

FUE RAD E CA MPO

REVISTA DE CINE

FUERA DE CAMPO
REVISTA DE CINE

Volumen 1, Número 1

Mayo, 2016

ISSN 2477-9202

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Consejera de Investigación y Relaciones Internacionales, Mónica Lacarrieu

Vicerrectora Académica, Teresa Gutiérrez

Vicerrector de Relaciones Internacionales y con la Comunidad, Andrey Astaiza

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen I, Número 1. Mayo, 2016

ISSN 2477-9202

CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Samanta Yépez (Editora Asociada)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (Francia)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EEUU)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EEUU)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Marc Nicholas	École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EEUU)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.

Artes
EDICIONES

Fuera de Campo. Revista de Cine

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador (090313)

Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048

revistadecine@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

Presentación Ramiro Noriega	13
Presentación Arturo Serrano	15
ARTÍCULOS	
Cuestión de fe <i>o la road movie como una fiesta pagana</i>	
Marcelo Báez Meza	17
<i>La imagen-tiempo en el cine de Alain Resnais</i>	
Daniela Mihaljevic	27
<i>“Filmo, luego existo”. Filmografías en circulación paralela en Ecuador</i>	
Lúcia Ramos Monteiro	41
El abrazo de la serpiente <i>o la poesía del viaje sagrado</i>	
Carlos Satizábal	53
<i>A imagem como a última das histórias possíveis em Pindorama de Arnaldo Jabor</i>	
Marco Tulio Ulhôa	67
MISCELÁNEA	
Reseñas de Festivales	
<i>Festival Internacional de cine de Miami</i>	
José Pisano	87
<i>Cinéma du Réel, edición 38</i>	
Daniela Castillo Briceño	91
Ensayos	
<i>Dos ensayos sobre cine latinoamericano</i>	
Fedosy Santaella	100
<i>Araya, gestos de la sal</i>	
Leslie Castro León	105
Entrevista	
<i>Entrevista a Sebastián Cordero</i>	108
Biografía De Los Autores	119
Llamado Para Artículos	121

Fuera de juego, fuera de eje, fuera de campo

... más que una metáfora.

Porque *fuera de campo* refiere a un lugar que no cabe en un territorio definido e implica lo que unos llaman la resistencia y otros la transgresión, podríamos decir que se trata a la vez de una constatación y de un postulado.

En ambos casos, de todas maneras, está presente el sentido de la Historia.

La idea misma de Fuera de Juego se vuelve entonces crucial (¿qué trascendencia y transgresión no lo son?) pues señala la encrucijada ahora ya ineluctable entre la Historia entendida como discurso oficial (lo real, dicen) y algo tal vez menos abstracto y que aquí voy a llamar la política, o si quieren, lo público.

Fuera de campo aparece ahí, en esa resistencia, que es ciertamente paradójica, pues alude a lo que vemos y a lo que no, y por lo tanto a lo que se cuenta y a lo que se deja de contar. Y contesta el dogma de que solo lo que se dice existe, pues afirma, al señalar ese lugar misterioso, que también lo que se calla e incluso lo que se olvida conforman lo que somos, y no solo de manera ambigua, como se podría pensar.

En este sentido, más que una metáfora, Fuera de juego es un postulado ético. Efectivamente.

Por eso, el aparecimiento de *Fuera de Campo* en Ecuador resulta todavía más esclarecedor, siendo ésta una sociedad ausente en los radares del discurso oficial, que ahora es “facebook” y yugo. Allí, haciendo un guiño al statu quo, y por lo mismo a la Gran Costumbre, esta revista hace eco a conocimientos anti-hegemónicos que ponen en vilo no solo las lógicas dominantes sino las hebras mismas que aquí y ahora paralizan el debate.

Decir que se trata del cine es insuficiente. Como es insuficiente afirmar que el arte está ahí para embellecer. Y si el cine no es todo, vale. No importa. Lo que cuenta es su calidad de punto de encuentro. O si quieren, de final de partida. Este número Uno, o Cero, no tendrá sentido si no se lo lee así: como un acto a contracorriente o, digamos, como un acto poético. Algo que sucede en un lugar, cualquier lugar.

Esa es la fuerza de su carácter metafórico.

Ramiro Noriega,
Mayo 2016

Presentación

El 17 de diciembre de 2013 se crea la Universidad de las Artes del Ecuador. Esta institución ha tenido como su objetivo principal saldar en parte la deuda social que tenía Ecuador en materia educativa. Pero la deuda no solo era social, sino también educativa pues la realidad de la educación superior en esta nación latinoamericana era deprimente: universidades sin las condiciones mínimas para dar clases e investigar en ellas, una planta profesoral sin los títulos necesarios para poder ejercer la docencia en una Universidad, acusaciones de deshonestidad en el manejo de los recursos y tantos otros males de los que sufría el sistema de educación superior ecuatoriano. Para resolver este problema se decretó la creación de cuatro universidades (llamadas “las cuatro emblemáticas”, una de las cuales es la Universidad de las Artes) y que están llamadas a convertirse en instituciones de altísima calidad y con la capacidad de competir con las grandes universidades del mundo.

Uno de los aspectos novedosos en el contexto nacional fue el entender que una universidad no debe ser solamente repetidora de conocimientos generados en otros lugares, sino además debe empoderarse y empezar a generar conocimiento a través de la investigación. Pero investigar no tiene sentido si los resultados de esas investigaciones no se publican. La norma ha sido que los investigadores latinoamericanos dependamos en gran medida de las revistas europeas y norteamericanas lo cual significa tener que adaptar nuestro quehacer a las prioridades, intereses y lineamientos dados desde fuera.

Fuera de Campo pretende convertirse en un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, puedan publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

En *Fuera de Campo* hemos tenido la bendición de haber contado con la ayuda desinteresada de muchas personas a quienes quisiéramos agradecer. A Lisandra Rivera, quien ejerció la Dirección de la Escuela de Cine y cuyo apoyo incondicional fue una de las razones más poderosas para seguir adelante; a María Mercedes Salgado, la diseñadora de esta hermosa revista y una de las aliadas más importantes con que hemos contado; a Fabián Mosquera, Director de UA Ediciones, quien logró superar todos los obstáculos que se presentaron en el camino para que hoy el lector tenga esta publicación en sus manos; a los árbitros quienes en todos los casos aceptaron nuestras prisas para enviar sus decisiones y finalmente a los autores, quienes nos confiaron sus manuscritos: esperamos no defraudarles. Una mención especial merece Ramiro Noriega, Rector de la Universidad de las Artes, quien fue el primero en pensar esta revista y además hizo posible con su apoyo que hoy sea una realidad. Sin él esta revista sería tan solo un sueño.

Solo me queda decir:
¡Acción!

Arturo Serrano
Director



Cuestión de Fe (Marcos Loayza, 1995)

Cuestión de fe o la *road movie* como una fiesta pagana

Marcelo Báez Meza

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Guayaquil, Ecuador

miamibaez@gmail.com

15

Resumen

TÍTULO: *Cuestión de fe* o la *road movie* como una fiesta pagana

En este texto se analiza la película de carretera *Cuestión de fe* del boliviano Marcos Loayza que usa el formato de las llamadas *buddy movies*. El aparente tono ligero que usa el director para explorar el vínculo del compadrazgo es representado en una tríada de arquetipos populares. El gran tema es el viaje de formación fallido en el que los personajes hallan consuelo en el hecho de ser parte de un conglomerado, una comunidad alternativa a la de la nación-estado.

Palabras clave: Película de carretera. Nación. Identidad. Cultura nacional.

Abstract

TITLE: *Cuestión de fe* or the *road movie* as a pagan celebration

In this text, we analyze the road movie *Cuestión de fe* by the Bolivian filmmaker Marcos Loayza which uses the buddy movie format. The apparent light tone used by the director to explore the buddy bond is depicted in a triad of popular archetypes. The big issue here is the consolation the characters find in being part of a conglomerate, an alternative to the nation-state community.

Keywords: Road movie. Nation. Identity. National culture.

Encendamos nuestra Ramona, esa camioneta Chevrolet *Pick Up* de 1950, que debería ser vista como símbolo del cine independiente, el de escaso presupuesto, el llamado nuevo cine latinoamericano. Este vehículo es aquel en el que se desplazan los personajes de *Cuestión de fe* (1995) del realizador boliviano Marcos Loayza que creemos es pertinente para este análisis pues opera como vehículo de la representación de una forma de ver la nación, como un *topos* de producción discursiva y simbólica que replantea el tema de la identidad de manera bifrontal. Así lo afirma el intelectual aymara Fausto Reynagas: "por un lado, el indio de 1810 y de 1970 es una Nación; y el cholaje blanco-mestizo es otra Nación. Oprimida aquélla, y ésta la opresora" (Mattos 2008-2010, 313, García Canclini 1991). Es que Bolivia, luego de la dictadura (1964) y el regreso a la democracia (1982), es todavía un espacio que busca su descolonización como se lee entre líneas en este filme.

16 "Es una fábrica de nubes", dice Joaquín, el conductor de la camioneta, señalando el camino, mientras se ve la carretera llena de niebla, emitiendo malos presagios que se ciernen sobre los quijotescos protagonistas. Es la misma niebla que invadió el periodo postrevolucionario de 1952 cuando la migración interna inspiró cintas donde los personajes y los cineastas se desplazan constantemente como *Vuelve Sebastiana* (1953), la obra maestra de Jorge Ruiz en colaboración con Augusto Roca, *Yawar Mallku* o *La sangre del cóndor* (1969) y *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés. En el cine posterior al regreso a la democracia se ruedan películas con una estructura que recuerda a las *road movies* del cine clásico norteamericano; es más, un gran número de las cintas estrenadas durante los últimos treinta años se podrían calificar como *road movies* bolivianas (Espinoza y Laguna 2009, 12). Hay un florecimiento de las películas de carretera después de casi dos décadas de poderío militar. La gran crisis inflacionaria boliviana durante el gobierno de Hernán Suiles Suazo y la implantación de un modelo neoliberal de mercado durante el gobierno de Paz Estensoro en 1985 constituyen el contexto en el que se reflexiona cinematográficamente sobre la nación. Es que la palabra "crisis" parece ser la que mejor define a Bolivia. Según el pensador René Zavaleta Mercado,

el amor por el peligro resulta natural en una nación que nunca ha dejado de vivir peligrosamente (...) Bolivia, en efecto, es un conflicto y no se puede resolver sino en los términos de un conflicto y la catástrofe, de alguna manera, es la forma del carácter de la nación (Mattos 2008-2010, 14).

Dentro de ese contexto de conflicto y catástrofe, una comedia de carretera como la que propone *Cuestión de fe* es una vaharada de frescura. No una forma de escapismo, sino más bien una nueva forma de leer la realidad no sólo boliviana sino latinoamericana. ¿Qué recurso se utiliza para una relectura novedosa del entorno? La exploración del vínculo del compadrazgo. Y es que el aparente tono ligero que usa Loayza para explorar ese vínculo puede dar pie para que se lo tilde de una comedia menor, tributaria del cine norteamericano en su estructura y con una tríada de arquetipos populares (el artesano, su ayudante y el vivaracho que se cruza en el camino para ayudarlos). Pero lo que convierte a este filme en único es que el director usa lo estético como un camino hacia una descolonización pensada en términos de una picaresca de carretera. El timador Joaquín es un lazarillo de dos ciegos, si queremos insistir con la idea de la estructura pícaro, o un Sancho sinuoso si mencionamos a los avatares del viaje cervantino. Recuérdese, por ejemplo, la escena en la que los tres protagonistas huyen de la gallera después de timar a los aldeanos. Los compadritos van de kilómetro en kilómetro, de trago en trago, en un trayecto iluminado por la virgen que deben entregar. En cada parada viven una pequeña aventura constituida por los umbrales que deben pasar los héroes (o los antihéroes) para intentar obtener la meta dramática. Esto es lo que constituye la esencia de la picaresca: tropezar con obstáculos pero siempre levantarse después de cada caída.

17

Es por esto que *Cuestión de fe* rompe con la idea moderna de la nación-estado al alejarse de la problemática indígena para adentrarse en la carretera de la diversidad. Es una respuesta novedosa y necesaria al cine de Sanjinés, tan apegado al indio y a la representación del efecto que tuvo la dictadura militar sobre la sociedad boliviana.

El cine de Loayza es una expresión artística que emerge (y se va en contra) de los cánones visuales establecidos en *Teoría del cine junto al pueblo*, manifiesto de Jorge Sanjinés. Con esta *buddy movie* (película de amigos) se construye algo nuevo que rompe con la representación del indio que vemos en títulos previos como *La sangre del cóndor* y *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966).

Interludio pictórico

Aquí nos permitimos una digresión concerniente a las artes plásticas pero siempre con el objetivo de seguir en la contextualización del filme. No hay que dejar de lado la transcodificación entre cine y pintura en el filme de Loayza, ya

que estamos ante una cinta tan cercana a la obra artística de Raúl Lara, obra que abrió la percepción ciudadana a la nueva estética de lo popular en el espacio urbano. La escena de apertura (cortesía del director de arte José Bozo) parece haber sido pintada por el maestro Lara pues todos los elementos dialogan constantemente con la trama en forma de claroscuros y figuras sombrías que aparecen bañados por una luz violácea mientras vemos estatuillas de yeso de santos entre botellas, ángeles entre demonios. Es una escena onírica en la que Rembrandt y Lara se pelean por la autoría. Esta transcodificación entre cine y pintura coincide en ese lugar pagano de la taberna donde asisten tanto los adinerados como los pobres.

La secuencia inicial de créditos nos enseña iconos de santos al son de la música de Oscar García. La primera frase del filme da la falsa pista de que nos encontramos en plena homilía: "Hermanos (...)". Una breve pausa da lugar a la admonición: "Hermanitos, las gordas no se enamoran, se antojan". La frase nos remite a lo carnal oscilando entre las figuras que parecen extraídas de un cuadro de Botero y las de Lara. Inmediatamente proferido el primer parlamento, el *zoom out* nos revela un bar que bien pudo haber sido la parada obligatoria de los goliardos, estos asaltantes de caminos de la Edad Media que gustaban de inventar 'tabernas in fábula'. Esta secuencia inicial nos remite a un bar que parece extraído de una pintura de Raúl Lara que bien podría ser categorizada como barroco mestizo. Recuérdese la bruma violácea y todo el lugar pagano tan sacralizado por obra y magia de la dirección de arte y la iluminación Rembrandt. Esta transcodificación entre pintura e imagen cinematográfica nos advierte de que no estamos ante un filme cualquiera. Hay una elaboración muy cuidadosa en la puesta en escena.

Esta relación con lo pictórico (el inevitable metatexto) es usual en la estética posmoderna a fines de los años noventa. Y no olvidemos que esta es una época clave en donde se está definiendo el nuevo rumbo que parecía que iba a tomar la nación boliviana, después de reformas neoliberales tan importantes como la Ley 1551 de Participación Popular que se promulgó en 1994. Esta norma permitió abrir las puertas al proceso autonómico en Bolivia con la ley promulgada por el primer gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada que logró el incremento de 24 a 311 municipios. Incluso el número de comunas llega a 337 en el 2012 (Palacios D. 2014). Y dentro de este contexto de gran apertura y democratización aparece *Cuestión de fe* al año siguiente.

Punto de no retorno

La apertura de fronteras en este siglo XXI desató un debate en el cual se plantean dos posturas: una a favor del proceso de globalización y otra a favor de los sentimientos nacionalistas con la consecuente defensa de las identidades culturales. Esta tensión, latente en la trama del filme de Loayza, es parte de la geopolítica que hace que América Latina ingrese también en el debate la defensa de las identidades nacionales y la apertura de las fronteras a favor del proceso de globalización. Estas identidades son *constructos* que se vuelven más sólidos gracias a dispositivos como el cine que como constructor cultural de la realidad es uno de los *mass media* que mejor proporciona modelos de identificación y proyección de la "image/nación". El mass media por excelencia que aparece en el filme de Loayza es la radio, definida por McLuhan como el *tam tam* de la tribu, reforzando la idea de comunidad cerrada no inscrita en lo global.

No se puede seguir analizando el filme sin hacer un corte del concepto de identidad cultural que surge como una búsqueda o un reclamo ante el sistema político económico, que ha expandido y generalizado la cultura occidental y ha dejado en el olvido las culturas de los pueblos originarios. En este sentido, es fundamental el parlamento de Pepelucho a su compadre Joaquín antes de empezar la odisea del camino: "Ahora sí nos tratarán como personas al vernos con la virgencita". El estar junto al icono mariano visibiliza a seres otrora invisibles, a esos protagonistas de los múltiples mestizajes que encierra el territorio boliviano. Los tres personajes provienen de quinientos años de mezcla de colonizadores con nativos, de criollos con nativos, de criollos con cholos, de cholos con mestizos, de mezclas entre indígenas, campesinos, gente afro, migrantes de Europa fundidos y confundidos con originarios.

Esta mixtura nos lleva al concepto de Cultura Nacional. Para Antonio Pasquali, no es la suma de los elementos turísticos de una nación como pueden ser el folklore, artesanías, modas o héroes, que caracterizan el estereotipo nacional, "sino la síntesis del patrimonio espiritual de una comunidad nacional. Como patrimonio común y global, incluye todos los valores concretos y abstractos que la definen y caracterizan" (Pasquali 1990). El discurso de la cinematografía, como vemos, es también portador de cultura, la muestra a través de códigos y prácticas significantes, reproduce y organiza un sistema de valores, y al organizarlo, introduce también una carga ideológica.

Cuestión de fe asume la actitud de presentar artesanías, folclor y ritos,

y se adentra en los paisajes pero sin ninguna intencionalidad turística. Ahonda sobre todo en ritos sociales como la fiesta y la boda que aglutina a los sujetos sociales al son de la música y la bebida.

Según García Canclini, la cultura nacional es un conglomerado de tradiciones locales, étnicas y regionales que también están influidas por la cultura de otras naciones y por bienes desterritorializados (1991). En este sentido, ya no puede hablarse de una cultura nacional única, sino de múltiples culturas que comparten una nación. O de dos repúblicas como plantea Reynagas (ya citado atrás) con respecto de la realidad boliviana, la nación oprimida del indio y la opresora del cholaje blanco-mestizo.

¿Qué tipo de *road movie* es *Cuestión de fe*? Contestemos con otra pregunta. ¿Qué tipos de viaje existen? George E. Gingras propone para la literatura una tipología que abarca la travesía épica, el viaje alegórico o simbólico, el viaje de peregrinación, el viaje de descubrimiento, el viaje de búsqueda y el *Bildungsreise* o viaje de formación (Silva 2000). Estamos ante una peregrinación que empieza con el plano secuencia de la cámara en La Corajuda (tal es el nombre del bar en el que están bebiendo Domingo y Pepelucho, como si en esa cantina van a encontrar el coraje que necesitan para embarcarse en el periplo). La moneda con la que pagan las bebidas son estatuillas de santos (lo religioso es elevado a la categoría de moneda de cambio, en una suerte de economía sacra). En ese mismo bar (espacio de simbólica comunión religiosa), el gran encargo que recibe el artesano de parte del narcotraficante fervientemente católico, apodado el Sapo Estívariz, es el hacer una estatua de la virgen en tamaño natural y entregarla en su lugar natal. El trayecto empieza en La Paz (tierra alta), hasta san Mateo, ubicada en los Yungas (tierra baja y caliente) en un plazo de doce días. Es como si se descendiera al infierno. Y esto nos lleva a la tradición grecorromana de los *nekya* o descenso al reino de los muertos.

Lo más peculiar del viaje es cómo el escultor le habla a la Virgen desde el momento en el que la gesta. Es como un Pigmalión andino que le da un soplo de vida y que no duda en hablarle desde el primer instante: "Mamita, vas a ver qué linda te voy a dejar. Todas las demás virgencitas te van a envidiar". Lo interesante es que el creador es creado por la virgen. Ésta lo va convirtiendo en un ser hedonista que en el camino busca divertirse y pasarla bien. Tres escenas ilustran el delirio del artesano: una en la que no cesa de parlotearle a la escultura mientras tiene un trago en la mano; otra en la que casi la besa; y una climática en la que Pepelucho la deja caer

accidentalmente (cuando la bajan de la camioneta) y el santero le anuncia, casi en un susurro, que la va a componer.

Epifanía del artista (o del artesano) resulta la escena del primer acto en la que Domingo encuentra inspiración en una chica que encuentra en la taberna (espacio religioso homologable con el de una catedral). Basta con mirarla para conseguir el rostro anhelado para la pigmaleónica labor de creación escultórica. Acto seguido le habla anunciándole que esta vez sí va a quedar bien. Se avizora entonces en los ojos de la estatua algo líquido. "Ay, mamita, pensé que estabas llorando". Esta frase presagia el final de la historia en el que se corre la voz de la milagrosa estatua que derrama lágrimas, haciéndola producto de adoración colectiva.

La película revela en algunos pasajes su conexión con *Mi socio* (1982), de Paolo Agazzi, la primera *road movie* del periodo democrático boliviano, por la simbiosis entre el drama de la carretera y los lugares de fugaz paso. Esto se ve en la forma en que está relatada la historia: no es un simple periplo en el que los personajes llegan, beben, comen y se van. No. Cada parada implica que nuestro trío se involucre con el Otro. Hay que saludar y conversar con meseros y dueños, y en el caso de Domingo hasta de enamorar a una fémina mientras Joaquín está haciendo de las suyas apostando en una gallera. Al santero no le queda más que ir tras el auxilio del chofer de la camioneta no sin antes regalarle una réplica pequeña de la virgencia.

Si algo aporta este filme a las películas latinoamericanas de carretera es la forma en que enfatiza el vínculo del compadrazgo, la amistad, la camaradería, la complicidad. No hay muertos al final. El poderoso mecenas que encargó la escultura de madera no asesina a ninguno de los viajeros que no cumplieron con el encargo inicial. El pesimismo está ausente y aquí se diferencia de la mayoría de películas de carretera de Norteamérica.

Es un final absolutamente moderno pues aunque no hay un destino seguro para los aventureros, aunque las adversidades van a seguir acechando se percibe claramente la celebración del ser parte de un conglomerado, una comunidad alternativa a la de la nación-estado. Aunque pudieron haber roto la relación, Domingo y Joaquín se hermanan aún más en la fuga, mientras Pepelucho se queda disfrutando de la vida de recién casado. Los dos prófugos antihéroes saben que quizá tienen los días contados, pues en algún momento podrían ser ajusticiados por el Sapo Estívariz por no cumplir con el encargo inicial, pero lo toman con calma, con alegría, con trago.

La práctica cultural que más llama la atención de *Cuestión de fe* no

es necesariamente la religiosa, sino más bien la consagrada al dios Baco. Películas como *Chuquiago* (1977), *Mi socio* (1982), *La nación clandestina* (1989), *Airampo* (2008), *El cementerio de los elefantes* (2009), tienen como común denominador el *leitmotif* del alcohol. Esto constituye la seña de identidad del cine boliviano de los últimos cuarenta años. En el cine de Sanjinés, por ejemplo, el sujeto alcoholizado no es necesariamente el indígena rural. En *La nación clandestina* el indio trasplantado a la ciudad también bebe. El culto a Baco ya es citadino. En la mayoría de los filmes nombrados el alcoholizado se encuentra en la ruralidad. Tal es el caso de *Cuestión de fe* que es una *road movie* puntuada con los encuentros alcohólicos en bares de mala muerte o buena vida. El alcohol sirve como un lubricante social que permite a los viajeros decirse lo que piensan en el fondo. También le impone una dinámica al viaje: puntuándolo, dándole un ritmo específico. Cada parada en la ruta es una obligatoria invitación al beber como en una fiesta pagana.

El beber sirve para inaugurar una relación de amistad (la del artesano Domingo y el ludópata Joaquín) entre dos desconocidos que terminan hermanados. La presencia del compadre Pepelucho como tercer vértice del triángulo es importante porque sirve como una especie de conciencia del tallador de virgenes y funge como un Sancho de bajo perfil. El triángulo se llega a romper cuando Pepelucho encuentra a un amor de antaño y decide casarse intempestivamente. Es pretexto para otra velada alcohólica en la que Domingo va acompañado de dos Sanchos con un Rocinante (la camioneta Chevrolet *Pick Up* modelo 1950). Es una quijotada en clave alcohólica.

La embriaguez de los personajes tiene ese aire festivo de las efemérides indígenas, ese tono de celebración de pueblo. Los peregrinos están pletóricos de la creencia ciega en el icono mariano. La bebida alcohólica en los indígenas es un tema que ha sido profundamente estudiado por Thierry Saignes quien plantea que la borrachera andina es un rito profundamente ancestral que permite a los indios comunicarse con seres sobrenaturales. Según Saignes, esta comunicación (no exenta del elemento mágico) recibía la condena colonial por fortalecer la unión grupal (Saignes 1989, 95). Sin ánimos de querer caer en una lectura folclórica de la borrachera andina, creo que *Cuestión de fe* maneja el motivo de la embriaguez como probable cohesionador de una comunidad alternativa a la de nación-estado. Se bebe no sólo para empezar un viaje, sino también para pertenecer al lugar de arribo. La mejor forma de trasplantarse al lugar que se visita es entrando por la taberna que puede interpretarse como una capilla o iglesia donde

se oficia el sacro acto de la libación. Sólo de esta forma el viajero puede entremezclarse con el Otro, bebiendo con él. El trago es la puerta de entrada al conocimiento antropológico del lugar y su gente. Pero hay algo menos evidente y más elaborado detrás de la bebida. Y nos lo dice Deleuze: más que la búsqueda del placer, el beber consiste en una búsqueda del efecto de endurecer el presente para hacerlo soportable. "Se vive en dos tiempos, en dos momentos simultáneos pero no a la manera proustiana" (2011, 34). Los dos tiempos están organizados de tal forma que el alcohólico no vive en el futuro, sino en un pasado imaginario que lo revive en un presente auxiliar. Deleuze pone como ejemplos el "yo he amado", "yo he visto", "yo he vivido". Amar, ver, vivir... verbos conjugados por Pepelucho, Domingo y Joaquín. Aún les esperan (al menos a estos dos últimos) más aventuras en la carretera. El desplazamiento de nuestros personajes es móvil o dinámico como la identidad o las identidades, concepto que también huye y se desvanece por la bruma de la carretera.

La alusión al arte (Raúl Lara) nos lleva a la información de los viajeros del siglo XIX que llevaban en su comitiva a dibujantes o artistas. El viaje que propone *Cuestión de fe* no es científico. Es un periplo de carácter comercial. Es un encargo que se le hace a un artesano de llevar una estatua a su futuro comprador. Si el viaje científico tiene una comitiva de personas estudiadas, el caso del filme de Loayza es un periplo de emborrachados por la fe. Si el viaje científico formaba parte del Bildungsreise, como asevera González Echevarría, el filme boliviano propone un viaje de formación tan fallido como el concepto moderno de nación-estado. Estamos ante la ruptura de la idea moderna de temporalidad lineal y única para resaltar una doble vía que rehúsa el futuro y extiende el pasado. Como bien dijo Deleuze: "El alcoholismo no parece ser una búsqueda de placer, sino una búsqueda de un efecto que consiste principalmente en un endurecimiento extraordinario del presente". Los viajeros siguen bebiendo y buscando en algún punto de la carretera. Encontrarse en algún punto del ahora endurecido parece la gran tarea pendiente.

Referencias Bibliográficas

Mattos, Diego. 2008-2010. «La necesidad de comprometer la existencia. Nación y descolonización en el cine boliviano de la época neoliberal.» *Bolivian Studies Journal* (University

Library System, University of Pittsburgh) XV.

Pasquali, Antonio. 1990. *Comprender la comunicación*. Caracas: Monte Ávila.

García Canclini, Néstor. 1991. «Cultura y nación: Para qué nos sirve ya Gramsci.» *Nueva Sociedad* (115).

Silva, Lorenzo. 2000. *Viajes escritos y escritos viajeros*. Madrid: Anaya.

Saignes, Thierry. 1989. «Borracheras andinas: ¿Por qué los indios ebrios hablan en español?» *Revista Andina* (Centro Bartolomé de Las Casas) (1).

Palacios D., Dino. 2014. *Bolivia: Plural, diversa y unida*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

La imagen-tiempo en el cine de Alain Resnais

Daniela Mihaljevic
Universidad Simón Bolívar
Caracas, Venezuela
daniela.mihaljevic@gmail.com

Resumen

TÍTULO: *La imagen-tiempo en el cine de Alain Resnais*

El filósofo francés Gilles Deleuze dedica dos volúmenes al estudio del fenómeno cinematográfico: *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985). Deleuze descubre en el cine un tipo singular de imagen en estrecha relación con el tiempo, la cual se dedica a conocer en su naturaleza y a definir en su tipología. Si bien en el primer régimen de la imagen cinematográfica halla una expresión indirecta del tiempo, en el segundo encuentra su presencia directa. En el cine de Alain Resnais pueden identificarse varios signos de la presencia directa del tiempo, en un cine que se hunde en la memoria, en los estratos de pasado y las funciones de pensamiento que los atraviesan; en la génesis del proceso creativo.

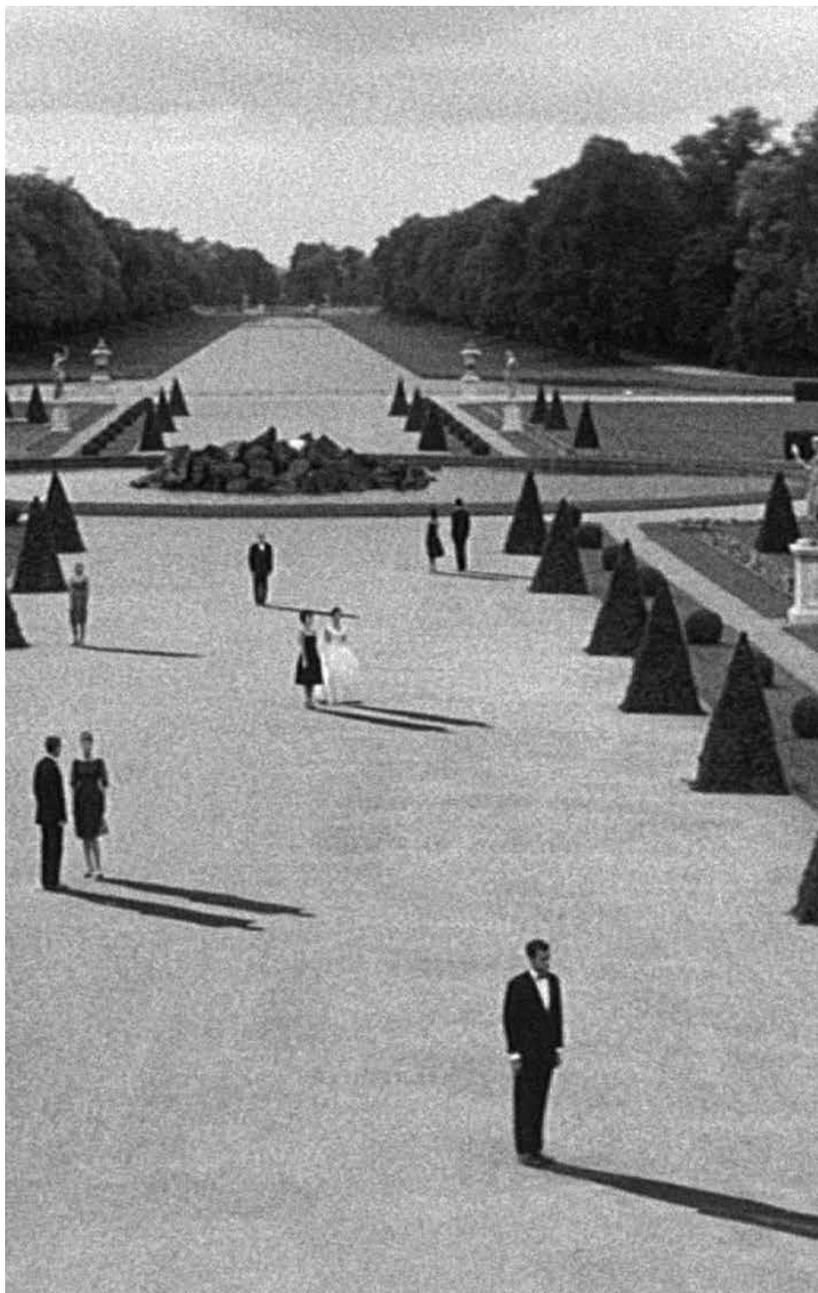
Palabras clave: Gilles Deleuze. Alain Resnais. Imagen-Tiempo. Capas de Pasado. Virtual.

Abstract

TITLE: *The time-image in the Cinema of Alain Resnais*

The French Philosopher Gilles Deleuze dedicates two volumes to the study of the cinematographic phenomenon: *The movement-image* (1983) and *The time-image* (1985). Deleuze discovers in movies a singular type of image in close relation with time, dedicating himself to knowing its nature and to defining its typology. While in the first regime of the cinematographic image he finds an indirect expression of time, in the second he find a direct presence. In Alain Resnais' films one can identify various signs of the direct presence of time, a cinema that becomes submerged in memory, in the strata of the past and its modes of thought; into the genesis of the creative process.

Keywords: Gilles Deleuze. Alain Resnais. Time-Image. Layers of the past. Virtual.



L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1960)

La pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo.

Gilles Deleuze

Los regímenes de la acción y del tiempo

El filósofo francés Gilles Deleuze, en el segundo volumen de sus estudios sobre cine titulado *La imagen-tiempo*, dirige su atención a identificar y definir un tipo de imagen cinematográfica que juzga capaz de presentar, por diversas vías, el concepto bergsoniano de 'duración', es decir, del tiempo real indivisible. Esta duración se presenta como devenir constante, pasado indiscernible del presente y el futuro, movimiento y cambio perpetuo. A partir de este concepto Bergson introduce la diferenciación entre pensamiento intuitivo e inteligencia: "La inteligencia se crea ordinariamente cosas, entendiendo con ello lo estable, y hace del cambio un accidente que se agregaría a él. Para la intuición lo esencial es el cambio: en cuanto a la cosa, tal y como la inteligencia la entiende, es un corte practicado en medio del devenir y erigido por nuestro espíritu en sustituto del conjunto" (Bergson 1972, 33). En su obra *La evolución creadora*, Bergson identifica este proceder del intelecto con el 'artificio del cinematógrafo', llegando a afirmar que el intelecto, la percepción y el lenguaje operan de la misma manera: "Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e indivisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo característico del devenir mismo" (Bergson 1985, 267). Lejos de ser esto una crítica de Bergson al proceder de la inteligencia, lo entiende como indispensable, por su practicidad, para posibilitar la acción y la vida del hombre en el mundo.

En *La imagen-tiempo* Deleuze plantea que las condiciones propias de las imágenes móviles del cine son capaces de aportar una presentación directa del tiempo entendido como duración, más allá de lo que el propio

Bergson podría haber imaginado. Con respecto al tipo de cine que obedece a estos intereses el autor señala: "es un cine de vidente ya no es un cine de acción" (Deleuze 1987, 13); marcando de entrada una clara distinción con el cine del régimen de la imagen-movimiento, al cual dedica el primero de sus estudios. Este 'cine de vidente' se va a caracterizar por invertir completamente la identificación entre espectador y personaje propia del cine de acción, de manera tal que el personaje se transforma en una suerte de espectador: "Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él" (Deleuze 1987, 13). La acción, aquella a partir de la cual se desencadena y desarrolla, generalmente, la trama de una historia, eje característico del cine clásico, del montaje narrativo, del régimen deleuziano de la imagen-movimiento, pierde protagonismo en los filmes de la imagen-tiempo, y, en consecuencia, transforma las condiciones del movimiento a ella asociado. En este otro régimen de la imagen cinematográfica el movimiento se presenta divorciado de la exterioridad de los acontecimientos y de los aspectos físicos de la realidad circundante. En su lugar, el movimiento va a ocupar el plano de una realidad de índole mental, en la vida psíquica del personaje-espectador. Podemos afirmar que en este tipo de imágenes ocurre una temporalización del espacio: "los seres ocupan un lugar en el tiempo que es inconmensurable con el que ocupan en el espacio" (Marrati 2004, 75). El declive de la actividad mundana dota a estos filmes de una condición altamente descriptiva, en la que lo visual ocupa el sitio de preferencia, y el tiempo colma la totalidad del espacio, en lugar de cristalizarse en momentos sucesivos de un movimiento: "Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse" (Deleuze 1987, 14).

Descripción, real-imaginario, narración

Detengámonos por un momento a revisar tres condiciones comunes a ambos regímenes de la imagen cinematográfica deleuziana, la imagen-tiempo y la imagen-movimiento, para comprender mejor sus diferentes propuestas en cuanto a la descripción, la oposición real-imaginario y la narración.

El régimen orgánico o cinético, con el cual Deleuze identifica al cine de acción de la imagen-movimiento, se caracteriza por una descripción independiente del objeto que describe. La descripción la realiza la cámara y no opera modificación alguna sobre los paisajes, objetos, personajes o decorados por

los cuales pasa, en todo caso registra las transformaciones por ellos padecidas en un plano de realidad que persiste más allá de la imagen. En segundo lugar, atendiendo a la finalidad de definir situaciones sensoriomotrices, en el régimen orgánico de la imagen lo real y o imaginario se presentan como dos modos de existencia opuestos; mientras que los encadenamientos actuales, causales y lógicos convalidan la continuidad de lo real, "lo imaginario aparecerá bajo la forma del capricho y de la discontinuidad", como imagen actualizada en una conciencia, "en función de las necesidades del actual presente o de las crisis de lo real" (Deleuze 1987, 172). Es decir, el sueño, el recuerdo, lo imaginario, aparecen diferenciados en el lugar de lo irreal, pero sólo por oposición a lo real. El espectador es capaz de discernir con claridad la fantasía de la realidad, o el pasado del presente, o el sueño de la vigilia. Recursos visuales, transiciones entre imágenes, entrenan al espectador en la lectura certera de estos signos. En tercer lugar, la imagen-movimiento ofrece una narración 'verídica' que, en base al desarrollo del esquema de acción y reacción propio de las situaciones sensoriomotrices, "aspira a la verdad aun en la ficción" (Deleuze 1987, 173). De manera tal que para Deleuze, las anomalías, cambios, descomposiciones y rupturas que se presentan en las imágenes de estos filmes, patentes en el montaje que no necesariamente es siempre lineal, son meramente aparentes, y siempre van a terminar organizándose y obedeciendo a "leyes que remiten a la distribución de 'centros de fuerza' en el espacio" (Deleuze 1987, 173). Por muchos y variados puntos de vista que pueda ofrecer la cámara, por muchas superposiciones temporales o desvaríos entre el sueño y la vigilia que pueda presentar la yuxtaposición de las imágenes, por más saltos en el tiempo que pueda realizar el montaje, finalmente aparecerá un centro de referencia, un centro a partir del cual, y en torno al que, articular la totalidad de la película. Estamos ante una presencia indirecta del tiempo: "De una manera general, podemos decir que el tiempo es el objeto de una representación indirecta en la medida en que emana de la acción, depende del movimiento, se deduce del espacio. Así, por dislocado que esté, sigue siendo en principio un tiempo cronológico" (Deleuze 1987, 173-174). Finalmente el relato siempre podrá entenderse en función de un principio y un final, de un centro de anclaje que posibilite ubicar los hechos sobre una continuidad abstracta pasado-presente-futuro.

Por otra parte tenemos el régimen cristalino o crónico con el que Deleuze identifica a las imágenes-tiempo, y en el cual la descripción sólo vale para su objeto: "lo reemplaza, lo crea y lo borra (...) no cesa de dar paso

a otras descripciones que contradicen, desplazan o modifican a las precedentes" (Deleuze 1987, 171). La descripción operada por la cámara en este caso obedece a una articulación que se efectúa sobre, y con, los objetos, decorados y paisajes; modificándolos directamente, imposibilitando la representación. El cine del tiempo desatiende todo encadenamiento hacia la acción, toda actualización de lo virtual, toda posibilidad de que la imagen actual se prolongue en una respuesta motora que le corresponda. En el régimen crónico lo imaginario, el sueño o el recuerdo tampoco se diferencian nítidamente entre sí, ni se actualizan en una imagen diferenciada de la realidad: "Los dos modos de existencia se reúnen ahora en un circuito donde lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual (...) intercambian sus roles y se tornan indiscernibles" (Deleuze 1987, 172). En cuanto a la narración propia del régimen cristalino, su característica fundamental es la crisis de la acción. Lo falso es condición misma del filme. La narración se modifica constantemente, no sigue una línea unívoca, en su lugar se reescribe, se reinventa. La narración cristalina no cesa de reiniciarse en vista a las múltiples posibilidades y a la arbitrariedad de cualquier elección. Los vínculos irracionales entre imágenes sucesivas ponen el acento en el intervalo que las separa y ya no facilitan su encadenamiento racional. En la imagen-tiempo opera una incapacidad para decidir y discernir entre lo verídico y lo falsario. Es una narración 'esencialmente falsificante' como sostiene Deleuze: "Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos" (Deleuze 1987, 177-78).

Los signos del tiempo en Alain Resnais

Para comenzar, un pequeño comentario a uno de los filmes más sensibles a la actividad creadora de Resnais, *Providence*: La imagen nos presenta un hombre ya entrado en años, en su confortable dormitorio, la mayor parte del tiempo sobre su lecho, semidormido, semiconsciente. Alternativamente, dos parejas, dos matrimonios en los que los hombres son hermanos, uno muy exitoso y el otro presa de la envidia; uno generoso y el otro traicionero. Fragmentos contradictorios de la infancia de uno de ellos. Celos entre ambos por una traición matrimonial. *Providence* es una película en la que Alain Resnais trabaja especialmente el mundo de las relaciones 'no localizables' del proceso creador, de la gestación de la obra de arte. Su protagonista es un escritor ya

viejo y enfermo que se propone elaborar su última gran novela. En medio de diversos estados alucinógenos debidos a su situación terminal, surgen una cantidad de yuxtaposiciones entre capas diversas de su mundo mental, reflejadas directamente en la pantalla, y que reproducen la virtualidad de su obra, las desconexiones de una escritura que está por hacerse. Mientras, el escritor se debate constantemente entre la somnolencia, la embriaguez, la lucidez absoluta y el sopor delirante. Todas estas imágenes son manifestaciones de estados psíquicos del personaje a los que corresponden diversos circuitos de pasado y entre los que se tejen diversos órdenes de relación, de puntos de encuentro, de transversales. La secuencia final del filme coincide con la celebración del cumpleaños del escritor. Todo se encuentra impecablemente dispuesto en el jardín, para un almuerzo al que están convidados sus hijos. El hombre sale de su casa a recibir a sus familiares y todos se sientan a la mesa. El ambiente entre ellos es cálido, los rodea un hermoso jardín, el padre está rozagante y muy bien vestido, sus hijos se muestran alegres y los acompañan sus respectivas esposas. Son los mismos hombres que hemos visto antes odiarse; pero sus profesiones son otras a las descritas, ninguna de las mujeres se muestra interesada en el esposo de la otra, ninguno de los hermanos es hostil con el otro, y mucho menos con el padre. Entonces el mayor intervalo se hace presente: ¿artificio? ¿disimulo? ¿falsedad? ¿qué es lo real y qué lo imaginario? La situación de esta última secuencia es completamente irreconciliable con lo visto anteriormente. Las situaciones se contradicen y se imposibilitan una a la otra. Finalmente el escritor comenta su proyecto a la familia y todos lo celebran alegremente, se despiden antes del atardecer. Como espectadores nos preguntamos ¿qué es lo que acontece en esta película? ¿o es que acaso acontece algo? ¿estamos ante una escritura que está por hacerse, o se hizo mientras la veíamos?

Gilles Deleuze considera que la primera novedad aportada por el cine de Alain Resnais es, precisamente, la imposibilidad de un punto fijo o central: "Como regla general, el presente se pone a flotar, incierto, dispersado en el ir y venir de los personajes o ya absorbido por el pasado" (Deleuze 1987, 158). Ya la imagen "no está siempre en presente" (Deleuze 1987, 73). O no sabemos cuándo está en presente con precisión, lo cual hace estallar un punto único de referencia en múltiples puntos posibles a partir de los cuales tejer relaciones estables pero irreconciliables entre sí. Es aquí que el recurso del narrador en off, tal como lo utiliza Resnais, asume un rol fundamental en relación a la carencia de centro, pues lejos de guiar o unificar el relato, pasa a entrar en

disonancia con la imagen visual que acompaña; o bien se multiplica en voces diferentes y divergentes. ¿Qué significado cobran estas voces y cómo articularlas con lo visual? Estamos ante el encuentro y la confrontación directa de distintos niveles o capas de pasado, de regiones disímiles de la memoria, memoria que puede ser de uno, de dos, de varios, o 'memoria del mundo'. Allí cada uno de estos estratos o capas puede ser intercambiable y servir de presente relativo para las otras. Según Deleuze, lo que Resnais descubre es la paradoja de una memoria de varios en la cual "los diferentes niveles de pasado ya no remiten a un mismo personaje, a una misma familia o a un mismo grupo, sino a personajes completamente distintos, a lugares no comunicantes que componen una memoria mundial" (Deleuze 1987, 159). Resnais construye en sus filmes 'alternativas indecibles' entre capas de pasado, elabora toda una 'arquitectura de la memoria' que, como dice el propio Deleuze, desborda infinitamente al recuerdo. Las imágenes del pasado en el cine de Resnais no obedecen a recuerdos evocados desde un presente, no son la actualización de un pasado localizable, son, mas bien, pasados todos coexistentes en los que el personaje se ha instalado.

32

Sigamos a continuación, brevemente, la presencia del pasado en algunos filmes de Resnais:

Providence: Memoria de uno que comprende saltos constantes entre diversas regiones del pasado, lo imaginario, lo alucinado, lo soñado, lo proyectado. Entre estas capas se producen puntos de encuentro y alternativas indecibles.

L'Année dernière à Marienbad: Memoria de dos que se compone mutuamente, entablando relaciones entre los mismos datos, bien sean afirmados, negados o denegados por cada uno de los personajes.

Hiroshima mon amour: Memoria de dos que se compone por regiones de pasado inconmensurables: -Tu nombre es Nevers. -Tu nombre es Hiroshima. Memoria que pareciera desprenderse y desbordar a sus personajes, y en la que cada uno posee su propia memoria distinta y ajena a la del otro.

Muriel ou le temps d'un retour: Dos memorias que comprenden cada una varias capas o regiones de pasado que remiten a personajes diferentes. Memoria-mundo, de varios niveles, de varios personajes, que se compone de negaciones, denuncias, falsificaciones y encuentros.

Nuit et brouillard: Memoria de mundo, siempre virtual y actualizable en un nuevo presente. Memoria viva de fragmentos testimoniales de un pasado, ilocalizables en el espacio presente. Presencia directa de la tempo-

ralización del espacio: campos de pasto bandeado por el viento-campos de concentración nazis.

El tiempo en persona

¿Cuáles son los aspectos que procuran una presentación directa del tiempo en el cine de Resnais? Precisemos ahora tres de ellos:

1. Coexistencia de varios circuitos o capas de pasado: el cine de Alain Resnais escapa a la presentación cronológica de los hechos. En palabras de Deleuze, "los acontecimientos no se suceden simplemente, no tienen meramente un curso cronológico, sino que sin cesar se reestructuran según su pertenencia a tal o cual capa de pasado, a tal o cual continuo de edad, todos coexistentes" (Deleuze 1987, 163). Los acontecimiento se modifican, se desdibujan, se transforman dependiendo de la región de pasado sobre la cual se instale el personaje; los transforma acercándose, alejándose, desmintiéndolos, falsificándolos o recuperándolos. Para Deleuze, la propuesta fundamental de Resnais consiste en esta presentación de 'capas de pasado virtual' en su coexistencia. Y ello es un signo directo del tiempo real e indivisible (Deleuze 1987, 144). La condición fundamental de estos pasados coexistentes es que son continuos, no ocupan un momento o lugar determinado, se hacen y se rehacen constantemente en sus intersecciones, en sus relaciones.

2. En el cine de Alain Resnais nos ubicamos en el pasado 'puro' y las relaciones tejidas entre sus diversos circuitos o capas¹. Y es allí donde podemos crearnos una memoria. A través de las 'capas de pasado' y por diferentes secciones de la memoria ocurren los desplazamientos del pensamiento. Esta es la función que en el cine de Resnais recae directamente sobre la acción descriptiva de la cámara: objetos, lugares, paisajes constituyen auténticos diagramas, mapas, itinerarios, biografías de sus personajes y sus historias. Estas 'cartografías' como le gusta llamarlas a Deleuze, corresponden a funciones mentales, a niveles de pensamiento, a mecanismos de interconexión que bien pudieran devenir monstruosos, caóticos o

creadores (Deleuze 1987, 169): "la cartografía es esencialmente mental, cerebral, y Resnais siempre dijo que lo que le interesaba era el cerebro, el cerebro como mundo, como memoria, como 'memoria del mundo'. Resnais accede a un cine, crea un cine que no tiene más que un único personaje, el Pensamiento, de la manera más concreta. En este sentido, cada mapa es un continuo mental, es decir, una capa de pasado que pone en correspondencia una distribución de las funciones con una repartición de los objetos" (Deleuze 1987, 165). En definitiva, el pensamiento es el centro de atención del cine de Alain Resnais. Y en el trazo de esta función del pensar lo importante son las relaciones tejidas entre sus diversos objetos: "Cada capa de pasado tiene su distribución, su fragmentación, sus puntos brillantes, sus nebulosas; en síntesis, una edad", y el recuerdo puro "es cada vez una capa o continuo que se conserva en el tiempo"². Y es que el 'recuerdo puro' no es igual a la imagen-recuerdo en que se actualiza en función de un nuevo presente. La imagen-tiempo nos proporciona el conjunto de las relaciones no localizables, esto es, no asignadas a un punto en el espacio sino más bien pertenecientes a un ámbito temporal, con las diversas capas o circuitos que lo componen.

34

3. El cine de Resnais plantea la paradoja de un pasado siempre venidero, lo cual se corresponde con la tesis de la coexistencia de pasado y presente en Henri Bergson: si el presente pasa es porque el pasado no lo continúa sino que le es contemporáneo (...) Lo que los separa y los distingue no es un eje temporal, sino las diferentes modalidades de lo actual y de lo virtual" (Marrati 2004, 81-82). Es por ello que la condición de este pasado consiste en ser pura virtualidad. Mientras el presente siempre es actual, el pasado se mantiene siempre virtual. Los personajes son presente, son actuales, pero sus sentimientos se hunden en el pasado, y es la extensión de esos sentimientos lo que interesa a Resnais, los sentimientos como personajes de los pensamientos (Deleuze 1987, 169).

Capas de transformación

La película *L'Année dernière à Marienbad* puede observarse, según Deleuze, desde dos puntos de vista que ofrecen herramientas diversas para entender una coexistencia de pasado y presente. Uno de ellos corresponde a los 'presentes simultáneos', propuesta que sostiene su guionista, el reconocido escritor francés del *nouveau roman* Alain Robbe-Grillet. Según este enfoque la película presenta diversos presentes todos irreductibles, los cuales se desmienten, recrean, sustituyen y bifurcan entre sí, "de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma (...) y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado" (Deleuze 1987, 139). Quiere esto decir que los presentes de cada personajes no concuerdan dentro de una única composición, sólo valen individualmente, son actualidades que difieren entre sí, actualizaciones de pasados disímiles y de capas no necesariamente coincidentes: el hombre dice haber conocido a la mujer el año anterior en Marienbad, pero ella no lo recuerda o le miente; puede ser que realmente no se conocieran, y él está confundido o la engaña. Cada una de ellas es una explicación plausible que las otras desmienten, y lo único que se mantiene es lo inexplicable de la situación en su totalidad. Robbe-Grillet sostiene que lo que ocurre en la pantalla coincide con su tiempo de proyección, de modo que la historia que se nos cuenta entre esta pareja acontece sólo y únicamente ante nuestros ojos: 'aquí y ahora'. Para Robbe-Grillet el único personaje realmente importante es el espectador: "*en su mente* se despliega toda la historia, la cual es precisamente *imaginada* por él" (Robbe-Grillet 1996, 153). El espectador ha de crear aquella historia que desee crear. Es la exigencia de este tipo de imágenes: una 'asistencia creativa'. Y Robbe-Grillet ve esto posible gracias a las condiciones propias de la imagen cinematográfica, a su capacidad para actuar sobre dos sentidos a la vez: la vista y el oído; y tanto en uno como en el otro, la posibilidad de "presentar con toda la apariencia innegable de la objetividad, también lo que es sueño o memoria –en una palabra, lo que es sólo imaginación" (Robbe-Grillet 1996, 149).

La segunda opción con la cual podemos acercarnos a una lectura de *L'Année dernière à Marienbad* es según el punto de vista de las 'capas de pasado'. Esta opción es la planteada por su director Alain Resnais, y abre la posibilidad que todo pueda ser producto de la imaginación del esposo de la mujer, a partir de lo que ve y oye, o de lo que cree escuchar y observar. El esposo será 'el novelista-dramaturgo', el hombre y la mujer serían 'meramente

sus personajes', o dos capas de pasado, virtualidades de las que extraerá una transversal (Deleuze 1987, 168). Al finalizar la película, la obra estará aún por hacerse, entre probabilidades, entre alternativas indecidibles. En definitiva, lo que aquí quedaría al descubierto es el proceso creador, o como lo explica el propio Deleuze: "nosotros constituimos un continuo con fragmentos de diferentes edades, nos servimos de las transformaciones que se operan entre dos capas para constituir una capa 'de' transformación (...) Es posible que cuando leemos un libro o miramos un espectáculo o un cuadro, y con mayor razón cuando somos autores, se ponga en marcha un proceso análogo: construimos una capa de transformación que inventa una suerte de continuidad o de comunicación transversales entre varias capas y teje entre ellas un conjunto de relaciones no localizables. Desprendemos así el tiempo no cronológico (...) Indudablemente se trata de una labor que puede fracasar" (Deleuze 1987, 167-168).

36

Si la imagen-tiempo surge, como sostiene Deleuze, a raíz de una crisis de la acción, caracterizada por el desvanecimiento de los vínculos sensoriomotores, la incredulidad del hombre en el mundo, la desconfianza ante el proceder humano, la pérdida de fe en un proyecto de progreso -todo ello posterior a las dos guerras mundiales-; la salida que esta misma imagen aporta es la de reconquistar la creencia en los vínculos del hombre con el mundo y consigo mismo, el devolverle su anclaje en el mundo pero a partir de una creencia en sí mismo, esto es, en su capacidad de creación: si estas imágenes no son 'clichés', no son tópicos vacíos, no están agotadas, es porque son capaces de crear nuevos tipos de relaciones, nuevos lazos, nuevos vínculos "con otras fuerzas, fuerzas del tiempo y del pensamiento" (Marrati 2004, 69). Para Deleuze es el cine del tiempo el que permite hacer presente la génesis del proceso creador. En el régimen crónico o cristalino de la imagen-tiempo, el pensar se afirma como creación: el todo no está dado, sino que está siempre por darse. La obra no está escrita. Lo virtual, irrepresentable, sólo puede actualizarse diferenciándose, dejando de ser virtual en otra imagen que es actual. Las relaciones mentales, ilocalizables, de la imagen-tiempo directa se transforman en los vínculos racionales de la representación. Lo inexplicable de estas relaciones, y el mantenerlas inexplicables, es lo que pone en evidencia el proceso de creación de una obra; esto es, el estado de lo meramente mental o virtual.

Bien presenciemos la cartografía mental a la manera de Resnais, como la génesis del proceso creador y los trazos seguidos por el pensamiento, y la atribuyamos a un personaje-autor de la historia; o seamos

espectadores-autores a la manera de Robbe-Grillet y la obra sea creación nuestra en la medida que se va desplegando la película en la pantalla, estamos ante la pura virtualidad de lo que está por hacerse. Ya no recibimos una historia terminada, llena, completa, cerrada en sí misma. Ahora estamos ante un mundo en el que debemos participar creativamente, inventando la historia, y creyendo en nuestra capacidad para hacerlo, aún a pesar del fracaso.

Referencias Bibliográficas

- Bergson, Henri. 1972. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: La Pléyade.
Bergson, Henri. 1985. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
Bergson Henri. 1996. *Matter and memory*, New York: Zone Books.
Deleuze, Gilles. 1987. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
Marrati, Paola. 2004. *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*: Buenos Aires: Nueva Visión.
Robbe-Grillet. 1996. *Alain: For a new novel: Evanston*: Northwestern University Press.

Filmografía

- Hiroshima mon amour*, dirigida por Alain Resnais (1959) Largometraje
L'Année dernière à Marienbad, dirigida por Alain Resnais (1960) Largometraje
Muriel ou le temps d'un retour, dirigida por Alain Resnais (1962) Largometraje
Nuit et brouillard, dirigida por Alain Resnais (1955) Cortometraje
Providence, dirigida por Alain Resnais (1977) Largometraje

1 La noción de 'capas' o 'circuitos' del pasado está en estrecha relación con la figura del cono invertido propuesta por Bergson para explicar la virtualidad y coexistencia del pasado. (Bergson 1996, 162 figura 5)

2 "Hay que volver a la distinción bergsoniana entre el 'recuerdo puro', siempre virtual, y la 'imagen-recuerdo', que no hace otra cosa que actualizarlo con relación a un presente". (Deleuze 1987, 167).



Fernando Cedeño durante un rodaje

"Filmo, luego existo". Filmografías en circulación paralela en Ecuador¹

Lúcia Ramos Monteiro
Universidade de Sao Paulo
Sao Paulo, Brasil
luciar Monteiro@gmail.com

Resumen

TÍTULO: *Filmo, luego existo*. Filmografías en circulación paralela en Ecuador

A partir de las investigaciones y reflexiones puestas en escena por Miguel Alvear en su película *Más allá del mall* (2010), este artículo pretende analizar el encuentro entre dos tipos de cine y de cineastas en actividad en Ecuador: por un lado, el de los profesionales del cine, que han estudiado y realizan películas con auspicios oficiales en conformidad con las instituciones reconocidas; por otro, el cine "de guerrilla" o "bajo tierra" hecho por cineastas autodidactas, con materiales domésticos. Este trabajo le da más importancia a las interconexiones existentes entre los dos cines que a sus diferencias, especialmente en lo que se refiere a características formales y también a las estrategias de afirmación de una identidad cultural ecuatoriana.

Palabras clave: Cine ecuatoriano. Cine bajo tierra. Miguel Alvear. Cine guerrilla. Economía del cine. Distribución cinematográfica. Exhibición cinematográfica.

Abstract

TITLE: *I film, therefore I am*. Filmographies in alternative circulation in Ecuador

Based on research and reflections present in Miguel Alvear's *Más allá del mall* (2010), this article analyzes the encounter between two kinds of films and filmmakers working in Ecuador. On the one hand, we have film professionals, who have studied and make movies with official auspices and in accordance with recognized institutions; on the other, the a "guerrilla cinema", "underground" or "bajo tierra", made by self-taught filmmakers, with household materials. This work gives more importance to the interconnections between these two cinemas than to their differences, especially in regard to formal characteristics and strategies of affirmation of an Ecuadorian cultural identity.

Keywords: Ecuadorian cinema. Bajo Tierra cinema. Miguel Alvear. Guerrilla filmmaking. Film economy. Cinematographic distribution.

Realizado en 2010 por el ecuatoriano Miguel Alvear bajo el programa DOC-TV Latinoamérica, el documental *Más allá del mall* se centra en un fenómeno que había ganado fuerza en Ecuador entre 2000 y 2010: un cine de circulación paralela, completamente ajeno a los circuitos comerciales, las leyes nacionales para fomentar la producción cinematográfica y, en un principio, ajeno también a la atención de los críticos y de la cinefilia tradicional. El propósito de este artículo no es sólo analizar la película de Alvear, sino también el encuentro entre cineastas ‘graduados’ y cineastas ‘autodidactas’ –estas clasificaciones serán discutidas con mayor profundidad más adelante– tema que la película a la vez promueve y refleja.

En primer lugar presentaré la trayectoria de Miguel Alvear hasta realizar *Más allá del mall*. A continuación, describiré algunas de las características del cine ‘autodidacta’ por el cual Alvear se interesa, dándole especial atención a los casos de algunos de sus directores, como Nelson Palacios, Fernando Cedeño y Nixon Chalacama. Por último, expondré algunos elementos en forma de conclusión, poniendo mayor énfasis en las interconexiones existentes entre los dos cines que en sus diferencias, especialmente en lo que atañe a características formales y también a cuestiones de identidad.

40

Yo, el director

Miguel Alvear nació en Quito en 1964 y estudió radio, cine y televisión en Lovaina, Bélgica, después viajó a USA para formar parte del Instituto de Arte de San Francisco, donde se especializó en cine y vídeo. En la década de 1990, hizo películas de tintes experimentales y desde su regreso a Ecuador su creación ha discurrido en las fronteras entre el cine, la fotografía y el arte contemporáneo. Después del corto documental *Camal* (1991-2000), sobre la actividad laboral de un matadero, Miguel Alvear lanzó el largometraje de ficción *Blak Mama* (2008), codirigido con el coreógrafo Patricio Andrade.

Ganador del Premio Augusto San Miguel, otorgado por el Ministerio de Educación de Ecuador y exhibido en la Bienal de Venecia, *Blak Mama* describe de manera surrealista la trayectoria de tres recicladores de papel: Blak, Bambola e I Don Dance. Las referencias a la cultura popular y la caracterización de los personajes sugieren constantemente que actúan como alegorías de las matrices culturales de lo que podría considerarse como la identidad nacional ecuatoriana. La película es, en palabras de Bonnin

(2013: 6-7), un “alucinante ensayo (...) que deconstruye los vericuetos e intersticios de la nacionalidad y pensamiento ecuatorianos, marcados por la hibridación cultural”. Tomando como punto de partida la festividad de la Mama Negra en la ciudad andina de Latacunga, provincia de Cotopaxi, la película intenta minar “desde adentro el sentido barroquizante, simulador y anacrónico de nuestras realidades sociales” (Bomnin 2013: 6-7).

Con un presupuesto de 250 mil dólares, *Blak Mama* tuvo menos de dos mil espectadores, lo que su director considera como un fracaso. En la apertura de *Más allá del mall*, Alvear se pone frente a la cámara y explica que con la nueva película intentará entender la triste experiencia vivida con *Blak Mama*. El personaje del director es interpretado por Andrés Crespo, actor que ha estado presente en algunas de las películas más populares de Ecuador².

Las investigaciones del director en un intento por entender su supuesto “fracaso” lo llevan a discutir la existencia del cine ecuatoriano como cinematografía nacional coherente, y a cuestionar su falta de visibilidad ante el público nacional. Una de las dificultades que enfrenta el cine ecuatoriano es obviamente el circuito de exhibición, puesto que casi todas las salas pertenecen a redes como Supercines, Multicines y Cinemark, y las películas exhibidas proceden sobre todo de los Estados Unidos (la excepción es la programación independiente del grupo Ocho y Medio de la ciudad de Quito, en cuya fundación Miguel Alvear estuvo involucrado). Las películas ecuatorianas por lo general están aisladas en la programación. Es posible afirmar que el “Cine Ecuatoriano” es menos un conjunto coherentemente producido, que algunas películas aisladas.

41

El encuentro

Mientras pone en escena cómo Miguel Alvear descubre películas hechas por cineastas autodidactas de modo ‘guerrillero’, es decir distante de cualquier estructura profesional de financiamiento y sin actores o técnicos profesionales, la narrativa de *Más allá del mall* (re)construye el encuentro entre un cine más reconocido por la crítica y por las instituciones ecuatorianas (Alvear sería inicialmente parte de este grupo), y *otro* cine, que pasa desapercibido no solo para el circuito de exhibición comercial – una realidad para casi todos los cineastas ecuatorianos– sino también para los mecanismos oficiales de auspicios, la cinefilia tradicional y la crítica.

A este cine realizado por cineastas autodidactas, con equipos caseros y actores no profesionales, se suele llamarlo ‘underground’ o ‘cine de guerrilla’. Aunque sus realizadores no se identifiquen con estos términos, la expresión ‘cine bajo tierra’ se difundió después de la creación del festival Ecuador Bajo Tierra, en 2009, por iniciativa de Miguel Alvear, el principal organizador del festival. Investigadores y críticos también lo han llamado de ‘otro cine’, lo que pone en evidencia la separación entre un ‘nosotros’ y un ‘ellos’, y refuerza la diferencia y la distancia entre las dos categorías de cine y cineastas.

Más allá del mall describe el viaje del personaje Miguel Alvear (interpretado por Andrés Crespo) desde Quito hasta Guayaquil, capital comercial del país, donde se concentra el mercado pirata de DVD y algunos de los cineastas ‘autodidactas’. Miguel ve una película ecuatoriana de lucha exhibida en los televisores del autobús; después, en la zona conocida como ‘la Bahía de Guayaquil’, el director se da cuenta de las dimensiones del mercado pirata de DVD que existe ahí y, sobre todo, de la increíble cantidad de películas hechas en Ecuador por cineastas que él nunca había escuchado mencionar. Rodadas y editadas de modo casero, esas películas ecuatorianas logran alcanzar un gran público y movilizan una economía que, según reflexiona Alvear en *Más allá del mall*, parece más saludable que la del cine reconocido por las instituciones culturales del país.

42

La discusión sobre lo que sería un ‘otro cine’ a escala ecuatoriana puede relacionarse con la problemática del ‘otro cine’ a nivel mundial. De hecho, el propio término ‘otro’ presupone la existencia de una alteridad, una relación desigual entre ‘nosotros’ y ‘ellos’, en la cual el ‘otro’ estaría *bajo* una especie de dominación. En un libro sobre ‘cine mundial’ que publicó en el Reino Unido, donde vive y enseña, la investigadora brasileña Lúcia Nagib (2011: 1) cuestiona el término ‘otro cine’ e incluso la división entre ‘el cine de Hollywood’ y lo que serían ‘los otros cines’, con el argumento de que incluso el primero se convirtió en ‘un cine entre otros’,

Los diferentes cines del mundo pueden generar teorías propias y originales. No dependen de los paradigmas establecidos por la llamada narrativa al estilo de Hollywood. (...) En las sociedades multiculturales y multiétnicas como las nuestras, las expresiones cinematográficas de varias fuentes no pueden ser vistas como ‘el otro’, por la sencilla razón de que esto es lo que somos.

Un análisis de este encuentro entre los dos cines ecuatorianos, el que se reconstruye y recrea en *Más allá del mall*, debe tener en cuenta el aspecto

de clase. Cuando se habla de ‘otro cine ecuatoriano’, el *otro* es un *otro* de clase. Además de poner en escena la investigación personal de un cineasta sobre un grupo de cineastas que él desconocía (como veremos las investigaciones de Miguel Alvear sobre este fenómeno cinematográfico y cultural, darán origen a un festival de cine, un libro y una nueva película, actualmente en producción), en la película figura la mirada de una clase de realizadores –los de las capas medias y altas de la población ecuatoriana– sobre otra, formada por cineastas procedentes de capas más desfavorecidas. Aunque en la narración de *Más allá del mall* el personaje de Miguel sea el único protagonista de la investigación, no se puede decir que el cineasta esté solo. En la película, además de la presencia de Miguel-Crespo –lo llamaré así para referirme a la sinergia entre el actor y el personaje del director–, se ven algunos de los cineastas ecuatorianos más prestigiosos y reconocidos, como Camilo Luzuriaga y Sebastián Cordero, entre los entrevistados sobre el estado del cine nacional. También el investigador y crítico Christian León aparece en la escena en la que intenta definir el cine ecuatoriano –en la vida real, comparte con Alvear la autoría de un libro sobre el fenómeno del cine ‘bajo tierra’ en Ecuador.

Para examinar la distancia entre las dos clases de cineastas, conviene destacar la secuencia de *Más allá del mall* en la que vemos por primera vez fragmentos de las películas hechas por directores autodidactas. Bien instalado en una habitación de hotel, el personaje del cineasta ve los DVD que, poco tiempo antes, ha comprado en el mercado pirata de Guayaquil. Las portadas de los DVD son mostradas sobre la cama del director, y algunos extractos de las películas compradas son reproducidos en el lector de DVD del hotel. Miguel-Crespo se ríe ante las escenas de lucha, hechas de manera precaria, los efectos especiales de apariencia *amateur* y el tono exageradamente melodramático de algunas de las escenas que ve. El último extracto que aparece en esta secuencia corresponde a unas escenas de *Buscando a mamá* (Nelson Palacios 2007). Palacios es el realizador de decenas de películas, en las cuales en general también actúa, en el papel protagónico. En la escena en cuestión, Palacios está en el cuadro y luego se acuesta sobre una modesta cama doble al lado de su pareja sentimental; las paredes de la habitación sin enyesar contrastan con la cargada y lujosa habitación de hotel en la que habíamos acabado de ver a Miguel-Crespo, y con el jacuzzi donde este mismo personaje piensa en voz alta mientras toma un baño de burbujas.

Además de poner en escena de manera bastante cómica la sorpresa de un cineasta frente a películas de su país que desconocía hasta entonces, esta secuencia expresa, de forma simbólica, un asombro más general, colectivo, con el que cineastas, cinéfilos e investigadores de cine se dan cuenta de las dimensiones de la cinematografía de circulación paralela, que había producido cuarenta largometrajes en diez años. León (2009: 11) escribe:

Entendimos que había todo un complejo sistema de producción, distribución y comercialización que no pasaba por los estándares de calidad, las escuelas de cine, el gremio de cineastas, los esquemas de producción audiovisual, las salas comerciales o alternativas, el Servicio de Rentas Internas, las regulaciones de la ley de cine, ni por la jurisdicción de los funcionarios culturales. Descubrimos que existía un gigantesco universo audiovisual paralelo al mundo institucionalizado del cine, la cultura letrada, el universo de la clase media y el mercado formal.

Este cine ecuatoriano de ‘circulación paralela’ ha proliferado sin que los otros cineastas y cinéfilos ecuatorianos se dieran cuenta o tuviesen alguna posibilidad de controlarlo. Se trata de un fenómeno que va de la mano con el desarrollo de las tecnologías digitales de vídeo, en un proceso espontáneo, desconectado de talleres de realización o cursos audiovisuales. No corresponde a un supuesto interés de los cineastas de las clases medias por el universo de ‘los pobres’, a diferencia de lo que sucedió en Brasil a finales de los años 1950 y 1960, sobre todo con el Centro de Cultura Popular, organización formada por intelectuales de izquierda vinculados a la Unión Nacional de los Estudiantes que, entre 1961 y 1964, intentaba crear y divulgar un arte popular y revolucionario. Sin embargo, *Más allá del mall* marca el momento en que “la clase media va hacia el pueblo”, según la expresión de Jean-Clau-
44 de Bernardet (2007: 49):

De una manera paternalista, artistas, estudiantes, cepecistas³ empiezan a hacer cultura para el pueblo. (...) Este sistema de cultura para es excelente porque, al mismo tiempo que posibilita una elevación, más teórica que real, del nivel cultural del pueblo, permite que sea difundido solamente lo que interesa difundir, o sea, lo que interesa a la pequeña y a la grande burguesía, que es la que controla integralmente la primera.

Aunque el contexto que Bernardet describe esté temporal y geográficamente distante, hay elementos de su diagnóstico que explican la situación del cine de circulación paralela en Ecuador, especialmente en lo que se refiere al intento de *control* de la producción de películas ‘autodidactas’

por los representantes del cine ‘graduado’. De hecho, en el caso ecuatoriano, después de un primer momento de sorpresa de los directores más reconocidos frente a este fenómeno cinematográfico informal, se organizó un movimiento de cineastas y productores culturales que tomó algunas decisiones para controlar la venta de DVD ecuatorianos y tratar de impedir la piratería. A pesar de que el mercado pirata continúa teniendo fuerza, se ha hecho menos sencillo encontrar allí películas ecuatorianas. Veo esta iniciativa como un intento de *control*: una clase de cineastas intenta controlar a otra. La propia creación del festival Bajo Tierra puede ser considerada como otro intento de control, pues somete un cine que se caracterizaba por una absoluta informalidad a juicios de valor y a criterios de organizaciones que pertenecen a otra tradición cinematográfica.

Ellos, los cineastas “bajo tierra”

Una de las diferencias más visibles entre el cine ‘graduado’ y el ‘autodidacta’ se refiere a los presupuestos. Mientras el costo promedio de producción de un largometraje del cine ‘reconocido’ oscilaba alrededor de 400 mil dólares en 2010, una película de circulación paralela tiene un presupuesto promedio de mil quinientos dólares. Con respecto al alcance, es difícil hacer una comparación precisa, pues el cine ‘autodidacta’ no pasa por los circuitos oficiales. A partir de informaciones recopiladas por Alvear, se puede aventurar que los doce largos realizados por Palacios hasta 2010 han vendido juntos cerca de medio millón de copias piratas.

Otra distinción importante es la geográfica: si el cine ‘más reconocido’ orbita alrededor de Quito, el cine de circulación paralela es hecho en ciudades como Chone, Milagro, Durán, Guayaquil, Cacha, Durán-Tambo (El Kilómetro 26) y Azogues. Así que tal vez la expresión más adecuada para definirlo no sea ‘cine bajo tierra’, sino ‘cine de las tierras bajas’, ‘de las ciudades costeras’ o de las ‘bajas altitudes’⁴.

En términos de estética, en los films de realizadores autodidactas se perciben varios tipos de influencias que podríamos enumerar: las películas de artes marciales de Hong Kong, los westerns, las telenovelas de Corea del Sur, el cine iraní, las películas de lucha mexicanas, los melodramas hindús, etc. A partir de una mezcla de referencias de este tipo, utilizando un equipo doméstico y haciendo uso de una gran capacidad de imaginación y compromiso personal, cineastas autodidactas como Nelson Palacios, Fernando

Cedeño y Nixon Chalacama lograron inventar modelos de financiación y de penetración en el público que sorprendieron por su eficiencia a los otros cineastas ecuatorianos y a la crítica del país. En general, quienes cubren los costos de producción son los actores. En algunos casos, como en las películas de Chalacama, el que más paga más vive, es decir, los que pagan menos son los primeros en morir en la trama. Los cineastas casi no ganan dinero con la venta de copias, la cual a su vez está controlada por la industria de la piratería. El equipo técnico suele estar conformado por familiares y amigos de los cineastas.

El ‘descubrimiento’ de este cine de circulación paralela, puesto en escena en *Más allá del mall*, junto con la creación del festival Ecuador Bajo Tierra, ha alterado estos modos de producción y difusión. Si antes el gobierno hacía la ‘vista gorda’ ante la piratería en general, ahora hay más control, con la supuesta finalidad de valorar el cine nacional: las copias piratas de películas hechas en los Estados Unidos, Europa o América Latina siguen siendo vendidas de manera informal, mientras que las producciones ecuatorianas se encuentran casi exclusivamente en las ediciones oficiales. Esto conduce a una situación de desventaja competitiva: a principios de 2015, una película ecuatoriana costaba entre 3 y 5 dólares, mientras que las películas premiadas en los Óscar salían por 1 dólar, en la semana de la premiación.

46

Chalacama y Cedeño parecen seguir bien con sus producciones. A pesar de los cambios, lograron beneficiarse de la circulación de sus películas en festivales. La nueva película de Chalacama, *Un momento de la vida* (2016, en fase de edición), contó con un presupuesto de 20 mil dólares, un récord en comparación con los presupuestos de sus producciones anteriores. Por otro lado, Cedeño ha empezado a trabajar en un proyecto de correalización con Miguel Alvear. En el caso de Nelson Palacios, para quien la financiación dependía directamente de su popularidad entre las clases más bajas, la nueva realidad del mercado ha demostrado ser devastadora, y el hacer películas se ha convertido en algo raro en su vida.

Elementos para una conclusión

Lúcia Nagib para criticar la utilización del término ‘otros cines’, usado para todo lo que no es el cine de Hollywood, sostiene que hoy en día habría más interés en la interconexión entre los más variados cines del mundo que en establecer las diferencias entre ellos. Tomo prestado este paralelismo para

el caso ecuatoriano, señalando algunos puntos en común entre los realizadores de cine reconocido en los círculos quiteños y los cineastas autodidactas de otras regiones.

Además de la necesidad común de inventar y reinventar la distribución y el acceso a las películas, la primera similitud se refiere a cuestiones formales, como la presencia de la violencia en las tramas y la influencia del melodrama. Hay también puntos en común en lo que se refiere a las relaciones de género (en las películas de Cordero como en las *Palacios*, Cedeño y Chalacama, parecen predominar narraciones con héroes y villanos masculinos, en las cuales las mujeres desempeñan el papel de la víctima).

Otro punto en común es la imitación de elementos narrativos y convenciones de géneros importados para crear historias en las cuales el ‘color local’ es fundamental, como también lo es el deseo de que el público ecuatoriano se reconozca. *Combatientes* y *maestros de kung-fu*, Chalacama y Cedeño debutaron juntos en el mundo del cine, sobre todo haciendo películas de lucha en la ciudad de Chone, en Manabí. Acerca de este inicio, Chalacama suele decir, en entrevistas a periódicos o en vídeos sobre su cine que empiezan a circular por YouTube, Facebook y otras redes sociales, que solo se dio cuenta tarde de que era suya la ‘primera película de Chone’. En las películas de Tania Hermida, Sebastián Cordero y Camilo Luzuriaga, se encuentra un deseo similar de llevar a la pantalla la imagen de diferentes regiones del país, con sus especificidades, aunque el punto de partida sea a menudo Quito. Lo que los realizadores de ‘las bajas altitudes’ hacen es exponer de manera radical el policentrismo y la multiculturalidad que conforman el Ecuador contemporáneo.

Un análisis más detallado de esta producción de circulación alternativa podría revelar la existencia de la alegoría de un sentido nacional de desesperanza, algo también presente en películas ecuatorianas de circulación convencional, y que podría tener una matriz en la novela *Cumandá* (1877), de Juan León Mera (1832-1894), citada por Doris Sommer en su célebre ensayo sobre la narrativa fundacional de América Latina. En la literatura como en el cine, las narrativas fundacionales responden, como es sabido, a la necesidad de afirmación de una identidad nacional nueva, en general mestiza, que funcione como promesa de un futuro mejor para el país. En este contexto, matrimonios, nacimientos, conflictos entre regiones distintas del país o contra un país extranjero, viajes por distintos paisajes nacionales son algunos de los elementos característicos. En *El nacimiento de una nación* (1915), de Griffith, paradigma de la ficción fundacional cinematográfica, después del

conflicto bélico entre el norte y el sur, el matrimonio que une familias de las dos regiones funciona como promesa de un futuro de unión y prosperidad.

La novela *Cumandá*, adaptada al cine por César Carmigniani (1993), cuenta la historia de dos hermanos, él criado como blanco noble, ella como india, separados en su niñez, después de la muerte de su madre en un incendio causado por trabajadores explotados en una hacienda. Ya jóvenes, ellos se enamoran, pero mueren antes de saber que son hermanos. Esta pareja protagónica de la literatura, que muere sin dejar hijos además de ser incestuosa, frustra la expectativa de una promesa positiva arraigada en la afirmación de una identidad nacional mestiza.

En la investigación de posdoctorado que realizo actualmente en la Universidad de Sao Paulo⁵, intento entender por qué tanto el cine ecuatoriano de las ‘tierras bajas’ como el de las ‘tierras altas’ presentan elementos característicos de las ficciones fundacionales, pero a menudo en un registro negativo. Mi hipótesis es que el cine parece reiterar la imposibilidad de la afirmación de una identidad nacional de manera positiva, algo tal vez ya presente en la novela de Juan León Mera. En películas ecuatorianas de las ‘tierras bajas’, predominan los conflictos que nunca llegan a apaciguarse, las historias de amor que no dan frutos, las familias fragmentadas. Una madre que abandona su familia es el tema recurrente de las películas de Nelson Palacios; en *El Ángel de los Sicarios* (2013), de Fernando Cedeño, los dos protagonistas esperan un hijo y logran salvarse de todos sus enemigos de manera bastante inverosímil, pero al final nos damos cuenta que nunca formarán una familia. El amor romántico de dos protagonistas separados geográficamente, un viaje por emblemas del paisaje ecuatoriano y las bodas están entre los elementos característicos de las ficciones fundacionales presentes en *Qué tan lejos*, de Tania Hermida (2006): pero la pareja protagónica no termina junta, las bodas parecen falsas, y el paisaje, un pastiche.

Investigaciones futuras deberán confirmar o contradecir esta hipótesis preliminar, y revelar puntos de convergencia y de divergencia estéticos entre el cine ecuatoriano de las ‘tierras bajas’ y el de las ‘tierras altas’, entre el cine ‘graduado’ y el cine ‘autodidacta’. Lo que ya parece claro es que no se trata de afirmar una identidad nacional ni de forjar un mito de origen que haga esperar un futuro próspero, sino que de poner en escena una crisis de identidad, un sentimiento de nacionalidad incómodo, mezclando amor y violencia, fundación y disolución.

Referencias Bibliográficas

- ALVEAR, Miguel. 2009. "El cine fuera del cine". En LEÓN Christian y ALVEAR Miguel (eds.), *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ocho y medio, 28-39.
- BERNARDET, Jean-Claude. 2007. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, São Paulo: Companhia das Letras.
- BOMNIN, Amalina. 2013. "Miguel Alvear y la identidad arrendada". En *Arte por excelencias. Revista de Iberoamérica y el Caribe*, nº 18, 6-7.
- LEÓN, Christian. 2009. "Cultura popular, videósfera y geostética. Notas para el análisis del fenómeno Ecuador Bajo Tierra". En LEÓN Christian y ALVEAR Miguel (eds.), *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ocho y medio, 10-25.
- León Chirstian. 2009. "Blak Mama. Me gusta pero me asusta". *La Fuga*, www.lafuga.cl/blak-mama-me-gusta-pero-me-asusta/269.
- NAGIB, Lucia. 2011. *World cinema and the Ethics of realism*. Nueva York: The Continuum International Publishing Book.
- SCHWARZ, Roberto. 1987. "Nacional por subtração". En *Que horas São?*, São Paulo: Companhia das Letras, 29-48.
- SOMMER, Doris. 2004. *Ficciones Fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. 1993. Berkeley y Los Angeles: The University of California Press.

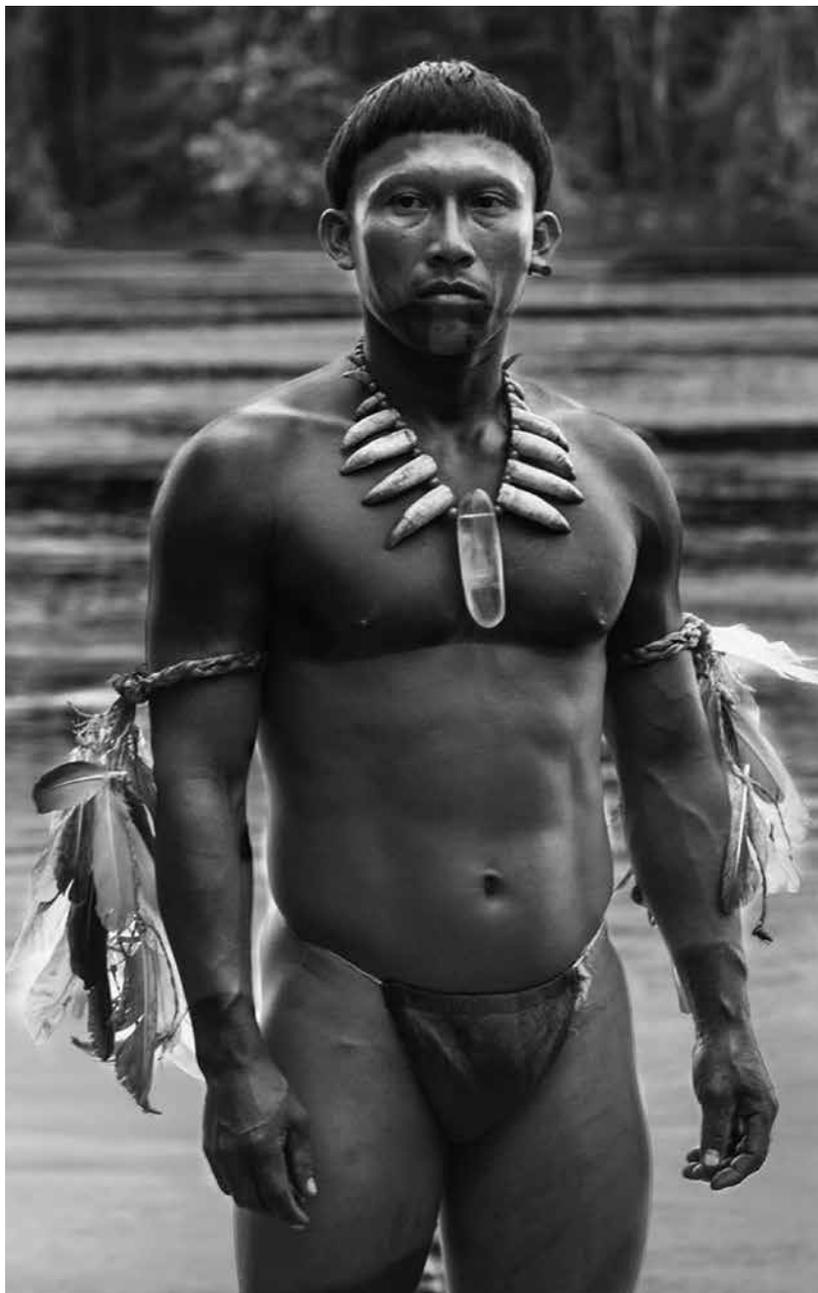
1 Frase de Nelson Palacios, proferida en el filme *Más allá del mall* (2010), de Miguel Alvear.

2 Como *Feriado* (2014), de Diego Araujo, *Sin otoño*, sin primavera (2012), de Iván Mora, *Pescador* (2011) y *Crónicas* (2004), de Sebastián Cordero, *Prometeo deportado* (2009), de Fernando Miele.

3 Cepecistas eran los integrantes de los Centros Populares de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de los Estudiantes (UNE), en el Brasil de la primera mitad de los años 1960.

4 Hay que recordar que existe un cine hecho en Guayaquil de manera más "reconocida", aunque independiente de Quito, como el de Fernando Miele.

5 "Narrativas de dissolução: problemas contemporâneos para o conceito de cinematografia nacional". Investigación de post-doctorado en la Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), con una beca de Fapesp.



El Abrazo de la Serpiente (Ciro Guerra, 2015)

El abrazo de la serpiente o la poesía del viaje sagrado

Carlos Satizábal

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

cesatizabala@unal.edu.co

Resumen

TÍTULO: *El abrazo de la serpiente* o la poesía del viaje sagrado

El abrazo de la serpiente nos presenta la Amazonía desde los mitos de la civilización del Vaupés. Un nuevo cine poético. Hacer memoria colectiva del pensamiento indígena es tarea de la poesía: devolver a la poesía lo que la ciencia arrebató al mito. El Abrazo de la Serpiente nos muestra que en la memoria poética de nuestro mestizaje palpita una selva de hallazgos para la poesía y para el sueño de la Colombia reconciliada con sus ancestros, con su memoria rota y sus raíces míticas y territoriales. Es también el sueño de nuestra América, de nuestros pueblos postergados por la dominación colonial, por el genocidio que no cesa, por la violenta y criminal colonización de los imaginarios y de los territorios. Pero es también el sueño de nuestros pueblos vindicados y vivos en su rebeldía y en su resistencia cultural y poética, que esta cinta celebra y canta.

Palabras clave: Abrazo de la serpiente. Ciro Guerra. Poesía. Pensamiento indígena amazónico. Cine colombiano.

Abstract

TITLE: *The Embrace of the Serpent* or the Poetry of the Sacred Trip

The Embrace of the Serpent presents us a vision of the Amazonian region taken from the myths of Vaupés civilization. It is a new poetic cinema. To make collective memory out of the indigenous thought is the task of poetry. To give back to poetry what science snatched from the myth. *The Embrace of the Serpent* shows that in the poetic memory of our mestizo heritage reverberates a jungle of findings for poetry and for the dream of a Colombia reconciled with our ancestors, with our broken memory and our mythical and territorial roots. It is also the dream of our America, of our peoples neglected by colonial domination, by the genocide that continues, by the violent and criminal colonization of the imaginary and territories. But it is also the dream of our peoples vindicated and living in their rebellion and their cultural and poetic resistance, that this film celebrates and sings.

Keywords: Embrace of the Snake. Ciro Guerra. Poetry. Amazonian indigenous thought, Colombian cinema.

Un doble viaje maravilloso. Un primer viaje en busca de la planta del conocimiento, viaje inicial que se transforma en un viaje para luchar contra las fiebres del lugar, y encontrarse el viajero con la muerte. Un viaje que continúa otro viajero, otro explorador: el otro que ve el libro del primer viajero, sus dibujos, su trama de pensamiento.

El viajero explorador es un enviado de la pasión por conocer, por comprender el espacio y el tiempo del mito del conocimiento indígena: un espacio de conocimiento que abre u ofrece su camino -su aventura, su viaje- al tiempo del sueño, al soñar. Conocer es soñar. "Ellos dicen descansar al dormir. Nosotros descansamos, sí, claro. Pero también al dormir *vemos*. En el viaje del sueño exploramos nuestro mundo. Es un viaje de conocimiento. El sueño es una exploración sobre quiénes somos. Exploramos lo que hemos perdido. O lo que ya pronto hemos de perder. Lo que ya no seremos. Exploramos el olvido. La desmemoria. La muerte".

El sueño es un camino al conocimiento que nos hace las preguntas metafísicas fundamentales: quienes somos, qué deseamos, cuánto vamos a existir. Nos pregunta por la identidad. Nos pregunta por el tiempo. Nos pregunta por el deseo. También pregunta por el lugar: dónde estamos. Y por lo sagrado. El orden sagrado y mítico del lugar que habitamos.

52

Si habitamos la selva, ese orden pareciera corresponder a lo salvaje. Lo salvaje en la época de la imagen espectacular simula responder al colorido. A una visión colorística selvática turística audiovisual publicitaria tropicalista. La magia salvaje precisa del color para su engañoso espectáculo selvático audiovisual, televisivo cinematográfico. Una masa de color donde el verde es de todos los colores, como diría el poeta Arturo de nuestro país. Pero en el calor audiovisual formal de la colorística selvática mediática tropicalista el verde dominante es un verde que lo devora todo. Y ciega la visión poética. La deforma en una visión ajena al orden cultural indígena de los colores de la selva. Los mestizos no entendemos nada del color y la luz de la selva amazónica porque no hemos sido educados desde la infancia en la vida cotidiana del conocimiento mítico de esa selva, para aprender a ver en ella las diferencias del color y de la luz, las diferencias de color entre uno y otro rayo de luz. Los indígenas de las selvas pluviales del Vaupés aprenden a ver y saben distinguir en los rayos del sol la creativa intención amarilla del padre sol. Por ello nombran con gran cuidado sonoro al menos siete tonos de amarillo en sus cantos y ensalman a la fecundidad, afirma Gerardo Reichel Dolmatoff, otro viajero occidental cautivado por las culturas y el pensar

filosófico de los pueblos de la selva pluvial. (Reichel-Dolmatoff 1978, 139)

En *Desana*, en *El Chamán y el Jaguar*, en *Chamanes de la Selva Pluvial*, Dolmatoff estudia la compleja trama cultural y de conocimiento de la selva que guardan los mitos fundacionales de los pueblos indígenas del Vau-pés. Y describe sus rituales con yagé y rapés narcóticos. En las rocas de los rápidos o cachoeiras o cataratas de la región hay tallados y pintados glifos que recuerdan que el padre Sol bajó de su canoa anaconda e introdujo en los agujeros de las rocas del río su larga vara sonajera y cerbatana, su vara *yeege*, vara yaguar, vara jaguar. Donde la vara no dio sombra, allí *la intención amarilla del padre sol* hizo que nacieran los primeros pobladores. La intención amarilla del rayo de luz solar fecunda en ese centro del mundo a la madre tierra. Karamakate y el joven indígena guía del viajero europeo, sentados frente a las cachoeiras o los rápidos sagrados conversan que desde niños aprendieron de sus abuelos las historias de la fundación: los rápidos están escritos con la memoria del mito. Aprendieron a ver la creativa intención amarilla del sol en la energía vital de los ríos y la selva. Es propicio salir de caza cuando ese preciso matiz del amarillo brilla en los rayos del sol que se filtran por entre la alta sombra de la espesa manigua entretejida por ramas y hojas y bejuco de los portentosos árboles. O se ha de saber si es propicio seguir el viaje por el río al pedir el permiso para continuar y verlo rebrillar en la escritura del arco iris que levanta el polvo de agua sobre la espuma en los saltos sagrados del agua donde se detuvo la canoa anaconda y descendieron los primeros pobladores de la selva, padres madres viajeros del camino de la vía láctea, doble serpiente entrelazada cual caduceo o trenza cromática que une los dos hemisferios de nuestro roto cerebro. El río es un ser femenino: es río y es anaconda. Y es la vía láctea. Y es la serpiente que nos abraza el pensamiento.

Para nosotros, mestizos, el río nace en las cabeceras. Allí el agua es pura, es el lugar de la vida. Para el pensamiento indígena el río nace en todas partes. Es anaconda que tiene su boca en la desembocadura y su cola en remotas regiones. Y en las cascadas y rápidos, en las cachoeiras que remontan los viajeros en busca de la flor y de la medicina para detener la muerte, el río anaconda encabrita sus músculos y canta con voz atronadora de aguas y piedras milenarias. El que sabe descifrar esas escrituras del mito pide permiso al señor o señora del lugar, al señor o señora de los peces, de los animales, del agua, de la luz, de las piedras. Si voy a cruzar los rápidos o a ascender el río. O si voy de caza y voy al salado. O si voy de pesca y voy con la lanza al

remanso. Pido permiso. Y en los rayos de luz y en la espuma del agua sé qué puedo tomar lo que necesito de la corriente de energía de la selva. Sé qué puedo comer. Y qué tengo prohibido tomar. Y sé que aquello que tome de la energía vital de la selva a ella he devolverlo, al comerlo. Esto hace a la cultura, a la humanidad, la cuidadora de la naturaleza. La selva es un tejido de energías, de intercambios, de transformaciones. Un libro abierto a los ojos del indígena sabedor del lenguaje de los mitos en que ese libro está escrito.

Tendríamos que ser Desanas o Tukanos o Barasanas o de alguna de las varias familias culturales de la gran civilización del Vaupés -la región donde más lenguas se hablan en la Amazonía- para descifrar desde el pensar indígena este complejo texto vivo, mítico, sagrado. Esta ciencia del mito que es a la vez ecosofía o sagrada ecología que describe al sabedor indígena los órdenes y relaciones entre los seres que pueblan la selva y el río. Y prescribe qué hacer en cada situación. O cómo intuir qué hacer. Qué ritual realizar. Y al soñar, cómo descifrar el sueño. Tendríamos que ser educados en la luz del territorio. Un territorio que es naturaleza y cultura a la vez: mito. Territorio sagrado. Memoria escrita en los glifos de las rocas y en los rápidos o cachoeiras de los ríos. Libro de la selva escrita por el mito conocimiento. Ser hijos e hijas de ese territorio para saber descifrar en él la memoria mítica de las culturas que se entretajan en la trama de la civilización Amazónica. Memoria dibujada en la biblioteca de las rocas. Memoria que habita en los accidentes de la naturaleza, en los ríos y cascadas, en las montañas. Y en la vida de los animales, que también son hermanos de los humanos. Porque son sus epónimos. Porque de ellos vienen los humanos: los humanos somos como ellos. También somos ellos. Y ellos son humanos.

54

El viaje de ascenso por el río serpiente en busca de la flor del conocimiento y de la vida que nos muestra *El abrazo de la serpiente* nos acerca en su síntesis poética a ese universo cultural y filosófico. Nos sitúa en él. Porque nos habla desde el punto de vista del pensamiento indígena. Desde el pensar indígena de la civilización del Vaupés.

Civilización del Vaupés es un concepto acuñado por los blancos etnógrafos viajeros de occidente que siguieron el camino del primer viajero occidental que comprendió que el camino del conocimiento es el sueño y el mito. Se llega al conocimiento al soñar. También entregan el sueño de conocimiento las plantas sagradas. El yagé, los rapés narcóticos. Las plantas del sabedor. El paisaje, la luz, el color, las horas, -y los ojos y la mirada de quien mira- son una escritura cultural. Así, si visitásemos el Ártico, y como

visitantes educados en otra luz territorial y solar y lunar, como hijos e hijas de otros paisajes culturales, no sabríamos diferenciar la multitud de matices del blanco que la luz de las horas diversas crea en las nieves del círculo polar ártico, como sí lo saben los *Innuits*, habitantes milenarios de ese territorio.

Filmar *El abrazo de la serpiente* en blanco y negro y reservar el color solo para el momento de las visiones de los fosfenos, fractales y formas abstractas en que se organiza la naturaleza y que ve en el viaje onírico de la planta sagrada el viajero, es una decisión artística, poética. Es poesía cinematográfica.

Quizá solo con los dones intuitivos de la poesía se pueda explorar el universo mítico y sagrado del río y de la civilización indígena de la selva. Y también de su memoria escrita por la historia. Esa historia que se repite para ellos y se inaugura para nosotros, occidentales mestizos adormecidos e insensibilizados por la desmemoria, el desconocimiento y la muerte, con el encuentro con los extranjeros que llegaron al despojo y la matanza: "huyan que ahí vienen los colombianos", los nuevos caucheros, los garimpeiros, los conquistadores. Y se oyen los disparos y el pueblo se arroja al río y el viajero es cargado por su guía nativo a la pequeña espesura donde guardó la canoa y se adentran en ella una vez más al viaje por el río. Canoa árbol, río árbol. Canoa estrella, río cosmos. Río mujer. Río Ella. Río serpiente. Río flor. Río Anaconda.

La poesía retorna al río de la poesía la memoria del mito y del ritual indígena que la antropología y la narrativa etnográfica transformaron en discurso al buscar comprender el ser y el pensar indígena. Para nosotros -como lo muestra esta película- el lenguaje que está más cerca del pensar indígena, de nuevo, es la poesía. Es la poesía la que ha insistido en acercar nuestro mundo mestizo al universo indígena de pensamiento y sensibilidad, de conocimiento sentipensante, de memoria escrita en la selva, de mito y sabiduría. En los albores del Genocidio de la Conquista, la poesía y el canto indígenas invitaban a ver el mundo indígena desde la poesía: Nezahualcoyotl. En la Conquista el guerrero Rumiñahui usó del verso para revelar la verdad de los conquistadores y llamar a la resistencia: *No son dioses, son ladrones*. Y en la Colonia Juan de Castellanos hizo poesía con las palabras indígenas que daban nombre a lo que era antes desconocido para los colonizadores: huracán, piragua, hamaca, jaguar. Y en la Revolución de Independencia, Simón Rodríguez, el maestro de Simón Bolívar, fundó la primera escuela bilingüe en los Andes: en quechua, aymara y castellano. Y, entre tantos otros y otras,

en el siglo pasado Oswald de Andrade publicó su manifiesto antropófago invitando a *ser* y *sentir* y *crear* desde el ser mestizo, afro e indígena: *tupí or not tupí, that its the question*. Y Juan Rulfo. Y José María Arguedas. Y García Márquez. Y, de nuevo, los y las poetas indígenas, en sus lenguas originarias. Y, ahora, el poema cinematográfico de Ciro Guerra y Cristina Gallego y su equipo, nos acerca a la ciencia mítica amazónica. Ciencia que de modos diversos la etnografía y la escritura narrativa han hecho pública en el mundo mestizo, pero solo académicos e intelectuales e iniciados algo comparten. La poesía aspira al don de hacer canto común lo que ven unos pocos.

La poesía cinematográfica de *El Abrazo de la Serpiente* nos habla de un viaje y una búsqueda: un viaje maravilloso, como el que pueden emprender un niño o una niña al leer un relato de aventuras o jugar un juego de niveles en la pantalla.

En cuanto poesía, la poesía de *El Abrazo de la Serpiente* está en los viajes que dibuja. Y está en la voz anaconda del río. Y en la selva jaguar. Y en lo que nuestra mirada y nuestra intuición poética pueden encontrar en ella. Esta poesía cinematográfica condensa en los lenguajes sensitivos del ojo, del oído, de la imaginación, una visión polifónica de la Amazonía. Es poesía que nos hace visionarios poetas. Que despierta la intuición poética de cada quien que la mira.

56

La poesía de *El abrazo de la serpiente* sucede en el lenguaje y en los incidentes del doble viaje que narra. Los incidentes van también conformando un ominoso fragmento de la memoria de la relación del occidente colonialista y de nuestro mundo mestizo con el mundo indígena. El doble viaje poético nos lleva a la memoria del viaje mítico fundacional del universo indígena. Pero también a la memoria del trato con el mundo indígena que ejercen el colonialismo occidental y las élites nacionales e imperiales herederas de esa mentalidad colonial: el trato de los gobiernos y del estado colombiano, que nos presenta la película en la placa del general Reyes, expresidente colombiano que imaginó para las élites del poder cómo continuar la gran colonización "civilizatoria" de aquello que esas élites llamaron desde Bogotá "los territorios nacionales". Ya el segundo viajero, el norteamericano, el viajero que no recuerda los sueños, que no sueña, lleva un doble propósito: uno, encontrar la flor y la planta que buscaba el primero (lo cual lo ha de llevar a descubrir el camino del sueño de conocimiento); y el otro, casi un secreto propósito: encontrar un mejor caucho para la industria imperial.

Este segundo explorador encuentra a Karamakate dibujando glifos

sobre un roca. Karamakate es ahora un *chullachaqui*, alguien que ha perdido su ser, una copia vacía de sí mismo, un doble vacío, alguien que no recuerda, una víctima del olvido. Una sombra de él mismo. Pero dibuja sobre la piedra la memoria mítica de los pueblos del Vaupés, la biblioteca de los petroglifos y las pinturas rupestres que abundan en la región. Como si esa acción sugiriera que recuperar la memoria en el futuro cercano está en el camino de reconocerse en el pasado mítico que dibujan los petroglifos. El futuro está en el pasado. En retomar el viaje a las cabeceras del río del mito. El viajero que no conoce el territorio será ahora su guía.

En Karamakate está también la memoria del genocidio cauchero. Es un rebelde sabedor. Él, como Karamakate joven, que se hace guía del primer viajero, se ha remontado, se ha ocultado en la selva. Cree que a toda su gente la exterminaron en las caucherías. La película nos muestra las huellas de los azotes y las mutilaciones que dejaron en el cuerpo de los indígenas los caucheros: les marcaron el horror del colonialismo en el cuerpo. Y en el gesto y en el corazón la desconfianza, el temor. Y la rebeldía. Karamakate, desde su dignidad de sabedor, de chamán, se ha rebelado contra la matanza y la demonización colonialista de las lenguas indígenas y el olvido de la ciencia mítica. Levanta su saber indio contra el control genocida del territorio, contra la dominación colonial que ve la selva solo como una fuente de materias primas y a los indígenas como esclavos y demonios incivilizados.

El Abrazo de la Serpiente nos presenta un doble viaje maravilloso en el cual el pasado y el presente son un solo tiempo: tiempo del mito. El tiempo histórico también es transformado por la narrativa poética en tiempo mítico. El tiempo viene del pasado, el futuro está a nuestras espaldas, es el pasado mítico. La poética de esta película nos sitúa en la metafísica del tiempo mítico para hacer una metáfora de la memoria de nuestro mestizaje y de la riqueza del pensar indígena, que está vivo entre los pueblos indígenas que hoy luchan por mantener sus territorios y su cultura. Pero, también, al ver esta cinta, sentimos que ese pensar habita bajo las capas inconscientes de nuestro mestizaje, como memoria perdida o dormida. Pero una memoria que los dones visionarios e intuitivos de la poesía puede despertar. La película condensa los tiempos -el tiempo mítico, el tiempo del sueño, el tiempo poético- en la temporalidad de la ficción que despierta nuestra capacidad de soñar para ver quiénes somos. La pregunta filosófica sobre el tiempo se vuelve en el viaje por el espacio del mito un *continuum espaciotemporal*. Y esa condensación nos deja sentir, como una secreta develación, que ese saber del

sueño y del mito late dormido en nosotros, mestizos.

El maestro Orlando Fals Borda, fundador con el padre Camilo Torres de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia y de la investigación acción participativa -que hace de la investigación una acción conjunta entre investigador e investigado que transforma la realidad de ambos- él, ya en sus 80 años, seguía aprendiendo las lenguas de los pueblos indígenas, y nos invitaba con pasión a hacerlo: El conocimiento indígena sobre el territorio que habitamos hace apenas 500 años, está guardado en las lenguas indígenas que llevan más de diez milenios nombrándolo. También su modo de filosofar y vivir. Lo que el maestro Fals llamaba *ser sentipensante*. El conocimiento sentipensante de los pueblos indígenas está en sus lenguas: la lengua es la casa de la memoria. Ese modo de asumir la investigación es el que también hacemos en el arte. De toda creación salimos transformados. La poesía nos transforma porque nos revela lo que estaba oculto o perdido. Lo que aún no veíamos pero que está presente, y nos invita a verle, a ver desde su nuevo horizonte. Así hace *El Abrazo de la Serpiente*.

58

El tiempo y el lenguaje del mito, el tiempo y el lenguaje de la selva, el tiempo y el lenguaje del doble viaje, están escritos en el lenguaje de la poesía. Un lenguaje sugerente que aun cuando pareciera hablar de modo directo, nos habla de modo metafórico. Hace ficción. Hace poesía. Y por el camino de la ficción poética nos lleva a preguntarnos quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos, qué camino recorreremos, qué deseamos. La película toma momentos desgarradores de la vida colectiva, de la historia del colonialismo religioso español, de la mentalidad colonial, violenta y encomendera, de las élites nacionales, de la locura mesiánica colectiva que produce la pérdida del sentido de lo sagrado, y toma el momento del genocidio cauchoero, y los teje en su continuidad de dominación y violencia, en reveladoras escenas de la tragedia nacional.

El Abrazo de la Serpiente muestra que la conquista imperial no ha cesado. Porque la lógica de genocidio, destierro y despojo sigue dolorosamente viva entre nosotros. Nos muestra que para entender la tragedia que significa para nuestra época esa persistencia ominosa es necesario también vernos desde el punto de vista del pensar indígena, reconocernos en su mirada mítica y de conocimiento. Como le sucede al viajero que no podía soñar y bebe la bebida del conocimiento, de la planta de conocimiento que le prepara Karamakate. Y sueña. Y ve las formas abstractas que dibujan los indígenas al volver del viaje alucinado que produce la bebida. Las formas

constantes en la naturaleza: la espiral, el meandro, el círculo, la forma arborescente, la radicular, los racimos -de flores, de frutos- las formas estrelladas, las formas dentadas, el rayo, los diseños hexagonales, las olas, las grecas, las siluetas o contornos corporales -humanos, animales-. Un cosmos limitado de formas, de luces y colores que se mueven. Semejantes a la visión que se produce cuando apretamos los dedos con fuerza sobre los ojos o cuando por mucho tiempo estamos sometidos a la obscuridad y de súbito la luz se irradia deslumbrante y enceguedora sobre nuestras pupilas. Puntos de luz que huyen. Abanicos y círculos de colores que se expanden y se contraen hasta ser puntos en fuga, luces amarillas, rojas, azules. Fuegos y rayos fugaces de intensa luminosidad. Imágenes que quienes estudian los fenómenos de la visión humana han llamado *fosfenos*. Formas que vemos en los dibujos corporales indígenas, en los diseños que trazan sobre sus instrumentos musicales o en sus tejidos. Y que están igualmente en los glifos y los trazos de las piedras milenarias que guardan la memoria de los mitos fundacionales. Son las imágenes-ideas, los conceptos visuales, los pensamientos sensitivos en que se cifran las preguntas que entrega el viaje alucinatorio. La filosofía indígena habla por ellas. Convierte lo inconsciente en lenguaje compartido, lo descifra. Procede como la poesía: nos revela lo oculto, nos hace preguntas.

59

Petroglifos de la memoria. Biblioteca de la piedra. Red mítica de las formas. Mural de la vida. Río viaje. Síntesis visual y poética del mito. La poesía del mito es el lenguaje de las formas del viaje de las plantas sagradas alucinatorias escrito en los dibujos milenarios que los abuelos escribieron y, como hace el Karamakate mayor, siguen escribiendo sobre la roca sagrada. Bajo el blanco y negro de la imagen de la película está el lenguaje mítico de fosfenos y fractales, mandalas y cristales, formas geométricas del movimiento de la vida en que se escribe el conocimiento y se cifra el viaje místico y onírico que vive el viajero al tomar la bebida de la planta sagrada. Es la puerta a un universo, a un lenguaje.

Galileo demostró que la filosofía es el gran libro de la naturaleza abierto ante nuestros ojos. Un libro "escrito en lengua matemática: los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas sin los cuales es humanamente imposible entender una palabra; sin ellos se deambula en vano por un laberinto oscuro" ¹.

Para el pensamiento indígena el lenguaje del conocimiento de la vida de la selva y de la vida de la comunidad está escrito en las pocas formas que se repiten en los seres de la naturaleza, en sus colores y contornos y simetrías.

Esas formas escasas constituyen principios ordenadores de la vida, de las relaciones entre los seres. Una de esas formas es el hexágono. La forma hexagonal condensa numerosas relaciones. Está en la retícula de escamas de las serpientes, en el caparazón de las tortugas, en los panales de miel de las abejas, en los avisperos, en los cristales, en los cuarzos. La forma hexagonal del cristal de cuarzo que lleva Karamakate en su pecho alude al hexágono que dibujan en el cielo seis estrellas: Polux y Castor, Proción, Canopus, Aquernar, Eridano T3 y Capella. En el centro de este hexágono está Epsilon Orión, la estrella central del cinturón de Orión. Un hexágono celeste que está en resonancia con el hexágono que conforman los principales rápidos o cachoeiras de los ríos del Vaupés cuyo centro es la gran roca biblioteca Nyi, situada en el punto donde el Pira-Paraná cruza la línea del Ecuador, allí donde descendió de su canoa anaconda -su canoa de estrellas- el padre sol, y clavó su vara en los agujeros de la roca. Y la vara no dio sombra y el mundo femenino del río y de la selva se unió con el cielo del sol masculino por el rayo de luz que descendió por la vara. Y la intención amarilla del padre sol se unió a la madre selva-río y la fecundó, y nació la primera gente. También la maloca guarda una geometría hexagonal en sus pilares. El telar hexagonal celeste y el hexágono de los rápidos que dibujan el territorio de la civilización del Vaupés están en el cuarzo del sabedor, del payé, del chamán, del kumú. Y están en la organización social y cultural, en las divisiones de las tribus en familias o fratrías que ordenan los matrimonios y la sexualidad. (Reichel Dolmatoff 1997, 260 y ss.)

60

El pensar y la filosofía indígena han elaborado también una geometría. Otra geometría. Bajo el blanco y negro que han elegido el grupo de poetas de *El Abrazo de la Serpiente* para filmar la selva, están el color y las formas del lenguaje del sueño sagrado del conocimiento indígena. La poesía visual y conceptual de la película condensa el conocimiento de la naturaleza, la filosofía y la ética de los mitos. Se ve con claridad que esta obra de arte está soñada y construida -con pasión y conocimiento- desde la visión mítica sentipensante de los pueblos indígenas de la civilización del Vaupés. Ese es su continente, su lenguaje filosófico, su dimensión poética y ética. E invita a verla desde esa mirada. Y a intentar ver nuestra época desde el pensar indígena. Para sentir y comprender lo que en sus metáforas se condensa.

Y para hacerlo he sentido la necesidad de ver cómo en esta película se ha devuelto a la poesía lo que la razón de la ciencia tomó del mito. Es un programa estético. Una tarea para nuestra poesía: acercarnos al pensamiento

sensitivo de los pueblos originarios. *Los Viajes del Viento*, la anterior película de Ciro Guerra y Cristina Gallego, nos presenta una visión del universo wayuu. En ella se siente una poética semejante. Precisamos de la poesía, de una po-ética, es decir, de la ética que late en la poesía, para comprender o acercarnos a la ecosofía y la sabiduría del pensar sagrado indígena, a su filosofía y su conocimiento del territorio.

La Amazonía es también ese saber mítico y milenario. Ese pensar es la Amazonía. La red de ríos es un árbol: el mítico árbol de todos los frutos, que, derribado por la primera familia, dio origen al gran río y a los ríos pequeños, y a los caños, arroyos y quebradas. Pero ese río es también el cielo estrellado, la red cósmica, el río del cielo por el que navegan cada noche los viajeros de la canoa originaria. El río serpiente por el que descienden en cada punto sagrado, en cada rápido de agua escritura: y frente al estruendo del agua y las piedras de cada salto se funda un pueblo originario. Y las piedras sagradas de la orilla quedan escritas por el mito, son piedras memoria, piedras escritura. *El Abrazo de la Serpiente* convierte dos horas de ficción poética en una experiencia viva del tiempo mítico, en un río de piedras viajeras, de memoria escrita en el agua de la memoria. Hacer cine desde ese pensar es hacer cine poesía. Como diría el filósofo: en una idea poética cinematográfica aquello de lo cual se nos habla no es aun lo que dice la voz. Ni lo que está bajo la voz. Ni bajo la imagen. Ni tras los encuadres. Ni en la materia sonora organizada musicalmente. Se precisa del *otro* que sueña un *sentido* en esa polifonía de lenguajes. Del público. Que al encontrarse con la obra poética cambia su visión cotidiana. Ve desde la poesía. Se hace público poeta.

Vuelve el sabedor al viaje cósmico de la canoa fundacional cuando las plantas sagradas o de poder lo inducen al viaje del sueño y se transforma en jaguar. El chamán convertido en jaguar viaja al cosmos, nos explica en sus libros Gerardo Reichel Dolmatoff, ese otro viajero occidental que continúa el viaje de nuestros dos primeros por la civilización del Vaupés. Y al descender del viaje místico y cósmico, el viajero trae un lenguaje de fosfenos y cristales, de formas y movimientos con los cuales escribirá sobre la arena, sobre la pared de la maloca, sobre la dureza de la piedra, sobre el papel de su cuaderno, sobre la oscuridad de la pantalla, la luz de sus preguntas. El lenguaje que cifra su enfermedad, su memoria perdida, su destino. La poesía habla también en el lenguaje sagrado de la profecía, de la visión vidente. El viaje del río del conocimiento mítico es un viaje que no cesa. Lo continúan nuevos discípulos que comprenden la riqueza humana y científica de ver la selva y la memoria

indígena desde la visión indígena. Lo muestra la poesía de *El Abrazo de la Serpiente*. Y nos invita a sus espectadores a gozarlo.

La visión alucinatoria que producen las plantas sagradas y medicinales, las plantas del viaje y del sueño mítico, son una forma de abrir la visión a otra percepción, a otra realidad que hace parte también de nuestro mundo sensible. Quizá lo más cercano a esa visión es lo que han sentido ciertos poetas, como Emily Dickinson o como el joven Rimbaud. Rimbaud en sus *Cartas del vidente* dice que nos hacemos poetas -es decir, videntes- al desordenar nuestros sentidos: *Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*. "El poeta se hace vidente en un largo, inmenso y razonado desorden de los sentidos". Emily dijo que a la verdad solo accedemos al decirla al sesgo, tangencialmente, metafóricamente, *-in circle line-, no sea que la verdad nos ciegue como el relámpago a un niño*. Para levantar el velo que cubre la realidad y ver lo que se oculta, lo que se escapa a la mirada, hay que mirar oblicuamente, hay que desordenar los sentidos. Mirar oblicuamente es una de las recomendaciones del indio yaqui Don Juan a su discípulo Castaneda, para aprender a ver *la otra realidad*. Otra es despertar en el sueño para guiar el sueño hacia el conocimiento de lo que somos. Otra es el trato con la herencia de quienes parten de la vida. La muerte -y mis muertos- están aquí, al lado. Son nuestros consejeros, energías que resguardan, que protegen, que guían. Como los antepasados en los altares o aras de las casas de los antiguos romanos. Como en la tradición afro los orishas: nuestros muertos. Qué somos está más allá de lo que vemos. Hay que ver más allá de lo visible. Aprender un nuevo ver. Ser videntes. Tratar con nuestras herencias invisibilizadas. El conocimiento indígena del sueño y de las plantas de poder puede abrir ese camino. También la poesía lo busca. Y la filosofía. Es la pregunta por el ser: *¿quiénes somos?*

El Abrazo de la Serpiente nos muestra que en la memoria poética de nuestro mestizaje hay una selva de hallazgos para la poesía y para el camino ciudadano que buscamos construir, para el sueño de la Colombia reconciliada con sus ancestros, con su memoria rota y sus raíces míticas y territoriales. Es también el sueño de nuestra América, de nuestros pueblos postergados por la dominación colonial, por el genocidio que no cesa, por la violenta y criminal colonización de los imaginarios y de los territorios. Pero es también el sueño de nuestros pueblos vindicados y vivos en su rebeldía y en su resistencia cultural y poética, que esta cinta celebra y canta. Es la pregunta por el camino, por la memoria, por el deseo.

Se han señalado los homenajes o las citas tácitas -o explícitas- de *El Abrazo de la Serpiente* a poetas del cine y a sus películas de culto: a Herzog, a Coppola, a Flaherty, a Glauber Rocha. También las hace a las grandes novelas colombianas: a *La Vorágine*, a *Cien años de Soledad*. Es un momento de honda revelación poética que el iniciado medite frente a una nube de mariposas, que vemos amarillas.

La poesía -como el mito de la selva sagrada- es un tejido lleno de resonancias, de simpatías, de cultos y reconocimientos. No estamos solos. Hay ahora en nuestra tierra de soledades compartidas y de sueños postergados una gran poesía universal cinematográfica: una familia que lidera sueños creativos y que ha fundado un nuevo cine de poesía que nace del amor y el conocimiento por nuestros antepasados vivos, del aprender a mirar el tiempo desde la riqueza viva del pensar y el actuar de esos antepasados que están aquí y actúan. Un cine de poesía que brota de esta tierra mítica, de esta luz sagrada, de este río de la memoria poética que habitamos. Poéticamente habitamos entre cielo y tierra, ha dicho el filósofo y poeta Friedrich Hölderlin. Es la poesía la que nos descifra nuestro modo de habitar. Salud Ciro Guerra. Salud Cristina Gallego. Salud, por su equipo creativo. Salud señor Nilbio. Salud señor Antonio. Salud poetas. Su poesía es nuestra salud.

Bogotá, febrero 15 de 2016, día del cincuenta aniversario de la muerte del padre Camilo Torres.

Referencias Bibliográficas

- Galilei, Galileo. 1890. *Opere*. Florencia: Editora Nazionale.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1978. *El Chamán y el Jaguar*. México: Siglo XXI.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo. 1997. "Modelos astronómicos de conducta social". En *Chamanes de la Selva Pluvial*, 259-276. Cambridge: Themis Books.

1 "Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto." Il Saggiatore en: (Galilei 1890, 232).



Pindorama de Arnaldo Jabor.
Largometraje. (Fragmento de fotograma).

A imagem como a última das histórias possíveis em *Pindorama* de Arnaldo Jabor¹

Marco Túlio Ulhôa

Universidade Federal Fluminense

Niterói-RJ, Brasil

mtulhoa@gmail.com

Resumo

TÍTULO: A imagem como a última das histórias possíveis em *Pindorama* de Arnaldo Jabor

A história tecida pela imagem é uma das chaves de leitura do conceito de *Eras Imaginárias*, criado pelo poeta e escritor cubano José Lezama Lima. A proposta do estudo é realizar uma análise do filme *Pindorama*, do cineasta Arnaldo Jabor, apontando o "*logos poético*" da imagem como "*la última de las historias posibles*". Ao sobrepor signos (metáforas, mitos e alegorias) ao devir de uma paisagem cultural, conforma-se uma visão capaz de apontar a história e a cultura, como expressões sintetizadas através da imagem. Algo que permite, no filme, a apropriação da imagem cinematográfica como um impulso anacrônico que ressignifica a história e todo o aparato genealógico da cultura brasileira.

Palavras-chave: Eras imaginárias. Anacronismo. Imagem. História.

Abstract

TITLE: The image as the last of the possible stories in Arnaldo Jabor's *Pindorama*

The story woven by the image is one of the keys to understanding the concept of *Imaginary Ages*, created by Cuban writer and poet José Lezama Lima. The purpose of this study is to analyze the film *Pindorama*, of the filmmaker Arnaldo Jabor, pointing the "*poetic logos*" of the image as "*the last possible history*". By overlaying signs (metaphors, myths and allegories) to becoming a cultural landscape, conforms to a view that lets you aim the history and culture as an expression using synthesized image. Something that allows, in the film, the appropriation of the cinematic image as a boost anachronistic that reframes the story and the whole apparatus herd of Brazilian culture.

Keywords: Imaginary ages. Anachronism. Image. History.

Em meio ao conturbado fim dos anos 60 e início dos 70, o filme *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor desponta no seio da ditadura militar brasileira como o representante oficial do cinema nacional no Festival de Cannes de 1971. Fruto de uma coprodução internacional entre a Vera Cruz, a Columbia Pictures e a Screen Gems do Brasil, o filme contou com um alto orçamento e angariou, mediante sua recepção por parte do público e da crítica, o *status* de obra cinematográfica experimental. Com o argumento, o roteiro e a direção assinados por Arnaldo Jabor, *Pindorama* é a primeira ficção do cineasta. Filme assumidamente influenciado pelas inovações estéticas promovidas pelo movimento do Cinema Novo durante a década de 1960 e pela produção de um dos seus percusores, o diretor Glauber Rocha². Almejando estabelecer relações com a forma como o filme *Terra em Transe* (1967) fora cultuado pela natureza política de seu discurso artístico, momentos antes do decreto do Ato Institucional nº 5 pelo governo militar em 1968, *Pindorama* segue a mesma trilha conceitual da obra de Glauber Rocha, ao questionar os desdobramentos do golpe ocorrido em abril de 1964, via a representação de uma sociedade imaginária revelada como uma alegoria do processo histórico que resultou na sua formação da sociedade brasileira. Entretanto, a tese transhistórica defendida pelo filme *Pindorama* apresenta as suas especificidades, como uma proposta que se detém não só em produzir uma amalgama do processo civilizatório desencadeado na colonização do território brasileiro, mas em realizar tal empreitada tendo em vista o arcadismo dos elementos e das evidências plásticas que integram os fatos da cultura nacional.

66

O substantivo próprio 'Pindorama', que na língua geral dos índios tupis significa "terra das árvores altas", ou "terra das palmeiras", é o nome como eram conhecidas por seus habitantes, no período pré-colombiano, partes das regiões que mais tarde formariam o Brasil. No filme, Pindorama é o nome emprestado a uma cidade imaginária situada temporalmente no século XVI. Fundada por Dom Sebastião de Sousa, Pindorama é, no presente fílmico, uma província desobediente à coroa portuguesa. A anarquia imperante no povoado é o fato que leva alguns de seus habitantes a partirem em encontro de Dom Sebastião, que tempos atrás fora afastado de Pindorama ao se opor as vontades de seus poderosos, a fim de pedir-lhe que retorne e instaure a ordem novamente. Imbuído pela máxima que orienta a sua campanha colonizadora no novo mundo: "O rei manda civilizar a selva!"; Dom Sebastião de Sousa regressa à Pindorama por meio de um mandato oficial do rei de Portugal, deparando-se com a imagem de uma anticivilização

tomada pela alienação, pelo ócio e pela libertinagem de um povo sem religião. O inconformismo com o destino histórico encontrado por Pindorama diante da negligência política e moral de seus governantes desperta a reação violenta de Dom Sebastião que inicia uma empreitada militar, em busca do reestabelecimento da ordem e da obediência do povoado à metrópole. No entanto, a resistência encontrada por Dom Sebastião de Sousa na figura do personagem Gregório amplia o debate político existente em *Pindorama*, na medida em que o filme se apropria dos signos das utopias e das lutas ideológicas que, historicamente, marcaram os processos de intervenção política no Brasil.

O quadro político e social desenhado por Arnaldo Jabor em sua *Pindorama* é um retrato ambivalente do processo de formação da sociedade brasileira e dos traumas inscritos no seu trajeto histórico. Habitada por índios, negros, brancos, mestiços, como por uma série de personagens arquetípos que simbolizam a exuberância e os conflitos introduzidos na genealogia multicultural que estrutura os mitos sobre a fundação do Brasil, a imaginária *Pindorama* revela mais do que as características da alteridade de um povo e dos elementos que a constituem, para representar um lugar de culto aos aspectos filosóficos da heterogeneidade, por meio da realização um insistente afrontamento à razão colonizadora. Características que estão impressas tanto na simbologia cultural abordada pelo filme, como no exercício dos procedimentos cinematográficos registrados em suas imagens. Nesse sentido, o filme *Pindorama* direciona o sentido da sua discussão política e sociológica não só como um modo de refletir cinematograficamente sobre os percalços gerados pelo golpe militar de 1964, mas também como uma maneira de pontuar a permanência de uma herança cultural, fruto dos embates e desajustes decorrentes da colonização do continente americano. Orientação que demarca a interpretação almejada pelo filme e que está claramente expressa na sua epígrafe:

No século dezesseis, quando éramos colônia de Portugal, nasciam aqui os traços primitivos de nosso caráter nacional. Nossa miséria histórica já estava ali em 'Pindorama' – ('Terra das Árvores Altas', como chamavam os indígenas o que depois virou o Brasil.) Pindorama é, no filme, uma cidade imaginária onde tudo se passa concentradamente. Muitos erros políticos que vemos hoje, no fim do século XX, já estavam encravados na floresta de nossas origens. Os fatos aqui narrados são imaginários... se bem que... verdadeiros.

O entrelaçamento entre o histórico da colonização e a profusão imaginária e simbólica despertada pelo processo de formação da cultura brasileira revela boa parte do potencial artístico da obra cinematográfica de Arnaldo Jabor. Nesse sentido, a poética das imagens entregues por *Pindorama* destaca-se como uma proposta de leitura que vai além da verossimilhança histórica. É através da artificialidade desta síntese "onde tudo se passa concentradamente", que a metáfora temporal de *Pindorama* torna-se um exemplo de algo que podemos aferir a partir do conceito de *eras imaginárias*, como fora elaborado pelo poeta e escritor cubano José Lezama Lima. É na relação poética que a imagem estabelece com o tempo histórico que se engendra uma *era imaginária*. Uma apropriação conceitual semelhante a tipos de imaginação criadas pelo campo inteligível de uma dada sociedade ou cultura, no qual os seus fundos temporais revelam uma potência criadora de imagens. No ensaio, *Eras imaginarias* (1971), Lezama Lima define as especificidades para que tal relação se estabeleça:

(...) tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milênios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetir-se. En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidade metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginárias. La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias. (Lezama Lima 1971, 44)

68

A partir desta *poética da história*, ou *história poética* que, segundo a pesquisadora, Irlemar Chiampi, Lezama Lima ocupa-se em "examinar momentos em que uma determinada cultura alcançou uma síntese expressiva pela imagem" (Chiampi 2010, 123). Ao focalizar mitos, fábulas, ritos ou conceitos, a imagem torna-se um paradigma da cultura e da vivência poética dos povos. Algo capaz de transcender o tempo histórico. Eis que, a partir da teoria de José Lezama Lima, Irlemar Chiampi considera o impulso anacrônico trazido por este tipo de apropriação, ao "sugerir fragmentos da história em que certas culturas evaporaram imagens como revelação encarnada do absoluto" (Chiampi 2010, 123). Para a pesquisadora, Lezama Lima propõe um método de revisão da história que consiste em "emparelhar diversos instantes privilegiados pela imaginação sem submeter-se à lógica causalista, de nexos visíveis e sucessivos" (Chiampi 2010, 123). É então a partir da deslegitimação de seu "*logos* absoluto" que a imagem

é reverenciada pela teoria de José Lezama Lima como "*la última de las historias posibles*". Pois, a relação entre as imagens e as *eras imaginárias* dá-se sem nenhuma pretensão científica, na medida em que o seu processo constitui-se como uma forma de se estruturar a História como uma "crônica poetizável de imagens".

A imagem em sua capacidade de ser observada como uma evidência além da inscrição histórica, é o movimento que sugere à leitura do filme de Arnaldo Jabor, a predominância de um caráter atemporal dos seus signos e estruturas narrativas. A potência da concentração simbólica almejada pelo filme, referente aos diversos processos históricos e evidências plásticas resultantes da colonização do território brasileiro, aponta para a criação de uma sociedade imaginária marcada por certa descontextualização temporal e territorial da trama que a envolve. Estratégias que surgem em *Pindorama*, como meio de projetar as perspectivas estéticas e políticas do filme, em torno do anacronismo e do deslize conceitual dos seus signos, como ações resultantes de uma figuração alegórica que se estende tanto no sentido interpretativo da sua narrativa; por meio da associação transtemporal que conecta o princípio da colonização a uma delicada observação do quadro político e social brasileiro na segunda metade do século XX; quanto nos excessos dos efeitos expressivos dos seus caracteres cinematográficos, como a montagem, a representação, o figurino, a fotografia, entre outros procedimentos. Algo que faz com que estes caracteres possam atuar na esfera de uma discussão mais ampla sobre o processo civilizatório brasileiro e o imaginário cultural por ele despertado, bem como dentro do próprio contexto artístico e sociocultural em que o filme se apresentava no início da década de 1970. Em suas estruturas estão registradas uma clara associação aos conceitos do Cinema Novo, na sua maneira de projetar a interpretação das tramas nacionais, em direção a um regime expressivo que, em detrimento do modelo ontológico e político emprestado ao realismo cinematográfico, priorizou os efeitos de um posicionamento ético e estético verdadeiramente próximos das tradições da arte brasileira.

A tragédia barroca e a história como ficção

O olhar lançado sob a imaginária *Pindorama* requer estabelecer um engajamento. Um acesso à obra por uma via de mão dupla, entre a profusão dos signos que se evidenciam na imagem cinematográfica e o gesto de

significá-los através da epistemologia do barroco latino-americano. Mais do que apontar uma perspectiva artístico-analítica intrinsecamente ligada aos aspectos revelados pelo filme, onde o paradigma cognitivo é reconhecível pelo paradigma estético, a arte barroca como fora assimilada no contexto americano, tende a oferecer as peculiaridades de uma fenomenologia própria, na forma como a significação das suas imagens prevê a atividade metafórica das dobras temporais implícitas às estruturas da sua linguagem.

Na apreciação que José Lezama Lima faz da estética barroca, o escritor estabelece duas modalidades que distinguem o barroco americano do europeu. Lezama Lima considera os conceitos de "tensão" e "plutonismo" (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica) como marcas das aquisições de linguagem operadas pela arte barroca nas Américas. O viés barroco da arte latino-americana apresentaria não só uma tensão formal, como também uma tensão histórica que permitiu ao escritor considerá-lo a síntese da expressão americana. Um ato transmutativo de assimilação, onde os elementos oferecidos pelas diferentes culturas presentes nos continentes americanos resultam em um estilo surgido de seus respectivos excessos e carências. Essa aquisição de linguagens propõe que na atividade metafórica da arte barroca se engendrem signos capazes de uma revivescência do espírito do homem americano que transcorre no seu voluptuoso diálogo com a paisagem e a natureza.

70

O *ethos* americanista das teses de Lezama Lima permite traçar as singularidades que conjugam o seu pensamento às qualidades formais da estética cinematográfica de *Pindorama*. A partir de uma relação onde a alteridade, a história e a imagem são denominadores comuns de um devir conformado pela paisagem, a sua ontologia difere-se do pensamento americanista essencialista, na medida em que propõe que toda história seja uma forma de ficção, inclusive as próprias genealogias. Ao optar pelo devir como uma maneira de opor-se ao historicismo, Lezama conceitua a História como algo direcionado por um "logos poético". Essa atividade metafórica é o que faz da imagem uma possibilidade de abranger a multiformidade do real.

Ao investigar o pensamento do escritor cubano, Irlemar Chiampi aborda o conceito de *dificuldade americana*³, como uma forma de "resistência" que incita o conhecimento. Para a pesquisadora, esta dificuldade não consiste na investigação do *Ser* no sentido metafísico da *Essência* do homem americano, ou da sua *Origem* como lugar do não-ser destituído de movimento relacional. O difícil, a partir de Lezama Lima, é algo que tende a mostrar

a "forma em devir" de uma "paisagem" abordada como cultura ou espírito revelados pela natureza, a fim de estabelecer um sentido e, logo, uma visão histórica (Chiampi 1988, 22). Entende-se que a relação de devir do homem americano dá-se a partir da sua proximidade com a natureza, onde a paisagem (a cultura) conformaria não a sua essência, mas o seu estar no mundo.

Ao propor o papel da natureza nessa atividade hermenêutica de construir uma perspectiva sobre a História, Lezama Lima refuta a força ordenadora da causalidade histórica, conforme desejou Hegel em sua *História Universal*⁴. Para Hegel, a natureza é uma entidade inerte, sem evolução e a-histórica. Ao fazer da História algo entregue e/ou tecido pelas imagens, Lezama Lima pressupõe que essa relação se estabeleça através do papel fundamental da natureza em influenciar a perspectiva humana. Entendida pelo autor como um 'espaço gnóstico', a natureza é algo espiritualizado, um sujeito, plena de dons em si, que aguarda para expressar-se à mirada do homem para iniciar o imediato diálogo (de espíritos, do homem e do natural) que impulsiona a cultura. Algo fundamental para entendermos a influência do barroco no seu pensamento e a maneira como podemos, a partir de seus conceitos, estabelecer uma relação entre o homem e a natureza com a crise da filosofia messiânica, principalmente, na medida em que tais considerações podem ser associadas a natureza do embate ideológico travado em *Pindorama*, na sua relação com visão edênica da descoberta do novo mundo.

Em suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin desenvolve um trabalho arqueológico em busca da forma como a teologia influenciou o pensamento ocidental e as suas diferentes maneiras de se apropriar do senso histórico. O arcabouço teórico das teses de Benjamin apresenta o contraponto entre a *História Universal*, de natureza idealista, e aquilo que o próprio filósofo denominou como *Tempo Messiânico*, a partir de tal influência da teologia na sua leitura histórica. Para Benjamin, o historicismo recai na história universal, cujo método é aditivo e a História se serve de uma perspectiva meramente acumulativa. Nos meandros da relação monadológica que a proposta messiânica sugere à perspectiva temporal, a História é tida como o objeto de uma construção, "cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo *Agora (Jetztzeit)*" (Benjamin 2012, 18). Este *Agora*, entendido como o paradigma do *tempo messiânico*, representa a função escatológica de um gesto capaz de concentrar em si, toda uma disposição cosmológica onde, "a história de toda a humanidade, corresponde milime-

tricamente àquela figura da história da humanidade no contexto do universo" (Benjamin 2012, 20).

A origem teológica do *tempo messiânico* representa a fissura temporal por onde entraria o Messias; o momento onde a história é "experenciada"⁵. A função dessa conceituação aborda questões essenciais à ideia do anacronismo como parte integrante dessa economia da revelação. As próprias instituições artístico-formais da estética barroca seriam secularizações desse pensamento que atravessaram a história da arte, ao retomarem a perspectiva pagã do anacronismo histórico. Entretanto, é essa função teológica do anacronismo messiânico, o principal objeto de crítica do pensamento americanista, na medida em que ele aponta a forma como a cosmogonia cristã continua a direcionar a ideia de um desenvolvimento e um fim da História, atestada pela transitoriedade da presença do mistério. Algo capaz de revelar a forma como a antropologia foi, historicamente, suprimida das considerações filosóficas sobre o tema. No ensaio *A crise da Filosofia Messiânica*, Oswald de Andrade, ao sugerir que a antropofagia seja entendida como um rito que se liga à operação metafísica de transformação do totem em tabu, propõe que, de um valor oposto ao valor favorável, tal ato leve às últimas consequências a concepção estoica do primitivo ante a morte, onde a vida seria "devoração pura"; algo natural e necessário:

Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta. E tudo se prende a dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do homem civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica. (Andrade 2011, 139)

Para Oswald de Andrade, o messianismo corresponde ao patriarcado, na medida em que a ruptura histórica com a sociedade matriarcal foi a base sob a qual se erigiu a interdependência entre o homem e a redenção. Mais do que considerar as consequências políticas dessa ruptura e os apontamentos do messianismo em relação ao materialismo histórico; como também fizera Benjamin; Oswald de Andrade propõe a crise da filosofia messiânica a partir de uma tese dialética que resultaria na síntese entre a cultura antropofágica e a cultura messiânica. Tal síntese – o homem natural tecnizado –

seria a superação da negatividade do segundo estágio da dialética, onde está o homem civilizado como antítese do homem natural.

Walter Benjamin também realiza uma abordagem da negatividade entre homem e natureza. Para Benjamin, a natureza é messiânica devido à sua eterna e total transitoriedade. Alcançar a transitoriedade, também para os estágios do homem que são natureza, é tarefa de uma política universal, "cujo método terá de chamar-se nihilismo" (Benjamin 2012, 24). Para Oswald, "o existencialismo recolocou o homem na sua ansiedade ancestral" (Andrade 2011, 198). O estar para morte projeta o homem no meridiano da devoração. Contudo, ao seu ver, o existencialismo exprime um momento alto da subjetividade, onde o indivíduo se historializa como consciência e drama, mas não como superação do patriarcado.

A negatividade da projeção existencial do homem civilizado em busca de conciliar-se com a natureza, presente nos mitos cosmogônicos das teologias hebraica e cristã, é o fundamento da tese messiânica que promete restituir tal experiência. Diferentemente, a teoria de José Lezama Lima propõe que a existência do homem seja revelada pela natureza e a vida seja entendida como um devir. A visão histórica que este adquire através da imagem seria, conforme Irlema Chiampi, um "ponto intermediário", no qual o devir americano sem se render à noção de progresso ou evolução, se sujeita, em troca, ao vaivém ideacional de um "sujeito metafórico" livre das malhas do historicismo (Chiampi 1988, 24). Na medialidade de uma vida sensível que é, ao mesmo tempo, poética e criadora, dá-se a atuação de um ser que visa produzir uma metamorfose das entidades naturais e culturais, em busca de uma nova visão. Para Lezama Lima, "esse sujeito metafórico atua como o fator temporal que impede que as entidades naturais ou culturais imaginárias se tornem *gelées* na sua estéril planície" (Lezama Lima 1988, 52). Sendo assim, a relação entre o homem e a natureza deixa de ser espectral, para que a alteridade seja entendida a partir da visão do homem como um sujeito que se apropria metaforicamente do seu estado de devir no mundo.

A maneira como José Lezama Lima propõe tal relação aproxima-se das teorias elaboradas pelo pensador martinicano Édouard Glissant. A partir da apropriação deleuziana do conceito de devir e da identidade como rizoma, Glissant afirma que a América lhe apreende pela paisagem (*irrué*), a qual contém irrupção e ímpeto; erupção; realidade e irrealidade. Nesses tipos de espaços, "o olho não se familiariza com as astúcias e finezas da perspectiva; o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso

do real" (Glissant 2005, 14). Assim, Glissant aborda a tendência da paisagem/imagem em predispor o pensamento do homem e de projetar a noção de identidade no âmbito do conflito e da imprevisibilidade, onde "todas as contradições, todos os possíveis estão inscritos nessa diversidade do mundo" (Glissant 2005, 30). O seu conceito de *crioulização*⁶, entendido como uma modalidade crítica do devir das sociedades americanas, propõe que a identidade seja algo que não se finda em um processo absoluto, para que ela seja entendida como uma contra afirmação dos processos de desenvolvimento. Como traços de um *contínuo*, elas não contêm uma raiz única, pois são rastros/resíduos de um "não-sistema" de pensamento que não é nem dominador, nem sistemático, nem impotente, mas um não-sistema intuitivo, frágil e ambíguo, que convém melhor à "extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos" (Glissant 2005, 29).

Atravessada e sustentada pelo rastro/resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem do drama da Relação. A paisagem não é mais o invólucro passivo da todo-poderosa Narrativa, mas a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca. Esse imaginário do pensamento do rastro/resíduo nos é consubstancial quando vivemos uma poética da Relação no mundo atual. (Glissant 2005, 30)

74

Na exposição que *Pindorama* faz da negatividade do estágio civilizatório sendo, relativamente, superada por um devir sugerido pela paisagem cultural, apresenta-se um movimento transitório em que esse espaço de imprevisibilidade das ações narradas no filme se dá pelo conflito, violência, resistência e assimilação referentes ao estado de embate instaurado entre os seus personagens que defendem a razão colonizadora e aqueles que protagonizam a sua resistência. Na concepção do *lócus* imaginário brasileiro, Arnaldo Jabor reverencia os mitos fundadores da nossa civilização, destacando o contraponto entre a natureza messiânica incutida na simbologia heráldica do sebastianismo⁷, representada pelo personagem de Dom Sebastião de Sousa, e o caráter não-ocidental da cultura antropófaga revelada através de Gregório. Em tal contexto, o embate entre os anseios quixotescos de Gregório – o cantor, filho de antropófago, de negro e de índio, que recusa as leis de além-mar porque o seu verdadeiro rei é o Rei Nagô – e projeto civilizatório de Dom Sebastião resultam na ambiguidade dos fatos narrados que, da barbárie promovida pela supremacia bélica do opressor, acabam por desconstruir os argumentos morais e ideológicos que até então embasavam

a empreitada de Dom Sebastião. Nesse sentido, os movimentos gerados pela narrativa de *Pindorama* encadeiam ações de resistência e de afeto que tornam a figura de Dom Sebastião de Sousa um espectro perturbado pelas imagens e a realidade bárbara que o cerca. Voltando-se contra a comunidade que ele mesmo fundara, como na tragédia de *Coriolanus*⁸, o ódio contra o povo e a liberdade repercute em uma série de atos brutais repudiados pela sua própria mulher. Após fazer Gregório seu prisioneiro, Sebastião assassina a sua esposa e o novo governador de Pindorama. Eis que a tragédia arquitetada por Jabor alcança, no nível da sua figuração alegórica, um movimento de denúncia dos excessos cometidos pelo colonizador, mediante o estatuto ontológico angariado pelas práticas que continuaram a reproduzir historicamente a sua lógica violenta e sua arbitrariedade política.

Considerando a relação entre o homem e a matéria circundante, a tese pós-histórica a qual se direciona o filme *Pindorama* é aquela onde os momentos da História ainda estão disponíveis. Algo capaz de projetar a estética no âmbito das relações que existem entre uma dada cultura e as suas evidências, para além de uma mera discussão com a sua tradição. No movimento de deshistoricização da arte em busca de uma nova ontologia, a tese final de *Pindorama* parece desaguar no caráter pessimista de um transe destrutivo, onde a negatividade se dá como princípio irrestituível. Entretanto, o gesto negador da obra incute a proposta de uma nova ordem. O triunfo da violência diante da sociedade sem classes leva Dom Sebastião ao delírio, alegorizando a derrota histórica representada pelo golpe militar, lamentada tanto pela esquerda quanto por outros setores da política brasileira interessados no desenvolvimento social. O horror promovido pelo esvaziamento ideológico de Dom Sebastião perante a morte de Gregório estabelece uma relação direta com aquilo que Oswald de Andrade atribuiu a projeção de uma "nova idade do ócio" (Andrade 2011, 202). Momento onde não se propõe o problema da liberdade, que só existiria como reivindicação, quando homem passa a escravizar o próprio homem. Nesse sentido, na resistência de Gregório está projetado um elogio ao mundo onde o ócio e o aspecto natural da liberdade superariam a mera síntese dialética do *bárbaro tecnizado*, propondo os caminhos possíveis associados a imagem do *homo ludens* na sua poética da relação. Eis o sentido do gesto terrificante de Dom Sebastião ao ver Gregório morto em seus braços. Na violência estaria contida uma grande parcela daquilo que não se espera da civilização futura. Por isso, ao fim do filme, o epílogo:

... confiança no futuro, que não pode ser pior do que o passado.
Paulo Prado "Retrato do Brasil".

Contudo, o intuito de projetar o anacronismo no âmbito das "histórias possíveis" de serem narradas através da trama proposta pelo filme *Pindorama*, é mais do que uma forma de vislumbrar uma possível superação do historicismo no seu plano conceitual e narrativo, é a busca de uma nova ontologia subjacente ao projeto estético do filme. De acordo com a perspectiva americanista passível de ser relacionada a alguns dos elementos que compõem a obra de Arnaldo Jabor, a tese messiânica supera o historicismo, mas não o seu próprio *ethos* romântico. Nesse sentido, o progredir da crítica lezamiana projeta-se nesse lugar onde as evidências do arcaico e o papel simbólico da natureza não se limitam a estabelecerem experiências de reconciliação, mas a traçarem aspectos do caráter neobarroco⁹ da expressão americana. Na medida em que *Pindorama* se vale de tal abordagem, a imagem torna-se a evidência de uma "possibilidade" que permite ao cinema explorar aquilo que Glissant considera ao dizer que "o ato poético é um elemento de conhecimento do real" (Glissant 2005, 31).

76 A imagem cinematográfica como a última das histórias possíveis

As premissas teóricas de José Lezama Lima que articulam a perspectiva histórica como uma ficção direcionada pelos *logos* poético; pela causalidade do contraponto anti-historicista; pela *era imaginária* como vivência metafórica; e pela conceituação da natureza como um *espaço* gnóstico, são considerações sobre o devir da expressão americana onde Lezama Lima opera o *Eros Cognoscente* (e não do *Espírito objetivo*) através da imagem. A forma como a História é compreendida como um tecido a ser entregue pela imagem é, no seu sistema conceitual, o lugar da produção de uma "ficção do sujeito". Para Chiampi, ao assumir essa condição do *logos* poético, Lezama não pretende "desqualificar a veracidade da imagem, mas trazer o historicismo para o plano da linguagem" (Chiampi 1988, 24).

Com essa "queda na linguagem", Lezama legitima a técnica do contraponto para erigir uma visão histórica isenta do causalismo historicista. O contraponto instaura a liberdade da leitura do sujeito metafórico, para compor o que ele chamou de "rede de imagens que forma a Imagem", em outro ensaio ("Las imágenes posibles"). Em vez de relacionar os fatos culturais america-

nos pela relação de causa-efeito, denunciando uma progressão evolutiva, o seu contraponto se move, erráticamente, para diante e para trás no tempo, em busca de analogias que revelem o devir. (Chiampi 1988, 25)

Como uma meta-história dos primórdios da colonização e da formação da sociedade brasileira, *Pindorama* projeta a imagem e o texto cinematográficos nesse movimento em que a queda da linguagem no plano do "incondicionado poético" se torna uma atividade análoga à produção de uma perspectiva histórica, onde os fatos e a imaginação se equiparam como dados de uma mesma arqueologia visual. Como expoentes de uma atividade onde os fundos temporais da imagem, como nas *eras imaginárias*, projetam através do cinema o abandono do elemento de semelhança entre a linguagem e o mundo real. Pois o que vemos em *Pindorama* é a manifestação de uma poética da imagem que, no campo do cinema, está relacionada ao ato de ver e à própria produção do visível, como elementos dissociados a uma realidade ou a uma transcendência contida em si, mas que se definem potencialmente com uma espécie de vivência anacrônica dada no presente da projeção.

A ideia de se conceber a tessitura da História como imagem e a sua queda no plano da linguagem aproximam-se então da forma como Susan Buck-Morss propõe que a tela do cinema seja entendida como uma "prótese de percepção". Realizando uma espécie de revisão da fenomenologia, Buck-Morss argumenta contra a realidade objetiva e as suas categorias de pureza, conforme traçou Husserl. Para a pesquisadora, a superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. Ao definir, propõe que "o órgão protético da tela do cinema, não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua natureza" (Buck-Morss 2009, 13). No espaço-tempo cinematográfico, o efeito de suas técnicas é de espreitar a percepção, liberta de um mundo mais amplo do qual faz parte, para sujeitá-la a uma "condensação temporal e espacial extrema, e mantê-la em suspenso, flutuando em uma sequência de dimensões aparentemente autônomas" (Buck-Morss 2009, 13).

O ato de ver dado em um presente simulado é o que faz da imagem cinematográfica um "traço cinético gravado de uma ausência" (Buck-Morss 2009, 15). Para Buck-Morss, a imagem presente é o sinônimo de uma latência que retrata um objeto que desapareceu, ou que talvez nem mesmo tenha existido. A realidade e a ficção são equivalentes cognitivos desse presente simulado, porém, ambos são constituídos por uma consciência intencional dependente dos princípios fílmicos e da montagem de seu signi-

ficado. Na medida em que *Pindorama* estabelece uma relação entre o cinema e a percepção/vivência de um fato estético que se desdobra em sua profunda relação com os fundos temporais que constituem as eras imaginárias amalgamadas no processo de formação do Brasil, tal efeito não se pretende como um fato psicológico ou um fenômeno puro, mas como um enunciado sensível de uma visão histórica convencionada pela própria linguagem cinematográfica e pela maneira como os caracteres do filme imprimem uma história possível para um conteúdo ininteligível.

Nesse sentido, o interessante em unir as *eras imaginárias* e os demais conceitos de José Lezama Lima à leitura da tela do cinema como uma prótese de percepção está no fato de aproximar as noções de *percepção* e *vivência*. As *eras imaginárias* como um tipo de revivescência poética também podem expressar-se na superfície protética da tela; nas dimensões da percepção cinematográfica. Ambas operam num sistema baseado na cognição, e não em uma existência prévia no *eu*. Para uma, na relação poética entre o homem e a natureza, e para a outra, na relação entre o ver e os elementos fílmicos. Tais atividades, enquanto criadoras de imagens, são também formadoras de subjetividade e, com isso, de senso histórico. Eis a forma como a imagem se torna a "última das histórias possíveis", na medida em que ela é evidência de um ato intencional que propõe sua própria lógica e, ao mesmo tempo, da derradeira dificuldade contrapontística de se opor a história ao imaginário.

A percepção protética como fonte de significado é entendida por Buck-Morss como uma forma de violência. As "histórias possíveis", entretanto, não deixam de figurar uma evidência da cultura e, por isso, da barbárie. O que resta é pensar em qual tipo de experiência, o objeto filme, como proposta artística, articula como perspectiva política e filosófica. Pois, na experiência cinematográfica, a cognição tem uma função tanto física quanto intelectual. Sendo assim, a prótese cinematográfica é também uma produtora de imaginário político. Por fim, quando Arnaldo Jabor deu vida ao filme *Pindorama* como um objeto de experimentação e ruptura linguística, a sua obra abarcou não só certas qualidades formais da estética barroca e do sistema de pensamento que alguns teóricos e interpretes atribuíram às evidências do estilo no continente americano, como também se aproximou das características discursivas que as vanguardas cinematográficas, principalmente o Cinema Novo, propunham na época. Contudo, é no âmbito de uma relação sensível e um tanto indeterminada entre o sujeito e o objeto da experiência

que as *eras imaginárias* e as demais possibilidades de se ressignificar a história, edificam um tipo de noção estética que não se determina apenas pelo reconhecimento simbólico, mas sim no desdobramento de uma percepção e de uma vivência, onde a imagem é tida como uma disposição criadora de uma sensibilidade imensurável e inalienável.

Portanto, a discussão política que pretende ligar a genealogia da cultura brasileira à ditadura militar só acontece porque tal relação sensível não é, necessariamente, algo que requer uma ruptura de linguagem, ou o selo da experimentação. É pelo fato do espectador se tornar o sujeito metafórico do contraponto tanto da linguagem como da história que o estado anacrônico no qual o seu *ser* se encontra, o permite habitar uma natureza contemporânea (ou um dado no presente) que liga o passado, o presente e o futuro. Tanto para a tese messiânica que leva Giorgio Agamben a dizer que o "contemporâneo" é aquele que não coincide verdadeiramente com o seu tempo, e por isso está apto, "através desse deslocamento e desse anacronismo" (Agamben 2009, 58), a percebê-lo e a apreendê-lo melhor, quanto para perspectiva antropológica de Lezama Lima, onde a vida poética e atemporal do homem americano é o exemplo da união entre a inerência da destruição e a potência criadora. Frente a tal interlocução é que o filme *Pindorama* pode ser entendido como um território imaginário onde o projeto de "civilizar a selva"; que a ditadura militar brasileira também trouxe à tona; é sempre o anúncio da invalidez da própria fé a qual ele pretende evocar perante a natureza.

79

Referências Bibliográficas

- Giorgio, Agamben. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos.
- de Andrade, Oswald. 2011. *A crise da Filosofia Messiânica*, in *Autopia antropofágica*. São Paulo: Globo.
- Benjamin, Walter. 2012. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Buck-Morss, Susan. 2009. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Chiampi, Irlemar. 2010. *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva.
- Chiampi, Irlemar. 1988. *A história tecida pela imagem*, in José Lezama Lima, *A expressão americana*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Glissant, Édouard. 2005. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF.

Lezama Lima, José. 1988. *A expressão americana*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Lezama Lima, José. 1971. *Las eras imaginarias*. Madrid: Fundamentos.

Sarduy, Severo. 2011. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuelco de Plata Editorial.

1 Artigo apresentado na XVII Encontro Socine 2013 na Unisul – Grande Florianópolis, na sessão: *Olhares sobre o cinema brasileiro*.

2 Na entrevista que integra o material extra do DVD *Pindorama*, lançado em 2006 e distribuído no Brasil pela Versátil Home Vídeo, Arnaldo Jabor ressalta a influência da obra de Glauber Rocha na realização da sua primeira ficção. O cineasta destaca os filmes *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), como obras que influenciaram *Pindorama* no intuito de discutir os efeitos do golpe militar ocorrido em 1964, e do Ato Institucional nº 5 decretado em 1968.

3 A "dificuldade americana", mencionada por Irlemar Chiampi, está implícita na máxima lezamiana que abre o ensaio *A expressão americana*: "Somente o difícil é estimulante; somente a resistência que nos desafia é capaz de assestar, suscitar e manter nossa potência de conhecimento" (Lezama Lima 1988, 47). De acordo com Chiampi, as dificuldades que apontam Lezama, são de relevar o sentido – o que requer a causalidade do historicismo (a relação causa-efeito no devir); e de adquirir uma visão histórica desse devir, mediante o contraponto ou "tecido entregue pela imagem", afastando-se, portanto, da busca do sentido e da causalidade do historicismo. (Chiampi 1988, 22)

4 Conforme considera Irlemar Chiampi, em *Lições sobre a filosofia da História Universal*, Hegel "concebia a história como a exposição do Espírito (a Razão ou Logos) num processo que leva ao autodesenvolvimento e ao autoconhecimento." Nos termos da lógica hegeliana, "o devir surge como o lugar onde o ser e não ser se reconciliam". A essa concepção, Lezama Lima pretende opor uma visão histórica direcionada não pela razão – que só leva a um *deve ser* – mas por um outro logos: o *logos poético*. (Chiampi 1988, 22) As teorias de José Lezama Lima sobre a história pretendem-se como um contraponto da dialética-histórica hegeliana. Contra a posição eurocêntrica de Hegel, Lezama Lima procura estabelecer uma relação entre o homem e a história que se sustente por vias da natureza e dos recursos espirituais que esta é capaz de evocar.

5 Para Walter Benjamin: "O mundo messiânico é o mundo de uma atualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal. Não a história escrita, mas a festivamente experienciada" (Benjamin 2012, 184).

6 O conceito de criouliização elaborado por Édouard Glissant em *Introdução a uma poética da diversidade* é, evidentemente, cunhado a partir da experiência da colonização americana onde o sujeito crioulo tornou-se uma amálgama das experiências de opressão dadas a partir da escravidão. O termo criouliização vem do caráter heterogêneo da língua crioula. Mais do que um sinônimo da miscigenação ou mestiçagem, a criouliização se pretende como algo imprevisível, ao passo que esses demais termos tendem a oferecer o valor de seus respectivos cálculos. Para Glissant: "a criouliização é a mestiçagem acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade" (Glissant 2005, 22). Ela exige que os elementos heterogêneos

colocados em relação "se intervalorizem" e sejam "equivalentes em valor" para que se efetuem realmente. Os fenômenos de crioulização são importantes porque "permitem praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo" (Glissant 2005, 20).

7 A referência que o texto faz ao sebastianismo compreende a estratificação em seita messiânica do desenrolar da Batalha de Alcácer-Quibir no Marrocos, em 1578. Transformado em um movimento místico-religioso, o sebastianismo profetiza a volta do Rei Dom Sebastião de Portugal, desaparecido no conflito. A seita ganhou projeção no imaginário e na cultura brasileira, principalmente no Nordeste, exercendo influência nos acontecimentos de Canudos (1896-1897) e da Pedra Bonita (1836). A sua importância seria ainda contemplada pelos sermões do Padre Antônio Vieira e por uma vasta literatura nacional.

8 *Coriolanus* é o nome da tragédia de William Shakespeare de 1608, que conta a história do general romano Caio Márcio, responsável por tomar a cidade de Corioli dos volscos. Ao despertar a ira dos romanos, o general sofre o repúdio de sua própria mulher, na medida em que submete a sua própria cidade natal ao seu desejo de vingança.

9 Os debates acadêmicos sobre o conceito de *neobarroco* perpassam pela relação entre a estrutura histórica do período barroco e os seus efeitos na contemporaneidade. Nesse campo atua o conflito entre o entendimento do barroco como prática discursiva ligada à Contra-Reforma e, ao mesmo tempo, a sua conceitualização atemporal dentro do propósito de negação do espírito clássico. A visão de José Lezama Lima se difere das concepções de Eugênio D'ors e Alejo Carpentier, para os quais o barroco seria um conceito transhistórico e transgeográfico. Para Lezama Lima, o barroco seria uma continuidade da *poiesis* do século XVII até o XX, fazendo com que ele deixe de ser objeto "histórico", para ser compreendido como uma condição, particularmente, atribuída ao homem americano devido à confluência dos fatores decorridos do descobrimento da América que, por sua vez, resultam em uma encruzilhada de signos e temporalidades fora dos esquemas progressistas da história linear. Uma meta-história que Severo Sarduy chama de neobarroca, ao considerar o estilo barroco uma apoteose do artifício. A *artificialização* do barroco estaria pautada pela irrisão da natureza, através de seus arabescos e volutas. Na sua definição binária entre *barroco* e *neobarroco*, a primeira categoria, marcada pela leitura histórica, caracteriza-se por uma epistemologia (a monadologia leibniziana) que contém a infinitude como potência, mas que não rompe com o *logos* teológico. Para Sarduy: "*Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios – el verbo de potencia infinita – jesuita, y su metáfora terrestre, el rey.*" Ao contrário, o neobarroco ou barroco atual reflete estruturalmente a inarmonia, a ruptura da homogeneidade, do absoluto; esta seria "*la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico*" (Sarduy 2011, 35).

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MIAMI (2016)

José Pisano

Cinematográfica Blancica
Caracas, Venezuela
jose.pisano@gmail.com

Entre los días 4 y 13 de marzo de 2016, se efectuó en Miami, estado de Florida en los Estados Unidos, la edición número 33 del festival internacional de cine que lleva el nombre de dicha ciudad. La muestra, organizada por el Miami Dade College, incluyó este año un total de 129 títulos, compuestos por 100 largometrajes (incluyendo ficción y documentales) y 29 cortometrajes, provenientes de un total de 40 países. De los títulos presentados, 12 fueron premieres mundiales, y un número de 16, fueron películas proyectadas por primera vez en territorio norteamericano.

El Festival contó con 4 categorías principales. La llamada competencia Knight (patrocinada por la Fundación John S. y James L. Knight), que reconoce a la mejor película del festival y otorga un premio de US\$ 30,000, a ser dividido en partes iguales entre el productor y la empresa distribuidora en los Estados Unidos de la película seleccionada. En caso de que el título seleccionado no disponga de un distribuidor para el territorio norteamericano,

se esperarán 30 días para que esto ocurra o caso contrario, el premio se otorgará en su totalidad al productor de la obra ganadora. Igualmente, la Fundación Knight otorga dos premios de US\$ 5,000 cada uno, para el mejor trabajo de dirección y para el mejor trabajo de interpretación.

La misma Fundación Knight, otorga igualmente un reconocimiento por US\$ 10.000, para un largo documental (considerados como tal aquellos con una duración mayor de 50 minutos) escogido como el más destacado de la muestra. Este premio se otorga totalmente a su productor, y es escogido por votación popular entre el público asistente a cada una de estas proyecciones, a través de una planilla entregada a cada espectador, con una escala que va del 1 al 5.

Asimismo, se creó la categoría de mejor película Ibero-americana, patrocinada por Lexus, para largometrajes de origen hispano, ya sea producido en los Estados Unidos, o en alguno de los países de la región. La ganadora, seleccionada

por un jurado calificador, recibe un reconocimiento de US\$ 10.000.

Patrocinado por la Fundación Jordan Alexander Ressler, se otorga igualmente un premio al mejor guión de una ópera prima, consistente en la suma de US\$ 5.000. Jordan Alexander Ressler, fallecido a causa de un trágico accidente a los 23 años de edad en el año 2004, fue un aspirante a guionista, quien durante su corta carrera, y tras graduarse en la Universidad de Cornell, mantuvo posiciones en el área de producción en obras de Broadway como *Billy Cristal's 700 Sundays* y *Jersey Boys*. Su familia, a través de la fundación que lleva su nombre, decidió crear este reconocimiento en esta categoría de escritura cinematográfica, además de patrocinar el programa de artes escénicas que también lleva su nombre en el Scheck Hillel Community School ubicado en North Miami Beach, donde Ressler cursó estudios. Entregado por primera vez en el año 2009, su ganador fue el chileno Sebastián Silva por *La nana*. El pasado año, el reconocimiento fue para Najj Abu Nawar por *Theeb*, película originaria de Jordania, que formó parte de las 5 finalistas al Oscar en la categoría de mejor película extranjera.

Los cortometrajes participantes, optaron por un reconocimiento único de US\$ 2.500 al trabajo ganador.

Uno de los programas del Festival que mayor repercusión logra entre el público, es de la realización de las denominadas Galas en Downtown en las que

se proyectaron 5 títulos con presencia de alguno de sus talentos. Realizadas en el Olympia Theater de la calle East Flagler de esa zona de la ciudad, es una sala con actividades culturales desde el año de 1926 que forma parte de un edificio inscrito en el Registro Nacional de Lugares Históricos de Miami desde el día 8 de marzo de 1984. La ceremonia de apertura, se realizó la noche del viernes 4 de marzo con la proyección de la película española *Mi gran noche* de Álex de la Iglesia, protagonizada por el cantante Raphael, junto con los actores Mario Casas, Pepón Nieto, Blanca Suárez y Santiago Segura entre otros. El evento, contó con la presencia del propio Raphael. *The Steps* (Canadá) de Andrew Currie con Jason Ritter, Emmanuelle Chiqri y James Brolin; *Palmeras en la nieve* (España) de Fernando González Molina con Mario Casas y Adriana Ugarte; *Queen of Thursdays* (USA) de Orlando Rojas, documental sobre Rosario Suárez, primera bailarina durante años del Ballet Nacional de Cuba y *Ocho apellidos catalanes* (España) de Emilio Martínez Lázaro, con Clara Lago, Dani Rovira, Karra Elejalde y Carmen Machi, fueron los otros títulos proyectados dentro de esta sección. Este programa, se complementa con la *Soirée Series*, que si bien no cuentan con la participación de alguna figura destacada de su producción, tienen la categoría de gala y dentro de la cual se exhibieron *The Rebound* (USA) de Shaina Allen; *I've never not been from Miami* (USA), una serie de

10 cortometrajes dedicados a igual número de artistas participantes en el proyecto Knight Arts Challenge, bajo la curaduría de realizadores y artistas, efectuada por Ronnie Rivera. Se proyectaron además *The Idol* (UK, Palestina, Qatar, Países Bajos y Emiratos Árabes) de Hany Abu-Asad (realizador de *Paradise Now* y *Omar*, ambos títulos nominados al Óscar como mejor película extranjera en las ediciones de los años 2005 y 2013); y *Tale of Tales* (Italia, Francia y UK) de Matteo Garrone, estrenado en la sección oficial del Festival de cine de Cannes 2015, y protagonizado por Salma Hayek, Toby Jones, Vincent Cassell y John C. Reilly entre otros.

Otra importante sección del Festival es la llamada Marquee Series, consistente en la proyección 4 títulos con posterior conversatorio entre un participante de la película y el público asistente. Esta sección incluyó las películas *Eye in the Sky* (UK) de Gavin Hood, quien estuvo presente en el encuentro, además de *El olivo* (España y Alemania) de Iciar Bollain, quien también asistió en representación de la película. Estos encuentros se completaron con *Ville-Marie* (Canadá) de Guy Édoin con la presencia de su director y de su protagonista, la italiana Monica Bellucci; y *Beeba Boys* (Canadá) de la celebrada realizadora hindú Deepa Mehta, autora de la trilogía *Fuego* (1996), *Tierra* (1998) y *Agua* (2006), nominada esta última al Óscar en la categoría de mejor película extranjera. Deepa Mehta participó en este conversatorio que se realizó

como cierre de este programa en la edición de este año.

La competencia por la mejor película del Festival, contó con la participación de *El apóstata* (España, Uruguay y Francia) de Federico Veiroj; *Argentina (Argentina)* de Carlos Saura; *Chronic* (México y Francia) de Michel Franco; *El acompañante* (Cuba y Venezuela) de Pavel Giroud; *Deephana* (Francia) de Jacques Audiard; *Felices 140* (España) de Gracia Querejeta; *La luz incidente* (Argentina, Francia y Uruguay) de Ariel Rotter; *Te prometo anarquía* (México y Alemania) de Julio Hernández Cordón, *Il nome del figlio* (Italia) de Francesca Archibugi; *The Lobster* (Irlanda, UK, Grecia, Francia y Países Bajos) de Yorgos Lanthimos; *La memoria del agua* (Chile, España, Argentina y Alemania) de Matías Bize; *Un monstruo de mil cabezas* (México) de Rodrigo Plá; *Shan He Gu Ren* (China, Japón y Francia) de Jia Zhangke; *Aquí no ha pasado nada* (Chile) de Alejandro Fernández-Almendras; *Nothing Left Unsaid* –Gloria Vanderbilt & Anderson Cooper– (USA) de Liz Garbus; *Ein Atem* (Grecia y Alemania) de Christian Zübert; *Paulina* –La patota– (Argentina, Brazil y Francia) de Santiago Mitre; *Sunset Son* (UK y Luxemburgo) de Terence Davies; *Trapped* (USA) de Dawn Porter y *Truman* (España y Argentina) de Cesc Gay.

En paralelo a la realización del Festival y como parte del mismo, se realizó entre los días 7, 8, 9 y 10 de marzo, el denominado Mercado de cine francés.

Un evento que consistió en la exhibición de 26 títulos franceses de producción reciente, proyectados únicamente para distribuidores latinoamericanos invitados por UNIFRANCE, organización dedicada a promover el cine francés en el mundo, con la finalidad de que eventualmente, las películas participantes puedan ser exhibidas en los diversos países de Latinoamérica, a través de acuerdos comerciales que eventualmente puedan lograrse entre las empresas de venta presentes y los distribuidores participantes.

Durante la gala de premiación realizada el día sábado 12 de marzo, fueron reconocidas *Deephan* (Francia) de Jacques Audiard con el premio de la Fundación Knight a la mejor película, *Queen of Thursdays* (USA) de Orlando Rojas como el mejor documental (premio de la Fundación Knight). Con el premio de la Fundación Knight al mejor director fue seleccionado el griego Yorgos Lanthimos por

The Lobster (Irlanda, UK, Grecia, Francia y Países Bajos), mientras que el chino Zhao Tao se llevó el de mejor interpretación por su trabajo en *Mountains My Depart* (China, Japón y Francia) de Jia Zhangke.

El premio Lexus a la mejor película iberoamericana fue para *Paulina (La Pato-ta)*, coproducción entre Argentina, Brasil y Francia, dirigida por Santiago Mitre, mientras que el premio Jordan Alexander Reseller para el mejor guión fue para *Desde allá* (Venezuela y México) del venezolano Lorenzo Vigas, película ganadora del León de Oro en la edición número 72 de la Muestra Internacional de cine de Venecia, efectuada en septiembre del pasado 2015.

El reconocimiento al mejor cortometraje fue para *Tracks* (USA) de Logan Sandler, mientras que el premio del público, fue compartido entre *Anacleto: Agente secreto* (España) de Javier Ruiz Caldera y *El acompañante* (Cuba y Venezuela) de Pavel Giroud.

CINÉMA DU RÉEL, EDICIÓN 38

Daniela Castillo Briceño

Universidad de Lausanne

Lausanne, Suiza

dacasbri@gmail.com

Entre el 18 y el 27 de marzo, se llevó a cabo en París una nueva edición del festival internacional de documentales *Cinéma du Réel*. Esta manifestación reúne documentales, ensayos y películas experimentales que vienen desde diferentes lugares del mundo y desde su creación en 1978, es una plataforma que promueve encuentros entre espectadores, cineastas y profesionales de la cadena cinematográfica documental.

Junto a las diferentes categorías de competición, la programación estuvo compuesta por sesiones especiales y enfoques sobre el trabajo de Franco Piavoli, Akram Zaatari y la pareja franco-nicaragüense Florence Jauguey y Franck Pineda, también hubo una sección temática llamada "Revivir- reconstitución, representación, reinención en el cine documental" y un enfoque sobre los Archivos nacionales filmicos de Albania (AQSHF). La línea editorial del festival tiene como propósito ser una respuesta a cómo contar la Historia cuando ya no queda rastro, cuando las imágenes nunca existieron, o cuando existen traumatismos que impiden o dificultan abordar el pasado. Según las propias palabras de la directora artística

del festival, Maria Bonsanti, el hilo conductor de esta muestra es la capacidad para contar las historias alternativas. Cabe destacar una fuerte presencia latina debido a que una gran cantidad de filmes provenientes de producciones latinoamericanas, o que sitúan sus relatos en estas tierras, fueron presentados en el certamen.

Este importante encuentro debiera poder permitirnos evaluar el estado actual del documental, hacer un balance de la creación en esta área cinematográfica que se vuelve cada vez más abundante. De ahí la importancia de las actividades que se realizan en paralelo a la competencia; encuentros con los profesionales, mesas redondas, clases magistrales y otros espacios para debatir y pensar el cine documental son las propuestas que nos ofrece el festival *Cinéma du Réel* para comprender el mundo en que vivimos.

Presencia latinoamericana

Latinoamérica representó una buena parte de la programación entre las diferentes categorías y sesiones en esta nueva versión del certamen.

Formando parte de la competición francesa, Catalina Villar, cineasta colombiana radicada en Francia, presentó *La nueva Medellín*. En 1997, Catalina realiza *Diario de Medellín*¹, en el cual traza la historia de un grupo de jóvenes que habitan en el popular barrio de Santo Domingo, uno de los más peligrosos de la ciudad. Quince años más tarde, Villar vuelve a recorrer las calles de Medellín tras un llamado de sus habitantes: "¡Ven a ver como el barrio ha cambiado!". De hecho, el barrio ya no es el mismo, ahora se postula como un modelo de innovación arquitectónica. Sin embargo, y para la suerte de la cineasta, la biblioteca –símbolo material de todo este cambio artificioso– se cae a pedazos. A lo largo de la película, somos testigos del penoso camino que deben efectuar los padres de Juan Carlos- el adolescente poeta filmado en 1997 y asesinado tres años después por sicarios en plena calle -para obtener reparación y obtener una indemnización por parte del Estado; Manuel, otro chico que formaba parte de este grupo, se convierte en ferviente feligrés y personaje activo de la comunidad. Juan Carlos nos recita sus poemas y las imágenes del pasado se confunden con la nueva cara límpida del barrio, sus telecabinas impecables y sus pinturas murales relatan la violencia, la lucha de los habitantes por una vida mejor. Pero la imagen de la biblioteca España vestida de luto nos llena de inseguridad y tristeza que ni la cumbia puede parar.

En la misma categoría competitiva,

se presenta el documental *Zona Franca* de Georgi Lazarevski, rodado en Patagonia chilena. El cineasta belga-croata nos muestra el retrato de algunos lugares de esta región de América del Sur, marcada por un pasado colonizador y la masacre de sus habitantes originarios. La violencia pretérita da paso a otra, una nueva forma menos sangrienta, aunque igual de feroz, el mercantilismo turístico, lo cual queda en evidencia secuencia tras secuencia. Una pareja de hermanos pirquineros, un camionero sindicalista y una joven guardia del centro comercial más grande de la región, Zona Franca, ubicado en Punta Arenas, existen tras el objetivo atento y generoso de Lazarevski. A paso sereno, me voy encariñando con estas vidas australes. De pronto la ciudad se paraliza, durante el verano del 2011, bajo el gobierno de Sebastián Piñera, una importante huelga general se desata. El súbito aumento del precio del gas amenaza la escuálida economía del micro empresario, comienza entonces una pugna entre los sindicatos y el gobierno. Los habitantes bloquean la ruta cortando el paso a todo vehículo. El auge del turismo estival pelagra y deja en claro el delgado límite de nuestra supuesta humanidad. Situaciones inverosímiles sacan carcajadas a la audiencia, mientras que el discurso y lucidez de las palabras de Edgar, el camionero, me invitan a la reflexión.

El pertinente punto de vista del documentalista se agradece; pues si bien este festival du Réel sostiene un interesante

propósito inicial, nos deja hambrientos con su selección fílmica competitiva, en donde la falta de problemáticas urgentes y de peso están casi ausentes.

Dos producciones latinoamericanas se presentan en la competencia internacional. *La balada del Oppenheimer park*, del mexicano Juan Manuel Sepúlveda², nos muestra un grupo de marginales que erran día y noche en un barrio al este del centro de la ciudad de Vancouver, lugar en donde se concentra la comunidad más grande de nativos en Canadá. En medio de este barrio, se sitúa el parque Oppenheimer, el que fuera un cementerio indio antes de la colonización. Sepúlveda filma los rituales diarios de Harley, Janet, Bear y Dave, entre otros; personajes que viven en la calle, como alma en pena, alcohólicos y drogadictos. Una carroza en llamas da paso a graciosas y enternecedoras imágenes, lo que poco a poco se transforma en una triste balada exenta de carisma y simpatía. El intercambio entre el cineasta y sus sujetos se lleva a cabo casi a puertas cerradas, lo que me aleja de toda forma de entendimiento y complicidad. Si lo que se buscaba en este documental es hacer la analogía entre al antiguo cementerio y cómo siglos más tarde los herederos directos de esa historia se pasean cuales muertos vivientes por el mismo lugar, el objetivo es alcanzado. Sin embargo, esto me parece una metáfora muy simple, algo pueril. La cámara está ahí, pero aquel detrás me da la impresión que no lo está, lo que incluso me lo demuestra

en una secuencia en donde se ve a uno de los personajes sentado frente a una mesa del parque; de pronto y mirando a la cámara, el ángulo es grotescamente cambiado por éste. ¿Cómo representar la violencia que han sufrido y siguen sufriendo los pueblos nativos? Este conjunto de cuerpos empapados de alcohol y otras hierbas está lejos del reflejo de una lucha o tipo de resistencia, y lo que es peor, no nos enseña nada que no sepamos. Triste relato que viene a engrosar la lista de tristes historias de los indígenas en tierras colonizadas. No hay escapatoria para el espectador, quien inútilmente intentará interpretar los balbuceos de un grupo de marginados –como los ha habido y hay en todos lados y en toda época– o se deleitará con el extraño goce del espectáculo de la decadencia humana. Sin embargo el jurado parece haber apreciado y se ha llevado una mención especial del premio Patrimonio de lo inmaterial.

Por otro lado, *El viento sabe que vuelvo a casa* del cineasta chileno José Luis Torres Leiva, es presentado como un homenaje a su compatriota, el renombrado documentalista Ignacio Agüero (*El diario de Agustín, Cien niños esperando un tren*). La supuesta historia de la desaparición de una joven pareja de enamorados en la isla Meulín, situada en el archipiélago de Chiloé, al sur de Chile, abre paso a un relato en el cual Torres Leiva persigue captar la manera de trabajar de su admirado cineasta. Vemos a Agüero en situación de trabajo: investigando in situ,

conociendo y invitándose a las casas de los pueblerinos, realizando audiciones en una escuela, buscando localizaciones para su nueva película. A medida que los personajes desfilan en la pantalla, nos vamos dando cuenta que existe una separación en la isla, en un sector viven los habitantes que llevan un apellido *huinca*³ y en el otro los herederos de un pasado indígena. Como en el resto de Chile, la segregación étnica es una realidad, aunque en la actualidad la convivencia está mucho más aceptada que en tiempos pasados. La pregunta formulada por Agüero a los diferentes sujetos, sobre la historia de esta pareja de desaparecidos, se vuelve el leitmotiv de la película que de tanto escucharla pierde su sentido desvaneciéndose y ahogándose en un relato insulso. Por momentos, intento encontrar un motivo para seguir sentada en la butaca y tiendo a decirme que esto en realidad me habla de otra triste historia chilena, la del último golpe de Estado y de los desaparecidos que aún siguen siendo buscados por sus seres queridos. Ahora bien, no hay nada de eso. Estamos frente a una ficción árida, imaginada por Torres Leiva en donde con generosidad Ignacio Agüero presta su imagen y sus dotes de comediante para los caprichos de un autor que para desgracia del espectador, no le devuelve la mano; pues si bien el filme trata de acercarnos a Ignacio Agüero cineasta, no hay nada de eso.

En la categoría de primer largometraje internacional, el filme *Taego Āwa* de los

hermanos brasileños Marcela y Henrique Borela, va al encuentro de los awá, un pueblo indígena nómada que vive en el norte de Brasil. Luego de haber encontrado unos documentos de archivo de los awá en la facultad de comunicaciones de la Universidad Federal de Goiás, los hermanos Borela sienten la necesidad de confrontar esas imágenes con los actuales herederos de la tribu. En estos archivos encontramos a un jefe indígena contando la historia del masacre de los indios awá perpetrado en 1973. Estos valiosos e inéditos documentos se mezclan con el cotidiano quehacer actual de la comunidad, pasado y presente de un pueblo que resiste pese al inexorable destino que le construye la modernidad y la salvaje aplicación de las leyes del hombre civilizado.

No obstante, el premio mayor en la misma categoría de primer largometraje fue otorgado a un joven cineasta chileno, Carlos Vásquez Méndez y su discutible *{pewen}araucaria*. Un poeta va al encuentro de un par de hermanos mapuche-pehuenche (autóctonos de la región de la Araucanía) recolectores de pehuen, el fruto de la araucaria. En blanco y negro, con un estilo visual excesivamente pretencioso, se escucha una voz en off austera que nos recita algunos fragmentos de textos que tratan el tema del pueblo mapuche y más precisamente el oprobio causado por las distintas etapas de la colonización, marcas que persisten todavía. Entonces como las marcas están ahí, aún

bien presentes, la obra abre con una imagen de nuestro poeta siendo tatuado con un dibujo de una cruz sobre las costillas. ¡ Una cruz en las costillas! Esto comienza muy mal. Una tras otra, las secuencias nos revelan el viaje que emprende este menudo poeta dominical a la búsqueda de los hermanos recolectores de piñones.

El poeta llegando en bus al pueblo, corte. El poeta en un bar, corte. El poeta en un hostel, corte. El poeta tomando un baño al aire libre, corte. Él buscando leña para hacer fuego, corte. Él llegando a la casa de los hermanos mapuche, corte... A estas alturas de la película, no quedaba más que un 25% de espectadores en la sala. Entonces los colores se meten en escena. Con asombro (y quizás es lo único que se pueda rescatar de esta película), descubro cómo con una cuerda estos hermanos, reproducen la ingeniosa y arriesgada forma de escalar las empinadas araucarias y de recolectar sus frutos. La cámara de Vásquez Méndez aniquila la imagen de estos pobres señores que aparecen cohibidos y disminuidos. Sin poder entender muy bien lo que pasa –¡ni yo por lo demás!– estos personajes responden a las fútiles preguntas del cineasta. *{pewen} araucaria* aburre por su cadencia repetitiva, decepciona por su puesta en escena pretenciosa y bastante somera, lo que denota una falta de introspección de la parte del cineasta en el tema mapuche.

Há terra! de la brasileña Ana Vaz, logró también un galardón en este certamen, el premio al mejor cortometraje.

Haciendo uso del legado de Glauber Rocha, Vaz nos entrega este enigmático poema visual en 16mm, fascinando el auditorio por su osado tratamiento de imagen y sonido. Vemos a una joven mestiza acarreado un magnetófono mientras su voz en off cuenta una historia perteneciente a la cultura popular de Brasil, la picadura de una serpiente y una herida que crece y se inflama con la luna. La cámara la sigue cual si fuera un predador y ella intenta escapar entre los pastizales. Las imágenes se mezclan con animales exóticos en cautiverio, entonces una voz en off masculina nos grita "há terra!" (¡hay tierra!), una y otra vez. Este trabajo de una riqueza plástica indudable, vehicula diferentes propósitos. En un debate posterior a la proyección, Ana Vaz explicó que su obra hace referencia al cuestionamiento de la colonización, razón por la cual escuchamos esta voz que nos repite sin cese: "¡Hay tierra! Exclamación de doble sentido que a la vez rememora el grito que daban, al divisar el continente, los conquistadores transportados por las carabelas; así mismo, la frase afirma que existe tierra en abundancia, entonces la cineasta sostiene: "¿Por qué pelearse por la tierra? Si podemos compartirla", tratando de tocar con esto el tema del movimiento de los Sin Tierra (*Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*). Este trabajo posee una escritura interesante, sin embargo algo hermética pues necesita de algunas explicaciones para poder apreciar y abrirse a sus múltiples lecturas.

En la misma línea competitiva, *Besos fríos* del colombiano-belga Nicolás Rincón Gille, trata sobre el asesinato de miles de jóvenes por la armada colombiana. Pero no se trata aquí de denuncia, es más bien un tierno homenaje a las madres que buscan consuelo ante la brutal y temprana desaparición de sus hijos. ¿Cómo mostrar la ausencia de forma cinematográfica? Para tal efecto, el cineasta recurre a la voz en off, a imágenes de mujeres solas en la pantalla, cuidando las tumbas de sus hijos, hablando a sus muertos o mirando el cielo, como buscando una respuesta o una manera de entrar en contacto con sus almas. Estas madres cuentan los recuerdos que guardan de aquellos momentos compartidos, evocadoras palabras que vienen a llenar el insoportable vacío que ha dejado la muerte de sus hijos. Entre poesía y apariciones sobrenaturales, los testimonios de las mujeres son acompañados por las imágenes de un cotidiano que sigue su curso, dando cuenta de una violencia de estado abyecta propia a Colombia –y quizás a toda Latinoamérica– que pareciera no acabar jamás.

Enfoque Florence Jaugey y Franck Pineda

Uno de los eventos paralelos del festival fue la programación especial sobre cine militante y comprometido hecho en Nicaragua desde 1979, año en que comienza el periodo de la Revolución sandinista, hasta mediados de los años 2000.

La creación del Instituto nicaragüense de cine (INCINE) se produjo dos meses después que el Frente Sandinista lograra derrocar la dictadura de Anastasio Somoza.

Uno de los objetivos particularmente destacado por el INCINE fue el de *restablecer una identidad nacional*. Se trata de un tema central en numerosas revoluciones populares, y sobre todo en países pequeños que acaban de salir de muchas décadas de colonialismo o neocolonialismo (...). Pero la producción cultural también ocupa un lugar central porque permite a menudo al país expresar su identidad: si la literatura es el ejemplo por excelencia, esta cultura se desarrolla con una difusión mucho más amplia y que toca a un público más popular, como el cine. De esta manera, los filmes del INCINE nos revelan la forma con la cual los nicaragüenses percibían por ellos mismos este proyecto nuevo de restablecer la identidad nacional en la época sandinista.⁴

Se pudieron apreciar los trabajos de María José Álvarez, Ramiro Lacayo, Emilio Rodríguez, entre otros. Por otro lado, esta sección estuvo dedicada al trabajo de la pareja compuesta por la francesa, radicada en Nicaragua, Florence Jaugey y el nicaragüense Franck Pineda. Jaugey-Pineda se comprometen con aquellos que están al margen de la sociedad. Juntos crean la compañía productora independiente Camila Films en 1989, de esta forma coproducen y realizan películas documentales y de ficción. Con respecto hacia la persona filmada y una pauta

de preguntas realizada con método y una real pertinencia, ella en la dirección y él tras la cámara, han logrado constituir una sólida filmografía. Fueron exhibidos en este marco los títulos *El hombre de una sola nota* (1988), *Cinema Alcázar* (1997), *El día que me quieras* (1999), *La isla de los niños perdidos* (2001), *De niña a madre* (2006).

Encuentro propuesto por la Scam5: América Latina, tierra de documentales

Como cada año, la sociedad de autores audiovisuales propone un encuentro entre cineastas y el público. El tema de este año se impuso debido la fuerte presencia latinoamericana, tanto en las secciones competitivas como también en las paralelas del festival. El debate estuvo a cargo del cineasta y miembro del consejo administrativo de la Scam Rémi Lainé, quién interrogó a los cineastas Catalina Villar, Florence Jaugey y Giorgi Lazarevski acerca de sus motivaciones para filmar en América latina.

Giorgi Lazarevski pasó una buena parte de su infancia en Croacia. Antes del cine, se desempeña como fotógrafo de guerra, lo cual no era totalmente de su agrado. En vez de registrar los combates, se dedica a fotografiar los rastros desoladores que dejan los conflictos en el territorio. Llega entonces a Chile buscando las huellas de un pasado migratorio del pueblo croata, quienes se asentaron en

los extremos norte y sur del país austral, desde mediados del siglo XIX. Para él, Latinoamérica era una fantasía, un sueño, el lugar donde todo puede ser posible. Una vez confrontado al lugar, a sus habitantes, a la historia, se da cuenta que la situación es muy diferente, que la sociedad chilena es clasista, que existe un trecho social y económico abismal entre los chilenos-estratos bien marcados -y que los rastros de la violencia sufrida durante la época de la colonización (en particular masacre de los pueblos indígenas) o la dictadura de Pinochet están aún latentes, lo que es precisamente su motivación principal, pero no es lo único, le llama la atención la resiliencia y solidaridad que puede3n demostrar los chilenos ante la adversidad. Lo que le interesa es romper los mitos y mostrar que las cosas no son como las pintan.

Florence Jaugey nace en la ciudad de Niza, en el sur de Francia, trabajaba como actriz de teatro y televisión. La primera vez que viaja a Nicaragua fue en el año 1983 para participar en un casting de actores, para una película del cineasta cubano Manuel Octavio Gómez. Después vendrá un periodo de unos cinco años, en donde ella regresará constantemente a Nicaragua, hasta que por fin decide establecerse a finales de los años ochenta, es ahí que comenzará su carrera de cineasta y productora junto a su pareja Franck Pineda. Para ella, es mucho más fácil poder filmar a los nicaragüenses debido a la capacidad que estos poseen para

apropiarse fácilmente de la cámara, existe menos rechazo a ser filmado. Su determinación para quedarse y producir cine en el país obedece a una fuerte motivación social, ella sentía la necesidad de transmitir al mundo la situación que vivía Nicaragua en los últimos años de la Revolución: la extrema pobreza, la violencia, la condición en la sociedad de la mujer.

Catalina Villar inicia sus estudios en medicina, luego cambia de rumbo comenzando su formación cinematográfica. Al contrario de los dos cineastas anteriores para ella "El Dorado" se encuentra en Europa. Entra a la Femis (escuela de cine en París) en donde conoce al director francés Claude Massot con quien co-realiza el largometraje *El espectador*. Cinco años más tarde vuelve a Colombia y la guerra había estallado, lo que influyó de manera radical en su decisión artística, era necesario filmar su país. Si bien ella filma zonas en donde la violencia y la pobreza dominan, dice que esto no le interesa: "Yo no sé filmar a un pobre, yo filmo a un poeta, que por esas cosas resulta que no tiene dinero, filmo a un activista social que vive en medio de todo ese ambiente", refiriéndose a los personajes de sus dos documentales sobre Medellín. Villar se interesa por esas historias de vida que salen de lo usual, le gusta "filmar gente por quien siente un verdadero aprecio" y cómo estas personas se las arreglan para salir del círculo vicioso de la violencia. Ella también piensa que si bien hay un increíble movimiento en Colombia y que las cosas cambian,

la apariencia de la ciudad se transforma, la realidad no ha evolucionado tanto como quisieran hacerlo creer, lo que realmente ha logrado una verdadera modificación en el país es la creación de un instituto de cine (Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura) que instauró una ley de cine, una política cinematográfica. Esto permite que Colombia pueda crearse una imagen propia sin pasar por la mirada de los otros, que la sociedad comience a contar otro tipo de historias, que se permita realizar otro tipo de cine.

De manera global, los cineastas sienten que Latinoamérica es un lugar enorme donde pasan muchas cosas, los intercambios humanos se producen con más facilidad y espontaneidad, el contacto es más fácil; en donde también existen altos porcentajes de pobreza, violencia e injusticia social, un terreno propicio para encontrar historias que contar, pero no tan solo esto. Existe una realidad que va más allá de la miseria, pero para relatar esas historias no es fácil encontrar financiamientos en Europa, porque según las palabras de Florence Jaugey: "En Nicaragua hay una vida moderna también, no se vive solo bajo esa imagen de pobreza y miseria pero Europa no quiere ver eso, Europa todavía quiere que le muestren solo lo que a ella le interesa ver... Por esta razón una solución es poder filmarse uno mismo y poder contar por ejemplo una historia de amor, una historia banal, todas las historias merecen ser contadas, gusten o no y eso es el cine. Pero para esto es

necesario que existan leyes".

Por último, en la sección llamada Selección Especial se muestran estrenos en Francia de documentales realizados por cineastas de renombre, también películas que han recibido significativos galardones en otros festivales internacionales. Formando parte de esta línea editorial, el conocido documentalista norteamericano Frederick Weisman estrenó en Francia su última obra *In Jackson Heights*; Se estrenaron también tres realizaciones latinas: *O Futebol* de Sergio Oksman (Brasil/España), *Il Solengo* de Matteo Zoppis y Alessio Rigo (Argentina/Italia), y el cineasta colombiano Luis Ospina presentó su reciente proyecto documental *Todo comenzó por el fin*,

testimonio de vida, la de él y del grupo artístico de cultura alternativa al cual pertenecía Grupo Cali, que nació en la ciudad del mismo nombre a comienzos los años setenta.

Sin lugar a dudas, América latina fue un invitado de honor en esta nueva versión de Cinéma du Réel. Ya sea por la violencia histórica de la que ha sido testigo, de la capacidad de sus habitantes a dar la lucha, de los estigmas de la colonización que pese a la independencia de sus naciones aún perduran, la producción cinematográfica parece estar pasando por una buena fase, una importante plataforma cultural se ha puesto en marcha. ¡Latinoamérica presente, ahora y siempre!

1. Este filme recibió el premio al mejor largometraje y premio del público en el Festival de Nyon, Suiza en 1998. En Francia ha sido galardonado con el premio *Découverte* otorgado por la SCAM.

2. Su primer largometraje "La Frontera infinita" (2007) fue seleccionado en el festival Berlinale 2008 y en el mismo año esta película recibe el premio Joris Ivens en Cinéma du Réel.

3. Palabra en mapudungun (Mapuche) que determina al extranjero, aquel que no pertenece a la tierra habitada por los mapuche.

4. Jonathan Buchsbaum, *Cinema and the Sandinistas: Filmmaking in Revolutionary Nicaragua, 1979-1990*, (2003), p.248.

5. Societé civile des auteurs multimédias. Es una sociedad de protección a las obras de cineasta y creadores en el área audiovisual, basada en París.

Palabras clave:

Cinéma du Réel, Festival internacional de documentales, cine documental, América Latina.

DOS ENSAYOS SOBRE CINE LATINOAMERICANO

Fedosy Santaella

Universidad Católica Andrés Bello

Caracas, Venezuela

fedosy@gmail.com

.....

UN CUENTO CHINO, O EL OTRO Y EL ABSURDO

Título original: Un cuento chino

Otros títulos: Chinese Take-Out / Um

Conto Chinês (Brasil)

Año: 2011

Género: Comedia / Drama

Duración: 93 minutos

Idioma(s): Español, mandarín

País: Argentina

Dirección: Sebastián Borensztein

Guión: Sebastián Borensztein

Reparto: Ricardo Darín, Muriel Santa Ana,

Ignacio Huang

Compañía(s) Productora(s): Aliwood

Mediterráneo Producciones, Castafiore

Films, Gloriamundi Films

Productor(es): Daniela Alvarado, Mariela

Besuievsky, Pablo Bossi, Juan Pablo

Buscarini, Isabel García Peralta, Gerardo

Herrero, Axel Kuschevatzky, Marcelo La

Torre, Carlos Mentasti, Ben Odell

En el texto de *Mitologías* (2009) que Roland Barthes tituló "Marciano", y que le dedica, precisamente, a los marcianos, el autor nos dice que uno de los rasgos constantes de la mitología pequeñoburguesa es "esa impotencia para imaginar al otro" (Barthes 2009, 39). No hay nada más difícil que aceptar al otro; es antipático para el sentido común, nos dice Barthes. El sentido común es eso, algo que me iguala a todos los que me rodean. El otro no encaja allí en ese mundo de espejos, de copias en serie; el otro no tiene 'sentido' en estas circunstancias y, por lo tanto, puede ser peligroso dentro de mi vida pequeñoburguesa, donde todo es rasero.

En el film *Un cuento chino* (2011) del realizador argentino Sebastián Borensztein, nuestro personaje protagonista es un pequeño burgués que vive separado del mundo. De alguna manera es el otro al que tanto se le teme, pero minimizado, oculto, disfrazado de ferretero. Vive la cotidianidad, sí, vive el mundo que a todos

rodea, sí, pero algo lo separa. Algo que se refleja en su malhumor, aunque, debemos decir, ese malhumor está dentro de los límites; en su malhumor 'aceptable' no hay peligro para él ni para nadie. Pero sin duda existe algo más en Roberto. Eso lo intuimos como espectadores, y es por eso que, cuando el otro aparece, ese chinito extraviado que no habla ni un poco español, Roberto, interpretado con magnífico minimalismo por Ricardo Darín, actúa con una doble articulación. La primera, la del rechazo: éste es el otro que no entiendo, que me hastía, que porta el virus de unos problemas que no me atañen, el otro que debería estar lejos de mí. Luego, la de la aceptación: a pesar de todo, Roberto no termina de abandonarlo. Y quizás no lo hace no solamente porque como todo ser humano tiene su flanco de bondad, sino porque aquel otro no es totalmente otro. Aquel muchacho chino tiene algo de Roberto, algo que se parece a él, un secreto triste, una pared invisible que, como a él, lo separa del mundo. Así, en *Un cuento chino*, esa doble relación del otro y el mismo se va traduciendo en las situaciones inteligentes de una comedia fresca, humana, conmovedora, que nos habla del desamparo en un mundo cuyo absurdo nos iguala. Al final, el otro no existe, porque todos padecemos el mismo lugar, el mismo mundo, y estamos a la merced, sin excepción, de cualquier y repentina vuelta de tuerca de la maquinaria invisible. El absurdo existencial (la guerra o una vaca que cae del cielo) de esta maquinaria

puede ser, sin embargo, transformado en la comprensión del otro. Porque entender la desgracia del otro, la vida del otro, es comprender la vida que te ha tocado, es ser un poco más libre. Quien ha escuchado al otro (escuchado de verdad, sin importar que el otro hable chino), quien ha leído en el absurdo y se ha mirado a sí mismo, sin las limitaciones que el medio impone, es un poco más libre, un poco más humano. Esa es quizás la situación de Roberto, esa es quizás la respuesta en su vida para un chino que, no sé si metafóricamente, le cayó del cielo.

.....

EL GATO DESAPARECE, O LA INSONDABLE HUMANIDAD

Título original: El gato desaparece

Otros títulos: The Cat Vanishes

Año: 2011

Género: Drama / Suspense

Duración: 90 minutos

Idioma(s): Español

País: Argentina

Dirección: Carlos Sorin

Guión: Carlos Sorin

Reparto: Luis Luque, Beatriz Spelzini,
María Abadi

Compañía(s) Productora(s): Guacamole
Films, Patagonik Film Group

Productor(es): Patricia Bustamante, Alejandro
Cacetta, Juan Pablo Galli, Juan Vera

La locura y la enfermedad tienen extendida relación histórica. Michel Foucault, en *Historia de la locura en la época clásica*, relaciona los leprosos con la enfermedad mental. Allí, donde alguna vez estuvieron los leprosos y los sífilíticos, allí también fueron a parar los criminales, los locos y los vagabundos. Es decir, el loco no solamente está enfermo, no solamente es un leproso metafórico, también es un criminal. Ambos están en la periferia social, ambos han sido apartados y son abominables.

De allí que en *El gato desaparece* (2011), film del argentino Carlos Sorín, el personaje Luis (interpretado por Luis Luque) se nos presenta como alguien a quien hay que temerle.

La historia comienza cuando Luis es dado de alta en el psiquiátrico. Él es profesor universitario y fue internado porque en algún momento tuvo una crisis de nervios y actuó violentamente en contra de otro. Al sanatorio lo ha ido a buscar su esposa Beatriz (Beatriz Spelzini). En ella se debate la alegría de recuperar a su esposo y el miedo de llevar a casa a un desconocido. Porque eso, al fin y al cabo, es ahora Luis: un desconocido. ¿Dónde se ocultaba la locura de su marido, ese hombre que ha estado a su lado durante veinticinco años, ese hombre que ella creía tan cercano? Sorín lo sabe: nunca llegamos a conocer a nadie totalmente. Lo sabe y lo utiliza a su favor para realizar este thriller minimalista y dirigido con excelente pulso. El esposo, de pronto marcado por la locura, se convierte

en un posible criminal, pero también en un enfermo. Y esta última acotación no está de más: como loco está enfermo, sí, pero hay un elemento de la enfermedad que Sorín aprovecha para su historia: hay enfermedades contagiosas (recordemos su relación con la lepra y la sífilis), y la locura de Luis parece ser una de ellas, pues pronto vemos que Beatriz también comienza a enfermarse... de locura.

Se desata entonces una dinámica de contagios, sospechas, temores, desconocimientos del otro, en esta historia que es un drama de pareja que podríamos llamar infernal, y que de infiernos y demonios también se nutre a través del gato, signo que entronca paradigmáticamente con lo oscuro y lo misterioso, y que en ocasiones se le relaciona también con lo diabólico. Pero recordemos que en las significaciones del gato hay también un aspecto extrasensorial. El signo gato ya separado de lo diabólico, hace referencia a un animal de sentidos agudos, que ve y siente más allá que los humanos. El gato puede percibir la presencia del mal, se eriza, bufar cuando lo siente. De allí que en el film el gato de la casa, mascota de Luis, termine atacando a su amo el día de su vuelta del psiquiátrico. ¿En el amo hay un componente del mal tan marcado que el gato puede percibirlo? ¿Algo ajeno ocupa el alma de Luis?

Entre la locura y la posesión existe una relación estrecha. El poseso es un loco, el loco es un poseso. La posesión profética de la sibila, su éxtasis alucinado,

su cuerpo contorsionado son gestualidades que luego serán adjudicadas al demonio. Dionisio y Apolo confluyen peligrosamente en el acto de la posesión profética. Allí no hay santo ni profeta que pueda contra esa corriente antigua que, tal como señala Nietzsche, funda la tragedia. En "La locura que viene de las ninfas" (2004), Roberto Calasso lo expresa: "Para los griegos la posesión fue ante todo una forma primaria del conocimiento, nacida mucho antes que los filósofos que la nombran" (Calasso 2004, 29). ¿Pero de dónde viene ese conocimiento? Pues de nuestra vida mental, nos explica Calasso, de nuestra vida mental habitada por potencias que dominan y escapan a todo control, "pero que pueden tener nombres, formas y perfiles" (Calasso 2004, 30). El cristianismo, que no aceptaba los plurales ni los sustantivos ajenos, le puso nombre a esas potencias. ¿Cabe duda? "El demonio", ése era el nombre.

Jacques Le Goff, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (1986) señala tal acometida cuando habla de los sistemas de gestos occidentales. Quien se sobresalta, quien ríe, quien canta, quien es exagerado en su hablar, puede que tenga cierta relación con el demonio, o incluso, que esté poseído. Con el cristianismo la mente deja de ser un lugar abierto a las invasiones, a las incursiones súbitas o provocadas de los dioses. Sólo Dios debe existir en el alma y la mente del hombre. De allí que la posesión sea cosa mala, y de allí que la locura también

hubiera sido vista como una forma de posesión. El gesto exagerado e incontrolado del loco, esa sinrazón que domina al hombre como si fuera un ser distinto a él se relacionó sin duda con la posesión. Todavía hoy, limitándonos al cine, vemos cómo, por ejemplo, el film *El exorcismo de Emily Rose* (2005) de Scott Derrickson, se mueve entre esas dos aguas de la locura y la posesión. El sacerdote Richard Moore (Tom Wilkinson) es acusado de homicidio por causarle la muerte a la joven Emily Rose (Jennifer Carpenter), una devota católica que empezó a tener visiones aterradoras y a hablar en lenguas. Emily fue sometida a tratamiento psiquiátrico, pero Moore lo suspendió con el fin de hacerle exorcismo, y ella murió luego de tales sesiones, se dice que de hambre y por falta de las medicinas. ¿Padecía Emily un desequilibrio mental o estaba poseída? Es interesante señalar que el film está basado en hechos reales, y que Derrickson no se queda solamente en el asunto terrorífico, sino que intenta trabajar una buena historia judicial, donde se ponen en juego precisamente estas dos vertientes de una misma gestualidad: la posesión y la locura.

Nos preguntamos entonces qué ha visto el gato en Luis que lo hace actuar de esa manera. ¿Al demonio, a un ser del mal o a un loco peligroso? No sabemos. Desconocemos también el destino del gato en determinado momento. Los referentes a Edgar Allan Poe están allí obligatoriamente. ¿Acaso estamos ante la historia del

gato negro de Poe? ¿Acaso el gato, más que desaparecido, está muerto?

Carlos Sorin es un director que sabe manejar las imágenes y la multiplicidad de los significados de los símbolos. Eso hace con el gato, y eso hace también con el conflicto de la pareja en la historia. El director tiene un largo camino de filmes dramáticos donde ha trabajado el alma humana. Luego de joyas íntimas y conmovedoras como *Historias mínimas* (2002) o *La ventana* (2008), Sorin da

un giro en su cinematografía para contarnos esta historia de suspenso que no se queda en los sustos mecánicos y trillados, sino que, ya con su experiencia en el drama, se centra principalmente en la relación matrimonial: nunca llegaremos a conocernos unos a otros completamente, y eso, visto bajo una luz de tintes delirantes, resulta aterrador: somos los extraños y somos los locos, los criminales, los enfermos, los demonios de nuestra propia insondable humanidad.

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland. 2009. *Mitologías*. España: Siglo XXI Editores.

Calasso, Roberto. 2004. *La locura que viene de las ningas y otros ensayos*. México: Sexto piso editorial.

Foucault, Michel. 1994. *Historia de la locura en la época clásica*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Le Goff, Jacques. 1986. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.

ARAYA: GESTOS DE LA SAL

Leslie Castro León

"Y es esta aquí, la sola y única riqueza de estos hombres. Gestos siempre idénticos, rituales exigidos, gestos de la sal que se levanta en pirámides, que se manipula, que se lleva sobre los hombros, que se lava hasta la sangre gestos de la sal, norias de la sal y del tiempo que no se detienen jamás."

Araya

En 1958 Margot Benacerraf viaja a un pueblo salinero de la costa caribeña venezolana y filma *Araya*, un filme que cuestiona la frontera tradicionalmente impuesta entre el documental y la ficción. Esto hace de *Araya* una cinta peculiar y de sus personajes sujetos que habitan la peculiaridad. Los hombres de *Araya* son y fueron, y "hoy como ayer, con la mano, con la pala, con la fuerza de sus brazos [vuelven] a reiniciar el ritual cada día revivido de la sal"¹. Esta voz desconocida que hilvana el registro y la fábula se presenta como el más grande enigma de la narración. Intentemos resolver el misterio que constituye su identidad: ¿De dónde viene aquella voz?

Araya es la historia de tres familias, tres oficios vinculados con el mar. Entre pescadores y recolectores de sal, el film explora la cotidianidad de los habitantes de la salina. Esta realidad que no ha cambiado desde su primera explotación por los españoles 450 años atrás, hace de *Araya* un territorio sagrado, donde el oficio se ha convertido en ritual, el

cansancio en ofrenda y la sal en el "oro blanco del mar". De alguna manera, las duras imágenes del sol y el éxodo interminable de la sal crean un ciclo de continua purificación.

Esta religiosidad no pasa desapercibida para el narrador, sujeto articulador de tiempo, quien a modo de cuento presenta el génesis casi bíblico de la salina:

Un día unos hombres desembarcaron en estas tierras áridas, donde nada crecía, donde todo era desolación, viento y sol. Y llamaron a estas tierras Araya. Era por mil quinientos, y esos hombres regresaron a España y llevaron a su rey la asombrosa nueva de una inmensa salina, grande como ojos humanos jamás habían contemplado.

En este primer ejercicio narrativo, la delicada línea de lo histórico y lo mítico parece sacudirse y deformarse, creando así un texto híbrido de carácter fundacional. Todo esto, únicamente con la intervención de aquella voz omnipresente, inconfundible e ilocalizable.

En efecto, es imposible pasar por alto la crónica, si bien poética, con la que

aquella voz logra documentar la historia de estas tierras. Se podría asegurar que Araya encuentra su esencia documental en la influencia neorrealista de Benaccerraf, y al igual que el cine italiano de los cuarenta, halla en el relato cinematográfico la forma de reconstruir su identidad. Aun en los primeros minutos, y tras la breve semblanza de sus años esplendorosos, Araya lo pierde todo, el rey, los mercaderes, los esclavos, la fortaleza, todo menos la sal. Y es ahí cuando el narrador se pregunta:

¿Qué queda de Araya? ¿Qué quedó de su nombre, de su pasado? ¿Qué se hicieron los mercaderes de esclavos, los traficantes de perlas, los filibusteros? ¿Qué se hicieron?

104

Araya es un film extraño en cuanto al tratamiento que le da a su sonoridad. Prefiere dejar las voces de sus habitantes en el fondo, acompañarlos con una orquesta, mientras que el narrador lo escrudina todo. En ese sentido, lo que resulta verdaderamente fascinante es que esta identidad perdida se reconstruye, se "hace y se deshace sin cesar" bajo el hilo conductor de un yo lírico que describe el tiempo en Araya como uno revivido al cual se invoca y se retoma. La forma en la que Benaccerraf se aproxima al instante, a lo cotidiano del realismo, es casi un guiño a "la momificación del tiempo" de Bazin. Para él, "la imagen de las cosas, es de la misma manera, la imagen de la duración de estas modificadas, momificadas, por así decirlo" (Bazin 2008, 15). Y es justamente esta la virtud del narrador,

nombrar, despertar, retomar. De acuerdo a Robert Stam, la fuerza del "cine [tiene] su origen, ante todo, en la capacidad de ésta para registrar lo cotidiano, lo contingente y lo azaroso, [en suma], el mundo en su incesante devenir" (Stam 2012, 99).

Los salineros siempre serán salineros, los pescadores siempre serán pescadores, y el presente tiene como única culminación lógica convertirse en futuro. La entidad poética encuentra en sus "gestos [...] siempre idénticos, norias de la sal y del tiempo" una especie de presente infinito que "no se detiene jamás". Sus voces inentendibles, sus palas, el mar, todo se escucha en el ambiente, no como sujetos sino como elementos inseparables, como un todo predecible, una unidad de imagen y tiempo. En consecuencia, *Araya* se describe en esos hombres y no al contrario.

El realismo y la poesía de la narración sitúan al film en un terreno inusual, pero lo que hace de *Araya* una obra sensible es la forma en la que Benaccerraf combina estos dos tópicos para explorar y redescubrir la identidad. Y sin embargo, la autora sostiene que *Araya* no es un documental. Es ficción. Es una historia de amor. Es decir, que el proceso de afirmación de identidad (y de realidad) se encuentra vinculado con el ejercicio ficcional de contar. He allí la singularidad del film, el reconocimiento de que la oralidad es parte de momificar, congelar y prolongar el tiempo. De esta manera, la función del narrador en *Araya* es la de juntar los tiempos en un instante, armándolos y desamarrándolos, conduciéndolos como el mar a la sal, el mar

que es la fuente de vida en Araya.

Por otro lado, la búsqueda de identidad en Araya es un proceso nacional que ha atormentado al continente desde su fragmentación. Benacerraf logra documentar aquella ansiedad en su cinta, aun cuando sus personajes parecen desconocerlo. Como Stam sostiene, el mérito del realismo está en "las películas [que] representan alegóricamente no la historia literal sino las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional" (Stam 2012, 99).

En esa línea, el tiempo es otra preocupación persistente pero inútil. Uno solo puede imaginar cómo es que Benacerraf pudo estar ahí en el momento preciso en el cual la máquina, "el progreso", corta con el hilo que el narrador había construido sobre esta tierra salada que parecía vivir en un ciclo perfecto. A su manera, la metáfora del tiempo circula con la sal que nace en el mar, sal que alimenta a los pescadores, que paga el pescado de los salineros, que lava la sangre de los

hombres que mueren y sudan por ella, sal perdida, incontenida en el mar que vuelve a la tierra una y otra vez de la mano de los hombres:

Sal de los salineros, duro cristal del viento, pura y blanca sal de Araya. Y estas pirámides que corroen la piel, los hombres las hacen y las deshacen sin cesar. Y el tiempo pasa como si cayera desde un reloj de arena indefinidamente volcado.

En conclusión, *Araya* es el homenaje a un día de la existencia del hombre en la eternidad de la vida. Lo que nos hace retornar al cuestionamiento inicial. ¿Quién podría haber contado esta historia? Tomando el riesgo que propone Bazin en cuanto a la ontología de la imagen como cosa en sí misma, me aventuraría a responder que la voz del film no es más que la misma Araya. Zavattini, el teórico del neorealismo italiano alguna vez sostuvo que "la clave no era inventar historias que se asemejasen a la realidad, sino más bien convertir la realidad en una historia" (Stam 2012, 94).

Referencias bibliográficas

- Benacerraf, Margot. 1959. *Araya*. New York: Milestone Films, disco de video digital (DVD), 90 min.
Bazin, André. 2008. *Qué es el cine*. Madrid: Ediciones RIALP.
Stam, Robert. 2012. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

1 Todas las citas entrecomilladas sin referencia vienen de: (Benacerraf, 1959).

ENTREVISTA A SEBASTIÁN CORDERO

El jueves 18 de febrero de 2016 se realizó en los espacios de la Universidad de las Artes de Guayaquil un encuentro entre estudiantes y profesores de cine y el Director ecuatoriano Sebastián Cordero. Esta entrevista es la transcripción literal de lo ocurrido en ese encuentro por lo que el estilo es coloquial.

106

1.- ¿Cómo llegaste al cine? ¿Fue una epifanía o poco a poco te fuiste enamorando de la realización?

Descubrí el cine cuando tenía unos 9 años. Mi familia y yo vivimos en Francia unos seis años: desde mis 9 años hasta mis quince. Recién llegados a Francia mi padre tuvo un accidente y falleció. Todo esto coincidió con que estábamos en una ciudad (París) en la que teníamos acceso a mucho cine de todo el mundo y mis hermanos y yo empezamos a clavarnos a ver mucho cine. Íbamos dos o tres veces por semana a ver películas y para mí era un refugio poder ir a escuchar, ver y vivir historias de otra gente, de otros personajes con los cuales sentía una gran conexión. Las películas que más me llamaban la atención de niño, como suele ser, eran las grandes películas de Hollywood y

Spielberg era como el Dios del cine. Recuerdo cuando estrenó *Cazadores del Arca Perdida* (Steven Spielberg, 1981) y que aún está entre mis top cinco de películas favoritas y que me marcó mucho, sobre todo en el sentido de que me di cuenta del poder que tiene el cine. Hoy las cosas han cambiado en la manera que se difunde el cine, pero sigue siendo una forma de expresión donde tienes a un público sentado en una sala oscura, atento exclusivamente a una pantalla (aunque hoy hay muchas pantallas chiquitas con las que tiene que competir), viendo una imagen gigante a oscuras, con un sonido que te rodea y que ayuda a contar esa historia. Además, está todo lo relativo tiempo, la edición, eso que Tarkovsky llamó la escultura en el tiempo, lo que es contar una historia con un formato que existe en el teatro y otras artes, pero

que en el cine se hace de una forma muy completa y envolvente.

El poder comunicar y contar una historia a través de un formato tan potente es algo que desde niño me pareció impresionante y dije "Ojalá algún día pueda meterme a contar historias dentro de este formato que es el más completo de las artes". Hay algo que a mí me emociona de sentarme en una sala de cine, que se apaguen las luces y empiece la historia y como espectador empieces a conocer a estos personajes de una forma muy cercana. Poco a poco fui viendo mucho cine, y debo decirles que he llegado a la conclusión de que la mayor escuela que puedes tener es ver qué películas se han hecho antes, qué existe ahora, cuáles han sido los movimientos del cine, cuáles son las películas que te llaman la atención de todos los países y de todas las épocas. Hoy en día gracias a internet tenemos acceso a casi todo lo importante, pero antes no era así y había que estar en una búsqueda constante de dónde consigo tal película, dónde puedo ver tal cosa. En cambio hoy sí quieres ver a Kurosawa o a Bergman puedes meterte en internet ver todas sus películas y emparte de su cine.

Tuve distintas épocas como espectador en las que fui poco a poco descubriendo a distintos cineastas y movimientos. Como les dije, mi primera fascinación fue con Hollywood, pero luego me metí a ver más el cine de Brian De Palma, John Carpenter,

todos los cineastas que hacían películas de género fantástico o de terror en los Estados Unidos en los años ochenta. Pero también veía otro cine que me tocaba más a fondo y de manera más personal como el cine norteamericano de los años setenta de Sidney Lumet, Bob Rafelson, Bob Fosse, Francis Ford Coppola o los inicios de Spielberg. Vas descubriendo un mundo con cada película y con cada grupo de películas que ves. Eventualmente estudié cine en Estados Unidos, en Los Angeles y una decisión que aun siento que fue difícil pero hizo toda la diferencia del mundo en quién soy como cineasta es que cuando estaba buscando en qué especializarme pensé que como ya había hecho fotografía de adolescente (tomaba muchas fotos, revelaba, trabajaba en blanco y negro y a color), yo estaba familiarizado y entendía el elemento visual del cine, que fue el primero que me enganchó. Yo sentía que manejaba los conceptos básicos de composición, de puesta en escena de cómo buscar que una imagen cuente mejor una historia. Lo que no sentía que dominaba en absoluto era cómo contar una historia, escribir un guion, contar una historia que te atrajo. Justo cuando fui a estudiar cine la especialidad en que me inscribí fue la de escritura de guion porque sentía que esta era para mí un misterio pues no sabía cómo armar o contar una historia.

Al principio no me gustaba escribir. Es una actividad muy solitaria, estás encerrado sin contacto con nadie hasta que estás

listo para mostrar lo que has escrito y cuando se lo muestras a alguien te destrozan por lo que tu ego es herido y te cuestionas el dedicarle tanto tiempo a algo que realmente no funciona y no fluye. Pero poco a poco vas puliendo, reescribiendo y la cosa va agarrando forma hasta que tienes algo en qué basarte para empezar. Sin duda que esa decisión de haber estudiado guion significó una gran diferencia en cómo hice mis películas. Hacer cine es complicadísimo pues significa combinar una mente práctica y empresarial con un lado artístico, y debo decir que no sé cuál es más importante a la hora de lograr hacer una película. Necesitas ser tremendamente práctico y buscar la manera de levantar proyectos que no son lógicos o fáciles y que no necesariamente tienen un atractivo comercial. Siento que el tener un guion bien estructurado, una historia que sabes cómo contar, después te salva la vida. Es lo que te permite que la película funcione una vez que estás ya enfrentándote a todos los obstáculos y problemas que puedes tener en el camino. Debo admitir que me costaba sentarme a escribir, tener una rutina. Te vas forzando a hacerlo, vas encontrando la manera de salir de todo lo que te bloquea, de todo lo que te asusta y enfrentarte a ese proceso.

A partir del segundo año del programa que estudié en Estados Unidos ya podías escribir tu primer guion de largometraje y cada año escribías un guion. Ahí fue que me di cuenta de lo bueno que es contar

con un colaborador, pues empecé a trabajar con un amigo con quien iba hablando las ideas, de qué funcionaba y qué no. Con este amigo en dos veranos escribimos cada uno un guion además de los que requerían las materias. Esto significó que al salir de la Universidad tenía ya cinco guiones de largometraje bajo el brazo. Nunca se han producido, pues fueron solo ejercicios. Todos tuvieron varias versiones. El que menos, tuvo tres versiones y el que más nueve versiones. Para mí esa fue la mayor escuela: escribir, escribir y escribir.

Cuando regresé al Ecuador después de mis estudios tenía la idea de hacer un guion para realizar aquí. Tenía un montón de ideas en la cabeza, pero cuando me senté a escribir *Ratas, ratones, rateros* (1999), mi primer guion de largometraje producido, ya el proceso mismo de escritura no me asustaba. Era más bien algo a lo que entraba con mucha confianza.

Al principio, cada proyecto que haces es el más importante de tu vida y en ese momento sí lo es, pero cuando haces más películas te das cuenta de que cada una de ellas es un paso más y que no importa si lograste o no contar la historia autobiográfica que te define como ser ante el mundo, pues finalmente eso no es algo que se haga conscientemente. Yo creo que quien empieza pensando "Con esta película voy a capturar todo", más bien hace una obra que termina siendo pobre y no funciona. Es más bien importante

definir de qué va lo que cuentas y de ahí enfocarte. Tal vez terminas dándote cuenta de que la película es más pequeña de lo que pensabas, pero eso no significa que el resultado final es pequeño. De repente decides que te vas a enfocar en algún aspecto de la historia y no en todo. Es difícil, pues uno se encapricha con ciertas escenas que terminan no siendo necesarias, pero de todas maneras la quieres ver en el producto final. En todas mis películas la escena por la que decidí hacer la película al final no aparece. En el proceso puedes darte cuenta de que la razón por la que entraste al proyecto ya no está, pero ya estás dentro y no te puedes salir. Apegarse a las cosas demasiado te limita y hay que aprender a distinguir entre las batallas que merece la pena enfrentar y cuáles no lo merecen.

2.- ¿Cuál fue tu inspiración para hacer *Ratas, ratones, rateros*?

Generalmente no es una sola cosa que te inspira, por lo que podemos decir que hubo varias inspiraciones en paralelo. En este caso hay como cuatro o cinco cosas que me llevaron a decidir que esa era la historia que quería contar. Una es que yo había terminado de estudiar en Los Angeles y al regresar a Ecuador me sorprendió mucho que en ese entonces se estaban haciendo principalmente adaptaciones literarias como las de Camilo Luzuriaga. *La Tigra* (Camilo Luzuriaga, 1990), se estaba produciendo *Entre Marx y una mujer*

desnuda (Camilo Luzuriaga, 1996). El cine de Camilo me gusta mucho y esas dos películas en particular siento que funcionan muy bien, pero no son películas asequibles. Son películas que demandan mucho del espectador y me pregunté, ¿por qué aquí no se está haciendo un cine que por un lado sea fácil de ver, que te enganche, que te atraiga y que al mismo tiempo te cuente una historia que te llegue, que te cuestione, que te deje pensando.

Cuando yo estudié cine fue el gran auge del cine independiente en los Estados Unidos y hubo películas fantásticas. Esa fue la época en que empezó Tarantino, los hermanos Cohen y otros. En esa época se hizo una película que fue una de las más importantes inspiraciones de *Ratas, ratones, rateros: Laws of Gravity* (Nick Gómez, 1992). Esta es una película de inicios de los noventa dirigida por Nick Gómez, quien también dirigió más adelante algunos de los capítulos de *The Sopranos*!. Fue una película que se hizo sin dinero, menos de 30000 \$, filmada en Nueva York de manera callejera y al verla quedé deslumbrado. Pensé que si podíamos hacer algo como eso en Ecuador, sería genial. Paralelamente, en una clase de cine vi *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *Ratas, ratones, rateros* es en cierta medida un homenaje a esta película. Tiene la misma estructura de los personajes, el mismo esquema de pérdida de inocencia de alguien por idolatrar a un personaje que le atrae y engancha. Pero

Los olvidados también fue una revelación para mí, pues cuando fui a la Escuela no había visto casi nada de cine latinoamericano y menos de cine ecuatoriano. Cuando la vi inmediatamente pensé: "Pero esta historia podría haber ocurrido en cualquier lugar: Quito, Guayaquil u otra parte". Es una de las películas más potentes que he visto hasta ahora. Fue para mí una inspiración y pensé que podría llevar ese tipo de historias a Ecuador".

Cuando regresé lo primero que hice fue un par de video clips para unas bandas de rock. Fue una buena experiencia pues me permitió hacer muchas cosas experimentales y distintas propuestas visuales. Recuerdo que en un rodaje estábamos pasando por un mercado que queda en la calle Ipiales y recuerdo haber pensado que sería maravilloso hacer una escena de persecución dentro de un mercado. Me di cuenta de todo lo que se podía hacer visualmente. Así fue armándose hasta que me di cuenta de qué historia quería contar, que esa historia tenía que ver con todo esto, con contar una historia que tenga elementos de mucha tensión, de mucha acción pero contados en el contexto de una historia realista. Que te lo creas. No necesito inventarme un agente secreto para que haya una escena de acción. Fui armando la idea de un delincuente que está escapando de un par de matones que lo están buscando por una deuda.

Escena por escena te podría contar de

dónde viene cada cosa: esto viene de la anécdota de un amigo que le robaron así, o alguien que saca una pistola en una fiesta. Cada una de esas historias tiene nombre y apellido. Esas son las cosas que vas usando de inspiración y poco a poco vas adaptándolo a la historia.

La versión que se filmó fue la quinta y el proceso fue de más o menos un año y medio para escribir esas cinco versiones. Ya lo tengo más o menos calculado y en un año puedo producir cuatro versiones distintas de un guion. En cada versión tardó cuatro o cinco meses y cada una de ellas me gusta empezarlás desde cero y no estar arreglando una frase aquí y otra mano allá. Otra motivación fue la de querer hacer algo que no se hubiese hecho antes aquí.

3.- ¿Cuál consideras que es tu película que ha reflejado mejor lo que habías plasmado en el guion?

Cada película me ha llevado por distintos caminos y en cada una ha habido sorpresas y en todas he descubierto muchas cosas sobre la marcha. En todas ha existido un proceso de entender de qué va la historia y de mantener los temas principales, las cosas que se plantearon desde un principio. La verdad que he tenido la fortuna de nunca pensar que la he cagado con una película. A cada una le tengo cariño y cada una funciona por distintas razones. Cada una es muy parecida y a la

vez muy diferentes. *Ratas, ratones, rate-ros* fue el momento de descubrir cuál era mi voz como cineasta, qué tipo de historia me gustaba contar y cómo la iba a contar, cuál era el ritmo y el estilo de la película.

Ratas fue un film que me fue sorprendiendo sobre la marcha. También me di cuenta de que hacer cine es un proceso orgánico y que debes dejarle ser orgánico. Recuerdo muchas escenas que planifiqué y la idea era que se iban a parecer mucho a escenas de otras películas. Eran escenas demasiado derivadas de otras cosas que me habían influenciado. Pero cuando ya empiezas a producirla y a filmarla de repente hay cosas que o no puedes hacer o te das cuenta de que en la situación que tienes con los personajes que tienes en esa locación de repente hay una manera distinta que es más potente, más fuerte y sobre la marcha vas incorporando cosas, quitando y poniendo y buscas cuál es la mejor manera de contar, de poner escena cada momento. Fue muy interesante cuando me di cuenta de que ya había asumido el hecho de que la película estaba encontrando su propio lenguaje, un lenguaje que no estaba muy alejado de lo que yo había concebido, pero igual ya era un lenguaje propio de la película. Esto para mí fue una gran lección. Recuerdo que quería controlar todo y que todo se hiciese exactamente de una manera y que todo ocurriese exactamente como yo quería y más bien sobre la marcha me di cuenta de que había varios accidentes

creativos que habían enriquecido mucho la película.

En *Ratas, ratones, rateros* yo tenía desglosada plano por plano toda la película. Luego hubo que cambiar algunas cosas durante el rodaje a pesar de que se suponía que yo tenía definidísimo cómo sería cada escena. En cambio, en *Crónicas* (2004) me di cuenta junto a Enrique Echedia, el director de fotografía, de que había un par de escenas que era necesario desglosar muy detalladamente y tener súper claro cuáles eran los planos porque eran escenas complicadas que presentarían retos y problemas. Pero había muchas otras escenas que Quique me decía que no me apresurara, que lo hiciéramos bajo la marcha y que en la locación definiríamos los planos en base a lo que efectivamente tenemos ahí. Teorizar es una cosa, pero cuando estás en una situación específica tienes que resolver los problemas que esa situación te plantea. En *Crónicas* fue muy interesante ir descubriendo cómo el lenguaje visual de la película iba creándose orgánicamente ya en base a las locaciones, a conceptos visuales y estilísticos de los que hemos hablado pero dejando espacio para la creación.

Rabia (2009), en cambio, es una película claustrofóbica de esta gente encerrada en una mansión, con una sola locación de muchos espacios que presentaba el reto de que la película no se volviese repetitiva. Ahí sí decidimos plano por plano lo que íbamos a hacer pues necesitábamos

exactitud milimétrica. Además teníamos el reto del tema logístico pues el personaje central de *Rabia* va adelgazando mucho durante la película. El personaje pasa 9 meses encerrado en una casa sintiéndose mal, enfermándose, llevando su cuerpo al extremo y la idea era que poco a poco adelgazaba hasta que al final ya es básicamente hueso. Para hacer eso, decidimos filmar la película al revés; es decir, empezamos el rodaje por el final y fuimos hasta el comienzo. De esta manera facilitamos el trabajo del actor, puesto que es mucho más fácil para el actor ir engordando que ir adelgazando. El actor hizo una dieta extrema de cinco o seis meses para llegar al peso más bajo que tenía en la película y luego en el rodaje fue engordando poco a poco. Esa planificación orgánica que tanto me gusta nos forzó a ser más organizados y a tener todo planificado. Siento que en ese caso la película estaba muy cercana a lo que habíamos planeado al principio, pero en cambio *Pescador* (2012) fue una experiencia liberadora. Era todo lo contrario, pues decidimos en muchos casos improvisar. Cuando empecé a trabajar en el guion con Juan Fernando Andrade le dije que no escribiéramos diálogos. Debo confesar que un año y medio después teníamos un guion con diálogos y todo porque una vez que te pones a trabajar piensas que es mejor tener diálogos por si acaso algo pasa, como tener una red de protección.

Pescador es una película muy cercana a mí porque filosóficamente es la película que más se acerca a mi manera de

pensar. Tal vez a algunos les suene extraño, pero creo que *Blanquito* es el personaje más coherente de todas mis películas desde el punto de vista filosófico. Hay algo de la decisión de *Blanquito*, sobre todo al final de la película, que para mí es lo más respetable que puede hacer una persona y por eso le tengo un cariño muy especial a *Pescador*.

Europa Report (2013), en cambio, no fue un proyecto que empecé yo desde cero y eso fue algo nuevo para mí, pero de todas maneras me metí de lleno como en cualquier otro proyecto. Hablamos con Quique y con Eugenio, el director de arte, y si bien la película tuvo muchos cambios y fue evolucionando mucho, al final logramos mantener la integridad del proyecto original. Volviendo a la pregunta debo decir que en el fondo no sé cuál es la que más se parece a lo que yo había pensado pero cada una ha tenido sus particularidades.

4.- ¿Has considerado volver a trabajar en el género de ciencia ficción o estás escribiendo algo ahora?

No tengo nada escrito pero a mí me encanta la ciencia ficción. De adolescente yo leía mucha ciencia ficción. Tuve una época que leía muchísimo a Ray Bradbury, Isaac Asimov, Philip K Dick, en fin a todos los grandes. Recuerdo que la ciencia ficción era algo que me encantaba y cuando me propusieron el proyecto de *Europa Report* sentí como que estaba leyendo el

guion de uno de esos cuentos que tanto me habían gustado de adolescente. Estoy seguro de que volveré a trabajar en ciencia ficción, aunque aún no hay un proyecto definido. Pero sí es algo que me interesa.

Me encanta que el cine te permita reinventarte. En cada película te metes en un mundo nuevo que nunca te abandona. Vives el resto de tu vida con las películas que hiciste y con las decisiones que tomaste también. Pero sí hay algo en el hecho de poder contar historias muy distintas unas de las otras que a mí me llena muchísimo. Siento que hace al proceso más interesante: empiezas a descubrir cosas nuevas que no sabías, cosas que no habías investigado antes. De repente te clavas en temas que tú mismo te sorprendes que te estés metiéndote en estos temas y eso a mí me encanta. Pero sí, en algún momento me encantaría volver a hacer ciencia ficción pero no sé todavía qué será.

5.- ¿Qué relación tienes con tus directores de arte en el sentido de cuál es el aporte que te da dentro del set en las decisiones de una película? ¿Qué esperas de un director de arte tanto en la pre-producción como en la producción?

En general creo que no se entiende la importancia de lo que hace un director de arte o director de producción que es quien realmente supervisa y diseña todo el look

de la película. Con el fotógrafo tienes a un aliado para todo lo que tiene que ver con capturar algo fotográficamente, pero ese algo que existe lo haces con el Director de arte. Es como que tú están creando un mundo con la ayuda del Director de arte.

Con el Director de arte se trabaja desde muy temprano en la película, pues es con él que definirás el look de la película. La idea es que esté involucrado en todo el proceso, pues no solo es una cosa estética. No se trata solo de alguien que te dice "esta es la paleta de colores adecuada" o "estas son las texturas". Este es uno de tus principales aliados. Es con quien buscas la manera de transformar la realidad y tiene que ser alguien muy práctico. Cuando empiezo una película yo no sé aun cómo se van a hacer todas las tomas y cosas complicadas que van a suceder, pero con el Director de arte empezamos a conversar y es él quien te da un ancla para armar la logística de la película. Más allá de la búsqueda estética está el cómo lo vamos a hacer. Supongamos que vamos a ver una calle de Guayaquil. Las opciones son muchísimas. Hay infinidad de tipos de calle pero la pregunta es qué quieres comunicar con esa calle. Una vez tomada la decisión el Director de arte te ayuda a conseguir esa calle y decidir si esto es lo que nos interesa de este lugar. También se crean cosas de cero y ambas cosas son muy importantes. La esencia de la imagen que tienes delante viene de la colaboración primero con el director de

arte y luego con el director de fotografía. Para mí estos son los dos aliados más grandes que tengo a la hora de hacer una película.

Soy muy amigo de mis colaboradores y me conecto con ellos no solo en un nivel profesional, sino en un nivel personal y emocional. Tengo con ellos mucho de qué conversar y además son grandes contadores de historias. El director de arte es tan contador de historias como el guionista o el Director de fotografía. Me encanta cuando empieza el trabajo con el director de arte porque es la primera persona con

la que me siento a hablar y hablar de cada momento de la película. Lo primero que yo suelo hacer es sentarme con el director de arte un par de semanas a conversar todo el día desde las 9 de la mañana hasta las 8 de la noche y vamos recorriendo cada escena y le cuento todo: de dónde vino esto, por qué es importante este momento, qué es este objeto, por qué es importante. El Director de arte te va absorbiendo y absorbiendo en un diálogo que te lleva a definir la estética de la película. Este proceso me encanta, porque empieza a repetirse con cada colaborador hasta finalmente definir todo.

1 El capítulo de *The Sopranos* al que se refiere Cordero es *Denial, Anger, Acceptance* (24 de enero de 1999).

Biografías de los autores

Marcelo Báez Meza es autor de 3 libros de crítica de cine entre los que destaca *Cine y literatura: Encuentros Cercanos de todos los tipos* (2013). Profesor de Historia del Cine, Composición de Guiones, Apreciación Cinematográfica y Semiótica de las Artes Visuales. Becario Fulbright 2015. PhD (c) en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar.

Daniela Mihaljevic es Magister en Filosofía de la Universidad Simón Bolívar donde se graduó con honores gracias a la tesis *La imagen-sentido: Bergson releído por Deleuze*. Un estudio sobre cine y filosofía. Ha publicado los artículos "De lo humano en las imágenes" (*Temas de Comunicación* #5, UCAB, 1994) y "Gilles Deleuze y Henri Bergson: cine e imágenes de pensamiento" (*Revista Venezolana de Filosofía*, # 43-44, USB, 2002-2003).

117

Lúcia Ramos Monteiro es Doctora en Estudios Cinematográficos de la Universidad de París 3 bajo la supervisión de Phillipé Dubois e Ismail Xavier. Magister en estudios cinematográficos de la Universidad de París 3 con el trabajo documental *Fragments de um Bairro* (2008), subvencionado por la Prefectura de París. Es una de las editoras del libro *Oui, c'est du cinema* (Udine, Campanotto Editore, 2009), que trata de las relaciones entre el cine y el arte contemporáneo.

Carlos Satizábal es poeta, dramaturgo, director. Premio Nacional Poesía Inédita, con *La Llama Inclinada*. Premio Dramaturgia de Bogotá, con *Ellos y La Muerte*. Premio Iberoamericano textos dramáticos CELCIT 40años, con *Ensayo del Eterno Retorno Femenino*. Codirector Tramaluna Teatro. En Corporación Colombiana de Teatro trabaja en los Festivales Alternativo y Mujeres en Escena y haciendo memoria poética escénica con víctimas del conflicto. Conferencista, tallerista y profesor invitado en universidades, festivales de teatro y poesía en Colombia, América y Europa.

Marco Túlio Ulhôa é doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (Niterói, RJ - Brasil), na linha de pesquisa de Estudos de Cinema e Audiovisual.

Llamado para artículos

1. FUERA DE CAMPO. Revista de cine es una revista arbitrada cuatrimestral de cine editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, FUERA DE CAMPO. Revista de cine privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas; estas últimas deben ubicarse al final del texto), tamaño 12 y usando como sistema de citación y referencia bibliográfica el manual de estilo Chicago-Deusto en su versión autor-fecha. Un resumen de las normas:
<http://www.deusto-publicaciones.es/deusto/pdfs/otraspub/otraspub07.pdf>
6. Cada autor debe enviar dos documentos separados:
1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras clave en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras clave).
2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
7. Cuando se hable de una obra cuyo nombre está en una lengua distinta a la del artículo, entonces debe proveer el nombre en el idioma original y en el idioma del artículo siguiendo este esquema: Cape Fear (Martin Scorsese, 1991) [Cabo de miedo]
8. El artículo debe ser enviado al correo revistadecine@uartes.edu.ec.
9. El arbitraje será realizado por investigadores en el área de cine y pertenecientes a instituciones ajenas a la Universidad de las Artes. El sistema de arbitraje es como sigue: el artículo se envía a dos árbitros quienes en un plazo de 45 días deben enviar su recomendación. Las opciones son: Aceptado, Aceptado con pocas observaciones, Aceptado con observaciones importantes y Rechazado. En el caso que los árbitros discrepen, el Director de la revista tomará la decisión sobre la pertinencia o no de publicar ese texto.
10. Además de los artículos, la revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.



Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes del Ecuador bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en *El Telégrafo-E.D.*, de Guayaquil, en mayo de 2016, y se imprimieron 500 ejemplares.

Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.

Director de UArtes Ediciones: Fabián Darío Mosquera.
Concepción gráfica: María Mercedes Salgado.

