

FUERA DE CAMPO
REVISTA DE CINE

Volumen 3, Número 2

Mayo, 2019

ISSN 2477-9202

Artes
EDICIONES

Universidad de las Artes

Rector: Ramiro Noriega

Vicerrectora Académica: María Paulina Soto

Vicerrector de Investigación y Posgrado: Raúl Vallejo

Vicerrector de Relaciones Internacionales: Andrey Astaiza

D. R. © Universidad de las Artes 2019

D. R. © De los autores 2019

ISSN 2477-9202

UARTES EDICIONES

Director: Fernando Montenegro

Diseño de portada: María Mercedes Salgado

Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti

Asistente editorial: Marcia Figueroa

editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen 3, Número 2. Mayo, 2019

ISSN 2477-9202

CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Juan Martín Cueva (Editor Asociado)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Universidad de las Artes (Ecuador)
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)
Joseph Moure	Universidad Paris I Panthéon-Sorbonne (Francia)
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)
Marta Díaz	Universidad de las Artes (Ecuador)

7

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.

La revista *Fuera de Campo* pertenece al Directorio de LATINDEX y ha sido incluida en la Hispanic American Periodicals Index (HAPI) de la Universidad de California (EEUU).

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

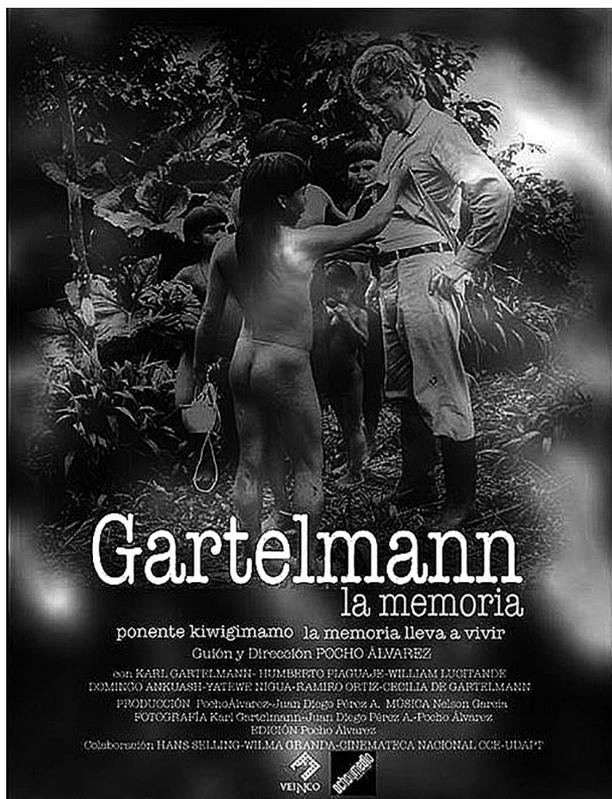
ARTÍCULOS

Imaginación y memoria, naturaleza del cine Pocho Álvarez	10
Estéticas curvas. Resistencias feministas en América Latina desde la creación audiovisual Alejandra Bueno	18
Chantal Akerman: Un cine de reconocimiento personal Lulio García	32
Red de conexiones barrocas: Leibniz, Deleuze, Borges, Ruiz Galo Alfredo Torres	50

MISCELÁNEA

9

<i>Roma</i> : Cuando lo caótico y lo monumental irrumpen en la intimidad Rafael Plaza	69
Un Tercer Cine Urgente para Venezuela: Entrevista a Jacobo Borges Patricia Kaiser	75
Datos de los autores de los artículos	92
Manual de estilo de la revista Fuera de Campo	93
Instrucciones para los autores	94
Declaración de Ética y Mala Praxis	95



10

Gartelmann la memoria

ponente kiwigimamo la memoria lleva a vivir

Guion y Dirección POCHO ALVAREZ

con KARL GARTELMANN - HUMBERTO PIAGUA JE - WILLIAM LUCIFANDE
DOMINGO ANKUAISH - YATEWE NIGUA - RAMIRO ORTIZ - CECILIA DE GARTELMANN

PRODUCCIÓN Pocho Alvarez - Juan Diego Pérez A. MÚSICA Nelson García

FOTOGRAFÍA Karl Gartelmann - Juan Diego Pérez A. - Pocho Alvarez

EDICIÓN Pocho Alvarez

Colaboración HANS SELLING - WILMA GRANDI - CINEMATHECA NACIONAL CCE - UDAPT



Afiche del filme *Gartelmann, la memoria*

Imaginación y memoria, naturaleza del cine

Pocho Álvarez

Creador audiovisual/Investigador independiente

Quito, Ecuador

pochoalvarez@yahoo.com

Resumen

TÍTULO: Imaginación y memoria, naturaleza del cine

La hipótesis que mueve este artículo es que la imaginación y la memoria constituyen la naturaleza del cine. Hacemos un recuento de lo dicho por varios artistas y teóricos acerca de estos dos fenómenos para luego mostrar su íntima relación con el séptimo arte. Al ser imagen en movimiento, la memoria es inherente al quehacer cinematográfico pues esta implica tiempo.

Palabras claves: cine ecuatoriano, cine documental, memoria en el cine, imaginación en el cine.

Abstract

TITLE: Imagination and Memory and the Nature of Cinema

The hypothesis that moves this article is that imagination and memory constitute the very nature of cinema. We recount what has been said by several artists and theorists about these two phenomena and then try to show their intimate relationship with the seventh art. Being a moving image means cinema deals with time which in turn means dealing with memory.

Keywords: Ecuadorian cinema, documentary film, memory in film, imagination in film.

De entre las vertientes o vectores que alimentan el vasto universo de la conjugación del quehacer cinematográfico, dos me llaman la atención y son los que me permito traer a consideración de este artículo: la imaginación y la memoria como naturaleza del séptimo arte.

«La memoria se crea y se transforma constantemente, como la imaginación», dice el escritor y guionista español Julio Llamazares.¹ Sin memoria, la perte-

¹ *Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares*. En Silvia Cárcamo, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>

nencia y el nosotros son eclipse, al igual que la imaginación y su conjugación como creación. El imaginar y crear encuentra cimientos sólidos para su supervivencia y construcción en la evocación y sus tiempos, en las historias y sus legados. Por ello, la memoria es consustancial a la ficción, a la invención de la existencia humana. «[...] Es un animal que se transforma con el tiempo. Cada quien construye la suya modificándola de acuerdo a un proceso subconsciente complejo [...]», sostiene el escritor y cineasta boliviano Alfonso Gumucio, y añade «[...] La memoria no solamente es selectiva sino, en muchos sentidos, mentirosa, oportunista, se adapta a los tiempos [...]».²

Pero junto a la imaginación de la memoria, el olvido es también un conviviente que nos atraviesa. El escritor Mario Benedetti, en su poemario *El olvido* está lleno de memoria, nos plantea que «todo se hunde en la niebla del olvido, pero cuando la niebla se despeja el olvido está lleno de memoria». Y es que recordar es un ejercicio del interés, de la conveniencia. Es discrecional y excluyente con las personas y el nosotros, con la historia y su verdad. La memoria retiene, de ese inmenso depositario de nuestras vidas, solo aquello que interesa como recuerdo por conservarse o divulgarse durante un limitado período de tiempo.

Sin memoria no hay pertenencia e identidad, hay extravío, hay olvido. Y es que, en esta búsqueda de caracterizar el enigma de la memoria en la condición humana, múltiples han sido los pensadores, escritores, intelectuales y filósofos que se han empeñado en acercarnos a la comprensión y significado de esa capacidad humana de retener, olvidar e imaginar. «La memoria es el presente del pasado», dice el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, mientras el académico e investigador Norman E. Spear señala como característica que «[...] el contenido de la memoria es una función de la velocidad del olvido».³ Y para el escritor argentino Ricardo Piglia, «[...] la memoria está vacía porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos [...]».⁴

Múltiples son los acercamientos y las respuestas a este fenómeno de retentiva y recuerdo. Cada individuo y cada pueblo, cada cultura y comunidad cultiva la memoria de un modo particular. Es un ejercicio de reproducción de la vida y en muchos casos, como el de los pueblos y culturas originarias de América, una forma de resistencia y supervivencia.

Para la oralidad montuvia y afroecuatoriana, la memoria y su imaginación son la esencia de su hablar de coplas y amorfinos, como ser, saber y pertenecer. Es un legado antiguo de búsqueda de saberes locales y universales, y de su apropiación como alimento de su acervo colectivo. La máxima de Jean de La Bruyère, escritor y moralista francés del siglo XVII —«El único exceso permitido en el mundo es el

2 *Diario ecuatoriano, cuadernos de rodaje*. Quito, CNCINE, 2015.

3 Héctor J. Freire, *El cine y la memoria* (<https://www.topia.com.ar/articulos/el-cine-y-la-memoria>).

4 Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* (<http://mailartbedu.pbworks.com/w/page/49919957/texto%20memoria>).

exceso de gratitud»—, es incorporado en el siglo XX de Calceta Manabí como parte del saber y hablar montuvio, por la memoria de uno de sus trovadores más profundos. «El único exceso permitido en la vida es el exceso de gratitud», diría Dumas Heraldo Mora Montesdeoca, después de haber extraído de las enciclopedias de la historia ese pensar para hacerlo parte de su oralidad cotidiana como saber propio y de su cultura.

En este sentido, cada colectivo tiene en la memoria un espacio único, casi individual de reflexión sobre lo que es, en sí, su naturaleza y su utilidad. Yuyay, en el mundo kichwa de los Andes, es —en un solo concepto—, pensar, recordar y memoria, «[...] es un mecanismo bajo el cual enseñas y aprendes [...] el Yuyay sirve para vivir».⁵ Es un instrumento de conocimiento y también de resistencia. Para el pueblo waorani de Tiwino, en la amazonía ecuatoriana, ponente kiwigimamo es la esencia de la naturaleza de la memoria. En wao terero, su idioma, «ponente kiwigimamo, la memoria lleva a vivir» es la concepción, el significado, el valor de la retentiva y su aplicación en lo cotidiano de la vida.

Si trasladamos estas reflexiones al universo del cine, encontraremos que la memoria es un nutriente y, al mismo tiempo, su naturaleza. La cámara es, en sí misma, un instrumento de la memoria, y el arte de la fotografía y el cine no solo se nutre de la memoria, sino que es, también en sí mismo, imaginación y memoria. Imaginar y hacer memoria es el carácter de una cámara.

El escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, detenido a pensar en lo que es la fotografía, señaló: «[...] es la instantánea de un instante —de su propio instante— que ya no es más. Una novela, una sinfonía, una obra de teatro tienen su propio tiempo, una duración autónoma: son y siguen siendo cada vez, del principio al fin. Incluso un cuadro: es de golpe, en el momento en que se lo mira. En cambio, la fotografía es el único arte que en el momento mismo de ser corresponde a algo que fue».⁶ Y es que el fugaz instante de fotografiar o filmar, inconscientemente hace memoria.

Aquello que se captó en el momento mismo de hacerlo ya fue, ya no será más y toda otra repetición será nueva y distinta. Por ello, el equipo y los actores en set de filmación, en cada repetición de tomas y secuencias, habrán añadido a su edad más horas, más tiempo de vida, y habrán alimentado su experiencia y su que-hacer colectivo con nuevas percepciones y vivencias. En cambio, en el cine documental, aquel arriero que subía la loma con el agua a cuestras mientras era filmado lo habrá coronado una vez más, como siempre lo han hecho él y sus mayores durante toda su vida.

Es que, como lo señaló el filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, «[...] lo que la fotografía reproduce [y yo me permito añadir lo que la filmadora capta en movimiento] no tiene lugar sino una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo

5 Paulina Santillán (Magíster en Políticas Culturales. Entrevista, 2019).

6 Jorge Enrique Adoum, *Ecuador imágenes de un pretérito presente* (Quito: El Conejo, 1981).

que nunca más podrá repetirse existencialmente». ⁷ Pero esta realidad que atraviesa la esencia de la fotografía en movimiento también le llega al espectador.

El cine es un relato articulado por la sucesión ordenada de imágenes en movimiento, es un orden narrativo que está en función de una historia y, muchas veces, ese relato como historia es, en sí mismo, la historia, la memoria de un colectivo, un imaginario de un nosotros que se recrea con la memoria de esas mismas imágenes que son historia.

Según el académico y crítico argentino Héctor Freire, el ejercicio de la memoria, por parte del espectador de cine, «[...] consistiría entonces, en dar cuenta del placer que implica recordar imágenes, secuencias o escenas de películas que, por alguna u otra razón se han transformado en emblemáticas ‘puntas de iceberg’, de nuestra propia historia personal y/o social». ⁸

Así, el cine se introduce en el espectador como el constructor lúdico de la memoria personal y social, y son muchas las películas que hacen el camino de nuestra infancia, nuestra adolescencia, nuestra juventud y madurez. Las imágenes en movimiento son una suerte de clave que nos abre otros mundos, no solo porque permite entrar en el universo del otro que nos habita para conocerlo, sino porque contribuye sustantivamente a la construcción de nuestro imaginario humanidad, diverso, complejo, muchas veces en desesperanza o alegría. Es una herramienta que empodera al conocimiento, la imaginación y la memoria de una comunidad. Es el referente que recuerda y conjuga identidad y pertenencia y, al mismo tiempo, el gran arquitecto del imaginario y la memoria universal que poseemos.

Roberto Rossellini, uno de los padres del neorrealismo italiano, a propósito de su película *Roma, ciudad abierta* (1945), consideró que «el cine debería ser un medio, como cualquiera otro, quizás más valioso que otros, de escribir la historia».

En este sentido cabe señalar que los directores, su mirada y propuesta, sus obras e interpretaciones, contribuyen no solo a reivindicar la memoria colectiva, sino a develar la memoria oculta de una sociedad que, como el caso del Ecuador, ha sido y es un país que históricamente ha cultivado la memoria del olvido. Somos desmemoriados por conveniencia, olvidamos nuestro andar, nuestra historia, y es en este escenario de desmemoria que se siembra una necia voluntad de ser memoria: el cine en el Ecuador.

Develar la geografía humana, descubrir la historia, contribuir con el conocer la tierra adentro es lo que anima a esa generación que allá, a mediados de la década de los setenta del siglo anterior, busca domiciliar el séptimo arte en la mitad de la tierra. *Los hieleros del Chimborazo*, de Gustavo e Igor Guayasamín, realizada a comienzos de la década de los ochenta, revela al Ecuador petrolero y en retorno a la democracia, la existencia de un grupo humano, una comunidad indígena que pervive en el tiempo repitiendo un ayer que, desde la colonia, reproduce en cada bloque

⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida*. (Barcelona: Paidós 1980).

⁸ Freire, *El cine y la memoria*.

de hielo extraído de las entrañas de los glaciares del Chimborazo, un tiempo ayer que es un presente como extravío. Esta necesidad de mostrar lo oculto de nuestra geografía humana como un principio del hacer cine, este imperativo de dar continuidad a la búsqueda de luz sobre nuestra memoria y nuestra historia, explica la inquietud de muchos directores ecuatorianos de nuevas generaciones de contribuir a este reto. *La muerte de Jaime Roldós*, de Manolo Sarmiento y Lissandra Rivera; *Con mi corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo; o en espacios más personales e íntimos, *Descartes*, de Fernando Mieles o *Abuelos*, de Carla Valencia, son algunos de los ejemplos últimos que ilustran esta búsqueda de encuentro del cine con la memoria. Una realidad que es al mismo tiempo una vertiente de imaginación que ha venido jalando y nutriendo, desde los primeros cortometrajes de la década de los ochenta a la naturaleza del cine en Ecuador.

Desde esa perspectiva, el cine y la memoria buscan entrelazar espacios de creación para responder a la historia sin memoria y a los espacios huecos, ocultos o sombríos de nuestra vida y de nuestra historia colectiva. Y, en ese empeño, el cine viene a ser un instrumento contestatario de las políticas del olvido. Es una reivindicación de la memoria social y sus valores más significativos. De ahí que todo cine es, en alguna medida, un activador de la retentiva, una explicación de los porqués, un antídoto contra el silencio y, en cierta forma, un suscitador de la imaginación de un nosotros en ciernes, que busca aquí, en la mitad de la tierra, dejar de ser un pendiente.

Provocar la reflexión sobre la persistencia de una realidad que se empeña socialmente en existir en demasía es lo que Jorgenrique Adoum define como conjugación de un «pretérito presente», otro de los desafíos del cine frente a su naturaleza. Exponer las imágenes de realidades presentes y pasadas que el poder político busca silenciar o invisibilizar es un reto para la creación cinematográfica. Por ello, para que no sea olvido, para que sea construcción de la memoria, muchos cineastas, a lo largo de este nuestro tiempo último, se han aventurado a recorrer este espacio diverso en una suerte de tocar lo desconocido para descubrir al otro, para conocer el tiempo ajeno, el de los otros invisibilizados que nos habitan.

En este andar de pasos de cámara, los lentes han tropezado en muchos casos con los «restos de la prehistoria» que aún permanecen vivos, con el tiempo milenario de culturas que se mantienen enraizadas en un tiempo de saberes y valores que cuestionan el presente de nuestra geografía; y la necesidad de ser testigo y memoria ha impulsado el reto del andar con cámara en este Ecuador agreste, diverso y profundo.

Un cineasta que ilustra este desafío es Karl Dieter Gartelmann, un explorador, viajero como él se autodefine, que llegó desde Alemania con su inquietud y sed de conocimiento por lo diverso, a un Ecuador límite, a punto de inaugurar un quiebre en su historia y en la frontera de sus tiempos, la modernidad del oro negro, el petróleo que iba inaugurando —en los años 1960 y comienzos de 1970— un calendario inédito. Es ese su período de cámara, un andar que capturó lo que hoy forma parte

de nuestra memoria colectiva como tiempo extinto. Gartelmann lo registró, como él mismo lo señala, «[...] no para hacer cine sino para fabricar una documentación para la memoria».

Somos, como cámara, testigos de los tiempos que perviven, es decir, de la memoria viva, y somos también el registro del tiempo presente y de su imaginación como mañana. Somos constructores de relatos que giran en torno a la memoria y la imaginación, a la paradoja de la historia y la conjugación de las otras artes, de los seres humanos que necesitan recordar para sentirse vivos, y de los que prefieren olvidar para inaugurar los tiempos nuevos, los del llamado desarrollo.

La identidad personal se basa en la memoria y la identidad colectiva en una memoria que se llama nosotros y que cada día, en el caso del país de la mitad, se nos presenta como ajena. Ese es el reto de nuestro cine: contribuir a la construcción de una memoria colectiva que cree pertenencia, que coadyuve a la edificación del concepto humanidad en este espacio de dos hemisferios, cuatro regiones y catorce pueblos o comunidades culturales. Debemos seguir ese antiguo precepto guía: la memoria lleva a vivir, ponente kiwigimamo, el cine lleva a soñar, el cine lleva a vivir. De eso se trata.

16

Referencias bibliográficas

- Jorge Enrique Adoum, *Ecuador imágenes de un pretérito presente*. Quito: El Conejo, 1981.
- Roland Barthes, *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Héctor J. Freire, *El cine y la memoria* en: <https://www.topia.com.ar/articulos/el-cine-y-la-memoria>.
- Silvia Cárcamo, *Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares* en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>
- Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, 2003, en: <http://mailartbedu.pbworks.com/w/page/49919957/texto%20memoria>.
- Paulina Santillán (Entrevista 2019).
- Diario ecuatoriano, cuadernos de rodaje*. Quito: CNCINE, 2015.



Fotograma del cortometraje *A outra caixa*, de Amanda Devulsky, 2016

Estéticas curvas. Resistencias feministas en América Latina desde la creación audiovisual

Alejandra Bueno
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
alejandra.bueno@uartes.edu.ec

Resumen

TÍTULO: Estéticas curvas. Resistencias feministas en América Latina desde la creación audiovisual

La teoría fílmica feminista surge en la década de 1970 con la segunda ola feminista, inspirada en el lema «lo personal es político». Es en ese momento cuando la teórica del cine Laura Mulvey escribe su artículo "Visual Pleasure and Narrative Cinema". El presente artículo hace un repaso de la producción audiovisual hecha por mujeres y que fueron seleccionadas para participar en la primera y segunda edición del Festival Internacional de Videoarte Feminista, Fem Tour Truck, para ser analizadas desde los postulados de las primeras teóricas hasta las más contemporáneas. Indagamos sobre los componentes geopolíticos de las luchas feministas y sus derivas audiovisuales. Nuestra hipótesis es que, si el feminismo pertenece a los márgenes, a las minorías, a las que no se sienten representadas por los medios, entonces debería existir una estética que pudiera definir esa otra mirada, la cual podríamos denominar estética feminista o estética curva.

Palabras claves: cine feminista, feminismo, Fem Tour Track, cine experimental, estética curva.

Abstract

TITLE: Aesthetic Curves. Feminist resistance in Latin American Audiovisual Creation

Feminist film theory emerged in the 1970s with the second wave of feminism, inspired by the slogan «the personal is political». It is in that context that the film theorist Laura Mulvey wrote her article "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In this article we review the films made by women and accepted to the International Feminist Video Art Festival, Fem Tour Truck, in its first and second edition. To do this we will talk about the first female theorists to the most contemporary, investigating the geopolitical components of feminist struggles and their audiovisual deviations. Our hypothesis is that if feminism belongs to the margins, to the minorities, to those who do not feel represented by the media, then there should be an aesthetic that could define that "gaze of the other", which we could call feminist or curved aesthetics.

Keywords: Feminist Cinema, Feminism, Fem Tour Track, Experimental Cinema, Curve Aesthetics.

Antecedentes

Definiéndolo someramente, el feminismo es una corriente social y política que mediante su discurso crítico cuestiona las diferencias de género, y fue a finales del siglo XIX y principios del XX que surgió la primera ola feminista con las primeras reivindicaciones de los derechos de las mujeres. El derecho de las mujeres a participar en el cine, una vez que en 1895 se graba la primera película, es bastante cuestionable ya que, pese a que siempre han estado presentes en el cine, estaban desde las lógicas de representación masculina, lo que comenzó a generar modos de ver a la mujer y estereotipos creados por el hombre que después han sido cuestionados. En el año 1896 Alice Guy-Blanché, a sus veintidós años de edad, comenzó a rodar películas, llegando a rodar y producir más de 600, pero no fue hasta las investigaciones de Sharon Smith que fue re-conocida. Desde los años 40 se comenzó a considerar, «el cine de mujeres», que no necesariamente trataba la lucha de género, sino que más bien era un cine dirigido a las mujeres. Es entre 1970 y 1980 cuando se empieza a investigar aquel denominado «cine de mujeres» y surgen los primeros cuestionamientos sobre una estética femenina de la mano de Teresa de Lauretis:

[...] preguntarse si hay una estética femenina o de mujer, o un lenguaje específico para el cine de mujeres, es permanecer cautivo en la casa del amo y ahí, tal y como la sugestiva metáfora de Audre Lorde nos advierte, se legitiman las agendas ocultas de la cultura que tanto necesitamos cambiar.¹

20

En este caso la pregunta es: si pudiera existir una estética feminista, no femenina, no con el afán de fomentar los binarismos, ni la diferenciación de género, hablamos de una estética de la lucha feminista. El cine es un producto de consumo que se rige por un modelo de representación definido por el cine de Hollywood, una industria patriarcal con modelos clásicos de representación, lineales, en un solo canal, tiempos perfectos, nudo-desarrollo-desenlace... Es un cine que no deja que el público investigue por sus fisuras, sino que le presenta una ilusión de realidad sin posibilidad de duda. El movimiento feminista se ha emancipado de la industria cinematográfica desde que no se reconoce dentro de los estereotipos marcados por el cine, pero ve en este mismo medio una buena herramienta para visibilizar una imagen de la mujer hecha por las mujeres y un buen archivo de análisis de los estereotipos femeninos desde el patriarcado. Todavía no se puede hablar de un cine feminista, pero sí de una perspectiva feminista enmarcada en un contexto de interpelación constante, que nace desde la posibilidad de la duda y el cambio, no afirmando una postura fija sino asumiendo su condición de mutabilidad, «un cine abierto, libre de encasillamientos, que no conoce límites y donde los cambios y la evolución son permanentes».²

¹ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (London: Macmillan, 1989).

² Pastora Campos, *Cuando soplan nuevos vientos - Cartografía del cine alemán contemporáneo* (1979-2003): "El cine feminista y el cine de temática femenina". Texto preparado para seminario online del Goethe Institut.

Lo que las autoras y autores han tratado de hacer desde los estudios cinematográficos es hacer visible lo invisible, como Sharon Smith, quien en 1975 en su artículo "Mujeres que hacen películas", sacó a la luz a muchas artistas y sus obras, como Mary Pickford, Lilian Gish, Elizabeth Pickett, Ida May, Grace Cunard, Ruth Ann Baldwin, Cleo Madison, Elsie Jane Wilson, Julia Crawford o Dorothy Arzner. Otras autoras como Molly Haskell en 1974, en su libro *De Reverencia a violación: el tratamiento de las mujeres en el cine*, plantea desde el feminismo los cambios surgidos en la imagen de la mujer desde la pantalla y cómo se han llegado a dar esos cambios. Este análisis de los estereotipos propuesto por Haskell es completado por Giulia Colazzi (1995), quien añadió que esa tipología trazada forma parte de una construcción social, por lo que comienzan a cuestionarse si las imágenes son el reflejo de la sociedad o la construcción-idealización de la misma.

En 1970 en México comienza el nacimiento del movimiento feminista, y es en 1978 cuando se forma el Colectivo Cine-Mujer, integrado prácticamente por mujeres estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de México. Según Margara Millán, hacer cine para este grupo era a la vez una práctica y un motivo de reflexión sistemática sobre los motivos y las formas de la opresión femenina.³

Por su parte, Laura Mulvey indaga en la teoría psicoanalítica los fundamentos para articular una crítica de la imagen, donde la mirada masculina predomina en la enunciación mientras que la mujer se mantiene como elemento pasivo. En esta teoría, Mulvey destaca que el inconsciente de la sociedad patriarcal ayuda a estructurar la forma del cine; es decir, la estructura patriarcal da una forma determinada al cine. Una estructura definida como un sistema de reglas y convenciones que controlan la narrativa de personajes individuales como agentes causales, tiempo subordinado a la estructura de causa-efecto, tendencia a la objetividad y a la resolución de los conflictos en el final.⁴

Annette Kuhn⁵ expresa que:

[...] podemos comprobar que parte de los objetivos del feminismo consisten en reescribir la historia del cine, y al mismo tiempo, transformar esa historia por medio de un acercamiento teórico hasta ahora ausente, un acercamiento basado en una perspectiva feminista.

Dicha perspectiva entiende el cuerpo como un territorio que debe emanciparse; por lo tanto, también debe hacerlo la mirada del cuerpo de la mujer desde el cine. Este enfoque está marcado por la mirada, la re-presentación, el cuerpo, el deseo y el binomio sujeto/objeto, y se refleja en las obras de cineastas y videoartistas lati-

3 Marga Millán, *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG/ Miguel Ángel Porrúa, 1999.

4 Antonela Cherutti, "Contracine feminista latinoamericano" en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* N° 47, Vol. 47 (Buenos Aires, 2011).

5 Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991 (Signo e imagen, 25).

noamericanas como Narcisa Hirsch, María Luisa Bembeq, Ana Mendieta, Regina José Galindo, Claudia Llosa, Lucía Puenzo o Alejandra Sánchez, para quienes el cuerpo es un organismo ingobernable. Un ciborg, como diría Donna Harawy.

En *Placer visual y cine narrativo* de Mulvey se pone de manifiesto que es necesario desplazar la mirada y el sentido mediante la desarticulación del placer visual del cine narrativo, es decir, mediante un cine más experimental, que rompa las estructuras ya establecidas y sus regímenes de placer visual, para poder hacer un contra-cine. Pero, ¿la acción misma de oposición a la estética tradicional y el cuestionamiento de un lenguaje dominado por lo masculino generan un nuevo lenguaje y portan consigo una estética?

En la década de 1920 surgen las primeras vanguardias artísticas, movimientos que, cansados de las prácticas artísticas y sus lenguajes tradicionales, tratan de romper con ellos y expandirlos. Para aquel entonces el cine no tenía tan largo recorrido como el resto de las artes, pero el encuentro de las vanguardias y el feminismo hicieron que fuera más fácil propiciar el cuestionamiento sobre las formas de alterar los modos de representación, así como las expectativas de consumo, desde la perspectiva feminista que se dio a mitad de siglo.

Si bien los análisis de películas de mujeres no han podido trazar una línea o estética clara, más que hablar de mujeres, bien porque eran mujeres o por reivindicar este aspecto de marginalización y objetualización en el gremio y subvertirlo, el análisis propuesto por las teóricas Claire Johnston y Pam Cook,⁶ sobre las películas de la que fuera una de las dos mujeres que tuvieron su representación real en Hollywood, dice lo siguiente:

En general, en las películas de Dorothy Arzner, la mujer determina su propia identidad a través de la trasgresión y el deseo. A diferencia de lo que ocurre en los trabajos de otros directores de Hollywood [...] en el de Arzner el discurso de la mujer [...] es lo que da coherencia estructural al sistema del texto, al tiempo que muestra el discurso de los varones fragmentado e incoherente. Las protagonistas femeninas reaccionan contra el discurso masculino que las atrapa y, de ese modo, lo trasgreden. Estas mujeres no se desprenden del orden existente y encuentran un nuevo orden femenino de lenguaje. Más bien, hacen valer su propio discurso frente al masculino: lo quiebran, lo subvierten y, en cierto sentido, lo re-escriben.

Esta estética feminista está aún naciendo casi un siglo después, pero cada vez son más los festivales y espacios dedicados al cine de mujeres, cine hecho por mujeres, cine para mujeres, cine feminista..., y un ejemplo de ello es el Festival Internacional de Videoarte Feminista Fem Tour Truck, que nace en el 2016 entre España y Ecuador. Este festival recoge trabajos de cine feminista en tres categorías: cortometraje,

⁶ Pam Cook y Claire Johnston, *Cinema*, (Londres, BFI, 1975). Johnston, "Dorothy Arzner: Critical Strategies", en Claire Johnston (ed.), *Dorothy Arzner. Towards a Feminist*.

documental (acciones, registros) y cine experimental. De este Festival se saca la muestra que se va a analizar en el presente artículo, contando con diecisiete videos hechos por artistas de Argentina, Colombia, Ecuador, Brasil, México y Perú.

Análisis

La metodología de análisis es comparativa, contrastando los videos mediante datos cuantitativos recogidos a partir de un análisis cualitativo con base en cuatro ítems o categorías. La primera categoría es temática, centrándonos en si habla de la mujer desde aspectos positivos o aspectos que han sido negativos (marginalización, invisibilización, objetualización, femicidios, empoderamiento, emancipación, sororidad...), o si habla de otros elementos bajo el mismo aspecto de negativo o positivo; la segunda categoría es estructura, haciendo referencia a si rompe con los regímenes de placer visual clásicos o los mantiene (mainstream/alternativo); la tercera categoría es el objetivo de la película. Finalmente, la última categoría, desde un afán más personal y menos teórico, es la actitud de los personajes o artistas, para tratar de ver de qué manera hacen la lucha, y seguir deslegitimando el uso del término 'feminazi' con el que se denomina a las feministas. Este análisis representa un acercamiento más a un análisis complejo de lo que es el cine de perspectiva feminista en Latinoamérica, ya que cuenta con un campo de estudio pequeño y no incluye largometrajes dentro de sus objetos de estudio.

Las películas que se van a analizar son diecisiete pertenecientes a trece artistas diferentes, ya que se cuenta con varias obras de una misma artista. Las obras son:

- *Vicenta*, de Carla Valencia, Ecuador.
- *Venux Matrix*, de Carol Vintimilla, Ecuador.
- *Silvia dans les Vagues* [*Silvia en las olas*], de Giovana Olmos, México.
- *El ano nos une y Macho intelectual*, de Invasorix, México.
- *Las Hijas de violencia y Nuestra venganza es ser felices*, de Laura Juliana, México.
- *Devenir; Una Mina y Caracola*, de María Papi, Argentina.
- *Empoderadxs*, de Feminantis, Argentina.
- *Luctum*, de Eugenia Lasso, Argentina.
- *Macho sobre todas las cosas*, de Nadia Gómez Kenier, Argentina.
- *Patriarcado*, de Alba Cadena Roldán, Colombia.
- *Naranja*, de Luisa Abril, Colombia.
- *Mujer dispara*, de Ni una menos, Perú.
- *A outra Caixa*, de Amanda Devulsky, Brasil.

Del análisis de estas películas encontramos que nueve de ellas hablan de mujeres, y dos de personas trans. De esas nueve, cuatro videos visibilizan aspectos positivos como la emancipación, el empoderamiento, la exaltación del cuerpo femenino o la lucha feminista; los otros cinco visibilizan aspectos negativos como la ausencia, el

control, la violación, la represión o los femicidios. De los dos cortometrajes que hablan sobre realidades trans, el primero, *Silvia dans les Vagues* de Giovana Olmos, trata el tema desde la represión que tuvo un hombre a convertirse en mujer por la presión social hasta el día de su muerte. Aunque muestre este aspecto negativo también se centra en la aceptación por parte de la familia, sobre todo por el hijo, dando una visión futurista de un mundo más justo.

El segundo cortometraje, *A outra Caixa*, muestra otro aspecto negativo que parte de la negación a la imposibilidad de un hombre de convertirse mujer. Esta obra de Amanda Devulsky trata el tema con suma precisión, desde los planos que escoge, los encuadres, los movimientos de cámara y la escenografía. Nada más comienza el video escuchamos un sonido extradiagético de coches y ciudad, hasta que aparece el protagonista en pantalla, a quien no le vemos el rostro completo sino que está partido: su parte derecha está fuera de campo, quedando totalmente en el margen de la escena, manifestándonos que hay una parte de él que no se deja ver. Este personaje transita por una ciudad con grandes edificios falocéntricos, fríos, rectos, hasta que es absorbido por uno de ellos. Aparece en una habitación sin puertas, aséptica, en tonos pasteles, solo con un tocador que le dará las herramientas para su transformación, donde pasará por estados de negación y deseo al mismo tiempo. Esta obra nos muestra cómo esta estética feminista está marcada por la simbología de las técnicas y los objetos, cada detalle está pensado para aportar al significado. Una obra meticulosamente estudiada.

24



Ilustración 1. Fotograma del cortometraje *A outra caixa*, de Amanda Devulsky, 2016

Los otros seis videos mantienen una temática de visibilización del patriarcado, todos ellos tratan de evidenciar lo negativo de la situación, es decir, la violencia, la ausencia, la desigualdad, la opresión, el acoso o la manipulación eclesiástica. La única 'casi' excepción se encuentra en el cortometraje *Naranja* realizado por Luisa Abril, quien, por mucho que muestre el acoso callejero y la presión social hacia el

cuerpo femenino, da un mensaje de empoderamiento y lucha contra este tipo de micromachismos.



Ilustración 2. Fotograma del cortometraje *Naranja*, de Luisa Abril, 2018

Con respecto a la estructura, se recoge que seis videos mantienen una estructura filmica clásica con patrones de grabación clásicos al igual que sus narrativas; es decir, no derivan de la mirada patriarcal. Once de los cortometrajes tienen un lenguaje personal que se diferencia en los modos de contar y los modos de mostrar. Rompen con las linealidades, con las pantallas, con las temporalidades, con los planos fijos, se apoyan más en cámaras humanas, sensibles, en historias reales y no sensacionales, en planos expresivos y no en personajes que lo cuenten todo, juegan a devenir cine que, en sentido deleuziano, sería quitarle la parte de hombre al cine, quitarle la máquina, la estructura y llevarlo al campo de lo sensible. Intervienen la película desde las prácticas artísticas y la emancipan de la industria para hacer un cine de autor, un cine personal y feminista, que siempre reivindica el lugar de la mujer y lucha por él.

Cabe destacar que no solo los cortometrajes de corte experimental son aquellos que rompen con el lenguaje, sino que se evidencia un claro deseo de ruptura desde los tres medios: el cortometraje, el documental y el cine experimental.

Con respecto a los objetivos de las películas encontramos cierta variedad, empoderar, visibilizar, denunciar, criticar o normalizar, siendo el objetivo de denuncia o crítica el que más se repite. Es decir, existe un afán de las películas feministas por denunciar lo que sucede desde las esferas patriarcales, reflexionar sobre cómo afecta a las mujeres y qué se puede hacer.

Por último, el ítem de la actitud nos muestra que la actitud con la que aparecen los personajes es desde una postura divulgativa-comunicativa, con una necesidad de contar qué es lo que sucede en las luchas feministas, en la mayoría de ellos desde una perspectiva pedagógica.

	TEMÁTICA	ESTRUCTURA	OBJETIVO	ACTITUD
	VICENTA Cortometraje	Historia de lucha de mujer. P	mainstream	empoderar divulgativa
	VENUX MATRIX C. experimental	Exaltación de la mujer como creadora. P	otra	empoderar erótica
	SILVIA EN LAS OLAS Cortometraje	Visibilizar realidades trans. N	otra	visibilizar divulgativa
	EL AÑO NOS UNE Videoclip	Visibilizar el patriarcado. N	mainstream	criticar humorística
	MACHO INTELECTUAL Videoclip	Visibilizar lo patriarcal en la historia. N	otra	criticar humorística
	LAS HIJAS DE VIOLENCIA Documental	Activismo feminista. N	mainstream	empoderar -visibilizar divulgativa
	NUUESTRA VENGANZA ES SER FELICES - documental	Activismo feminista. N	otra	empoderar divulgativa
26	DEVENIR C. experimental	Reflexión sobre la mujer. N	otra	reflexionar -criticar lucha
	UNA MINA C. experimental	Reflexión sobre la mujer. N	mainstream	criticar reflexiva
	CARACOLA C. experimental	Exaltación de la mujer. P	otra	normalizar erótica
	EMPODERADXS Falso documental	Activismo feminista. P	otra	criticar humorística
	LUCTUM C. experimental	Visibilizar el patriarcado. N	otra	criticar emotiva
	MACHO SOBRE TODAS LAS COSAS C. experimental	Visibilizar el patriarcado. N	mainstream	criticar humorística
	PATRIARCADO C. experimental	Visibilizar el patriarcado. N	otra	criticar humorística
	NARANJA Cortometraje	Visibilizar el patriarcado. P/N	mainstream	criticar divulgativa
	MUJER DISPARA Documental	Visibilizar los femicidios. N	otra	denunciar vivencial
	A OUTRA CAIXA Cortometraje	Visibilizar realidades trans. N	otra	visibilizar divulgativa

Tabla 1. Categorización de obras de cine de perspectiva feminista. Fuente: elaboración propia

Discusión

Podríamos decir que se mantiene la actitud de denuncia de finales de los sesenta por los roles pasivo y activo del cine. Ya entonces sabían que el cine no iba a cambiar de un día para otro, y hoy seguimos sabiendo que ese cambio es largo y va a haber contradicciones en el camino, como las ya surgidas en Hollywood, que frente a las críticas feministas de estereotipos femeninos objetuales y enmarcados en el interior de sus casas, comienza a 'empoderar' a mujeres dotándolas de vehículos caros.

En la década de los setenta, las primeras películas mostradas en los festivales por mujeres eran películas feministas que mostraban una mezcla de concienciación y propaganda. El panorama actual no dista mucho del de hace 50 años; lo que cabe destacar es que ahora son muchas más quienes dedican su arte a realizar este contra-cine de perspectiva feminista de estéticas curvas, independientemente de ser reconocidas o no por la industria. Según Women Make Movies, organización que apoya a mujeres cineastas desde 1983, hasta el 2012 el número de mujeres directoras no ha crecido más de un 3 %. Por su parte, la New York Film Academy denuncia que solo el 16,9 % de las películas de ficción está dirigido por mujeres. Y la cifra es aún peor si se observan solo las 250 películas más taquilleras: el 9 % fue dirigido por mujeres.

La organización ONU Mujeres realiza un estudio sobre las temáticas del cine evidenciando que no es solo que la presencia de las mujeres siga siendo una ausencia, sino que el reflejo de la mujer en el cine sigue siendo una mirada sesgada y patriarcal donde el 30,9 % de los personajes con líneas de diálogo son mujeres, las mujeres constituyeron el 7 % de los directores, el 19,7 % de los guionistas, y el 22,7 % de los productores de la muestra estudiada. La sexualización es la norma para los personajes femeninos en todo el mundo.

En 1972, Susan Rice hace una reseña de la película *Three Lives* de Kate Millet en la primera revista de cine de mujeres *Women and film*. En ella habla de algo único, no por ser una película de mujeres para mujeres, sino por el sororo acto de que todo el equipo de grabación y producción eran mujeres. El cine para el feminismo fue una herramienta política de denuncia y propaganda. Sin embargo, las falencias de este primer cine de perspectiva feminista residían en las limitaciones de la tradición del *cinéma-vérité*, reduciendo la cámara a un objeto mágico que capta verdades esenciales.⁷ El cine actual sigue proponiendo estos mismos temas, denuncia, propaganda y reescritura de la historia, sumándole nuevos temas como la visibilización de los cuerpos otros, visibilización de los activismos feministas, la exaltación de la naturaleza femenina, la sensualidad o sexualidad de la mujer. Las cineastas latinoamericanas Claudia Llosa, Lucía Puenzo y Alejandra Sánchez nos acercan a conflictos identitarios a los que las mujeres somos vulnerables desde tres perspectivas y

⁷ Susan Rice, "Three Lives", *Women and Film*, 1, 1, 1972.

enfoques distintos: etnicidad, sexualidad y ser víctimas de un problema social específico de una región.⁸

En un momento en el que los paradigmas y las teorías 'tradicionales' de la imagen nos interpelan ante la complejidad de la imagen audiovisual contemporánea, nos decantamos hacia nuevas articulaciones teóricas, más flexibles y relacionales, por lo tanto, hacia un terreno más dinámico. En esta crítica de la estética normal o la idea del *straight mind* propuesta por Monique Wittig, se propone la estética curva, una estética que sí admite variaciones e hibridaciones, y que propone el encuentro de lo imposible en lugares imposibles, no normaliza los juicios ni el gusto, porque al querer institucionalizarlo deja de serlo. Esta estética propone la disolución de la norma y admite a las personas curvas.⁹

Conclusiones

En el siglo XX se han vivido numerosas corrientes que han luchado contra la hegemonía de la estética clásica (no solo desde los feminismos), marcada por una forma de ver o una ideología patriarcal que suponía representar realidades o 'verdades' de lo que suponía ser mujer y su contexto. Las teorías fílmicas feministas han seguido su curso de manera marginal, sin apoyarse en lo que otros discursos sostenían en su oposición, como el resto de vanguardias.

28

Las diferentes formas de resistencia se manifiestan en la actualidad en espacios como el Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla, quienes en el 2018 tuvieron un encuentro de experiencias de cine comunitario feminista en Caimito, una comunidad de Esmeraldas, Ecuador. Por otra parte, se manifiestan en redes sociales, en festivales alternativos, todavía siempre en el campo de lo marginal.

Como profesora de Cine Experimental en la Universidad de las Artes de Guayaquil, puedo certificar cómo se siguen perpetuando dichos estereotipos en los trabajos de los alumnos, bien porque los docentes no tienen una formación en educación con perspectiva de género o bien porque lo consideran normal. Desde la reciente instaurada Mesa de Género se propone plantear capacitaciones tanto al profesorado como a los alumnos sobre qué contenidos, historias, sucesos se pueden contar y cómo se pueden contar. Un reciente trabajo presentado en la casa abierta de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes, hecho por alumnos de último grado de carrera, visibilizaba y normalizaba la violencia de género bajo el supuesto de «la mató porque le puso los cachos». Mostrar este tipo de violencia por mucho que sea real conlleva una responsabilidad, y es la de posicionarse y generar un mínimo de reflexión y crítica en el espectador, cuestión que no se pudo apreciar

8 Lisandra Leyva, "Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y las sexualidades femeninas en el cine contemporáneo latinoamericano". *Fuera de Campo*, Vol. 2, No. 2 (2018): 31-51.

9 Alejandra Bueno, "Estéticas curvas para una revolución artístico-feminista" en *AusArt*, Vol. II, N° 3 (2017).

en este trabajo. Por otra parte, desde mi asignatura se les ha propuesto como condición una postura crítica en todo lo que hagan, tratando de que no solo se quede en los ejercicios de la clase de Cine Experimental, sino que apliquen dichos conocimientos de ruptura de lenguajes, de miradas y de estructuras en sus producciones 'comerciales'. Por el momento no tenemos resultados de lo que estas prácticas educativas podrán dejar, pero el 80 % de los trabajos han planteado críticas al sistema, al Estado, a las estructuras y a las instituciones en general.

El objetivo de este artículo era la categorización y comparación con el fin de ver si se está manteniendo una estética feminista-curva en las producciones de cine de perspectiva feminista, a lo que concluimos que existe y se mantiene parte de la estética feminista inicial con un aumento de ruptura en las técnicas. Es decir, ya no solo han cambiado las historias sino las formas de contar las historias; sigue denunciando un patriarcado visible, que se delata a sí mismo y se enfrenta a un nuevo sistema que cuestiona su ser, pues este le ha impuesto cómo debe ser, sin dejar que las mujeres diversas hablen.

Esta estética feminista o estética curva muestra a cada mujer y cada feminismo. Busca la equidad en la diferencia, la justicia social, una vida digna, una maternidad deseada, una decisión liberadora, un empoderamiento político o simplemente cambiar el mundo —al menos el suyo—, convirtiendo su arte y lo que le rodea en actos políticos. Aprender deja de ser una de las últimas prioridades y accionar se convierte en un impulso innato. Las historias invisibles dejan de serlo en el momento en que las cámaras se encienden, pasando de utopía a realidad. Pues si lo que se ve en los medios finalmente establece la norma, tendremos que mostrar la diversidad para que esta sea norma, para que una mujer afro sea presidenta, para que Peter pasee con Javier de la mano, para que una mujer cualquiera no tenga que maquillarse para verse bien y para que un hombre pueda llorar sin ser juzgado.

Como ya hemos dicho, esto es una muestra que debe ir alimentándose con más obras. Si bien el primer análisis propuesto por Pam Cook sobre Arzner se realiza desde la mirada de una sola artista con toda su filmografía, en esta ocasión tenemos a trece artistas latinoamericanas. Cabe destacar que se ha escogido solo Latinoamérica, pero el Festival recibe películas de todo el mundo, y no son solo mujeres quienes mandan esas películas. En la última edición del Festival Fem Tour Truck, la representación de obra masculina fue de un 15 %, mostrando que no estamos solas, que no es una lucha de un género contra otro.

Somos conscientes de que es un somero análisis en el que se puede profundizar mucho más sobre las estéticas, pero el movimiento feminista tiene un gran poder de colaboración en donde los esfuerzos se suman. Sumando las investigaciones pasadas, las presentes como esta o el análisis de Lisandra Leyva en el que nos analiza tres largometrajes de películas latinoamericanas, más las investigaciones futuras, podremos hacer escuela o por lo menos servir de referencia para seguir cuestionando las estructuras y creando sistemas propios y flexibles sobre las estéticas curvas y las resistencias audiovisuales.

Referencias bibliográficas

- Cherutti, Antonela. "Contracine feminista latinoamericano", en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* N° 47, Vol. 47, Buenos Aires, Argentina (2011).
- Haskell, Molly. "Howard Hawks Maculine Femenine", en *Film Comment*, tomo 10, n° 2, (1974).
- Haskell, Molly. *From reverence to rape*. University of Chicago Press (1987).
- Haskell, Molly. *Holding my own in no man's land: women and men, flm and feminists*. Nueva York: Oxford University Press (1997).
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991 (Signo e imagen, 25).
- Millán, Mágina. *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG/ Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- Pam Cook y Claire Johnston, "Dorothy Arzner: Critical Strategies", en Claire Johnston (ed.), *Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema*, Londres, BFI, 1975.

Webgrafía

- Campos, Pastora. *Cuando soplan nuevos vientos - Cartografía del cine alemán contemporáneo (1979-2003)*: "El cine feminista y el cine de temática femenina". <http://www.cineclubtea.com.ar/Texto%20Cine%20feminista.htm>
- 30 Colaizzi, Giulia. "El acto cinematográfico: género y texto filmico". <https://www.raco.cat/index.php/%20Lectora/article/viewFile/205418/281342>
- Crowdus, G. & Wallace, M. "Film Criticism and Feminism: An Interview with Molly Haskell" en *Cinéaste*, 11, (3), 2-10. (1981). Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/41692478?seq=1#page_scan_tab_contents
- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo". http://www.estudiosonline.net/est_mod/mul-vey2.pdf
- . "Cine, feminismo y vanguardia". https://www.academia.edu/23579732/Cine_feminismo_y_vanguardia_por_Laura_Mulvey



Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*. (Paris: Centre Pompidou/Cahiers du Cinema), 2004

Chantal Akerman: Un cine de reconocimiento personal

Lulio García
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
lulio.garcia@uartes.edu.ec

Resumen

TÍTULO: Chantal Akerman: Un cine de reconocimiento personal

En este texto intentamos reflejar la íntima relación entre la vida y obra de la realizadora belga Chantal Akerman. Para esto hacemos una semblanza biográfica que nos servirá para realizar una pesquisa cuyo objetivo es definir cuáles son los temas comunes, así como los puntos de vista que definen su cine, las relaciones con su biografía y con la nueva ola francesa.

Palabras claves: Chantal Akerman, cine francés, mujeres cineastas, nueva ola francesa.

Abstract

TITLE: Chantal Akerman: A cinema of personal recognition

In this text we try to reflect the intimate relationship between the life and the work of the Belgian filmmaker Chantal Akerman. To achieve this, we make a biographical sketch which will help us to carry out a research that aims to define what the common themes in her work are as well as the points of view that define it and the relations to her biography and to the French New Wave.

Keywords: Chantal Akerman, French Cinema, Women filmmakers, French New Wave.

Aujourd'hui dis-moi (1980)

En 1980, con el apoyo del productor Jean Frapat, se transmitió por Télévision Française (TF1) la serie *Grands mères*, en la que cineastas como Guy Oliver, Celine Serreau, Jean Eustache y Chantal Akerman tuvieron la libertad de hacer un documental que retratará a una abuela de su elección. Así, el 25 de agosto de ese año, Chantal Akerman estrenó el medimetraje *Aujourd'hui, dis-moi*.

En este documental tres abuelas de origen judío relatan los recuerdos que conservan de la época anterior a la Segunda Guerra Mundial. También hablan sobre sus vidas en los campos de concentración durante el Holocausto, hasta sus esfuerzos por sobrevivir a los traumas posguerra. Entre sus relatos se escucha en voz en off a Chantal Akerman (Ch. A.) preguntado a su madre, Natalia Leibel (N. L.), sobre quién fue su abuela:

Ch. A.: Dime mamá, ¿qué recuerdos guardas de tu madre?

N. L.: Mamá era una mujer muy hermosa, muy bien hecha, muy elegante, recuerdo a una mujer joven. No puedo decir que era una abuela. Ella era una mujer muy joven que tuvo 30... tenía 35 años cuando fue apartada. Nosotros nos quedamos con nuestra abuela y en su lecho, mi abuela hizo un hogar para mí. No sentí que era huérfana porque tuve este hogar donde mi abuela. Ella hizo todo por hacernos sentir cálidos en un medio así. Y cuando yo regresé del campo, regresé a casa de mi abuela. No me sentí como los otros que perdieron todo, mis amigos en este caso que eran infelices como piedras. Yo no sentí nada, al contrario, mi abuela hizo todo por mí.¹

Este primer relato —en el que Akerman manifiesta su deseo de saber más sobre su abuela— permite plantear las siguientes preguntas: ¿quién fue la mamá de Natalia Leibel?; cuando Natalia habla de «nosotros», ¿a quiénes se refiere y por qué?² Responder a estas interrogantes nos permite comprender de dónde proviene el interés de Akerman por hacer un cine de carácter feminista que exprese su relación, madre e hija, y su autorreferencia biográfica sugerida en la mayor parte de su filmografía.

La abuela de Chantal Akerman fue Sidonie Ehrenberg, quien nació en el seno de una familia judía en Tarnów-Polonia. Sidonie fue la mayor de cinco hermanos: Gusta, Tosca, Remek y Esther. Desde muy joven Sidonie demostró tener

¹ De nuestra traducción, los primeros diálogos en *Aujourd'hui, Dis-moi* entre Chantal Akerman y su madre: *Dis-moi maman, quels souvenirs tu gardes de ta mère?*

Maman était un très très belle femme. Elle était très grand bien faite, très élégante, je me souviens d'une jeune femme. Je peux pas dire qu'elle était une grand-mère pour moi, c'était une très jeune femme qui a été ...30...elle avait 35 ans quand elle a été déportée. On est resté avec notre grand mère, et au fond ma grand-mère a fait un foyer pour moi. Je n'ai pas senti que j'étais orpheline puisque j'avais ce foyer de ma grand-mère. Elle a tout fait pour nous sentir au chaud, dans un nid comme ça. Et alors, quand je suis revenue du camp, je suis revenue chez grand-mère. J'ai pas senti comme les autres qui ont tout perdu, mes amis dans ce cas que étaient malheureuses comme des pierres et moi, j'ai rien senti, au contraire ma grand mère a tout fait pour moi. 00:01:20-00:02:13. Disponible en: <https://www.ina.fr/video/CPA80050536>

² Para responder estas interrogantes se ha acudido a los documentos: *Autoportrait en cinéaste (Cahiers du cinéma, 2004)*, de Chantal Akerman; "La identidad judía de Chantal Akerman en *Aujourd'hui, dis-moi* (1982)", "Entender a la nieta tras conocer a la abuela. Lazos y conexiones entre Sidonie Ehrenberg y Chantal Akerman" y, "Chantal Akerman: estrategias para la autorrepresentación", de Renata Otero Ramallal. Estos textos han sido de gran apoyo por la originalidad de los contenidos biográficos de Akerman.

aptitudes para la pintura y el dibujo, pero su carrera como artista se vio truncada al ser casada con Chifrah Leibel, el hijo de un rabino, con quien tuvo dos hijas. Una de ellas fue Natalia.

Sidonie encontró un refugio en su diario personal en el que escribió que el ser mujer la limitaba a expresar su deseos y pensamientos. La artista e investigadora Renata Otero nos brinda en su texto "Entender a la nieta tras conocer a la abuela" las primeras líneas del diario de Sidonie traducidas del polaco al español, junto con un autorretrato pintado en acuarela.³

¡Soy una mujer! Ello me impide expresar todos mis deseos y pensamientos en voz alta. Solo puedo sufrir disimuladamente. Ahora, contigo, mi diario, quiero al menos poder decir parte de mis pensamientos, de mis deseos, de mis sufrimientos y de mis alegrías, y estaré segura de que nunca me traicionarás porque tú serás mi único confidente.⁴

A pesar de que Sidonie no pudo ejercer una profesión como artista, su esposo le permitía que aprendiera en casa con un profesor privado; sin embargo, toda la obra de Sidonie desapareció cuando el ejército nazi invadió Polonia.

Sidonie y su familia intentaron escapar por Suiza con identidades falsas, pero fueron descubiertos y enviados a Auschwitz (Birkenau), donde Sidonie falleció a la edad de 35 años. De la familia Leibel solo sobrevivieron Natalia y su hermana. Natalia es desplazada a Bruselas con su abuela Rivka, donde se casó con Jacob Akerman y tuvo dos hijas, que fueron bautizadas con nombres franceses: Sylviane y Chantal.

El 6 de junio de 1950 nació en Bruselas Chantal Akerman. De niña pasó la mayor parte del tiempo encerrada en casa junto a su madre. Nelly,⁵ como llamaban habitualmente a Natalia Leibel, quien temía que el Holocausto se repitiera, por ello mantenía a sus hijas encerradas y evitaba que jugaran con otros niños del barrio. Durante su infancia, Chantal adoptó las virtudes de su madre y se propuso explotarlas fuera de casa. Al respecto Renata Otero comenta:

Para la pequeña Chantal ver a su madre, una mujer culta, atractiva e inteligente, limitada a una vida tan rutinaria y gris es muy doloroso. Le parece injusto y se promete a sí misma que no cometerá el mismo error: ni se casará, ni tendrá hijos.⁶

3 El texto y autorretrato fueron publicados por primera vez en: "Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste", en *Cahiers du cinéma* (2004).

4 Renata Otero, "Entender a la nieta para comprender a la abuela" en *Chantal Akerman Cineasta de culto, mujer y transgresora*. Texto escrito para el seminario de la Universidad de Varán USC, 28-29 de julio, 2016. Con la dirección de Renata Otero y Marta Pérez Pereiro. Disponible en: <http://edicions.mostrafilmsdones.cat/index/entender-a-la-nieta-para-comprender/#marker-735-4>

5 Natalia y Jacob eran llamados Nelly y Jacques porque sus nombres reales les dieron problemas en Polonia.

6 Otero, "Entender..."; en: <http://edicions.mostrafilmsdones.cat/index/entender-a-la-nieta-para-comprender/#marker-735-4>.

Se puede asumir que Chantal Akerman heredó de su abuela el gusto por el arte; tal vez no se sintió atraída por la pintura o el dibujo, pero sí por el cine desde sus quince años cuando vio *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard. A partir de ese momento, Chantal decidió estudiar cine y entrar a los cursos del Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS), pero al finalizar el trimestre se retira porque estaba en contra de las metodologías académicas. Por eso, la joven realizadora toma la decisión de aprender cine a través de la práctica.

En 1968 realiza su primer cortometraje, *Saute ma ville*, en el cual, además de dirigir, actúa. Ese mismo año se radicó en París donde aprendió dramaturgia en L'Université Internationale du Théâtre. Tres años más tarde, *Saute ma ville* gana el premio de la Crítica en el Festival de Oberhausen.

Entre 1971 y 1972 Akerman vivió en Estados Unidos y realizó, junto con Babette Mangolte⁷ (directora de fotografía), *La Chambre 1-2* (1972), *Hanging out yonkers* (1973)⁸ y *Hotel Monterrey* (1997). Posteriormente, en 1976, filmaron las calles de Nueva York para crear *News from home*, donde el paisaje urbano está acompañado por la voz en off de Chantal leyendo algunas cartas que su madre le enviaba cuando vivía en los Estados Unidos. En ese filme, el contenido epistolar es la base narrativa de la trama y Akerman, bajo la percepción de su madre, crea una suerte de autorretrato existencial en alteridad materna.

El primer largometraje de Akerman fue *Je, tu, il, elle* (1974), cuyo guion fue escrito en colaboración con Eric de Kuypere,⁹ un guionista y director belga, quien además le ayudó a escribir los guiones de *La Captive*¹⁰ (2000) y *Demain on déménage* (2004).

En 1973, antes de hacer su segundo largometraje, Chantal Akerman presentó en el Festival de Nancy su filme *Hotel Monterrey* (1972). En este festival, la cineasta conoció a la actriz Delphine Seyrig, quien para esa fecha ya había actuado en los filmes de Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), en el filme de Truffaut, *Baisers volés* (1968), y para Luis Buñuel en *La vía láctea* (1969) y *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Además, colaboró con su voz en el equipo de narradores del documental *Primer año* (1971) del realizador chileno Patricio Guzmán. Seyrig también dirigió un documental titulado *Sois belle et tais-toi (Sé bella y cállate)*,¹¹ en el que entrevista a veinticuatro actrices entre estadounidenses y francesas. Las actrices

7 Babette Mangolte seguiría trabajando años más tarde con Akerman para filmar *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles*.

8 Este filme fue inacabado y archivado como material incompleto en la cinemateca Royal Belga.

9 Eric de Kuypere es conocido por sus filmes *Naughty Boys (Chicos Traviesos)*, 1984), *Costa Diva* (1982) y *A Strange Love Affair (Un amor extraño)*, 1985).

10 *La Captive* es una cinta creada con fines comerciales y se inspiró en la novela de Marcel Proust *La prisonnière* (1923).

11 Este nombre desafió el adagio machista que había utilizado Marc Allégret para titular una comedia que estrenó en 1958 y en la cual participó Jean-Paul Belmondo, quien luego interpretaría el papel principal en la cinta *Pierrot le fou* (1965) de Godard.

hablan sobre la mujer y sus roles en el cine; mencionan, además, sus relaciones profesionales con los directores y el equipo técnico de los rodajes. El documental es una suerte de informe colectivo bastante negativo sobre una profesión que solo permitía a la mujer ocupar roles estereotipados y alienantes.

Gracias a Delphine, Chantal conoció en el Centro Audiovisual Simone de Beauvoir¹² a Claire Atherton, quien se convertiría en la editora de sus filmes *Letters Home* (1986), *Le Marteau* (1986), *Rue Mallet-Stevens* (1986), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), *Le jour où* (1997), *D'est* (1993), *Sud* (1999), *La captive* (2000), *Avec Sonia Wieder-Atherton* (2002), *De l'autre côté* (2002), *Demain on déménage* (2004), *Là-bas* (2006), *La folie Almayer* (2011) y *No home movie* (2015). Después de Claire, la cineasta conoció a su hermana, Sonia Wieder-Atherton, artista musical especializada en composición y violonchelo. Wieder-Atherton se convirtió en su colega y trabajó los aspectos sonoros de algunos de sus filmes.

Para abreviar la relación profesional entre Chantal y Sonia, citemos la siguiente información brindada por Renata Otero:

Wieder-Atherton resultó crucial para la elaboración de las partituras que conformaron la banda sonora de *Les Années 80* y las posteriores *Pour Febe Elizabeth Velasquez*, *Un romance en Nueva York*, *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, *La Captive* y *Demain on déménage*. Además, aparece físicamente, como música en *Portrait d'une paresseuse*, *Rue Mallet-Stevens* y *Trois strophes sur le nom de Sacher*. En los últimos tiempos la violonchelista se ha convertido además en la protagonista del filme *Avec Sonia Wieder-Atherton* (2002) y en *D'Est en Musique* (2005-2006): un espectáculo musical dirigido por Akerman donde Wieder-Atherton comparte escena con Laurent Cabasso al piano.¹³

37

En 1973, Delphine ya era una figura importante en el feminismo y su nombre era parte del Manifiesto de las 343 zorras,¹⁴ redactado por Simone de Beauvoir y publicado en Francia en 1971. Para ese entonces, Akerman quería realizar un filme con el objetivo de: «Hacer sitio a cosas que nunca, o casi nunca, aparecían representadas, como los gestos diarios de una mujer». ¹⁵ Por esta razón, la actriz

12 El Centro Audiovisual Simone de Beauvoir fue fundado en París en el año 1982 por Carole Roussopoulos, Ioana Wieder y Delphine Seyrig, con el objetivo de reunir, producir y difundir material audiovisual sobre los derechos, las luchas y creaciones artísticas de la mujer. En este Centro se produjo el filme *Letters home* (1986), en el que actuaron Delphine Seyrig y su sobrina Coralie Seyrig. Historia completa disponible en: <http://www.centre-simone-de-beauvoir.com/wp-content/uploads/2017/05/HistoriqueCASdB-Mai2017.pdf>

13 Renata Otero, *Chantal Akerman. Estrategias para la autorrepresentación* (Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 2007), 479.

14 Nuestra traducción del francés: *Manifeste des 343 salopes*.

15 Chantal Akerman, *Camera obscura, Interview with Chantal Akerman*, Camera Obscura eds. 1977, pp. 115-116.

que trabajaría con ella debía de ser una mujer que sintiera un gran cariño por las mujeres.

Bajo esa iniciativa realiza su segundo largometraje, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), en el cual la cineasta muestra tres días de la vida cotidiana de un ama de casa. Esta cinta otorgó a Akerman el reconocimiento internacional y la posicionó en el contexto del cine feminista. En una entrevista, la realizadora comenta sobre la ejecución de *Jeanne Dielman*.

Pienso que es una película feminista porque doy lugar a cosas que nunca se mostraron de ese modo, como la vida diaria de una mujer. Estas imágenes son las menos jerarquizadas en el cine [...] Más por el contenido que por el estilo. Si una decide mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión es porque una quiere a las mujeres. De alguna manera, una reconoce esos gestos que siempre han sido negados e ignorados. Creo que el verdadero problema que se presenta con el cine de mujeres nunca tiene que ver con el contenido. Es que muy pocas mujeres tienen suficiente confianza para dejarse guiar por sus sentimientos. En cambio, el contenido les resulta más simple y obvio. Lo encaran y se olvidan de buscar las vías formales de expresar lo que son, lo que quieren, sus propios ritmos, su manera singular de ver las cosas. Una gran cantidad de mujeres sienten un desprecio inconsciente por sus sentimientos. No creo que sea mi caso. Tengo suficiente confianza en mí misma. Ésta es la otra razón por la que creo que es una película feminista —no sólo por lo que dice, sino también por lo que muestra y cómo lo muestra.¹⁶

38

A partir de lo citado se puede pensar que Akerman toma la primera línea del diario de Sidonie: «¡Soy mujer! Ello me impide expresar mis deseos y sentimientos» y la lleva a su cine para cuestionarla. De esta manera, la cineasta se permite hablar por las mujeres silenciadas e invisibilizadas como su bisabuela Rivka, su abuela Sidonie y su madre Nelly. Según estas ideas, podemos decir que el cine de Chantal Akerman es una expresión de sentimientos, una evocación a la memoria de sus abuelas y una suerte de homenaje hacia su madre.

Los temas de la cotidianidad femenina, la presencia del hombre como un otro, los gestos femeninos que han sido desplazados al anonimato y el exilio son temas frecuentes en el cine de Akerman. Un cine de contemplación y sentimiento que, como se ha dicho, estuvo influenciado por las figuras maternas de su familia. Su último filme, *No home movie* (2014) es, probablemente, el más bello retrato hecho a su madre antes de morir. No obstante, el crítico de cine Jérôme Momcilovic comenta que este filme no se trata de la muerte, sino:

Sobre el desvanecimiento progresivo de dos imágenes destinadas a desaparecer juntas. Una, la de la madre a quien la edad le ha arrebatado su luminosidad, y que noso-

¹⁶ Akerman, *Camera Obscura...* pp., 118-119.

tros no nos podemos hacer a la idea de verla extinguirse en la pantalla del computador, en la que Skype la trae del otro lado del mundo. Entonces, un zoom desesperado en la imagen, que termina por ahogarla en un charco de píxeles. La otra, la de la hija que filma y que, pronto desarraigada, no tendrá nada que filmar: nada más que su sombra que flota en la superficie de un lago y parece desear irse con la corriente.¹⁷

Natalia Leibel inspiró la mayor parte de la filmografía de la realizadora belga, de tal manera que nos encontramos con una obra estrechamente vinculada con el papel de la mujer en la esfera doméstica.

Cuando Natalia falleció cesa el sentimiento que motivaba al cine de Chantal Akerman y la cineasta decide suicidarse en su departamento en París, el 5 de octubre del 2015, dejándonos un legado de obras cinematográficas que ahora nos permiten desarrollar esta investigación sobre el cine feminista.

La pos-nouvelle vague: *De Pierrot le fou* (1965) a *Saute ma ville* (1968)

Cuando vi *Pierrot le fou*, tenía 15 años. No sabía quién era Godard, casi no sabía ni que hubiese un cine de autor. Cuando iba al cine, era para ver *La gran juerga*, las películas de Walt Disney; no era más que un entretenimiento, una excusa para salir en grupo y comer helados; de ninguna manera era para sentir un choque emocional o para ver una obra de arte; yo no sabía que el cine pudiese ser una obra de arte. Y fui a ver esa película porque me gustó el título: *Pierrot le fou*... Y vi la película, y fue algo tan distinto, era tan diferente.¹⁸

Como indica Chantal Akerman, su primer encuentro con el cine de autor fue gracias a la obra de Godard que la llevó a replantearse sus estudios universitarios y cambió su interés en estudiar literatura por estudiar cine, aunque en el transcurso de su vida profesional no dejó de lado las letras. Por ejemplo, mientras estuvo en l'Université Internationale du Théâtre (Francia) escribió tres piezas teatrales: «*Une histoire d'amour*, *L'enfant mort* y una adaptación de las cartas de Vincent van Gogh a su hermano Theo».¹⁹ Después, Akerman escribió cinco libros: *Hall de Nuit*

17 Jérôme Momcilovic, *Dieu se repose mais pas nous*. (France: Capricci, 2018), 97.

Nuestra traducción del francés: *No home movie n'est pas un film sur la mort, mais sur l'effacement progressif de deux images vouées à disparaître ensemble. L'une, celle de la mère à qui l'âge a fait perdre ses couleurs, et qu'on ne peut se résoudre à voir s'éteindre sur l'écran d'ordinateur où Skype la ramène du bout monde — Alors: un zoom éperdu sur l'image, qui finit par la noyer dans une boue de pixels. L'autre, celle de la fille que filme et qui, bientôt déracinée, n'aura plus rien à filmer: plus rien que son ombre que flotte à la surface d'un lac, et qui semble vouloir partir avec le courant.*

18 Arnaud Hée, *Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, *Cuaderno pedagógico* (España/Francia: CinEd, 1992), 11.

19 Otero, *Chantal Akerman. Estrategias...*, 28.

(1992), *Un divan à New York* (1996), *Une famille à Bruxelles* (1998), *Autoportrait en cinéaste* (2004) y *Ma mère rit* (2013).

El primer cortometraje de Akerman es *Saute ma ville*, que tiene una duración de trece minutos durante los cuales la cineasta cumple los papeles de directora y actriz. Las primeras imágenes muestran las calles de la ciudad y a Chantal Akerman acercándose al buzón del correo antes de subir a su departamento, donde se encierra en la cocina. En ese espacio, Akerman empieza a sacar los utensilios de limpieza, ensucia el piso, lo limpia, arroja las reservas de las estanterías al suelo, cocina espagueti, se lustra los zapatos, se ensucia las piernas, entre otras acciones que no se realizan o no son comunes de hacer por una mujer en el espacio-cocina.

El sonido del cortometraje corresponde a lo que Michel Chion denomina «lógica externa», la cual «acusa los efectos de discontinuidad y de ruptura en cuanto intervenciones externas al contenido representado: montaje que corta el hilo de una imagen o de un sonido, rupturas, arrítmicas, cambios bruscos de velocidad, etc.».²⁰ Esta lógica es la inversa a la «lógica interna» que, en cambio, busca un encadenamiento orgánico entre imágenes y sonidos. La lógica externa que emplea Akerman es la que caracteriza a los filmes de *la nouvelle vague*, en especial a los de Godard. Por esto, asumimos que la composición con relación al tratamiento del sonido en *Saute ma ville* es similar a la de *Pierrot le fou*.

40

Saute ma ville puede ser interpretada como una crítica al lugar de la mujer en el espacio doméstico. Desde el gesto más simple como tomar el tenedor al revés,²¹ hasta la destrucción de la cocina con los mismo utensilios y electrodomésticos que se encuentran en ella. Todo es un caos, un quiebre de normas, un ir en contra del sistema patriarcal. Akerman, a través de la explosión voluntaria de la cocina, se libera del espacio doméstico y las costumbres relacionadas con el símbolo 'cocina'. Estas costumbres son aquellas realizadas por las mujeres a lo largo de la historia: cocinar, servir y lavar los platos. La científica y filósofa Luce Giard inscribe dichos oficios o trabajos domésticos dentro de lo que ella considera «pueblo femenino de las cocinas», conformado por las múltiples mujeres, tías, abuelas, madres, etc., que van heredando de generación en generación las recetas culinarias. El problema con estos trabajos está en que los grupos familiares o sociales los han desplazado a la noción de labor común de mujeres, sin horario ni salario:

Trabajos sin término visible, nunca susceptibles de recibir un último toque: el cuidado de los bienes del hogar, el mantenimiento del conjunto de la familia parecen caer fuera del campo de una productividad digna de evaluación; sólo su ausencia arranca una señal de interés, pero es entonces de reprobación.²²

20 Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona: Paidós, 1993), 40.

21 Véase: Chantal Akerman, *Saute ma ville* (00:03:36).

22 Michel De Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. (México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999), 158.

En ausencia del orden establecido es que Chantal Akerman propone una nueva narrativa del espacio doméstico donde, por medio de su cuerpo, expresa señas y acciones incoherentes, transformando al espacio cocina en un territorio de lucha, una lucha entre el cuerpo y el espacio. Esta lucha busca hacer visible a la mujer a través de su corporalidad y la puesta en quiebre del «anónimo innumerable»²³ en que ha sido reservada por generaciones.

Saute ma ville, además, puede pensarse como una respuesta de apoyo a las manifestaciones ocurridas en París durante Mayo del 68 cuando las mujeres se unieron en revueltas para luchar a favor de la legalización del aborto libre, la autoridad parental conjunta sobre los hijos, la igualdad profesional entre hombres y mujeres, entre otras razones que militantes como Martine Stort y Francisca Martínez apoyaban para eliminar las dicotomías entre lo masculino y lo femenino.

Ese mismo año, en el ámbito cinematográfico, se forma en Francia el grupo Zanzíbar conformado por Sylvina Boissonnas, Patrick Deval, Serge Bard, Juliet Berto, Olivier Mosset, Philippe Garrel, Alain Jouffroy y Jackie Raynal, entre otros.

Este grupo de jóvenes cineastas tenía la intención de cambiar el cine francés realizando obras sobre las manifestaciones políticas y las reflexiones filosóficas de la época. Los miembros trabajaban siempre en colectivo bajo las influencias de cineastas experimentales estadounidenses como Andy Warhol, Jonas Mekas y Ken Jacobs. Esto se debe a que el colectivo observaba las cintas de estos artistas en la Cinemateca Francesa y porque Olivier Mosset,²⁴ artista plástico y miembro del grupo, estaba relacionado con sus obras. Al respecto, Jackie Raynal comenta:

41

Serge Bard me llevaba a menudo a ver a un amigo pintor, Olivier Mosset, que vivía en el número 33 de la Rue de l'Échaudé, en un minúsculo estudio amueblado con un colchón, una manta y un proyector de súper 8. Olivier había pasado un año en la Factory de Andy Warhol y nos proyectaba películas en súper 8. En el marco de este cine-club de habitaciones, se formaría un grupo: Pierre Clémenti, por supuesto, quien ya hacía películas experimentales en 16 mm desde hacía algunos años, Patrick Deval, un amigo con el que vivía y a quien había producido *Héraclite l'obscur* (1967) en Túnez, el pintor Daniel Pommereulle y Sylvina. Todos compramos cámaras de súper 8 y nos mostramos nuestras películas, proyectándolas en casa de Olivier.²⁵

23 Bajo esa definición, Luce Giard subtitula una parte de su texto "Arte de alimentarse" en el que toma como punto de partida el film *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, para hacer un análisis de la posición de la mujer en la cocina. El texto es parte del libro *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*.

24 Oliver Mosset es un artista visual francés que durante 1966-67 formó parte del grupo BMPT (nombre compuesto por las iniciales de sus miembros: Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni). Estos artistas desarrollaban sus obras con el objetivo de cuestionar la noción de autoría y originalidad. Ellos manifestaban que la importancia de las obras debe recaer en el objeto y no tanto en el autor.

25 Jackie Raynal, "El grupo Zanzíbar", traducción de Francisco Algarín Navarro. Disponible en: <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/70-el-grupo-zanzibar#nota1>.

En 1973, el colectivo Zanzibar se separa por razones personales entre sus miembros. Uno de sus aportes para la historia del cine francés fue haber creado, a través del cine club y sus prácticas cinematográficas en super-8, un puente entre la *nouvelle vague* y el cine underground de EE. UU. Ese mismo año, Jackie Raynal, dada su previa relación con el cine de EE. UU., se muda a Nueva York y trabaja como programadora en el Bleecker St. Cinema donde, en el marco de la semana de cine Cahiers du cinéma, programa algunos filmes del nuevo cine francés entre ellos *News from home* (1976) de Chantal Akerman, del que Philippe Garrel opina:

Chantal, ella tenía algo de simplicidad en l'Entrepôt, algo de inteligencia en Rotterdam. Chantal... querida hija de las mujeres de nuestra generación. Lo más lindo del coraje de una mujer, ella lo pone en un filme: *News from home* de Chantal Akerman. Santa soledad, amores, secretos, tenacidad. Chantal.²⁶

Años más tarde, en 1988, Garrel estrena el documental *Les ministères de l'art* donde entrevista a Chantal Akerman y otros cineastas cercanos a su época. En el filme se observa a Juliet Berto, Leos Carax, Jacques Doillon, Hélène Garidou, Benoît Jacquot, Jean-Pierre Léaud, Werner Schroeter, Brigitte Sy, André Téchiné y Jean Eustache. Este mediometraje no es una ficción que parte de la experiencia personal del cineasta, sino un retrato de los realizadores mencionados y sus dinámicas casi autoformativas en el cine.

42

Este grupo de cineastas fue identificado como parte de la *pos-nouvelle vague*, pero ¿cómo empezó este reconocimiento? El primer cineasta de esta generación, como afirma Garrel, fue Jean Eustache, quien llevaba diez años haciendo cine *pos-nouvelle vague* con el apoyo de Godard, quien le ayudó en la producción de *Le Père Noël a les yeux bleus* (1965/66):

Papá Noel tiene los ojos azules, según me dijo Eustache, se filmó con una película que Godard mismo le sacó a uno de sus largometrajes. Le dio unas latas de película virgen de 35 mm para que hiciera Papá Noel. Eustache tenía 28 años, yo tenía 18 y él me decía que quería provocar de algún modo al espectador mostrándole a unos jóvenes moralmente indefendibles.²⁷

A finales de los setenta, Chantal Akerman se lanza al mundo del cine con *Saute ma ville*. Según Garrel, ella pudo ser la primera mujer joven de su época en

26 Philippe Garrel y Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur* (Admiranda/Institut de l'image: 1992), 38. <http://bandesapart.fr/?films=les-ministeres-de-lart>. De nuestra traducción del francés: Chantal, elle avait quelque chose de la simplicité à l'Entrepôt, quelque chose de l'intelligence à Rotterdam. *Enfant chérie des femmes de notre génération. Ce qu'il y a de plus joli dans le courage d'une femme, elle le pose là sur un film. News from Home de Chantal Akerman. Sainte solitude, amours, secrets, ténacité. Chantal.*

27 Pablo Martín Castro, "Philippe Garrel", en *laFuga*, 20. (2018-10-19): <http://2016.lafuga.cl/philippe-garrel/858>.

hacer cine. Así, Eustache, Garrel y Akerman empiezan teniendo en común la experimentación con el carácter formal y narrativo de sus obras, tal como lo hacían los padres de la *nouvelle vague* (Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Agnès Varda, Louis Malle o Alain Resnais). Sin embargo, los cineastas pos-*nouvelle vague* no usaban los métodos convencionales de producción que emplearon sus antecesores. La crítica de cine Nanako Tsukidate señala:

Al nivel del sistema de producción, sin embargo, la *Nouvelle Vague* ha preservado mucho algunas modalidades de financiamiento bastante clásicas, a pesar de sus cambios estéticos. La generación de Garrel ha comenzado a realizar sus filmes en un desierto económico total, afuera del sistema tradicional.²⁸

Tal fue el caso de *Saute ma ville*, que se realizó en 1968 durante una noche de noviembre, con una cámara prestada y «sin planificación previa ni un guion al uso, el resultado es un trabajo espontáneo, con una componente catártica muy importante».²⁹ Dado que Akerman no tenía dinero, tuvieron que pasar dos años para que retirara su cortometraje del laboratorio de edición Meuter Titra. Fue el director del laboratorio quien le pidió que lo sacara y le aconsejó llamar al canal de televisión RTB para distribuirlo. De esta manera, Akerman conoció a Eric de Kuper, que en ese entonces producía un programa llamado *De Andere Film* (*La otra película*) en el que se transmitía cine poético, no narrativo como *Eika Katappa* (1968) de Werner Schroeter y *Dyn Amo* (1972) de Stephen Dwoskin.

La distancia de Akerman con los métodos convencionales de producción en sus primeros filmes, y su debut en pleno contexto de la generación de Garret, son acontecimientos que la conllevaron a ser parte de la pos-*nouvelle vague*. Un movimiento que realizaba producciones de manera espontánea, improvisada, sin una historia atrás de la cámara y cuyos miembros tenían como hilo conductor la puesta en escena de lo inmoral, el suicidio, la juventud y la soledad. Akerman seguirá abordando estos temas a lo largo de filmes como *Je, tu, il, elle* (1975) y *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), largometraje que se convirtió en una suerte de extensión de *Saute ma ville*, pensado en la necesidad de criticar el espacio de la mujer en la sociedad. *Jeanne Dielman* nos permitirá reflexionar sobre el cine feminista como respuesta crítica al sistema patriarcal.

28 Nanako Tsukidate, "Philippe Garrel...", 8. De nuestra traducción del francés: *Au niveau du système de production, cependant, la Nouvelle Vague a peu ou prou préservé des modalités de financement assez classiques, malgré ses bouleversements esthétiques. La génération de Garrel a commencé à réaliser ses films dans un désert économique total, en dehors du système traditionnel.*

29 Otero, *Chantal Akerman. Estrategias...*, 28.

Por elección, el equipo de *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* está compuesto esencialmente por mujeres
(Par choix, l'équipe est essentiellement composée de femmes)
Asistentes de dirección: Marilyn Walelet, Serge Brodsky, Marianne de Maylder.
Imagen: Dominique Delesalle
Dirección de foto: Babette Mangolte
Montaje: Patricia Canino
Scripte: Danae Maroulacou
Sonido: Banie Deswarte, Françoise Van Thienen
Montaje sonoro: Alain Marchal
Mezcla: Jean Paul Loublier
Producción: Evelyne Paul
Actores: Delphine Seyrig, Jan Decorte, Henri Stork,
Jacques Doniol-Valcroze, Yves Bical.

El cine feminista y las narrativas corporales en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

44

Comer totalmente sola en una cocina. El espacio doméstico como dicen ahora. Es menos cómico y nada burlesco, es triste, incluso. Es como una respuesta a Saute ma ville o, más bien, Saute ma ville ya era una respuesta a Jeanne Dielman.³⁰

Durante doscientos minutos el espectador observa la cotidianidad de un ama de casa llamada Jeanne Dielman, que vive con su hijo adolescente en un departamento en Bruselas. El filme está compuesto por tres días dramáticos durante los que Jeanne realiza sus rutinas domésticas como cocinar, tender la cama, limpiar, lavar los platos, salir de compras y, ocasionalmente, se prostituye en el departamento antes de que llegue su hijo. Estas actividades son algunas características que definen la imagen estereotipada de la mujer tanto en la ficción como en la realidad.

Sin embargo, la constante repetición de estas actividades en la imagen cinematográfica deviene el ritual doméstico en una coreografía que desarrolla la estructura narrativa del film. Tal estructura desecha el uso excesivo de los diálogos, convirtiendo las acciones corporales en las líneas de lo que podría describirse como un diario íntimo, el cual, como indica el crítico David Oubiña: «Pretende anular el azar, la casualidad, intenta controlar el curso de los acontecimientos a través de la estructura cíclica del hábito. Por eso es el género de neurosis obsesiva; ese fluir re-

30 Chantal Akerman. "La hielera está vacía. Podemos llenarla". En *Chantal Akerman. Una autobiografía*. (Argentina: Malba- Colección Constantiti). 2005, 47.

gular, pautado, maniático».³¹ Según esta definición, se le da un sentido a la coreografía de Jeanne; todo su orden se trata, entonces, de los síntomas de una neurosis que finalmente la impulsan a cometer el asesinato con el que termina el tercer y último día dramático.

La soledad y los silencios refuerzan la noción de intimidad en Jeanne Dielman, los diálogos pasan a segundo plano y son usados con más frecuencia en los breves encuentros de Jeanne con su hijo y sus clientes. Además, resultan tan naturales que el espectador se siente parte de la experiencia cotidiana de Jeanne. Gus Van Sant y Todd Haynes, desde su condición como cineastas, comentan:

Gran parte de la información, las explicaciones sobre los personajes y la historia de un gran número de films provienen de lo que las personas dicen, de la forma en que lo dicen, y en general hablan más bien con la intención del público que en nombre de las necesidades de verosimilitud vinculadas a los personajes. Por el contrario, los diálogos del film de Chantal Akerman son un evento que ocurre exclusivamente entre los dos personajes en el proceso de hablar, no se tratan como espectadores.³²

El poco uso de la palabra define el campo de la visión del espectador en el cuerpo de Jeanne, en su temporalidad y ritmo con el que hace y repite constantemente la actividad de cocinar y limpiar. Pero estas escenas no solo responden a Jeanne, sino que también evocan la imagen de la mayoría de mujeres que habitan en una casa; imagen que puede ser relacionada con nuestra madre, abuela, tía, amiga, etc. Esta relación ocurre porque las actividades domésticas han sido colocadas en la conciencia social como quehaceres 'normales' del género femenino. La antropóloga Marta Lamas, en su texto "El género es cultura" explica que los estereotipos sobre el ser o hacer de hombres y mujeres, es una construcción cultural y cita a Pierre Bourdieu para señalar que el género es «la mejor fundada de las ilusiones colectivas».³³ Esto responde a una ilusión binaria que clasifica a los hombres y a las mujeres por su vestimenta, maneras de expresarse, espacios ocupacionales, entre otras actividades que representan a cada género dentro de un sistema heteronormatizado.

31 David Oubiña. "Íntima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman". En *Chantal Akerman. Una autobiografía*. (Argentina: Malba- Colección Constantiti). 2005, 22.

32 Todd Haynes, Gus Van Sant. "Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles". En, *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste*. (París: Centre Georges Pompidou/Éditions Cahiers du cinéma, 2004), 180. De nuestra traducción del francés: *Le dialogue est l'une des armes qui empêchent une telle indetification. Une grande partie des informations, des explications concernat les personnages et l'histoire d'un grand nombre de films proviennent de ce que le gents disent, de la manière dont ils le disent, et en général ils parlent plutôt à l'intention du public qu'au nom de nécessités de vraisemblance liées aux personnages. Au contraire, les dialogues du film de Chantal Akerman sont un événement que se produit exclusivement entre le deux personnages en train de parler, ils ne sont pas adressés en spectateur.*

33 Marta Lamas, "El género es cultura". En *V campus euroamericano de cooperación cultural*. 2007, 3. https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/3.p_lamas_m._el_genero_es_cultura.pdf

Entonces, la imagen de la mujer en la cocina se vuelve algo socialmente normal y habitual que, en algunas ocasiones, nos lleva inconscientemente a invisibilizarla del espacio doméstico. De esta manera la mujer es detenida en un espacio anónimo, «¿cómo liberarla?» es la pregunta en cuestión. Akerman la responde gracias a su interés por develar el gesto femenino en sus imágenes. No acude al reclamo o a la protesta en los diálogos de Jeanne, porque esto haría que el personaje sea construido en relación a la figura preestablecida del héroe que lucha contra su enemigo, y no es sobre esto que va la película, sino que se asienta en la idea feminista de buscar la igualdad y criticar al sistema patriarcal a través del cuerpo del personaje. Deleuze hace la siguiente reflexión sobre esto: «El personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el *gestus*, es decir, un 'espectáculo', una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga». ³⁴ Y agrega: «la innovación que introduce Chantal Akerman es mostrar las actitudes corporales como el signo de estados de cuerpos propios del personaje femenino». ³⁵

Además del cuerpo, el tiempo es otro recurso que Akerman usa para posicionar a la mujer en el espacio cinematográfico. Las largas escenas de Jeanne pelando papas, cocinando o bañándose, compuestas por planos fijos que suelen durar aproximadamente tres minutos, son capaces de hacer sentir al espectador estar en el lugar de la mujer, incitándolo a una relectura del espacio doméstico y de las acciones de Jeanne. De esta manera, la imagen cinematográfica que reproduce el *gestus*, ³⁶ compromete a la mirada en su acción de observar. Las actividades domésticas superan las perspectivas del público y se convierten en manifestaciones fenomenológicas, como lo indica la misma Akerman:

Para mi cine, tengo más bien la impresión de que la palabra más conveniente es fenomenológico: siempre es una sucesión de acontecimientos, de pequeñas acciones que se describen de manera precisa. Y lo que me interesa exactamente es esa relación con la mirada inmediata, con el cómo miras estas pequeñas acciones que pasan. Y también es una relación con la extrañeza. Todo es extraño para mí, todo lo que no sale a la superficie es extraño. Una extrañeza ligada a un conocimiento, ligada a alguna cosa que siempre has visto, que siempre está allí en torno tuyo. Lo que produce un sentido. ³⁷

34 Gilles Deleuze, *Cine II. La imagen tiempo* (Barcelona, Ediciones Paidós, 1987), 225.

35 Deleuze, *Cine II...*, 260.

36 Lo que llamamos *gestus* (énfasis propio) en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca, pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol (Deleuze, *Cine II*, 255).

37 De Certeau, Michel, Luce Giard y Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999, 157.

Chantal Akerman encuentra posible transmitir ese sentido, o sentidos, que se producen tras la observación de los planos de *Jeanne Dielman*, por medio del tiempo; es decir, proyectando las acciones que realiza Jeanne en tiempo real. Así, la cineasta refleja el grado de importancia que le da al personaje y, a su vez, implementa un ejercicio de observación en el espectador, transformándolo en una suerte de investigador etnográfico que mira sistemáticamente las prácticas cotidianas de la mujer. Esto se trata de un aprender a mirar las posturas del cuerpo femenino en el espacio doméstico, donde las mujeres deben inventar, día a día, métodos y maneras de hacer sus actividades, las cuales nadie las había reconocido y consolidado en el cine como lo hizo Akerman.

Referencias bibliográficas

- Akerman, Chantal. *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste*. Ed. Cahiers du cinéma, 2004.
- Akerman, Chantal. –. "La hielera está vacía. Podemos llenarla". En *Chantal Akerman. Una autobiografía*. Argentina: Malba- Colección Constantiti, 2005.
- Camera obscura, *Interview with Chantal Akerman*, Camera Obscura eds. 1977.
- Casas, Quim. "Philippe Garrel, Los ministerios del arte", en I Congreso internacional sobre Cine Europeo Contemporáneo. Barcelona: Universidad Pompeu Farra, 2005.
- De Certeau, Michel. Giard, Luce y Mayol, Pierre. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Garrel, Philippe. Lescure, Thomas. *Une caméra à la place du cœur*. Admiranda/Institut de l'image, 1992.
- Gilles Deleuze, *Cine II, La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Hée, Arnaud. *Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, Cuaderno pedagógico*. España/Francia: CinEd, 1992.
- Lamas, Marta. "El género es cultura". En *V campus euroamericano de cooperación cultural*. 2007.
- Momcilovic, Jérôme, *Dieu se repose mais pas nous*. France: Capricci, 2018.
- Otero, Renata. *Chantal Akerman. Estrategias para la autorrepresentación*. Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 2007.
- Oubiña, David. "Íntima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman". En *Chantal Akerman. Una autobiografía*. Argentina: Malba- Colección Constantiti, 2005.

Webgrafía

- Olea, Andrea. "Para las mujeres, Mayo del 68 empezó en junio". País Vasco: *Revista Pikara* [11/05/18]. Disponible en: <http://www.pikaramagazine.com/2018/05/para-las-mujeres-mayo-del-68-empezo-en-junio/>
- Otero, Renata. "Entender a la nieta para comprender a la abuela", en *Chantal Akerman Cineasta de culto, mujer y transgresora*. Texto escrito para el seminario de la Universidad

de Varán USC, 28-29 de julio, 2016. Con la dirección de Renata Otero y Marta Pérez Pereiro. Disponible en: <http://edicions.mostrafilmsdones.cat/index/entender-a-la-nieta-para-comprender/#marker-735-4>

Raynal, Jackie. "El grupo Zamzibar", traducción de Francisco Algarín Navarro, en: <http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/70-el-grupo-zanzibar#notal>

Russell, Catherine. "Otra mirada". 2008. Disponible en: http://www.academia.edu/33346893/OTRA_MIRADA_CATHERINE_RUSSELL

Tsukidate, Nanaki. "Philippe Garrel, l'expérience interieur/exterieure. Philippe Garrel et sa génération dans les années 1960-1970". [France, 5/04/2018]. Disponible en: <http://debordements.fr/Philippe-Garrel-l-experience-interieure-exterieure-671>

Filmografía

Saute ma ville, 1958, Bélgica, 35 mm, 13 min, b/n, sin diálogos.

Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles, 1975, Bélgica-Francia, 35 mm, 200 min, color.

Aujourd'hui, dis-moi, 1982, Francia, 45 min, color.



GILLES DELEUZE

CINÉMA 2

L'IMAGE-TEMPS



LES ÉDITIONS DE MINUIT

50

Portada de la primera edición del libro *L'image temps*
de Gilles Deleuze (Editions de Minuit)

Red de conexiones barrocas: Leibniz, Deleuze, Borges, Ruiz

Galo Alfredo Torres
Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador
galo.torres@ucuenca.edu.ec

Resumen

TÍTULO: Red de conexiones barrocas: Leibniz, Deleuze, Borges, Ruiz

En este texto proponemos una reflexión acerca de la manera en que teóricos y cineastas barrocos y neobarrocos, sin haberse cruzado por los caminos de la historia, lo hicieron en el plano de los conceptos y la praxis artística. Analizando algunas películas del cine neobarroco, trazaremos el mapa de ese sistema de espejos en que se reflejan y conectan sus palabras, imágenes y sonidos, en torno a los conceptos de parodia e *incomposibilidad* (entendida como la convergencia de varios mundos y tiempos en un mismo mundo o tiempo presente) acuñada por G. W. Leibniz (siglo XVII), retomada por Gilles Deleuze (siglo XX), quien la aplica a la obra ficcional de Jorge Luis Borges, y que el cineasta chileno Raúl Ruiz la formula en sus propios términos como irrupción en un espacio/tiempo de espacio/tiempos distantes y distintos. Pero este juego de imposibilidades mundo/temporales tiene además un arco estilístico que va de Cervantes a Welles y al cine neobarroco de América Latina.

Palabras claves: Cine latinoamericano, Raúl Ruiz, Gottfried Leibniz, Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze.

Abstract

TITLE: A net of baroque connections: Leibniz, Deleuze, Borges and Ruiz

In this text we propose a reflection on the way theorists and moviemakers who, despite never having crossed paths with one another, had many common elements from the standpoint of their concepts and artistic practice. By analyzing some movies from neobaroque cinema, we will draw the map of this specular system of reflecting mirrors that connect their words, images and sounds, around the concepts of parody and impossibility (to be understood as the convergence of many worlds and times within the same world or present time). This concept was developed by G. W. Leibniz (XVII century), later used by Gilles Deleuze (XX century), who applies it to his analysis of Jorge Luis Borges' fictional works. Later, the Chilean filmmaker Raúl Ruiz reformulates this concept in his own terms as the irruption in a space/time of many distant and

distinct spaces and times. This game of earth/time impossibilities has also a stylistic arch that extends from Cervantes to Welles and Latin America neobaroque cinema.

Keywords: Latin-American Cinema, Raúl Ruiz, Gottfried Leibniz, Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze.

La parodia e imposibilidad

El sistema de conexiones textuales y epocales del barroco y del neobarroco nos posibilita traer aquí a personalidades tan distantes y distintas como el alemán Gottfried Wilhelm Leibniz (1647-1716), filósofo del siglo y del pensamiento barroco; al francés Gilles Deleuze (1925-1995), teórico de la estética y el arte barroco y neobarroco y del cine neobarroco; al argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), el escritor neobarroco par excellence; y al cineasta chileno Raúl Ruiz (1941-2011), con toda seguridad, el más refinado de entre los cineastas neobarrocos latinoamericanos. En este sentido, de lo que se trata aquí es de argumentar la manera en que dichos autores, sin haberse cruzado por los caminos de la historia, establecieron un sistema de red conceptual y de praxis artística o cinematográfica, en tanto herederos de la estética de Góngora, Cervantes, Bernini, Velázquez o Sor Juana. Haciendo centro en el cine neobarroco, trazaremos el mapa de esa cámara de ecos, de ese sistema de espejos en que se reflejan y conectan las palabras, ideas e imágenes y sonidos de dichos autores en torno a los conceptos de parodia e imposibilidad.

52

La parodia es uno de los componentes centrales de la estética barroca (arte del siglo XVII), que se prolonga o retorna en el siglo XX y en este inicio del siglo XXI como neobarroco. De acuerdo con el cineasta chileno Raúl Ruiz — quien vivió y trabajó en Europa, desde 1973, año de su exilio— la parodia supone un trabajo artístico basado en un sistema alegórico de copia de copias, esto es, de «una imagen original que genera otras imágenes, que a su vez se vuelven un fragmento de ella, reflejándola y perfeccionándola». ¹ Si bien este procedimiento artístico cuenta con sus detractores, que lo consideran como «un síntoma de decadencia artística, una especie de cáncer con inflamaciones y proliferaciones», ² Ruiz lo reivindica y evita relacionarlo con un agotamiento estético o decadencia creativa. De igual forma, Severo Sarduy concibe a este sistema de copias y proliferaciones de textos a partir de otros textos como el componente fundamental de la intertextualidad y carnavalización barrocas: ³ «Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas [...] En la

1 Raúl Ruiz, *Poéticas de cine*. (Santiago: Universidad Diego Portales, 2014), 57.

2 Ruiz, *Poéticas de cine*, 57.

3 Severo Sarduy, *Obra completa*, Tomo II (San José: Universidad de Costa Rica [1972] 1999), 1394.

carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un discurso en otro». Entonces, barroco —como diálogo con textos anteriores al siglo XVII— y neobarroco —sucesivas filigranas anteriores a su revival contemporáneo, pero incluidas las del barroco— conllevan el reciclaje, la reposición, la recirculación de textos de varias épocas o múltiple tipología, o también una red de conexiones que implican el juego de citas, paráfrasis, versiones, préstamos o copias; en definitiva, cámara de eco y fuegos cruzados entre géneros, discursos, formas artísticas de épocas diversas.

El término imposibilidad, provisionalmente entendido como la convergencia de varios mundos y tiempos en un mismo mundo o tiempo presente, fue acuñado por Leibniz, y retomado por Deleuze, quien lo aplicó a Borges. Ruiz lo entendió como irrupción en un espacio/tiempo de espacio/tiempos distantes y distintos que puede ser extensible a otros autores y películas de Orson Welles, María Luisa Bemberg y Jorge Sanjinés. Deleuze además hace una afirmación básica para nuestra argumentación:

En Leibniz, nos parece que se trata en primer lugar de un cálculo de las series infinitas, reguladas por las convergencias y divergencias. Leibniz ofrece la gran representación barroca de ese cálculo al final de la *Teodicea*. Es un texto que responde por excelencia a los criterios generales del relato barroco: encajonamiento de las narraciones, las unas en las otras y la variación de la relación narrador-narración.⁴

53

Esto significa que el diálogo filosófico con que termina la *Teodicea* es el eco de todo relato del siglo XVII, incluso, por supuesto, de Shakespeare y de Cervantes,⁵ y de allí al neobarroco contemporáneo.

Una trenza de varios ramales, Leibniz y Deleuze

Es sabido que en su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco*, de 1989, Gilles Deleuze, junto con el concepto de pliegue (pliegue según pliegue o continuidad entre opuestos) como principio general de funcionamiento del arte barroco⁶ (del claroscuro, por ejemplo), reposiciona el concepto leibniziano de 'imposibilidad'.

4 Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. (Barcelona: Paidós, 1989), 83.

5 Deleuze, *El pliegue*, 3. Es sorprendente la capacidad de síntesis que ejerce Leibniz en un solo texto (desde § 405 hasta § 414), que es una ficción dentro de un texto argumentativo de corte filosófico; allí está todo el *set* de recursos de la poética barroca, incluida la paródica, porque la argumentación en torno al problema teológico de la providencia/voluntad lo hace a través de una narración mítica y, lo que es más, interviniendo y ampliando (parafraseando) otro texto, *Sobre el libre albedrío* de Lorenzo de Valla (1407-1457). Véase Leibniz, Godofredo G. [1710] 1877. *Teodicea. Ensayos sobre la bondad de dios, la libertad del hombre y el origen del mal*. Obras de Leibniz puestas en lengua castellana por Patricio de Ascárate. Madrid: Casa Editorial de Medina.

6 Deleuze, *El pliegue*, 11.

El problema filosófico de los imposibles se refiere a la solución que en el siglo XVII planteó Leibniz al problema teológico de la incompatibilidad e inexplicabilidad entre la gracia dividida y el mal en el mundo: para dejar a salvo a la bondad de la verdad rebelada, el filósofo —llamado también abogado de Dios— inventó la ingeniosa teoría de los mundos posibles, esto es, que en un mundo Adán peca, en otro no peca, en otro es un ser anónimo, etc.; de entre todos esos mundos posibles, el Dios cristiano eligió uno, el mejor, o sea, nuestro mundo, incluso con su Adán pecador, imposible, pero no contradictorio con el mundo sin pecadores que, por decirlo de algún modo, se quedaron suspensos en su entendimiento, lo cual quiere decir que en su entendimiento sí hubo/hay un mundo sin pecadores y sin condenados.

De esa idea de todos los mundos posibles, pero imposibles los unos con los otros, se deriva la propiedad de una narración barroca multidiegética de varios mundos y tiempos, diferente a la narración lineal clásica, continua y de diégesis única. El concepto de imposibilidad retorna en el neobarroco literario y cinematográfico (Borges, por ejemplo, quien sería un discípulo de Leibniz, según Deleuze⁷), pero lo hace bajo otras circunstancias, pues lo que ha cambiado es que en el neobarroco ya no hay Dios, ya no es la superioridad teológica la que regula y elige el mejor mundo entre los varios posibles. El Dios de Leibniz juega y elige —dice Deleuze—, pero Borges y los neobarrocos (que ficcionalizan mundos/tiempos posibles) hacen pasar a la existencia todos aquellos mundos que para el ser humano del barroco eran imposibles entre sí, de ahí la mezcla de historias múltiples que se desarrollan simultáneamente como series divergentes y convergentes del «jardín de los senderos que se bifurcan» borgeano.⁸ En tal virtud, para Deleuze, el neobarroco podría definirse como el desplegamiento de series divergentes en un mismo mundo, su irrupción de incompatibilidades en la misma escena, allí donde Sexto viola y no viola a Lucrecia.

Pero, curiosamente, Deleuze, en su libro sobre cine *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, de cuatro años antes, 1985, ya emplea el concepto de 'imposibilidad' en relación con su fundamental concepto de 'tiempo', para explicar el mundo inexplicable de uno de los filmes modelo del neobarroco cinematográfico: *El año pasado en Marienbad* (1961), del francés Alain Resnais, realizado a partir de un guion de Alain Robbe-Grillet. Para Deleuze, lo que habría en esta extraña película es una simultaneidad de puntas de presente o simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable, porque al confluir los tiempos de tres personajes en una misma diégesis, el narrador cinematográfico no ofrece ninguna pista que indique la asignación del pasado o del presente a alguno de ellos. De allí el laberinto barroco temporal de la película.⁹

7 Deleuze, *El pliegue*, 84.

8 Deleuze, *El pliegue*, 84, 85.

9 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Buenos Aires: Paidós, [1985] 2007), 139.

Deleuze y Borges: una tensa relación

El primer encuentro entre Deleuze y Borges no fue una celebración precisamente. En efecto, en ese complejo y spinozista libro que es *Mil mesetas* (1980), en el capítulo 10, "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible", subcapítulo "Recuerdos de un brujo", Deleuze y Guattari, mientras desarrollan su concepto de 'devenir-animal', comentaron desfavorablemente la obra de Borges:

J. L. Borges, autor conocido por su exceso de cultura, ha fallado por lo menos en dos de sus libros, en los que solo los títulos eran bellos: primero su *Historia Universal de la Infamia*, puesto que no vio la diferencia elemental que los brujos establecen entre la trampa y la traición (los devenires-animales ya aparecen ahí forzosamente del lado de la traición). Una segunda vez en su *Manual de Zoología Fantástica*, en el que no solo muestra una imagen heteróclita e insulsa del mito, sino que elimina todos los problemas de manada y, en el caso del hombre, del devenir animal correspondiente: «Deliberadamente, nosotros excluimos de este manual las leyendas sobre transformaciones del ser humano, el liboson, el hombre-lobo». Borges se interesa por los caracteres, incluso por lo más fantásticos, mientras que los brujos saben que los hombres-lobo son bandas, los vampiros también, y que esas bandas se transforman las unas en las otras.¹⁰

Los dos filósofos franceses, partidarios de las ciencias nómadas o menores (incluidos el relato mítico y la leyenda como explicaciones de la historia natural y humana) y contrarios a lo Uno, lo binario o los caracteres que definen una filiación, que es a lo que juega Borges, proponen lo múltiple y sus desbordes, en el sentido de que oponen «la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexuada», y afirman que solo las «participaciones, las bodas contra natura, son la verdadera Naturaleza que atraviesa los reinos [porque] el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo»:¹¹ es decir, las combinaciones heteróclitas no son asimilables a un filium genético ni a una estructura, siempre binaria y arborescente, sino que son rizomáticas, entre-reinos, entre-tipos. Así es cómo procede la naturaleza, contra sí misma.

Deleuze volvió a citar a Borges —ahora en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, de 1985— cuando pretende explicar la existencia de un grupo de cineastas euronorteamericanos a partir de la noción leibniziana de imposibilidad, si bien no les aplicó abiertamente el calificativo de neobarrocos. En el capítulo 6, "Las potencias de lo falso", Deleuze nuevamente cita a Borges y la respuesta que este

¹⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Valencia: Pre-Textos, [1980] 1997), 247.

¹¹ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 147, 248.

habría dado a Leibniz a propósito de la imposibilidad y el tiempo: la tesis de que el pasado puede ser verdadero sin ser necesariamente verdadero. Se trata de explicar el hecho, ahora ligado al problema de la 'verdad', de cómo el tiempo pasado, presente o futuro atenta contra el concepto de 'verdad' que genera una 'potencia de lo falso'. Efectivamente, como hemos dicho, en el neobarroco del siglo XX y XXI nada impide que mundos imposibles converjan en el mismo mundo y tiempo presente. Y, añade Deleuze:

La respuesta de Borges a Leibniz: la línea recta como fuerza del tiempo, como laberinto de tiempos, es también la línea que se bifurca y no cesa de bifurcarse, pasando por «presentes imposibles», y volviendo sobre pasados «no necesariamente verdaderos» [...] La narración deja de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante.¹²

La narración barroca, con sus múltiples mundos convergentes —en que Fang mata, es matado y no mata ni es matado— o con sus tiempos convergentes —donde Fang niño se encuentra con Fang adulto y Fang anciano— hace irrisión del realismo basado en los conceptos de realidad y verdad de la narración clásica de base aristotélica, y entabla una celebración de lo falso, de la potencia creativa y artística de lo falso. Al respecto, Welles en *Fraude* (1974), un documental barroco por excelencia, dice de sí mismo: «soy un charlatán hablando» que edita una película sobre falsificadores.

56

En el libro *El plieque* (1989), Deleuze, leyendo a Borges desde la imposibilidad de mundos en un mismo mundo, explica que: «Un discípulo de Leibniz, Borges, invocaba a un filósofo-arquitecto chino, Ts'ui Pên, inventor del "jardín de los senderos que se bifurcan": laberinto barroco cuyas series infinitas convergen o divergen, y que forma una trama de tiempos que abarca todas las posibilidades»; y cita este pasaje del cuento "El jardín de los senderos que se bifurcan":

Fang, por ejemplo, posee un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang decide matarle. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, los dos pueden salvarse, los dos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, se producen todos los desenlaces, cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.¹³

Como se ve, el jardín de los senderos que se bifurcan borgeano es de inspiración leibniziana, aunque Borges no cite textualmente a Leibniz en su ficcionalización de las series divergentes y convergentes. La explicación que da Deleuze es la siguiente: «Está claro por qué Borges invoca al filósofo chino más que a Leibniz. Pues desecharía [...] que Dios haga pasar a la existencia todos los mundos imposibles a la vez,

¹² Deleuze, *La imagen-tiempo*, 177.

¹³ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 84.

en lugar de elegir uno, el mejor. Y sin, duda, eso sería globalmente posible, puesto que la imposibilidad es una relación original distinta de la imposibilidad o contradicción». ¹⁴ Borges, básicamente ateo, no se adhiere al abogado de Dios y su elección de un mundo entre todos, y prefiere la tesis de Ts'ui Pên, en la que se producen todos los mundos, bifurcaciones y desenlaces simultáneamente.

La desconexión francesa: Deleuze y Ruiz

Resulta extraño que Deleuze nunca cite ni comente ninguna película del chileno Raúl Ruiz en sus reflexiones sobre el cine neobarroco del sistema de adorno, las duplicaciones de la imagen-cristal, las capas de pasado y las puntas de presente (incomposibilidad) que hace en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985). Y es más extraño si se considera que el chileno vivía y filmaba en Francia desde 1974, año en el que va al exilio, luego del golpe de Estado ejecutado por Pinochet contra Allende. Solamente en una nota al pie de página de dicho libro, el francés lo nombra a propósito del tema de «las potencias de lo falso», un artículo de Pascal Bonitzer titulado "L'art du faux: métamorphoses", de Raoul Ruiz. Cahiers du cinema. ¹⁵ Es decir, Deleuze sí leyó algo acerca de Ruiz, pero no existen indicios de que hubiese mirado algunos de sus filmes. De haberlo hecho, seguramente habría apreciado que el chileno concentró en su obra todos los estilemas del cine neobarroco de sus predecesores Welles, Resnais, Renoir, Ophüls, Fellini y Visconti. Estos estilemas se conjugaron en su obra y la hicieron partícipe de las potencias de lo falso, en oposición a las aspiraciones de verdad y realidad, aún en la ficción del realismo clásico de base aristotélica.

Ciertamente, Ruiz, ya en Francia, poco a poco fue atenuando en sus películas la base clásica realista de su etapa chilena (*Tres tristes tigres*, 1968; *Palomita blanca*, 1973; o *Realismo socialista*, 1973), dada su radical crítica a todo el cine de lo que él llama 'teoría del conflicto central' y su diégesis única, continua y repetitiva, en su ensayo "Teoría del conflicto central". ¹⁶ Paulatinamente, fue adentrándose en la forma neobarroca de las bifurcaciones de tiempo subjetivo, las duplicaciones de la imagen cristal y de la incomposibilidad, en sus dos variantes, ya sea de mundos como «irrupción de incomponibilidades en la misma escena [...] allí donde Fang mata, es matado y no matado», ¹⁷ o ya como la irrupción de tiempos en forma de «puntas de presente» o «tres presentes simultáneos implicados en el mismo universo», ¹⁸ como lo plantea en *La imagen-tiempo*, allí donde Fang es niño y es joven y es viejo, nítidamente visible al final de esa obra total que es *El tiempo recobrado* (1999), de Ruiz.

¹⁴ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 85.

¹⁵ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 179.

¹⁶ Ruiz, *Poéticas del cine*, 15.

¹⁷ Deleuze, *El pliegue*, 108.

¹⁸ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 140.

La red latinoamericana: Ruiz y Borges

Michael Goddard, teórico de la obra de Ruiz, definió la estética barroca por «el énfasis del fragmento sobre el todo y la resultante complejidad en la que se da la coexistencia de múltiples niveles en un mismo trabajo, niveles que no son reducibles a un único esquema o perspectiva»;¹⁹ fragmentación y multiniveles que estimamos armonizan sin forzamiento con las bifurcaciones, duplicaciones e imposibilidades sugeridas por Deleuze. Ruiz entró definitivamente en esta zona en los años ochenta con *Zig Zag o el juego de la Oca* (1980), medimetro lúdico que desde el título anuncia lo que vendrá en lo tocante al tema, universo referencial, personajes y trama: juego, mapa, laberinto, sueño y niveles múltiples. H es el personaje protagonista y dentro de una pesadilla es invitado a un juego que lo lleva a adentrarse en un laberinto de lugares y mapas que van ampliándose geográficamente desde un barrio parisino hasta el cosmos entero (mundos). Sueños, juegos, mapas y laberintos y sueños dentro del sueño con confusión final recuerdan al Borges neobarroco, pues, como argumenta Gamarro, «si Borges abjura y se aleja de la escritura barroca, lo hace para profundizar su filiación barroca en el plano de las ficciones barrocas»;²⁰ es decir, en los juegos no de la frase o la metáfora, sino de la estructura, de la simultaneidad de todas las bifurcaciones y desenlaces posibles. En la película de Ruiz aparece la imagen de una mano que desde el cielo lanza los dados, imagen que contradice la idea de Einstein de que el azar no existe y que Dios no juega a los dados, como el Dios de Leibniz, que tuvo que elegir un mundo entre todos los imposibles. La imagen equivale a decir que esta ficción invierte tal premisa, ya que H se desplaza entre geografías y astronomías según el azar que le depara cada coup de dés, y esto es posible porque en el neobarroco pueden concurrir varios mundos, sueños o series divergentes en un solo mundo (del durmiente): hay una continuidad entre esos mundos porque todos están implicados.

58

Hemos dicho que Ruiz se conecta con Borges porque recurren a los juegos, sueños, mapas y laberintos, identidad estética que conectaría a los dos con Leibniz y su concepción barroca²¹ de la infinidad de mundos posibles, aunque lógicamente imposibles los unos con los otros (en un mundo no pueden existir Adán pecador y Adán no pecador, por eso a la existencia, para Leibniz, solo pasa el mundo en que Adán peca). Y ya hemos dicho también que Deleuze mantiene la tesis de que Borges es un discípulo de Leibniz porque deriva su poética de la filosofía

19 Michael Goddard, *The cinema of Raúl Ruiz. Impossible cartographies*. (New York: Columbia University, 2013), 6.

20 Carlos Gamarro, *Ficciones barrocas*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011), 41.

21 Barroca porque Leibniz rompe con la idea platónica de dos mundos o de nuestro mundo como «reflejo de un mundo absoluto más profundo», y plantea una infinidad de mundos posibles «imposibles los unos con los otros», de los que Dios ha elegido uno, el mejor. Pero en la ficción neobarroca, deslindada de la razón teológica leibniziana, esos varios mundos conviven perfectamente en la misma escena o en un mismo mundo.

y teología del filósofo alemán. En Leibniz, Dios debió elegir, bajo el principio de razón suficiente y sus premisas de perfección, bondad y sapiencia infinita inherentes a la divinidad, un mundo entre la infinidad de los mundos posibles (el más dotado de realidad, incluso con sus condenados y pecadores), y eligió nuestro mundo. Al contrario, Borges y Ruiz, ya sin coacción teológica o sin la presión de la razón suficiente divina, en sus ficciones hacen pasar a la existencia todos los mundos posibles y la incomposibilidad mundo/temporal de esos mundos y tiempos no les impide habitar el mismo mundo o un mismo presente, ninguno es mejor, ninguno es peor, basta con que haya entre esos mundos posibles divergencias y convergencias. Dios juega con reglas, pero Borges y Ruiz no, por eso la mezcolanza de historias bifurcantes que se desarrollan en series divergentes en mundos imposibles.²²

Ruiz cierra el círculo

El parentesco estético entre Leibniz y Borges (y con Deleuze, a propósito del concepto de tiempo imposible) lo planteó el mismo Raúl Ruiz en su ensayo "Imágenes de imágenes", del libro *Poética del cine I*, con una prosa atropellada, digresiva y erudita, cuando explicó:

El mundo se ha vuelto un lugar; tiene, pues lugar. Es cierto que nos queda el tiempo, y que allí quedan cosas por explorar. Es preciso establecer nuevas conexiones entre acontecimientos ubicados en épocas diferentes. Poco a poco el tiempo lineal o cronológico es reemplazado por la yuxtaposición de acontecimientos ocurridos en tiempos y lugares distintos del planeta [...]. Esa exploración del tiempo producirá cada vez más proposiciones anacrónicas, del estilo de las que insinuaba el jesuita Antonio Vieira en su *Historia del futuro*.²³

59

Estas rupturas del tiempo cronológico, de proposiciones anacrónicas o yuxtaposición de acontecimientos distintos y distantes en el tiempo se parecen o hacen eco de la imposibilidad temporal leibniziana. Aunque Ruiz tampoco usó la palabra 'barroco' ni citó a Leibniz, convocó a un poeta barroco como Antonio Vieira y se adhirió a la tesis borgeana de que el mundo:

22 Deleuze explica mejor la relación entre Leibniz y Borges al poner de por medio la teoría de los juegos y el laberinto de Leibniz, y al establecer la diferencia fundamental entre barroco y neobarroco, sobre la base de que Leibniz (barroco) tuvo que hacer elegir a su Dios un mundo de entre todos los imposibles, mientras Borges y sus pares neobarrocos, entre ellos, Ruiz, sin presión teológica, eligen y ficcionalizan todos los mundos imposibles. Véase también: Gilles Deleuze. 1980. *Cours sur Leibniz*. Vincennes.

23 Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, 69-70. Al inicio mismo de *Historia do Futuro* ([1718] 1995), el jesuita Antonio Vieira recoge y a su manera plantea la idea de la imposibilidad de Leibniz, cuando afirmó que en la 'eternidad' de Dios «todos los futuros le son presentes», y por extensión también los pasados; es decir, en la temporalidad de la divinidad confluyen finalmente pasado, presente y futuro humanos.

Es un mundo del que se han tirado muchas copias. Habría, pues, una cantidad infinita de mundos. Pero como la naturaleza comete errores, alguna de esas copias serían defectuosas: en ciertos mundos habría páginas en blanco; otros no tendrían sino una página repetida al infinito; otros, por fin, solo presentarían defectos menores: una botella de Coca Cola de más, una sinfonía de Beethoven de menos.²⁴

El parentesco con el texto final de la *Teodicea* es palpable respecto a los varios mundos/tiempos imposibles, porque en un mundo Adán peca y en otro no peca, en uno es niño, en otro es joven y en otro es viejo, y así, todas las variaciones de mundos posibles, con detalles de más o de menos. En el mediometraje, *Zigzag*, Ruiz lleva al cine este sistema barroco de varios mundos imposibles, de sueños en forma de mapas, cada uno de los cuales varía de tamaño y forma, por lo que el protagonista avanza azarosamente en un modelo estructural textual complejo con que Leibniz cierra su *Teodicea* (1710), el que incluye encajonamiento de narraciones, cambio de narradores, la alegoría del Palacio de los Destinos, la alegoría de la pirámide de todos los mundos posibles y hasta un soñador (Teodoro). Pero en Leibniz, ni Dios ni Teodoro se equivocan o se extravían, aunque duden, como sí lo hacen Don Quijote, Segismundo, Sexto o H. Con propiedad, Deleuze argumentó que ese fragmento de la *Teodicea* es un modelo del relato barroco.

60

Dos películas neobarrocas de Ruiz

Manuel en la isla de las maravillas (1984), de Ruiz, es una historia que también está estructurada sobre una proliferación de mundos/tiempos de la imposibilidad. El narrador empieza diciendo «mi nombre es ahora, las historias que cuento ocurren todos los días, terminan a cada instante y recomienzan pasado mañana; dicen que debo llegar a lugares a los que nunca iré, es por eso que prefiero contarlas en el futuro». Nuevamente, identificamos tanto la imposibilidad de varios mundos posibles conectados y a la imposibilidad de varios tiempos o puntas de presente de varios tiempos en un mismo presente. A la manera de "El Otro" borgeano, esta película muestra a dos niños de 7 y 14 años que son la misma persona, pero que habitan en mundos distintos conectados entre sí. Todo comienza cuando el niño delira que un día, en lugar de ir a la escuela se desvía por un camino que lo lleva a una cueva —evidente cita de la cueva de Montesinos cervantina—, donde puede cumplir todos sus deseos, pero en el futuro, a la edad de 14 años. Allí, en ese otro mundo y edad, todo es posible porque a su vez viaja por varios mundos que lo ayudan a corregir las consecuencias de las travesuras que ha cometido en el mundo y edad reales. En este punto, se lo podría emparentar incluso con Cortázar, experto en crear «pasajes, pasadizos, galerías, puentes, puertas y vasos comunicantes que permiten pasar de un

²⁴ Ruiz, *Poéticas del cine*, 64.

plano al otro sin viaje, casi sin esfuerzo». ²⁵ Estos puentes o tránsitos entre mundos distintos y distantes, pero sin viaje, poseen su equivalente en la noción de *Il ponte* que ha acuñado el propio Ruiz:

En mis proyectos intento pasar de un mundo a otro usando una técnica que la Venecia barroca llamaba "Il Ponte", una manera de producir agentes anamórficos que juegan con los cuatro niveles de la retórica medieval: el nivel literal, el alegórico, el ético y el anagógico. Pero también uso otros dispositivos retóricos: las siete vías de Abulafia, o simplemente palabras cruzadas. Solo que en vez de tratar de leer los cuatro niveles al mismo tiempo, el objetivo es pasar constantemente de un nivel a otro. ²⁶

Esos otros niveles son otros tantos mundos futuros imposibles, pero conectados: el niño está en su lecho, a los siete años, fingiendo una fiebre, como lo sabremos al final, para no ser castigado.

En 1986, Ruiz efectuó otra declaración de principios neobarrocos con la película *Mémoire des apparences (La vida es un sueño)*, una muy personal y libre adaptación de *La vida es sueño* calderoniano, en clave de imposibilidad de varios mundos/tiempos posibles que convergen en un mismo mundo y tiempo presente. Se trata de una adaptación libre porque retoma la obra, el tema y algunos fragmentos de la trama original para contar la historia del profesor Ignacio Vega en dos tiempos: 1974, año en que fue obligado a memorizar 15 000 nombres y direcciones de miembros de la resistencia chilena, para lo cual usó como método mnemotécnico los versos de la pieza de Calderón; detrás de cada verbo, metáfora y estrofa escondió nombres, direcciones y operaciones militares. Cuando cae en una emboscada se ve obligado a olvidarlo todo. Veinte años más tarde, 1994, en Valparaíso, se encuentra con alguien que le pide rememorar la información cifrada, pero no puede. Por azar, regresa a la sala de cine de su infancia, donde, casualmente, se proyecta el mismo filme que hace veinte años. Allí, frente a esa vieja película, se desencadena de pronto un torrente de rememoraciones hasta alcanzar una verdadera imposibilidad mundo/temporal (niñez, época militante y presente) e indiscernibilidad entre el mundo de la película, el de su realidad (sala de cine o mundo objetivo) y su consciencia que rememora (mundo subjetivo).

61

Retorno a la fuente: Cervantes

Hemos advertido que Deleuze enraizó sus argumentaciones sobre la imposibilidad del relato barroco en un filósofo del siglo XVII, y desde allí leyó a Borges, y hemos advertido también que esa red de conexiones imposibles incorpora a Ruiz. Pero, acaso, para ir a la fuente (si la hay) de esta cámara de eco barroca, no

²⁵ Gamarro, *Ficciones barrocas*, 64.

²⁶ Ruiz, *Poéticas del cine*, 101.

está por demás aclarar que antes de Leibniz, Cervantes –en el capítulo XXIII de la segunda parte de *El Quijote*– al contar la aventura del descenso de Don Quijote a la cueva de Montesinos, puso ya en una narración esta convergencia de mundos y tiempos, y estableció tránsitos entre mundos y tiempos distintos y distantes. En efecto, en la narración don Quijote relata lo que vivió en el lapso de lo que él supone que fueron tres días y sus noches, mientras Sancho asegura que estuvo apenas una hora dentro de la cueva; estamos ante un viaje al pasado, o mejor, una convergencia de pasado y presente y de un mundo real y un mundo encantado. Es una convergencia de mundos tan extrema a tal punto que permite que Don Quijote pueda ver allí, en la cueva de Montesinos, por primera y única vez a Dulcinea; los personajes del mundo y tiempo pasado convergen con el mundo ficticio de Dulcinea, ese ser que solo vive en la cabeza del Caballero de la Triste Figura. No importa si este encuentro de mundos y tiempos ocurre dentro o fuera de la cabeza de Don Quijote; lo que cuenta es el cruce indiscernible del mundo de los vivos, el mundo de los muertos y el mundo imaginario, sumado al elemento temporal de los quinientos años.

El Quijote de Orson Welles

62

Para terminar esta red de conexiones, que amenaza con desbordar y enredarse, solamente quisiéramos comentar rápidamente tres ejemplos de imposibilidad cinematográfica en otros autores. El primero de ellos se evidencia en el fundador del neobarroco cinematográfico, Orson Welles. Giorgio Agamben, al final de *Profanaciones* (2005), en un brevísimo ensayo de apenas veinticinco líneas titulado "Los seis minutos más bellos de la historia del cine" elogió un fragmento filmico de seis minutos que no está en la versión que conocemos de Don Quijote de Orson Welles (1992), montada por el cineasta español Jesús Franco a partir del filme que Welles rodó en España como homenaje al barroco español. La película como tal ya es una danza de cruces o pliegues entre mundos y tiempos, entre documental y ficción, pues el cineasta Welles aparece en ella filmando el mundo español, y entre sus protagonistas están Don Quijote y Sancho Panza. Inusitadamente, estos dos personajes abandonan su ficción y su rodaje, y van a caminar por las calles de la España de los años franquistas. Sancho es el personaje principal, quien en sus paseos conoce el agitado mundo moderno, con sus fiestas multitudinarias, autos, televisores, telescopios, cines. Hay una escena en que Sancho se cruza con Welles; en otra, Don Quijote y Sancho miran a la cámara de la película que se está filmando sobre *El Quijote*, y maldicen a la máquina de cine que ha convertido «las verdades en falsedades, y las falsedades en verdades».

En esas aventuras por la ciudad, Sancho pierde a Don Quijote y comienza a buscarlo frenéticamente. En la versión de Jesús Franco, Sancho encuentra a su amigo prisionero en una carroza, pero en la versión de seis minutos que comenta Agamben, a Sancho le informan que su amo está en un almacén; así que entra a un cine, en plena proyección de una película, y lo encuentra mirando una película de caballeros de capa

y espada. Sancho, en medio de las protestas del público adulto, se sienta junto a una niña, quien le ofrece un chupete al tiempo que le indica cómo debe usarlo. En la galería, un grupo de niños también mira la película. La cámara, con todos los estilemas wellesianos, nos muestra cómo la expresión del rostro de los dos insólitos espectadores va cambiando de la alegría a la angustia y luego a la desesperación. Y cuando en la pantalla se ve a una princesa en peligro (cfr. la conexión con el retablo de Maese Pedro cervantino), don Quijote no resiste la tensión, se levanta, desenvaina su espada, sube al escenario, se acerca a la pantalla, y en medio de las protestas del público y el aplauso de los niños, comienza a destrozarse la tela de la pantalla en una fiera batalla que termina con todo el público huyendo despavorido de la sala.

¿Qué ha pasado aquí, respecto al tema que nos interesa? Ciertamente, es una cita o una parodia del capítulo XXI, de *El Quijote*, en el que el Caballero de la Triste Figura confunde realidad y ficción y destroza el teatrino de Maese Pedro en la escena en que la princesa Melisandra está en peligro. Pero, además, está la imposibilidad, el viaje sin viaje que han hecho unos personajes de una novela del siglo XVII hasta aparecer en una película del siglo XX; y luego está otro tránsito que hacen de la ficción al documental o a la vida real que construye una película documental, de allí a una sala de cine, y de allí a la película que se proyecta en esa sala de cine.

El segundo ejemplo involucra al cine latinoamericano, y lo hallamos en dos películas: *Yo, la peor de todas* (1990), de María Luisa Bemberg, y *La nación clandestina* (1989), de Jorge Sanjinés. En la primera, hay una escena en que se cumple la imposibilidad de tipo temporal. En ella, Juana, que ha debido ir a atender a su madre moribunda, recuerda un pasaje de su niñez en la que Ella aparece como una niña de nueve años vestida con ropas masculinas. La escena transcurre con dos cortes de montaje y no con plano secuencia, como el resto de la película. Lo destacable aquí es que Juana adulta está en el primer plano, hacia la izquierda, y desde allí mira a su madre en el lecho, hacia la derecha, y platica con la niña Juana, que está hacia el centro y al fondo del plano; la escena se cierra con la Juana niña diciéndole directamente a la Juana adulta, ahora sí en plano secuencia: «como no pude disfrazarme de hombre, me disfracé de monja». Así, en una misma escena y en un mismo plano y con profundidad de campo confluyen dos tiempos, pasado (Juana niña) y presente (Juana adulta). En esta coexistencia imposible de tiempos divergentes se cumple la fórmula propuesta por Deleuze en su variante temporal de puntas de presente: «simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable»,²⁷ allí donde Fang es niño y Fang es joven y Fang es adulto; donde Juana niña habla con Juana adulta.

Un antecedente casi coetáneo de este tipo de composición lo hallamos en el cineasta boliviano Jorge Sanjinés, quien lo denomina plano secuencia integral, debido al extenso uso colectivista del tiempo subjetivo y del plano secuencia que emplea en su película *La nación clandestina* (1989):

27 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 139.

La cámara adopta múltiples puntos de vista dentro de la secuencia; por ejemplo, si comienza por ser el punto de vista subjetivo del actor que recuerda algo, se convertirá en el instrumento descriptivo de esa memoria. En el mismo plano podrá adoptar un punto de vista ajeno a esa reconstrucción y al propio punto de vista subjetivo para situarse interpretando la visión colectiva de otros personajes que llegan al escenario violentando la mirada del individuo que recordaba, eliminando todo rastro de su memoria o incorporándose a ella violentando tiempo y espacio.²⁸

Esto significa que, de los cien planos secuencia de la película boliviana, cuatro se acercan al imposible temporal de Bemberg; es decir, en un mismo plano secuencia con profundidad de campo convergen el presente y el pasado para sugerir el tiempo subjetivo de un recuerdo que muestra en el mismo plano al personaje que recuerda y la escena recordada. En *La nación clandestina* esa composición compleja muestra al personaje protagonista, Sebastián Mamani, quien desde el primer término y en primer plano mira su pasado, que está en segundo término, hacia el fondo. Sanjinés emplea esta composición en 1989, un año antes que Bemberg,²⁹ con el fin de «dar representación a una serie de elementos de la cosmovisión andina: el tiempo circular —a través de un paneo o travelling, el pasado y el presente coexisten— y la vincularidad estrecha entre el ser humano y la Naturaleza».³⁰ Mientras el boliviano le otorgó a la imposibilidad un alcance identitario, Bemberg recurrió a la misma composición, de plano secuencia y profundidad de campo, para mostrar la vida personal de una monja en un convento y el tiempo subjetivo de un recuerdo de su infancia.

64

Nos habíamos propuesto exponer y discutir la manera en que una red de conexiones o cámara de eco barroca posibilitaba establecer diálogos entre autores que, sin haberse cruzado por los caminos de la historia, establecieron un sistema conceptual y de praxis artística o cinematográfica en tanto herederos de la estética narrativa del siglo XVII. Analizando varias películas del cine neobarroco, hemos trazado el mapa de ese sistema de espejos en que se reflejan y conectan teorías, escenas y planos de dichos autores. Todo esto como un gesto muy propio de la parodia barroca y su tendencia a la intertextualidad sin medida. Pero, principalmente, ha sido el concepto de imposibilidad —de mundos y tiempos simultáneos— el que ha servido como hilo conductor de una forma estética que de Cervantes a Welles

28 Jorge Sanjinés, "El plano secuencia integral". *Revista Cine Cubano*, 125, La Habana: ICAIC, 1989, 65-73.

29 Esta convergencia imposible de tiempo presente y pasado en un solo plano sostenido, en el que un personaje mira su pasado en el mismo plano sin corte (dos espacio-tiempos en el mismo plano), complejiza lo que ya hicieron dos neobarrocos italianos, Visconti en *Las noches blancas* (1957) y Antonioni en *The passenger* (1975), esta vez usando un travelling sin corte para ir del presente al pasado o viceversa.

30 Manuel Aimaretti, "Mirada-Límen y memoria heterogénea". En *Acerca de la nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989). *Secuencias-42*, Buenos Aires: UBA, 2015, 132.

hemos visto pasar por Leibniz, Deleuze, Borges y Ruiz, y de allí al cine neobarroco de América Latina. Incomposibilidad como la formulación o clave de bóveda que nos sirve para entrar y comprender esas escenas aparentemente inexplicables (desde la visión del cine clásico realista y unidiegético), en que un mismo personaje aparece hablando con su niñez o mirando la escena que recuerda, como ocurre en *Yo, la peor de todas* y *La nación clandestina*. Estos son los juegos de la estética neobarroca y su tendencia a plegar y mezclar planos ontológicos distintos y cronotopos distantes en una misma escena o mismo plano cinematográfico.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Aimaretti, Manuel. "Mirada-Límen y memoria heterogénea". En *Acerca de la nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989). Secuencias-42, Buenos Aires: UBA, 2015.
- Cervantes, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha*. Barcelona: Nauta, [1605-1615] 1990.
- Deleuze, Gilles. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, [1980] 1997.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, [1985] 2007.
- . *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Goddard, Michel. *The cinema of Raoul Ruiz. Impossible Cartographies*. London and New York: Columbia University Press, 2013.
- Leibniz, Gottfried. Teodicea. *Ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*. Trad. Patricio de Ascárate. Madrid: Casa Editorial de Medina, [1710] 1877.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2014.
- Sanjinés, Jorge. *El plano secuencia integral*. Revista Cine Cubano, 125, 65-73. La Habana: ICAIC, 1989.
- Sarduy, Sarduy. *Obra completa*, Tomo II. San José: Universidad de Costa Rica [1972] 1999.
- Vieira, Antonio. *Historia do Futuro*. Edición electrónica de Richard Zenker ([1718] 1995. Disponible en: http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/Futuro_I.pdf.



ROMA: CUANDO LO CAÓTICO Y LO MONUMENTAL IRRUMPEN EN LA INTIMIDAD

Rafael Plaza

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

rafael.plaza@uartes.edu.ec

El reconocido diseñador de producción Jack Fisk, quien ha acompañado al cineasta Terrence Malick en la elaboración de todos sus filmes estrenados hasta ahora, y que además comparte con él una perdurable amistad, manifestó en cierto momento lo sorprendido que estaba al encontrar cuán personal era el guion de *The Tree of Life* (2011), pero que luego de ver el filme terminado, solo pudo pensar en lo universal que resultaba.¹ Es claro que aquel largometraje de Malick, ganador de la Palma de Oro, es una obra que está impregnada de los recuerdos de su autor, de algunas vivencias de su infancia, de memorias familiares, y que además puede ser leída como un homenaje a la figura de su madre, convirtiéndose en su película más personal hasta el momento.

Cuando Andrei Tarkovski decidió filmar *El espejo* (1975), algunos colegas y particu-

larmente su director de fotografía habitual hasta ese punto de su carrera, Vadim Yusov, rechazaron el guion de la película argumentando que no era ético producir un filme descaradamente autobiográfico. Sin embargo, Tarkovski decidió seguir sus instintos, y prosiguió con la realización de la obra. La película nunca tuvo un estreno oficial, provocó una recepción mixta entre los espectadores y, debido a las restricciones del Estado Soviético, nunca fue enviada a festivales, por lo que jamás recibió ningún galardón. Aunque para el cineasta ruso, el acto de poder concretar aquel proyecto significó la liberación de un impulso interno: «las imágenes de mi niñez, que me persiguieron durante años, robándome la tranquilidad, se desvanecieron de repente». ² Ya habiendo podido hacer tangible este íntimo retrato de su madre, de rememoraciones de su hogar, de la historia de su nación, e incluso de evocaciones oníricas, Tarkovski reflexionó sobre el hecho de compartir un

69

1 Dennis Lim, "Pursuing Imperfection in Malick's Eden", en *The New York Times*, 16 de mayo de 2011.

2 Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (Madrid: Rialp, 2002), edición en PDF, 154.

relato tan propio con los miembros de su equipo, y que eventualmente sería observado por muchos otros: «una vez terminado *El espejo*, ya no se podía considerar como la historia de mi familia, pues de esa historia había participado todo un grupo de personas muy distintas: mi familia había crecido».³

La memoria individual está contenida por imágenes archivadas derivadas de las experiencias sensoriales de una persona, y sin embargo, al existir una memoria colectiva se produce el extraordinario evento en el que un grupo variable de gente puede recordar un mismo hecho, cada uno desde su particular punto de vista. La película *Roma* (2018), del director mexicano Alfonso Cuarón, comparte con los dos filmes mencionados las características de ser una obra que explora las reminiscencias personales de su autor, que, a través de remembranzas de su infancia y un estilo definido, construye un universo propio que explora eventos históricos de su país que conforman una rememoración compartida, y que además sirve como un sensible tributo a las figuras maternas de su niñez. En el caso de *Roma* esta figura no se personifica exclusivamente por la madre del realizador, sino que más bien, toma protagonismo en el personaje que representa a la empleada doméstica que en la vida real trabajó en la casa de Cuarón desde que él era un bebe, y que ejerció una influencia importante en su crianza.

El argumento de *Roma* se constituye entonces, no solo a partir de los recuerdos del cineasta, sino que además recoge las

vivencias de su familia. Cleodegaria Gutiérrez, llamada 'Cleo' por los miembros de la familia, es el personaje que interpreta Yalitza Aparicio, en alusión directa a Liboria Rodríguez, quien para los miembros reales de la familia de Cuarón era conocida como 'Libo'. La película está finalmente dedicada a ella. La verdadera Liboria ya había aparecido en el primer largometraje del director, *Sólo con tu pareja* (1991), y también en un pequeño papel como la empleada doméstica del personaje de 'Tenoch' en la nominada al Oscar a mejor guion *Y tu mamá también* (2001). En esa ocasión su personaje era Leodegaria Victoria, llamada 'Leo' por las personas de la casa.

Este nuevo largometraje de Alfonso Cuarón, escrito, dirigido, producido, editado y fotografiado por él, no necesariamente deambula por una configuración no lineal y abstracta, como el mencionado film de Malick o el de Tarkovski, mostrándose más bien como un drama social, que tampoco introduce otras líneas narrativas o cambia su planteamiento inicial de estilo, pero que sin duda posee una estructura de narración anecdótica que la diferencia de sus obras anteriores. Esa disposición estructural, por supuesto, va ligada al carácter de evocación de recuerdos que forman el punto de partida de todo el proyecto, y que refleja la manera en cómo funciona nuestra memoria, capturando episodios específicos de nuestra vida.

La imagen que da inicio a *Roma* nos muestra el piso de un patio siendo lavado. Este plano, que dura más de cinco minutos, nos provee de tanta información sobre el desarrollo eventual de la película, que puede resultar cautivador en su amalgama de simpleza y

³ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 165.

elocuencia, aunque resulte obvio que solo seremos capaces de notarlo al experimentar la película por segunda vez, cuando conozcamos la progresión de sus eventos y la estética de su narrativa. No solamente que este cuadro inicial funcione como un *foreshadowing* directo a la escena en que Cleo salvará a los niños, tanto en audio como en imagen; sino que además, nos muestra la naturaleza propia del guion, constituido a través de diferentes capas de recuerdos, que terminan conformando un relato. Lo que vemos inicialmente es solo un piso de baldosas que, al aplicar otra capa, el agua nos muestra a través del reflejo un espacio que no podíamos ver antes, y en el que finalmente irrumpe otra capa de realidad: un avión, que nos lleva a un tercer nivel de materialidad. Adicionalmente, la irrupción de este tercer elemento va a determinar y a manifestar la puesta en escena que vamos a observar en una gran porción de las secuencias del metraje. Esto es, la invasión de un evento externo y mucho más poderoso, en el espacio de un momento personal.

Está claro que este es el recurso utilizado por Cuarón para mostrarnos los sucesos presentes, tanto en el país como en los diferentes espacios que engloban los momentos íntimos de los personajes, y de esta forma permitirnos visualizar el cariz general de determinado instante por medio de lo específico. Lo ingente a través de lo mínimo. Escenas que exponen elementos externos de caos y poder irrefrenable, ingresando violentamente en situaciones internas. Ya sea una multitud de gente que abandona la sala de cine y que penetra aquel momento privado en el que Cleo le ha contado a Fermín sobre su embarazo, el barullo de una

banda entrando a la calle donde Sofía acaba de despedirse de su esposo, el terremoto que sacude el hospital mientras Cleo observa pasivamente a los neonatos, la actividad de tiro que perturba la tranquilidad de un día de campo, el incendio que interrumpe la celebración del año nuevo, la protesta que desencadena un enfrentamiento durante la compra de una cuna, o el peligro inminente que yace en la fuerza de las olas durante un día en la playa.

Este filme, que además se llevó el León de Oro en el Festival de Venecia, representa el primer largometraje en blanco y negro para Cuarón. Según Bárbara Enríquez, decoradora de los sets de *Roma*, y que obtuvo la nominación al Oscar por su trabajo en la película, una de las principales razones de su creador para utilizar el recurso del monocromo era la teoría de que los filmes de época, cuando son presentados a todo color, llaman demasiado la atención del espectador a través de sus recreaciones materiales y, por extensión, evitan que el público se concentre en los personajes y la historia. Enríquez relata también cómo el director le contaba directamente sus recuerdos personales, para que luego pudiera recrearlos con la mayor fidelidad posible en los espacios en los que iban a filmar. Para Cuarón, los detalles eran el punto de partida de todo, llegando al extremo de colocar en los cajones de los muebles de las habitaciones la ropa y los objetos que pertenecían a los personajes, y que a su vez recreaban los de su memoria, aunque nunca fueran a aparecer en pantalla, debido a su idea de que todos estos elementos componían un significado a pesar de que no iban a ser captados.

Tarkovski narra cómo, en la realización de *El espejo*, intentó que en las reproducciones de los espacios que ocupaban sus recuerdos se trabajara con la mayor precisión: «reconstruimos aquella casa con gran exactitud, siguiendo viejas fotografías e hicimos que "resurgiera" sobre los mismos cimientos y en el mismo lugar en el que había estado cuarenta años antes».⁴ De esta forma, cuando llevó ahí a su madre, ella «regresó al pasado [...] en ella la casa provocaba los mismos sentimientos que queríamos expresar en nuestra película».⁵ Es esta misma esencia la que parece residir en las recreaciones de los escenarios de *Roma*, que llegan hasta el detalle de que las empleadas domésticas tengan diálogos en mixteco (uno de los doce idiomas hablados por el pueblo indígena mixteco de México). Otra importante herramienta de la que hace uso Alfonso Cuarón es la utilización de la ARRI Alexa 65, una cámara digital de sensor completo que intenta rivalizar con otras que emplean celuloide, como la Arriflex 765 o la Panavision Panaflex System 65 Studio. La decisión de explotar este recurso tecnológico que le permite captar mucha más información en la imagen final, sumado al planteamiento de usar una profundidad de campo absoluta en la gran mayoría de escenas, proporcionan la oportunidad de observar cada detalle y elemento incluido en el armado de los sets, tanto en los externos como en los domésticos.

Es comprensible, además, que *Roma* comparta con *The tree of life* y *El espejo* el hecho de que los tres fueron proyectos de larga

gestación para sus mentalizadores. Malick comenzó a trabajar en un guion que explorara los orígenes de la vida en la Tierra, desde finales de los años setenta, luego de terminar *Day of Heaven* (1978). Tarkovski por su parte, había desarrollado la idea principal de su película desde 1964, a partir de ahí redactó algunas versiones, pero debió esperar varios años hasta que el comité del Goskino aprobara la producción del filme. En el caso de Cuarón, el plan de llevar esta historia al cine ya se encontraba en su cabeza aproximadamente desde 2006, año en que estrenó *Children of Men*; sin embargo, el hecho de haber esperado más de diez años para finalmente ponerlo en marcha no pudo ofrecer otro resultado más que beneficioso. Definitivamente, el haber alcanzado el prestigio que acumuló en esos años fue lo que le permitió generar la confianza de alguien como David Linde, director general de Participant Media, quien decidió coproducir la película junto a Esperanto Filmoj de Cuarón, con un presupuesto de 15 millones de dólares, y además prácticamente otorgarle total libertad creativa al director. Ese privilegio es lo que facultó al realizador el permitirse particularidades como rodar las escenas en orden cronológico durante un periodo de 102 días, o prescindir de un guion final en el set y que solamente él supiera exactamente la sucesión de eventos de toda la narración. Es así que, cada día, él debía explicar a sus actores las situaciones y líneas de diálogo que interpretarían a lo largo de cada jornada. Desde luego que esto no significa que no existiera un texto específico en el que estuviera descrito tanto el sonido como las imágenes de cada escena, y en el que incluso se precisara con fecha exacta los días en los que

⁴ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 160.

⁵ *Ibid.*

iniciaba y finalizaba el tiempo diegético del relato.

La temática presente en *Roma*, sobre las experiencias de una mujer que trabaja para una familia de clase media, no es ajena a la cinematografía mexicana, con clásicos de su Época de Oro como *Nosotras las sirvientas* (1951) dirigida por Zacarías Gómez Urquiza, que si bien cuenta una historia en clave de comedia romántica, demuestra desde cuándo este contenido ha formado parte de su cine, y que además encuentra compañía en ejemplos actuales de distintas cinematografías del continente como: *The Help* (2011) de Tate Taylor, en Estados Unidos; *Domésticas* (2001) de Fernando Meirelles y Nando Olival, en Brasil; *La Nana* (2009) de Sebastián Silva, en Chile; o las variaciones sobre el mismo tema: *Bolivia* (1999) de Israel Adrián Caetano, en Argentina, y el cortometraje *Mayolo* (2017) de Hans Matos Cámac, en Perú. La gran interrogante que resulta después de mencionar y revisar estos datos y las películas en específico es: ¿cuál es la razón de que nunca haya existido una historia de este tipo en el cine ecuatoriano? Es decir, una narración audiovisual que presente como personaje principal a una empleada doméstica, y que sea guiada por sus vivencias. No es que el drama social sea materia extraña en nuestro cine, de hecho, todo lo contrario, y plantearse esta pregunta tampoco indica que sea obligatoria la existencia de un proyecto de estas características en los siguientes años; lo que sí es necesario recordar es la gran cantidad de contenidos que no han sido abordados en nuestra cinematografía, y que podrían representar retos bastante interesantes.

En su planteamiento de estilo, *Roma* significa además para Alfonso Cuarón la oportunidad de demostrar el nivel técnico que ha alcanzado hasta este punto de su trayectoria y que le permite exponer una logística magistral en sus escenas. El manejo de sets gigantescos armados en exteriores que reconstruyen fragmentos enteros de su ciudad en una época determinada, en los que al mismo tiempo están ocurriendo una multitud de situaciones con una gran cantidad de extras y junto al más específico nivel de detalle, solo pueden concluir en un espectáculo impresionante para la audiencia que conoce lo complejo que es conseguir esos resultados. De esta forma, secuencias como el incendio en el bosque, el entrenamiento de 'Los Halcones', la recreación de la Masacre de Corpus Christi (ocurrida el 10 de junio de 1971), el parto del bebé de Cleo, o el rescate de los niños en la playa, están filmadas en una forma que convierte a la película en una cinta con rasgos épicos, a pesar de que, como ya se ha mencionado, nos narra una historia bastante íntima y de naturaleza simple.

Siendo su octavo filme, Cuarón se concede instantes para mostrarse directa o indirectamente autorreferencial, en secuencias como la del parto, que nos remite irremediablemente a la escena del alumbramiento en *Children of Men*; o el momento en el que durante el viaje a Tuxpan, la madre de los niños les comunica que su padre va a irse de la casa, mientras comen en un sitio cercano a la playa, que nos trae a la memoria el lugar en donde los tres personajes principales de *Y tu mamá también* están bebiendo, casi hacia el final de la película. Igualmente, funcionando como un guiño

al espectador, se encuentra el filme que la familia va a ver al cine, *Marooned* (1969) de John Sturges, ya que obviamente resulta como una alusión inmediata a *Gravity* (2013), pero que adicionalmente nos trae a la memoria el factor de que fue esa misma cinta, que Cuarón vio tantas veces de pequeño, la que inspiró al director a crear su propio drama espacial muchos años después. Y de esta misma forma, la secuencia de Cleo en la playa, que se da en los últimos momentos del metraje, enlaza a *Roma* con las otras obras del realizador que nos muestran el mar en los últimos instantes de su narración: *Great Expectations* (1998), *Y tu mamá también* (2001), *Children of Men* (2006) y *Gravity* (2013).

Ya sea que en su próxima aventura cinematográfica Alfonso Cuarón elija continuar con su idea de un drama familiar que nos lleve a más de 50 000 años hacia el pasado, o que finalmente dirija su guion de *A boy and his shoe*, es indudable que estamos presenciando la trayectoria de un cineasta en su mejor etapa, uno que se encuentra en una exploración constante, intentando alcanzar el perfeccionamiento del quehacer fílmico y en el que además es fácil percibir que se manifiesta confiando en sus propias facultades más que nunca.

Referencias bibliográficas

74

Lim, Dennis. "Pursuing Imperfection in Malick's Eden", *The New York Times*, 16 de mayo de 2011 [acceso el 13/02/19]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2011/05/22/movies/the-tree-of-life-premieres-at-cannes.html>.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2002.

UN TERCER CINE URGENTE PARA VENEZUELA: ENTREVISTA A JACOBO BORGES

Patricia Kaiser

Universidad Nacional Experimental de las Artes
Caracas, Venezuela
patriciakaiser@gmail.com

Tercer Mundo en busca de su cine

Cambiar las viejas recetas por nuevas, es seguir congelados [...] Por eso, algunos hemos decidido arrojar el paraguas. Nos hemos mojado y nos estamos empapando. Y no queremos ningún paraguas por nuevo que éste sea. Pensamos que es más honesto y práctico aprender a vivir bajo la lluvia.

JULIO GARCÍA ESPINOSA

En octubre de 1969 se publica por primera vez "Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", un texto escrito por Fernando Solanas y Octavio Getino al calor de las luchas revolucionarias de una década que comenzó con el triunfo de la Revolución cubana y que abría para Latinoamérica un

camino de esperanza y renovación, no solo en el terreno político sino también en el ámbito de las artes.

Este Tercer Cine fue concebido como una herramienta para el logro de la revolución cultural, para el alcance de la emancipación cultural de los pueblos oprimidos:

Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha [la lucha antimperialista de los pueblos del Tercer Mundo] la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura.¹

Pero más allá de este principio general, más allá de su voluntad universalista y su valor programático, al momento de concre-

¹ Octavio Getino y Fernando Solanas, "Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" (1969), 3.

tarse en acción y en obras cinematográficas, no tuvo las mismas características en cada uno de los países latinoamericanos. La razón más obvia para ello es que las realidades sociales de cada nación diferían y, si bien todas las luchas apuntaban a la liberación de la opresión, del neocolonialismo y de la dependencia en todas sus formas, los contextos de cada país eran diversos y los grupos políticos, más allá de su filiación de 'izquierdas', tenían objetivos diferentes.

Muchos de los países de la región, incluyendo la Argentina que vio nacer el concepto, se encontraban sumergidos en dictaduras militares que no solo oprimían al pueblo, sino que hacían casi imposible alguna práctica política, social o artística que se opusiera a sus regímenes, so pena de encarcelamiento, destierro o muerte en oscuras circunstancias.

76

El caso venezolano era particular dentro de este contexto, pues nuestro país iniciaba más bien una etapa democrática, producto del derrocamiento del dictador Pérez Jiménez en 1958 y de la promulgación de la Constitución de Venezuela de 1961, en la que se retomaban los preceptos de la Carta Magna de 1941 que había sido derogada por el dictador en 1953; y de la firma del Pacto de Punto Fijo (ocurrida en octubre de ese mismo año), que le permitió a los partidos Acción Democrática (AD), al Comité de Organización Política Electoral Independiente (Copei, de tendencia socialcristiana) y a la Unión Republicana Democrática (URD), lograr una alianza para garantizar la gobernabilidad, la paz y la democracia en el país. Sin embargo, este pacto —que dejó por fuera fuerzas importantes como el Partido Comunista

de Venezuela, actor crucial en el derrocamiento de dictador (PCV, el más antiguo del país y varias veces inhabilitado en su historia)— terminó construyendo una democracia que pronto adoptó (y hasta inventó) métodos de represión comparables a los de las dictaduras, en un intento de silenciar toda voz disidente, y acabar con los continuos levantamientos armados de varios grupos, focos y partidos que libraban, desde inicios de la década, una lucha contra el 'imperio' y el neocolonialismo en nuestro país.

Para 1969 finalizaba el gobierno de Raúl Leoni, electo en 1963 y quien entregó su cargo en marzo de ese año al socialcristiano Rafael Caldera. Si bien su promesa fue la estabilidad política y social, su gobierno enfrentó la violencia guerrillera liderada por las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (Faln), en comunión con los ilegalizados PCV y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), una división de la propia Acción Democrática, partido en el que militaba el presidente. Esta lucha armada dio pie a una serie de excesos por parte del gobierno de Leoni, que se tradujeron en desapariciones forzadas, detenciones arbitrarias y sin cumplimiento del debido proceso, más la implementación de una serie de prácticas ilegales que tenían como fin último impedir toda disidencia de pensamiento y acción, dentro de una supuesta democracia. Son de triste recordación la Dirección General de la Policía (Digepol), la policía política del régimen, que para ese año cambió su denominación a Dirección de Servicios de Inteligencia y Prevención (Disip) y cuyos miembros y fines seguían siendo los mis-

mos de su predecesora en época de dictadura; la Seguridad Nacional (SN); o los Teatros de Operaciones (conocidos como T.O.), clandestinos sitios de reclusión donde torturaban y luego desaparecían a los sospechosos de sedición o de tener nexos con cualquier grupo de izquierda (fuera abiertamente guerrillero o no). Su sucesor, Rafael Caldera, no cambió mucho de estos aspectos represivos, iniciando sus acciones presidenciales con la violación de la autonomía universitaria de la Universidad Central de Venezuela, allanando el recinto el 31 de octubre de 1969, en un acto que pasó a ser uno de los capítulos más oscuros de nuestra historia republicana (la llamada Operación Canguro, y que suspendió las actividades universitarias hasta febrero de 1971).²

Es en este contexto, el de una supuesta democracia republicana y representativa, donde se desarrolla el Tercer Cine venezolano, que a diferencia de los países del Cono Sur o de Brasil, no luchaba contra una dictadura, sino que tenía que sortear los difíciles caminos de vivir en una democracia que censuraba toda voz disidente, usando cualquier mecanismo para ello. Silenciando en especial, cualquier voz que tuviera un tufillo a comunistas y barbudos, un odio que puede verse en la actitud tomada hacia el PCV o cualquier otra organización social y/o política que tuviera una filiación de 'izquierda', o cierta simpatía por la Revolución cubana.

2 Para una revisión detallada de los alzamientos y de la lucha armada en Venezuela en las décadas de los 60 y 70, puede consultarse: Pedro Pablo Linárez, *La lucha armada en Venezuela* (Caracas: Universidad Bolivariana de Venezuela, 2006).

El Tercer Cine en democracia

Algún historiador recogerá, tal vez,
la historia real de este drama.

EMILIO "SARO" SALAZAR ROMERO

La organización de un movimiento sólido del Tercer Cine en Venezuela no fue homogénea. Había diversos grupos de cineastas y artistas que operaban en varios espacios, aun cuando la línea de acción fuera siempre la de un cine que luchara contra la opresión y la dominación imperial.

Si revisamos la opinión de varios de sus 'militantes' y hacemos un resumen, podemos decir que las características principales del Tercer Cine venezolano fueron: asumir la existencia de la dependencia como problema fundamental y, por tanto, impugnar el imperialismo; romper con las formas tradicionales de hacer cultura y luchar por una cultura de la liberación (Jacobo Borges); realizar un cine que liberara la imagen del hombre oprimido y su conciencia, bien sea a través del documental o de la ficción (Jesús Enrique Guédez); enfrentar la penetración cultural neocolonial, oponiéndose abiertamente al 'arte civilizado' y que busca dilucidar nuestros problemas ligados a la dependencia (Alfredo Lugo); llevarle al pueblo un mensaje de denuncia y convertirse en un instrumento de trabajo político para la izquierda (Emilio Ramos); buscar la liberación del hombre y que para ello debe crear nuevos lenguajes (Jorge Solé); y crear confronta-

ción, discutiendo los temas presentes en los filmes para llevarlos al terreno de la acción política (Alfredo Anzola y Donald Myerston).³

Resumiendo, un cine que asumía ideológicamente que nuestra sociedad estaba bajo la dominación neocolonial en todos sus aspectos (económicos, políticos, sociales y culturales) y que, por ende, se debía luchar contra la opresión de las clases dominantes (la burguesía y demás representantes de las clases poderosas, que compartían los intereses del imperio, entendido este como los Estados Unidos de América); que proponía un cine que no solo revolucionara en su lenguaje y temática, sino que también debía tener la capacidad de ser usado como herramienta de concienciación política, como arma revolucionaria y liberadora.

Se configuraron así colectivos como el agrupado en el Departamento de Cine de ULA (siendo siempre la universidad un espacio muy ligado a la izquierda, donde se realizaban la mayor cantidad de 'actos revolucionarios', como la famosa toma de la Escuela de Letras en 1968 y que dio pie al documental de Donald Myerston *Renovación*), que nace de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano organizada por dicha universidad entre el 21 y el 29 de septiembre de 1968 y en donde estuvieron presentes como jurados Guido Aristarco (Italia), José Agustín Mahieu (Brasil), Marcel Martin (Francia) y

José Wainer (Uruguay).⁴ Entre las obras premiadas y que fueron exhibidas en el país, podemos citar el conjunto del trabajo del cubano Santiago Álvarez, *La hora de los hornos* de Solanas y Getino, *Sobre todo las estrellas* de Eliseo Subiela, *Elecciones* y *Me gustan los estudiantes* de Mario Handler (quien luego se establecería por un tiempo en el país), entre otras. De este grupo podemos mencionar la relevancia de ciertas obras y cineastas como la ya citada de Donald Myerston; *Basta!*, *Diamantes, TO3* y *Caracas dos o tres cosas* de Ugo Ulive; o *TVenezuela* de Jorge Solé.⁵

No se puede dejar de mencionar también la labor de Jesús Enrique Guédez, quien retrató las terribles condiciones de vida del pueblo venezolano en *Los niños callan* (1970) y *Pueblo de lata* (1972) y las luchas universitarias en *La universidad vota en contra* (1968). Así como también los cortometrajes de Alfredo Anzola *Como la desesperación toma el poder* (1969), sobre los acontecimientos del año anterior de la Renovación Universitaria, siendo él estudiante de sociología en la UCV; *Santa Teresa* (1969), que narra la toma de una iglesia por parte de unos jóvenes de la izquierda cristiana y la reacción del párroco, quien llamó a la fuerzas del orden; o *La papa* (1970), donde expone en tono de denuncia los problemas de los campesinos cultivadores de papa en Sanare, y cómo el poder impide el

3 Equipo de Redacción, "Cineastas frente al Tercer Cine: una encuesta", *Cine al día*, N° 14 (noviembre 1971), 4-9.

4 Carmen Luisa Cisneros, "Tiempos de avance: 1959-1972" en *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, coord. por Tulio Hernández (Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997), 142.

5 Cisneros, "Tiempos de avance...", 141.

control por parte de estos de la producción agrícola. Un tema sobre el que volverá el cineasta en otro par de oportunidades y que marca el inicio de la relación de Anzola con la cooperativas campesinas y populares del estado Lara.⁶

También podemos mencionar el Centro de Cinematografía de la Universidad del Zulia (LUZ), fundado el 24 de octubre de 1967 y adscrito a la Escuela de Periodismo de la Facultad de Humanidades y Educación; donde destacan *Régulo* (1972) de Joaquín Cortés, *Gibraltar* (1971) y *Los Patarrajá* (1973) de Ivork Cordido.⁷

Es importante también resaltar las iniciativas cineclubistas de la época, como los Circuitos Populares, «organizaciones de barrio compuestas en su mayoría por jóvenes que realizaban un trabajo de discusión político cultural».⁸ Allí están Cicinor (Circuito Cine Norte), que agrupó a los barrios del norte de la capital. También resulta importante la creación de la Distribuidora Tercer Cine (en la que participó Jorge Solé), que funcionó activamente entre 1969 y 1972, con sede en el Teatro El triángulo, y que proyectaba cine venezolano y latinoamericano (como *El chacal de Nahueltoro* de Littin); la Dicimoveca, distribuidora principalmente de cine cubano y que administraba el cine La Pirámide; o la sala de cine instalada en la iglesia de San Pedro, en las cercanías de la UCV.⁹

Como se desprende de la pequeña lista anterior, muchas de estas obras e iniciativas retrataban las condiciones sociales de los

más desfavorecidos, o preservaban para la memoria los acontecimientos políticos que ocurrían en esos días, además de pretender ser un arma de lucha cultural y política al ser proyectadas en el mismo lugar de los acontecimientos o en ambientes similares.

Una imagen para un cine urgente

Y rescatar, "el gesto como símbolo"

JACOBO BORGES

De todos estos grupos, rescatamos para este trabajo lo hecho por los integrantes del colectivo *Cine Urgente*, con Jacobo Borges como ideólogo. Borges, artista integral, para inicios de los 60 tenía en su haber una larga trayectoria en el campo de las artes plásticas. En la década del 50 se había instalado en París gracias a una beca obtenida por haber recibido el primer premio en el Concurso de Pintura Joven promovido por el diario *El Nacional*, la MGM y la Embajada de Francia en Venezuela; había logrado exponer en el Salón de la Joven Pintura en el Museo de Arte Moderno de París y representar al país en la Bienal de Venecia y en la Bienal de Sao Paulo, donde recibió una Mención Honorífica. Para la década siguiente, Borges entabló una estrecha colaboración con los grupos intelectuales *Tabla Redonda* y *El Techo de la Ballena*; además de trabajar como escenógrafo en diversas obras representadas por el grupo ACAT. Luego de formar parte de los artistas presentes en la exposición "La década emergente de pintores latinoamericanos y pinturas en los años sesenta" en The So-

6 Cisneros, "Tiempos de avance...", 143.

7 Cisneros, "Tiempos de avance...", 144.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

lomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en 1964, decide abandonar el ejercicio constante de la pintura por un tiempo y dedicarse al estudio y experimentación de nuevos medios de comunicación visual, como el cine, la fotografía, el performance y la instalación.¹⁰

Es para este momento de su vida cuando el artista es convocado para trabajar, en calidad de director, en el proyecto *Imagen de Caracas*, cuyo director general fue Inocente Palacios. Este proyecto nace como una iniciativa del gobierno del Municipio del Distrito Federal, por encargo de su presidente Rafael Ravard, con motivo de los 400 años de la fundación de Caracas. En un principio, se le solicita a Palacios una exposición fotográfica, pero cuando este contacta a Borges, el artista le plantea un proyecto de mucha más envergadura.

80

Conversamos con Jacobo Borges, en una entrevista realizada en exclusiva para esta edición, el 28 de abril de 2019, vía Skype desde Caracas, para que nos contara sobre el proyecto *Imagen de Caracas*, y en especial, sobre el movimiento *Cine Urgente*, al que está dedicado este ensayo.

Nos dice Jacobo Borges (en adelante **JB**) respecto al nacimiento de *Imagen de Caracas*:

JB: «Yo tenía esa idea de monumentalidad y de mezclar las artes. El clima en el arte venezolano era de monumentalidad y, por otro lado, mi propio trabajo en teatro como escenógrafo, en el grupo ACAT en Valencia,

me hizo pensar en un proyecto que era un espacio donde no había límites, mezclando cine con diapositivas, con teatro; donde se rompía con la proporción humana, donde había rampas por todos lados. La proporción del proyecto en sí, era no realista. Así, junto con otros compañeros, hicimos una maqueta eléctrica que tenía movimiento, se la mostramos a Inocente [Palacios] y a él le encantó la idea. Trabajamos durante dos años, como unas 30 personas provenientes de todo el país; aunque el grupo original éramos como diez, no recuerdo en este momento los datos exactos».

Lo que sí tenía claro Borges era la razón de ser de tal dispositivo artístico: «Tenía un objetivo fundamental: crear una nueva relación del espectador con la obra de arte».¹¹ Por esta razón y por la necesidad de realizar un espectáculo crítico frente a esa época, por usar «el gesto como símbolo», tomar la imagen para una nueva organización y así crear una nueva realidad,¹² es que se plantea tanto la construcción de un nuevo espacio (no de simple difusión o exhibición), como la creación de un nueva gramática, de un nuevo lenguaje.

Dicen sus creadores en el único texto publicado en la época que recoge sus ideas:

Era un espacio nuevo. Era un espacio crítico, no un espacio útil o habitable: era un espacio interrogante. Era un espacio fluido donde la relación público-espectador-creador desapareciera totalmente [...] porque ese espacio planteaba en sí una

10 Galería Freites, "Jacobo Borges".
Disponible en: <http://galeriafreites.com/artistas/borges-jacobo/>

11 Documento Colectivo, "Hacia un nuevo espacio", *Cine al Día*, N.º 4 (julio 1968), 12.

12 Documento Colectivo, "Hacia un nuevo espacio", 11.

crisis. Planteaba una crisis de nuestros medios expresivos [...] Nosotros hemos tenido que construir una gramática. No es pasado el que nos llevaba a ciertas realizaciones, sino el instante mismo del enfrentamiento [...] No era un discurso tecnológico el que nosotros pretendíamos, sino buscar la respuesta a la interrogante de latinoamericanos [...] El trabajo se convirtió en vida, en realización de la realización.¹³

Pero esta experiencia no solo innovó en cuanto a la construcción del espacio, sino también en la dinámica de trabajo. Borges lo recuerda con las siguientes palabras:

JB: «Reconstruimos un espacio cerca de Puente Hierro, un galpón, una fábrica; y la convertimos en un estudio, un espacio para trabajar. Más los equipos que compramos: cámaras, etcétera, etcétera. Una estructura de escuela, porque además casi todos los participantes eran muchachos de 18 y 20 años, que después fueron los que abanderaron ese cine venezolano. Fue un contingente muy grande, porque llegó un momento en que había como 70 muchachos».

Una experiencia única, que tuvo un lamentable, pero predecible final.

JB: «Después de dos años de montaje, eso lo cerraron. Porque ellos [el gobierno que encargó la obra] esperaban que eso fuera un acto de propaganda de lo que habían hecho. Y nosotros hicimos más bien un *happening* de lo que sentíamos por esa ciudad y la historia. La

instalación era sumamente agresiva. El día de la inauguración, ellos [los personeros del gobierno] y los embajadores y sus esposas, tenían que entrar por un túnel, y allí había unos globos inflados y cuando los pisaban sonaban como explosiones. Cuando salían del túnel, entraban a un espacio que no entendían. Eso tenía como 27 metros de alto, era como de 100 x 100, como una cuadra. Todo era hecho en tubos de andamios forrados. Pero era una estructura desmontable. Era del tamaño de un estadio de fútbol, como el Bernabéu de Madrid... Pero al mes o mes y medio, ya lo cerraron. Lo cerró la Guardia [Nacional]. Yo estuve ahí como 20 días, que dormíamos en la calle, porque estábamos luchando para que les pagaran a los trabajadores».

Efectivamente, luego de ser inaugurado al público el 29 de agosto de 1968, a los dos meses la fuerzas del orden irrumpieron y clausuraron el espacio, desalojando a todos los artistas.¹⁴

Borges y todos los participantes quedaron literalmente en la calle, pero con una idea sembrada. En sus palabras:

JB: «Cuando salimos de ahí, yo quedé como cuando vas en una carrera y te tienes que parar. Te sientes totalmente vacío. De esa experiencia se me ocurrió a mí, y luego lo consulté con algunos de los que habían trabajado en *Imagen de Caracas*, no el hacer documentales realmente, sino hacer el cine urgente, que hicieras historia y al mismo tiempo ver tus historias y tu pasado y al verlas cambiar tu futuro; o hacer crítica de tus acciones».

13 Documento Colectivo, "Hacia un nuevo espacio", 11.

14 Oswaldo Capriles, "Imagen de Caracas: las aspiraciones y los resultados", *Cine al día*, N.º 5, (septiembre, 1968), 23.

Con parte de los equipos adquiridos para las filmaciones realizadas para *Imagen de Caracas*, y con un contingente de jóvenes formados en la escuela que este proyecto significó, Borges inició entonces su periplo como cineasta. Y tomó de esta experiencia algunas ideas bases para desarrollar el concepto de cine, su lenguaje y el fin último de esta práctica.

Surge así la idea de este movimiento, una idea que Borges tenía claramente delimitada dentro de las tendencias posibles de cohabitar dentro del llamado Tercer Cine Latinoamericano; y que para este autor eran cuatro, cada una con objetivos concretos y características específicas. Un *Cine Agitativo* «que responde a necesidades inmediatas de la lucha de clase y que trata de responder a cada manifestación de la violencia de las clases dominantes», un cine que es «una idea para muchas personas»; un *Cine Propagandístico* para la vanguardia politizada, que parte de un problema y explica la dependencia del capitalismo y la imposibilidad del desarrollo dentro de este, de la necesidad de la revolución socialista y que no hace concesiones de lenguaje, un cine de «muchas ideas para pocas personas»; un *Cine Nacional* que busca la calidad cultural partiendo de lo popular y que busca una alternativa a nivel del lenguaje; y el que él bautizó como *Cine Urgente*, y al que dedicó su desarrollo.¹⁵

Un cine para la acción urgente

[...] regresaba con fuerza a su conciencia la idea trágica de lo siempre cambiante que es el acto

15 Equipo de Redacción, "Cineastas frente al Tercer Cine: una encuesta", *Cine al día*, N^o 14 (noviembre 1971), 4.

de recordar, las transformaciones que sufren los recuerdos cuando son revividos, la dificultad de dominar con plenitud total la memoria de lo que han sido nuestros días [...]

ENRIQUE VILA-MATAS

En el marco de ese contexto de cine político y de liberación, entiende Borges como *Cine Urgente* a un...

Cine continuo, realizado no como una verificación, sino como una participación en un proceso activo. Un cine abierto, no solo por su estructura, sino por la relación actor-espectador. Cine hecho no solo por militantes, sino también por los participantes en la acción, quienes van reflexionando y discutiendo durante todo el proceso, que engloba dialécticamente la acción misma, el acto de filmación y la visualización cinematográfica, hasta llegar a la crítica de las ideas que generan la propia acción. En estas experiencias, que aún son elementales, está el germen de un trabajo que rebasa las categorías cine, teatro, etc., para convertirse en una *acción cultural revolucionaria*. Sin negar las otras, esta experiencia es la que más me interesa. Su desarrollo no es posible sino a través del desarrollo y la necesidad del propio movimiento revolucionario.¹⁶

Para llevar a cabo esta tarea, fue necesario entonces hacer la selección del lugar de trabajo (tanto artístico como político), así como fijar las pautas que guiaban el desarrollo y accionar de esta experimentación cinematográfica.

16 Equipo de Redacción, "Cineastas frente al Tercer Cine: una encuesta", 4, 5.

Recuerda Borges:

JB: «Escogimos un barrio, el barrio José Félix Ribas, y en él seleccionamos a un grupo de jóvenes y algunos un poquito mayores, y hablamos con ellos para el proyecto. En cada reunión ellos comentaban qué era lo que querían hacer en la vida, qué era lo que les disgustaba de su zona, todas sus opiniones en torno al país. Pero sin ninguna direccionalidad por parte de nosotros, sino más bien como una referencia de vida, no de ningún partido. Después ellos se iban a trabajar y nosotros los seguíamos y grabábamos en la calle; luego los esperábamos a las 12 a la salida del trabajo [pocas veces grabaron en sus casas], cuando se reunían a comer en un espacio que había en la fábrica y también grabábamos eso. En la noche, o dos días después, ellos veían el material. Comparaban lo que ellos pensaban con lo que ellos estaban viviendo. Ellos veían lo que ellos imaginaban, o querían ver. Y no siempre coincidían los deseos con lo que ellos estaban haciendo en su vida cotidiana. Por ejemplo, no participaban para construir en el barrio, las cosas que le criticaban al barrio. Ellos se daban cuenta, además, porque también grabábamos la discusión y después esa discusión la volvían a ver. Y la comparaban con otras filmaciones donde ellos estaban 'viviendo'. Era como si estuvieras escribiendo tu propia novela mientras la estás viviendo. Primero lo que piensas y luego sales a la calle. Y la calle no coincide totalmente con lo que dices; pero también eso lo grabas y luego lo vuelves a ver. Era un proceso circular, donde se mezclaba el tiempo, porque el presente se estaba filmando mientras hablabas, y al día siguiente [al proyectarse] ya era pasado. Estaban comparando lo que habían dicho con lo que habían hecho».

Esto significó para los participantes un proceso continuo de reflexión y acción, que los llevó en más de una ocasión a replantearse sus concepciones, no solo de la vida, sino incluso sus conceptos, el cómo entendían ellos esa vida y bajo qué categorías. Borges nos da un ejemplo concreto:

JB: «Ellos venían de diferentes partes del barrio. El barrio tenía las partes altas y las partes bajas. Nosotros nos reuníamos en el medio. Y un día en una de esas reuniones, ellos dijeron que más arriba de donde nosotros estábamos vivía un 'burgués'. Yo me extrañé, porque yo pensé que las situaciones de los habitantes de más arriba, eran peores que las de ellos: las aguas negras corrían por una especie de corredores que hacían las veces de calles. Cuando lo conocimos (porque lo llevaron a las reuniones), resultó ser un mesonero en uno de los grandes hoteles de Caracas. Ese era el burgués para ellos. Esto es un ejemplo de cómo, a medida que ellos procesaban su propio pensamiento, también precisaban los conceptos».

83

Narciso y Rembrandt: el cine como espejo

Uno de los aspectos más seductores de la literatura se encuentra en el hecho de que algunas veces puede ser algo así como un espejo que se adelanta; un espejo que, como algunos relojes, tiene la capacidad de avanzarse.

ENRIQUE VILA-MATAS

Este sistema de trabajo, circular, en el que el actor es también sujeto de la reflexión, actor al mismo tiempo que reflexiona —

pues, como acota el entrevistado, las discusiones también se filmaban para ser luego proyectadas—, tiene unas similitudes con el acto de verse en el espejo y con el trabajo que Rembrandt elaboró al autorretratarse a lo largo de su vida.

JB: «Lo importante era hacer. No conceptualizarlo como una historia, o como un movimiento, sino como una acción de vida, donde nosotros también cambiábamos junto con ellos. El cine usado como un proceso de reflexión en sí mismo, no como una narración de lo que está pasando. Porque cuando filmas un documental, tú dejas una huella de lo que pasó. Pero en este caso, no. En este caso, lo que se está grabando va cambiando con los días porque es un proceso continuo, no es una visión estática. Es como si te vieras en el espejo todos los días y conversaras con el espejo. Tú te ves un día y te ves joven y, diez años después te ves canas, arrugas. En la medida en que tú lo vas haciendo, vas haciendo acciones sobre esa imagen: voy a hacer dieta, voy a hacer ejercicio. Es un proceso de observar tu proceso vital y reflexionar sobre él. Cuando te ves en el espejo hoy y vuelves sobre el espejo después, tienes que reconocerte, porque ya no te acuerdas de ciertas cosas de esa imagen.

«Yo pienso, por ejemplo, en lo que hizo Rembrandt con los autorretratos, que los hizo a lo largo de su vida, y que son como treinta cuadros. Él se estaba viendo, viéndose a sí mismo como en un espejo. Aquí el espejo es el cine. Es un autorretrato en movimiento. Es la obra en el tiempo. En los autorretratos de Rembrandt está el tiempo, pero está estático. Cuando él se pinta diez años después la referencia está ahí, pero no

es una referencia continua. No está el tiempo continuo. Está la memoria, que sustituye el movimiento continuo del cine».

Entonces, las filmaciones, la proyección de lo filmado y su discusión, que a la vez se filma y luego se proyecta de nuevo, «funcionaba con un espejo colectivo». Comenta el artista que, para esa misma época, comenzó Vasco Szinetar a realizar la serie de fotografías donde el fotógrafo aparecía junto a su modelo, gracias a que se fotografiaban frente a un espejo. «Es exactamente eso», nos dice.

El artista incluso va un paso más allá al recordar el mito de Narciso y el río donde se contemplaba el joven diariamente.

JB: «Es como Narciso mirándose en el río. Un río que no es el mismo hoy que el de mañana. Era una especie de narcisismo. Verte y verte con otra gente. Y verte una vez más luego de que has hecho las cosas, porque volvíamos a proyectar las conversaciones y una cosa que habías dicho, ahora ya has cambiado de opinión. Era volver a las cosas que habías dicho y hecho, sumándoles el paso del tiempo. Y para los jóvenes, el paso de un año o dos, es enorme, porque en ese tiempo cambia mucho su personalidad».

Ese gran impacto está relacionado con la concepción de la existencia que está en juego. Nos dice Borges: «El mundo o la existencia está en dos planos: un plano físico y un plano intangible. El cine vendría a ser ese plano intangible, que en cierta manera es imaginario. El proceso de trabajo, entonces, es una intersección entre el momento que estás viviendo y el momento que pasó [lo grabado que veías después]. Y eso tiene un gran impacto en el sujeto».

El diario de Benjamin en el barrio

[...] es que uno no empieza por tener algo de lo que escribir y entonces escribe sobre ello, sino que es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir.

ENRIQUE VILA-MATAS

Esta idea de verse día a día y reflexionar sobre lo que se ve, sobre la imagen de uno mismo; ese preservar en el tiempo el transcurso del tiempo, como el rostro Rembrandt en sus autorretratos, también guarda relación con la figura narrativa del diario. Esas memorias que, sobre uno mismo, uno escribe en (supuesta) continuidad.

JB: «Walter Benjamin tiene una idea de estructura sobre el diario que a mí me gusta muchísimo. Usualmente, toda película o novela (toda narrativa convencional) tiene un principio y un final. Es un ciclo que tú empiezas y terminas. El diario no es así. El diario termina cuando uno se muere. Pero mientras tanto, no. Tú escribes hoy, y luego vuelves a escribir en dos semanas, y esas dos semanas que no escribiste, siguen estando presentes en el diario, aunque no estén escritas. No tiene final. Es un proceso. Solo termina cuando mueres. Pero cuando te mueres, no sabes que estás muerto; por ende, el diario no termina, no tiene cierre.

«Entonces, nuestra labor era como un diario. Un diario hecho en colectivo, al que regresas a las páginas anteriores para volver a escribir. En el caso nuestro, pasábamos de la experiencia (que es tridimensional) a

la imagen bidimensional del material filmado y proyectado, para volver otra vez a la tridimensionalidad de la experiencia. Pero en tiempos diferentes, debido el retraso que implica el revelado del material. Lo que se obtiene con este proceso son dos tipos de visiones (bidimensional y tridimensional) y dos momentos de vida diferentes».

Visto así, se puede afirmar con el artista, que *Cine Urgente* era también una experiencia sobre la temporalidad. «Era una conciencia del tiempo». Además de ser, también, una nueva forma de escritura cinematográfica, una nueva gramática. Porque, como se grababan las discusiones sobre lo filmado y luego visto, «es como en un libro estar contando la historia y, de pronto, tener citas que interrumpen esa historia».

Sin embargo, hay una vital diferencia entre un diario escrito y un diario filmado. Una diferencia que se basa en las características propias de cada lenguaje.

JB: «El diario consiste en pasar tus vivencias a otro medio de expresión como es la escritura —que es un medio mucho más abstracto que el cine— porque, aunque haya una subjetividad, la imagen está ahí sin una retórica, sin un concepto. En cambio, en el diario la experiencia está conceptualizada según la subjetividad de quien está escribiendo el diario. Y además puedes argumentarla: escribir algo y determinar su significado. Aquí en el cine, no. Aquí, la imagen que ves no define el significado. El significado lo define la persona cuando lo ve. Aunque tampoco creo que tampoco haya total objetividad en la fotografía. Porque cuando determinas un punto de vista, el qué vas a fotografiar, ya

no se puede hablar de cien por ciento de objetividad. Filmar una parte de la escena ya es una selección, es tomar una decisión, lo que le resta total objetividad. Habría que tener varias cámaras para poder filmar una escena desde todos sus puntos de vista posibles. De lo contrario, no se tiene la reconstrucción total de una historia. Y en nuestro caso, ellos eran como diez sujetos que seguíamos, pero no teníamos diez cámaras ni diez camarógrafos; por ende, hacíamos una selección».

Retomando a Benjamin, si el diario no tiene principio ni fin, se puede ordenar narrativamente como se quiera, por lo que esta concepción abre las posibilidades de exploración para un nuevo lenguaje cinematográfico; o bien, para una otra concepción de ese objeto que llamamos *cine*.

86

Un cine que no se pretende tal

Nuestra idea no era hacer una película con ese material, sino organizar las ideas del espejo. La idea no era producir una obra, sino más bien generar un proceso.

JACOBO BORGES

Todas estas rupturas, con la temporalidad, con el lenguaje convencional, con la función misma del quehacer cinematográfico, que dicta que uno filma para obtener una obra terminada para ser exhibida, tienen mucho que ver con el trabajo que hacía Borges para esa época (y que todavía lo caracteriza): «Trabajé

mucho en actividades que tenían que ver con la ruptura del pensamiento estético del momento».

A esto hay que sumarle que el grupo trabajaba en colectivo, sin la figura clásica del 'director'. Por lo que, en realidad, se estaba rompiendo con la idea de formal y tradicional del cine, ya que se trataba de hacer un trabajo de reconocimiento y acción del y sobre el sujeto; no hacer un filme para exhibición en sala, con créditos donde cada participante tuviera un rol reconocido.

Quizá por esa razón y como artilugio del destino, los materiales producidos por este grupo en sus dos años de filmación casi diaria, terminarían desaparecidos en un gallinero de El Junquito, gracias a la limpieza del apartamento que fungía como depósito por parte del inquilino custodio del mismo. Quizá también como otra jugarreta del destino, de todos los participantes en este proyecto, solo han pasado a la literatura oficial Jacobo Borges, Josefina Jordán, Emilio Ramos, Pedro Laya, Mary Carmen Pérez, Luis Luksic, Franca Donda, Roberto Siso, Luis García, Edmundo Vargas y José Ríos.¹⁷ Los nombres de todos aquellos jóvenes habitantes de un tal barrio José Félix Ribas que ya no será más como fue, el nombre exacto del mesonero burgués, e incluso, el del inquilino custodio que sin saberlo fue la mano ejecutora del destino y desechó todo el material filmado por considerarlo basura, no pasaron a eso llamado Historia. Quedaron en el más absoluto anonimato.

Quizá estos accidentes de la historia sean parte de la Historia misma. Es una pérdida

¹⁷ Cisneros, "Tiempos de avance...", 144.

para los estudiosos del cine, para los espectadores curiosos, para quienes quieren experimentar con el lenguaje y tener referencias directas, cierto. Pero también es cierto que el destino de todo diario es su desaparición, es permanecer oculto, pues está escrito para quien lo escribe. De ahí el rechazo de los grandes escritores por la publicación de sus memorias y diarios (que, cuando se publican, se suelen hacer sin el consentimiento del autor). Como también es fugaz e inaprehensible la imagen del espejo. Como también es volátil y borrosa, a cada paso del tiempo, la imagen fotoquímica.

La urgencia hoy de un cine como acto

¿En qué pantalla podría tener lugar esta salida? En aquella de la que actualmente carecemos, por supuesto.

HITO STEYERL

Pero quizá más allá de la nostalgia por la imagen-cine, por los 24 cuadros por segundo, haya hoy que rescatar la urgencia de este cine como acto, como performance de vida y registro diario donde vernos reflejados.

La propuesta del trabajo de Borges y sus compañeros, hoy más que lejana y que nos entraña melancolías por un tiempo pasado (y perdido), nos hace reflexionar sobre las posibilidades de renovación del lenguaje audiovisual y de los usos sociales, artísticos y políticos del arte.

Para nadie es un secreto que, gracias a los teléfonos inteligentes, hoy muchos graban su vida diaria, la comparten con

otros (a través de las redes sociales) y se retratan a sí mismos dentro de la propia imagen-acto, comentándola incluso en vivo. El tiempo pasado y presente se hacen uno; la presencia del sujeto-objeto en su tridimensionalidad y bidimensionalidad simultánea es ya una realidad. El diario audiovisual, tal como lo planteó Borges, es un hecho.

Sería necesario entonces, propiciar una reflexión más acuciosa sobre este nuevo estatuto de la imagen en nuestros días, que tal como la ha bautizado Hito Steyerl, su gran potencialidad está en ser una imagen 'pobre'.¹ Pensar en que obras como *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) y otros experimentos de realización del mismo director y su grupo colaborador (como la forma de escritura de los guiones de *Before Sunset*, 2004; y *Before Midnight*, 2013), no son una simple indagación retórica sobre los principios de construcción de la imagen.

Todas estas experiencias (y otras que ahora se nos escapan) son más bien un grito que, desde el pasado, desde otras formas artísticas, nos recuerda que hay más de un cine posible. Pero que, cualquiera sean esos cines, es urgente su implementación, más para un territorio como el nuestro que lucha aún contra precariedades económicas y culturales, contra quienes —como el inquilino y custodio— desechan nuestras imágenes en el gallinero del silencio, por conside-

¹ Véase el trabajo de esta artista alemana sobre la «imagen pobre» en Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (Berlín: Strenberg Press, 2012).

rarlas incómodas, sobras de la Historia
que ellos pretenden narrar con su voz
omnipresente.

Referencias bibliográficas

- Capriles, Oswaldo, "Imagen de Caracas: las aspiraciones y los resultados". En *Cine al día*, N.º 5 (septiembre 1968): 23-28.
- Cisneros, Carmen Luisa, "Tiempos de avance: 1959-1972". En *Panorama histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*, coord. de Tulio Hernández, 129-148, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.
- Del Valle Dávila, Ignacio. "Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto", en https://www.academia.edu/6091070/Hacia_un_tercer_cine_del_manifiesto_al_palimpsesto.
- 88** Documento Colectivo sobre el espectáculo Imagen de Caracas, "Hacia un nuevo espacio". En *Cine al Día*, N.º 4 (julio 1968): 11-12.
- Equipo de Redacción, "Cineastas frente al Tercer Cine: una encuesta". En *Cine al día*, N.º 14 (noviembre 1971): 4-9.
- Galería Freites, "Jacobo Borges". En <http://galeriafreites.com/artistas/borges-jacobo/>
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando, "Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", (octubre 1969). En: <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>
- Linárez, Pedro Pablo, *La lucha armada en Venezuela*. Caracas: Universidad Bolivariana de Venezuela, 2006.
- Steyerl, Hito, *The Wretched of the Screen*. Berlín: Strenberg Press, 2012

Datos de los autores de los artículos

Pocho Álvarez es cineasta, director, fotógrafo, guionista y editor. Ha trabajado realizando películas documentales en distintos países de América Latina, Europa y Asia. Autor e investigador de Ecuador, trabajó en el libro *Cine Comunitario en América Latina y el Caribe* publicado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 2011, el cual fue editado por Alfonso Gumucio. Publicó con Jorge Enrique Adoum el libro *Ecuador Imágenes de un Pretérito Presente* (Editorial El Conejo, 1981). Autor de múltiples documentales, como *Gartelmann la memoria*, *Hugo territorio rebelde*, *Muisne, aquí nos quedamos biejo Lucho*, *Javier con I*, *Intag*, *El Conejo Velasco*, *Pieldolor*, *Jorge Enrique*, *A cielo abierto*, *derechos minados*, *Tóxicotexacotóxico*, *Ale y Dumas, uno es dos y dos son uno*, entre muchos otros.

Alejandra Bueno de Santiago, PhD en Arte, producción e investigación. Activista de los feminismos a través de prácticas culturales anormales, descentralizadas y horizontales, quien apuesta por la deconstrucción y descolonización de las prácticas de creación hacia estructuras híbridas desde la multidisciplinariedad e interdisciplinariedad. Su obra apuesta por el autocuestionamiento y el pensamiento crítico en aras de generar conciencia y transformación social a través de las prácticas artísticas. Directora del Festival internacional de videoarte feminista Fem Tour Truck, miembro creador de la Asociación Guerrilla Kulturala y docente de la Universidad de las Artes.

92

Lulio García Rodríguez ha realizado exposiciones de artes plásticas a nivel nacional, participado como diseñador de producción, director de Arte y escenógrafo en producciones cinematográficas y teatrales. Es licenciado en Cine por la Universidad de las Artes. Actualmente investiga sobre el cine de Chantal Akerman en relación al feminismo. Sus investigaciones sobre cine y feminismo le han llevado a explorar la teoría feminista-descolonial, asociándola con la obra de la cineasta ecuatoriana Yanara Guayasamín.

Galo Alfredo Torres es poeta y docente en la Universidad de Cuenca (Ecuador). Licenciado en Filosofía, Sociología y Economía por la Universidad de Cuenca. Máster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura por la Universidad de Cuenca. Doctor (c) en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Autor de los libros de teoría cinematográfica *Héroes menores*, *Neorealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos* (2011) y *La odisea latinoamericana, vuelta al continente en ochenta películas* (2014). Co-editor del libro antológico *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica de cine en Cuenca (1973-1999)* (2015). Como proyecto de investigación del doctorado prepara el libro *El plano opulento: lo erótico y lo místico en el cine neobarroco de América Latina*.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (no usar cursivas en los bloques de citas), la comilla doble (") es para uso exclusivo de citas y la comilla simple (') para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, "el cine no es más que recuerdos". ¹
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la <i>psyche</i> a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento. ²
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, <i>La Unión Europea</i> , 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en bibliografía (al final del texto)	Besné, Rosario. <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> . Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, <i>Religion, Feminism and the Family</i> (Louisville: Westminster Jophn Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", <i>Meta</i> 56, no. 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016)
Película (nombre en lengua distinta al español)	<i>Inglorious Basterds [Bastardos sin gloria]</i> (Quentin Tarantino, 1995)

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

Instrucciones para los autores

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. Hacemos un llamado permanente para artículos.
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. El artículo debe ser enviado al correo revistadecine@uartes.edu.ec. 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 a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php)

94

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.

6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. 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.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al editor un correo electrónico (arturo.serrano@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial quien decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Declaración de Ética y Mala Praxis

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.¹ En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en la sección Instrucciones para los autores, incluida en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en la sección Instrucciones para los autores, incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.²
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. El editor está en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

2 <http://publicationethics.org/resources/flowcharts>



Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Se imprimieron 300 ejemplares en *El Telégrafo-E.P.*,
Guayaquil, en mayo de 2019.
Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.