



la rabia

*DISPARAR CONTRA
EL CANON,
REIMAGINAR
LA CINEFILIA*

*DOSSIER #02
DICIEMBRE 2021*



La rabia

Espacio de crítica feminista de cine

Editoras

Karina Solórzano

Valentina Vignardi

Candelaria Carreño

Alexandra Vazquez

Imagen de portada: *Herzprung*, Helke Misselwitz, (1992) / Fotografía: Helga Paris

Imagen de contraportada: *Golden Eighties*, Chantal Akerman, (1986)

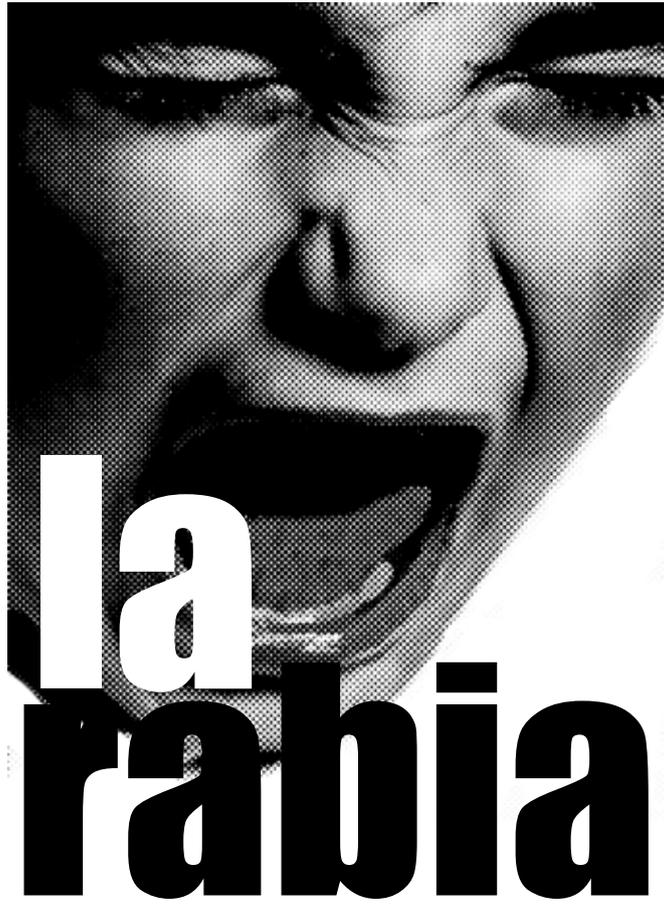
Publicación periódica, feminista e independiente

Año 01 // No. 02 // Diciembre de 2021, Guanajuato, México - Buenos Aires, Argentina -
Asunción, Paraguay

Contacto

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com



Disparar contra el canon, reimaginar la cinefilia

00. Editorial	06
01. (Apuntes) hacia una crítica feminista de cine	13
¿Qué mundo hay para nosotrxs?	14
FRANCISCA PÉREZ LENCE (ARGENTINA)	
02. Disparar contra el canon, reimaginar la cinefilia	22
Imagen-pasión: la cinefilia según Herzog	24
SOFÍA BRUCCO (ARGENTINA)	
El diálogo, el discurso y el lenguaje	32
JIMENA ROMÁN (PARAGUAY)	
Existimos porque comemos	41
ORALIA TORRES DE LA PEÑA (MÉXICO)	
Los rendez-vous de Chantal Akerman	46
VALENTINA VIGNARDI (ARGENTINA)	
Placeres reflejados1	56
ALEXANDRA VAZQUEZ (PARAGUAY)	56

Deambular es una forma de ir al encuentro: los documentales de Agnès Varda 60

NATALIA DURAND (MÉXICO)

Helke Misselwitz: Minucia y cercanía, resistencia y afecto 76

CANDELARIA CARREÑO (ARGENTINA)

Tensar el arco: El cine pionero de Márta Mészáros 86

NINA SATT (CHILE)

Vida y trabajo en el cine de Cecilia Mangini 92

NATALIA GALLARDO (CHILE) Y FELIPE VENEGAS (CHILE)

Muerte sobre muerte: la representación del lamento fúnebre como problema en *Stendali* de Cecilia Mangini 100

ANNALISA MIRIZIO (ESPAÑA)

Editorial

El corpus de textos que conforman el actual dossier, nos llena de orgullo y alegría. Iniciamos esta convocatoria a través de una pregunta puntual: las construcciones canónicas estructuradas por la cinefilia europea, ya que nos parecía un puntapié para replantearnos cómo se ha construido cierta idea sobre el cine, la cinefilia y por ende la crítica de cine. La historiadora del arte Griselda Pollock plantea lo siguiente: si el canon es lo que legitima y legitimó las discursividades narradas, validando lo que sucede en el campo artístico —de las artes audiovisuales en este caso— como aquello *de calidad*, que merece ser separado del resto, no dudamos en advertir que esa selección canónica conlleva un punto de vista privilegiado, masculino, blanco, occidental y heterocis. Conformando una constelación de genealogías patrilineales Hitchcock, Rohmer, Truffaut, y Godard se apuntan como algunos de los nombres que heredan este sistema de aprendizajes y sucesiones, legitimados por el campo artístico. ¿Podríamos decir que, tal vez, la noción de genio, único, inigualable y ególatra esté ligada a estas categorías? ¿No son acaso características atribuibles históricamente a los hombres? ¿Qué define la *política del cine de autor*? ¿Acaso no es más que un culto a los autores que nace desde una mirada privilegiada? La solución tampoco parecería ser trazar posibles genealogías matrilineales: una salida posible es *disparar contra el canon*.

La convocatoria era amplia: podrían ser textos que revisitaran los ya canónicos autores reconocidos. Sofia Brucco propone una lectura humana, erótica, de la tan cruel como bella, mirada herzogiana. Por su parte Jimena Román analiza la (in)comunicación en el cine de Resnais, realizando un análisis estructuralista de *L'Année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961). Los artículos siguientes imaginan un escenario posible ¿sería prudente pensar otra cinefilia repleta de nombres de mujeres realizadoras? ¿No sería una tarea tan infame como separatista? La respuesta a esa pregunta nos tiene sin cuidado. No se trata de realzar unos nombres sobre otros, sino, de reimaginar *nuevos mundos posibles*, volviendo a pensar los vestigios de la historia, a través de la construcción de imágenes y miradas que fueron moldeando el para nada accidental relato cinéfilo. La voracidad al comer, su goce y su disfrute parece chocar con la heteronormatividad impuesta a los cuerpos femeninos. Para Oralia Torres de la Peña, esa característica particular atraviesa a las protagonistas de *Las Margaritas* (*Sedmikráska*, 1966) de la directora checa Vera Chitylova. En Hungría, en consonancia con nuevas olas estéticas y políticas, hacia fines de la década del sesenta, Márta Mészáros supo reflejar los cambios de la sociedad húngara, atravesada por una perspectiva de género y de tensiones en los arcos dramáticos de sus historias, como propone Nina Satt en su crítica sobre sus films pioneros.

Valentina Vignardi realiza un racconto a partir de la construcción autobiográfica como característica principal de la filmografía akermaniana: la cita de Pizarnik con que abre el texto no podría ser más bella y justa para narrar el cine de Akerman. Por su parte Alexandra Vazquez, pone en foco los dimes y diretes que ocurren en los pasillos del centro comercial, entre amores y desencuentros en unas de las películas más *camp* de la cineasta belga: *Golden Eighties* (1986). A propósito de Agnès Varda decidimos hacer hincapié particular en una parte de su trayectoria, sus producciones documentales. Perderse, caminar, deambular, jugar, incluso como forma de acercarse a la filmación de movimientos sociales: esas son algunas de las aristas que Natalia Durand dice recapitular sobre los documentales de la única directora de la Nouvelle Vague.

La última edición del festival de cine de Mar del Plata nos permitió acercarnos a los primeros films de la alemana Helke Misselwitz. Candelaria Carreño analiza una parte de esta filmografía, poniendo el foco en la cercanía y afectividad que lograba en sus retratos documentales. Consecuencia de focos y retrospectivas en festivales, en los últimos años también hemos llegado a la obra de Cecilia Mangini. Natalia Gallardo y Felipe Venegas analizan *Brindisi '65* (1966) y *Tommaso* (1965): los trabajos y los días, tras la lente de la cineasta italiana. Por último decidimos agregar un ensayo de Annalisa Mirizio, el cual aborda las relaciones entre la poética de Pasolini con las imágenes de Mangini.

Finalmente, aunque inicial en el dossier, la pregunta que se hace Francisca Pérez Lence en el texto que abre la sección de escritura feminista sobre cine, responde, también, a las inquietudes que nos planteamos al realizar el número actual. *¿Qué mundo queremos para nosotrxs?* como una constelación posible, las miradas, abordajes y filmografías que comprenden el dossier dan cuenta que muchos nombres se han colado por la grietas de los grandes nombres; para



eso, también es necesario visitar los cimientos que constituyeron los paradigmas visuales de las imágenes en el pasado, como destellos de pólvora que tensionan el cánón bajo la mirilla de sus lentes. Si bien esperábamos relecturas posibles de la obra de autores consagrados, creemos que proponer nuevas formas de pensar el canon no es tarea menor, más aún cuando el atrevimiento de esbozar interpretaciones alternas podría suscitar enojo en quienes profesan una cinefilia fanática y rabiosa (Monroy). Desde el equipo editorial de La rabia, esperamos que este número encienda una chispa de inquietud hacia los intocables del cine europeo, porque tomar consciencia es un gesto liberador y emancipador.

Agradecemos a Revista Encuadra, Correspondencias Cine, Revista Bache, La Pistola de Chéjov, Punto de Partida, El Agente Cine, y a Revista Oropel por la gentileza de dejarnos reproducir estos escritos que albergan en sus espacios.

La Rabia, Diciembre, 2021.



Lina Wertmüller
1928 - 2021



(Apuntes) hacia una crítica feminista de cine

*(o una aproximación a dos términos que, al juntarse,
aturden hasta a quien los enuncia).*

¿Qué mundo hay para nosotrxs?¹

Francisca Pérez Lence (Argentina)

Estudiante de la Licenciatura en Artes Combinadas de la UBA. Columnista en Cítrica Radio. Colaboradora en Revista Encuadra. Crítica en Revista Spoiler y Revista Brújula Barrial. Doy talleres de análisis de películas en vínculo con teorías feministas. Investigo sobre series argentinas. Seguro en un tiempito vuelva a cambiar este resumen.



La Sabiduría (2019), Eduardo Pinto

“Al imaginar lo posible, al imaginar lo que aún no existe,decimos sí al futuro. (...) El futuro es aquello que se mantiene abierto como la posibilidad de que las cosas no sigan siendo como son, que no sean como siguen siendo”.²

Salgo del cine a las once de la noche. Terminó *La Sabiduría* (2019), dirigida por Eduardo Pinto, y algo me inquieta, resuena y molesta. En el hall de entrada me quedo mirando el cartel que cuelga despampanante. El subtítulo del filme: “la venganza es ahora”, Mara (Sofía Gala Castiglione) con un arma de fuego, apuntando decidida hacia adelante, las ropas ensangrentadas y rotas. Es una imagen parlante, está feroz. Algo sigue resonando. Ya caminando, me preguntan “¿y?”, “¿te gustó?” No sé qué responder.

La película presenta la historia de tres amigas que deciden pasar un fin de semana en una casa de campo. Allí se encuentran con los trabajadores de la estancia, quienes las invitan a una fiesta para darles la bienvenida. A la mañana siguiente, Tini (Paloma Contreras) está desaparecida. A medida que avanzan los acontecimientos, Luz (Analía Couceyro) es violada. Mara debe vengarlas y lo hace. Esa es la imagen del afiche: una mujer vengando a sus amigas.

La cámara nos hace partícipes, un poco cómplices y otro poco intrusxs, de una violación a orillas del lago, durante el atardecer. Mientras la luz del crepúsculo cae sobre el agua y los pájaros recorren la escena, Américo (Lautaro Delgado) viola a Luz. Mientras el viento mece las hojas, Américo golpea el rostro de Luz, que llora sobre la tierra. La discordancia entre el paisaje visual y el narrativo es incómoda y angustiante.

El tratamiento de la imagen y los sonidos guturales de él y los ruegos de ella funcionan como una reminiscencia a otro estreno del 2019: *Los sonámbulos*, dirigida por Paula Hernández. En este caso, la historia es la de una familia que se reúne para festejar el Año Nuevo en una casa quinta. Hijxs, parejas, primxs, todxs juntxs para las fiestas. El filme expone la dinámica familiar haciendo especial hincapié en la relación entre Luisa (Érica Rivas) y su hija Ana (Ornella D'Elía). Los temores que irradia el paso de la pubertad a la adolescencia, los límites entre lo que se dice y lo que no se dice. Pero el principal protagonista es el miedo, el miedo a que algo le suceda a Ana. Efectivamente, la narración confluye en la mostración- de vuelta lxs espectadorxs como cómplices e intrusxs- de una violación. Entre los árboles, asistimos a los empujones y manotazos de Ana hacia Alejo (Rafael Federman) quien la tumba sobre la tierra y se le tira encima, desvistiéndola.

En ambos filmes, las violencias son posteriores a una anticipación. Estas dos películas se transforman en una advertencia. Tanto en *La Sabiduría* como en *Los sonámbulos* hay personajes que anticipan el peligro. En la primera, Mara dubita cuando Luz se va con Américo porque puede sucederle algo. En la segunda es la madre quien sospecha sobre el comportamiento de Alejo, quien observa atentamente las conversaciones entre ellxs, anticipando que algo va a suceder. ¿Por qué ese algo tiene que estar ligado a un peligro sexual?



Los sonámbulos (2019), Paula Hernández

¿Qué lecturas nos proponen las películas sobre esas violencias? ¿Abren sentidos o, por el contrario, sedimentan una manera de filmar decodificable donde el valor moral de la imagen predomina por sobre la interrogación y la inquietud de lxs espectadorxs? ¿Cómo mostramos lo que mostramos?

La decisión de situarlas en espacios alejados, campestres, pareciera indicar que las violaciones podrían haber sido evitadas. ¿No es esta una nueva forma moralizante de mostrar las violencias? ¿Está sugerido que si ellas hubieran escuchado a sus xadres, a sus amigas, todo eso podría haberse evitado?

Como espectadorxs, nos encontramos en un espacio estrecho. Porque aquí no se trata de hacer caso omiso a las violencias sistemáticas que acontecen en el cotidiano sino de habilitar la posibilidad inquietante de lo sugerido, de lo latente, de lo ambiguo. Dejar la apertura para lo imaginable/intuible propone una transformación en la mirada de lxs espectadorxs, tomando distancia de los discursos empaquetados que moldean y guían nuestras observaciones. ¿Qué tratamiento se le da a la imagen para representar las violencias? ¿Es este el único modo de mostrar(nos) en los discursos audiovisuales?

En contraposición, un lugar incómodo para lxs espectadorxs es el propuesto por Lucrecia Martel en *La niña santa* (2004). Filme que muestra el acoso por parte del Dr. Jano (Carlos Belloso) a Amalia (María Alché) pero echa por tierra todos los presupuestos esperados. En primer término, el rol de la adolescente no está cristalizado. El acoso la marca, de eso no hay dudas. Pero no la define. En contraposición al sentido común asociado a las víctimas, es él quien comienza a sentirse incómodo frente a la presencia de la adolescente, quien lo persigue y lo observa desde una distancia moderada que lo hace estar alerta constantemente.





En la calle, es ella quien se acerca a él y mientras la apoya, le sostiene la mano y lo mira a los ojos. Un enfrentamiento silencioso en medio de la calle (un espacio multitudinario, en contrapartida a los aislados que nombramos antes), una manera de develarlo. Esa escena es una escena de quiebre, es él quien comienza a sentir miedo. Porque la curiosidad y la incomodidad de Amalia funcionan como motores para la exposición del doctor. La denuncia está presente desde la acción de ella. Amalia le cuenta a su amiga Jose (Julieta Zylberberg), ella se lo comunica a sus xadres y en el final del filme se deja entrever que pronto todxs, lxs médicxs y trabajadorxs del hotel, se enterarán de lo ocurrido. Mientras tanto, Amalia y Jose nadan en una pileta, ríen y juegan. Hacen las cosas que hacen las adolescentes. Esta imagen final, con las dos amigas nadando y hablando sobre su amistad, sobre estar siempre la una para la otra, es una propuesta para desarticular la figura de la víctima que queda anclada en las situaciones de acoso y abuso como si eso la demarcara por el resto de su vida. En este caso, el final abre sentidos para que bocetemos otras maneras de transitar las desigualdades y opresiones sistémicas, subvierte las narrativas convencionales y se posiciona en un intersticio, en un borde sumamente incómodo que, como tal, moviliza y potencia las lecturas, miradas y observaciones en torno al filme.

Luego de un rato respondo que no sé si me gustó *La Sabiduría*, me parecía genial que tres amigas puedan irse lejos, a una casa que no conocen y no tengan miedo, que decidan manejar hasta una estancia desconocida, instalarse en una casa rodeadas de trabajadores rurales. Si eso es asumir el riesgo en el plano de la realidad (porque todo lo desconocido implica un riesgo, un ejercicio de confianza), ¿qué ficcionalización de la realidad es posible en las narrativas que se plantean como feministas?

Porque la pregunta acerca de cómo (re) presentar los feminismos en las ficciones atraviesa los debates en los últimos tiempos. En cuanto al cine (que se dibuja como una excusa para poner el pensamiento en movimiento, para que las ideas se disparen y dispersen por el entramado social y cultural), qué características tienen lxs protagonistas, cómo se relacionan amorosamente, qué trabajos tienen, cómo se vinculan con su presente, qué corporalidades son mostradas y cuáles relatadas son sólo algunos de los interrogantes que van enlazados con la gran pregunta: ¿Existe un cine feminista? ¿(Re)presentar femeneidades desde la victimización, en tono de denuncia, cumple dicha función o es la reproducción, por otros medios, del mismo relato hegemónico?

Llego a mi casa. ¿Qué es lo que molesta? Escribo: *Querría ver ficciones en las cuales no estemos en peligro por las decisiones que tomamos. En las cuales el lugar para el disfrute esté presente, que estén habilitados mundos posibles, otros, distintos, abiertos e ilimitados.* Porque las ficciones tienen la potencia de (re)construir nuestra mirada frente y en el mundo, la potencia de modificar este estar en el mundo. Nos permiten, de alguna forma, bocetarnos distantes a las narrativas hegemónicas. Si pretendemos que los discursos audiovisuales tengan carácter de denuncia, como espectadorxs debemos estar atentxs a expandir los límites de lo posible, dejando de certificar que los encorsetamientos en los cuales transitamos nuestras vidas son inamovibles. Si pasamos por alto las herramientas audiovisuales disponibles, como creadorxs y espectadorxs, estamos pasando por alto el posicionamiento político que implica producir ficciones que fracturen los límites de lo aprendido. ¿Qué vidas más vivibles hay para nosotrxs? Es allí donde nuestra actitud espectral puede dar un giro, donde la relación de amor que establecemos con las ficciones pueda funcionar como piedra basal para imaginarnos y (re)crearnos otrxs. ¿Cuánto de nosotrxs se gesta en la ficción? Por ende, ¿cuánto de nosotrxs queremos que se mueva y se desestabilice para que florezcan escenarios donde el peligro y la condena no sean los protagonistas?

Notas

¹ Este texto fue originalmente publicado en la Revista Encuadra. Las imágenes acá reproducidas pertenecen a la mencionada publicación.

<https://revistaencuadra.com.ar/2020/08/27/que-mundos-hay-para-nosotrxs-2/>

² Ahmed, S. (2019). La promesa de la felicidad - una crítica cultural al imperativo de la alegría. Argentina: Caja Negra.





Agnes Varda en el rodaje de *La Pointe-Courte* (1955)

Imagen-pasión: la cinefilia según Herzog

Sofía Brucco (Argentina)

Lic. en Psicología. El psicoanálisis, el cine y la literatura son las cosas que más aprecio. A veces escribo, a veces traduzco. Mi más grande orgullo fue salir Valla Menos Vencida en el año 2017.



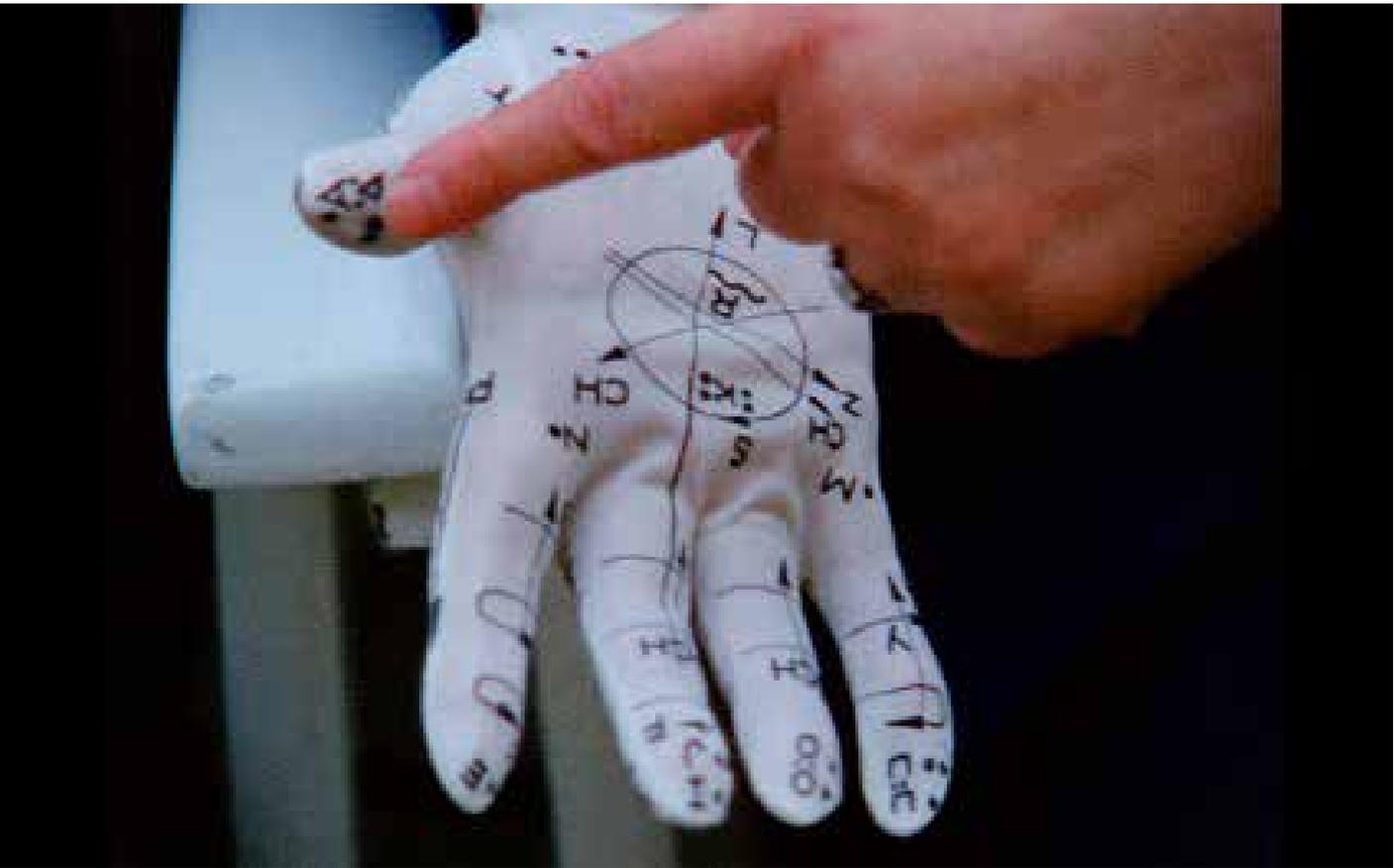
“La vida en el océano debe ser puro infierno. Un vasto, despiadado infierno de peligro permanente e inmediato. Tan infernal que, durante la evolución, algunas especies –incluyendo al hombre– se arrastraron huyendo hacia algunos trozos de terreno sólido, donde las Lecciones de Oscuridad continúan”

-Werner Herzog. La Declaración de Minnesota.

El cine, dice Herzog, no puede nacer de un pensamiento abstracto e inaccesible, sino que surge de la más física de las pasiones, el más corporal de los intereses. La visión herzogiana, un modo refinado y atento de mirar las cosas, es algo que se encuentra por fuera de cualquier manotazo académico: la belleza está en el movimiento, lo caótico, lo erótico. *“Hay que poder ver las películas directamente, sin rodeos; el cine no es un arte de eruditos, sino de iletrados... Para mí el cine es más un asunto de vida real que de filosofía. Hice todas mis películas sin recurrir a esa clase de contemplación. La contemplación siempre viene después de la película”*. ¿Qué miramos cuando vemos esos films? Podríamos decir, en primera instancia, un hombre gustoso de mirar a los demás, hacia afuera. La visión de un cineasta embelesado con lo humano: la crueldad y la ternura.

Werner Herzog no se piensa como alguien cinematográficamente letrado. Confiesa, en sus múltiples entrevistas con Paul Cronin (2014), que ve en promedio solo una película por mes. No se identifica como un fagocitador de filmes, sino más bien como divergente: alguien con la capacidad de recordar hasta el más ínfimo detalle de una película vista hace décadas y que, sin embargo, sigue sintiendo “*una punzada de dolor producida por su belleza*”. Jamás trabajó como asistente de cámara de ningún director egregio ni tiene encima ni una sola hora curricular de escuela de cine. Para Herzog, aprender a filmar películas tiene que ver con la conversión casi evangélica a un ser atlético: sparring, fuerza, supervivencia en la naturaleza y un fuerte compromiso con lo que se mira. Eso es todo. Una máxima herzogiana: filmar películas es un procedimiento atlético, no estético. “*El turismo es un pecado, viajar a pie es una virtud*”.

Veamos el caso de *El país del silencio y la oscuridad* (Land of Silence and Darkness, 1971). Herzog sigue a Fini Straubinger, una mujer que se quedó sin visión ni audición durante su adolescencia y que vive al momento de la sordera en un purgatorio de sordera y ceguera. A lo largo de la película, Fini nos muestra un mundo de una soledad colosal y, a la vez, de una huella amorosa muy particular cuya expresión más física reside en su forma primordial de comunicación: el tacto en la palma de la mano. Siguiendo un sistema de líneas y puntos, los roces de la mano pasan a ser un sistema de comunicación elaborado. Vemos con frecuencia a Fini acompañada de alguien que le roza con suavidad las palmas, y así le transmiten lo que sucede o lo que dicen otros. Herzog cuenta, en sus entrevistas con Cronin (2014), que se encariñó con Fini hasta tal punto que la presentó a su madre, quien se aprendió el lenguaje de las manos para poder comunicarse con ella. Ambas fueron buenas amigas hasta que Fini murió unos cinco años después del estreno de la película.



El país del silencio y la oscuridad (1972), Werner Herzog

Fini acompaña a Herzog a conocer a distintos miembros de la comunidad sordo-ciega, niños y adultos. En la última escena, vemos al Sr. Fleischmann, un hombre sordo de nacimiento que se quedó ciego recién a los treinta y tres años. El Sr. Fleischmann vive con su madre, quien lo asiste en casi todo, en una institución. Mientras la cámara graba una conversación mantenida entre Fini Straubinger y la madre, la mirada se desvía súbitamente al Sr. Fleischmann, quien camina solo por un jardín. Es un cambio de sujeto inesperado, alejado de lo previsto: apareció algo importante y la cámara tiene que captarlo. Mientras el Sr. Fleischmann camina, se choca contra una rama llena de hojas que lo golpea con suavidad en la cara. Se detiene y comienza a tocarla, la agarra, sostiene las hojas entre los dedos y sigue la rama hasta llegar al tronco. Es casi un movimiento de seducción, de erotismo, el roce de las manos que llegan a la base del tronco hasta abrazar las caderas del árbol. *“En cuanto vi a Herr Fleischmann bajo el árbol supe que era una imagen tan impactante que probablemente sería el final de la película”*.

¿Cuál es la cinefilia herzogiana? Quizá se trate de la construcción de un modo de ver que hace brotar imágenes (“claras, puras, transparentes”) que exponen lo esencial, lo íntimo: imágenes “fieles a nuestra civilización, a nuestra humanidad”. Dice Herzog que “iría literalmente a cualquier parte para obtenerlas”. Y sabemos que no miente: gran parte de su filmografía fue llevada a cabo en los lugares más complejos e inhóspitos posibles, en condiciones de una dificultad enorme. Recorridos muchas veces tortuosos que se proponen buscar trazos de caos, de silencio, de destrucción, pero también de amor, de ternura. Trazos de lo humano y lo bello.

En *El Hombre Oso* (Grizzly Man, 2005), Herzog sigue las huellas de Timothy Treadwell, un hombre que –a la usanza de Christopher McCandless– deja todo para irse a Alaska a cuidar a los osos pardos, posiblemente uno de los animales más peligrosos, inesperados y crueles de la fauna norteamericana.

El país del silencio y la oscuridad (1972), Werner Herzog





El Hombre Oso (2005), Werner Herzog

El film está compuesto, por un lado, de escenas filmadas por el propio Treadwell, quien documentaba al detalle sus andanzas, y, por otro lado, de lo filmado por Herzog, las entrevistas a los amigos y familiares, las visitas a los lugares de los hechos. La fascinación obsesiva por los osos de Treadwell seduce a Herzog, que nos lleva a ver no solamente ese tierno encanto por los animales, a los cuales el protagonista adora hasta un punto conmovedor, sino su testaruda ingenuidad. Herzog es muy claro en este punto, si bien admira a Treadwell por su empresa, no evita decir que difiere en un

punto fundamental: para él, a diferencia de su protagonista, la naturaleza no es de una composición armónica, amistosa y buena, sino más bien todo lo contrario. La mirada herzogiana apunta siempre a mostrar lo verdadero del caos y crueldad que revientan en toda su hermosura. Conocemos el destino de Timothy Treadwell desde los primeros minutos de la película, donde un amigo nos cuenta cómo encontró su cadáver y el de su novia completamente devorados por un oso macho famélico. La fascinación infantil masticada entre las fauces de un coloso.

Por alguna suerte de azar, Treadwell había dejado la cámara encendida con la tapa puesta en el momento en que fueron atacados por el oso, dejando como testimonio una pieza hecha de los sonidos de su propia muerte. Su mejor amiga y ex pareja, Jewel Palovak, a quien Herzog entrevista varias veces, es la guardiana de la cinta con la grabación del sonido, el cual jamás ha escuchado. En una de las charlas entre Jewel y Herzog, vemos cómo ella decide entregar la grabación al director. Es acaso la escena más importante de toda la película. Nosotros jamás accedemos a la grabación, no escuchamos nada de ella, sino que se nos muestra a Herzog de espaldas, con auriculares, escuchando los gritos, las lamentaciones finales, ante la mirada hechizada y tremebunda de Jewel. Después de unos segundos, Herzog le pide con un tono suave y tranquilo que por favor la pause. Mira a Jewel y le ruega con delicadeza en su inglés teutón que jamás escuche esa cinta, que tiene que destruirla. Después, se calla y llora en silencio. *“No, Werner, jamás voy a escucharla”*. Qué intercambio hecho de la más profunda intimidad, un breve gesto amistoso hecho de la más carnal compasión.

Es una escena que condensa todo lo que Herzog es como cineasta: un hombre profundamente humano.



El hombre oso (2005), Werner Herzog

Entonces, ¿la mirada herzogiana? Parece haber un acto reiterativo en toda su filmografía. Nos presenta narraciones, elongaciones de alrededor de noventa minutos que se concentran en *contar*, sí, pero no solo eso, sino que convidan algo más sutil e importante: trazos hechos de minutos –segundos, incluso– donde se muestra un trozo de Verdad. Herzog captura instantes (como brisas) que señalan fragmentos de realidad a un nivel tan cruento que podemos llamarle Verdad. La escena de Herzog escuchando el sonido de muerte, la advertencia cuidadosa e imperativa a Jewel (“*no debes jamás escuchar esto*”), el momento inesperado en el que Herr Freischmann reconoce con el tacto el erotismo de un árbol. Acaso sean, también, una lección que nos advierte sobre la importancia de mirar con cuidado.

Bibliografía

Herzog, W., Cronin, P. (2014) *Herzog por Herzog*.
Buenos Aires: El cuenco de plata

El diálogo, el discurso y el lenguaje

Jimena Román (Paraguay)

Jimena Román estudia cinematografía en la Universidad Columbia del Paraguay. Trabaja como realizadora y fotógrafa freelancer desde el 2018. Su área de interés en el cine se centra en la búsqueda de la memoria y su interpretación.

El año pasado en Maricbad (1961), Alain Resnais



El debate sobre la posibilidad de entender al cine como un lenguaje es interminable. Los constructivistas soviéticos, por ejemplo, llevaron al extremo la necesidad de demostrar al cine como un lenguaje, específicamente a partir del montaje y la yuxtaposición de planos. Por su parte, la semiótica ha tratado de explicar a profundidad la significación del lenguaje cinematográfico, deconstruyendo a principios y sintagmas para entender el léxico infinito de los elementos utilizados en el lenguaje cinematográfico. Aún así, es evidente que se trata de algún tipo de lenguaje; algunos inclusive han visto en él una lengua, que como tal requiere una planificación y un montaje. Si el film es un mensaje, es, por lo tanto, un código, argumentaba Christian Metz.

En los años '60, en paralelo a la *Nouvelle Vague*, autores como Alan Resnais, Chris Marker o Marguerite Duras, proponían en sus películas una retórica distinta, de índole personal e imbricada con la literatura. Desde el contexto de la *Rive Gauche* (río izquierdo, margen izquierdo), nombre que designó a dicho movimiento, había un interés de parte de los cineastas de acercar el cine a la literatura, abriendo puertas a nuevas

posibilidades de consideración hacia el lenguaje cinematográfico. La *Rive Gauche* brindó importancia al texto escrito, al estudio de técnicas de utilización del lenguaje, puesto al servicio de una estética interesada en la política. Una de las grandes contribuciones de la *Rive Gauche* fue su apego a la estructura casi ensayística que aproximaba lo documental con la ficción. Esto es de vital importancia en la película *L'Année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961) de Alain Resnais.

Para abordar un análisis de la utilización del lenguaje en el largometraje de Resnais, partiremos del término comunicación. En la educación formativa se enseña que la comunicación es lineal y simple. Hay un emisor que envía un mensaje a través de un canal y un código, y el receptor lo entiende, sin fallas. Esto sería nada menos que un error. Eliseo Veron propone que la comunicación es circular, es simbiótica. Los mensajes se perversan, ensucian el original. Los que usan el lenguaje no pueden dotar de un significado único e invariable a lo que dicen, por lo tanto, es ingenuo pensar que el emisor y el receptor están comunicando el mismo signo.



El significado del mundo se construye a través de sistemas de representación, así como hablar la lengua del cine supone siempre inventarla. Podríamos, de hecho, afirmar junto a Paolo Virno, que el lenguaje, en lugar de facilitar el contacto humano es en realidad la fuente básica del conflicto, los malentendidos y la violencia. Sólo el lenguaje establece la posibilidad de negar lo que nuestros sentidos están experimentando. La negación es como un cambio que rompe el vínculo natural entre nuestra experiencia sensorial y nuestra elaboración consciente.

En *L'Année dernière à Marienbad*, es posible percibir esta problemática, tanto en la construcción del lenguaje cinematográfico del film, como en los diálogos que establecen los personajes. La película empieza con una narración fuera de campo, sobre los créditos. Una voz en *off* masculina, detalla la arquitectura de algún hotel desconocido, sus enormes cuartos, columnas deslumbrantes, salones vacíos, sus pisos alfombrados y su existencia aparentemente infinita. En contraposición, una vez que los créditos llegan a su fin, una sucesión de imágenes aparecen ante el espectador: pasillos

largos, candelabros que cuelgan por techos decorados como un majestuoso cielo, cortinas que cuelgan pesadas, el posible hotel. Lo que fue expuesto al principio, a través de la narración y la voz en *off*, luego es explicitado en imágenes. La voz permite al espectador imaginar lo que desee, crea una posibilidad casi infinita de cómo aquel hotel lucirá. Resnais otorga ciertas decisiones al espectador, y así como la literatura, lo vuelve una parte esencial a la hora de dar un significado al filme. La participación de la audiencia es activa, cumple un rol.

En cuanto a los diálogos y a la manera en que los personajes se comunican, se percibe una clara interferencia entre el emisor y el receptor. Los invitados hablan entre sí, luego se detienen, congelados en medio de oraciones, y siguen moviendo sus labios.

Las conversaciones nunca cesan, pero el sonido sí. Alguien empieza nuevamente a emitir sonido y entonces el resto lo acompaña, dos hombres hablan entre sí, entre silencio y ruido se entabla una conversación. Nadie pregunta: una respuesta nace, una pregunta surge, pero la respuesta es inaudible. La comunicación está desfasada, nada es como debe ser, o como se nos enseña debe ser. Esta forma de comunicación es realmente la más precisa en el lenguaje de la vida cotidiana. Uno no presta atención a las respuestas, obvia ciertas palabras, se distrae por una melodía o simplemente pierde interés. En la película, el sonido se deshace de lo visual. Ambos se separan en espacio y tiempo, pero poco después se juntan, la relación entre ellos es fluctuante. En momentos el diálogo está presente entre los personajes, se ve quién habla, a quién se dirige la palabra y quiénes están escuchando. En otros, la voz está fuera de campo, por encima de un recuerdo o una ilusión, se entretiene con la idea de la memoria y la imaginación para pegar imágenes visuales al sonido.



Mientras la mujer escucha el relato del hombre, que asegura haberla conocido el año pasado en Marienbad, la historia se construye con su propia narrativa e intención. No queda nada más que creer en las palabras y acciones redactadas, pero la mujer niega la verosimilitud del relato. Ella rechaza aquella historia, la plantea como una mentira, una invención, una falsedad. Ninguno de los eventos expuestos ocurrió, ella no fue partícipe de esa historia. La negación rompe el lazo natural entre lo que se presenta a la audiencia como una verdad visual y lo que realmente ocurrió entre ambos personajes. Al negar las palabras del hombre, la mujer pone en duda la creencia en el narrador. El espectador se cuestiona a quién creer, se desorienta. Sin embargo, más adelante en la película, la mujer deja escapar en un momento que sí recuerda lo que el hombre menciona. A partir de aquí, será ella la que cambia la realidad. Es imposible otorgar razón a uno sobre el otro, no se puede confiar en el narrador, pero tampoco en el narratario.

En *L'Année dernière à Marienbad*, nada es claro, nada es precisamente lo que se muestra. Resnais juega con la ambigüedad, juega con el lenguaje, así como los personajes juegan a construir su historia. En una escena donde la mujer está finalmente recordando aquel recuerdo indeseado, ambos, el hombre y la mujer, van armando cada uno por su cuenta la memoria de aquel momento. El hombre narra en un tiempo lo que ella había hecho en ese entonces, pero la mujer, actuando en otro tiempo, ignora lo que él dice, o más bien no lo escucha con certeza y va cambiando detalles de lo que el hombre describe. Las acciones se repiten, el mismo plano es visto dos veces, el encuadre cambia apenas para ver de vuelta lo que ya se vio. Los personajes tartamudean, cambian su enunciación, plantean varias veces la misma idea. Los planos son la representación aproximada a la manera en que el lenguaje se vislumbra dentro de la mente de los personajes. La mujer construye su realidad a partir de lo que ella entiende, el hombre construye la realidad a partir de lo que él entiende. El lenguaje lineal en su máxima expresión. Ninguno comprende lo que el otro pretende saber. Erigen realidades diferentes sin darse cuenta de que no son las mismas.

Decirse a medias es la única manera de decirse, es que uno no dice solo lo que quiere decir, algo está dicho de antemano, y otro tanto sucumbe de manera subterránea. Lo mismo ocurre con las imágenes, del significado único y particular del espectador que mira una forma, una silueta o una textura, dichos objetos poseen un significado personal más allá del otorgado por el director. Aquello que no puede decirse por entero, que escapa.



Los personajes están batallando con sus emociones, negándose caminos y posibilidades. La cámara niega al espectador información, corriéndose a un lado cuando una acción sucede, confundiendo con sus repeticiones de planos y cortes abruptos. Todo está en disincronía. No todo puede ser representado, entonces la palabra calla. Y viceversa. Otro momento de la película: la mujer está en su cama, un hombre viene a visitarla sin que ella lo escuche llegar, un miedo la invade. Llena de temor que su esposo la encuentre, gesticula al hombre que no haga ruido, luego vemos al esposo mirando por la ventana, luego saca un arma y dispara. La mujer se tiende en la cama, va cambiando de posiciones, expresando sus fantasías y curiosidades acerca de la idea que su esposo se entere. Ninguna palabra es dicha durante el transcurso de la escena, justamente se logra a través del montaje.

Resnais juega y manipula el tiempo a su gusto. El espectador se deja llevar por el relato, cualquier intento de buscar significado a cada instante es en vano porque el lenguaje, así como la comunicación se va creando segundo a segundo. El resultado debe verse a gran escala, sólo cuando se haya terminado de hablar, solo cuando se haya terminado la película, es posible tratar de entender su significado. Solo al entender la relación simbiótica entre el discurso hablado y el discurso del filme es que podría uno aludir a entender la realidad presentada.

La comunicación es aquello que se resiste a la representación, aquello que debe tener miles de facetas y formas de ser personificado porque no existe manera alguna de capturar su enteridad. La comunicación es el hotel infinito, sin comienzo ni final, en eterna presencia.

Bibliografía

- Metz, C. (2002). In C. Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. I. Argentina: Ediciones Paidós.
- Monegal, A. (1993). In A. Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. España: Anthropos.
- Virno, P. (2013). *Saggio sulla negazione: Per una antropologia linguistica*. Italia: Bollati Boringhieri.



Las margaritas (1966), Vera Chytilová

Existimos porque comemos¹

Oralia Torres de la Peña (México)

Oralia Torres de la Peña es mediadora de cine, escritora y poeta, trabaja en un estudio de creación de contenidos creativos. Escribe con un enfoque multidisciplinario e inclusivo que ha estado en diversas plataformas nacionales e internacionales.

“This film is dedicated to all those whose sole source of indignation is a trampled-on trifle”

□Esta película está dedicada a todos aquellos cuya única fuente de indignación es una tontería pisoteada□

-Vera Chytilová



“Ella tiene miedo a engordar”, dice una joven de cabello corto y corona de flores sobre su hermana, otra joven con el cabello oscuro recogido en coletas. Ambas comen, comen, comen. El hombre que las acompaña, mucho mayor que ellas, las observa con sorpresa y disgusto. *“¿Por qué no comes?”*, le pregunta la joven de cabello corto, antes de devorar un pastelito. El mesero le trae otro, ella lo parte con un tenedor, le da una mordida y le pregunta al acompañante si está a dieta, antes de interrumpirlo para decir que ella no podría soportarlo. Él responde que no le gustan las cosas dulces y ella, con la boca llena, declara: *“Amo la comida”*. Termina su bocado, le traen otro plato, suspira, le da hipo. La otra chica come un pastelito. La del cabello corto declara: *“Amo comer, es delicioso”*. El hombre las mira, desconcertado.

Era 1966. El culto a la delgadez aún no se instalaba en la cultura occidental, pero ya existían muchos recursos para vigilar la forma en la que, como mujeres, comemos. Desde pequeñas nos instruyen a que sí, debes comer, es importante, pero hay formas «correctas» e «incorrectas» de hacerlo, y tu valor como persona recae en qué tan delgada eres², tal y como se compartió a través de #MiPrimeraDieta en 2018. Una de las primeras formas de autocontrol que aprendemos es medir nuestra autoestima de acuerdo con la figura y peso del cuerpo; gracias al hashtag, se puede aseverar que empezamos a controlar nuestra ingesta de alimentos y a preocuparnos por nuestra figura desde niñas³.

Las margaritas (Sedmikrásky, 1966), de la directora checa Vera Chytilová, comienza con dos adolescentes, ambas llamadas María, declarando que el mundo no tiene sentido y, por tanto, ellas tampoco. A partir de esa decisión, las Marías gastan bromas pesadas y provocan caos a su alrededor. Su compromiso es un hambre voraz: no importa si están en elegantes restaurantes, en su departamento o en el campo, devoran todo lo que encuentran. La estructura narrativa por episodios y la dinámica edición de las secuencias nos dan mucho espacio de interpretación: la primera vez que la vi, la entendí como un manifiesto feminista sobre la anarquía; ahora, encontré una deliciosa oda a ser mujer y ejercer el derecho a comer y disfrutarlo.

A 55 años del estreno de *Las margaritas*, es impresionante ver a dos jóvenes comer tanto. Son pocas las instancias en las que eso ocurre en pantalla. Al ver repetidamente a otras mujeres comer poco, internalizamos que así deberíamos comportarnos en la mesa; las pocas veces que hay escenas memorables de mujeres comiendo —por ejemplo, la secuencia del pay en *Historia de fantasmas* (*A Ghost Story*, David Lowery, 2017)—, son presentadas como anomalías. Asimismo, el cuidado de los alimentos y evitar su desperdicio es algo que se nos inculca desde chicas: nos instruyen que la comida y su ingesta es algo que debe controlarse. Las protagonistas de *Las margaritas* rompen esas normas sociales devorando todo lo que encuentran.

También desafían el *statu quo* al adoptar y reinterpretar un estilo de vida anárquico, ya que no siguen las reglas del Estado ni de ninguna ley del hombre. La dirección de Chytilová reta al Estado con el uso del sonido de trompetas, redobles de tambor y botas marchando, imágenes de bombas cayendo y un ritmo repetitivo en ciertas secuencias, mientras se rebela ante las expectativas de cómo debería ser una película. Al igual que sus contemporáneos

de la llamada nueva ola checoslovaca, Chytilová usó al cine como medio para explorar narrativas nuevas con un humor absurdista, desperdigando fuertes críticas a las condiciones políticas y sociales de su país. De cierta forma, la directora pagó por la infinidad de platos que sus Marías rompieron: *Las margaritas* fue vetada por el gobierno checo por «desperdiciar comida»⁴.

En privado, las Marías cuestionan sus acciones y cómo son percibidas; se comparan con fruta, preguntándose si están «frescas» o «podridas». Es a través de su relación con la comida que reafirman su existencia y presencia, repitiendo preguntas que cruzan nuestras mentes al pensar en alimentos y nuestros cuerpos: ¿somos lo que comemos? ¿Existimos porque comemos o es al revés?

La respuesta la podríamos encontrar en una secuencia clave: en un maizal, las Marías notan a un granjero acompañado por un perro. Llaman al perro y son ignoradas. Comen un elote mientras caminan con los brazos repletos de maíz. Un grupo de ciclistas pasa a su alrededor. María, la que lleva cabello corto, se queja: “*Nadie nos presta atención!*”. Al aire, se preguntan si algo les hace falta. Ahora están en un río y, subiendo a un bote, María se pregunta de nuevo por qué el granjero no las notó. Su tocaya, con una zanahoria en mano, reflexiona qué hacen ahí. María repite su cuestionamiento y muerde otra zanahoria. La segunda María descarta la pregunta, dando una respuesta vital: “*somos jóvenes y tenemos toda nuestra vida por delante*”. Las jóvenes ríen en el bote. María repite su preocupación de haber desaparecido porque ni el granjero ni los ciclistas las notaron. Su duda las lleva a preguntas existenciales: por qué el río existe, por qué tienen frío. De regreso en el pueblo, notan que el camino está cubierto por sus mazorcas mordisqueadas. “*Abí está: sí existimos*”. Alegres, marchan repitiendo: “*¡Existimos! ¡Existimos!*”, con el redoble de un tambor. Una serie de candados cerrados y fruta podrida sigue su paso.



Notas

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en Correspondencias Cine, como parte del seminario de crítica de cine del Centro Cultural de España en México y Correspondencias.

² Hay una amplia discusión sobre el uso de ser y estar al momento de describir a una persona, sobre todo en relación a su peso y figura. [□]Ella es delgada[□] es una descripción e implica que su identidad está intrínsecamente ligada a su figura, mientras que con el verbo estar se reconoce que el peso fluctúa y no define su identidad. Para esta oración, que delinea la percepción social externa, uso el verbo ser porque eso es lo que se nos exige.

³ #Mi Primera Dieta: un reflejo de la compleja relación con nuestros cuerpos» en Malvestida, 2018. {Revisado en línea por última vez el 13 de diciembre de 2021}.

⁴ Ronald Bergan, «Vera Chytilová obituary» en The Guardian, Reino Unido, 2014. {Revisado en línea por última vez el 13 de diciembre de 2021}.

Los rendez-vous de Chantal Akerman¹

Valentina Vignardi (Argentina)

“Debajo de mí, oprimida, rechazada, hay una que sabe perfectamente que todo esto no tiene ninguna importancia. Dejar de existir: lo que hago y lo que hice ha sido para entretenerme mientras espero que la espera se acabe. La verdad no llega por una revelación fulgurante, como tú lo creías. La verdad es esto poco a poco, esto que se extingue despacio: tu niñez, tu juventud, tus deseos, tu espera...”

Alejandra Pizarnik, 1962

Noviembre de 1968. Chantal Akerman, de dieciocho años, se materializa en la película de 35mm que contiene su primer cortometraje, *Saute ma ville* (1968): carga un ramo de flores, revisa su correspondencia y sube hacia su departamento mientras canta y balbucea. Ya adentro, prepara fideos, se atiborra del vino tinto que queda en la botella, limpia los pocos metros que abarca la cocina, pone cinta adhesiva en puerta y ventanas, prende la hornalla y deja correr el gas. Y espera, todavía con el ramo en la mano, hasta volar por los aires.

“Has acumulado tanta rabia que podrías explotar”, le diría su psicoanalista años después de la secuencia en esa cocina claustrofóbica (su habitación favorita para filmar), que precede

a su segundo y verdadero suicidio, no ya en una representación chaplinesca de trece minutos sino en este mundo, al que sentía no pertenecer. Un 5 de octubre de 2015, casi medio siglo después de esas primeras imágenes y con solo sesenta y cinco años, Chantal Akerman dejaba atrás una cuarentena de obras -entre cortos, medios y largometrajes- sobre cuerpos anhelantes que se inscriben en las trivialidades de la existencia.



Saute ma ville (1968), Chantal Akerman

La banalidad y el tiempo

Luego de *Saute ma ville* llegarían los cortos y mediométrajes *L'Enfant aime ou je joue a être une femme mariée* (1971), *Hotel Monterey* (1972), *La Chambre* (1972), *Le 15/8* (1973) y *Hanging Out Yonkers* (1973), hasta llegar a su primer largo, *Je tu il elle*, estrenado en 1974 pero escrito en el invierno del '68 durante una estadía en una buhardilla parisina. En forma de tríptico y a partir de una serie de planos largos estáticos, la película sigue los intentos de Julie (la *je* del título, personificada por la misma Chantal) de habitar espacios ya agotados y por romper con la celda que significa la rutina de un aislamiento autoimpuesto, mientras aguarda un reencuentro amoroso para el que se prepara reescribiendo y revisando la misma carta una y otra vez.



Les Rendez-vous d'Anna (1978), Chantal Akerman

En la misma línea, años después, continuarán el corto *J'ai faim, j'ai froid* (1984), que sigue a dos adolescentes que vagan por la ciudad con hambre y frío, y *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993), un medimetraje estrenado como parte de la serie televisiva *Tous les garçons et les filles de leur âge* (1994). En él, la inadecuación en el mundo de Michele, una *jeune fille* que adolece en Bruselas en abril del '68 (antesala al revolucionario mayo francés), se materializa en pantalla cuando es rechazada por su amiga, por la que siente un amor silencioso, después de que ella prefiriera bailar con un varón. Mientras en los altavoces irrumpe [□]It's a Man's Man's Man's World[□], su corazón se rompe en un plano secuencia que se fija en su gesto de decepción.

En circunstancias similares a la *jeune fille* y a Julie se encuentra Anna, la directora de cine que viaja por Europa en *Les rendez-vous d'Anna* (1978): a propósito de la promoción de una de sus películas, de la cual no tenemos detalles, la protagonista encara un breve paso por Alemania y se encuentra con varias personas que le confiesan sus intimidades, experiencias y miedos en largas conversaciones de las que parece desvanecerse a pesar de mostrar un interés inicial. Es que, al igual que la Julie desplomada sobre su colchón en *Je tu il elle*, Anna se encuentra desterrada y habita los espacios de manera nómada. También anhela una conversación telefónica que no se concreta por varios desencuentros. Una amante, a la que desea volver.

Estas cuatro narrativas se inscriben en un tipo de representación queer o incluso puntualmente lésbica, insignias que Chantal rechazó en vida. La presencia masculina circunstancial en las historias de las protagonistas (Julie, *elle*; Michele y su amiga; Anna y su amante italiana, junto a sus breves encuentros sexuales) no las invade, sino que refuerza la armonía de su dinámica simbiótica.

La falta de *giro* en el curso de las mujeres de *Je tu il elle* y de *Les rendez-vous d'Anna* las sitúa en las antípodas del personaje que da título a *Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce 1080 Bruxelles*, estrenada en Cannes en 1975. A Jeanne Dielman, un ama de casa que se prostituye por las tardes, también le urge una catarsis, pero sobre todo para arreglar una falla que permitió que se le filtrase una angustia desestabilizadora en su rutina. Akerman construye milimétricamente días casi idénticos en la vida de Jeanne, quien se sustenta del esquema patriarcal y alienante del trabajo doméstico para sobrellevar el día a día: mientras que en *Je tu il elle* asistimos a la representación del sexo en tiempo real, en *Jeanne Dielman...*, una película casi sin elipsis, la directora omite abruptamente este elemento, corta y elude el acto justo cuando tiene lugar: ¿es la sexualidad la pieza que termina por desencajar el rompecabezas en la vida de Dielman?

Vivir la vida kitsch

Poniendo en pausa su característica desdramatización del melodrama, Akerman retomaría el tono más vivaz y chirriante de su primer cortometraje en películas como *Histoires d'Amérique: Food, Family and Philosophy* (1989), *Un divan à New York* (1996), *Demain on déménage* (2004) o en el cortometraje *Family Business* (1984), en las que priman elementos más kitsch y en donde sus personajes son cosas o marionetas que miran y hablan a la cámara y recitan sus diálogos de forma cómica y exagerada. Esta tanda breve de películas, de trabajos a simple vista más inocentes y menos densos, que tienen una visión estilizada y artificial de las temáticas que dictan su filmografía, esconden bajo un halo de colores brillantes un sentimiento enorme de inadecuación espacial.



Golden Eighties (1968), Chantal Akerman

En esa línea estrena en 1986 *Golden Eighties*, un musical que, en palabras de Susan Sontag al describir el fenómeno del camp, “es de una seriedad absoluta [...] que fracasa. Contiene la mezcla adecuada de lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo. [...] Es la teatralización de la experiencia.” La película transcurre en el mundo subterráneo de una galería, donde dos jóvenes mujeres se enamoran de un *gato floro*. En el film triunfan el amor y la pasión desmesurada por sobre la racionalidad, entre un tierno leitmotiv y números musicales perfectamente coreografiados.

Un divan à New York (1996), por su parte, es el intento de comedia romántica de Akerman, quien despliega de forma absurda y exagerada (no debe confundirse con cinismo) una trama en clave Nora Ephron: dos desconocidos, un psicoanalista neoyorquino y una artista parisina que buscan *cambiar de aires*, se prestan sus departamentos hasta que se enamoran mutuamente en la ausencia del otro. Esta ironía, que se sobrepone a la tragedia de las ficciones más “solemnes” en el catálogo de Akerman, se apoya en la inocencia de sus personajes, que bien podrían ser los arquetipos más reutilizados por la industria cinematográfica yanqui.



Chantal Akerman durante el rodaje de *Golden Eighties* (1968) / Fotografía: Jean Ber

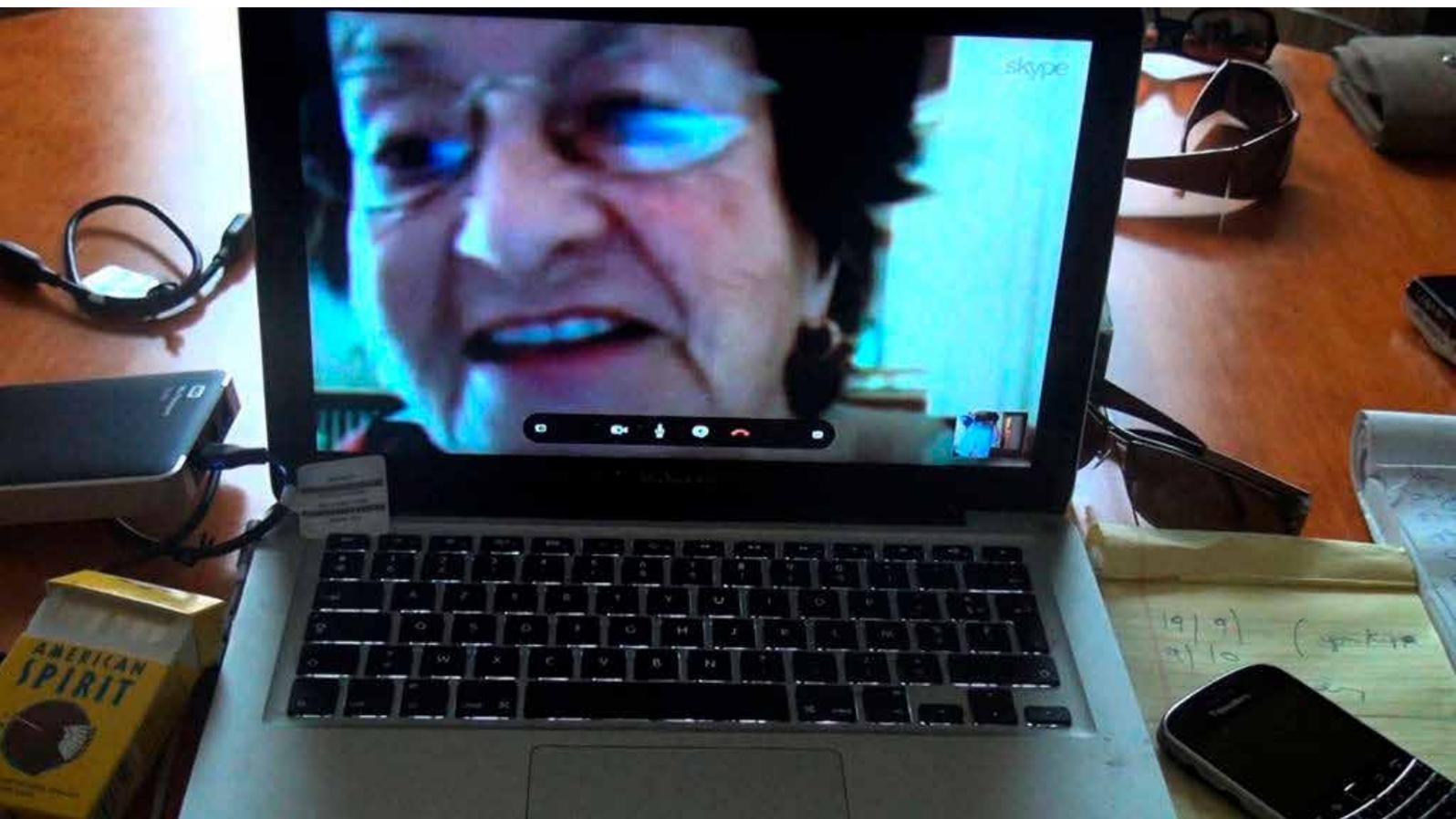


News From Homes (1976), Chantal Akerman

Una autobiografía

Es claro el carácter autorreferencial del cine de Akerman, conteniendo sus meditaciones ficcionales y documentales en rasgos identitarios directamente relacionados a los suyos: una directora, una joven lesbiana encerrada en París, una madre judía con sus ritos, una joven adoleciendo a finales de los sesenta, judíos en el exilio neoyorquino. Reforzado, además, por la presencia misma de su figura en varias de sus obras. Akerman afirmó que *“la preocupación de mis films es la resolución cinemática de mi vida emocional”*, y un elemento central es la relación con su madre, Natalia Akerman, una figura muy presente tanto en sus ficciones como en sus documentales.

En *News From Home* (1976), uno de sus esfuerzos documentales más tempranos, Akerman filma la ciudad de Nueva York mientras su narración epistolar en off condensa la correspondencia con su madre, quien le escribe desde Bruselas. *“Estoy impaciente por tener noticias de ti [...] No te imaginas lo que me gustaría verte feliz. [...] Vivo al ritmo de tus cartas. No me dejes sin noticias. Sonia también pregunta por ti, escríbele algo, por favor.”* Sus palabras de ánimo y reclamos constantes están acompañados por la impersonalidad de las imágenes y el barullo de la multitud en la ciudad, a la que cede hasta desvanecerse casi por completo hacia el final, cuando la realizadora decide volver -a su madre-.



No Home Movie (2015), Chantal Akerman

Natalia fue conjurada por una última vez en *No Home Movie*, estrenada en 2015 luego de su muerte, poco antes del suicidio de su hija. Especie de reducción de todo el corpus *akermariano* a su forma más elemental (la observación), en el documental convergen las temáticas predominantes de su narrativa (la espera, el judaísmo, el hogar, el exilio). Natalia Akerman fue primero Jeanne Dielman, luego la madre de Anna en *Les rendez-vous...*, la de Sylvia Plath en *Letters Home* (1986) y la de Charlotte en *Demain on déménage* (2004), pero en *No Home Movie* es ella misma, dando su último respiro. Chantal enfrenta a su madre, a quien ama y a quien ya no puede mantener con vida, ni en su mundo ficcional ni en este.

Quizás el cine de Chantal Akerman pueda pensarse como una aproximación a su biografía, la de «una niña judía» y su madre, y como un repaso por la vida de una mujer (o la de todas nosotras), llena de tiempos muertos, momentos de espera y anhelo. Una puesta en escena milimétricamente calculada y a la vez un diario íntimo, una narración cruda y confesional, un retrato de la desnudez -literal y figurativa-, del sexo y los días que corren, a los que sobrevivimos mientras se espera que algo pase y que cambie el curso de las cosas. O simplemente mientras deseamos con ansias que terminen lo antes posible.

Notas

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en Revista Bache.

Bibliografía

Sontag, S.(2011) *Contra la interpretación y otros ensayos*. España: Random House



Placeres reflejados¹

Alexandra Vazquez (Paraguay)

Crítica de cine (El Espectador Imaginario, La Pistola de Chéjov), docente y guionista. Máster en Crítica Cinematográfica egresada de la escuela Aula Crítica de Barcelona, y Lic. en Cinematografía de la Universidad Columbia del Paraguay

La galería de un centro comercial es el escenario idóneo para un musical moderno donde la realidad no tiene cabida y el amor que se exhibe en las vidrieras de las tiendas es tan fluctuante como las tendencias del mercado y de la moda. Entre besos apasionados, una joven peluquera declara su amor a un joven trajeado. Al romper el beso, ella suspira y gira el rostro hacia otro joven. Ellos se besan, ella le dice que lo ama y luego se retira, dejando a ambos hombres embobados en la escalera. Esta sensación de atontamiento persiste a lo largo de *Golden Eighties* (1986) una fantasía de colores estridentes y paneles de plástico, donde cada elemento de la puesta en escena remarca el carácter artificial de la película. Y lo hace con goce y con disfrute. El resultado, una fascinación momentánea y el viaje a un mundo donde los enojos son pasajeros y los desamores transitorios.

El espacio interior es un escenario teatral que termina en los peldaños de la escalera que conduce al exterior, al mundo real. Afuera, el tiempo transcurre como siempre, pero en este mundo idílico existen otras reglas, la soltura y el descaró. Las dos tiendas, la peluquería de Lili y la boutique de Jeanne, son dos espacios oponentes que se articulan mediante la cafetería. En la barra, los chismes se sirven con la misma facilidad que un vaso de coca cola. Robert, el hijo de la familia propietaria de la tienda de ropas, es el objeto de deseo de las chicas de enfrente, en especial de Mado. □Quizás sea muy bueno para nosotras[□], canta una de las chicas: muy alto,

muy adinerado, muy elegante. De estas tres afirmaciones, quizás la segunda sea más o menos cierta porque Robert es nada más que un niño grande, un bebé encaprichado que hace y deshace compromisos a su antojo. Pero Mado no es la única que adolece el desamor. La dueña de la cafetería vive pendiente de las cartas de su pareja que se encuentra en otro país, el Sr. Jean es incapaz de olvidarse de Lili, y la presencia casual de un norteamericano despierta recuerdos enterrados en Jeanne.

El romance se propaga en cada línea de diálogo y en cada anécdota narrada, una carta de amor que se lee una y otra vez. Aquí, cada uno es partícipe de la historia del otro y la vive como si estuviera viviendo en una película, un poco como nosotros con este musical. En *Golden Eighties* la privacidad no existe. Los paños de vidrio de las tiendas que separan un lugar del otro permiten vislumbrar cada rincón de la galería; por más que la cámara se sitúe en la boutique, el movimiento de la peluquería es igualmente visible y viceversa. En este decorado de transparencias y de ambientes translúcidos, solo las cortinas pueden dar una intimidad aparente, como los telones de un teatro que se abren y se cierran y que fragmentan el espacio en micro cápsulas narrativas. Privacidad disimulada, porque nadie parece escuchar las conversaciones del otro a través de las telas, como si el tejido estuviera dotado de una capacidad aislante. El problema es cuando se deja entrever los pies entre ese espacio libre que queda entre el piso y la cortina, porque ocultarse no es tarea fácil.

En *Golden Eighties* el amor es ilógico como las coreografías caricaturescas y ajetreadas que marcan el movimiento de los personajes en escena, y la jornada laboral es tan efímera como un aguacero que al parecer moja a los transeúntes. Las chicas de la peluquería nada más fingen trabajar, spray aquí, spray allá, toalla aquí, toalla allá, mientras que los jóvenes cizañeros disimulan no estar prestando atención a lo que sucede pero ingresan al cuadro para arrojar su apreciación sobre los hechos. El ingreso absurdo de una horda de extras marca el paso del tiempo (¿será la hora del almuerzo?); tan pronto como Robert se compromete con Mado, el día ha llegado a su fin. Y los clientes son figuras anónimas olvidadas que reclaman atención sin éxito alguno y que existen como aderezos visuales salpicados que entran y salen del cuadro como la utilería de una obra.

Los números musicales que se dirigen directamente a cámara demandan una compenetración espontánea con nosotros, sea una confesión donde el diálogo se establece entre ellos y nosotros, o la complicidad de una melodía pegajosa que nos anticipa un desenlace desastroso. En este juego de mirar y ser mirado, de descubrir en la profundidad de campo el vuelo de un cepillo o un saludo, el movimiento es incesante, tanto así que al terminar la película pareciera que fuimos absorbidos por el trajín de la galería. La cámara se acerca y se aleja, declara y confiesa. Nos envuelve en la turba de personas que separan a los amantes, y desnuda en sus superficies transparentes que nos devuelven infinitos reflejos. Espacio, personaje y movimiento se entremezclan en una comedia burlesca donde las cosas son más sencillas: siempre y cuando devolvamos los regalos de casamiento, cancelar una boda un día antes no tiene mayores implicancias.

En *Golden Eighties* Chantal Akerman se desplaza libremente entre los rincones que ofrece el comercio y los espacios intermedios entre una tienda y otra, así como manipula a su antojo las líricas osadas y los guiños al musical. Su mirada despreocupada encuentra así una sonrisa auténtica que al fin y al cabo es más real que cualquier artilugio de la representación o cualquier casualidad mal catalogada como [□]error[□] por los defensores del relato invisible. Porque *Golden Eighties* es, por sobre todas las cosas, un escaparate del amor y del romance donde es posible encontrar esto, un gesto de placer absoluto reflejado por quien nos mira. Hola, Chantal.



Golden Eighties (1968), Chantal Akerman

Notas

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en La Pistola de Chéjov.

Deambular es una forma de ir al encuentro: los documentales de Agnès Varda¹

Natalia Durand (México)

Estudia Ciencias de la Comunicación y Filosofía en la UNAM. Ganadora del 9º Concurso de Crítica Cinematográfica Alfonso Reyes "Fósforo". Ha publicado en Reflexiones Marginales y Correspondencias.



Deambular significa moverse sin una dirección determinada. En sus documentales, Agnes Varda deambula. Porque deambular significa *crear durante*: creación que se gesta en el movimiento de no tener una orientación precisa.

*

Agnes Varda fue una dandi. La única mujer directora de la *Nouvelle vague*. Nació en 1928 y filmó películas hasta sus últimos días. Usaba vaporosas batas y no le temía a los estampados. Su cabello era bicolor: la mitad superior tenía canas y la de abajo, la pintaba castaño rojizo. Fue amiga de Jane Birkin, Chris Marker, Jean-Luc Godard y Harrison Ford. Vecina de Alexander Calder. Conoció a Jim Morrison y Fidel Castro. Viajó a China y Cuba en el esplendor de sus victorias socialistas. Convivió y retrató al movimiento feminista en Francia, así como a los *Black Panthers* en Los Ángeles. Fue esposa y profunda amante de Jacques Demy.

*

Los documentales de Agnes Varda son documentales de Agnes Varda. Y no, no es una tautología. De algún modo, sus documentales son siempre documentales sobre ella misma: aunque aborden temáticas y espacios múltiples, la vida de Varda —en forma de ojo, sensación, comentario o cuerpo mismo— se materializa en cada uno de sus filmes.

*

Deambular y hablar de sí misma: son las estrategias de creación que se juegan en sus documentales.

*

Hommage à Zgougou (et salut à Sabine Mamou) (2003) son dos minutos de grabaciones de Zgougou, la gata de la directora —quien por cierto es el ícono de Ciné-Tamaris, la productora que Varda fundó y con la cual realizó varias de sus películas—. Se ve a Zgougou interrumpiendo entrevistas, dominando el cuadro mientras la cineasta no teme en llamarla «reina» y «emperatriz». Zgougou funciona como linterna mágica que ilumina la espontaneidad de todos sus documentales.

Son pocos los directores de cine que en sus obras, se atreven a hablar con tal desvergüenza. Varda lo hace todo el tiempo. En sus primeros trabajos la osadía se cuele en forma de comentarios sobre lo que ve o lo que siente, y poco a poco irá avanzando hasta que ella misma sea la materia principal.

*



Hommage to Zgougou the Cat (2002), Agnes Varda

El retrato fílmico que suele darse a los movimientos sociales obedece a la pretensión periodística de abarcar espacios, testimonios y causas de manera objetiva. Para Agnes Varda funciona muy distinto. Ella no trata de elegir a los personajes o sucesos más representativos, sino de ofrecer un asomo lúdico.

La inquietud por la mutación social está presente en numerosos trabajos de la cineasta, ficciones y documentales: todo el tiempo hay referencias a la autonomía sobre la familia, la pareja, la forma de gobierno. Pero son tres los cortometrajes que abiertamente se pueden inscribir en una crítica social: *Black Panthers* (1968), *Hola, cubanos (Salut les cubains, 1971)*, *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* (1975); sobre los derechos de los afroamericanos, la revolución cubana y el feminismo, respectivamente. Sin buscarlo, la cineasta fue partícipe de estos acontecimientos. El vagar propiciado por su carrera artística y su vida personal la llevó a encontrarse en los lugares justos durante la efervescencia de los años sesenta y setenta.

A Jacques Demy le ofrecen un contrato para filmar en Los Ángeles. Varda viaja con él. Allí se encuentra con las manifestaciones del *Black Panther Party*, la combativa agrupación que se oponían al racismo. Mientras entrevista a distintos manifestantes, la cámara no enfoca siempre los rostros: elige la tesitura de un cabello crespo, los collares de ornamento profuso o unas manos parlantes. El cuadro privilegia a los Black Panthers bailando, en lugar de sus enfrentamientos con la policía.

Varda viaja a Cuba para presentar su película *Cléo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962). Allí captura infinidad de fotos, que años más tarde convertirá en un filme donde sobrevuela la historia socialista, donde «saluda» en un gesto de gratitud, a todos los cubanos que retrató. Atravesado por el son y el chachachá, *Hola, cubanos* es una danza de fotos fijas: barbas, puros, sombreros, vestidos ondulantes; campesinos, parejas, militares, profesores, niños; Benny Moré, Sara Gómez, Selma Díaz, Nicolás Guillén y por supuesto, Fidel Castro —en profecía poética, denominado «un utópico con alas de piedra»—. Todos se mueven con el paso certero que marca un porvenir luminoso.

París durante los años setenta: agitación del movimiento feminista. Varda vive ahí; acude a diversas manifestaciones. Se mantiene muy cerca de grupos que abogan por la legalización del aborto. A partir de la pregunta «¿Qué es ser mujer?» en un vidrio traslúcido y con una puesta en escena teatral, graba a mujeres de múltiples colores, ideas, edades; están desnudas, a medio vestir o con su ropa de todos los días. Las mujeres hablan. Para Agnes, ser mujer significa no tener presupuestos dados: la única definición es la que elige cada una.

En esos años, el mundo parecía vibrar de imaginación. Se gestaban luchas, encuentros. Se gestaba la destrucción de lo establecido para pensar otros mundos posibles. Y allí estaba Agnes Varda, con su cámara en mano, rastreando sin proponérselo, en distintos dispositivos, la liberación de los cuerpos. La errancia de su quehacer artístico le permitió crear mientras se movían su rumbo propio y el de la historia.

*

—¿Te da miedo la muerte?

—No lo creo. Pienso mucho en ello. No creo que tenga miedo, pero no sé cómo será en el último momento. Tengo ganas de estar allí.

—Ah, ¿sí? ¿Por qué?

—Porque todo habrá terminado.

Este diálogo ocurrió entre el fotógrafo JR y Agnes. Ella dejaría de vagar en este mundo apenas dos años después.

*

La muerte nunca le fue ajena. Si bien era usual que su voz y autobiografía tomaran la palabra, a partir de 1990 su cine hace efectiva la elección de su historia personal como eje medular: ese año vive la muerte a causa de SIDA de su amado Jacques Demy.

Jacques Demy fue otro director de la *Nouvelle vague*; uno de los pocos europeos que hicieron musicales. Era tres años menor que ella. Aunque nunca firmaron nada juntos, se acompañaron siempre: cada quien desde sus inquietudes y estilos propios. Jacques fue el compañero esencial de Agnes durante las derivas que dieron vida a sus películas. Se conocieron en 1958 en un festival y el año siguiente comenzaron a vivir juntos. Se dedicaron a viajar, escribir, filmar, criar a Rosalie (hija de la pareja anterior de Agnes) y al hijo de ambos, Mathieu.

Caras y lugares (2017), Agnes Varda, Jean René





Jacquot de Nantes (1991), Agnes Varda

En los últimos días de Jacques, Agnes grababa *Jacquot de Nantes* (1991), una ficción que recrea la infancia de Demy. Él, con sus últimas fuerzas, sigue a la cineasta en el proceso, e incluso conoce el film terminado. Con esta producción, la directora iniciaría una serie de homenajes.

Las pasiones alegres sí pueden exceder a las tristes. Cuando Julio Cortázar perdió a Carol Dunlop, le escribió: «el dolor no es, no será nunca más fuerte que la vida que me enseñaste a vivir». Varda parece hablarle así a Demy. Aunque a veces surjan menciones desoladas al «más querido de los muertos», sus filmes posteriores desbordan vitalidad.

Poco después graba *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993) en celebración a los veinticinco años de la película *Las señoritas de Rochefort* (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967) dirigida por Demy. La ciudad organiza una fiesta de reencuentro y Varda actualiza el musical. Las canciones se interpretan una vez más, aunque ahora sin Françoise Dorléac, la protagonista y hermana de Catherine Deneuve que murió el mismo año del estreno y, por supuesto, sin Jacques Demy.

Después, *L'univers de Jacques Demy* (1995). Inesperadamente, un documental donde Varda apenas aparece. La cineasta, clara de su frecuente intervención, comenta que esta vez trataría de ser discreta, dejando hablar al universo de Jacques Demy: sus amigos, películas, actores.

Finalmente, compartir la pérdida, la soledad de lo irreparable. Una nueva forma de homenaje no *a* Jacques, sino *a partir* de Jacques: se trata de mujeres que perdieron a sus esposos, *Quelques veuves de Noirmoutier* (2006), donde entrevista a viudas de distintas edades que viven en la isla francesa. Todas estas mujeres se ven unidas con Agnes; de nueva cuenta, su voz y vivencia personal se entreteje otras.

*

Caminar ha sido siempre un gesto de vitalidad. Si bien para las primeras formas humanas correspondía con la necesidad de buscar comida o climas más habitables, poco después devino en un vínculo creativo con el terreno: ¹al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un nuevo orden ². Caminar: una forma de crear.



L'univers de Jacques Demy (1995), Agnes Varda

La historia de los caminantes-creadores es larga. En el siglo XVI Michel de Montaigne —quien pudo citar la postura ética de Cicerón y escribir sobre la cualidad de su bigote para atrapar olores— decía: «Mi espíritu se niega a caminar si las piernas no lo llevan». O el estadounidense Henry David Thoreau, que en su libro *Caminar* elogió al paseo como estrategia libertaria. Uno más: Friedrich Nietzsche, el filósofo que trajo las fuerzas vitales del cuerpo a la reflexión occidental, y que al estar enfermo encontró *la gran salud* con días enteros de caminata por Sils-Maria.

En las vanguardias artísticas se hallan nuevas nociones y prácticas del error. Durante los años cincuenta surge en Francia la Internacional Situacionista, un grupo de artistas dedicados a componer territorios existenciales en un mundo donde aparentemente todo está codificado. Los situacionistas proponen intervenir los espacios de tal forma que faciliten la entrada del azar, pues «el errabundeo construido crea nuevos territorios para explorarse, nuevos espacios para habitar, nuevas rutas para recorrer». Proponen fomentar *situaciones*

que ayuden a construir nuevas ideas y nuevas pasiones. Como establecen en su manifiesto: «la creación no es la conciliación de los objetos y las formas, sino la invención de nuevas leyes sobre estas relaciones». Para avivar esta actitud generan un concepto, la *deriva*: una técnica de paso ininterrumpido donde se parte de ciertas condiciones *psicogeográficas*, para así experimentar lo inesperado. Es decir: establecer ciertas reglas para perderse con más plenitud.

Agnes podría ser heredera del situacionismo. Si bien hay una correspondencia temporal entre su obra y el movimiento, nunca lo menciona. Lo que hay es una intuición compartida: ella inicia viajes-proyectos de películas con rastros, ideas inacabadas hasta que se llevan a cabo. Como si planeara una deriva, realiza una investigación, determina ciertos límites para después entregarse a lo indeterminado. Sus documentales suponen viajes, hablar con las personas (y objetos) que trae el camino. Varda-documentalista crea sin imponerse a los acontecimientos, de la única forma en que se acude a un encuentro: perdiéndose.



Los espigadores y la espigadora (2000), Agnes Varda

Una papa en forma de corazón. La humedad de un techo. Un reloj sin manecillas. Una mano jugando a atrapar camiones en una carretera. La tapa del objetivo de la cámara [□]bailando [□]. Estas imágenes forman parte de *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), donde Varda pone en práctica el deambular y visita a espigadores contemporáneos.

Entre la ciudad y el campo, conocemos a espigadores que recolectan distintas cosas: productos agrícolas despreciados por empresas, muebles abandonados en la calle, sobras de los mercados, artistas que producen obras con basura.

La basura, los desechos: la putrefacción que aguarda. En nuestro sistema económico basado en lo intangible, hay pocos signos visibles que comparten una materialidad tan contundente con su propia marginalidad. Ese mundo que por un lado produce insondables cantidades de desperdicios, a la vez, paradójicamente, busca ocultarlos. Siempre hay restos, excedentes, sobrantes. Desde el paradigma imperante —el consumo— se condena la recuperación de los desperdicios. Pero ¿quién establece lo que ya no tiene uso, lo que sirve para unos y ya para nadie más? ¿Quién delimita la vida útil de cada cosa? ¿Por qué para los alimentos predominan los criterios estéticos sobre la posibilidad de comerlos? ¿Por qué vence la novedad por encima del funcionamiento de un aparato?

El debate es amplio, aunque hay un punto cierto: las formas de producción masificadas demuestran ser ajenas a la singularidad. Pero la singularidad está allí: se trata de poner atención a lo pequeño. En vez de entrevistar a expertos, Varda responde con un viaje que precisamente acude a lo pequeño, a ese mundo marginal negado por la cultura.

Espigar los desperdicios de otros. Espigar comida abandonada, muebles usados. Espigar: una forma de habitar con dignidad. Más aún: hacer que el mundo no pierda su dignidad, a pesar de nuestro habitar depredador. O para Varda, espigar imágenes: estrategia contra el olvido⁴.

Agnes se acerca a un hombre que en medio del campo recupera kilos y kilos de papas abandonadas. Se trata de papas que pese a sus formas asimétricas están en perfecto estado para ser ingeridas. [□]Yo quiero el corazón[□], dice Agnes, señalando una. En medio de los montículos que están condenados a la degradación, aparece un gesto de belleza mucho más rotundo que cualquier papa perfecta.

Ezequiel Martínez Estrada lo dijo ya: [□]La búsqueda misma crea la materia del hallazgo[□]. La estrategia de creación se transparenta aquí: a pesar de existir una investigación previa, Agnes recorre, camina por los puntos aledaños a las zonas de recolección, entrevista a quienes se encuentra en el camino. Ella habla, pero ella escucha. [□]El azar siempre ha sido el mejor de mis asistentes[□], dice. Así acude al encuentro de lo inverosímil y, por tanto, extraordinario: en la carretera hacia los puntos de recolección,

se topa con una tienda llamada [□]Hallazgos[□], donde venden un cuadro que conjuga las pinturas de espigadoras de Jean-François Millet con las de Jules Breton. Y no es un truco del montaje, aclara.

La integridad de las personas que viven o crean con los desperdicios de otros demuestra que otra manera de habitar es posible. La resonancia de esta película fue tal, que Agnes recibió numerosas cartas y regalos por parte de espectadores en todo el mundo. Recibió nuevas historias. En agradecimiento, dos años después filma: *Los espigadores y la espigadora... dos años después (Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après, 2002)*, donde conoce a nuevos espigadores y visita a los ya conocidos. Esta película es el efecto de una cineasta que espiga y expone sus hallazgos.

*

Para la *Nouvelle vague*, el productor Georges de Beauregard tuvo un lugar clave. Fue quien promovió a muchos de los incipientes creadores. Le interesaban los proyectos novedosos que no requirieran tantos recursos. Un día le preguntó a Godard si tenía colegas que hicieran filmes baratos que además fueran redituables. El director de *Al final de la escapada (À bout de souffle, 1960)* le recomendó a su amigo, Jacques Demy. Jacques le hablaría de su amada, Agnes Varda. Y así, a partir de su estilo ajeno al de los otros miembros, ella se haría un lugar en la vanguardia fílmica. Después se agregarían otros nombres, como el de Claude Chabrol, Louis Malle, Jacques Rivette y Éric Rohmer. Pero nunca otra mujer.

Agnes también se convirtió en una de las primeras realizadoras en alcanzar la fama internacional. Varda abrió caminos para deambular, pero también caminos para que cada vez más mujeres habitaran el espacio de creación cinematográfica.



Las playas de Agnès (2008), Agnes Varda

*

¿Cómo es que hablar de sí misma o dar su opinión constantemente, cual estrategia de creación, no se convierte en un delirio ególatra? □Represento el papel de una ancianita, gordita y habladora. Y sin embargo son los otros quienes me interesan y a quienes quiero filmar. Los otros, que me intrigan, me motivan, me hacen cuestionarme, me desconciertan, me apasionan□, dice al inicio de *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008), el documental donde la directora se piensa a sí misma a partir de su propia obra: un espacio donde la memoria es imaginación fabuladora. □Si se abriera a la gente, se encontrarían paisajes. Si me abrieran a mí, se encontrarían playas□.

En sus playas, Agnes transita su infancia a partir de puestas en escena que asimilan viejas fotografías de su álbum familiar. Hacer del cine un hogar: «El cine es mi casa, siento que siempre he vivido en él». Se trata de asumir cómo sus afectos e historia la han atravesado de manera irrevocable y, por ende, a cualquiera de sus películas. Aunque en sus documentales ella dirija los trayectos, será sólo para otorgar, con frescura espontánea, la palabra a otros.

*

Deambular también es una forma de tomar el espacio, como lo es pintar o intervenir una pared. En la filmografía de Agnes Varda hay dos películas que conversan entre sí: por la musicalidad de sus nombres y porque ambas hablan —y hacen hablar— a las paredes. *Mur Murs* (1981) y *Caras y lugares (Visages Villages)*, 2017). La primera, a partir del embeleso de Agnes por el arte callejero en las paredes de Los Ángeles. La segunda, codirigida con JR, un joven fotógrafo francés: diario de viaje donde se proponen redescubrir el espacio interviniendo construcciones con imágenes en gran formato; la fotografía de los ancestros en la fachada de una casa, las esposas de los encargados de una aduana conquistando inmensos contenedores, los pies de Agnes en un tren. Intervenir un espacio para prefigurar otra mirada, activar otra forma de sentir.

*

La magia, con su dialéctica entre lo visible y lo invisible, también puede ser una forma de activar otra sensibilidad. Los actos de magia son posibles porque ocultan su proceso. Si se puede decir que los documentales de Varda son actos de magia, lo son de una especie particular. En varios se hace evidente su proceso, su artificio: aparecen cámaras desnudas, cables que se arrastran, equipos de producción grabando, claquetas siendo accionadas.

Contra la idea del montaje como disimulación de la artimaña cinematográfica, Agnes muestra esas otras imágenes, las del rodaje. Como en *Tío Yanco (Oncle Yanco)*, 1967), la visita a un tío lejano de Agnes, Jean Varda, pintor que vive en una casa flotante de San Francisco. Agnes le pide que finja reconocerla, cuando en realidad jamás se habían visto. Jugar a la cercanía de la familia imaginaria. El momento aparece en *loop* desde la claqueta marcando acción: el tío Yanco asombrado reconoce y abraza a su sobrina perdida una y otra vez. Agnes hace nítido el interior del dispositivo. Los otros sólo pueden responder con un gesto: el de la autenticidad.



Daguerrrotipos (1976), Agnes Varda

Otro acto de magia: el juego. *Ulysse* (1983), donde inventa una historia hecha con los recuerdos de una fotografía que le hizo a un vecino años atrás. *Les dites cariatides* (1984), el diálogo entre la arquitectura y la poesía de las cariatides parisinas. *Plaisir d'amour en Iran* (1976), donde hay un diálogo visual entre la voluptuosidad del amor y el estilo arabesco. Jugar para traer la vida, en su fulgor, al cine.

*

Para quien en cada rincón aguarda un espectáculo en potencia, cada mañana se alza el telón en el teatro de lo cotidiano. Agnes parte de la proximidad. Recorre la calle donde residió gran parte de su vida y crea *Daguerrrotipos* (*Daguerréotypes*, 1976); literalmente, un acto de magia: montaje onírico del espectáculo de un mago, en diálogo con la historia en primera persona de los comerciantes de la calle donde el pavimento huele a tierra por el origen campesino de la mayoría de sus residentes: la calle Daguerre. ¿Cómo se conocieron los matrimonios? ¿Con qué sueñan sus habitantes? En cada rincón: ahí se juega la magia, ahí se juega el mundo.

Daguerréotypes es una figura a pequeña escala de todos los documentales de Agnes Varda. Como en un truco de magia, Agnes usa su mirada y voz para hacer aparecer a los otros. ¿Y qué conforman las imágenes y sonidos de sus documentales? ¿Qué conforman todos esos rostros, calles, objetos, paredes, familia, amigos? Es ella la que habla: “*Un reportage? Un hommage? Un essai? Un regret? Un reproche? Une approche?*”⁵ Tal vez todos, al unísono. “*En tout cas c’est un film que je signe en voisine, Agnès-la daguerreotypès*”⁶. Desde la eufonía de quien se expone al encuentro, siempre es Agnes la que firma: porque los documentales de Agnes Varda *son* documentales de Agnes Varda.

Deambular es una forma de ir al encuentro, un acto de creación que trae la vida al cine. Con sus más de cincuenta películas entre largo y cortometrajes, así como varias instalaciones artísticas, Agnes demostró ser una caminante-creadora incansable, jamás experta: porque el arte de deambular no se consagra nunca, en todo caso, únicamente se practica.

Notas

¹ La primera versión de este texto apareció en la revista *Punto de Partida*, no. 216, julio-agosto 2019.

² Francesco Careri, Walkscapes. *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 86.

⁴ Agnes espiga sus propias imágenes. No es casual que en repetidas ocasiones recupere secuencias de sus filmes anteriores: espigar también es dar una nueva forma a lo existente, a lo ya visto, a lo ya dicho: crear, una forma de reciclaje.

⁵ ¿Un reportaje? ¿Un homenaje? ¿Un ensayo? ¿Un arrepentimiento? ¿Un reproche? ¿Un acercamiento?

⁶ En todo caso es una película que firmo como la vecina, daguerrotipo-Agnes.







Helke

Misselwitz:

Minucia y cercanía, resistencia y afecto

Candelaria Carreño (Argentina)

*Licenciada en Historia y Teoría del Arte y Profesora de Enseñanza Media y Superior
en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).*

En un cálido 18 de julio de 1947, en un paso a nivel frente a las vías de un tren, en territorio de la ex República Democrática Alemana, nació Helke Misselwitz. El mismo día en que esas extrañas y azarosas coincidencias de la vida-, su mamá cumplía 27 años. *El regalo más hermoso de cumpleaños que jamás habría pensado*, escribió en su diario la joven madre. Y agrega: *tu papá también está muy feliz, más allá de que no seas el varón que ansiaba*. Este relato da inicio a *Adiós, Invierno (Winter Adé, 1988)* uno de los documentales más importantes en la filmografía de la cineasta alemana. De formación ebanista, también fisioterapeuta, profesión en la que descubrió la importancia de realitizarse a sí misma y aprendió a ponerse en el lugar de los otros, Misselwitz comenzó a trabajar como directora y asistente de dirección en los estudios televisivos de la Deutsche Film AG (DEFA). Tiempo después es enviada por la cadena televisiva a estudiar en la Academia de Cine, formándose desde 1978 a 1982, como realizadora.

“Cuando fotografío a alguien, es casi como una declaración de amor. Ellos sienten eso, porque estoy demostrando interés hacia esas personas: es un acercamiento amoroso y positivo” la frase pertenece a la fotógrafa Gundula Schulze, a quien Helke Misselwitz filma en su cortometraje *Fotografías de Desnudos (Aktfotografie-z.B. Gundula Schulze, 1983)*.

Sin embargo, bien podrían ser las palabras que describan el acercamiento de la cineasta alemana a los protagonistas de sus primeros cortos y largometrajes. Schulze realizó fotografías de desnudos artísticos; en contra de las imágenes hegemónicas y alejadas de la realidad, pretendía buscar en la honestidad de los cuerpos los resabios de belleza. Palabras análogas podrían describir la búsqueda de la realizadora cinematográfica alemana, principalmente en el compendio de films que van de mediados de los 80 a principios de los 90 .

Misselwitz, quien trabajó para la DEFA durante la última década de su funcionamiento, concentró su atención en ciertos sectores de la población alemana de aquellos años, la clase trabajadora y en especial mujeres y jóvenes, logrando a través de sutiles derivas en los diálogos y en los manejos de cámara, una cercanía poética hacia aquellos y aquellas a quienes filmaba. Enfrentándose a las censuras del politburó -al fin y al cabo era parte de la DEFA, y como tal debía alinearse a la verticalidad de sus directivas- logró retratar las penurias, deseos, conflictos, e intereses de quienes habitaban el día a día del lado este del Muro de Berlín, permitiéndose la denuncia, a través de los retratos y relatos de la cotidianeidad de quienes allí vivían.

El uso de la fotografía fija abunda en el tratamiento formal de sus primeros documentales, recurso rastreable, también, en su obra posterior. En el cortometraje *35 Fotografías (35 Fotos, 1984)*, es literal, ya que reconstruye la historia de una mujer que nació en el mismo año que la República Democrática Alemana (RDA) mediante planos fijos a fotografías que recorren su vida. En *La Familia Marx (Marx-Familie, 1984)* se vislumbra la temprana elección de espacios domésticos como puesta en escena, incluso para retratar la figura solemne del pensador y filósofo alemán. Esta fue la razón por la que el corto, un encargo oficial en homenaje al centenario del nacimiento de Marx, fue rechazado por la compañía cinematográfica estatal de Alemania Oriental, y proyectado finalmente cinco años más tarde. Mientras de fondo, la voz en off relata diferentes textos personales escritos por Karl Marx y su esposa durante sus primeros años en Londres, marcados por penurias económicas y familiares, diferentes planos fijos, utilizando doble exposición en algunos casos otorgando un tratamiento experimental a la imagen, filman los vestigios de una casa abandonada en Alemania Oriental.

35 Fotografías (1984), Helke Misselwitz





Adiós, Invierno (1988), Helke Misselwitz

La vida diaria de las mujeres en el país germánico distaba de ser lo que la programática estatal pretendía mostrar. En *Adiós, Invierno*, estrenada apenas un año antes de la caída del Muro de Berlín, Misselwitz inicia el largometraje a partir de su historia personal: mientras narra su nacimiento, filma el paisaje ferroviario donde el hecho aconteció. La elección de la primera persona es solo un atisbo para iniciar el relato, apenas el puntapié para igualar la posición con aquellas que luego van a ser las verdaderas partícipes del documental. En una entrevista realizada recientemente, Misselwitz aclara: “Creo que mostrarme es una manera de exponerme. Me muestro como se muestran también los demás. Me parece que es también un acto de justicia.”¹ *Adiós, invierno* recoge testimonios de diversas mujeres, mientras el equipo de filmación viaja en tren, a lo largo del país. Publicistas, profesoras de danzas, vendedoras de muñecas, trabajadoras fabriles, adolescentes new

wave, mujeres de familia. Todas ellas son protagonistas, y responden a las preguntas propuestas por la cineasta que, con delicadeza, las filma en sus tareas cotidianas. Las supuestas igualdades socialistas en materia de género, quedan expuestas a través de las voces de mujeres que trabajaban y habitaban el día a día de la histórica Alemania Oriental. Los relatos intergeneracionales se cruzan en el camino de *Adios, Invierno* mientras el film avanza sobre los carriles del tren. El punto en común es que son, primariamente, voces femeninas las que dan forma al audiovisual. Cada estación donde el tren frena es testigo de historias aleatorias, donde conviven, por ejemplo, el relato de dos adolescentes que escaparon de su casa, así como la celebración de las bodas de diamante de Margarete y Hermann, de 85 años. El festejo en la casa es la locación elegida para filmar a la batahola de hijos, hijas, nietos, nietas y bisnietos y retratar su historia. Misselwitz aparece frente a cámara unos breves minutos, primero hablando de cerca con Margarete; acucillada a su lado, le pregunta sobre su pasado. Hará su parte, también, mientras baila con Herrmann. El siguiente plano, nos saca

de la fiesta y el ambiente familiar. Margarete está en otra locación: la intimidad de su casa, un plano medio que la ubica en el sector izquierdo de la imagen; sostiene un retrato de sí misma cuando era joven y mira juguetona a la cámara. Reconocemos el tono de Misselwitz fuera de campo, quien empieza a interrogarla, volviendo hacia atrás en el tiempo. Margarete le confiesa: ella no quería casarse con Hermann, incluso hoy se arrepiente de su matrimonio. Ese registro honesto es el que Misselwitz logra con las mujeres que desfilan ante su lente. El plano siguiente al encuentro y festejo de la anciana pareja: jóvenes new wave bailan en la disco. El plano anterior: un autocine, con proyecciones de películas que reflejan escenas de infidelidad. *¡Adelante, divorciense!* el grito cierra el plano y la escena. Sorteando la censura -ante sus superiores de la DEFA presentó un proyecto prácticamente ficcional, acorde a los estereotipos de mujeres que el Estado pretendía-, y estrenado con una emocionante respuesta del público durante el DOKLeipzig 1988, el largometraje documental tiene un merecido lugar en las filas de los grandes films del cine alemán.

De relatos intergeneracionales también hace eco su largometraje documental *Sperrmüll* (1990) que retrata el derrotero de Enrico, un joven músico que elige quedarse en la RDA, mientras toda su familia - como muchas otras en aquel momento- decide cruzar la irrisoria limitación del país hacia la vida capitalista, desobedeciendo órdenes gubernamentales. Aquí la cámara pone el foco en la historia de un grupo punk, que hace música sobre desechos abultados (*Bulky Trash* es la traducción al inglés del título), percutiendo rabias y broncas. Misselwitz, detrás de cámara, pregunta acerca de sus anhelos, y sigue a los jóvenes durante algunos años, centrándose en Enrico, sus divagues y devenires políticos y musicales, y la estrecha relación que mantiene con su madre. El film se vio coartado por los acontecimientos históricos ya que la propuesta inicial era filmar de cerca la vida del grupo por varios años. La caída del muro de Berlín y la reunificación de Alemania los tomaron por asalto: *“Por supuesto, una sabe que se entrega a la vida cuando está haciendo un documental y que siempre hay que estar abierto a lo inesperado. Esto es emocionante y por otra parte, te educa enormemente. Cuando rodamos Sperrmüll el tiempo se nos adelantó. Siempre llegábamos demasiado tarde.”*²² Misselwitz retrató con su cámara el periodo Wende³, poniendo el foco en jóvenes y mujeres. El final del largometraje es ejemplo de su destreza y entereza como documentalista: montaje y diseño sonoro evocan los diálogos que dieron inicio al film. Enrico se llama así por el cantante lírico Enrico Caruso, por decisión de su madre, amante de la música. En los planos finales, un complicadísimo y tenso vibrato del cantante

lírico es el sonido elegido para acompañar al Enrico de pelos largos, joven punk, al cuarto oscuro, totalmente decidido a sufragar en pos de la continuación de las políticas de izquierda en su país, escéptico ante los nuevos cambios. La película culmina cuando la cámara enfoca a una flameante bandera de la RDA, en el mismo momento que el tenor italiano da por finalizada su demostración de virtuosismo.

Sperrmüll (1990), Helke Misselwitz





Herzsprung (1992), Helke Misselwitz / Fotografia: Helga Paris

Las primeras películas de Misselwitz pueden entenderse como un viaje que arriba a un destino - posible: su extensa filmografía que comprende más de 30 films puede bifurcarse por senderos próximos a ser descubiertos, inclusive el reciente estreno en Doclisboa 2021, *The Poet's Wife* - donde la ficción, con la rompecorazones *Herzsrung* (1992), da cuenta que las temáticas anteriormente recorridas en sus documentales, vuelven a estar presentes. *Herzsrung*, algo así como corazón roto en alemán, homónimo al pueblito donde sucede la historia, se impregna en la retina de quien la mira, no sólo por sus escenas iniciales, sino tal vez por tener uno de los finales más desgarradores del cine. Nuevamente los jóvenes se hacen presentes, una mujer es protagonista, y hay críticas a la sociedad de aquel momento: el racismo presente en Alemania, la banda de neonazis que atemoriza al pueblo y dan cuenta del oscuro y latente pasado del país, y que impide el desenlace amoroso favorable entre la pareja interracial que conforman Peter y la joven viuda Johanna, protagonista. La búsqueda laboral y el desempleo, pero también la noche y las humaredas de una discoteca donde los cuerpos bailan alegres y enceguecidos, son la puesta en escena de una Alemania que, luego de la reunificación, debía encontrar la unión en los remaches de dos mundos antitéticos. Los audiovisuales filmados por Misselwitz durante su paso por la DEFA son historias de pasajes de un mundo que ya no es, y que, poco a poco, empezaba a cambiar. En esas grietas y bisagras se esconde la poesía de lo cotidiano: los personajes de sus films, sus protagonistas, son los de a pie en la Alemania del Este.



Negro como el carbón (1989), Helke Misselwitz

Tanto los planos de *Negro como el carbón* (*Who is afraid of the Boggeyman?*, 1989), como las escenas iniciales de Herzprung son la manifestación de la mirada precisa de la cineasta sobre el pueblo trabajador. Tanto así que nos da la sensación de querer quitarnos el hollín del cuerpo cuando filma a los empleados de la compañía de carbón en el primer largo mencionado. Las escenas con las que abre su largometraje ficcional, donde un grupo de mujeres trabajan, vestidas de blanco, deshuesando y desplumando gansos muertos, reúnen violencia y belleza de una manera justamente equilibrada, quizás los adjetivos que mejor describen el film. Elsa canta, y su compañera le dice que sería una gran cantante. Sin tan solo, ninguna de ellas tendría que trabajar tanto. El uso de la cámara recuerda al tratamiento de sus documentales anteriores: no es casualidad que los primeros

planos a las protagonistas de *Adiós, Invierno* resuenen en esta instancia. Tampoco resulta fácil desprenderse de las imágenes de Christine, trabajadora en una fábrica de carbón, una de las voces recogidas a lo largo del largometraje documental feminista; la mujer narra su historia, mientras la cámara la filma tanto en su hogar como en su rutina de trabajo. He aquí la magia de la directora alemana. Las rupturas y fragmentos de las instituciones -el muro, la familia, el matrimonio- se vislumbran en los testimonios y en las imágenes. Los planos medios son el sendero para ahondar en los gestos, los gestos de los primeros planos son las señales para atravesar el relato, las voces son los hilos que traman la narración. Historias a través de gestos, planos medios que abren universos, política del día a día, poesía de lo cotidiano.

Con la firme convicción de retratar la Alemania de aquellos años desde la perspectiva de actores sociales oprimidos, la estética de Helke Misselwitz y su enorme recorrido como documentalista, no sólo traspasaron las censuras institucionales, dirimidas bajo condiciones desiguales entre sus pares varones, sino también supieron iluminarse entre títulos y renombres de cineastas consagrados. Por suerte, su minucia y cercanía tras la cámara esgrimieron todos los obstáculos, para regalarnos en el presente, la potencia de su afectividad y resistencia.

Notas

^{1y2} *Helke Misselwitz: una sabe que se entrega a la vida cuando está haciendo un documental*”, en Pagina12, Argentina, 2021 {Revisado en línea por última vez el 13 de diciembre de 2021}.

³ Se denomina período Wende al proceso sociopolítico que permitió la progresiva incorporación al Liberalismo de la República Democrática Alemana (RDA) entre mayo de 1989 y marzo de 1990

Tensar el arco: El cine pionero de Márta Mészáros¹

Nina Satt (Chile)

*Productora (Susurros del Hormigón, 2021) y Educadora/
Tallerista de Cine en el Penal de Menores de la ciudad de
Limache (Chile). Colabora con Revista Oropel y El Agente Cine.
Licenciada de Cine de la Universidad de Valparaíso.*



En el segundo año de la pandemia del COVID-19, Mubi sigue incólume con su curatoría de aciertos: Especial dedicado al cine pionero de Márta Mészáros. La realizadora, que irrumpió hacia fines de los años sesenta en el panorama húngaro y europeo, hoy es una referente de la amplitud narrativa y de las poéticas expandidas —a propósito de las continuidades temáticas— que ubica a lo largo de su trayectoria.

Formada en la tradición moscovita de la VGIK, la realizadora que posicionó a la escena cinematográfica húngara en los albores de la crítica internacional el año 1975, tras ser la primera realizadora en ganar el Oso de Oro en el Festival de cine de Berlín, hoy nos convoca para pensar los inicios de su carrera y en los vectores sociopolíticos que la emplazaron. La precisión en el uso de ciertos recursos, así como la habilidad de tensar los arcos dramáticos en sus tramas, hoy se aprestan como evidencias en los visionados de sus primeras obras: *The girl* (*Eltávozott Nap*, 1968), *Binding Sentiments* (*Holdudvar*, 1969) y *Don't Cry, Pretty Girls!* (*Szép Lányok, Ne Sirjatok!*, 1970).

Tras lo dicho, Mészáros no solo vale reconocerla en el contrapunto de la tradición hegemónica del cine; además de explorar una mirada autoral, la realizadora se encargó de darle visibilidad a un número importante de transformaciones que acontecieron en la sociedad húngara, a propósito de lo acontecido el año 1956, del Mayo 68, etc. Tales acontecimientos se cristalizaron en las nuevas generaciones y en cómo éstas fueron negociando su lugar en la sociedad.

En respuesta a la convivencia forzada de un sinnúmero de realidades, la agudeza de Mészáros se encuentra en la conversión que hizo de lo micro —o lo mundano— como verdaderos soportes transgeneracionales. A través de historias que parecían ir linealmente en una trama específica, la directora las empleó para visibilizar las cargas simbólicas de su inmediato. La sensibilidad y la urgencia con la que abordó las avanzadas socioculturales de las mujeres en las esferas de lo público, así como el reconocimiento que brindó en sus dispositivos para pensar las desigualdades entre mujeres y hombres, hoy traducen la destreza que volcó en los temas que profundizó.

Para ir abordando aspectos puntuales y lo que ha sido señalado como conversión de lo micro, me serviré de diferentes ejemplos ubicados en las obras en las que puntualizamos al inicio. El primero se ubica en la primera escena de *The Girl*. La obra prima parte con un grupo de mujeres, entre ellas Erzsebet —interpretada por Kati Kovács— practicando tiro al blanco. El barrido de planos donde vemos a diferentes mujeres practicando, nos remite una imagen que nos permite imaginar cómo Mészáros —y otras referentes que le eran contemporáneas— se encontraban urdiendo estrategias y construyendo las producciones de sus obras, en un terreno cuya escena artística se caracterizaba por estar lejos de una paridad. Al dar con el hecho de que Mészáros tensaba los arcos dramáticos con una precisión cuidada para ubicar conquistas y desenlaces, di igualmente con el hecho de que la primera escena de esta película me ubicaba una metonimia de sus obras. Bajo esta idea, Mészáros inscribió y tensó límites en relación a la mirada social de lo femenino, avizorando en lo micro la potencia transformadora de las conquistas que sus personajes femeninos representaban en sus películas.

En relación a lo último, el cruce de interioridades y profundidades es posible reconocerlo en la forma en cómo ilustró las diferencias. La composición de las mismas es un elemento que atraviesa el continuo de las obras con las que debutó. Un ejemplo de lo último se encuentra en *Binding Sentiments* —palabra que en español designa al fenómeno óptico y luminoso paraselene—, específicamente, en la convivencia de tres generaciones de mujeres que podían reconocerse de forma plausible en sus vestuarios. Estos recursos estéticos, puestos así, dieron con una vitrina que transparentaba las diferentes identidades femeninas y sus disrupciones. Sin necesidad de transgredirlas, Mészáros las encuadró simétricamente, poniéndolas a nuestro alcance para observarlas y contemplarlas —como es el caso de la madre y las mujeres del pueblo en *The Girl*—.

The Girl (1968), Márta Mészáros



Al lado de dichas composiciones, la realizadora se sirvió del material político con el que convivió de cerca para urdir en los imaginarios y en los vectores sociopolíticos. En la misma película estrenada el año 1969, es sumamente relevante la forma en cómo depositó ciertos rostros y ciertas presencias en los encuadres de sus escenas. Lo dicho es posible observar en un ejemplo que llama tremendamente la atención por las distribuciones simbólicas que emplea. Después del off donde damos con [□]La Nueva Política Económica y Los Comités de Educación Popular[□] de la teoría leninista, veremos al personaje de Kati —en la habitación de Itsván— ubicada en un centro compuesto por sus imágenes y por un póster del propio Lenin, en la izquierda del encuadre. Dicha presencia icónica que atraviesa las escenas, buscará tensionarse con la presencia de Itsván sentado a la derecha, en la escena posterior donde están cenando y determinando el destino de la madre. Siendo el padre de Itsván una ausencia que determina todo el acontecer de la trama, la reubicación y el uso de esa derecha —en el encuadre— permite ahondar en la problemática que Mészáros busca darle voz.



Binding Sentiments (1969), Márta Mészáros

Formada en el binomio ideológico, la realizadora entendió los alcances de ciertas presencias y las empleó para tensionar los imaginarios de su inmediato. Volviendo al ejemplo anterior, la imagen que Itsván metaboliza como hijo y como dispositivo generacional, es una que se proyecta en las masculinidades que la realizadora busca confrontar. En relación a esto último, la apropiación de ciertos íconos (por ejemplo, Lenin) no sólo da cuenta de lo hegemónico, al mismo tiempo logra poner en perspectiva el contexto al que responden su película —a propósito de las avanzadas socioculturales de las igualdades emergentes, entiéndase derechos y posibilidades de ocupación y producción—.

En suma, la triada pionera de Mészáros articula una panorámica generacional de su época. Los trayectos que abandonan la capital (Budapest) y las sonorizaciones de la escena beat húngara, van armando y desarmando la idea modélica de la feminidad para instalar representaciones polisémicas, lo mismo que contradictorias.



Don't Cry, Pretty Girls (1970), Márta Mészáros

Con todo, la idea de tensar el arco no es tanto la destreza de la realizadora, como sí la capacidad de atravesar el otro lado de sus ficciones: audiencias. Las reubicaciones simbólicas y las conversiones que hizo de lo micro hoy dan cuenta de los aciertos y las representaciones que la realizadora trasladó desde su propia experiencia, las subjetividades a las que le brindó voz y rostro.

Notas

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en El Agente Cine.

Vida y trabajo en el cine de Cecilia Mangini¹

Natalia Gallardo (Chile) y Felipe Venegas (Chile)

Natalia Gallardo Bustamante: Del sur de Chile, Puerto Montt. Estudiante de diseño. Mis intereses pasan por el uso de archivo en el arte; y la relación entre diseño y política.

Felipe Venegas Álvarez: Del sur de Chile, Puerto Montt. Sociólogo. Mis intereses pasan por las formas de trabajo artístico; y la relación entre política y arte.



Durante el mes de marzo, la página web de Another Gaze Journal (al igual que el BAFICI) realizó un ciclo de películas de Cecilia Mangini, las que se pudieron ver de forma gratuita. Debido a esto es que nació nuestro interés de escribir y divagar sobre dos cortometrajes: *Brindisi '65* (1966) y *Tommaso* (1965), que tienen como primera similitud el hecho de que transcurren en la ciudad de Brindisi.

En el cortometraje *Brindisi '65*, a partir de las imágenes presentadas por la directora se puede apreciar una ciudad de tradición campesina que, con la llegada de una planta petroquímica, sufre una transformación. Su arribo viene junto a la ilusión de mejorar la calidad de vida de los habitantes, en especial en el aumento de los sueldos. A medida que avanza el cortometraje, Cecilia Mangini nos muestra diversas imágenes de las fábricas que se han instalado en la ciudad, las cuales se antepone con las imágenes de Brindisi, en donde abundan las ruinas y la pobreza. Durante todo el cortometraje se abordan de manera clara los diferentes aspectos en los que influyen la instalación de una fábrica (¿el total de la vida?!), esto por medio de la narración de noticias de los periódicos de la época, como también a través de entrevistas a obreros para saber su experiencia con la llegada de esta planta petroquímica. Vale decir que la ilusión de una mejor calidad de vida no se cumple, si bien la planta petroquímica ha aumentado un

poco los sueldos, estos no alcanzan para tener una vida digna.

Durante las entrevistas a los obreros se puede apreciar que las opiniones de estos se relacionan básicamente con agradecimientos hacia la fábrica, y que no tienen reparos para esta. Pero a estos relatos se contraponen otros, que vienen a vislumbrar otra realidad: que bajo estas palabras de agradecimientos se esconden ciertos temores de los obreros, lo que se traduce básicamente a tener represalias por lo que digan. Esta situación es narrada por una persona anónima, quien además relata su realidad como activista sindical en la fábrica y cómo lo han aislado debido a eso. Su experiencia como obrero se reduce a no hablar con nadie, incluso a no recibir saludos, mostrando así una clara muestra de abuso de poder por parte de la fábrica. Es aquí donde podemos notar que la planta petroquímica entiende que la potencia de la huelga está en la cooperación y la socialización entre trabajadores, y que si esto se logra articular provocaría un antagonismo dentro de la misma fábrica, motivo por el cual se aíslan a las personas sindicalistas, para reducir la potencia revolucionaria que tiene la fuerza del trabajo. Esto es mostrado de manera magistral por la directora, a través de sus imágenes y relatos, dejando en claro esta potencia y cómo la fábrica la intenta reducir.

En el cortometraje *Tommaso*, Cecilia Mangini nos muestra las promesas de la ciudad industrial de Brindisi anteponiendo a la vida del joven llamado Tommaso, quien anhela trabajar en la fábrica petroquímica de la ciudad. Mangini no sólo nos muestra a Tommaso, sino también a otros jóvenes desempleados que deambulan en la ciudad de Brindisi. En relación a este corto podemos observar que pareciera que en todo cine centrado en el trabajo las imágenes en torno a la entrada o la salida de las fábricas es fundamental. Se pueden relacionar películas como *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1985) de Harun Farocki, y *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, en donde hay imágenes que tienen un enfoque especial en torno a dicho fenómeno. En el film de Farocki, nos encontramos con imágenes de archivo, en un principio de la película la de los hermanos Lumière *Salida de los obreros de la fábrica Lumière* (1895), la primera película supuestamente documental. En base a esta se van encontrando archivos en torno a la misma situación, obreros saliendo de fábricas. Por otro lado, en el film de Fritz Lang, hay un comienzo con imágenes de máquinas de fábrica tirando vapor, para luego mostrar

la entrada y salida de los obreros de la fábrica. Se abren las rejas haciendo alusión al cambio de turno. Los obreros salen y entran en orden con la cabeza mirando hacia abajo, como una caminata automatizada, son muchos y están todos juntos, pero sin ninguna interacción entre ellos. Así también lo podemos observar al final del cortometraje *Tommaso*, en donde se puede apreciar más de un bus lleno de obreros con destino a la fábrica petroquímica. Muchos de estos obreros están durmiendo. Las puertas solo se abren al momento de dar paso al bus que se acerca a la entrada de la fábrica. El final muestra a un obrero durmiendo en el bus, y la narración de fondo nos señala: [□]El monopolio no sabe que él mismo los despertará[□]. Farocki en su texto sobre su película *Trabajadores saliendo de la fábrica* señala [□]cómo la imagen de lo colectivo no se sostiene después de abandonar la fábrica[□] (2013, p. 198). En este sentido, no solo en Brindisi '65 podemos constatar una colectividad inexistente en los obreros al momento de entrevistarlos a ellos, es también evidente en las imágenes de la entrada de la fábrica en *Tommaso*. La lógica de la fábrica se hace evidente en toda la actividad, en todo gesto.



Tommaso (1965), Cecilia Mangini

Asimismo, podemos encontrar otra relación en torno a estas películas. Esta es su relación en torno al tiempo. Por una parte, en *Metropolis* vemos la imagen de un reloj aparecer entremedio de las imágenes de las máquinas de la fábrica. El reloj avanza, y las máquinas siguen funcionando hasta que el reloj marca el cambio de turno. En *Farocki*, la cuestión del tiempo se da entrever entre el relato y las imágenes. Cuando salen los trabajadores de la fábrica de los Lumiere salen todos juntos, pero salen deprisa, la narración nos dice [□] todos se precipitan atraídos por algo, y nadie se queda en el lugar [□]. En *Tommaso* la relación del tiempo se ve en torno a

la moto. Tommaso va sobre la moto, de manera veloz y al mismo tiempo pensando en cuánto ganaría si trabajara en la fábrica, como si la velocidad de la moto se asemejara a su deseo de pertenecer a la petroquímica, o más bien pertenecer a este nuevo tiempo en el cual se encuentra la ciudad de Brindisi producto de la llegada de la industria. También vemos el tiempo en aquellos jóvenes que no tienen trabajo de manera estable y se dedican a hacer cosas de medio tiempo como arreglar radios. Cuando la persona habla de esto señala: "Para remediar parte del tiempo perdido, trato de reparar unas radios". El otro joven señala que hace lo mismo que el anterior enfatizando en "No nos queda más que hacer más que pasear en el transcurso de la mañana". Esto se antepone a la imagen de Tommaso sobre la moto.

En ambas obras de Cecilia Mangini podemos observar y entender que la llegada del capitalismo afecta a todo aspecto de la vida. El tiempo, el espacio, la sociabilización, el desplazamiento de los cuerpos y la propia ciudad que se constituye como una fábrica. Estos cortometrajes, por ende, nos vienen a sacudir, a hacernos repensar en cómo el capital afecta en nuestras propias vidas, y cómo la estamos viviendo.



Brindisi '65 (1966), Cecilia Mangini

Notas

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en Revista Oropel.

Bibliografía

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Argentina: Caja Negra Editora.



Stendali (1960), Cecilia Mangini



Muerte

sobre

muerte:

la representación del lamento fúnebre como problema en *Stendali* de Cecilia Mangini

Annalisa Mirizio (España)

Profesora de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universitat de Barcelona. Me ocupo de literatura y cine, teoría feminista y estudios culturales. He escrito sobre Chantal Akerman, Carmelo Bene, Iciar Bollain, Hélène Cixous, Claire Denis, Víctor Erice, Helena Lumbreras, Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini, Gertrude Stein. Desde 2012, coordino el grupo GLiCiArt. Grupo de investigación sobre Literatura, Cinema y otros lenguajes artísticos (UB) (<http://www.ub.edu/gliciart/>).

En un breve travelling de *Stendali* (*Suonano ancora*, 1960) la cámara baja a la altura de los tobillos y capta diversas parejas de pies que saltan en sincronía: algunos están cubiertos por tupidos calcetines de lana gruesa y llevan zapatos de factura pobre, otros visten finas medias de nylon con una raya negra en el centro y zapatos de tacón alto. Es el retrato cinematográfico de la Italia de los primeros años sesenta, mitad miseria, mitad coquetería, todavía anclada en su pasado rural y ya rendida a las seducciones de la sociedad de consumo. Más en particular, es el retrato de un sur con un pie en su saber campesino arcaico y el otro que se esfuerza de dar los primeros pasos hacia un presente que promete ser próspero y del cual no se perciben más que atisbos. Los pies pertenecen a un grupo de mujeres que, vestidas de negro, danzan con sus pañuelos blancos alrededor de un ataúd donde yace el cuerpo muerto de un chico adolescente. Son las profesionales del «saber llorar» en una de las últimas manifestaciones del lamento fúnebre.

El documental *Stendali* realizado por Cecilia Mangini² y con texto de Pier Paolo Pasolini explora las posibilidades de hacerse memoria (y no testigo) de este rito funerario tomado en el momento de su desaparición o, dicho de otro modo, en el trance del *credo* a la puesta en escena. Y no se trata sólo de una «puesta en escena como reconstrucción», emparentada con las estrategias y los métodos de la investigación del etnólogo Ernesto de Martino, como apunta Noemí García Díaz³, sino más bien, como se intentará demostrar más adelante, de una puesta en escena que funciona como solución estética para pulverizar cualquier ilusión de organicidad de la imagen, cualquier pretensión

de aprehender la «autenticidad» del rito y reducir el documental a simple instrumento científico de representación, como pretendía la escuela etnográfica positivista. Entre otras razones, porque al momento de realización del documental, en el sur de Italia, el lamento fúnebre ya se ha vuelto una práctica tan poco frecuente que sólo queda un grupo de mujeres capaces de representarlo (son las protagonistas de *Stendali*), un reducido número de ancianas, pecios de una sociedad ya irreparablemente disuelta. Así que la puesta en escena no tiene que ver sólo con las exigencias de la filmación sino que es la única modalidad de existencia de un rito rural en una sociedad que ya ha trocado su saber arcaico por un par de medias de nylon. El cine documental sólo puede dejar constancia de la propia tentativa de aprehensión, del fracaso de la reconstrucción y, si se quiere, de aquella «nostalgia del original» hacia lo que se sabe perdido para siempre, como dice Croce.

El lamento fúnebre y el llanto ritual de las comunidades campesinas, cuyo origen la etnografía demartiniana ubicaba en el *planctus* «que lleva hasta la locura» de Grecia clásica⁴, habían pervivido en algunas zonas meridionales a lo largo de tres mil años pero sucumbieron al boom económico de los sesenta. Como la lengua «grika» en la que se consumaba la ceremonia, constituían las últimas huellas de la dominación helénica en el territorio de la «Grecia salentina» (una zona de la actual región Apulia). El mismo título del documental retoma una expresión grika que significa «aun suenan», en referencia a las campanas que anuncian la muerte o a las últimas oficiantes de ese rito del llanto.

Las lamentadoras profesionales del pueblo de Martano reunidas alrededor de un féretro ejecutan su mímica rígidamente formalizada, su gesticulación prescrita, cuyo ritmo crece hasta el paroxismo, y acompañan los movimientos del cuerpo con una melopea tradicional cuya función hipnógena no difiere de la que se podía apreciar en otras civilizaciones arcaicas⁵.

La lamentación salentina (*moroloja*) escenifica el diálogo entre el difunto y su pariente más próximo en vida (en este caso entre una madre y su hijo muerto) mientras, como explica el texto que abre el documental, el ritual del llanto es sobre todo una estilización de las manifestaciones informes de la desesperación reconducidas a un orden verbal, mímico y melódico.

El mismo Ernesto de Martino recordaba cómo el lamento fúnebre representaba en el mundo antiguo no una simple parte de los ritos funerarios sino el tema central de aquel "saber llorar" que fue propio de las religiones mediterráneas y contra el que se intentará imponer la ideología cristiana de la muerte⁶. Una forma del "saber llorar" socialmente definida cuya función se encontraría, según de Martino, en aquella necesidad de salvarse a uno mismo en el momento de máxima amenaza de disolución, aquel momento que E. de Martino recordaba a través de una observación fugaz encontrada en los *Fragments de ética* de Benedetto Croce. El filósofo defendía que, delante del mayor dolor y en el momento de máxima desesperación lo que se impone es el deber de evitar "la pérdida más irreparable y decisiva", o sea "la de nosotros mismos en la situación de duelo"⁷. Así que el lamento fúnebre, dirigido por las profesionales del llanto se presenta como "técnica", "modelo de comportamiento que la cultura funda y la tradición conserva" para permitir la socialización de la desesperación, el pasaje de la tragedia individual al duelo colectivo y, según de Martino, una "objetivación" del dolor que contiene sus riesgos y reafirma los valores que la crisis podría comprometer⁸. La lamentación tendría así una función esencialmente integradora y reparadora⁹ que, en el caso del sur de Italia, tambalea justo en el momento en el cual el paisaje de la cultura campesina y su tejido social están siendo erosionados hasta la disolución por el nuevo orden.



Stendali (1960), Cecilia Mangini

Como ha repetido en numerosas ocasiones Cecilia Mangini, el estudio de E. de Martino le proporcionó la noción del lamento como «defensa extrema» de lo negativo cotidiano; sin embargo, no constituye la fuente del documental *Stendali* ni desde el punto de vista de la puesta en escena, ni en el texto que acompaña las imágenes cuya autoría es de Pier Paolo Pasolini. Es conocido el interés de este último hacia las prácticas rituales y los procesos mítico-simbólicos de las comunidades campesinas¹⁰.

El escritor había colaborado ya con Cecilia Mangini en su primer documental (*Ignoti alla città*, 1959) sobre los chicos de los barrios periféricos de la capital, burdos e inocentes como los *Ragazzi di vita* (1955) del mismo Pasolini. Y lo seguirá haciendo después de que *Accattone* (1961) lo consagra como cineasta. Suyo es, de hecho, el poema que comenta *La canta delle marane* (1961), el documental de Mangini sobre los juegos anárquicos de los jóvenes de la periferia romana¹¹.

Lo que une a Mangini con Pasolini, más allá de una evidente afinidad poética y cinematográfica, es la común voluntad política de llevar la mirada de la cámara sobre aquel «progreso sin

desarrollo¹² que había transformado las ilusiones de los italianos sin modificar pero su miseria cotidiana¹². La lectura gramsciana del sur reducido a mercado semicolonial de las industrias del norte constituye, en efecto, el sustrato ideológico que rige la articulación visual de *Stendali* y hace de la desaparición del lamento fúnebre la cifra del "genocidio cultural" que Pasolini denunciaba. No cae, sin embargo, en las formas de representación de la cultura campesina de estampa virgiliana tan valoradas en el cine de ficción. Mangini señala en una entrevista a G. Sciannameo que había sido Gramsci el que les había prohibido "el documental folklórico sobre la miseria meridional con sus harapos de alto rendimiento espectacular o sobre los campesinos idealizados como figuras de los belenes napolitanos"¹³. La máscara del sentimentalismo, así como el uso costumbrista del vernáculo, como advertía Lino Micciché, acababan inevitablemente por transformar la crítica en farsa y constituían una forma frecuente de renuncia al análisis y un medio habitual para huir de las contradicciones del país¹⁴.

Al contrario, *Stendali*, como se precisaba al principio, quiere ser memoria de una de las tantas formas de disolución en la que se consumó la muerte de la cultura campesina. Y la memoria, como advierte Beatriz Sarlo, "es siempre anacrónica", "un revelador del presente", precisa la autora, recuperando una definición de Maurice Halbwachs¹⁵.



En efecto, *Stendali* posee una dimensión anacrónica que la puesta en escena se hace cargo de explicitar. No es una reconstrucción del rito, sino una forma de representación de este rito que se da en el presente del cine italiano de los sesenta. No se trata de ver el lamento fúnebre *a través* del cine sino, recuperando la distinción planteada por Bill Nichols¹⁶, de ver *el cine*, en este caso el documental, como un "documento de su tiempo", que no esconde su carácter de discurso ni su dimensión histórica y que, a diferencia de las obras que pretenden inscribirse en la primera opción (ver *a través* del cine), no reenvía a ninguna fidelidad de reconstrucción, a ningún acceso privilegiado al pasado, a ninguna definición objetiva de su forma antigua.

Estamos lejos del "neorrealismo rosa" de la saga de *Pan, amor y fantasía* (1953) donde la miseria y las lacras del país se celebran como rasgos identitarios, y del "neorrealismo católico" o "cinema realista cristiano" de A. Genina (*El cielo sobre el pantano*, 1949) que tanto gustó, entre otros, también, a María Zambrano porque allí, afirma la autora "no hay representación alguna, sino realidad"¹⁷ y porque, se podría añadir, la miseria social se convierte en una forma de sacrificio redentor tan apreciada por los poderes temporales y espirituales.

Si, como recuerda Giampiero Brunetta, el cine de la posguerra había mostrado la historia del país a través de su geografía y había funcionado, con estilos diversos, como un espejo más que como

espectáculo -también en oposición a las grandes puestas en escenas del cine fascista¹⁸-, en los años cincuenta, el cine de ficción elude el proyecto neorrealista y vuelve a funcionar como vehículo de un olvido colectivo. Entre divismo, melodramas, comedias y costumbrismo, la producción cinematográfica de los años cincuenta es sobre todo un sedante de las tensiones políticas.

Frente a un cine sometido y subvencionado por el poder político, un grupo de documentalistas elige el sur de Italia como tragaluz a través del cual volver a mostrar el pasado como problema del presente¹⁹. A finales de los cincuenta, el documental se convierte en un campo en el que hacer circular lo que ya no encuentra espacio en la gran producción; todo lo que el cine de ficción ha borrado de su horizonte visual reaparece de forma más o menos sistematizada en el documental de estos años²⁰.

Goffredo Fofi recuerda que las encuestas sociales (desde las de Carlo Levi a las de Luciano Bianciardi), los reportajes periodísticos, los estudios etnográficos, están todos centrados en aquellos territorios que, como había demostrado Gramsci, interesaban poco o nada también a la izquierda política²¹. En todas estas formas diversísima y personales, el factor común es la voluntad de ser ante todo escritura de un paisaje humano desconocido, de un pasado arcaico que dura en el presente, la "pobreza refractaria" de la que hablaba Carlo Levi, a la que "ningún mensaje humano o divino se ha dirigido nunca"; escritura, pues, de "una tierra oscura, sin pecado y sin redención, donde el mal no es moral, sino un dolor terrenal que está para siempre en las cosas"²².



En este contexto surge la realización de *Stendali*. En él, la distancia con respecto a las formas de restauración de la mirada pasiva que aprovechaban los estilemas del neorrealismo sin recoger su herencia se explicita mediante la adopción de una forma de montaje que recuerda la labor de los cineastas de la vanguardia soviética, en particular *Dovzhenko (Tierra, 1930)* y *Pudovkin (La madre, 1926)*. En sus obras, como en *Stendali*, el objeto de la representación no es sólo el dolor de una madre por la muerte de su hijo, sino también el dolor de una comunidad por la pérdida de su cultura; como en el cine soviético también en *Stendali* el protagonista no es el individuo sino el pueblo.

¿Como representar esta esta doble dimensión, individual y colectiva, del lamento? ¿Cómo inscribir la relación entre lo individual a lo que dan voz las palabras de la lamentación y lo social que se consume en la puesta en escena del rito reconstruido? La comunidad campesina ha sido fragmentada, invadida, desmembrada. No muy lejos del pequeño pueblo de Martano surgen los grandes establecimientos petroquímicos que prometen un trabajo fijo y un sueldo que no depende de los caprichos del tiempo²³. Adoptar la rigidez de la cámara científica o un montaje narrativo que aislara el ritual en el campo fílmico ofreciéndolo como análogo a la realidad hubiese significado traicionar lo que bazinianamente podríamos llamar la ontología de la imagen documental. La creación de la ilusión de un espacio orgánico y coherente reenvía inevitablemente, como ha demostrado N. Burch²⁴, a un imaginario fuera de campo contiguo al campo, en el que la comunidad campesina todavía poseería una dimensión de unidad, sentido y coherencia.

Al contrario, la elección de Mangini de un montaje intelectual, analítico, un "montaje de correspondencias", como lo define Amiel, produce un efecto de atracción centrípeta que reduce al mínimo el fuera de campo. La realidad a la que apelan las imágenes es una realidad cinematográfica, no fotográfica; no remiten a un referente externo, sino a la realidad de las imágenes. No hay fuera de campo y no se puede huir del campo. Como en los montajes de Eisenstein, el fragmento no es un detalle sino una representación²⁵.

La articulación discontinua de los planos, las conexiones imprevisibles de los raccords y los continuos saltos de eje impiden la creación de la ilusión de un espacio unitario y afinan el ritmo del montaje al de la melopea. Los cuerpos se fragmentan en gestos de las manos, contracciones del rostro, movimientos de los pies, captados con primeros planos, primerísimos primeros planos y planos detalles que son signos antes que materia humana y que impiden cualquier reducción de las mujeres a miniaturas folklóricas²⁶.

Lo que rige la posición de la cámara en *Stendali* es ritmo del lamento que una de las mujeres marca para las otras "casi como un director de orquesta dirige su coro", como nota Rita Picchi²⁷. No hay un plano de conjunto de aquella danza porque ésta ya no es parte de ningún conjunto. Más allá de los lugares en lo que se realiza el rodaje ya no hay ninguna arcadia, sino un híbrido mal logrado de atraso y consumismo. El fracaso de su realismo es, en el caso de *Stendali*, la clave de su forma²⁸.

A diferencia de la primera generación de documentalistas *demartinianos* que, como explica Sciannameo²⁹, se sirvieron de la colaboración, presencia y asesoramiento técnico del mismo E. de Martino hasta el punto de dar vida a ilustraciones cinematográficas de los rituales estudiados por el etnólogo, la película de Mangini presenta una dimensión subjetiva que no permite hablar propiamente de documental etnográfico, si por éste último entendemos un tipo de documental instalado en un régimen de veracidad y cuyo papel sería el de proporcionar pruebas empíricas, como lo define Catherine Russell³⁰.



François Niney explica que la visión objetivista se sustenta de una creencia en la posibilidad de dar una prueba por la imagen, se propone reducir la separación entre lo real (complejo) y la imagen (simple), mientras lo contrario de esta actitud objetivista consiste en investigar la realidad de la imagen haciendo del montaje el medio para apuntar a la complejidad de lo real³¹.

El documental de Mangini se inscribiría más bien en esta actitud. Ni archivo, ni registro de lo auténtico, ni testigo sino exploración de las posibilidades del medio sin renunciar a mostrar sus límites y, como proponía Jean Rouch, experimentación con el lenguaje fílmico para repensar en el ámbito documental algunas formas que se habían dado en la ficción³².

Relata Mangini en una entrevista a Federico Rossin que el no haber ido a consultar a E. de Martino significó la exclusión de *Stendali* de los documentales de dominio del etnólogo, mientras que el montaje de correspondencias y el rechazo de la cámara fija determinaron la exclusión de los documentales etnográficos, rodados con la "objetividad" que sólo el encuadre fijo parecía garantizar. La observación de la autora de que "la sola elección de la posición de la cámara ya excluía cualquier presunción de objetividad" nunca recibió una respuesta³³.

Sin embargo, fue aquel mismo montaje que permitió a Pasolini captar el ritmo de la trenodia salentina. Pasolini escribió el texto tras haber visto sólo una primera versión del montaje, o sea una versión todavía privada de sonido, así que no pudo oír el lamento pero sí pudo captar, gracias al montaje, el ritmo interno al llanto de la mujeres y la manera en la que se hace cada vez más convulso, cerrado, cada vez mas obsesivo. Como ocurrió en todas las obras que realizaron juntos, la estructuración del montaje precedió la composición del comento, invirtiendo la relación entre texto e imagen que fundamenta la noción de ilustración. Mangini pidió a Pasolini no una traducción de los cantos sino una re-creación, un canto nuevo que fuera a la vez próximo y distante de la lamentación tradicional.

El escritor conocía bien la poesía dialectal gracias a su trabajo para una antología de poesía popular³⁴ de la que había revisado la traducción. Recuperando las lamentaciones grikas a través de una antigua traducción, Pasolini escribe un poema que enlaza fragmentos de diversos textos funerarios, dicho de otro modo, realiza un trabajo de injerto en el que se oyen tanto los ecos de las lamentaciones arcaicas salentinas como las resonancias de la poesía religiosa del *duecento*, en particular del poema *Donna de Paradiso* de Jacopone da Todi en el que María llora la muerte de su hijo. Pasolini consigue, pues, abarcar en el comentario a *Stendali* el recorrido que Ernesto de Martino había trazado en su estudio del *saber llorar*, desde el lamento fúnebre antiguo al llanto de María.

El texto no traduce al italiano lo que las mujeres dicen en lengua grika sino que dialoga con su canto desde su presente y desde su

lengua. La voz de las mujeres que encarna la poesía del pasado se alterna a la voz de la poesía del presente. Esta confluencia de más voces que, como explica Ranciere³⁵, no produce un sentimiento de lo real, sino que hace surgir lo real como problema, se inscribe en la voluntad de problematizar la representación del rito que, como hemos destacado al principio, señala fuertemente este trabajo de Cecilia Mangini.

En los últimos minutos del documental, el ritmo y la mímica del lamento se acercan más a las formas del *planctus* arcaico; mientras los cabellos son arrancados y los pechos batidos, las oraciones se hacen *gritos de un buey salvaje*, como recita el texto de Pasolini. Los gritos se amansan con la llegada del cura católico y el grupo de hombres que llevan el féretro al cementerio: las mujeres se quedan en casa y siguen con su llanto, que ahora se hace silencioso, tímido, contenido.

Sentadas alrededor del vacío que ha dejado el ataúd, las lamentadoras asumen la resignación íntima y pacata de la *mater dolorosa*. La cámara las muestra, por última vez, en un plano general con el que se cierra el documental. Consumada la transición de religiosidad arcaica a la católica, el montaje ya puede hacerse lineal y la imagen distante como los ecos de los oficios en latín en un pueblo de lengua grika. En aquellos mismos años (1963), la modernización impondrá al papa Montini (Paulo VI) la introducción de la lengua italiana en la liturgia. En muchos casos, para estas poblaciones no será sino el sonido nuevo de una antigua dominación: muerte sobre muerte.



Notas

¹ Este artículo fue publicado en la revista *Trama & fondo: revista de cultura*, n.35, 2013, pp.117-126

² Cecilia Mangini es autora de más de cuarenta documentales, entre los que cabe destacar *Ignoti alla città* (1958), *Firenze di Pratolini* (1959), *La canta delle marane* (1961), *Essere donne* (1965), *Brindisi '65* (1966), *Tommaso* (1966), *La briglia sul collo* (1972). Ha escrito numerosos guiones para largometrajes de ficción, entre otros el de *La villeggiatura* (1973) de Marco Leto y el de *Antonio Gramsci: I giorni del carcere* (1977) de Lino del Fra. Ha realizado con Lino del Fra y Lino Micciché dos film de montaje *All'armi, siam fascisti!* (1961) e *La statua di Stalin* (1963) con textos del poeta Franco Fortini.

³ GARCÍA DÍAZ, Noemí (2003): «La 'otra Italia' en el documental etnográfico demartiniano», *Secuencias. Revista de historia del cine*, Universidad Autónoma de Madrid: Instituto de Ciencias de la Educación, pp. 25-39, cit. p. 29.

⁴ DE MARTINO, Ernesto (1958): Morte e pianto rituale nel mondo antico. *Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Milán, Bollati Boringheri, 2008, p. 178.

⁵ Cfr. MONTINARO, Brizio (ed.): *Canti di pianto e d'amore dell'antico Salento*, Milán Bompiani, 2001, p. 15. Para un exhaustivo análisis de las coordenadas histórica de las lamentaciones salentinas véase también el estudio de Mirko Grasso sobre el documental en objeto en GRASSO, Mirko (2005): *Stendalì. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Calimera, Edizioni Kurumuny, 2006, p. 40. Para la función hipnógena del lamento, véase DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 105.

⁶ DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, pp. 12-13. Todas las traducciones son de la autora del artículo.

⁷ DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 9.

⁸ DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 55.

⁹ DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰ Cfr. BERTOZZI, Marco (2008) : *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venecia, Marsilio Editori, p. 149. El estudio de Bertozzi constituye, al momento, el trabajo mejor documentado y completo sobre el documental italiano.

¹¹ Como señala Goffredo Fofi, con *La ricotta* (1963) Pasolini abandona las formas consolidadas del documental y la narración para dar vida a una forma fílmica que combina visión y reflexión, muy cercana al cine ensayo (en Grasso, *op. cit.*, pp. 11-12).

¹² Cfr. BERTOZZI, Marco, *op. cit.*, pp. 196-200.

¹³ SCIANNAMEO, Gianluca (2006): *Nelle Indie di quaggiù*. Ernesto de Martino e il cinema etnográfico, Bari, Palomar.

¹⁴ MICCICHÉ, Lino (1995): *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venecia: Marsilio Editori, p. 46.

¹⁵ SARLO, Beatriz (2006): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Mexico, Siglo XXI, p. 76.

¹⁶ NICHOLS, Bill (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, p. 83.

¹⁷ ZAMBRANO, María (1954): [□]El cine como sueño[□], p. 303.

¹⁸ BRUNETTA, Giampiero (2009): *Il cinema neorealista italiano. Da 'Roma città aperta' a 'I soliti ignoti'*, Bari, Laterza, pp. v-vi.

¹⁹ Para un estudio detallado de la relación entre documental y otros géneros de encuestas, vid. GRASSO, Mirko (2007): *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Calimera, Kurumuny

²⁰ BRUNETTA, Giampiero, *op. cit.*, pp. 102-104.

²¹ FOFL, Goffredo (2005), Introducción a GRASSO, Mirko, *op. cit.*, p. 11.

²² LEVI, Carlo (1945): *Cristo si è fermato a Eboli*. Turín, Einaudi, p. 15. Trad. Cast. *Cristo se detuvo en Éboli*. Madrid, Gadir, 2005, p. 10.

²³ Las nuevas ilusiones de estas zonas meridionales serán objeto de los documentales *Brindisi '65* y *Tommaso* que la directora realizará en 1966.

²⁴ BURCH, Noël (1985): *La lucarne de l'inifini: naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan. Trad. Cast. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra: Signo e imagen, 1999.

²⁵ AMIEL, Vincent ((2001): *Esthétique du montage*, Paris, NATHAN/HER. Trad. Cast. *Estética del montaje*, Madrid, Abada Editores, p. 77.

²⁶ Un detallado análisis del montaje que difiere en parte del que aquí se ofrece se encuentra en el artículo de Noemí García Díaz (2003) ya citado en la nota 2.

²⁷ PICHI, Rita (2006): *Il cinema salvato dal sud*, Calimera, Kurumuny, p. 54.

²⁸ Como señala justamente Marco Bertozzi, documentales como *Stendali* iluminan los avatares teóricos del cine de la realidad más que el sujeto de su visión, *op. cit.*, p. 131.

²⁹ SCIANNAMEO, Gianluca (2005): "Cinema etnográfico" en GRASSO, Mirko, *op. cit.*, pp. 63-78, cit. p. 65.

³⁰ RUSSELL, Catherine: "Otra mirada", en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n. 57-58, octubre 2007- febrero 2008, pp. 116-152, cit. p. 128.

³¹ NINEY, François (2002): *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, de Boeck, p. 232.

³² Cfr. RUSSELL, Catherine, *op. cit.*, p.133. Cabe recordar que en el mismo Festival dei popoli en el que es premiado *Stendali* se presenta también *Cronica de un verano* de Jean Rouch que se avale de un sistema de máquina que su director define al estilo Coutard en homenaje a trabajo de Raoul Coutard en *Al final de la escapada* de J. L. Godard. Cfr. Edgar Morin e Jean Rouch, *Cinema 60*, n. 7, enero 1961, pp. 4-10, cit. p. 6.

³³ ROSSIN, Federico (2009): "Incontro con Cecilia Mangini", en NODODOc3, Catálogo del Festival Internazionale del Documentario di Trieste, pp. 81-95, cit. p. 82.

³⁴ PASOLINI, Pier Paolo (1955): *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare italiana*, Parma, Guanda.

³⁵ RANCIERE, Jacques (2001): *Le fable cinématographique*, Paris, seuil. Trad. Cast. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, 2005.



la rabia

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

