

INSTITUTO SAN MARTIN DE TOURS

Obispado de San Isidro

PERIODISMO 2° Humanidades

Prof. Lic. Daniel do Campo

APUNTE 2

Extraído de

Revista ESPACIOS de CRITICA Y PRODUCCION

UBA - 2008

Méndez, Willie. "Cine de la razón / cine de la contemplación"

Cine de la razón / Cine de la contemplación

Willie Méndez

Prof. y Lic. en Letras, FFyL, UBA. Prof. Asoc. de Diseño y Comunicación Audiovisual I, II y III, carrera de Diseño de Imagen y Sonido, UBA.



Los hermanos Lumière.

Los orígenes del cine: en busca de un lenguaje específico

Desde su mismo nacimiento, se ha dado un debate ininterrumpido en el cine acerca de la especificidad del lenguaje cinematográfico y la relación del cine con otras artes. Cuando es creado por los **hermanos Lumière**, el cine es concebido como tributario de la fotografía. Los Lumière eran fotógrafos e inventores y su objetivo era lograr lo que para la época era un prodigio: la fotografía en movimiento. Es de esta forma como concibieron el cine cuando lo inventaron. Los géneros cinematográficos primitivos resultaban tributarios de los géneros fotográficos: retratos de grupos familiares, paisajes, escenas de actualidad. Es así que los primeros cortometrajes de los Lumière constituyen la génesis del documental. En este sentido, se dice con justicia que, aun cuando el cine de ficción ocupa un lugar indiscutiblemente hegemónico en la actualidad, en sus orígenes el cine nació como documental. La creatividad de los Lumière no iba más allá del invento

de la fotografía móvil. A lo largo de dos décadas, los operarios de su compañía viajaron por el mundo filmando y exhibiendo sin cesar retratos familiares, comidas de bebés, marinas en movimiento, arribos de trenes a estaciones diversas. Previsiblemente, llegó un punto en el que esta modalidad primitiva se agotó, en cuanto dejó de ser una novedad. El cine experimentó en este momento la primera "crisis de crecimiento" de su breve historia. Las alternativas no son más que dos: agotamiento o forzosa renovación.

Los pioneros norteamericanos siguieron los pasos del primer "artista" del cine, el francés **George Méliès**, "el mago de Montreuil". Méliès regentaba un especialísimo teatro de variedades, el "Théâtre Robert Houdini". La apelación al nombre del celeberrimo ilusionista no era casual: el teatro de variedades de Méliès se dedicaba centralmente a distintos números de magia. El cine y sus primitivos trucajes (los antecedentes primeros de los actuales "efectos especiales") ofrecían al artista francés una inagotable fuente

de sorpres
espectado
nada, a pa
según la c
considera
en cuanto
del cine co

El cami
es el que s
lo que des
wood, la m
babilonia).
y del gran
cine de fic
la invenció
del tren, fil
a Griffith la
géneros de
el cine rom
cine de acc
este último
dos monum
nacimiento
intolerancia
avanzaron
Méliès, que
realidad y c
empezar a
forma el cin
fotografía, p
tario de otr
sicas: la liter
vasta tradic
fuente inag
bles de ser i
consolidó a
"cine narrat
y producció
clave: el gui
mente com
de la man
también el c

Los direc
gran cine so
Eisenstein y V
ponían un c
de montaje
narrativo-lite
Hollywood. I
según ellos,

ción

de sorpresas para sus admirados espectadores. No es para nada desatinada, a partir de esto, la afirmación según la cual, si bien los Lumière son considerados como los padres del cine en cuanto técnica, es Méliès el padre del cine como arte.

El camino que él comenzó a trazar es el que siguieron los fundadores de lo que después llegaría a ser Hollywood; la meca del cine (y también su babilonia). De la mano de **Edwin Potter** y del gran **David Griffith** surgió el cine de ficción. A Potter correspondió la invención del *western* (*El gran robo del tren*, filmada por Potter en 1903) y a Griffith la de la casi totalidad de los géneros cinematográficos restantes: el cine romántico, el melodrama, el cine de acción, la épica-histórica. En este último género se encuadran sus dos monumentales largometrajes *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Estos pioneros, avanzaron en la dirección abierta por Méliès, que desvinculó a al cine de la realidad y crea la ficción, lo hace empezar a "narrar historias". De esta forma el cine se independizó de la fotografía, pero se convirtió en tributario de otra de las grandes artes clásicas: la literatura. La literatura, con su vasta tradición, se transformó en fuente inagotable de historias pasibles de ser llevadas al cine. Nació y se consolidó así lo que hoy se llama "cine narrativo", un modelo de diseño y producción basado en una pieza clave: el guión (bautizado técnicamente como "guión literario"). Pero de la mano de este modelo nació también el debate.

Los directores fundamentales del gran cine soviético primitivo, **Sergei Eisestein** y **Vsévolod Pudovkin**, proponían un cine concebido como "arte de montaje", divergente del cine narrativo-literario de los pioneros de Hollywood. El cine no debía apuntar, según ellos, al mero entretenimiento

de los espectadores, sino al despertar de conciencias. Ideología y no diversión. Arte y no industria del espectáculo. El binomio antinómico cine norteamericano-cine europeo (casi siempre solo un estereotipo) estableció desde este momento las bases de su tradicional divergencia. Eisestein y Pudovkin proponían que el cine se independizara de la literatura para desarrollar un lenguaje y recursos propios y específicos.

La segunda crisis del cine traería aparejado un nuevo gran cambio y también un nuevo gran debate. Esta crisis se produjo a fines de los años 20, cuando el cine mudo dio paso al sonoro. Los soviéticos: cultores permanentes del cuestionamiento y la



Sergei Eisestein.

...aun cuando el cine de ficción ocupa un lugar indiscutiblemente hegemónico en la actualidad, en sus orígenes nació como documental

polémica, condenaban la asociación del cine con el sonido (pensaban en el sonido sincrónico, que dota de voces y palabras a los actores que, hasta ese momento, eran rostros que contaban con la expresividad gestual como único instrumento para comunicar). Consideraban que esta innovación alejaría al cine de su especificidad visual e iría en detrimento del montaje como recurso básico de construcción y comunicación. Con diferentes argumentos, el genial **Charles Chaplin** se opuso con igual tenacidad al cine sonoro. Aducía que la palabra hablada produciría una total y completa subordinación del cine a la literatura. Como él lo entendía y lo realizaba, el cine era tributario del antiguo arte de la pantomima

A lo largo de años de su or el mundo fil- sin cesar retra- is de bebés, to, arribos de iversas. Previsi- unto en el que tiva se agotó, en la novedad. El este momento ecimiento" de lternativas no tamiento o for-

americanos primer "artista" rge Méliès, "el hiles regentea- tro de varieda- foudini". La i celebrísimo el teatro de dedicaba cen- meros de litivos trucajes ros de los les") ofrecían gotable fuente

Cine de la razón / Cine de la contemplación



Andrei Tarkovsky, cuya producción constituye un pináculo en la historia del arte cinematográfico.

(en sus humildes orígenes teatrales en Inglaterra, Chaplin niño formaba parte de una compañía de mimos).

La historia posterior no necesita ser narrada ya que es conocida por todos. Si bien el debate acerca de la especificidad del lenguaje cinematográfico continúa hasta nuestros días, se impone y adquiere carácter incuestionablemente hegemónico el modelo hollywoodense, que confiere importancia decisiva al guión como pieza previa y condicionante de la realización del futuro film. El cine (entendido a partir de este modelo) acepta sin resistencia alguna su subordinación a la literatura.

El cine según Tarkovsky

Realizadores claves en el desarrollo del arte cinematográfico a lo largo de las últimas décadas han propiciado un modelo de cine no basado en el guión literario cerrado. Los rusos siguieron ocupando un espacio medular en este debate, de la mano del extraordinario **Andrei Tarkovsky** (1932-1986). En su breve vida Tarkovsky llegó a realizar solo siete largometrajes: *La infancia de Iván* (1962), *Andrei Rublev* (1969), *Solaris* (1972), *El espejo* (1975), *Stalker-La zona* (1979), *Nostalghia* (1983) y *El sacrificio* (1986). Filmó los cinco primeros en medio de una extenuante lucha contra la omnipotente censura soviética. Exiliado por voluntad propia, realizó sus dos últimos filmes en Italia y Suecia respectivamente. La producción tan acotada de Tarkovsky constituye, sin embargo, un pináculo en la historia del arte cinematográfico. Las siete películas de Tarkovsky cuentan historias. Nunca es esta historia, no obstante, la clave para comprender y apreciar la obra del director. Citamos un ejemplo que resultará particularmente gráfico. En su segundo largometraje, *Andrei Rublev*, Tarkovsky toma como base de inspiración la

figura de un mítico iconógrafo medieval ruso. El film se compone de cinco partes relativamente autónomas. Intentar encuadrarlas genéricamente es casi imposible (todo lo que se diga oculta más de lo que esclarece). Se podría hablar, por aproximación, de "estampas históricas" (si bien lo histórico cede abierto terreno al onirismo poético y místico característico del realizador ruso). En estas cinco estampas aparece, en algún momento, la figura de Andrei Rublev. En ninguna de ellas, sin embargo, Rublev es el protagonista. La película sobre Rublev aborda su figura alejándose de toda previsibilidad u obviedad. Elige el camino indirecto de la asociación poética. No la explicitación sino la metáfora. Esta búsqueda es completamente enciente por parte de Tarkovsky, enemigo declarado del cine literario.

En *Esculpir en el tiempo*, superlativa recopilación de sus escritos sobre cine (que trascienden, de hecho, ampliamente el cine en tanto temática), el director ruso se refiere en reiteradas oportunidades a este punto:

Ya va siendo hora de que separemos la literatura y el cine.

(...) En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético. En mi opinión, esto es lo que mejor corresponde a las posibilidades del cine, la más verídica y poética de todas las artes. En cualquier caso, esto me resulta más cercano que la dramaturgia tradicional, que une las imágenes por la evolución lineal, lógica y consecuente del tema.

(...) Al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad:

(...) En su desarrollo futuro, el cine —eso es lo que opino— no solo se apartará de la literatura, sino también de las

demás artes independientes. La poesía, hecha de palabras, a una cierta especificidad propia de cada una de ellas. Los principios de desarrollo de cada una de ellas no están conectados. Y uno de ellos es que cada una de ellas configura su camino o del te

El debate

Paralelas que postula la independencia de la literatura, con otras artes la literatura está rep

Peter Green convertirse en... obtuvo en sí... le permitió v... con el objet... de los grand... Renacimiento... dad de la his... con la de las... nales. Green... cineasta bus... en algún otr... sidera, sin en... la literatura e... hecho de qu... la palabra, no

Willie Méndez

inógrafo se compone de ente autónomas genéricas (todo lo que lo que esclarecer aproximaciones" (si bien to terreno al ríco caracteris-). En estas cin- en algún Andrei Rublev. embargo, sta: La película figura alejandad u obvie- directo de la la explícita- sta búsqueda ciente por imigo declara-

po, superlativa ritos sobre de hecho, rtanto temáti- efiere en reite- este punto: que separemos

ne atrae son las que se salgan ca de lo poéti- ilo que mejor idades del cine, de todas las esto me resulta aturgia tradi- mes por la consecuente

ia no estoy ero determi- y un modo de especial de

tura, el cine solo se aparta- rbién de las

demás artes; siendo así cada vez más independiente. Este proceso no se realiza a la velocidad que sería deseable: Se está produciendo un proceso lento y dificultoso, en varios etapas. De ahí el hecho de que en el cine se haya llegado a una cierta estabilización de los principios específicos que en realidad son propios de otras artes, pero en los que se siguen apoyando frecuentemente los directores de cine. Sin embargo, estos principios están empezando a frenar el desarrollo de la especificidad del cine, se están convirtiendo en un impedimento. Y una de las consecuencias de ello es que el cine ha perdido parcialmente la capacidad de otorgar una configuración inmediata a la realidad con sus medios específicos, sin atravesar el camino de la literatura, de la pintura o del teatro.¹

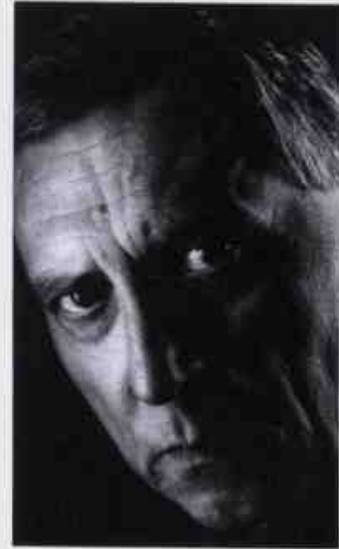
El debate en las últimas décadas

Paralelas a la postura de Tarkovsky, que postulaba un cine que se independizara de cualquier lenguaje artístico que no le fuera específico, se desarrollaron en las últimas décadas otras que, si bien coincidían en la necesidad de que el cine dejara de lado la subordinación respecto de la literatura, convalidaban la interacción con otras artes más afines. Esta postura está representada por el inglés **Peter Greenaway**. Pintor antes de convertirse en cineasta, Greenaway obtuvo en su juventud una beca que le permitió vivir varios años en Italia, con el objeto de estudiar la pintura de los grandes maestros italianos del Renacimiento. Conciente de la brevedad de la historia del cine comparada con la de las grandes artes tradicionales, Greenaway legitimó que un cineasta buscara inspiración y apoyo en algún otro lenguaje artístico. Considera, sin embargo, que no debe ser la literatura el arte elegido, por el hecho de que su lenguaje, basado en la palabra, no es coincidente con el

lenguaje cinematográfico, cuyo signo de base es la imagen. Greenaway elige la pintura (previsiblemente) y la ópera como fuentes de inspiración para su cine. El mítico Sacha Vierny, director de fotografía hasta su muerte de todos los filmes del inglés, declaró que Greenaway siempre le planteó atmósferas pictóricas como referencia para su trabajo fotográfico. Así, el enigmático Johannes Vermeer es el referente pictórico de *Zoo* (1985); la escuela inglesa prerrafaelista fue la base de inspiración fotográfica de *Drowning by numbers*² (1988), y la pintura del holandés Franz Hals la de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989). La inverosimilitud argumental y la hipérbole melodramática de este último film, con sus espacios escenográficos y su vestuario manierista, se comprenden, a su vez, a partir de la confesa afición de Greenaway por la ópera y sus fastos.

Cuando el personal director habla de sus pares, son muy pocos los realizadores que cita como referentes. Puntualmente dos: otro inglés, **Derek Jarman** y un norteamericano, el genial **David Lynch**. La selección no es casual. Tanto el cine de Jarman como el de Lynch se encuadran de pleno dentro del modelo de cine no literario.

Dentro de la producción de Jarman se destacan *Caravaggio* (1984) y *Eduardo II* (1991). El film acerca del pintor italiano barroco se aleja de todo intento de rigor biográfico. El acénte está puesto mucho más fuertemente en la reconstrucción de la atmósfera de los cuadros de Caravaggio (se realiza, incluso, la escenificación viva de algunas de sus pinturas más célebres) que en la vida del pintor. En *Eduardo II*, si bien la base es la obra teatral homónima de Christopher Marlowe, Jarman aprovecha la supuesta identidad homosexual del monarca inglés para crear un film que se constituye en asumido manifiesto



Peter Greenaway.

1. Tarkovsky, A., *Escape en el tiempo*, Madrid, Rirop, 1999, pp. 34-42.

2. Distribuida en la Argentina con el título *Conspiración de mujeres*.

Cine de la razón / Cine de la contemplación



Derek Jarman (a la derecha) durante la filmación de *Eduardo II*.

militante gay. La escenografía y vestuario trasladan la acción del siglo XIV a la actualidad (en que se mezclan la psicodelia de los 60 con el glam-rock de los 80), con el objeto de dejar en claro la universalidad atemporal del alegato en favor de la homosexualidad.

Las experimentaciones no narrativas en la filmografía de Jarman llegan al extremo en filmes como *The angelic conversation* (1985) y *Blue* (1993). El primero está conformado por una sucesión de planos de "efebos" desnudos que interactúan sin palabras, acompañados por música incidental. Sonetos amorosos de Shakespeare en la voz de Judie Dench ritman las escenas de homoerotismo. *Blue* está constituida por un único e incesante plano azul que intenta trasladar a la imagen la ceguera que el director padecía en el momento en que realizaba el film.

La filmografía del genial e inclassificable David Lynch constituye otra declarada apuesta al cine no literario. Desde la surrealista *Cabeza borradora* (1977), hito inicial dentro de su obra,

Lynch cultiva un onirismo creciente que llega a extremos experimentales en sus películas recientes. *La carretera perdida* (1997), *Mulholland Drive*³ (2001) e *Inland Empire*⁴ (2006) conforman una trilogía en que la "realidad" inicial da rápido paso a situaciones profundamente oníricas (de corte pesadillesco, de hecho) en que los personajes se duplican (*La carretera perdida*, *Mulholland Drive*) o se multiplican (*Inland Empire*) tomando la fragmentariedad, la "lógica" de lo inconciente y los estados alterados y expandidos de la conciencia⁵ como principio de construcción. Interrogando acerca de sus influencias, David Lynch, al igual que Greenaway, cita a pintores y no a cineastas. Nombra puntualmente a Francis Bacon y Oskar Kokoschka como los referentes en su producción reciente.

Discípulo en cierta medida de Tarkovsky y ruso como él, **Alexander Sokurov** es otro prestigioso representante del cine no literario. En el binomio integrado por *Madre e hijo* (1997) y *Padre e hijo* (2003), las relaciones madre-hijo, padre-hijo escapan a toda previsibilidad. Por completo alejado del matiz psicológico con que estos vínculos serían abordados por directores como Bergman o Sokurov, elige una construcción no realista que tiñe estos lazos de una ambigüedad por momentos agobiante. Es forzoso que el espectador deje de lado las convenciones de lectura lineal y lógica y se abra a códigos cinematográficos alternativos. De otra manera, se quedará inexorablemente "afuera" de la propuesta del realizador ruso. Igualmente surrealista es la forma en que Sokurov aborda cinematográficamente las harto polémicas figuras de Hitler en *Malókh* (1999) y Lenin en *Taurus* (2001). El espectador que busque acopiar datos históricos o biográficos sobre ambos personajes, saldrá por completo decepcionado y

Alexander Sokurov



3. El camino de los sueños en la distribución local.
4. Distribuida en la Argentina con el título *Imperio*.
5. Lynch practica activamente la meditación y está a punto de publicar un libro sobre el tema.

consternados por los personajes desdoblados a lo que esencias. visión, es biografías voces.⁶ duración, de sus extintos con presentas "ra", está dios, cada una hora conforma paisaje n un conce de Mozar a lo largo episodio. ceptibles cambios paisaje y moment

2008: El

Dos tr 2008 ads literario y más ricos genial e itino Leon berry nig no menc Wong Ka

En el voz en o que, de t habitans que lo r Aniceta largome record d extenso tino: Este Francisca cameza nds (196

Willie Méndez

creciente-
rimentales
La carretera
Drive⁶
06) confort-
"realidad"
uaciones
te corte.
que los
carretera
o se multi-
ando la
a' de lo
alterados y
cia⁷ como
interrogan-
ias, David
away, cita a
Nombre
lacion y
referentes
e.
edida de Tar-
lexander
iso represen-
x. En el bino-
e hijo (1997)
elaciones
scapan a
ompleto ale-
to con que
ordados por
in o Sokurov,
no realista
una ambigüe-
biente. Es for-
deje de lado
tura lineal y
os cinemato-
otra manera,
ente "afuera"
izador ruso.
es la forma en
ematográfica-
cas figuras de
y Lenin en
ador que bus-
ricos o bio-
ersonajes, sal-
pcionado y

consternado. Siguiendo los pasos tra-
zados por Tarkovsky en *Andrei Rublev*,
los personajes históricos son retrata-
dos desde una perspectiva que apunta
a lo que el director considera sus
esencias. Queda claro que, en su
visión, estas esencias no responden a
biografismo lineal alguno. En *Spiritual
voices*,⁶ película de cinco horas de
duración, Sokurov lleva a cabo uno
de sus experimentos más comprometi-
dos con un cine no narrativo. El film,
presentado como un "diario de guerra",
está integrado por cinco episodios,
cada uno de aproximadamente
una hora de duración. El primero está
conformado por el plano fijo de un
paisaje nevado que, musicalizado por
un concierto para piano y orquesta
de Mozart, se mantiene sin alteración
a lo largo de toda la hora que dura el
episodio. Las únicas variaciones perceptibles
son las provenientes de los
cambios en la luz que incide sobre el
paisaje y un pastor que, en un
momento dado, lo atraviesa.

2008: El estado de las cosas

Dos títulos estrenados durante
2008 adscriben al modelo del cine no
líterario y lo exponen en sus alcances
más ricos. Se trata de *Aniceto* del
genial e inclasificable director argen-
tino **Leonardo Favio** y de *My blue-
berry nights*,⁷ última producción del
no menos genial realizador chino
Wong Kar Wai.

En el comienzo de su película, la
voz en *over* del propio Favio anuncia
que, de todos los "fantasmas" que
habitan su mundo, es el de Aniceto el
que lo ronda con mayor frecuencia.
Aniceto es el protagonista del cuarto
largometraje de Favio, que ostenta el
récord de ser el film con el título más
extenso de la historia del cine argen-
tino: *Este es el romance del Aniceto y la
Francisca, de cómo quedó trunca,
comenzó la tristeza y unas pocas cosas
más* (1967). Por razones deducibles, el

film se popularizó con el más breve
título de *El romance del Aniceto y la
Francisca*. Para el guión, Favio se inspi-
ró en el cuento "La Ceniza", escrito por
su hermano Jorge Zuhair Jury. El direc-
tor filmó la historia en un austero blan-
co y negro, completamente adecuado
al atavismo de la tragedia narrada (con
claras reminiscencias del teatro griego
o el lorquiano, pese a estar ambienta-
da en el medio rural argentino). Favio
cuenta que fueron muchos los que le
marcaron, en ese momento, que los
largos silencios de su film sugerían
espacios musicales. Esta fue la razón
por la cual concibió la idea de filmar
nuevamente la historia cuarenta
años después, pero con la forma que
él bautiza como "película-ballet".

Desde su mismo nacimiento, se ha dado un debate

ininterrumpido en el cine acerca de la especificidad del

lenguaje cinematográfico y la relación con otras artes.

El trío protagonista, encarnado en
1967 por Federico Lupi, Elsa Daniel y
María Vaner, estuvo a cargo ahora de
tres bailarines. "Aniceto" fue integra-
mente filmada en los interiores de un
gigantesco galpón. Todo lo que el
espectador ve es "artificio" (en el sen-
tido más teatral del término). Las il-
limitadas posibilidades que un ámbito
de este tipo ofrece desde el punto de
vista fotográfico y escenográfico son
aprovechadas al máximo por Favio.
Cada espacio está diseñado e ilumina-
do con tal vuelo plástico que el
resultado es una sucesión ininterrum-
pida de imágenes cuya sofisticación
raya en lo inverosímil (sobre todo
cuando se tiene conciencia de que
no ha habido intervención digital de
ningún tipo: todo lo que vemos es



Escenas de *Spiritual voices*, de Sokurov.

6. Transcribo el título del film en inglés ya que no tuvo distribución comercial en la Argentina.

7. El valor de la noche en la distribución local.

Cine de la razón / Cine de la contemplación



Escena de la segunda versión de *El romance del Aniceto y la Francisca*, de Leonardo Favio.

"verdadero"). El desborde visual propio de Favio como artista domina cada escena, cada plano. La historia trágica de Aniceto, Francisca y Lucía constituye una mera excusa para que el director componga una auténtica "sinfonía audiovisual". Tal enunciación sinestésica no es arbitraria. La música del film (que remite estilísticamente en forma reconocible a la de otros filmes de Favio) establece una estrechísima relación con la imagen, enfatizada por el muy elaborado ritmo del montaje. *Aniceto* es concebido como un film básicamente para "contemplar": los sentidos por sobre la razón.

Con rasgos estilísticos de construcción completamente diferenciados, lo mismo ocurre con *My blueberry nights*. Wong Kar Wai, el más célebre y prestigioso entre los directores orientales de la actualidad, se aleja por completo del cine convencional. El rasgo que marca más significativamente esta distancia es el valor mínimo que asumen en sus películas las historias narradas. El acento está siempre puesto, en cambio, en el complejo y suntuoso diseño audiovisual. En los filmes de Wong Kar Wai la forma se convierte en el verdadero contenido. El "cómo" pasa a ser el "qué". La imagen adquiere una especial "materialidad". Cada escena, cada plano, es concebido con una obsesividad plástica (luminica y cromática) más propia de un pintor que de un cineasta. Esta tendencia a la hiperelaboración fotográfica de la imagen es creciente en sus filmes. Resulta fundamental para esto la cooperación con grandes directores de fotografía. En casi todas sus películas lo acompañó el australiano Christopher Doyle, que llegó a convertirse en su mano derecha: En *My blueberry nights* fue secundado por primera vez por el franco iraní Dariush Khondji, cuyo talento quedó claramente evidenciado a través de su

trabajo en este film, el más sofisticado fotográficamente de toda la producción de Wong Kar Wai.

El otro factor clave es la música. Wong Kar Wai es un reconocido melómano, con predilección por la música romántica. El amor desgarrado es el denominador común del director, en todos los ritmos musicales que lo abordan: el tango (*Happy together*),⁸ el bolero (*In the mood for Love*),⁹ la ópera belcantista (*2046*), la balada romántica y el soul (*My blueberry nights*). Al igual que en la última producción de Favio, en las películas de Wong Kar Wai música e imagen establecen una relación sinestésica.

La afición de Wong Kar Wai por la música romántica no es arbitraria. Se inscribe dentro de una visión romántica mucho más amplia, que explica la recurrencia del director y guionista a un único tema (que, con distintas variaciones, se desarrolla en todos sus filmes): el amor desencantado. Aquí radica una de las claves que explican el poco peso que el componente narrativo asume en las películas del oriental. La historia narrada, finalmente, siempre es la misma. Como para que no quepan dudas: el guión de *My blueberry nights*, sucripto por Lawrence Block y el propio Wong Kar Wai, surge de la expansión del corto *In the mood for Love 2007*. El título pone en evidencia que el corto, a su vez, es una variación sobre *In the mood for Love*, película que le valió la consagración internacional al director chino.

Los riesgos del cine no narrativo: sin límites y sin red

La existencia de un guión literario opera como un límite, pero al mismo tiempo confiere al film una estructura y lo torna legible y "familiar"—en cuanto a sus códigos de construcción— ante los ojos del espectador medio. Frente a este límite, que es al mismo tiempo "garantía", el cine no

8. Película filmada en Buenos Aires, en la que el director tomó como base *The Buenos Aires affair* de Manuel Puig.

9. Distribuida en la Argentina con el título *Con ánimo de amor*.

narrativo
complet
lo ubica
espacio
Naturalm
interesan
Pero, ¿dó
¿Quién p
do de qu

En ge
(relacion
matográ
tos más e
vo no se
el estreñ
se limita
en los qu
evidente
posición
tal. *The an
Derek Jar
y *Taurus* d
mes más
away nun
comercial
sin duda,
mismo tie
marco que
recepción
de la aud
Suele rech
cine no n
medida p
tualmente
reducir un
actuación*

Más at
ción, es in
ausencia d
propia del
nen al alto
triedad n
argentino
en la edic
lla que se ab
salas comer
tarde. Las r
lantaban q
do de capt
cularísima v

Willie Méndez

El más sofisticada de toda la pro-Wal, es la música, reconocido lección por la amor desgarrar común del ritmos musical-tango (*Happy* y *the mood for tista* (2016), la soul (*My blue* que en la última en las películas ica e imagen in sinestésica. Kar Wal por la s arbitraria. Se ivisión románti- que explica la r y guionista a in distintas la en todos sus ontrado. Aquí s que explican mponente películas del ada, finalmen- i. Como para el guión de *My* p por Lawrence Kar Wal, surge *in the mood*, nie en eviden- s es una varia- or *Love*, película ción internacio-

o narrativo:

guión literario pero al mismo una estructura illiar"—en e construc- espectador te, que es al el cine no

narrativo se mueve en un ámbito de completa libertad. Pero esta libertad lo ubica, inexorablemente, en un espacio "sin red". Todo es posible. Naturalmente, no todo lo posible es interesante y, menos aún, artístico. Pero, ¿dónde se encuentra el umbral? ¿Quién puede establecerlo? ¿Partiendo de qué pautas?

En general se da un consenso (relacionado con la distribución cinematográfica) por el cual los productos más extremos del cine no narrativo no se consideran adecuados para el estreno comercial. Su exhibición se limita a los circuitos de festivales en los que el público, además de una evidente cinefilia, muestra una disposición más abierta a lo experimental. *The angelic conversation* y *Blue* de Derek Jarman, *Spiritual Voices*, *Molock* y *Taurus* de Alexander Sokurov, los filmes más recientes de Peter Greenaway nunca han llegado a salas comerciales. Aunque esto representa, sin duda, una marcada limitación, al mismo tiempo configura un cierto marco que asegura condiciones de recepción más favorables por parte de la audiencia. El espectador medio suele rechazar casi sin excepción el cine no narrativo, habituado (en gran medida por la pobre terea que habitualmente lleva a cabo la crítica) a reducir una película al guión y las actuaciones.

Más allá de esta "ley" de exhibición, es indiscutible que la completa ausencia de pautas estructurantes, propia del cine no narrativo, lo expone al alto riesgo de la extrema arbitrariedad realizativa. El director argentino **Gustavo Fontán** estrenó en la edición 2008 del BAFIC *La orilla que se abisma*. El film llegó a las salas comerciales pocas semanas más tarde. Las reseñas periodísticas adelantaban que el director había tratado de capturar en su película la particularísima vivencia de la naturaleza

del poeta entrerriano Juan L. Ortiz (1896-1978). Ortiz, sutilísima cumbre de la poesía contemporánea en español, ha sido calificado como "místico de la naturaleza". El poeta pasó casi toda su vida en una humilde casita a orillas del Paraná. Árboles, hierba, agua asumen en su poesía un aura de transfigurada espiritualidad. Tarea difícilísima ("misión imposible" habría que decir) la de trasladar a otro código este universo tan único y personal. El film de Fontán se abre con un epígrafe extraído de la obra de Ortiz, que opera como claro marco de referencia y predispone (o condiciona) al espectador a prepararse para "algo serio". Tras este epígrafe sobre fondo negro aparece un primer plano de hojas. Este plano pasa por corte a otro de igual contenido. Cada plano, aunque fijo, es larguísimo. En el cuarto o quinto plano, las hojas son mostradas fuera de foco. Sintetizando, la totalidad del film de Fontán consiste casi exclusivamente en esto: planos de hojas en foco o fuera de foco, a veces con un río de fondo. Se prescinde de toda música ya que la intención es sumergir al espectador en la sonoridad de la naturaleza. Cerca del final del film (64 minutos de duración) aparece un breve registro histórico de Juan L. recitando uno de sus poemas. La crítica ensalzó hasta límites insospechados el film de Fontán. Cuando quien suscribe lo vio, había siete espectadores en la sala. Media hora después de iniciado el film quedaba solo uno (huelga aclarar quién). Los contados asistentes no ignoraban que no se encontrarían con un film de cuño comercial. Esto no fue suficiente para que permanecieran hasta el final de la proyección. ¿Quién estuvo en lo cierto, la crítica que se deshizo en crípticos elogios o el público que se levantó antes de completar la media hora inicial?



Leonardo Favio.

Cine de la razón / Cine de la contemplación

My blueberry nights,
traducida como **El sabor de**
la noche, del director chino
Wong Kar Wai.



El eventual debate entre dos especialistas en cine, uno de ellos defensor y el otro detractor del film no zanjaría la cuestión ya que dependería del canon –forzosamente subjetivo– en que cada uno se apoyara para diferenciar lo artístico de lo que no lo es. Sin límites y sin red.

Un cine para la perplejidad crítica

Los inusitados elogios dirigidos a *La orilla que se abisma*, aun cuando se los atribuya a un cierto grado de esnobismo, podrían hacer pensar en una actitud abierta y cooperativa de la crítica hacia las experimentaciones del cine no literario. Nada más lejano, sin embargo, de la realidad.

Tarkovsky debió padecer una incesante ordalía frente a la censura cinematográfica soviética, que objetaba con pertinaz miopía cada uno de sus filmes por no considerarlos efectivos como instrumentos de propaganda política. Los detractores de Peter Greenaway son particularmente encarnizados y se cuentan por legión. El argumento en el que se apoyan para proscribirlo es que lo que él hace no es cine, sino pintura filmada.

Un prestigioso matutino argentino titula su reseña crítica de *My blueberry nights* "Un viaje a ninguna parte". En el copete de la reseña, el crítico comenta:

En "El sabor de la noche", el brillo formal del cineasta chino no logra disimular una historia escudada.¹⁰

Este copete deja en claro que el crítico considera que lo esencial en un film es la historia narrada. Lo formal es *adjetivo*, secundario. Claramente está pensando en el modelo hegemónico de cine narrativo. En función de lo anteriormente expuesto, queda claro que este modelo está muy lejos de ser el cultivado por Wong Kar Wai. La pauta de análisis aplicada, entonces, se revela como cabalmente inadecuada (falencia aceptable en un lego pero reveladora de notable miopía en un especialista en el tema).

No solo el espectador medio reduce un film al guión y las actuaciones. La mayor parte de la crítica también toma estos componentes como marco para su análisis.

La ausencia de límites termina convirtiéndose en un gran riesgo, en un escollo casi imposible de sortear para la percepción de los espectadores (legos o especialistas). Solo queda la apuesta a la sensibilidad y apertura de los pocos que puedan ponerse en sintonía y darle la bienvenida a los nuevos lenguajes.

Sin límites, entonces. Pero básicamente: sin red.

10. La Nación, reseña crítica firmada por Fernando López.

Tea
y re

El pres
fizar un r
fia teatral
conocer la
siones con
Mapuche
de la Arge
de este nu
ción con u
entramado
tro de un r
cularment
Luego,
historias d
evidenciar
de referen
narias, al r
centro y su
Dicha omi
ignorancia
en Latinoa
del territor
marcado p
prácticas e
ológicame
sociocultur
Una bre
sobre teat
tinentemente no