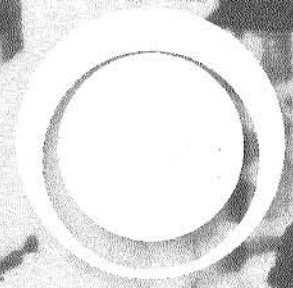


DIARIO DE NOTAS

Jean Cocteau / José Luis Guerin / John Huston / Miklos Jancsó / Paul Morrissey / Marguerite Duras



# El Eclipse

CINE Y VIDEO



**ciclos**  
Cortometrajes inéditos de Wim Wenders, J.L. Godard, Werner Herzog, Wong Kar Wai y Guy Ritchie  
Desde Cuba y sobre Cuba / del realismo socialista al documental experimental  
Films documentales de Santiago Álvarez  
Yo soy Cuba, de Mikhail Kalatazov (film inédito remasterizado y distribuido por Martin Scorsese y F.F. Coppola)

revista\_el\_eclipse@yahoo.com

## La política por otros medios



A la repetida y siempre vigente pregunta sobre si el cine contaba con vocación política y social, hubo respuestas de variada índole, teóricas y por supuesto del cine mismo, que se encargaron de mostrar que por su naturaleza intrínseca su objetivo nunca dejaba de ser filmar y tomar nota sobre los hombres, sus relaciones, y el contexto de realidad donde se daban. Estos aspectos iban a ser utilizados de diferentes formas e iban a servir indistintamente para que las ideologías oficiales se sirvieran de ellos y promocionaran sus acciones (totalitarismos, dictaduras, monarquías), y también para que surgiera a la luz la escala de abusos del poder ejercido sobre oprimidos y marginados. En última instancia todo esto iba a depender de las intenciones del que filmara, convirtiéndose así en una arma poderosa que operaba sobre la realidad a partir de su contribución a consolidar el orden injusto del mundo o a partir de la denuncia de los mecanismos puestos en función para esos fines. El documental parece haber sido el género ideal para la constatación de cualquier estructura social y también para poner en tela de juicio los sistemas políticos, aunque sería exagerado decir que fue el único, puesto que muchísimas ficciones supieron abonar la idea de que no existe neutralidad política en un film, que tal cosa sólo se trataba de un mito. Al respecto, Godard (siempre en punta para estos menesteres), diría: "No se trata de hacer películas políticas, sino de hacer políticamente películas".

Las implícitas posibilidades de construir un análisis de investigación actual materializado por una presencia y por unas voces en un plano de primera persona, las que intervienen en el momento mismo de la acción, en coincidencia con el momento mismo de la recepción, contribuyeron enormemente para descifrar las expectativas, tensiones y curiosidades que conforman las relaciones humanas y políticas en la actualidad. Un hilo directo comunica al protagonista de un suceso determinado con el espectador, estableciendo un contacto que es participativo, apropiado para que la imagen sea menos superflua, para que excluya los artificios propios del montaje y de la figuración cinematográficas. Escueto y conciso, el buen documental político es transmitido con rapidez, sin perderse en reflexiones en torno al producto mismo sino acrecentando la virtualidad informativa para ofrecer el paisaje testimonial registrado como bagaje cultural y vivencial.

Las indagaciones sobre los efectos devastadores del neoliberalismo, es decir la forma que tomó el capitalismo agotadas sus fuerzas y en crisis a fines de los setenta —como había ocurrido un siglo antes con la expansión colonialista de los países imperiales— para seguir explotando las fuerzas naturales de los países y los hombres (en América Latina muchos de estos planes sis-

temáticos se iniciarían con las sanguinarias dictaduras militares, primer escalón de las privatizaciones) muestra los estadios de miserabilidad que deben contener esas ecuaciones —digitadas allá lejos, en despachos de organismos financieros, en Estados Unidos y en Europa—, haciendo cada vez más exigua la posibilidad de supervivencia de poblaciones enteras.

Las visiones del belga Raoul Peck en su film documental *Las ganancias y nada más\** y del sudafricano Peter Chappel en *Nuestros amigos de la banca\** describen la extracción de las riquezas materiales y humanas y evidencian la coherencia que existe entre los postulados neoliberales y el desequilibrio profundo de los sistemas políticos que los apañan y hacen crecer. Las fuerzas irracionales que campean en estos relatos, denotadas a partir de un registro directo de los hechos y circunstancias elegidos para la representación se transforman voluntariamente en escenas de un thriller metafísico (*Las ganancias...*) y en un thriller negro (*Nuestros amigos...*). Las imágenes discontinuas de estos documentales, que sirven al espectador para elaborar la subjetividad de la apreciación puesta en juego por sus realizadores, captan el movimiento perpetuo del mundo en descomposición. Aquí la realidad interior y propia del cine aparece bajo la forma de fenómenos formulados con clara intención política; su valor estético estará dado por su determinación de conjugar los encadenamientos de causa-efecto político sociales, a través de los cuales cada encuadre, cada movimiento de cámara resultan una interpretación del aspecto continuo y móvil de la naturaleza del poder y la opresión, componentes esenciales de la realidad que ofrecen estos "documentos", en consecuencia, una visible y útil manera de hacer política por otros medios

Juan Aguzzi.

\**Las ganancias y nada más* y *Nuestros amigos de la banca* pudieron verse en un ciclo organizado por el Cine Club Rosario y la Alianza Francesa de Rosario, que volverá a ser exhibido durante octubre.

El ciclo completo incluyó además de estos dos títulos:

*Un mundo sin billos*  
*Traders*  
*Palabras de jueces*  
*Buena suerte tu país*  
*El banquero de los humildes*  
*Hacia un comercio equitativo*  
*Jamaica/FMI/Morir a crédito*



## Asomarse al vacío

Devastación, tierra yerma; la política y la cultura nunca fueron tan de la mano en este tiempo aciago. Entrega y humillación se confunden en un solapado gesto que parece indicar “debemos tantos favores...”, a modo de persistencia de un sistema de cosas que somete cada vez más cualquier acción cultural que lo cuestione. Gran parte de la política oficial denigra la acción cultural porque jamás dejará de ser el último bastión; deja de subvencionarlas porque el dinero ¿está? para otras cosas que nunca son paliar el hambre ni las deficiencias de salud. Una tormenta enorme, surcada por traiciones y obnubilación, atada al cordel de la injusta banalidad. La banalidad del mal, ahora se sabe, está siempre de un mismo lado. Puede llamarse opresión de los que creen ser enviados de alguna fuerza superior con derecho a forzar una selección natural dada, en los países absolutamente dependientes, a partir de la segregación económica sellada –cuando el propio imperio de la instrumentación financiera no pueda–, por palos, sangre y fuego.

Y el cine elaborado, y parte de la escritura sobre ese cine, han abandonado hace mucho toda pretensión de creer que los dictados universales de una forma de hacer –bien puede llamarse “cine al servicio de...”– sirve como decálogo de lo que hay que ver y analizar para sentir que se integra el mundo globalmente dirigido. Hasta se ha fraguado una libertad de pensamiento para aquellos que comulgan con la insolencia que explica al entretenimiento como el único sentido posible del cine. Los mismos que se resisten a ver el ensayo y la crítica profunda como una pieza separada, independiente de tal o cual film, movimiento o lectura que la disparó. Como una obra con su propia estructura intrínseca que marcará otros confines, otros espacios de discernimiento, otra oscura razón para creer que las trincheras son funcionales a la capacidad de resistencia, a la viabilidad de ocupar lugares aunque más no sea por la “arltiana” prepotencia de trabajo.

Así, como otro gesto obstinado, sublevado por la negación que la dictadura económica hace de esos lugares, **El Eclipse** reanuda su contacto con los lectores. Miradas, ensoñaciones, señales para ir al fondo delicado de lo que nos moviliza, de lo que nos mantiene despiertos a pesar de esa banalidad arriba mencionada. Recorridos, desmenuzamientos, interrogaciones, todas operaciones destinadas a perpetrar, con manifiesta intencionalidad, un profundo tajo a la complacencia y a la quietud del pensamiento único. Buscar otra médula del sentido y apartarse de lo codificado y de lo instituido. Asomarse al vacío.

## staff

### Redacción

Pablo Romano, Rubén Plataneo,  
Gustavo Galuppo, Juan Aguzzi,  
Fabián Del Pozo

### Editores

Gustavo Galuppo, Juan Aguzzi

### Arte y diagramación

Fernando Romero

### Agradecimientos

Carolina Piva, Martín Romero

## sumario

4. Los espejos de Cocteau  
**sobre Jean Cocteau**

6. El tiempo es la Historia  
**sobre José Luis Guerín**

9. El discurso salomónico en la obra de John Huston  
**sobre John Huston**

11. La llanura infinita  
**sobre Miklos Jancsó**

14. Cuerpo/cámara, alquimia de la complicidad  
**sobre Paul Morrissey**

16. El negro atlántico  
**sobre Marguerite Duras**

# Los espejos de Cocteau

El mundo, en el cine de Cocteau, es una construcción independiente regida caprichosamente por los avatares del dispositivo cinematográfico. Pura enunciación de lo afectivo esbozada mediante la desarticulación del movimiento, del tiempo, y de un espacio que niega obstinadamente el imperio de la gravedad. Todo fluye de forma particular, borrando sutilmente la mayor cantidad de indicios posibles que ligan la pantalla a la percepción natural. Los cuerpos se mueven como a contracorriente, como entablando una lucha imposible con un entorno cuyas coordenadas no se conciben con las fuerzas que lo habitan. Se agitan forzosamente en ralenti, con movimientos invertidos; transitan con esfuerzo lo que sería un desplazamiento lógico o, por el contrario, con levedad, el paso imposible, casi el vuelo, o mejor, la deriva en el interior de una pecera invisible e infinita. Nadan o vuelan, pero también se retuercen a sabiendas de que el espacio que transitan es el único posible, el del ensueño, el de la manipulación deliberada, el de la creación poética de una imagen-sueño que los afirma como fantasmas de un universo personal inasible.

Si este mundo, ya de por sí atado a los avatares de lo fantástico, se presenta con sutil extrañamiento, no se agota tampoco en sí mismo, en un mismo terreno, sino que presenta aberturas, rajaduras en su superficie que permiten el paso a otro plano. Los espejos, cristales líquidos de extraña consistencia mágica y oscura, son las puertas. Espejos-piscina que se abren como puertas al poeta-nadador. ¿Pero puertas hacia dónde? Tal vez, a un estadio más profundo de la conciencia, al infierno personal de la creación, a la muerte simbólica del poeta que riega con su sangre cada obra. La muerte, sí, pero también el amor, y sobre todo el amor a sí mismo. Al poeta. Al artista. A Cocteau. Porque, en un maravilloso gesto declaradamente narcisista y masturbatorio, Cocteau no deja de hablar de sí mismo. De su cuerpo y de sus creaciones como centro inevitable de ese universo



manifestado como prolongación de sus ensoñaciones obsesivas.

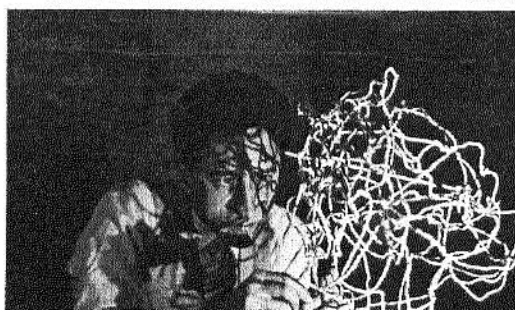
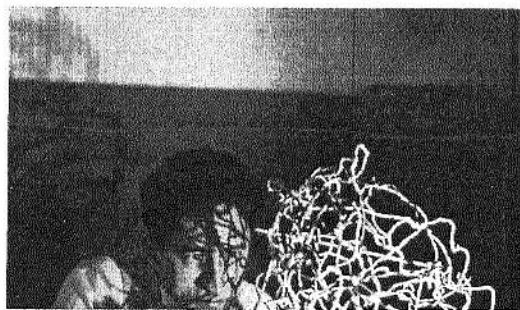
Esta poética buscada en las posibilidades del dispositivo cinematográfico (rarificación del movimiento mediante el ralenti y la inversión, desajuste espacial, trucos primitivos de montaje a lo Meliès, y la abstracción del espacio por el negro) no es, obviamente, privativa de la concepción cinematográfica de Jean Cocteau. Allí estaban también Jean Epstein, transformando el tiempo y el espacio en pura impresión subjetiva, y Abel Gance, introduciendo la anamorfosis, desatando la cámara, y llevando el montaje hasta la absoluta desmesura de las infinitas superposiciones, la pantalla triple y hasta un intento de proyección 3D. También, un poco antes, las primeras y escasas expresiones del Dadá (sobre todo los primeros trabajos de Man Ray, especies de ready-made cinematográficos en los que interviene directamente sobre el material filmico, sobre la superficie de su materia base para componer un collage), y el surrealismo, con varias obras ligadas a este

concepto pero sin profundizar demasiado en él. Es decir, y simplificando demasiado las cosas y omitiendo muchos nombres, hay toda una historia soterrada de expresiones cinemáticas que se instalan cómodamente en la apropiación de sus recursos técnicos para la conformación de una poética inusual no ligada al esquema del cine institucionalizado. Pero toda la historia y la teoría del cine se han hecho, indiscutiblemente, desde la concepción del cine de ficción sonora, lo que equivale a decir desde la forma institucionalizada del clasicismo. La óptica de los vencedores, esa que relega toda expresión distinta al formato estandarizado a un estatuto de experimentación (concepción, por otro lado, avalada por los mismos realizadores: vanguardia, experimental, under, videoarte; el cine ha de ser, por convención, otra cosa, la "cosa" conocida y estipulada por las necesidades de la industria). Pero ésta es otra histo-

ria; sería momento tal vez de terminar esta digresión y volver a Cocteau, o, mejor, a su primer film, *La sangre de un poeta*, de 1930, primera parte de una posible trilogía continuada con *Orfeo* y finalizada con su obra póstuma, *El testamento de Orfeo*. Un tríptico en el que hace patente la manifestación concreta del gesto creativo, la sensibilidad extrema en el tratamiento de la materia filmica, de sus componentes. Cocteau, aquí, se afirma definitivamente como un coreógrafo de la imagen alterada, de la ensoñación de los sentidos plasmada en pura sustancia cinematográfica.

En *La sangre de un poeta*, aquel universo fuera de orden (del orden natural, por cierto, ese conocido a través de nuestra percepción) aparece gestado en el interior del estudio de un artista plástico (personaje eje del film). Es allí, en principio, donde se manifiesta esta nueva lógica, donde la creación impone su propio carácter mostrándose como tal, con normas propias que sólo se conciben con su entramado interno, con su esencia alucinatoria. Allí, la obra del artista se libera y se

## O cómo el cine debería mostrar otras cosas antes de devolver la imagen.



inscribe en el cuerpo de su creador: la boca borrada de la pintura aparece abierta en la mano del artista y pide aire; más tarde entrará en un perturbador y monstruoso juego masturbatorio con esos labios mediante besos, caricias y un lento discurrir por su cuerpo que culminará, como no podía ser de otra manera, en la masturbación propiamente dicha (aunque cabe recordar lo bizarro de la situación ya que la mano no sólo es tal, sino que contiene una boca, labios femeninos que convierten al artista en una especie de engendro hermafrodita). Después, empujado por su propia creación liberada, se verá forzado a atravesar el espejo. Truco primitivo de montaje, variación del acto de desaparición por corte que convierte al cristal en elemento líquido, espejo-piscina que absorbe al artista en un único movimiento aparente, maravilloso gesto del ensueño plasmado en artificio técnico. Y enseguida, al otro lado, después de la caída del cuerpo en un espacio negro que lo aplasta y convierte sus movimientos en una danza ingravida, el espacio interno, el itinerario del poeta-voyeur actualizado a costa de una expansión temporal. Porque si algo ocurre, si ese cuerpo se desliza dificultosamente como en un espacio invertido espionando a sus propios fantasmas, es en un instante de tiempo inverosímil, esa fracción inaprensible que demora el espejo en devolver las imágenes. Ahí, en ese lapso imposible, la pantalla se inunda por la inmaterialidad de los sueños para que el cuerpo ensimismado recorra un mundo introspectivo, gestado por el truco artesanal del cinematógrafo: eternización de un instante (una muerte) mediante la inversión de un movimiento y su posterior rectificación en un ciclo sin fin, exacerbación del ralenti, juegos de sombras chinescas, aparición/desaparición de objetos por corte directo, ingravidez aparente lograda mediante una efectiva falsificación de pisos, paredes y techos, etc. Se crea, por tanto, la noción de un espacio-tiempo fantasmal oculto regularmente a nuestra percepción, sólo visible a través del aparato de cine: ese que mantiene su evolución en el lapso extraordinario que lleva un abrir y cerrar de ojos, que tarda un espejo en devolver la imagen, o que demora una torre en desplomarse. Y es ahí, efectivamente, en el transcurso de ese derrumbe que sirve de puntuación al film —como plano de apertura (cuando la torre se quiebra y comienza a caer) y

de cierre (cuando se desmorona por completo)— donde se desarrollan todos los hechos del film narrados en un continuo estado de ensoñación cinematográfica.

“Los espejos deberían mostrar otras cosas antes de devolver las imágenes”, declama la voz de Cocteau para cerrar el viaje onírico del artista que, truco mediante, se halla nuevamente de “este” lado, frente a su propia imagen reflejada en aquel cristal anómalo. Será *Orfeo*, varios años después, quien restituya la magia de este poder oculto a los espejos (¿el cine?): aquí el pasaje entre los mundos (entre éste y el otro, ya ni cielo ni infierno, simplemente el espacio onírico de la muerte) es el que asume la forma ilusoria de las percepciones ópticas alteradas. En ese paso el tránsito de los cuerpos se prolonga en desplazamientos lentos e ilógicos, como si el terreno mismo los succionara, como movidos por un viento inexistente, dificultado su paso inexorable de sonámbulos o atraídos por ese espacio que nuevamente ha sido privado de la lógica natural de las fuerzas que lo habitan. Y también, ahora, esa irrealidad infecta a ambos mundos (de por sí similares, los dos regidos por tribunales y fuerzas policiales) en formas recurrentes: la inversión del movimiento (los cuerpos-cadáveres que se incorporan en un gesto que, en realidad, corresponde al acto de desplomarse; los guantes mágicos que se colocan solos, de un tirón, porque en realidad es el inverso del movimiento que los ha retirado), y también la inversión de la imagen, su negativo, en el momento en que el tránsito se realiza en limousina mientras el paisaje que circula por las ventanas se negativiza para marcar el cruce. Inversión del blanco y negro para señalar una muerte simbólica que no aparece sólo en Cocteau, sino también en una de las figuras fundamentales del experimentalismo norteamericano, Maya Deren, en aquel final en que su cuerpo ahogado se sumerge y se muestra en negativo como cierre definitivo del periplo surreal.

A su vez, las imágenes-sueño que narran el itinerario de *Orfeo* tras los espejos ocurrirán también durante ese instante de demora, durante el tiempo que tarda el espejo en mostrar la misma imagen. Si a las seis, como marcan los relojes, ha partido, justo a esa hora estará de vuelta. Porque lo que ha ocurrido, a fin de cuentas, es la mostración de un tiempo del que sólo el cine es capaz

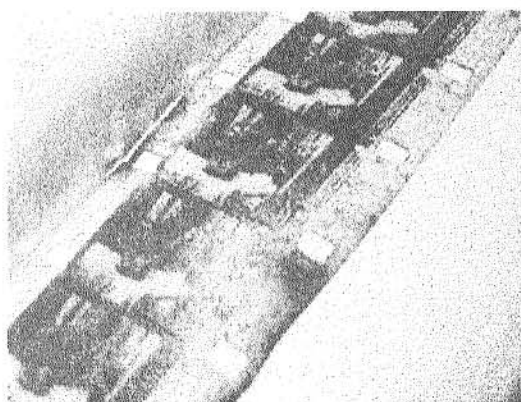
de rendir cuentas. Un tiempo interno, liberado, construido a base del más puro artificio. De truco artesanal de prestidigitador de feria. De la sustancia temporal que sólo le concierne al cine. Al final, tanto de su obra como de su vida, y presentado ya el momento culminante, Cocteau realiza *El testamento del Orfeo*, declarado ya como su film póstumo. En éste ya no hay espejos-piscina, no hay puertas que atravesar, porque está íntegramente realizado desde el otro lado. El film todo es la consonancia de esas imágenes, de ese tiempo indeterminado y ficticio que los espejos ocultan. Es su imagen, su cuerpo y su nombre en un centro en torno a los cuales gira el universo íntegro (artistas reales, figuras mitológicas, creaciones propias). Aquí ya todo es artificio egocéntrico y masturbatorio, como en un documental autobiográfico de corte onírico. Todos sus trucos, sus personajes, sus obsesiones, su arrogancia mesiánica, su romanticismo obstinado. Y todo contenido en el instante entre las dos imágenes que puntúan también el film: un cuchillo empuñado que rasga un globo inflado con humo, primero en sentido inverso, vuelta del humo al interior y sutura mágica del globo, y después, en el cierre, el movimiento en sentido natural, el filo que rasga y el humo que sigue su curso inexorable, que se disipa sobre la palabra fin.

*El testamento de Orfeo*, construido en base al artificio artesanal cinematográfico y a la ilógica del devenir surrealista, posee, ante (y más allá de) todo, esa maravillosa imperfección del diario íntimo, de la confesión exaltada.

“¿Qué puede decir en defensa de este hombre?, pregunta un tribunal a Cegeste, personaje clave de la anterior *Orfeo*. Que es un poeta, responde, y por lo tanto imprescindible... Aunque no sé para qué”.

Así pues, si el cine es considerado (y vaya lugar común inconsistente) un espejo (de la realidad); ese espejo, como proclamó Cocteau hace ya 71 años, debería mostrar muchas cosas antes de devolver la imagen. Todas esas cosas que tanto él, como muchos otros, se obstinaron en plasmar para no reducir la imagen al facilismo de la mirada superficial, para llevarla, en cambio, hacia ese territorio en el que las pasiones, bellas y fatales, buscan infructuosamente sosiego en la infinitud de una pantalla virgen.

# El tiempo es la Historia



La distribución comercial del cine convierte en fantasmagorías a gran parte de la producción mundial. Un ejemplo entre tantos es la obra del director catalán José Luis Guerín y uno de sus films, motivo de esta nota. Importante como es, intentaremos compartir el cúmulo de silenciosos impactos provocados por *Tren de sombras*.

No es necesario crear un mundo, sino la posibilidad de un mundo.

J.L.Godard

*Tren de sombras* tiene un formato audaz, experimental, que lograría atraer seguramente a distintos tipos de público. Es en estos casos, cuando impedir su visión apunta a mantener el hábito, el acostumbamiento adictivo a las estructuras y narrativas convencionales. El mercachifle es conservador por naturaleza, y más aún cuando la publicidad es orientada por los mismos grupos que controlan los medios de difusión, y que producen y distribuyen, en tiempos de guerra, sus películas tanques.

Con la fotografía se reveló la imagen latente —ese fantasma que aparece como de la nada en las cubetas del laboratorio bañado de luz roja—, y revolucionó la percepción visual. Revelándola, se pudo ver “la magia del mundo real”, empezar a completarlo. Ya desde allí emergía el film latente que obsesionó a científicos y artistas por darle movimiento a esas impresiones de la realidad.

En poco más de un siglo de acelerada metamorfosis, el cine trató de evitar la disección de su carácter artístico por parte del interés mercantilista. Y la última década del siglo XX, presenció en muchos países la proliferación de experimentaciones cinematográficas antes esporádicas u olvidadas, y ahora incluso clasificadas por estudios académicos. Nos referimos a las tendencias incluidas en el amplio y creativo espectro de la “no ficción”, el cine-ensayo, los falsos documentales, los simulacros, los metrajes encontrados (found footage), etc.

Deconstrucción de la narrativa clásica hollywoodense, implosión de los discursos para-realistas como los de los medios de difusión masivos; resignificaciones de imágenes, personajes y situaciones convertidas por la narrativa convencional en arquetipos moralizantes y conformistas, estrategias lúdicas sobre la ambigüedad esencial de la imagen; subjetividad, recontextualización, apropiación, humor negro sutil, ironía provocadora. El cine autorreferencial, mirándose a sí mismo en un territorio sin fronteras. Todos aspectos de una diversificada producción que en general busca defender y recuperar la libertad estética y autoral, así como tomar e indicar desvíos del callejón sin mirada al que conduce el manejo hipócrita del universo audiovisual.

Aunque seguramente continuaremos gozando de

defendiendo incontables películas realizadas en el marco de la industria, y dentro de los cánones de géneros y lenguaje estandarizados por las productoras, destacamos que hay una enorme corriente soslayada por la historia oficial que intenta —como escribe Antonio Weinchrath— formas de restablecer “un diálogo con el espectador del que estaría ausente el tantas veces denunciado carácter impositivo y furtivo de la enunciación que borra sus huellas del cine narrativo clásico”.

Esas tendencias se expresan a través de documentales donde el centro no es la supuesta fidelidad a lo real, sino los sentimientos y razonamientos del autor sobre los subtextos de la imagen y la historia. O del remontaje de fragmentos de films industriales; la recuperación y reformulación de viejas películas caseras y de archivo; la yuxtaposición de imágenes y audios de origen diverso y hasta el tratamiento despiadado de materiales filmados con sustancias corrosivas.

En este espectro de tan diversas innovaciones, pueden compartir localidades: *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini, el noticiero de *Citizen Kane*, toda la obra de Chris Marker y gran parte de la de Jean Luc Godard; *Primer Plano* de Abbas Kiarostami/Majmalbaf, *Zelig* de Woody Allen; y decenas de títulos y autores prácticamente desconocidos aquí como Jonas Mekas (*Reminiscences of a journey to Lituania*), Peter Watkins (*The War Game*), o la genial obra del belga Vincent Monikendan, *Mother Dao*.

Bruce Conner (*A Movie*), Ken Jacobs (*Perfect Film*), Martin Arnold (*Passage à l'acte*), Arthur Lipsett (*Fluxes*), los rusos Aleinikov (*Tractora*), Péter Forgács (*Hungria privada*), o nuestro compañero Gustavo Galuppo con su *Disección de una mujer Abogada*, entre muchos otros, integrarían también este digno ejército de las sombras.

El espacio entre las formas es el tiempo; sutil, implacable viento transformador de las huellas. Si Tarkovsky esculpió en él, Guerín anima el tiempo. Lo puebla de ánimas.

El cine nació por la necesidad de contrarrestar la muerte, pero los films, las cintas, también mueren, se pudren, se pierden. En manos de gente como Guerín —deudor confeso del cine mudo— se transforman. Este film es una experiencia de

reencarnación del cine mismo. Intento consumado de reinención ficcional, rescate intuitivo de sucesos no contados.

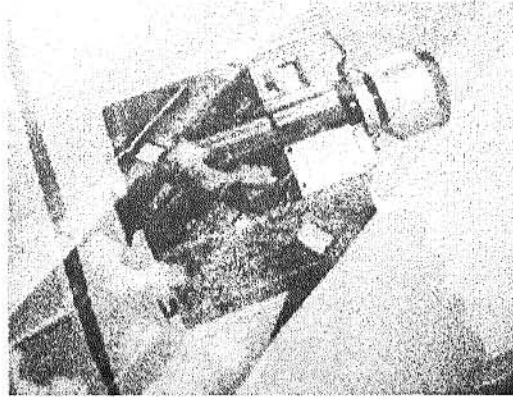
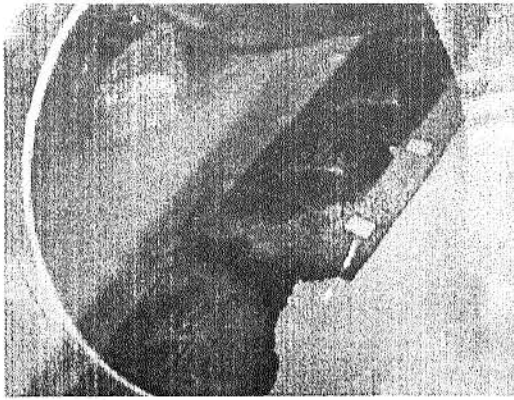
Podemos decir que este extraño y regocijante film navega entre la audacia de Orson Welles (comparte con *F for Fake* cierta libertaria reflexión sobre el arte y la intuición creativa, que no figura en los mapas), y el tono tan serio como irónico de Raoul Ruíz en sus comedias nada inocentes. Como Víctor Erice, Bresson o Dreyer, Guerín es de esos cineastas que se agazan en los planos de espacios y rostros, esperando ver al tiempo. Nos hacen esperar hasta verlo deslizarse entre objetos que al mínimo roce se anacronizan (“el cine no desaparecerá con las nuevas tecnologías, sino que se replegará sobre sí mismo para volver a renacer”, dice Phillip Dubois).

El primer juego de imágenes define el espíritu del film. En un collage abstracto aparecen como espasmos, texturas y colores, informes tras los espacios del celuloide filmico, el silbato de un tren y una vieja foto apenas visible de la familia despidiendo a alguien.

Pero a Guerín no le interesa narrar según lo establecido, y recurre entonces a un argumento supuestamente real: Hubo una vez, en los tiempos del mudo, un tal Mr. Gérard Fleury, cineasta paisajista de films caseros, que desapareció buscando la luz adecuada en los alrededores del lago Le Thuit. Con algunas imágenes rescatadas y recuerdos de familiares vivos, más vistas actuales de la casa y la zona tomadas antaño por Mr. Fleury, Guerín habría refilmado aquella obra póstuma, que resurge creativamente diseccionada por su ansia de montaje.

En un texto inicial se describe esa historia; podría ser verídica como inventada, no importa, son las coordenadas de las que parte el viaje. La historia de Fleury, el espectro de Le Thuit, es un contexto-excusa para jugar al cadáver exquisito con todas las sombras que genere la luz; para mostrar que hay más historias que las que se pueden contar, que habrá siempre imágenes con sonidos que valen más que mil palabras.

Son dos percepciones diferentes articuladas por el montaje: la de Fleury, el cineasta empírico, tomavistas, enamorado de la imagen del paisaje y de los movimientos de las personas cercanas. Y la



de Guerin, cineasta que experimenta con aquella supuesta película buscando sus propias imágenes, las posibles relaciones entre aquellas personas, los motivos de sus movimientos, las sensaciones de sus sentimientos. Son dos tiempos, y dos miradas (ejercidas a través de la cámara), interpenetrándose en una misma imagen, descubriendo otro espacio de acción emotiva. El cine es el motivo del film, y las vidas que pasan, su objeto. El cine recreándose a sí mismo, resignificándose eternamente como máquina de tiempo.

En esa intuición, Guerin revisita los lugares y los rostros, los manipula como la mismísima película en la moviola, fuente inagotable de sentidos —como la mostró Orson Welles en *F for Fake*—. Juega azarosamente a la discontinuidad, interviene el soporte filmico con borramientos del material, salta de un lado al otro de la ficción y del tiempo, compone pequeños raccords de situaciones que no deben contar nada racional para ser tenidas en cuenta. Montado en la ficción de una película documental corroída por la humedad y el olvido, va y viene de la muerte a la resurrección de la imagen.

*Tren de Sombras* es una película plagada de planos bellísimos pero no en sí mismos, sino por las relaciones que sugieren. Detrás de una vieja cerradura rota ahora pasan autos veloces; una oveja merodea, como un gigante, una casita de juegos multicolor mientras una radio en off dramatiza y nos anoticia a la vez de nuevos habitantes en el lugar; movimientos de cámara laterales sobre espejos reflejan ventanas que absorben crepúsculos; noches que disparan autos como relámpagos; faros a motor que recorren la casa como un tiovivo monstruoso; sombras interactivas con cortinas; cortinas mutando en trama fantástica.

Son planos enhebrados por sus implicancias: por estos lugares cubiertos de hojas paseó, vivió hasta 1930, la familia de un cineasta de películas caseras. En un lugar como éste tuvo lugar un escaqueo de la infancia del cine. En estas latas humedecidas y fotos deterioradas sobreviven espectros de relatos.

#### La vida en off

Al no haber una historia narrada convencional-

mente, tampoco hay escenas y secuencias evidentes. Si hay una especie de estructura integrada por varios actos, intercalando blanco y negro para el pasado supuesto, y color para el presente de la reconstrucción.

En ambos tiempos y en todos los actos, se está a la expectativa de los ritmos interiores de lugares, objetos y personajes; como si la cámara, los sonidos y el montaje nos develaran qué sienten aquellos en su intimidad. Así ocurre, por ejemplo, en el segundo acto que irrumpe violentamente en color y con los sonidos de los motores que nos rodean; allí Guerin revisita los lugares que vimos antes en blanco y negro transitados por la familia de Fleury a paso chaplinesco. Hasta que llega la noche, y con ella la tormenta: mientras la cámara actualiza el inventario de los objetos del lugar, va cayendo en la fascinación de las sombras. Más que un deleite nostálgico ante la huella de una civilización extinguida, se despliega largamente una reconstrucción poética entre luces de autos con risas y sombras que trazan paredes habitadas, fotos que se ríen de la muerte, cortinas cadenciosas que exhuman dragones, héroes y transparencias horrorosas de sus bordados. Acordes trágicos entrecortados ayudan a formar un juego óptico, un enorme *praxinoscopio* de pared, burlándose de los niños miedosos.

Podríamos aventurar que Guerin ejerce una especie de panteísmo cinematográfico: donde hay tiempo capturado, hay fantasmas; donde hay fantasmas, no hay tiempos muertos. Por lo que ésta sería una película de metraje buscado más que de found footage, que busca reencontrar el valor afectivo del registro filmico, para vehiculizar lo no dicho en el cine.

Casi sin palabras, *Tren de sombras* propone a los espectadores una ubicación de visitantes extraños; como fotógrafos de aparecidos en medio de un film, que opera un rescate en espiral de la memoria del cine. Algunos podrán opinar que procura reconstruir la infancia del biógrafo y sus ancestros, o simplemente jugar a hacer formas sin las manos. Otros sabrán que es otro intento válido de encerrar a la parca de por vida, o de reconstruir la pasión del cineasta *amateur*. Habiendo visto la película anterior de Guerin, *Inisfree* (1990), se la puede ligar a *Tren de Sombras*

en un díptico estilístico, según la descripción anterior. En ambas, hay un afán por encontrar lo que lleva el viento.

“En los ojos de una mujer no hay que mirarse, sino verla”, JLGodard

Pero hay un acto de *Tren de Sombras* que descarri-la el aliento. Donde se hace palpable la interrogación poética del material encontrado; la búsqueda que se hace, hasta encontrarlas, de relaciones latentes, o enigmas potenciales entre las imágenes. Donde queda claro que es un relato de intersticios, creado en los pliegues de existencias supuestas.

El auto pasa junto a la cámara de Fleury, llevando junto a la ventana trasera a la joven mujer de la mirada. Es la bella de *look* tipo Louise Brooks, que se vio antes columpiándose parada con su vestido a lunares, sin dejar de mirar a cámara. Es Hortense, la hija del proto-cineasta, la que tiene una mirada tan apasionada como reservada a alguien. ¿Al cuarentón tío Etienne que a veces filmaba con la cámara de Gérard, el que juega a taparse con el pañuelo? ¿El que a su vez busca seducir detrás de cámara a la mucama joven, esa doncella que espía a su vez a Hortense saludando decepcionada desde la bicicleta a Etienne? ¿A quiénes corresponden las miradas que se pierden? Cada espectador podrá ensayar una o varias respuestas al enigma.

Guerin busca, manipula el film: ruido de moviola, auto detenido, atrás, reencuadre ampliando la imagen en la ventana, y adelante, sonido de moviola como de un proyector, otra vez stop, atrás, acercamiento y adelante reencuadre, hasta casi ver el aliento de Hortense empañando la ventana del viejo auto, hasta atrapar la mirada penetrante —antes intrascendente— de la joven. ¿Para ser visto por ella? ¿para ser su objeto o para transformarla en objeto del film?

Godard explicita, desnuda el recurso del montaje en el sentido opuesto a los acercamientos oblicuos con tecnología *science-fiction* de la antológica escena de *Blade Runner*, donde Harrison Ford detecta, en un reflejo oculto de una foto, la pista para encontrar a los androides rebeldes. Aquí se da en el sentido de recuperar la esencia de la arti-

culación cinematográfica, de utilizar la manipulación de las imágenes como un oráculo, hasta encontrarles nuevos sentidos a sus combinaciones.

Es el montaje más hermoso de la mujer deseada, o del deseo de una mujer; de su imagen en movimiento. Y por supuesto, la búsqueda poniendo el celuloide en todas sus posibles direcciones y velocidades en pantalla, también detecta el infaltable cruce de seducciones, que se queda sin casilleros para las correspondencias amorosas. No es la secuencia, es el acto de voyeurismo detectivesco más atrapante; es el "acto de encantamiento". Las únicas palabras comprensibles, son las escritas al comienzo, después reina el lenguaje de la mirada. Hasta las de los hermanitos parecen formar parte de una conspiración de pestaños y miradas. Cierra el acto, una reconstrucción manifiestamente artificiosa de las situaciones claves—mezclando haces de luces cinematográficas con luces naturales— para carearla paso a paso con las tomas originales. La banda sonora deshabitada de palabras, pero superpoblada de sonidos ambientes, de música de "pianitos de cine mudo", sonido de proyector en distintos volúmenes, Schonberg, Bartok, Debussy, Offenbach y silencios, silencios, mudez, también según el ritmo interior del montaje; exactamente al revés de la apoyaturas musicales efectistas que envuelven al espectador en la sordera.

Alejado del corsé de arquetipos del cine comercial, es el cine devolviendo a la realidad su ambigüedad original. Tomar el pasado, y soltarse.

Los momentos en que la pantalla se transforma en moviola, además de la ya citada búsqueda de nuevos rumbos, colocan al espectador en una constructiva e inevitable identificación con el receptor de las miradas, sea el tío Etienne, Fleury, o Guerin, el realizador-montajista.

Más que deshacer o deconstruir, Godard ha logrado desviar las imágenes hacia un metafórico devenir. Ha desacralizado el objeto encontrado, y le ha recreado un aura de misterios palpitantes.

Entre los intersticios de lo ya visto, investiga con la actitud de un arqueólogo de religiones perdidas en el tiempo, como si el cine fuera su propia lengua muerta.

La estética de Guerin transita libre y por lo tanto personal, por un canal de pura acción cinematográfica, lejos tanto de corsés narrativos como de teorizaciones y realizadores experimentalistas obligados a explicar sus films encriptados. Por el contrario, es una propuesta lúdica confundir las historias, ausentar las palabras, buscar las formas no por medio de la luz, sino de su contraparte, la sombra.

### ¡Qué tren, qué tren!

Las ventanas son marcos del tiempo que pasa fantasmagórico. El vidrio se inventó para ver sin frío. Si se pinta el marco, se combina con el paisaje, se modifica, tiene vida.

Los marcos pesan en el film como refugio de la mirada que, como la de Fleury, espera paciente el acontecimiento lumínico. Se lo verá como el fantasma que siempre fue, reflejado en el vidrio de la ventana, y luego caminando por el parque hacia el lago como cristo sobre las aguas, como un invento de relato nocturno frente a la fogata. (Si esperarás frente a la ventana, ya verás).

Los fotogramas pasan por la ventana del proyector como el mundo por la ventanilla del tren. Así como las sombras componen la imagen, el tren ha sido usado y reinventado incontables veces por los cineastas de todas las épocas. Es el transporte oficial del cinematógrafo.

En *La sombra del vampiro*, film pariente del comentado aquí, hay una secuencia desde donde la historia gira hacia su destino, justamente Murnau parte (en 1928) en tren al encuentro de Nosferatu, diciendo en off:

"Nuestra batalla, nuestra lucha es, crear arte. Nuestra arma es la imagen en movimiento. Como tenemos la imagen en movimiento, nuestras pinturas crecerán y retrocederán. Nuestra poesía serán sombras que se extienden y ocultan.

Nuestra luz jugará con rostros vivos que se ríen y agonizan. Nuestra música perdurará y finalmente dominará. Porqué tendrá contexto, tan certero como un sepulcro. Somos científicos ocupados en la creación de memoria. Pero nuestra memoria no se turbará, ni se desvanecerá".

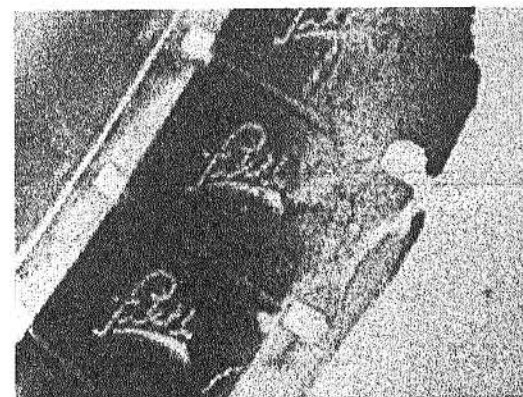
Y cerrando ese film, Murnau concluye con los ojos extraviados: "El tiempo no volverá a ser una mancha oscura en nuestros pulmones. Ya no podrán decir: ¡ojalá hubieras estado allí!"

*Tren de sombras* termina con una larga toma fija registrando una señora que llama su perrito como en un film de Jacques Tati, y otras vidas desconocidas que cruzan por una esquina. Una esquina que ya no es cualquiera, pues ha sido elegida para poner una cámara, un punto de vista original.

Entre el cine de entretenimiento mercantilizado bajo pautas cinematográficas y morales conservadoras, y el de experimentación absorbido por los museos de bellas artes, hay films como éste, que sin retroceder reconstruyen sus raíces, las del cine que comenzó como intención paisajista buscando los fantasmas del atardecer.

*Tren de Sombras (el espectro del lago Le Thuit)*, realizada por Jose Luis Guerin en 1997.

R. Plataneo



## Expresionismo en ciclo/seminarios

Domingo 27, lunes 28 y martes 29 de octubre en Cine Club Rosario

*La traidora*, de Urban Gad (1912)

*El estudiante de Praga*, de Stellan Rye (1913)

*La muñeca*, de Ernst Lubitsch (1919)

*Cine abstracto*, cortos de los años '20/ varios realizadores (1919-1926)

*Fausto*, de Friedrich W. Murnau (1926)

Introducción y exhibición de films en paralelo con el seminario on-line del Instituto Goethe de Buenos Aires.

Consultas e inscripción en Cine Club Rosario (España 401), en librería Puerto Libre (Corrientes 857) o en [cineclubrosario@ccr.org.ar](mailto:cineclubrosario@ccr.org.ar)

# cabo polonio

## velas

### Centros de mesa artesanales

### Ambientaciones

### Disenos exclusivos

## 4811955



# El discurso salomónico en la obra de John Huston

John Huston nació en Nevada, Missouri, el 5 de agosto de 1906. Su vida se compuso, tal como él decía, de “episodios fortuitos, tangenciales y dispersos. Cinco esposas, algunos enredos, la caza, los caballos, las apuestas, pintar, coleccionar, boxear, escribir, dirigir e interpretar más de sesenta películas”. Fue, incluso, un acérrimo defensor de los derechos civiles durante la caza de brujas norteamericana de McCarthy.

## John Huston, el patriarca

Cada vez que evoco la imagen de John Huston me viene a la mente un viejo sonriente con barba blanca. Son como ciertos próceres o personas sabias a los que nunca se los puede imaginar jóvenes. La imagen de Huston es la del patriarca eterno. En la *Biblia de América* —edición popular—, en la introducción al Eclesiastés, se dice que el autor del libro sería una persona que dedicó su vida a buscar la sabiduría y ejerció de maestro, investigando y comunicando sus hallazgos. El resultado de la investigación fue un tanto desalentador y sobre todo enormemente crítico respecto de los sabios tradicionales. Su método literario consistió en poner en duda la doctrina sobre todo lo que tiene que ver con la felicidad: el esfuerzo, el trabajo y la prosperidad; la ciencia y el conocimiento; el honor, la abundancia de hijos y la buena fama. Habría que pensar si estas mismas palabras referidas al Eclesiastés no encajarían en los tres films de ficción de la primera época de John Huston: *El halcón maltés* (1941), *El tesoro de Sierra Madre* (1948) y *La jungla de asfalto* (1950).

La *Biblia* constituyó un texto recurrente tanto en Huston como en autores de su generación —Faulkner decía leerla completa una vez al año—, y fue una influencia insoslayable en el libro pilar de la literatura de los Estados Unidos: *Moby Dick*. No es casual que quien haya llevado *Moby Dick* al cine en 1956, sea Huston, una realización casi tan importante como haber filmado los primeros veintidós capítulos del “Génesis” de *La Biblia*, en 1966.

La hipótesis de este escrito insiste en la influencia del discurso salomónico que hace que: en *El halcón Maltés*, la búsqueda de la estatuilla —que viene a remediar el Grial— sea en vano: la estatuilla no tiene ningún valor pecuniario; en *El tesoro de Sierra Madre*, el oro arrancado a la tierra acaba por volatilizarse; y en *La jungla de asfalto* resulta en vano el crimen, y el héroe no logra realizar su meta de comprar una casita en el campo y algunos caballos. Asimismo, esta filosofía pesimista y melancólica —al fin y al cabo Salomón es el primer melancólico de nuestra cultura— recorre casi toda la obra de Huston, en particular *El hombre que sería rey* (1975), *El honor de los Prizzi* (1985) y

*Los muertos* (1987), y viene a advertir la dificultad en cumplir el llamado “sueño americano”. Puede, entonces, afirmarse que Huston retoma la palabra del Predicador para decir con él: “todo es vanidad y correr tras el viento”.

Este tipo de cuestiones se dieron también en dos de los tres documentales, casi desconocidos para el público en general, que rodó durante la guerra.



## Los documentales

John Huston se encontraba filmando *A través del Pacífico* cuando fue llamado al ejército en el cuerpo de transmisiones. La experiencia de Huston en la Segunda Guerra quedó retratada en tres trabajos que fueron *Informe desde las Aleutianas* (1942), *La batalla de San Pietro* rodada en 1944 y *Let there Be Light* rodada en 1945. Con los dos últimos films tuvo problemas con el ejército.

En *La Batalla de San Pietro*, Huston trató de expresar la experiencia del soldado de infantería y la conciencia de su sacrificio en una matanza de valor incierto. En el film, después de la lucha se observa a los muertos puestos dentro de sacos. Sus voces habían sido registradas antes de la batalla pero “considerando el impacto emocional que tendría sobre sus familiares, y considerando también la reacción del público norteamericano de la época” se decidió no incluir este material. Sin embargo, al exhibirla a los altos mandos militares, Huston pudo observar cómo se fueron levantando uno a uno los militares y abandonaron la sala de acuerdo a su rango. Luego, uno de los porta-

voces le dijo que era una película antibélica. Huston le contestó “que si alguna vez hacía una película bélica, esperaba que alguien lo fusilase”. El film fue clasificado como secreto y archivado. El Ejército argumentaba que la visión del mismo habría de desmoralizar a los hombres que entrarían en combate por primera vez. Cuando el general George Marshall la vio, dijo “todos los

soldados americanos en fase de entrenamiento deberían ver esta película. No les desmoralizaría, sino que les prepararía para el impacto inicial del combate”. Habría que preguntarse si estas palabras del general Marshall no concuerdan con la introducción de la *Biblia* a los escritos sapienciales donde “la intención de estos libros no es tanto enseñar muchas cosas, sino instruir sobre el arte de vivir”. Cosa que Huston habría hecho, o como diría Orson Welles: “La obra de John Huston no es tan interesante como su propia vida”. Huston había padecido la guerra en el frente y la retrató con suma dureza. “Durante meses había vivido en un mundo de muertos. Hasta entonces nunca había visto muertos en cantidad, y para alguien criado en los convencionales Estados Unidos —enseñado a aborrecer la violencia y a creer que matar era pecado mortal— aquello fue profundamente perturbador. Pero creí que me había adaptado. Recuerdo que en Italia un día me dije que al fin estaba realmente curtido, que ya era un verdadero soldado. Esa misma noche me desperté llamando a mi madre en voz alta. Nunca sabemos

lo que sucede realmente bajo la superficie”, dijo Huston. El otro documental que despertó la ira del ejército, y desgraciadamente no hubo un general Marshall para poder exhibirla, fue *Let there Be Light* rodada en 1945 en un impactante blanco y negro a cargo del fotógrafo Stanley Cortez. El propósito del documental “era demostrar que los hombres que sufrían trastornos mentales durante el servicio militar no debían ser dados por perdidos, sino que era posible ayudarlos con tratamiento psiquiátrico”. En el documental muestra la otra cara del “triumfo americano”, las secuelas de guerra. Es el seguimiento de tratamiento psiquiátricos de soldados que padecen “traumas por la guerra”. Mientras se observa a los soldados regresar del frente de guerra victoriosos una voz en off relata “muchos soñaban con el regreso pero muchas veces el sueño no tiene que ver con la paz”. Uno puede observar en el documental cómo las personas sufren de tartamudeo, parálisis y estados de llanto constantes. Un hombre no puede sacarse la

tal a filmar, además declaró en un reportaje que no sabía que existiera una divisoria entre documentales y películas (movies, les llaman los norteamericanos a los films de ficción). El ejército prohibió la exhibición pública del documental por treinta y cinco años. Sólo se permitió que se exhibiera ante los psiquiatras. Tal vez Huston aproximó al espectador demasiado cerca de la guerra y de sus víctimas humanas. (1)

### Las dos biblias

John Huston encaró la filmación de dos *Biblias*: *La Biblia*, que en realidad era la mitad del libro del “Génesis”, y *Moby Dick*, considerado por muchos como la otra *Biblia*. En ambos proyectos se puede observar que el tema en juego es la relación del hombre con Dios.

En el caso de *Moby Dick* la filmación tuvo miles de inconvenientes al punto de que Huston le echa la culpa de ello a Dios. “La película, como la novela, es una blasfemia, así que supongo que podemos pensar que cuando Dios nos envió

preguntarse sobre él. Cualquier cosa más allá sería, en lo que a mí respecta, una impertinencia”. Sería bueno hacer un ejercicio de imaginación y recordar el final de algunos films de Huston como, por ejemplo, la pradera con el protagonista muerto mientras los caballos pastan placidamente en *La jungla de asfalto*; el viento llevando nuevamente el oro a la montaña en *El tesoro de Sierra Madre*; en la calavera con la corona puesta en *El hombre que sería rey*; en Ismael subido al ataúd y perdido en el mar como un huérfano en *Moby Dick*; en esos personajes solitarios de *El muerto* mientras una nevada cubre toda Irlanda. Ahora pensemos en esas imágenes y acompañémoslas con las siguientes frases de la *Biblia*; ¡Todo es vanidad!

¿Qué saca el hombre de toda la fatiga con la que trabaja bajo el sol? Una generación va y otra generación viene, pero la tierra permanece para siempre. Sale el sol y el sol se pone, corre hacia su lugar y allí vuelve a salir. Sopla el viento hacia el sur y gira hacia el norte, gira que te gira sigue el viento y vuelve el viento a girar. Todos los ríos van al mar y el mar nunca se llena; al lugar donde los ríos van, allá vuelven a fluir. Todas las cosas dan fastidio. Nadie puede decir que no se cansa el ojo de ver ni el oído de oír.

Lo que fue, eso será; lo que se hizo, eso se hará. Nada nuevo hay bajo el sol.

Si algo hay de lo que se diga: “Mira, eso sí que es nuevo”, aun eso ya sucedía en los siglos que nos precedieron. No hay recuerdo de los antiguos, como tampoco de los venideros quedará memoria en los que después vendrán”. Si Huston hubiese tenido la oportunidad de leer esto se hubiese reído, pero él sólo se limitaba a vivir, cosa extremadamente difícil en la mayoría de los hombres.



visión de su hermano muerto en Guadalcanal. Pero a lo largo del film aparecen cambios y triunfos personales. Como cuando el médico le dice a un hombre hipnotizado que padece de parálisis “ahora te levantarás y caminarás” y uno que parece asistir a una suerte de feria de fenómenos, observa el caminar de un hombre paralizado por las imágenes de la guerra. Otro hombre hipnotizado es llevado a Okinawa por medio de la imaginación. Ahora él puede recordar y a partir de allí enfrentar su padecimiento. Una de las frases finales del narrador en el documental es “aún necesitan que los acepten, no basta el conocimiento”. Huston decía que ese trabajo era el más lleno de esperanza y optimismo, y hasta de júbilo que jamás hubiera hecho. Huston sentía que era como ir a la iglesia cada vez que acudía al hospiti-

aque aquellos terribles vientos y aquellas espantosas olas estaba defendiéndose”. ¿Cree en Dios?, le preguntaban los periodistas durante el rodaje de *La Biblia*. A lo cual Huston respondía: “En principio Dios estaba enamorado de la humanidad y por consiguiente celoso. Siempre estaba pidiendo a los hombres que demostraran su amor por Él (...) pero luego, con el paso de los eones su ardor se enfrió y asumió un nuevo papel, el de deidad benefactora. Todo lo que un pecador tenía que hacer era confesar sus pecados y decir que estaba arrepentido y Dios le perdonaba. El fondo del asunto era que Él había perdido el interés. (...) La verdad es que no profeso ninguna creencia en el sentido ortodoxo. Me parece que el sentido de la vida es demasiado grande, demasiado amplio, demasiado profundo para hacer otra cosa que

(1) Durante el último Festival de Cine Independiente de Buenos Aires se exhibió *Level 5* de Chris Marker en donde aparece una secuencia del film de Huston *Let there Be Light*. Además, en el canal de cable Bravo se ha pasado un documental sobre Huston y los films que hizo para el ejército.

Tanto *La batalla de San Pietro* como *Reporte desde las Aleutianas* se pueden conseguir en una edición de video llamada *World war II* de Madacy Music Group inc. P.O. BOX 1445, St Kaurent, Quebec, Canadá H4K 4Z1

### Bibliografía

*El documental -historia y estilos-* (Erick Barnouw. Editorial Gedisa 1996).  
*A libro abierto.* (John Huston. Editorial Espasa Calpe 1987).  
*Biblia de América*, edición popular (La casa de la Biblia).

Pablo Romano

# La llanura infinita

Acerca de las funciones del espacio en el cine de Miklos Jancsó

Una pradera extensa, primitiva, invadida apenas por alguna construcción aislada que parece pertenecer a otro ámbito. Sólo vegetación y las irregularidades propias del terreno; tal vez un río, o un arroyo de montaña atravesando el paisaje. De no ser por los personajes y las multitudes ocasionales que establecerán entre sí relaciones coreográficas, el espacio permanecería desierto, privado definitivamente de toda presencia humana. Es anterior a ella, independiente de ella, naturaleza intacta y anacrónica que oculta su pertenencia a una edad determinada (y determinante) del hombre. Es un terreno de tránsito, fluyente, como una extensión original e inacabada constituida de pura posibilidad (posibilidad, sobre todo, de dejarse atravesar por cualquier historia en cualquier tiempo). Este espacio, carente de marcas geográficas e históricas identificables, es una especie de terreno anterior a toda historia; un campo que opera, antes que como estado de cosas reconocible, como un espacio de doble filo, de dos capas superpuestas que no se anulan ni se opacan entre sí, sino que coexisten en un mismo tiempo y lugar. Esas praderas de Miklos Jancsó son, a la vez, el espacio "real" capaz de contener la acción del film en un contexto histórico, y el terreno amorfo y ambiguo en el que se diluye la "realidad" histórica para dar paso a la virtualidad que escapa al hecho determinado. Para extraer y hacer surgir, sin forzar ni falsear la superficie, el juego abstracto de la relación de fuerzas. De eso se trata al fin, de una puja, de una lucha eterna desplegada en un territorio posible, de una relación desigual de fuerzas. De opresión y rebelión. La cámara de Jancsó, mediante el uso casi estricto de la profundidad de campo y el plano secuencia, pone constantemente en relación las dos capas del espacio. Las confunde sin obstruir el desarrollo de la representación realista, pero también sin permitir que las imágenes se actualicen de forma definitiva. El espacio es recorrido por

una cámara líquida que fluye en un continuo sin principio ni fin. Travellings y paneos en planos largos que exhiben, en un mismo movimiento, una relación de fuerzas entre los personajes, y entre los personajes y el paisaje que los excede por todos lados y hacia todos lados. Hacia los extremos del cuadro, pero construyendo un fuera de campo que remite a una totalidad, a un "todo" en el que esos campos se prolongan hacia el infinito. Un universo paralelo en el cual el mundo es un único campo. Porque no hay sino campos, espacios atemporales en el que las fuerzas admiten formas diferentes pero que no dejan de ser las mismas, transmutan, se metamorfosean. Son rojos y blancos (*Los rojos y los blancos*, 1967), alemanes y rusos (*Mi regreso a casa*, 1964), húngaros represores y húngaros rebeldes (*Los desesperados*, 1966). Pero también son las mismas y eternas fuerzas antagónicas que adquieren formas y nombres múltiples, sin dejar de expresarse en su abstracción, en su naturaleza, desarrollándose en una tierra primitiva e infinita que se niega a ser inscripta en cualquier período histórico. Ella, la tierra de este mundo paralelo, es ajena, siempre atemporal. Es, antes que un momento del pasado actualizado en recuerdos, la memoria misma. Pero es esa memoria universal, donde coexisten todos los tiempos y todos los lugares. Es por eso que, si los primeros films de Jancsó (aquellos más realistas), pudieran ser vistos como uno sólo, como un único e interminable film, se pondría en evidencia este carácter abstracto, exhibiendo en un continuo movimiento el progreso de las diferentes mutaciones de esa relación de fuerzas que atraviesa toda la historia del hombre sin percibir un final posible.

Pero este espacio, el de Jancsó, es doble, se conforma de dos capas coexistentes. Y si bien esas praderas conforman en una de sus capas un mundo independiente que expresa las posibilidades de una relación de fuerzas, no deja de ser

jamás el territorio posible para una historia ubicada en un momento y lugar determinado. Y esa es la otra capa. La capa realista. Los enfrentamientos entre rojos y blancos, alemanes y rusos, etc., pueden tener lugar en esas praderas húngaras en 1919 o 1945. Una capa de la imagen expresa lo esencial de un hecho mediante la descontextualización, la otra certifica la existencia de un suceso histórico determinado.

Lo primordial, entonces, es que estos dos aspectos de la imagen no se entorpezcan entre sí. Que no produzcan un movimiento de vaivén entre las dos capas (realismo y abstracción), sino que el movimiento fluya a través de un límite invisible que no ha de ser atravesado hacia ninguno de los lados; la condición es que ese límite sea inaprensible, inalcanzable, porque la certeza de su conocimiento dotaría a la imagen de una funcionalidad distinta: la evidencia de la invasión de anacronismos para universalizar un hecho (los films biográficos de Derek Jarman, *Walker* de Alex Cox). Y así es como funcionan, como dos capas paralelas transparentes vistas al mismo tiempo, pudiendo uno focalizar la mirada en una de ellas pero sin perder de vista a la otra. El momento histórico determinado, y la coincidencia de todos los momentos en un mismo proceso histórico basado en la lucha.

El agotamiento del método de los films de la primera etapa, de carácter más realista, llegaría hasta su propia extinción. La presentida eliminación de una de las dos capas transparentes en provecho de la otra, ahora opaca y excluyente, concebida como único elemento constitutivo de la imagen. Única capa visible de aquellas mismas llanuras interminables, fotografiadas ahora en color (sobre todo el rojo revolucionario quebrando la gama del espacio natural), perdiendo definitivamente toda posibilidad de servir como estado de cosas determinante. Anulando las coordenadas visibles de tiempo y lugar que permitan la identi-

ficación de un momento histórico. Lo que queda, entonces, es sólo la función abstracta del mismo espacio. De las mismas llanuras. Ya no hay posibilidad de ver las dos capas paralelas, las dos funciones coexistentes del espacio, porque una de ellas se ha tornado opaca destituyendo a la otra. La rebelión de los campesinos húngaros a mediados de 1800 (*Salmo Rojo*, 1974), o los participantes de la tragedia griega (*Electra*, 1975), ponen ahora en evidencia su condición simbólica; no restituyen bajo ningún punto de vista la memoria de un suceso histórico, sino que declaran permanentemente su rol programado en una puesta en escena minuciosa del pensamiento revolucionario.

No hay ya historia que narrar, pero no por una obtusa negación del pasado, sino porque éste es el vehículo exacto para abrir un circuito que atraviesa el presente y se lanza al futuro ("Tal vez, esta vez nos hayan vencido, pero mañana..."). La puesta en escena exhibida es, ante todo, la construcción de una imagen-pensamiento, o de una imagen-sueño. Pero no en el sentido onírico de sueño, sino en su faz ligada al deseo, a la esperanza de una victoria postergada, romantizada (casi hasta la ingenuidad...) unión del pueblo en una danza festiva de manos estrechadas y cantos de resistencia. Nunca, tal vez, el cine político haya arribado a una relación tan íntima y tan profunda y tan indisociable del formalismo exhaustivo con el discurso.

*Electra* es el límite. No podía ir más allá, dice Jancsó. Si *Salmo Rojo* era una transición (habría que ver, al respecto, algunas obras no vistas de ese período), con *Electra* alcanza el exceso de sus planteos formales. La perfecta y más afinada exposición de su montaje fluyente al servicio del pensamiento coreografiado.

*Electra* es una coreografía estructurada en no más de 11 planos secuencia (al igual que la anterior *Salmo rojo*), donde la cámara fluye estableciendo un movimiento continuo que pone en relación el espacio (esa llanura infinita, llanura-mundo ya plenamente abstracta) con el movimiento orgánico de los oprimidos (esas rondas bailadas por multitudes unidas por las manos) y las formaciones geométricas de los opresores (la caballería o el ejército, casi siempre, atravesando el cuadro en línea recta o permaneciendo inmóvil en el último plano de la imagen). Danzas, cantos, la fluidez imposible de este mundo se abre en el cuadro y lo excede, lo desborda, pero no hacia un fuera de campo actualizable, sino hacia una totalidad de esa coreografía de fuerzas enfrentadas. La cámara, en este caso, es la conciencia que articula el discurso: une, enfrenta, relaciona, discurre imperceptible y asombrosa conformando un único gran movimiento que no es otro que el movimiento de la rebelión. Interminable. Tan vasto que abarca distintos sectores de aquella misma capa abstracta. Distintas porciones que, si bien no pueden ser atribuidas a un momento histórico preciso, al menos remiten a otro sector de esa llanura-mundo. En el final de *Electra*, un helicóptero rojo irrumpe en la pradera mientras el pueblo proclama la revolución. Si bien no es posible

hablar de anacronismo, debido a que el espacio presentado conservaba un carácter abstracto, y por lo tanto atemporal, podría decirse que la irrupción es desestabilizadora y violenta. La máquina abre un circuito hacia otro sector de ese espacio, también indeterminado, perteneciente a la misma capa abstracta, y multiplica la infinitud de un mundo que carece de límites. ¿De dónde surge la máquina?. No de otro tiempo, ni de otro lugar geográfico, no por la simple razón de que estos conceptos han sido destituidos de la imagen para mantenerla en el terreno abstracto del pensamiento. Pero lo que es cierto, innegable, es que viene de otro lado, de otra porción de la llanura-mundo en que esa misma relación de fuerzas se expresa bajo otras fisonomías, como un eco, y este eco se perpetúa, se multiplica en una cadena donde cada sector se refleja en otro, hasta el infinito. Así, la puesta en forma cinematográfica de Jancsó afirma el reino de una imagen que no es sino la expresión de la conciencia política,

lelas coexistentes. ¿Cómo habita un cuerpo ese espacio de doble filo, cómo transita por ambos planos sin funcionar como anclaje? La desconexión, la disfuncionalidad de los cuerpos en el entorno, es una de las formas posibles esbozadas. La errancia de un sujeto que ya no actúa, que ha perdido los puntos de contacto con el mundo, es una de las características de la nueva imagen generada después del neorrealismo (la línea Rossellini-Antonioni, la Nouvelle Vague, etc). El sujeto, entonces, deja de actuar en el circuito de acción-reacción y se convierte en vidente. Un visionario puro que se define en el acto de la contemplación, pero que ya no es capaz de actuar, que ha sido privado definitivamente de las relaciones materiales básicas con el mundo. Y es que si este mundo, a fin de cuentas, se ha tornado extraño, insoportable, sólo le quedan a esos cuerpos, después de la caída, la posibilidad del vagabundeo y la mirada estupefacta. En *Mi camino a casa*, film pleno de errancias y contemplaciones,



sustituyendo al mundo real por otro no menos concreto, no menos verdadero. Un mundo en el cual las fuerzas se relacionan más allá del tiempo y del espacio. Realismo abstracto, podría decirse. A fin de cuentas sólo se trata de una relación de fuerzas. De opresión y rebelión, en cualquier lugar y en cualquier tiempo. Siempre. Antes, ahora, y mañana. Porque la fuerza es siempre germen, no se agota en las acciones que la expresan, muta, adopta nuevas formas, permanece en un constante estado de transformación.

"Hoy nos pueden haber vencido, pero mañana..."

### El húngaro errante

(acerca de las funciones de los cuerpos en el espacio de Miklos Jancsó)

¿Cómo podría comportarse un personaje en aquel espacio de doble funcionalidad sin reforzar ninguna de sus dos capas? Hablamos, entonces, de los primeros films de Jancsó, aquellos en los que el espacio se conformaba de dos capas para-

es donde Jancsó más se acerca a esa forma tantas veces abordada por autores relacionados con la Nouvelle Vague(1). El personaje principal, un húngaro anónimo que intenta volver a su casa tras la guerra, transita esas llanuras con la impavidez de un cuerpo extraño a toda situación. Es un extranjero abandonado a la deriva de un regreso imposible. Se halla preso entre dos fuerzas opuestas, puestas en relación en el terreno inmenso de las praderas, sin pertenecer a ninguna de ellas. Careciendo además de "marcas identificatorias" (2), hasta de nombre: los alemanes lo tratarán de ruso y lo apresarán, los rusos lo tratarán de alemán y también lo apresarán, finalmente unos húngaros lo acusarán de colaborar con los rusos y lo golpearán para impedirle que suba a un tren. Y jamás, inmerso en su errancia y su desconexión, intentará escapar, jamás se resistirá a nada, jamás tendrá iniciativa para actuar, jamás expresará miedo ni furia, apenas una leve camaradería con su carcelero ruso, un joven parecido a él, recluidos los dos en un sector de la llanura-

mundo en donde la única actividad posible es la inactividad absoluta.

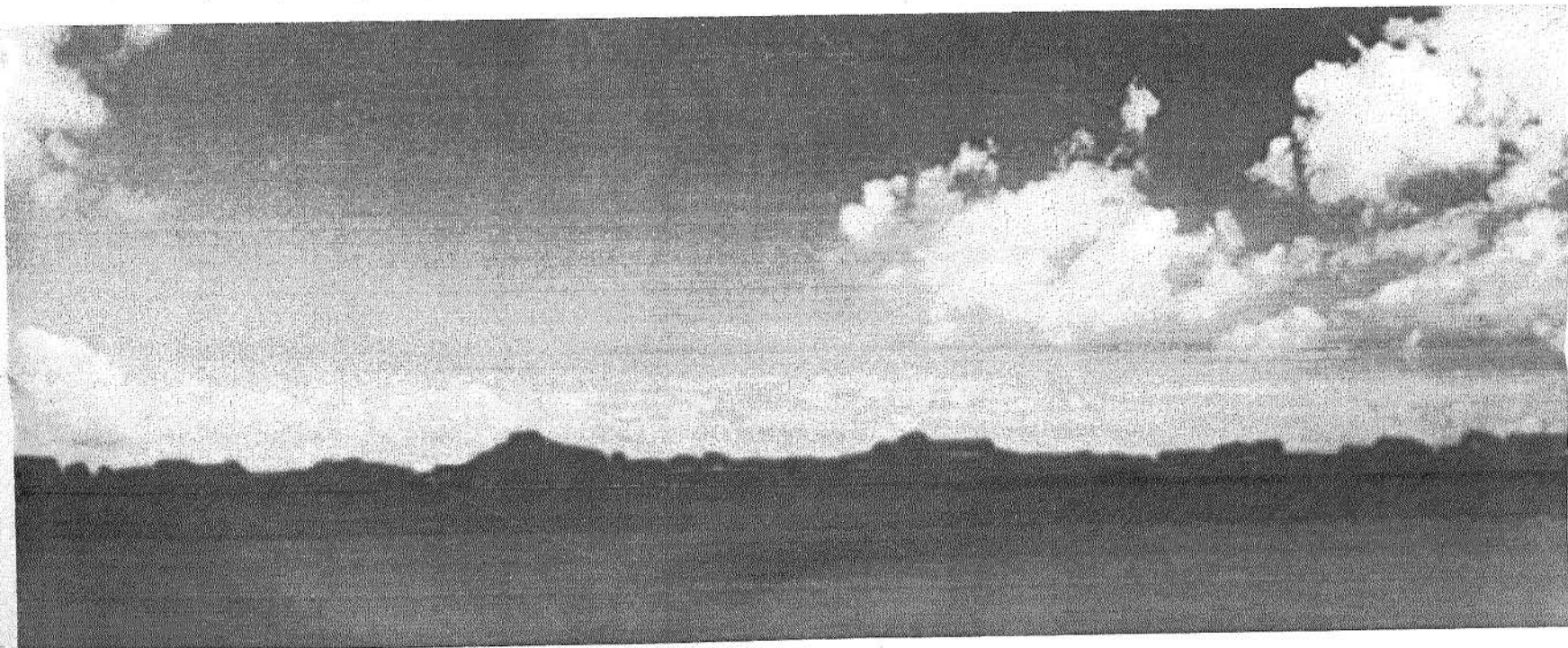
Aún, en *Mi camino a casa*, no hay posibilidad de rebelión. La desconexión del cuerpo con la llanura-mundo lo impide, es sólo una pieza en juego en medio de una relación de fuerzas que lo ha excedido, que lo ha expulsado y relegado al rol de visionario errante. No hay nada más para él; nada más que ese carácter de cuerpo acéfalo liberado a los avatares de un enfrentamiento de fuerzas ajeno. Lo que le falta, de lo que ha sido privado, es de algún tipo de creencia que lo una al mundo que ha sustituido su accionar por la inmovilidad de la llanura-mundo.

Después, de la impavidez a la desesperación. De la desconexión a la dislocación. Y es que la desesperación implica inevitablemente algún tipo de vínculo, una respuesta que, aunque en cierto grado paralizante, no deja de ser la manifestación de una reacción frente a una situación determinada. *Los desesperados* (*Los desesperados*, 1968) son

ra-mundo en un circuito de acción-reacción, pero sus acciones, que se han vuelto inoperantes por hallarse dislocadas, no alteran la situación dada sino que intentan en vano escapar de ella. En el final, único desenlace posible, parecerán por un momento reactivar el vínculo común que alguna vez los unió al mundo, un canto de resistencia compartido entre todos a viva voz; pero inmediatamente la orden de exterminio será dada y el lazo final no será otro más que la muerte.

De la errancia a la desesperación, y de la desesperación a la fuga. *Los rojos y los blancos* es una película sin centro, o al menos con centros variables. Si *Los desesperados* se quebraba a la mitad para sustituir el personaje-cuerpo central por otros tres (sus posibles asesinos), en aquella la estructura narrativa es la que establece un vagabundeo entre los cuerpos que representan a las fuerzas puestas en relación. Los toma, los abandona, los retoma, los intercambia; la fluidez pasa de la cámara al relato y del relato a las fuerzas; éstas últimas tam-

determinado. La llanura-mundo (ya plenamente abstracta, sin la capa realista) y los cuerpos que en él danzan y declaman son partes indisociables de una unidad mayor, de esa puesta en forma desmesurada y romantizada del pensamiento revolucionario. Casi místico, demasiado perfecto, ideal; después de todo no deja de estar ligado profundamente a la fe. Pero a la fe en un cambio necesario que no se presenta utópico, sino posible, palpable y tan real como todas esas matanzas arrebatadas a la memoria de la guerra, a los enfrentamientos entre Rojos y Blancos, a la resistencia de los campesinos húngaros contra sus opresores. Tan real como cada crimen cometido por los opresores hoy, no en Hungría ni en Rusia ni en la Grecia Antigua, sino en Argentina. A cada instante y en cualquier lugar de este espacio que no es llanura-mundo, que no ha dejado de ser nunca un terreno de litigio concreto, un nefasto cementerio en expansión donde los cuerpos se apilan a la vista de todos y a plena luz.



los campesinos rebeldes de Hungría que a mediados del 1800 han sido recluidos en una aislada prisión de la llanura-mundo. Si la conexión con el entorno es débil, es porque ha existido, y porque lo intolerable de la opresión ha terminado por dislocarla. Por debilitarla. Ahora, el vínculo que busca desesperadamente establecerse con el mundo, se expresa en las fuerzas oscuras de la delación. Es una cuestión de supervivencia. La traición y la lealtad fluyendo por los cuerpos anónimos de un grupo diezmado. Las fuerzas en relación, entonces, exhiben una estructura que no se agota en una oposición simple: por un lado las fuerzas represoras, puras en su estado e incontenibles en su acción, los uniformes, las formaciones rectas, los movimientos rígidos; y por el otro las fuerzas de resistencia, pero de una fuerza-resistencia cuyo vínculo con la situación ha perdido la solidez inicial. Se ha dislocado. Se ha visto atravesada por pulsiones de supervivencia que la ponen en duda, que la contradicen. Los desesperados, inevitablemente, han entrado con la llanu-

bién, en algún sentido, intercambiables. Si el rol de opresores es de los Blancos, los Rojos no dejarán de animalizarse en la llanura primitiva para actuar con igual brutalidad. La fluidez del mundo y de todos sus componentes es la base estructural del film. Y es esa fluidez de las fuerzas la que obstruye la consolidación del vínculo con el mundo y la conciencia de la lucha.

Gilles Deleuze, hablando de ciertos aspectos de otros autores pero en torno a la misma idea de la desconexión(3), afirma que estos personajes, vagabundos y videntes privados de un vínculo motor con el exterior, necesitarán, para asirse definitivamente al mundo, una creencia, una fe. Mística o revolucionaria; pero sólo esta creencia frente a un mundo que se ha vuelto intolerable será capaz de restablecer una unidad. Y esa es, tal vez, la respuesta que da Jancsó en *Salmo Rojo* y *Elektra*, la fe ciega en la revolución ata esos cuerpos al mundo y les impone un rol. Ya son parte de algo, de una evidente puesta en escena en la que cada uno tiene un papel específico; claro y

## Notas

1- Ver, en este aspecto de la desconexión, las primeras películas del polaco Jerzy Skolimowski, estructuradas íntegramente en torno a este concepto. El espacio de la desconexión es tratado como un terreno inestable en proceso de construcción (*Walkover*), o, en sus últimas películas polacas (*Barrera*, *Arriba las manos*) tendiendo a una abstracción por el blanco que borra definitivamente la posibilidad de reconocimiento del espacio.

2- Otra vez Skolimowski, acerca de la errancia y la desconexión; su primer film, paradigmático, se titula *Marcas identificatorias: ninguna*.

3- Deleuze habla de las concepciones místicas de realizadores como Dreyer y Bresson. Miklos Jancsó y su obra no son mencionados en ninguno de sus aspectos en los libros de Gilles Deleuze.

G. Galuppo



# Cuerpo/cámara, alquimia de la complicidad

En lo que se conocería como cine underground norteamericano hubo ciertos aspectos y características que le darían sustento formal y estético para ser reconocido como movimiento o corriente. Uno de ellos, y tal vez el más importante, fue la particular apropiación del cuerpo, al que se desprendería de la carnadura apremiante de máquinas adiestradas y dóciles al discurso hegemónico del cine industrial y se lo dejaría libre, suelto de cualquier impostación, inasible a cualquier intención deliberada. Paul Morrissey, entre otros, fue uno de los realizadores que vieron en esos cuerpos infinitas posibilidades mientras se los espiaba en cualquiera de sus movimientos o en su falta de ellos. Morrissey fue el que trazó, a través de este tipo de imposturas, una inquieta e inusual relación entre cámara y cuerpos.

## La provocación, lo incómodo

La búsqueda de nuevas formas de expresión y organización de la materia filmica, la creación de nuevas vías de exploración de lo real, de profundización en los recursos que el medio cinematográfico ofrecía y que una determinada concepción de su uso había paralizado a lo largo de años fue determinante para algunas corrientes o movimientos. Implicaba el retorno al cine con todas sus virtualidades frente al cine tradicional y admitido. Se trataba de nuevos modos de comunicación con el público que rechazaban la subordinación de éste a la potencia del mensaje recibido. Se trabajaba de distintos modos sobre la narratividad filmica. Había una mayor evidenciación del discurso filmico, un rechazo a la fascinación tradicional -cayendo, tal vez, en otra forma de fascinación e incluso narcisismo- encaminado a una recuperación de lo que el cine habitualmente margina: la repetición, la cotidianidad, los gestos, lo insignificante, lo oculto, lo incómodo, la provocación. Puede verse como un paso desde la más simple representación a la más amplia significación. La vanguardia norteamericana se ha decantado en una serie de logros aislados que tienen fuerte resonancia en las obras de Jonas Mekas, Stan Brakhage o el mismo Paul Morrissey, que influirían poderosamente en la posterior vanguardia europea.

La mayor parte de las obras de este movimiento underground buscan con su temática (drogas, homosexualidad, marginación) escandalizar a los bienpensantes proponiendo otro universo a través de lo imprevisible y sobre todo a partir de una espontaneidad esencial en donde el cuerpo tuvo un lugar singular.

## Objeto identificado: el cuerpo

Para la cultura pop, la desnudez de los cuerpos ponía en evidencia la relajación y la sensualidad necesarios para descomprimir los vicios belicosos, con que los países desarrollados mantenían

sus privilegios -poca es la iconografía, desde Woodstock en adelante, por ejemplo, que no reflejara la ruptura con los signos duros que desbarataban cualquier representación de oposición a los dictados de la época- y tenían como fin disputar operaciones culturales e introducir, de manera radical, el elogio del cuerpo en el discurso hegemónico.

En cierto cine, los años sesenta y setenta fueron fundamentales en la exhibición de este comportamiento. Había que observar a los cuerpos en todos los estadios y estados posibles, ya desprendidos de coacciones sociales de distinto cuño y desprovistos del carácter apremiante de máquinas adiestradas. Por el contrario, el cuerpo comenzó a dejar de ser una unidad indisociable para convertirse en una serie de movimientos, gestos, actitudes, posturas en un camino abierto hacia la restitución de deseos y modulaciones propios de esa exposición. En 1965, Andy Warhol conoce a Paul Morrissey en la cinemateca fundada por Jonas Mekas para la exhibición de cine independiente. Morrissey se convierte paulatinamente en su más influyente consejero, colaborador y miembro del amplio séquito que rodeaba al artista. Las películas que en un principio se le atribuyeron a Warhol, sobre todo la trilogía *Flesh*, *Trash* y *Heat*, se deben a la exclusiva responsabilidad de Morrissey. Apenas estrenadas, muchos vieron la intención de denunciar cierto estado de cosas de la sociedad americana, ya que los films no se concentraban en historias lineales o en narrativas dramáticas en el sentido convencional, sino que mostraban una ingente variedad de personas de toda condición social y aspectos que componían un mosaico de distintas actividades, relaciones y conflictos que revelaban gradualmente una estructura general de comportamiento y arrojaban luz tanto sobre la ética de las instituciones como de la sociedad que los generaba. Eran, fundamentalmente, retratos del mundo marginal (homosexuales, drogadictos, desempleados, actores en busca de fama, grupos neoyorkinos. Constituían un palpitante y lacerante testimonio de una época muy alejado

## Exhicionismo en Paul Morrissey

“Siempre hice películas sobre monstruos: gente que se droga fuerte, prostitutas, esquizofrénicos; pero siempre los he tratado con cariño, era un mundo en padecimiento como también lo es ahora. Lo que trataba por todos los medios es de observar todo eso”.

“Me gustaba ir armando mi película mientras la iba rodando. Nunca tuve un guión previo o un story board, y tampoco nunca tuve demasiada idea de cuánto me iba llevar terminar un film. Cuando comenzaba sólo tenía un par de ideas previas, y después buscaba que los cuerpos hablaran por sí mismos”.

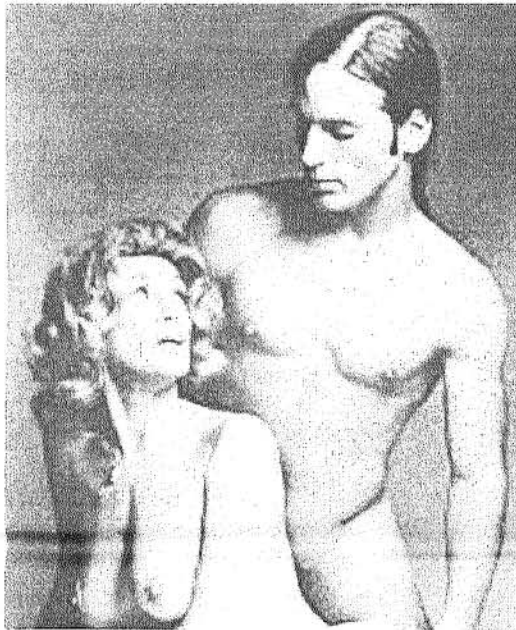
“Hay que entender que quien hace cine independiente es primero un cuentista; la gente que vive en el mundo de la prostitución o la droga siempre fue un tema muy interesante para contar. En su momento mis films tuvieron mucho impacto, y si uno mira bien se da cuenta de que no son films realistas, porque yo no creo en el realismo. Cuando uno hace un relato necesita buenos personajes para que funcionen bien en su interior, no pertenecen a la vida ordinaria”.

Párrafos de una entrevista en ocasión de su visita al Festival de Cine Independiente porteño en su edición 1999, donde se hizo una retrospectiva de toda su obra (realizada por J. A.).

del cine de Hollywood. Había en el cine de Morrisey cierta capacidad para desarrollar una conciencia múltiple, dando su perspectiva personal de los acontecimientos y tolerando con objetividad la concurrencia de otras perspectivas diferentes.

Morrissey llevó a su máxima expresión estos postulados logrando casi un sentido religioso mediante la confesión y la extorsión de los cuerpos, fundamentalmente del cuerpo masculino, a partir de una narrativa cercana al docu-ficción, con la cámara corporizada como voyeur, que lo definió como uno de los artistas más representativo de ese período.

En estos films, que tienen un montaje exasperado que no obedece a ninguna regla establecida, la



razón de ser a partir de interrogar los cuerpos, de ser exhaustivos en los signos, pliegues y ángulos que los cuerpos exhiben desde siempre y que acrean un modo propio de significación.


En estas películas el cuerpo adquiere su sentido como mercancía. Se trata de un ritual donde el efecto de poder del cuerpo se adquiere a través de una actividad regulada. *Flesh*, un poco la anunciadora de esta trilogía, exhibe a Joe (el fetiche Joe D'Allesandro) transitando un sendero de relaciones causales e indefinidas, emboscado por su particular latencia de poseedor de un cuerpo siempre expuesto y dispuesto. Su físico es recelado por la cámara que se apropia con fruición canibal; ya no es la marginalidad, un afuera de lo socialmente observable de este joven lo que cuenta como motivación capital, sino que lo funcional a esta conducta "desviada" se organiza por la intermitencia voyeurista de la cámara que lo persigue. Se lo observa hacer, integrado o amenazado por otros seres que lo cruzan, pero sobre todo se observa su cuerpo. Joe se viste y se desviste con suspicaz ferocidad, como quien posee un secreto universal de dominación, puesto que la misma cámara y sus angulaciones se activa con sus movimientos. El deseo, si lo hay, carece de explosiones; más bien se trata de una sumatoria de sensaciones dispersas que involucran la actitud del realizador forzándolo a mezclarse con lo que muestra, destrabando sus propias limitaciones conceptuales —de guión, de ritmo, de montaje— hasta volverse obsceno, testigo y parte de todas las perturbaciones. Morrisey individualiza los cuerpos, los distribuye y los hace circular en un sistema de relaciones. Podría decirse que espía buscando la esencia, ese algo indescriptible o inimaginable que hable por sí mismo. Así se queda él, a veces, con la cámara como una piedra, desvitalizado: el que espía se mueve poco, más bien hace predominar las actitudes instintivas como hace un "naturalista" con su pieza en observación. Cine de impulsos, carente de manipulación, el de Morrisey puede verse como un cine empírico en el que lo

analizable será el cuerpo como espacio de poder y los rituales que lo desarticulan, lo exploran y lo recomponen aun en sus desplazamientos más fútiles. Así, entonces, después de la visión de estos films, el espectador no habrá sido absuelto de nada; a lo sumo, habrá corregido o rehecho sus impresiones a través de observar los cuerpos que han recorrido las múltiples y progresivas instancias, sufrido escoriaciones y descarnaduras, compuestos de falso orgullo o de agria amargura, sumergidos en el disgusto y el miedo de su ampulosidad, pero también completamente extravertidos, todo músculos, instintos y acción, con insostenible impudor para desnudar lo más recóndito de su naturaleza, de su imagen escrutada por el objetivo cinematográfico.



Juan Aguzzi

cámara y el encuadre pierden cualquier carácter introspectivo —en el sentido más laxo de deliberación— y adquieren rasgos polimorfos porque los mismos cuerpos tienen desviaciones, déficits o excesos que dejan como gratuita o tendenciosa cualquier exigencia técnica. Los artilugios tienen



**Fernando Romero Diseño**

Tel.: 462 4537 • romerof@yahoo.com



Alquiler Automático de películas las 24 hs



Videoclubes con ventajas

# VIDEOTECA

**CLUB DE VIDEO • VHS Y DVD**

La única con poder informativo cultural sobre cine en video  
Cine de autor, cine arte y educativo.  
y por supuesto no nos olvidamos del cine de entretenimiento.

Entre Ríos 1772, Tel.: 481 7660

## El negro Atlántico, de Marguerite Duras



Con *El hombre atlántico* ha tenido lugar un acontecimiento considerable, no tenía bastantes recorres de Agatha como para llenarla de imágenes. Y no quería llenarla de imágenes rodadas para eso, para ella, para darle suficientes imágenes. Quería mantenerla tal cual, insuficiente, en el interior del vestíbulo, es decir en el interior del amor, no hacer nada para proporcionarle la comodidad de la representación. Empleé entonces el negro, mucho. Deseé ese negro como tal porque, desde el principio, sabía que no tenía suficientes imágenes para llenar la película *El hombre atlántico*. Y al descubrirlo, al descubrir esa insuficiencia, descubrí el pleno empleo del texto que había escrito para esta película. Tanto y tan bien que escribí más, y más aún, y cada vez con mayor libertad, y cada vez con mayor extensión. Al cabo de diez minutos de negro, todo estaba hecho, era ya inconcebible hallar una imagen para acompañar el texto. La adecuación se revelaba vana, decididamente inencontrable, zambullida en la invencible corriente del negro. Tengo ahora la sensación de que la película en negro impedía a la mano dividirla, detenerla, cortarla.

Es la primera vez que ruedo en negro, quiero decir que escribo textos enteros para una pantalla en negro. La imagen en blanco y negro es más fulgurante que el negro del blanco y negro. El

negro del color, en cambio, es más vasto, mas profundo que la imagen en color. Se mira más. Desfila por completo como un río.

No se trata de una materia detenida sino de una materia en movimiento, identificable entre todas porque está más estrechamente unida al sonido, a la palabra, puesto que ninguna imagen corrompe la plenitud del vínculo entre negro y sonido, y sobre todo entre negro y palabra, entre negro y vida, negro y muerte.

Éramos varios en la sala de montaje y nunca se hizo sentir la falta de imágenes. Siempre contemplamos la pantalla de la mesa, al igual que contemplamos luego la pantalla de la sala durante la proyección que precedía al mezclado. Debo decir que sólo ahora me doy cuenta de ello, y no mientras hacíamos la película, tan evidente era.

El negro puede rayarse, estropearse, como la imagen. Posee algo que la imagen no tiene: puede reflejar las sombras que pasan ante él, como el agua, el cristal. Los que a veces vemos aparecer en el negro son brillos, formas, gente que pasa por la cabina y formas no identificables, puramente oculares, surgidas de la inmensidad del reposo de los ojos por el negro o, muy al contra-

rio, del espanto que deberían sentir algunos cuando se les propone mirar sin proponerles un objeto que ver. El color no puede captar todo eso. Los cursos del agua, los lagos, los océanos, tienen el poder de las imágenes negras. Como ellas, van. Creo que el negro está en todas mis películas, agazapado, bajo la imagen. A través de todo eso, sólo intento alcanzar el curso profundo de la película, una vez liberada de la permanencia de la imagen. El negro está en *La mujer del Ganges*, en *India Song*, en *Su nombre de Venecia*, en *Calcuta Desert*, en las *Aurelia Steiner*. No está en *Baxter*, *Vera Baxter*. Está también en todos mis libros. He llamado a ese negro "la sombra interna", la sombra histórica de todo individuo. Llamaré así también a ese magma siempre genial, sin excepción alguna, que hace a la persona viva, sea la que sea, esté en la sociedad en que esté, y en todo tiempo. Creo que he buscado en mis películas lo que he buscado en mis libros. A fin de cuentas, se trata de una diversión y sólo de eso, no he cambiado de empleo. Las diferencias son muy pequeñas, nunca decisivas.