda y Brignone, participan en el asalto a mano armada. “Los llaman los mellizos porque son inseparables. Pero no son hermanos, ni nada semejante. Tienen en común el modo de mirar, los ojos claros, quietos, una fuerza extraviada en la mirada recelosa. Dorda es pesado, tranquilo, con cara rubicunda y sonrisa fácil. Brignone es flaco, ágil, liviano, tiene el pelo negro y la piel muy pálida, como si hubiera pasado en la cárcel más tiempo del que realmente pasó”.

El Cuervo Mereles es el chofer que conduce la Chevrolet 400 que intercepta a la camioneta y en la que los tres atracadores, Dorda (alias el Gaucho Rubio) Brignone (alias el Nene) y Mereles, se dan a la fuga con el dinero, mientras Malito y el Chueco Bazán cubren todo desde un hotel cercano. “Malito era el jefe y había hecho los planes y tenía los contactos con los políticos y los canas que pasaron los datos, los detalles y a quienes tenían que entregarles la mitad del botín. Había muchos metidos en el negocio pero Malito pensaba que ellos tenían diez o doce horas de ventaja, y podían rajarse con toda la mosca y cruzar al Uruguay”.

Durante el asalto murieron cuatro personas. Un empleado de seguridad, herido en el tiroteo, fue rematado a sangre fría. Algunos testigos afirman que uno de los ocupantes del Chevrolet resultó herido. En su huida, el Chevrolet tuvo un accidente y debieron abandonar el coche, pero se las arreglaron para conseguir otro. Ni las patrullas móviles ni los puestos fijos fueron capaces de seguir la pista del vehículo robado.

Los periódicos no descartan la existencia de una organización más amplia. Se habla incluso de manera no oficial de una operación apoyada por redes clandestinas peronistas. El oficial de policía a cargo de la investigación, un comisario de Robos y Hurtos, no investiga; simplemente utiliza la tortura y la traición como métodos. Ha creado un escuadrón de la muerte siguiendo el modelo brasileño.

El Chueco Bazán es en realidad un informante de la policía. Al día siguiente los periódicos traen la fotografía del comisario Silva con el cadáver de Bazán. En palabras de Silva, los delincuentes han comenzado a matarse unos a otros para escapar de la justicia, pero la policía sigue su pista y tienen sus horas contadas. Dos días después, las autoridades consideran que el caso ha sido aclarado, aunque los autores materiales se encuentran todavía prófugos. Piglia ha dicho que su propósito consistió en mirar la sociedad desde el crimen.



▲ Escena de la versión cinematográfica de la novela *Plata quemada*, dirigida por Piñeyro.

## La obra por la que obtuvo el Premio Rómulo Gallegos

*Blanco nocturno* es una creación que pone contra el paredón todos los recursos tradicionales del género policial y esto la convierte en una novela que trasciende con mucho lo meramente policial, familiar y campestre. Y precisamente es esta idea de construir una novela de género que a la vez respeta lo más elemental y básico de una narración: el relato dosificado de una historia que permite el desarrollo pleno de los acontecimientos. Y, finalmente, como postula uno de los mismos personajes al intentar explicar el caos y la distorsión que van adquiriendo los personajes y las circunstancias involucradas en el crimen que se intenta resolver, se trata de una “ficción paranoica”.

*Blanco nocturno* transcurre a los monótonos compases de un pueblo, en una provincia de Buenos Aires en los meses iniciales de 1972. Un lugar donde aparentemente no ocurre nada le sirve a Piglia para construir un ambiente controversial. Además, los hechos que se van a producir destruyen la tranquilidad pueblerina.

El asesinato de Tony Durán, un puertorriqueño que llega al pueblo (cuyo nombre nunca conocemos) en compañía de las mellizas Belladonna, sirve para que se desencadene la trama. Nos encontramos en un lugar donde ocurre un crimen que nadie puede explicar. El comisario Croce y el inspector Saldías (detective y ayudante, rasgo estructural del policial clásico) están a cargo de esclarecer el asunto. Por supuesto que la muerte del mulato Durán se mezclará con la historia sentimental, social e industrial de los Belladonna, pero, también, con el negocio de las apuestas en las carreras de caballos. Son muchos los elementos que complejizan la resolución del crimen y son, precisamente, éstos los que destruyen la construcción homogénea de un género específico. Lo que encontramos es la convivencia y reestructuración de dichos elementos.

La novela tiene dos partes y un epílogo. Se inicia *in medias res*, es decir, en la mitad de la historia completa. La descripción inicial de Tony Durán se produce paralelamente a un monólogo en voz alta de Croce, que es enriquecido por los constantes comentarios de Madariaga, el dueño de un almacén donde se puede beber alcohol y hospedarse. El *flashback* funciona muy bien, ya que la información de la llegada de Durán se entrelaza y enriquece con los iniciales razonamientos de Croce. Luego de que la historia de Durán llegue al día de su asesinato, la narración fluye linealmente, salvo ligeros saltos al pasado para recordar cosas que ayuden en la investigación. También tenemos una conversación, que aparece en muchos apartados de las dos partes del libro, protagonizada por Emilio Renzi (periodista de El Mundo de Buenos Aires que vino a ver qué pasaba en el pueblo) y Sofía Belladonna.

Se nos refieren la importancia de la fábrica de autos y la historia de los Belladonna, fundadores del pueblo. Finalmente, tenemos las notas al pie de página que reconstruyen una historia paralela a las demás, una narración hecha de retazos: notas periodísticas, comentarios de personajes, explicaciones y aclaraciones.

El principal atractivo de *Blanco nocturno* son sus personajes. Sobre todo porque en ellos se presenta la disidencia del género, la reformulación de la estructura clásica. Podemos verlos actuar de acuerdo a ciertos grupos

organizados alrededor del hecho clave: la muerte de Tony Durán.

Primero tenemos al pueblo, a la gente que presiona para que el crimen se resuelva lo antes posible, ya que no soportan que un extraño acontecimiento perturbe la monotonía que siempre les acompañó. Incluso llegarán a inculpar a Yoshio, el conserje del Hotel Plaza donde fue asesinado Durán, por tener una relación poco convencional con la víctima.

Luego está el aparato legal dividido en dos sectores: el comisario Croce y su nada ortodoxa forma de investigar, por un lado, y, por el otro, al fiscal Cueto con una participación muy comprometida en todo lo acontecido y con su objetivo de manipular las idas y venidas del pueblo. Croce y Cueto van a tener muchos conflictos, pues sus intereses son contrarios desde un inicio.

Finalmente, la prensa, representada por El Pregón, el pequeño periódico pueblerino que es manipulado por el fiscal Cueto. Sin embargo, el verdadero poder de la prensa se va a manifestar en la presencia del periódico capitalino, El Mundo, uno de cuyos periodistas, el *alter ego* de Ricardo Piglia, Emilio Renzi, será el encargado de buscar la verdadera lógica que explique la muerte de Durán. Esta prensa tendrá más de un encuentro tenso con el fiscal Cueto.

Esto ha conducido a ver la obra de Ricardo Piglia como una de las más originales y a *Blanco nocturno* como una prueba irrefutable de ello. Ricardo Piglia, se sitúa entre aquellos autores que parten de un profundo conocimiento del género para cuestionarlo. Él no es un teórico que escribe novelas, es un novelista que conoce la teoría.



▲ Foto: [www.megustaleer.com](http://www.megustaleer.com).

Ricardo Piglia nació en 1941, en Adrogué, provincia de Buenos Aires. Luego, por razones políticas, su familia se mudó a Buenos Aires, donde Piglia estudió Historia en la Universidad Nacional de La Plata. A lo largo de diez años se desempeñó como editor policial en editoriales de esa capital. En 1980, con *Respiración artificial*, se consagró internacionalmente. También publicó numerosos ensayos y los autobiográficos *Los diarios de Emilio Renzi*. Fue profesor de la Universidad de California, en Davis, y en la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Obtuvo, entre otros, el Premio Rómulo Gallegos y el Premio Internacional de novela Dashiell Hammet. En 2011 regresó a vivir a Argentina. Tres años después, le fue diagnosticada una esclerosis lateral amiotrófica (ELA). Falleció el 6 de enero de 2017.

## Gotas de tinta



## Memorias de luz y oscuridad

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Antes de alcanzar su envergadura definitiva, en volumen y trascendencia, la potencia con que irrumpió *En busca del tiempo perdido* hizo a su autor abortar algunos trabajos iniciados previamente que sólo vieron la luz muchos años después. Es el caso de *Contra Sainte-Beuve*, una serie de reflexiones concebidas por Marcel Proust entre 1908 y 1910, relativas a la obra de Charles Baudelaire y editadas recién en 1954. Según el burgués narrador parisino, buena parte del genio del poeta maldito residía en su neurosis y era sólo un ejemplo de muchos “sublimes neuróticos que crean obras de las que una estirpe de mil artistas sanos no habría podido escribir un solo párrafo”. En relación al poema *Harmonie du soir*, señalaba: “¡ah!, ese estremecimiento de un corazón al que se lastima”.

Algún tiempo después, bien podría ampliarse el alcance de esas expresiones al propio Proust. Corazón lastimado, el artista al que nada le faltó, excepto el amor, construyó desde su soledad un universo de imágenes, verdadero reflejo de retrospectiones a un tiempo feliz. En palabras de Walter Benjamin –quien abordara la obra de Proust como traductor y como crítico, resignificando en ella las nociones de ‘memoria involuntaria’ y ‘despertar’–, Marcel “transforma la existencia en un bosque encantado del recuerdo”, a lo que agregamos que construye personajes en los que exorciza sus propios vicios y busca consuelo en

un ritmo de trabajo que raya en lo compulsivo.

Si la pluma del creador de *Las flores del mal* vertió la tinta que acuñó cadáveres, abismos, cenizas y mórbidos miasmas, los cuadernos del narrador del barrio de Auteuil se llenaron de música, paisajes y sensaciones. *Por el camino de Swann* contiene uno de los cuadros más vívidamente descritos de toda su obra y es cita frecuente entre sus lectores: una taza de té con magdalenas es la llave al mundo proustiano.

Más que por haber nacido en tierra gala, o por su tendencia al exceso, Baudelaire y Proust están unidos por la poesía, por la crítica de arte y las traducciones, territorios que recorrieron distanciados por diez lustros. Sin embargo, quizá por tratarse de neurosis, el primero representó, expulsándolo en versos, ese París sofocante, la bohemia decadente, expurgando su alma sin mediar eufemismos; y siendo simple soledad la suya, el segundo reinventó la Ciudad Luz, construyendo un mundo sin tiempo, su personal paraíso perdido. Ambos escenarios se recrean y reescriben cada vez que alguien acoge esas páginas entre sus manos, tal vez porque le “gusta recordar esas desnudas épocas” de musas jóvenes a las que cantó el poeta maldito, o porque intenta invocar al novelista francés con una taza de té con magdalenas, para no sentirse “mediocre, contingente y mortal”.

# Reseña literaria

Por María de los Ángeles Barrera

## La sublime voz del mar

Todos tenemos diversas experiencias con el mar. La literatura desde siempre lo ha tenido como referente, telón de fondo (*Moby Dick*, Melville, 1851), como antagonista (*El viejo y el mar*, Hemingway, 1952), como contexto geográfico (*La Catedral del mar*, Ildefonso Falcones, 2006). La lista es extensa si pensamos en historias de piratas, de puertos en plena ebullición, de nacientes pueblos en el caribe o mercados al borde del Mediterráneo o en islas exóticas o pueblos africanos. También los autores que se han inspirado en la gran masa de agua salada para utilizarla de metáfora, como Sófocles, y clásicos como Salgari, Poe o London, por nombrar a algunos.

El escritor italiano Alessandro Baricco (1958), se ha transformado en un clásico contemporáneo a través de sus obras. En *Océano mar*, novela publicada en 1993, escribe con destreza, manejando a su antojo el verso, convirtiéndolo en ocasiones en prosa precisa y majestuosa. Nos deleita con un lenguaje exquisito y una estructura original que nos cautiva como lo hace el mar, a veces quieto y otras tempestuoso.

Es un relato en el que confluyen diversas historias, con personajes encantadores y bien definidos, seducidos cada cual a su manera por el mar, conscientes o no de la necesidad del océano para resolver sus conflictos, y, así como cada historia va siendo presentada, del mismo modo tiene cada una un final particular.

Lo esencial en los relatos de esta obra es la sublime voz del mar, que se deja oír intensa, diversa, tierna, fugaz, apasionada, traicionera, seductora, según acompañe el devenir de cada personaje. Son todos destinos atados de una u otra manera al mar.

Baricco, además, nos inquieta. No sabemos a ciencia cierta qué estamos leyendo, narrativa o poesía. Las pausas sin puntuación alguna tienen una musicalidad que vamos descubriendo y disfrutando a medida que leemos y somos atrapados por ese magnetismo propio del oleaje intermitente del océano. El mismo que nos paraliza cuando estamos frente al mar, durante una puesta de sol o paseando por su orilla y que no nos permite apartar la vista.

Así sucede. No podemos quitar la vista, la imaginación a cada reglón. Nos entenece con Elisewin, nos confronta con Adams, nos hace reír con el padre Pluche, reflexionar con Plasson o Batlerboom y su odisea por descubrir el final de las



cosas. Comprendemos a Ann y amamos a los niños misteriosos. Pasa con este libro que queremos ser todos los personajes.

La sublime voz del mar nos acompaña mucho tiempo después de leerlo, como un susurro. Nos quedamos atrapados en el tiempo que no transcurre en la Posada Almayer, intentando descifrar ese personaje de la séptima habitación.

Es el océano, según señala el autor: “decir el mar”, como quien busca respuestas, como si el mar pudiese contener en sí la verdad que todos perseguimos o, en otras palabras, como si el mar fuese metáfora de uno mismo.

Alessandro Baricco, es escritor, filósofo, dramaturgo y músico. En 1993 fundó la Escuela Holden en Turín, dedicada a la literatura. En sus propias palabras “la narración es parte de la vida” y el acto de escribir es “un placer físico” que genera sensaciones; te olvidas de comer o sientes que has subido una montaña si has pasado muchas horas escribiendo. Entre sus obras destacan: *Seda* (1996), *Homero, Ilíada* (2004), *Emaús* (2011), *La esposa joven* (2016).



Título: **Océano mar (Oceano mare)**  
Autor: **Alessandro Baricco (Turín, 1958)**  
Editorial: Anagrama, 2007  
Páginas: 235  
ISBN: 978-84-339-0884-1  
Primera edición: Italia, 1993



## Poema de Antonio Daganzo

### REFUTACIÓN

Me llamaste “formal”.

Para mayor dolor del adjetivo,  
tú,  
la musa infinitiva,  
a traición añadiste,  
tenaz:  
“Formalizado”.

Mi idolatrada ingenua,  
ciega de mis entrañas,  
amor:  
lo niego todo,  
y cómo no negarlo por derecho.

No tienes más  
que seguir visitando mis horas extraviadas,  
ésas en que me escribes por sorpresa.

Te empaparás así  
de las secretas lágrimas del caos  
y su imposible forma.

De la lluvia de muertos poderosos  
que es mi vida.



**Antonio Daganzo** (Madrid, 1976).

Poeta, narrador, periodista y divulgador cultural y musical. Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, ha publicado los poemarios *Siendo en ti aire y oscuro* (2004), *Que en limpidez se encuentre* (2007), *Mientras viva el doliente* (2010), libro recomendado por la Asociación de Editores de Poesía y Finalista del Premio de dicha entidad, en la modalidad de mejor obra de habla hispana publicada en 2010, y *Llamarse por encima de la noche* (2012), editado en Chile, y Mención de Honor “Luis de Góngora y Argote” de Poesía, concedida por el Instituto de Estudios de Literatura Contemporánea (España). Además, ha sido distinguido en varios certámenes literarios e incluido en antologías. Como narrador, ha sido traducido al alemán, y, como poeta, sus versos han aparecido en revistas literarias como Turia, Prima Littera o Piedra del molino.

## La víspera de Navidad

### Arkadi Avérchenko

El frío era muy intenso, el viento atacaba furioso las casas y los árboles y no perdonaba a los transeúntes, que hacían todo lo posible para librar de sus ataques las mejillas, la nariz y la frente. Cuando se cansaba de callejear, se encaramaba sobre los altos edificios, en busca de un campo de acción más despejado, más abierto, y daba rienda suelta a su furia salvaje, rugía como un león, saltaba de tejado en tejado, se colaba por las chimeneas.

El novelista Dojov y el pintor Poltorakin marchaban por la acera, cubierta de nieve, envueltos en buenos abrigos.

Iban a una fiesta infantil que se celebraba aquella noche en casa del editor Sidayev, y pensaban con placer en la grata velada que les esperaba en los ricos y tibios salones, ante el árbol de Navidad, rodeados de niños felices, alegres.

El frío arreciaba.

—Es muy difícil escribir cuentos de Navidad —decía Dojov—. O hay que desarrollar un asunto vulgar, o pintar una serie de horrores más vulgar aún...

De pronto se detuvo y volvió la cabeza hacia las gradas de una casa de la acera opuesta, medio cubiertas de nieve.

—¡Mira! ¿Qué es eso?

—¿El qué?

—Ese bulto, en las gradas... A la derecha, en el fondo...

Los dos amigos se acercaron y vieron acurrucado en el rincón a un muchacho.

—¿Qué haces ahí?

—¡Eh, chico! ¿Qué haces ahí, a estas horas?

El muchacho se removió, y surgieron de entre los andrajos que le cubrían una manecita roja de frío y una cara de ojos brillantes, mojados de lágrimas. Debía de tener

ocho o nueve años.

—¡Me muero de frío! —balbuceó, castañeteando los dientes.

—¡No es extraño! —comentó, compasivo, el pintor—. Mira qué miserables harapos...

El novelista se inclinó, pensativo, sobre el muchacho.

—¡Poltorakin! —preguntó con acento solemne—. Esta noche es Nochebuena, ¿no?

—Sí; Nochebuena.

—Pues... ¡ya ves!

—Sí; ya veo...

El novelista señaló al chiquillo.

—¿Te has hecho cargo...?

—¿De qué?

—¡Qué torpe eres! ¡Éste es el niño que se muere de frío!

—¡Vaya una noticia!

—Éste es el famoso muchacho que se muere de frío en Nochebuena —añadió el novelista, en el tono de un hombre que acaba de hacer un importante descubrimiento científico—. ¡Hele aquí! ¡Por fin lo veo con mis propios ojos!

El pintor se inclinó también sobre la pobre criatura.

—¡Sí, no hay duda —dijo, examinándola atentamente—, es él en persona! Mañana es Navidad, si no mienten nuestros calendarios... Y no deben de mentir, cuando Sidayev nos ha invitado...

—Quizá haya por aquí algún árbol de Navidad encendido. Eso completaría el cuadro. La música, la sala iluminada, los alegres gritos de los niños en torno del árbol y, a algunos pasos de distancia, un pobre muchacho

muriéndose de frío...

—¡Mira! —gritó el pintor—. En aquella casa, en la de la esquina, en el cuarto piso, la cuarta, quinta y sexta ventanas están muy iluminadas... Allí hay, seguramente, un árbol de Navidad iluminado.

—¡Entonces, todo está en regla!

—¿Qué?

—Que parece un cuento de Navidad... ¡Es curioso! He leído y hasta he escrito una porción de cuentos sobre el tradicional muchacho que se muere de frío en Nochebuena; pero no lo había visto nunca.

—Sí; se abusa un poco de ese asunto. Basta abrir en estos días cualquier periódico para tropezarse con un muchacho helado, protagonista de una narración sentimental.

—Desde hace algunos años suelen leerse también, en estos días, sátiras más o menos ingeniosas de tal abuso; pero esas sátiras también se han hecho ya vulgares. Ningún escritor que se respete se atreve a servirse, ni en broma ni en serio, del tradicional muchacho.

—Sí; es verdad... Si contamos en casa de Sidayev que acabamos de ver a un muchacho muriéndose de frío, como en los cuentos de Navidad, no nos creen.

—Se echan a reír.

—Se burlan de nosotros.

—Se encogen de hombros.

—No; más vale no contarle. ¡Un niño que se muere de frío! ¡Qué vulgaridad! Es una cosa que no puede tomar en serio ninguna persona dotada de un poco de gusto literario.

—Figúrate —dijo el novelista— que se encuentran

a esta criatura unos obreros, unos hombres toscos e iletrados, que no han leído nunca cuentos de Navidad. Se la llevan a su casa; le dan de cenar, le iluminan de, quizá, un arbolito... Y mañana se despierta en una cama limpia y caliente, y ve inclinado sobre él a un obrero de hirsuta barba, que le sonríe con ternura...

El pintor miró al novelista con ojos burlones.

—¡Caramba, qué improvisación! ¡A que acabas por escribir algo sobre el tradicional muchacho!

El novelista se rió, un sí es, no es avergonzado.

—Sí; le he dado rienda suelta a mi imaginación. Pero ¡no!... ¡Dios me libre! Detesto todo lo vulgar. ¡Vámonos!

—Pero... ¿vamos a dejar helarse a este niño? Podíamos llevarlo a algún sitio donde pudiese entrara en calor y cenar...

—Sí, sí —repuso, irónico, mordaz, el novelista—. Y mañana se despertaría en la camita caliente y vería inclinado sobre él el rostro barbudo... como en los cuentos de Navidad.

Estas sarcásticas palabras azoraron mucho al pintor, que no se atrevió a insistir.

—Bueno; como quieras... Sigamos nuestro camino. Y los dos amigos se alejaron, reanudando la conversación interrumpida. Sus voces fueron apagándose en la distancia. El muchacho se quedó solo, acurrucado en el rincón, y la nieve siguió cubriéndolo...

El pobre no sabía que era —¡pícaro suerte!— un asunto vulgar.

## ALEJANDRA PIZARNIK

## bajo el prisma de Claudia Carmona Sepúlveda

*“No sé lo que quiero, sólo sé que salto, que salteo, que hay un abismo entre dos orillas y que lo importante es el abismo y que el salto es mi cobardía como lo es la orilla y mi impaciencia por alcanzarla”<sup>(1)</sup>.*

Al abordar la página en blanco, recuerdo una pregunta formulada tiempo atrás por un amigo: ¿Por qué la Pizarnik? Quizá esperando que le traspasara la inquietud para lanzarse a leerla con algo de la avidez que observaba en mí, pedía razones allí donde hay también sensaciones, vivencias individuales incluso, que pueden inclinar a un lector hacia un determinado autor. Hacer el ejercicio de atisbar qué elementos objetivos en la obra de Alejandra Pizarnik explican la verdadera fascinación que ejerce sobre algunos, acaba siendo casi una forma de homenajear uno de sus más notables atributos: el querer entenderlo todo.

Y es la primera gran razón también. Porque Flora Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972), la poeta de origen ruso-judío, cuya familia llegó a Argentina vía Francia, escapando de la persecución nazi, creció viendo a su padre aferrado a una radioemisora gala que traía noticias de la guerra, escuchando canciones de Edith Piaf y, de manera progresiva, leyendo. Según recuerda su hermana Miriam en una entrevista, la madre frecuentemente les daba diez centavos para que se compraran un libro y mataran así las tardes de tedio después de la escuela. La menor de las Pizarnik los devoraba. Ya en la secundaria, en la Escuela Normal de Avellaneda, sumaba lecturas de Marcel Proust, poetas modernistas, ensayos y se interiorizaba en los postulados de Jean Paul Sartre -en español y en francés-, del existencialismo y del psicoanálisis. Y escribía. Cada noche, leía y escribía.

Que se anotara en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires era un derrotero natural a sus ansias por aprender. En los cursos de Literatura y Filosofía que tomó allí (varios, todos inconclusos) fue ampliando su acervo y desarrollando una de sus muchas angustias: mientras más leía y aprendía, más pequeña se sentía; descubrir la infinidad de risomas por los que debía seguir indagando le fascinaba y abrumaba a un tiempo. ¿Cómo abarcar más? ¿Cómo abarcarlo todo? ¿Cómo llegar a comprender a los grandes? Y a escribir como ellos...

El apetito intelectual devino en hambre cuando conoció a Juan Jacobo Bajaría, su profesor de Literatura Moderna, quien le abrió las puertas a las vanguardias, en particular, al Surrealismo. Y a su corazón.

Tenía apenas 18 o 19 años. Y descubrió que la poesía era mucho más que Rubén Darío. Había nuevas formas y nuevas concepciones posibles para el verso. Se nutrió del Simbolismo de Baudelaire y quedó marcada a fuego por Lautrémond. Vibró con Rimbaud. Le impactaron Tzara y Breton. Del Surrealismo tomó la determinación por convertir su vida en una obra de arte. Poesía y vida una misma cosa.

Su impaciencia por aprender y su hábito de lectura desenfrenado chocaban con el estudio metódico, guiado, por lo que desertó de la academia; en cambio, puesta a escudriñar en los libros a su propio ritmo, su tranco era más largo. Tomaba notas, rayaba, marcaba, establecía relaciones y elaboraba certeros juicios en crítica literaria.

El primer gran elemento es, pues, la lucidez, la claridad de análisis que llegó a desarrollar la Pizarnik; no en contradicción con su ser atormentado, ni en paralelo; sino precisamente explicadas por éste.

#### Pulsión por escribir. Escribir por pulsión

Alguna vez quiso renegar de su insistencia en atender el llamado. ¿Por qué no ser simple, anhelar un hombre, una familia y tardes de confitería con los niños?

En 1955, con el apoyo de su padre, publicó su primer poemario, *La tierra más ajena*. Había acudido al llamado.

Allí está la Alejandra fragmentada. Aludiendo al deambular de sus ancestros por varios territorios y países antes de llegar sus padres a Argentina y concebirla allí (como pudo ser en otro lugar), señaló en una ocasión que ella era de todos los sitios y de ninguno; que moléculas de diversos seres la conformaron, condenándola a una eterna búsqueda de raíces.

De los varios llamados a los que respondió Alejandra, tal vez el mayor, porque contiene a los demás, sea la invocación a mirarse a sí misma.

No le gustaba lo que veía, pero se buscaba. En algún punto entre la infancia y la muerte, sus dos más recurridos motivos líricos, habría de encontrarse. La escritura para ella era un camino hacia un destino algo difuso, o cambiante, a veces era el amor, muy a menudo la literatura y con no menor frecuencia la muerte. Pero había que recorrerlo.



*“Esta espera inenarrable, esta tensión de todo el ser, este viejo hábito de esperar a quien sé que no va a venir. De esto moriré, de espera oxidada, de polvo aguardador”<sup>(2)</sup>”*

La introspección (que ejercitaba además con su psicoanalista) iba quedando registrada en sus *Diarios* y alcanzaba la esfera creadora. En ellos se comprueba, por un lado, la implacable autocrítica que ejercía Alejandra sobre su propia escritura, que era a la vez maldición y anhelo, y, por otro, que quien se anotó en la historia de las letras argentinas como poeta, la que era capaz de meter una vida en dos versos (“explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome”<sup>(3)</sup>), aspiraba en realidad a la prosa:

*“La prosa, la prosa. La prosa me obsede, el día me deprime. Urgencia por escribir en prosa, no en una prosa extraordinaria, sino en una simple, buena y robusta prosa inaccesible para mí de una manera tan total que la sacralizo. ¿Y dentro de la prosa? ¿Qué pasa con lo de dentro de la prosa? No pasa nada. Por eso no puedo escribir en prosa”<sup>(4)</sup>”*

*“La poesía es una introducción. ‘Doy’ poemas para que tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa”<sup>(5)</sup>”*

Del otro llamado al que acudió se ha dicho ya bastante. Alejandra Pizarnik se sentía ligada a la muerte de una manera tan vital (y no es un oxímoron gratuito éste), que la interpelaba como a su hacedor: “Tierra o madre o muerte, no me abandones aun si yo me he abandonado”<sup>(6)</sup>. Pero éste lo desoyó largamente. Se le olvidaba suicidarse, dijo, distraída en otras tareas. En ocasiones era a la inversa, la certeza de la muerte postergaba el goce de la vida:

*“Imposible amar la tarea presente, hay un perpetuo anhelo de finales rotundos, muerte y resurrección”<sup>(7)</sup>”*

Ésa es la segunda gran razón. ¿Que por qué la Pizarnik? Porque nos seduce su determinación a la escritura, su pulsión por escribir, su escribir por pulsión, que no es lo mismo, pero es (casi) igual. Porque escribir y respirar en ella fueron uno, y eso es algo que escapa de las páginas de sus libros y nos envuelve, nos cautiva y hasta embriaga. Lo que hay de fascinante en la Pizarnik es su hambre por abarcarlo todo, por conocerlo todo, el mundo y a sí misma. Tan literalmente como pueda ser entendido, la poeta-niña de Avellaneda escribió su historia.

¿Que por qué la Pizarnik? Porque Alejandra Pizarnik, finalmente, sí hizo de su vida un gran poema, con lucidez y discernimiento, hasta el fin.

Su muerte fue también su obra.

(1) Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Lumen, Buenos Aires, 2016, pág. 360 (23 de abril de 1964).

(2) Pizarnik. Op. cit., pág. 197 (24 de marzo de 1961).

(3) Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Lumen, Buenos Aires, 2005, pág. 115.

(4) Pizarnik. *Diarios*, 2016, pág. 353 (3 de enero de 1964).

(5) Pizarnik. *Diarios*, 2016, pág. 367 (19 de junio de 1964).

(6) Pizarnik. *Poesía Completa*, 2005, pág. 442.

(7) Pizarnik. *Diarios*, 2016, pág. 359 (6 de marzo de 1964).

# La tinta de...

Autores nacidos en abril

*“La lección de piano” es muy sofisticada, es fácilmente el material más maduro o complejo que he intentado. Es la primera película que he escrito que tiene una historia apropiada, y fue una gran lucha para mí escribirla. Significó tener que admitir el poder de la narración.*

Jane Campion, para Interview Magazine, 1992.

*El arte no tiene ningún poder de mover nada. El arte tiene poder en el tiempo, de recuerdo y de testimonio.*

Fernando Botero, en entrevista con BBC Mundo a propósito de sus pinturas relativas a los abusos de tropas americanas en Abu Ghraib, 2005.

*Dice que no sabe del miedo de la muerte del amor dice que tiene miedo de la muerte del amor dice que el amor es muerte es miedo dice que la muerte es miedo es amor dice que no sabe.*

Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*.

*Mis películas no tienen impacto instantáneo porque son densas, con ideas que la gente no ha pensado. Toma un tiempo para que el público estadounidense llegue a entender algunas de las cosas que estoy diciendo.*

Michael Moore, citado en *Michael Moore, A Biography*, de Emily Schultz.

*No entiendo por qué una persona con cualidades literarias -si excluimos motivos meramente económicos- puede querer llegar a ser guionista de cine. Un escritor debe querer escribir. Y quien esté en condiciones de pensar en imágenes cinematográficas..., que se haga director de cine.*

Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*.

*La escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida.*

Marguerite Duras, *Escribir*.

*Acusar a alguien de asesinato en este lugar es como poner multas de velocidad en el Gran Premio de Indianápolis.*

Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*.

*Estéticamente, psicológicamente, el espíritu, los hechizos, los demonios, son las formas humanas en que el ser viviente puede traducir con palabras la emoción de belleza que le produce el paisaje.*

Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes*.

# Ojo con el libro

Primicias, reediciones, datos, papel digital, descargables..

**Hitchcock.** Guillermo del Toro



Descargar en:

[https://www.dropbox.com/s/jxpi8bi6zrx0ho/GuillermoDelToro\\_Hitchcock.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/jxpi8bi6zrx0ho/GuillermoDelToro_Hitchcock.pdf?dl=0)

Si hay en el panorama del cine actual un director que posea una trayectoria deslumbrante, cuente con miles de seguidores en todo el mundo y cree el más alto nivel de expectación con cada una de las obras que dirige, ése es Guillermo del Toro. El mexicano es un declarado admirador del trabajo de Alfred Hitchcock y en esta obra realiza un apasionante análisis sobre su figura mientras recorre su filmografía, desde sus inicios en Inglaterra hasta sus éxitos en Hollywood y la pantalla chica.

La admiración del joven director por el maestro del suspenso se palpa en cada página de este relato, a la vez irreverente y devoto, sobre uno de los más grandes directores del cine mundial, en el que se han mirado varias generaciones de realizadores. Un libro que un aficionado al buen cine de todos los tiempos no debe dejar de leer.



**La metamorfosis.** Franz Kafka

Descargar en: [https://www.dropbox.com/s/o93mw97tg0c0n7i/Kafka\\_LaMetamorfosis\\_Ilustrado.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/o93mw97tg0c0n7i/Kafka_LaMetamorfosis_Ilustrado.pdf?dl=0)

«Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto». Abrupto comienzo con que Kafka nos sitúa bajo reglas distintas: las de su más célebre novela, considerada una de las obras maestras del siglo XX por sus innegables rasgos precursores y el caudal de ideas e interpretaciones que desde siempre ha suscitado. Completan este volumen ilustrado los relatos *Un artista del hambre* y *Un artista del trapecio*.



**1984.** George Orwell

Descargar en: [https://www.dropbox.com/s/9nx2ox3gfwgv8tq/Orwell\\_1984.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/9nx2ox3gfwgv8tq/Orwell_1984.pdf?dl=0)

La distopía más célebre de todas cuantas fueron escritas durante la primera mitad del siglo XX. Un futuro en el que un régimen totalitario todo lo interfiere y todo lo controla. La odisea de Smith en un Londres dominado por el Gran Hermano y el partido único, se puede interpretar como una crítica a toda dictadura. La obra cobra nueva vigencia en la sociedad actual, cuando el control a los ciudadanos, coercitivo o no, alcanza niveles de perfección inéditos en la historia de la Humanidad.

**Los inadaptados de Tim Burton.** Javier Figuero

Descargar en: [https://www.dropbox.com/s/vbo6zbdmzc40nmh/TBurton\\_LosInadaptados.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/vbo6zbdmzc40nmh/TBurton_LosInadaptados.pdf?dl=0)



Surgido como resultado de una tesis doctoral de su autor, este libro es una nueva forma de abordar los mundos imaginarios del escritor y cineasta californiano: desde sus personajes.

En un recorrido exclusivo por la obra cinematográfica de Burton, Figuero da cuenta de los elementos que hermanan a sus caracteres, seres marginales que oscilan entre un mundo interior que les atormenta y una realidad exterior que se les antoja despiadada. De paso, nos permite reconocer interesantes guiños y formarnos una idea de la personalidad del realizador.

**La naranja mecánica.** Anthony Burgess

Descargar en: [https://www.dropbox.com/s/f51jqpgzvaucrs/ABurgess\\_LaNaranjaMecanica.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/f51jqpgzvaucrs/ABurgess_LaNaranjaMecanica.pdf?dl=0)



*La naranja mecánica* narra la historia del adolescente Alex y sus tres drogadictos amigos en un mundo de crueldad y destrucción. Alex tiene los principales atributos humanos: amor a la agresión, amor al lenguaje, amor a la belleza. Pero es joven y no ha entendido aún la verdadera importancia de la libertad, la que disfruta de un modo violento. En cierto sentido vive en su propio edén y sólo cuando cae parece capaz de llegar a transformarse en un verdadero ser humano. Libro recomendable, su adaptación al cine de la mano de Stanley Kubrick es una obra maestra.

AguaTinta es una realización que busca situar el arte, la cultura y los temas que ocupan a la humanidad en el centro de la discusión, en todos los niveles y sin importar las fronteras. Expone en sus páginas las más diversas disciplinas artísticas e intelectuales y no limita su difusión; muy por el contrario, su ánimo es el de invitar a todos sus lectores a compartir sus contenidos, de acuerdo a la normativa de Commons Creative.