

LITORAL

LOS POETAS DEL Cine



litoral

Revista de la Poesía,
el Arte y el Pensamiento

Dirige
Lorenzo Saval

Adjunta a la dirección
María José Amado

MAQUETACIÓN Y DISEÑO
Miguel Gómez Peña, S. L.
Lorenzo Saval

Asesor literario
José Antonio Mesa Toré

EDITA
Revista Litoral, S. A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Pilar Salado
Urb. La Roca, 107 C
29630 Torremolinos. Málaga
Tel. 95 238 82 57
Fax. 95 238 07 58
litoralr@teleline.es
www.edicioneslitoral.com

DISTRIBUCIÓN
Les Punxes
Sardenya, 75-81. 08018 Barcelona
Tel. 93 485 63 80
Fax 93 300 90 91
punxes@fedecali.es

A. Machado Libros
(Comunidad de Madrid)
Labradores, s/n (P. I. Prado del espino
28660 Boadilla del Monte, Madrid
Tel. 91 632 48 93 Fax 91 633 02 48
editorial@machadolibros.com

IMPRIME
Graficas San Pancraccio, S. L.
Orotava, 17. 29006 Málaga
Tel 95 234 24 00/04

COMPOSICION
MGP S. L.
Paseo de Calvo Sotelo, 28. 29016 Málaga
Tel./fax. 95 222 53 19
mge-mn@teleline.es

D. L.: MA-128-1968
ISSN: 0212-4378
CIF: A-29183050
VAT-ES-29183050



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Recuerda

Las colas a las puertas de los cines nos recuerdan siempre que el cine es entretenimiento, pasatiempo en las horas más libres. Uno de los pasatiempos favoritos de nuestro tiempo. El cine se ha colado en nuestras vidas inevitable y fatalmente, como siempre han hecho sus sensuales y misteriosas mujeres en la vida de un héroe. Las historias del cine perduran dentro de nosotros, con frecuencia se confunden con la nuestra, porque, si es verdad que somos actores de nuestra vida, ¿por qué no imitar algunos gestos, algunos tics, algunas frases bien entonadas de esos actores cuyas comedias y tragedias se parecen tanto a las nuestras? Todos los espectadores nos hemos sentido alguna vez ellos, todos aceptamos durante más o menos tiempo su papel, todos nos hemos puestos más o menos disimuladamente en su pellejo.

Quién, entonces, no recuerda sus miradas, sus rostros, sus palabras... Porque no sólo nos acompañan en la oscuridad de una sala, sino que caminan a nuestro lado en el viaje de la vida y nos resultan tan o más familiares que los seres más cercanos.

Por eso, a nadie de nuestro tiempo apenas le será difícil reconocer estas caras que tantas veces se han cruzado con nosotros, que se han desnudado ante nuestros ojos o que han llorado o reído delante de las butacas que ocupábamos. Este es un nuevo pasatiempo, habitual en las revistas de cine: ponerle nombre a una mirada, cazar cada estrella del firmamento. Tal vez, porque hemos jugado a desfigurar estas 72 figuras del cine, no siempre resulte fácil acertar a la primera. En ese caso, acudiendo a los listados de películas y directores impresos en las guardas el final feliz del juego estará más al alcance. Pero si con todos estos datos es incapaz de saber quién es quién, le recomendamos que vea las películas referidas: de esa manera conseguirá entretenerse y soñar. Por último, si la curiosidad no le permite esperar más, le aconsejamos que mire en el reverso del cartón troquelado de la revista, donde encontrará la solución a este enigma y, muy probablemente, el nombre de seres muy queridos, esos que desde la pantalla comparten sus sueños con usted.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36

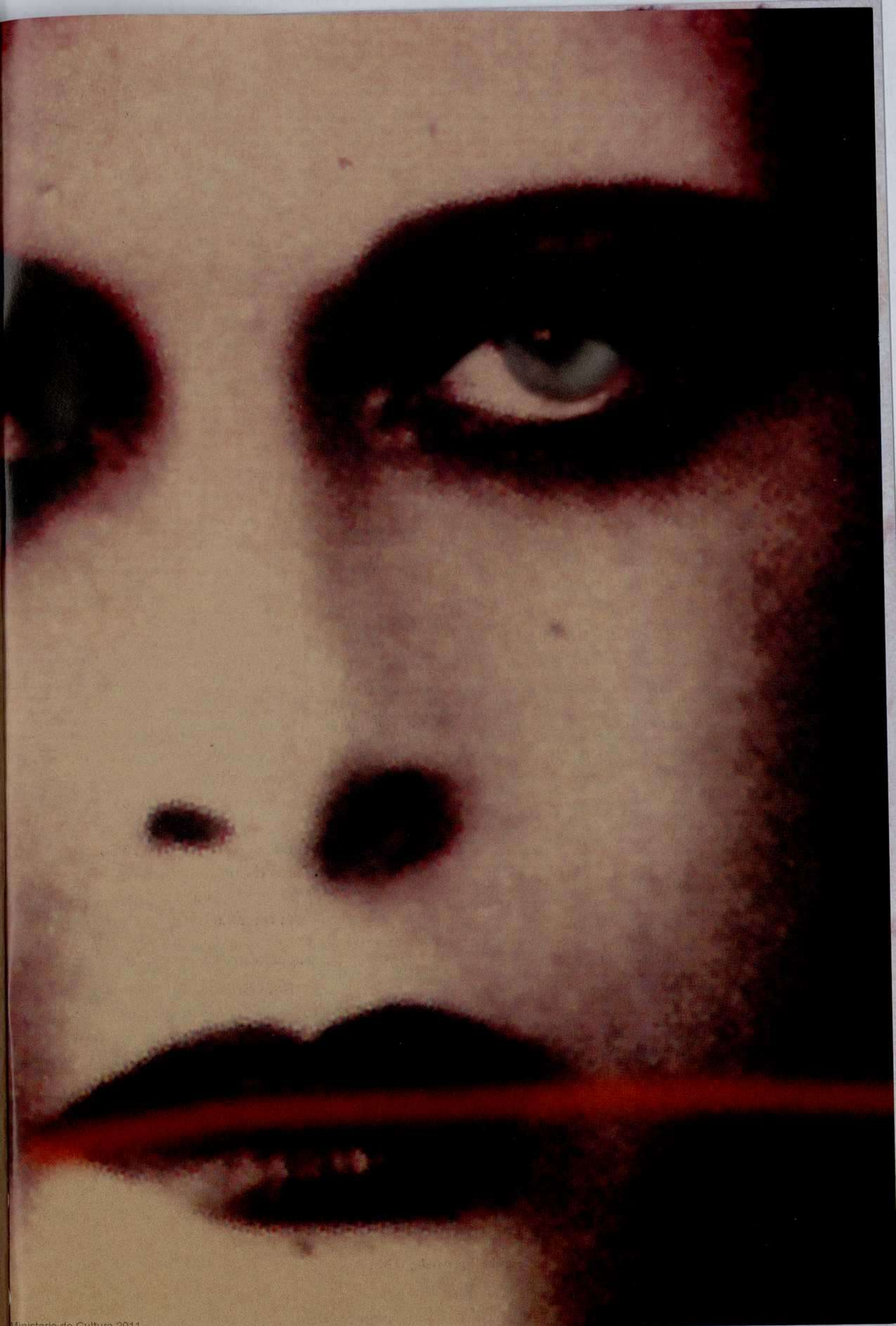
LITORAL

REVISTA DE POESÍA, ARTE Y PENSAMIENTO



EDICIÓN JAVIER HERRERA

1. Marlene Dietrich, *El ángel azul* (1930), Joseph von Sternberg 2. Gary Cooper, *Solo ante el peligro* (1952), Fred Zinnermann 3. Michelle Pfeiffer, *Las amistades peligrosas* (1988), Stephen Frears 4. Nastassja Kinski, *Paris-Texas* (1985), Win Wenders 5. Charles Chaplin, *Tiempos modernos* (1936), Charles Chaplin 6. Al Pacino, *El Padrino* (1972), Francis Ford Coppola 7. Sophia Loren, *Dos mujeres* (1960), Vittorio de Sica 8. Helmut Berger, *Luis II de Baviera* (1972), Luchino Visconti 9. Ava Gardner, *Venus era mujer* (1948), William A. Seiter 10. Harrison Ford, *En busca del arca perdida* (1981), Steven Spielberg 11. Orson Welles, *Ciudadano Kane* (1941), Orson Welles 12. Errol Flynn, *La carga de la Brigada Ligera* (1936), M. Curtiz 13. Elizabeth Taylor, *¿Quién teme a Virginia Woolf* (1966), Mike Nichols 14. Carole Lombard, *Ser o no ser* (1942), Ernest Lubitsch 15. George Clooney, *O Brother* (2000), Joel Coen 16. Humphery Bogart, *La reina de África* (1951), John Huston 17. Woody Allen, *Sueño de un seductor* (1972), Herbert Ross 18. Gloria Swanson, *El crepúsculo de los dioses* (1950), Billy Wilder 19. Edward G. Robinson, *La noche tiene mil ojos* (1948), John Farrow 20. Catherine Deneuve, *Belle de Jour* (1966), Luis Buñuel 21. Paul Newman, *La gata sobre el tejado de cinc* (1958), R. Brooks 22. Marlon Brando, *La jauría humana* (1966), Arthur Penn 23. Brigitte Bardot, *Y dios creo la mujer* (1956), Roger Vadim 24. Stewart Granger, *Las minas del rey Salomón* (1950), A. Marton 25. Joseph Cotten, *El tercer hombre* (1949), Carol Reed 26. Rita Hayworth, *Gilda* (1946), Charles Vidor 27. Tom Cruice, *Eyes Wide Shut* (1999), Stanley Kubrick 28. Romy Schneider, *Lo importante es amar* (1974), Andrzej Zulawski 29. Tyrone Power, *El signo del Zorro* (1940), Rouben Mamoulian 30. Audrey Hepburn, *Desayuno con diamantes* (1961), Blake Edwards 31. Greta Garbo, *Ana Karenina* (1935), Clarence Brown 32. Cary Grant, *Encadenados* (1946), Alfred Hitchcock 33. Bette Davis, *Eva al desnudo* (1950), Joseph L. Mankiewicz 34. Juliette Binoche, *Azul* (1993), Krzysztof Kieslowski 35. William Holden, *Picnic* (1955), Joshua Logan 36. Bruce Willis, *El sexto sentido* (1999), M. Night Shyamalan 37. James Stewart, *¡Qué bello es vivir!* (1946), Frank Capra 38. Ingrid Bergman, *Intermezzo* (1939), Gregory Ratoff 39. Marilyn Monroe, *Niagara* (1953), Henry Hathaway 40. Rodolfo Valentino, *Los 4 jinetes del Apocalipsis* (1921), Rex Ingram 41. Antonio Banderas, *Entrevista con el vampiro* (1994), Neil Jordan 42. Peter O'Toole, *El león de invierno* (1968), Anthony Harvey 43. Buster Keaton, *El navegante* (1924), Buster Keaton 44. Meryl Streep, *La mujer del teniente francés* (1981), Karel Reisz 45. Clark Gable, *La llamada de la selva* (1935), William A. Wellman 46. Charlotte Rampling, *Portero de noche* (1974), Liliana Cavani 47. Alain Delon, *El eclipse* (1962), Michelangelo Antonioni 48. Victoria Abril, *¡Átame!* (1989), Pedro Almodovar 49. Peter Lorre, *M. el vampiro de Dusseldorf* (1931), Fritz Lang 50. Katharine Hepburn, *La loca de Chaillot* (1969), Bryan Forbes 51. Gene Tierney, *Laura* (1944), Otto Preminger 52. Jack Nicholson, *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975), Milos Forman 53. Uma Thurman, *Pulp Fiction* (1994), Quentin Tarantino 54. Vittorio Gassman, *La familia* (1987), Ettore Scola 55. Donald Sutherland, *Casanova* (1976), Federico Fellini 56. Robert Redford, *Memorias de África* (1984), Sydney Pollack 57. Vivien Leigh, *Un tranvía llamado deseo* (1951), Elia Kazan 58. Laurence Olivier, *Cumbres borrascosas* (1939), William Wyler 59. Nicole Kidman, *Las horas* (2002), Stephen Daldry 60. Keanu Reeves, *Matrix* (1998), Larry y Andy Wachowski 61. Jean Moreau, *Eva* (1962), Joseph Losey 62. Groucho Marx, *Una noche en la ópera* (1935), Sam Wood 63. Kim Basinger, *L.A. confidencial* (1997), Curtis Hanson 64. Sharon Stone, *Instinto básico* (1992), Paul Verhoeven 65. James Dean, *Rebelde sin causa* (1955), Nicholas Ray 66. Julia Roberts, *Erin Brockovich* (2000), Steven Soderbergh 67. Javier Bardem, *Antes que anochezca* (2000), Julian Schnabel 68. Sean Connery, *El nombre de la rosa* (1986), Jean Jaques Annaud 69. Jacqueline Bisset, *La noche americana* (1937), François Truffaut 70. Vanessa Redgrave, *Los demonios* (1971), Ken Russell 71. Boris Karlof, *El doctor Frankenstein* (1931), James Whale 72. Jeremy Irons, *Herida* (1992), Louis Malle



- _5 Editorial **Lorenzo Saval**
- _6 Poesía y poéticas en el cine moderno **Javier Herrera**
- 18 'A la industria del cine en crisis' **Frank O'Hara**

Poemas firmados filmados

ANTOLOGÍA POÉTICA

- 27 Gabriel Celaya
- 28 Pablo García Baena
- 30 Carlos Edmundo de Ory
- 31 Carlos Barral
- 33 José Ángel Valente
- 35 Joan Margarit
- 36 Antonio Martínez Sarrión
- 37 Manuel Vázquez Montalbán
- 39 Ana María Navales
- 40 Juan Luis Panero
- 42 Pere Gimferrer
- 43 Luis Izquierdo
- 45 Francisco Bejarano
- 46 Guillermo Carnero
- 47 Pere Rovira
- 48 Luis Alberto de Cuenca
- 49 Álvaro Salvador
- 50 Ángeles Mora
- 52 Justo Navarro
- 53 Antonio Jiménez Millán
- 54 María Sanz
- 55 Luis García Montero
- 56 Francisco Fortuny
- 58 Felipe Benítez Reyes
- 59 Alfredo Taján
- 60 Carlos Marzal
- 62 Aurora Luque
- 63 José Mateos
- 64 José A. Mesa Toré
- 65 José Luis González Vera
- 66 Juan Manuel Villalba
- 68 Álvaro García
- 69 Tomás Cano
- 70 Juan Bonilla
- 71 Esther Morillas
- 72 Txema Martínez Inglés
- 73 Lorenzo Oliván
- 74 Carlos Pardo
- 75 Andrés Neuman
- 76 Rafael Ramírez Escoto
- 77 Martín López Vega

Marilyn Monroe

- 78 Jorge Guillén
- 81 Manuel Sánchez Chamorro
- 82 Leopoldo María Panero
- 83 Rafael Guillén
- 84 Antonio Martínez Sarrión
- 86 'Hollywood' **Don Blanding**

- 88 **Cine arte gráfico**
Los carteles de cine **Roberto Sánchez López**
- 100 La poesía de los grandes directores y la generación perdida. *Las décadas de los años 40 y 50* **David Felipe Arranz**
- 114 Persistencia de la memoria *Reescribiendo una poética* (DOUGLAS SIRK 1955/ TODD HAYNES 2002). **JUAN MIGUEL COMPANYY**
- 121 HITCHCOCK y WORDSWORTH: *Frenesí* (1972) y *El preludio* (1804). **Peter William Evans**
- 125 *El muelle de las brumas* y *El realismo poético francés* **José Luis Martínez Montalbán**
- 130 MAX OPHÜLS. *El misterio de la fugacidad*. **Carlos Reviriego**
- 138 FRANCOIS TRUFFAUT **Carlos Barbachano**
- 143 El cine de la escritura o MARGUERITE DURAS **María Navarro**
- 149 Poéticas/poesía/ poetas en el cine italiano. Sistema periódico y elementos reactivos **Raúl Grisollá**
- 156 *Adagio* para el ángel de la muerte. VISCONTI como en *flash-back* **Manuel Logroño**
- 160 **Fellini irresistible**. Notas autobiográficas
- 164 **Fellini a Buñuel** (*dos cartas inéditas*)
- 166 Cine de poesía **Pier Paolo Pasolini**

- 175 Jardín de Quimeras. El diario poético de YASUJIRO OZU **Antonio Santos**
- 190 El silencio **Ingmar Bergmann**
- 194 **Robert Bresson** La fuerza eyaculatoria del ojo
- 198 **Saytíaj Ray**
- 200 **Andrei Tarkovsky** La lógica de lo poético
- 207 **Manoel de Oliveira** 'Poema Cinematográfico'
- 209 El Universo poético de ABBAS KIAROSTAMI **Alberto Elena**
- 213 THEO ANGUELÓPULOS. La mirada de Ulises. De Seferis a Eliot **Pere Alberó**
- 218 **Stanley Kubrick** El cine como iluminación
- 225 Los aficionados. (Tierra de nadie) *Sinopsis* **Berlanga y Azcona**
- 229 *Tierra de nadie*, *Los aficionados* y *La vaquilla*: El largo periplo de Berlanga tras la reconciliación **Juan Cobos**
- 232 *El Sur*: la imagen de la letra **Miguel Ángel Fernández**
- 238 La poética de un espejo insobornable **Pedro Almodóvar**
- 244 *Todo sobre mi madre* **Marvín de Lugo**
- 250 La poética de JULIO MEDEM. **Pablo Cepero**
- 252 JULIO MEDEM, La poesía del norte. **Wolf Martín Hamdorf y Clara López Rubio**
- 257 Los caminos híbridos de la poesía y el cine latinoamericano **Marcela Reestom**
- 268 Es tan fácil que hasta los hombres pueden *Sinopsis* (Fragmento) **Gabriel García Márquez** (Nota de Javier Herrera)
- 272 Carta inédita a Luis Buñuel **Julio Cortázar**
- 275 Poética del Cine **Raoul Ruiz**
- 276 PABLO NERUDA y el Cine **Rosa Méndez Fonte**
- 283 El documentales y la poesía **Michael Rabiger**
- 293 Donde los burros podridos son las rosas del desierto: Una aproximación a la terrible poesía de Las Hurdes **Javier Herrera**
- 300 El coleccionista y el Explorador: A propósito de *Inmemory* (CHRIS MARKER 1997) **Santos**
- 306 El documental como conocimiento poético **Eduardo Coutinho** (Nota de Javier Herrera)
- 308 Al trasluz de Cravan: Los ecos del mito irreplicable **Isaki Lacuesta**
- 311 Crónica de una desaparición **Luis Ormaechea**
- 313 A pantalla desnuda. Cien años en pos de la piel **Juan Maldonado**



Jean Harlow, Joan Crawford, Rita Hayworth y Carole Lombard

El cine, antes de que nadie pudiera sospechar que fuese un nuevo lenguaje artístico, con el tiempo tal vez el de más huella en el siglo que lo alumbró, nació, a diferencia de las artes conocidas hasta entonces, de los espectaculares avances tecnológicos que venían produciéndose desde la revolución industrial. Pero muy pronto, gracias a la curiosidad de quienes sintieron la irresistible atracción de ponerse detrás de una cámara, pasó de ser un mero divertimento cuya pretensión primera era la de entretener y asombrar a un público al que empezaba a borrarse la frontera entre la realidad y el sueño, a descubrir las inmensas posibilidades artísticas que su lenguaje intrínseco ofrecía. Bastaba desprenderse de sus iniciales apoyos en otras artes, como el teatro especialmente, para ir abriendo caminos en muy distintas direcciones.

Entre ellas, también con prontitud, el cine advirtió que, más allá de la simple reproducción visual de un poema, podían existir una lírica y una épica con lenguaje cinematográfico, emparentadas pero sutilmente distintas de las de la poesía oral o escrita de siempre. Desde entonces, la poesía y el cine son vasos comunicantes. De ahí que el cine comenzara, a semejanza de lo que la poesía había hecho desde los orígenes, a crear sus propios héroes, sus mitos, sus ídolos, que iban saliendo de la imaginación de quienes serían sus primeros poetas, poetas que ya no trabajaban con la pluma sino con la cámara, que se servían de un nuevo tipo de palabras, puesto que en ellas el ojo es tan esencial como el corazón.

Por tanto, es muy intensa, como se puede comprobar en estas páginas, la relación existente entre el cine y la poesía. Ambos espacios creativos tienen una luz similar, producen sentimientos parecidos, sensaciones que se asemejan mucho a un sueño recordado. Y la fascinación radica en que a todos nos gusta recordar sueños, aunque sean de otros, y más cuando nos iluminan por dentro en una sala a oscuras. Dalí decía que el mejor cine es aquel que puede percibirse con los ojos cerrados, porque su luz es toda espiritual y toda física a la vez. Y Raoul Ruiz añade que le pareció entender que cualquier película es siempre portadora de otra secreta y para descubrirla es necesario desarrollar el don de la doble visión que cada uno de nosotros posee, de película en película estamos persiguiendo una película secreta, que se esconde porque no quiere ser vista. Algo análogo a la sensación que siempre experimentamos al leer o escuchar con los ojos cerrados un poema escrito. En ambos podríamos, como dijimos, encontrar una veta lírica o épica. O, quizás también mística.

LORENZO SAVAL

Poesía y poéticas en el cine moderno

Javier Herrera

En un reciente texto la polifacética intelectual estadounidense Susan Sontag establecía su personal canon fílmico en tres bloques de diez películas, al final de las cuales cae en la cuenta de que no ha colocado ninguna de Bergman, Eisenstein, Visconti, Naruse, Mizoguchi, Imamura, Resnais o Anguelópulos (y también —añadimos nosotros— de Buñuel). Si traigo su ejemplo a colación no es por otra cosa que por su carácter balsámico y en cierto modo exculpatorio: si una cinéfila de tal calibre, agudeza y experiencia reconoce que para establecer un canon sin llamativas ausencias debe dársele la oportunidad de llegar a los cien títulos, se comprenderá la extrema dificultad que para nosotros ha supuesto el reto de ofrecer una panorámica razonablemente representativa de la poesía en el cine moderno, pues, como el mismo canon de Sontag demuestra, es un hecho que aquellas películas que más se recuerdan y más han impactado en la sensibilidad del espectador crítico y entendido han sido las consideradas como *poéticas* (o que contienen mayores dosis de *poesía* en el sentido más amplio que pueda concederse a esa palabra). Menos mal que nuestro objetivo no ha sido establecer un canon del cine poético (o del cine de poesía) sino tan sólo ayudar a delimitar dicho territorio en función de las múltiples posibilidades que nos han proporcionado los autores, los países y los movimientos que han caracterizado al cine llamado «moderno». Aun así, como a Sontag, mucho nos tememos que no hayamos podido (o sabido) evitar las imperdonables ausencias u olvidos, por lo que, desde este mismo momento, estamos dispuestos a asumir la cuota de responsabilidad que nos corresponda.¹

¹ El texto de Sontag titulado «El canon de Sontag» ha aparecido en *Blanco y Negro Cultural*, n.º 613 (25 octubre 2003), p.42.





Escena de *Nosferatu, vampiro de la noche* de Werner Herzog, 1978

La poesía en el cine moderno

Podría definirse el **cine moderno**, desde el punto de vista poético y a grandes rasgos, como el continuador de la tradición rebelde instaurada por las vanguardias históricas europeas para hacer frente al modelo de artisticidad impuesto por el sistema industrial hollywoodense y su todopoderosa maquinaria de producción, distribución y consumo. Suele aceptarse que la segunda guerra mundial y sus consecuencias de toda índole, la paulatina competencia de la televisión y la utilización de nuevos y más manejables equipos técnicos, con el consiguiente abaratamiento de los costes de producción, al tiempo que provocan el surgimiento de nuevos estilos, más acomodados a la realidad social en la que surgen y por supuesto más independientes, van propiciando, en virtud de una más que detectable influencia estética, un paulatino descenramiento del orden artístico dominante, el llamado **cine clásico**, fundado tanto en el monopolio de las *majors* y en el *star system* como en su dependencia respecto a los registros teatrales, novelescos o musicales. Es la época de emergencia a nivel mundial, primero, del **neorrealismo** italiano, y después del **cine japonés** de los Mizoguchi, Kurosawa y Ozu así como del otro gran maestro del cine oriental, el indio **Satyajit Ray**, conocidos gracias a los festivales de cine que se van fundando por Europa (Venecia y Cannes principalmente) como alternativa difusora al aplastante dominio americano. Dichos estilos y modos de concebir el cine, aun permaneciendo dentro de los cánones narrativos del cine clásico, llevan consigo el germen de un nuevo concepto de la **poesía cinematográfica**, es decir de la poesía que utiliza al cine como medio para manifestarse.



Escena de *Brazil* de Terry Gilliam, 1984

En efecto, mientras el neorrealismo más ortodoxo nos lleva en línea recta al descubrimiento de la poesía que puede manifestarse (o encontrarse implícita) en los problemas cotidianos de la gente sencilla y humilde, el cine oriental nos sumerge en una suerte de poetización de la vida que viene dada por el respeto escrupuloso a sus propios valores y a su sensibilidad esencialmente poética. Mientras en uno se tiende más a transmitir un reflejo objetivo de la realidad, en el otro parece que la subjetividad del cineasta opera y actúa con mayor intensidad, por lo que tenemos ya en liza las dos vertientes complementarias a través de las cuales se va a manifestar la poesía en el cine moderno: de un lado tendremos el **cine como revelación** y de otro el **cine como contemplación**.

El cine como revelación

El componente fotográfico del cine acentúa la momificación del tiempo en el espacio —el *punctum* de que hablaba Roland Barthes— por el que las cosas y las personas quedan eternizadas para siempre, y posibilita, mediante el carácter mecánico de su registro, la revelación de aspectos ocultos de cualquier realidad que se coloque delante de la cámara (eso que Walter Benjamin denominaba el «inconsciente óptico») siendo ahí precisamente, en los intersticios que deja sin rellenar la prosa más convencional, donde pueden encontrarse fragmentos poéticos (épicos, líricos o heroicos) de singular belleza. El hallazgo tiene lugar (porque de auténtico «encuentro» se trata) de dos formas que pueden presentarse bien cada una por separado o combinadas entre sí: **1** la de raigambre **documental**, respetuosa con la tradición iniciada con las primeras películas Lumière, que llega al cine moderno a través de las diferentes escuelas documentalistas desde Flaherty



Escena de *Rojo* de Krzysztof Kieslowski, 1994

hasta los diversos movimientos de «cine directo» que tienen lugar a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta; **2** la de orden **escénico-narrativa**, enraizada en el espectáculo teatral y en la tradición novelesco-folletinesca, que, fundada en el respeto al carácter analógico de la imagen, pone el énfasis en la lógica de la puesta en escena y en el continuum narrativo, para «contar» una historia sometida a la normativa de las tradicionales unidades de tiempo, acción y lugar; en resumen de todo aquello que se entiende como cine clásico.

Tanto en uno como en otro caso la materia prima es la propia **vida humana** entendida ya como pura biología (el nacimiento-desarrollo-muerte de cualquier ser vivo) trasladada en su estructura básica a la trama argumental de la película (las películas también tienen un comienzo, un desarrollo y un final) o bien como tema que merece la pena ser tratado en toda su plenitud, complejidad e infinidad de variantes étnicas, geográficas o sociales. Atención cuyo discurrir no sólo tiene momentos previsibles, rutinarios o cotidianos, perfectamente narrables según dicha lógica, sino también momentos incontrolados, oníricos, irracionales o simplemente poéticos que el cine se encarga de desvelar, en la mayoría de las ocasiones sin ninguna pretensión consciente por parte del cineasta de provocar dicha emoción; antes al contrario lograría esa dimensión poética, esa poesía que llamaremos «implícita», con base en ser fiel a la propia condición narrativa de la historia que se cuenta y que el cine parece llevar consigo por el mero hecho de ser realmente como es.

A esos planteamientos parecía responder Eric Rohmer en 1957 cuando a propósito del *Moby Dick*² de John Huston, y al preguntarse cuál sería en el cine el equivalente a la metáfora poética, se plantea que acaso al cine le esté vedado el terreno de la poesía porque el cineasta no puede actuar como el poeta que, al comparar lo que no admite comparación, se ve abocado a hacer de la mentira un arte

² Eric Rohmer, «Leción de un fracaso» en *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós, 2000, pp. 151-160.



Escena de *Pick pocket* de Robert Bresson, 1959



Escena de *La Marquise de O* de Érik Rohmer, 1976

que es pues de esa forma, expresa, frente a la imposibilidad manifiesta del habla ordinaria de conseguirlo, como puede expresar la esencia secreta de las cosas. Sin embargo eso sucede porque las tentativas de hacer un cine poético en aquellos momentos eran excesivamente mecánicas y se basaban más en el calco de un lenguaje a otro que en el respeto a la especificidad de cada medio, con los consiguientes fracasos; pero la idea estaba ya durante los cincuenta ahí en estado latente pues en el fondo

Rohmer (y con él todos los cahieristas ortodoxos), aunque desconfía del procedimiento respecto a cualquier contaminación procedente de otros medios expresivos, no deja de reconocer que en la tendencia que ellos defienden, en ese ir hacia un «más allá» y de rupturalista con los límites estéticos del cine, se encuentra ya la poesía y que esta puede manifestarse implícitamente sin necesidad de forzarla respetando lo específico de su medio y huyendo de la irrealidad: mejor le hubiera ido al film de Huston, por ejemplo, intercalar unos fragmentos de un documental sobre la caza de ballenas que reconstruir ficticiamente dicha caza, el cine tiene que dejarse de competir con la novela en aquello que ésta es insuperable pues de lo contrario el resultado es ridículo, viene a decir y no le falta razón. De hecho unos años después, en 1965, no haría sino confirmar esas impresiones en abierta oposición a las



Escena de *Sabotaje* de Alfred Hitchcock, 1937

sía de Pasolini cuando afirma que «no es el cine lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es».³

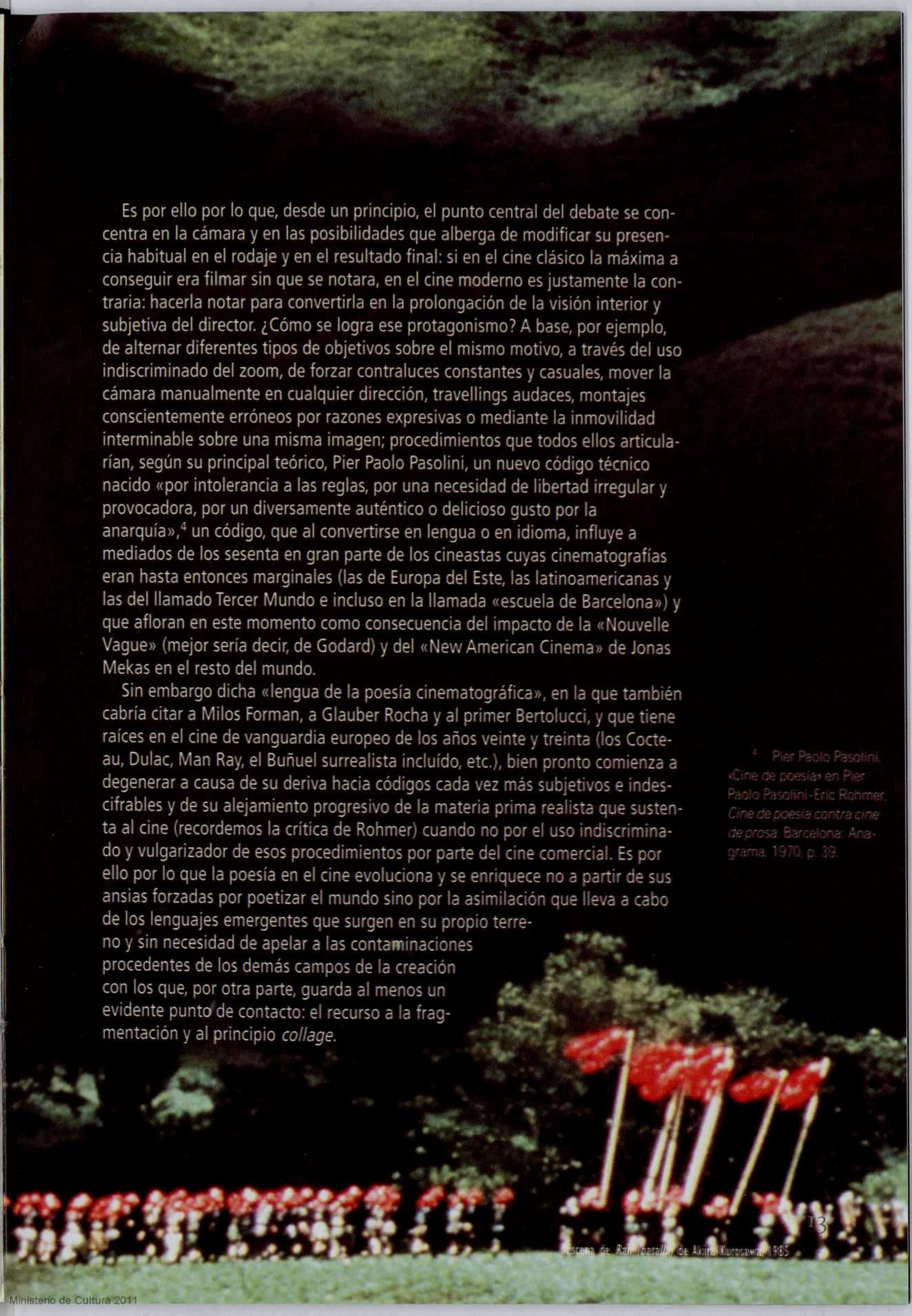
Con esa posición Rohmer se negaba a considerar que lo poético en el cine fuera incompatible con su función de «contar historias»; y en efecto dicha resistencia supone una apelación directa a la poesía contenida en los grandes maestros del cine clásico, desde los Hawks, Ford, Welles, Hitchcock y el mismo Huston hasta los neorrealistas italianos como Rossellini, Visconti o De Sica. Ciertamente ninguno de ellos suele ir asociado a la poesía ni a lo poético sin embargo nadie podría negar que sus cines respectivos carezcan de poesía, sobre todo en lo que respecta a algunas de sus obras maestras, pues en todos ellos, cuando sale a la luz, el cine se comporta como un medio capaz de *revelar* lo imperceptible esencial del ser humano en su trascendencia. Desde esa óptica, Fellini sería en nuestra opinión el más rotundo representante.

Otro caso, menos ambiguo y que conecta con el moderno cine de poesía, es el del llamado realismo poético francés (los Renoir, Clair y Carné, aunque también por afinidad podríamos incluir a Ophüls), en el que todo se organiza para crear universos poéticos que el cine refleja según su discurso narrativo propio, pero hay un matiz diferencial respecto a los grandes clásicos: la intervención del realizador, de su mirada, ya es más determinante, ya que no depende, como en los casos anteriores, de la lógica específica del discurso sino que existe un esfuerzo por su parte para alinear la realidad con elementos poéticos que no le son ajenos, línea en la que cabría situar al mejor Truffaut.

El cine de poesía

Frente a la tradición clásico-narrativa, «cuentística», dominante a lo largo de la historia del cine y que es susceptible de filmar la poesía porque existe en la misma vida, se encuentran los cineastas que, como medio para romper con ese dominio que se identifica con el modelo industrial del cine estadounidense, pretenden, como mínimo, alterar (mejor sería, subvertir) el orden lógico de dicho discurso proyectando deliberadamente elementos subjetivos de carácter poético en su manera de mirar la realidad: si los narradores clásicos se limitan a aprovechar un material que de por sí ya es poético como material pre-filmico, los modernos tienden a una poetización del mundo, a una proyección de su mirada personal sobre las cosas. Ese planteamiento distorsionador y subversivo, surgido de las enseñanzas del neorrealismo y de la *nouvelle vague*, y que tiene a Godard, Antonioni y a Pasolini como a sus principales mentores iniciales, tiende a poner el máximo énfasis en la condición autorial del director como sujeto máximo responsable de la obra fílmica y en consecuencia a reivindicar el máximo de libertad en el uso de los instrumentos propios de un trabajo creativo destinado a conseguir un discurso poético que supere al considerado tradicionalmente como «cine de prosa».

³ «Entrevista con Eric Rohmer: lo antiguo y lo nuevo» en Pier Paolo Pasolini-Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970, p.51.



Es por ello por lo que, desde un principio, el punto central del debate se concentra en la cámara y en las posibilidades que alberga de modificar su presencia habitual en el rodaje y en el resultado final: si en el cine clásico la máxima a conseguir era filmar sin que se notara, en el cine moderno es justamente la contraria: hacerla notar para convertirla en la prolongación de la visión interior y subjetiva del director. ¿Cómo se logra ese protagonismo? A base, por ejemplo, de alternar diferentes tipos de objetivos sobre el mismo motivo, a través del uso indiscriminado del zoom, de forzar contraluces constantes y casuales, mover la cámara manualmente en cualquier dirección, travellings audaces, montajes conscientemente erróneos por razones expresivas o mediante la inmovilidad interminable sobre una misma imagen; procedimientos que todos ellos articularían, según su principal teórico, Pier Paolo Pasolini, un nuevo código técnico nacido «por intolerancia a las reglas, por una necesidad de libertad irregular y provocadora, por un diversamente auténtico o delicioso gusto por la anarquía»,⁴ un código, que al convertirse en lengua o en idioma, influye a mediados de los sesenta en gran parte de los cineastas cuyas cinematografías eran hasta entonces marginales (las de Europa del Este, las latinoamericanas y las del llamado Tercer Mundo e incluso en la llamada «escuela de Barcelona») y que afloran en este momento como consecuencia del impacto de la «Nouvelle Vague» (mejor sería decir, de Godard) y del «New American Cinema» de Jonas Mekas en el resto del mundo.

Sin embargo dicha «lengua de la poesía cinematográfica», en la que también cabría citar a Milos Forman, a Glauber Rocha y al primer Bertolucci, y que tiene raíces en el cine de vanguardia europeo de los años veinte y treinta (los Cocteau, Dulac, Man Ray, el Buñuel surrealista incluido, etc.), bien pronto comienza a degenerar a causa de su deriva hacia códigos cada vez más subjetivos e indecifrables y de su alejamiento progresivo de la materia prima realista que sustenta al cine (recordemos la crítica de Rohmer) cuando no por el uso indiscriminado y vulgarizador de esos procedimientos por parte del cine comercial. Es por ello por lo que la poesía en el cine evoluciona y se enriquece no a partir de sus ansias forzadas por poetizar el mundo sino por la asimilación que lleva a cabo de los lenguajes emergentes que surgen en su propio terreno y sin necesidad de apelar a las contaminaciones procedentes de los demás campos de la creación con los que, por otra parte, guarda al menos un evidente punto de contacto: el recurso a la fragmentación y al principio *collage*.

⁴ Pier Paolo Pasolini, «Cine de poesía» en Pier Paolo Pasolini-Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 39.

El principio documental

Uno de los lenguajes que se actualizan y que cobran una dimensión más influyente en la poesía del cine es el que se deriva del desarrollo de la tradición documental y lo que hemos dado en llamar el «estilo Lumière», es decir la parte del cine que tiene más que ver con el cinematógrafo como aparato registrador de instantes, hechos y acontecimientos irrepetibles, aquella que en consecuencia refleja tanto la actualidad y su conversión en memoria histórica (con frecuencia ligada a lo que se ha dado en llamar MPI o «modo de representación institucional») como la tendencia a reivindicar una mirada crítica o científica del mundo utilizando al máximo el poder de convocatoria y de convicción de las imágenes sea para denunciar sea para mostrar realidades ocultas o silenciadas por dicho MPI. Y es en el seno de dicha tradición, iniciada por Vertov y Flaherty y continuada por los grandes clásicos del documental (los Ivens, Grierson, Ruttman, el Buñuel de *Las Hurdes* o el Vigo de *A propos de Nice*), donde se produce, tras la segunda guerra mundial, el resurgir de una visión poética del mundo que sin perder de vista el respeto hacia la realidad reivindica un modo de representación fundado en la expresión personal del documentalista y su relación con el Otro social, cultural o antropológico.



Escena de *Días del cielo* de Terrence Malick, 1978

Esta poética innovadora, que surge simultáneamente en el Canadá francófono con Terence Macartney-Filgate y Michel Brault, en Francia (gracias a la intervención de Brault), y en Estados Unidos con el grupo Drew Associates (donde sobresalen además de Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker y los hermanos Maysles), fundamenta sus principios en privilegiar, gracias a las novedades técnicas que se producen en el área del sonido directo, la espontaneidad expresiva que se deriva del uso de la palabra sin mediaciones de ningún tipo y la imprevisibilidad consiguiente a la grabación sincronizada entre sonido e imagen. Este cine en «tiempo real», que remite a las primitivas experiencias arqueológicas de los padres del cinematógrafo, impone una nueva articulación espacio-temporal, y por ello, como en el caso de Jean Rouch y el documental etnográfico, un nuevo tipo de montaje que tiende a respetar la estructura íntegra del acontecimiento; pero sobre todo introduce un factor condicionante de inéditos estímulos poéticos: la conversión del propio cineasta, de su equipo de filmación y de la cámara en protagonistas de la propia película, hecho que por su carácter autorreferencial introduce una perspectiva metalingüística que distorsiona el discurso habitual del cine si bien al mismo tiempo lo enriquece en sus ansias modernas de hacerse notar lo máximo posible. Dicha novedad lo que hace también es metaforizar el viejo debate sobre la verdad en el cine (el *kino pravda* de Vertov) poniéndolo en el centro de las reflexiones innovadoras del período tal y como queda demostrado por dos de las poéticas más sólidas del cine moderno: las de Bresson y Tarkovsky.

Para el francés es el cinematógrafo en la acepción más primitiva y maquinista del término (con todo lo que eso significa de aceptación plena del «estilo Lumière») la mejor forma de escribir y de sentir, y por lo tanto de crear: «Dos tipos de películas —dirá que existen: las que emplean los medios del teatro (actores, puesta en escena, etc.) y se sirven de la cámara para *reproducir*; las que emplean los medios del cinematógrafo y se sirven de la cámara para *crear*»⁵, lo que excluye cualquier tipo de manipulación distorsionadora de la realidad (el consejo: «Monta tu película a medida que ruedas.»⁶) o de persecución forzada de la poesía: «No corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las juntas (elipsis)».⁷ Y en parecidos términos se va a manifestar Tarkovsky cuando hable del sustrato realista intrínseco del cine para registrar las formas de la vida («El cine no crea nada irreal; todo lo que emplea y compone procede del mundo sensible que nos rodea, de la naturaleza en que vivimos»⁸), esa obsesiva «escultura del tiempo» que obstinadamente persigue a fuer de rechazar el experimentalismo poético

⁵ También postula: «Crear no es deformar o inventar personas y cosas. Es establecer entre personas y cosas que existen, y *tal como existen*, relaciones nuevas». Cfr. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ediciones Ardora, 1997, pp.17 y 24.

⁶ Bresson, *op.cit.*, p.32.

⁷ Bresson, *op.cit.*, p.33.

⁸ Rafael Llano, *Andrei Tarkovski: vida y obra*. Valencia: IVAC, 2002, vol.1, p.190.



Escena de *Terciopelo Azul* de David Lynch, 1985

(«Soy enemigo de ese «cine poético» que trabaja con imágenes que se apartan de lo material y concreto, para tratar de afirmarse como un mundo propio, cerrado en sí mismo.»⁹) y abogar por el principio de *documentalidad* como el método fundamental de realización cinematográfica contemporánea.

Y es que al potenciar el elemento temporal en detrimento del espacial, la experiencia cinematográfica adquiere toda su capacidad hipnótica y comunicativa con el espectador atrapándolo en el tiempo real de la proyección y sumergiéndole en un estado emocional análogo al estado creativo de quien lo provocó, confluencia de «estados» que sólo puede lograrse de manera sublime a través de la asimilación de la cámara a la palabra del poeta o del escritor; por eso no resulta nada extraño a partir de ese instante que se llegue a una suerte de mística del cinematógrafo fundada en lo que podríamos denominar *principio de alteridad* consistente en buscar la unión del Yo del cineasta con el Otro, con los demás, con el prójimo (identificado las más de las veces con el espectador y con el público) a través del «encuentro»¹⁰ y sus múltiples implicaciones de orden comunicativo: si el encuentro es de orden explícito (filmación del proceso de filmación del film y presencia del director y de su equipo) nos encontramos con las aportaciones del *cinema vérité* o del *direct cinema* mientras que si el encuentro es de carácter implícito (es decir se sugiere) nos situamos en esa *documentalidad* tarkovskiana o en la experiencia cuasi-religiosa del *misticismo* bressoniano, por eso no es nada raro observar a partir de estos momentos contaminaciones e incluso planteamientos teóricos muy cercanos entre ambos territorios.

El cine como contemplación

Tener la conciencia de que la cámara es una máquina que reproduce a la perfección lo que tiene delante y lograr que su acción pase desapercibida al observador, es decir «que no se note», son dos de las características esenciales que Pasolini atribuía al cine clásico pero también a Mizoguchi (extensiva a Kurosawa y Ozu) y a Bergman; y en efecto ambos son los dos grandes iniciadores de un tipo especial de poesía cinematográfica fundada en la «contemplación» como medio de conocimiento del mundo, de la vida y de la realidad. Sus

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ No es casual que el principal representante de esta tendencia el judío-francés Emmanuel Levinas coincida en muchas de sus apreciaciones con Robert Bresson y que sus obras fundamentales se publiquen durante los mismos años. Sobre el tema véase el número monográfico de la revista *ER. Revista de Filosofía*, 19 (1995).

poéticas respectivas suponen la superación de la experiencia perceptiva de la imagen por otra de orden superior, de índole visionaria, que vendría dada por la penetración en los más recónditos recovecos de la intimidad del ser humano con el mínimo posible de intervención del director, lo que llamaba Tarkovsky «calma olímpica»,¹¹ y que implicaba tener el autodomínio suficiente para prescindir de todo lo que pudiera significar la expresión subjetiva de las propias emociones y sentimientos.

Dentro de ese modelo, en el que también podríamos encuadrar a cineastas como Oliveira, Kiarostami, Anguelópulos, Satyajit Ray o Erice (y sin prescindir por supuesto de Bresson y de Tarkovsky), el cine sin dejar de ser espacio es también *tiempo* y sin dejar de ser montaje es también *duración*; es por ello por lo que, tras las apariencias, también parece imponerse una reflexión sobre el propio cine como registro del tiempo, constituyendo dicha coherencia el factor determinante del esencial tono poemático de sus obras, muy cercanas a los valores de la experiencia religiosa; casi podría decirse que cine es igual a poesía. Y tal parece que así sea porque su señal distintiva es el logro de un *ritmo* propio que intenta armonizar el tiempo personal e íntimo del cineasta con el tiempo colectivo y cósmico a través de la acentuación de los aspectos menos cambiantes de la realidad: de ahí el recurso a los silencios y a las pausas, a un ritmo dominado por la introspección y la meditación, por los planos duraderos e inmóviles que intentan transmitir al espectador las realidades más universalmente válidas y estéticamente más hermosas de la existencia humana; un cine, en resumen, en el que la palabra sea imagen y la imagen hable por sí misma en perfecta armonía.

Una poesía del cine moderno no puede olvidar la singularidad de casos como el de Chris Marker o el de Stanley Kubrick aquí incluidos en tanto que generadores de increíbles simbiosis lingüísticas anticipatorias de nuevos y revolucionarios medios de expresión en el caso del primero y de coherencia en la indagación visionaria de mundos aún desconocidos en el caso del segundo.

Madrid, 6 diciembre 2003

¹¹ Tarkovsky, *op. cit.*, p.197



Escena de *El contrato del dibujante* de Peter Greenaway, 1982



Escena de *Underground* de Emir Kusturica, 1995

A LA INDUSTRIA DEL CINE EN CRISIS

(TO THE FILM INDUSTRY IN CRISIS)

Frank O'Hara

¡No es a vosotros, oscuros periódicos y pobres trimestrales
con vuestras estudiosas incursiones sobre la pomposidad de las
hormigas,

ni es a ti, teatro experimental donde la Emotiva Fruición
casa perpetuamente con la Idea Poética, ni a ti,
Gran Ópera paseante, obvia como la oreja (aunque tú sí que
estás cerca de mi corazón), sino que es a ti. Industria del Cine
a quien amo!

¡En tiempos de crisis, debemos todos decidir una y otra vez a
quién amamos.

Y dar crédito a quien se lo merece: no a mi niñera almidonada,
quien me enseñó

a ser malo y no malo en lugar de bueno (y últimamente se
aprovechó de tal información), no a la Iglesia Católica
que en el mejor de los casos es una sobrosolemne introducción a
un espectáculo cósmico,

no a la Legión Americana, que odia a todo el mundo, sino a ti,
gloriosa Pantalla Plateada, trágico Technicolor, amoroso
Cinemascope,

extendida Vistavisión y sorprendente Sonido Estereofónico, con
todas

vuestras dimensiones celestiales y repercusiones e iconoclasias! A
Richard Barthelmess en el papel de chico «tol' able» descalzo y en
pantalones,

a Jeanette MacDonald del pelo llameante y labios y largo, largo
cuello.

A Sue Carroll sentada para la eternidad sobre el destrozado
parachoques de un coche

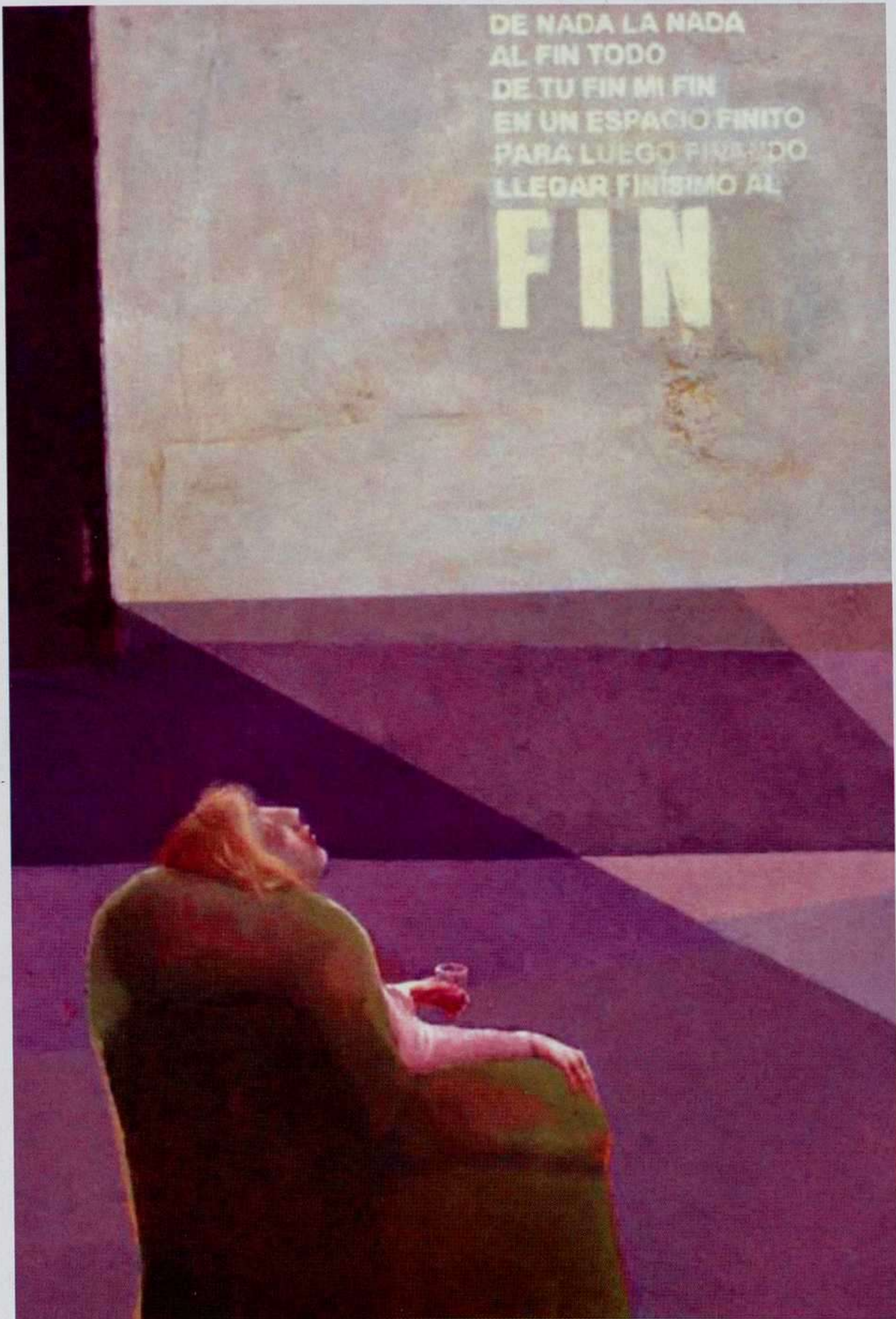
y sonriendo, a Ginger Rogers con su corte de pelo a lo paje como
una salchicha

sobre sus evasivos hombros, a Fred Astaire voz-de-melocotón de
los pies,

a Eric von Stroheim, seductor de las jadeantes esposas de los
escaladores de montañas,

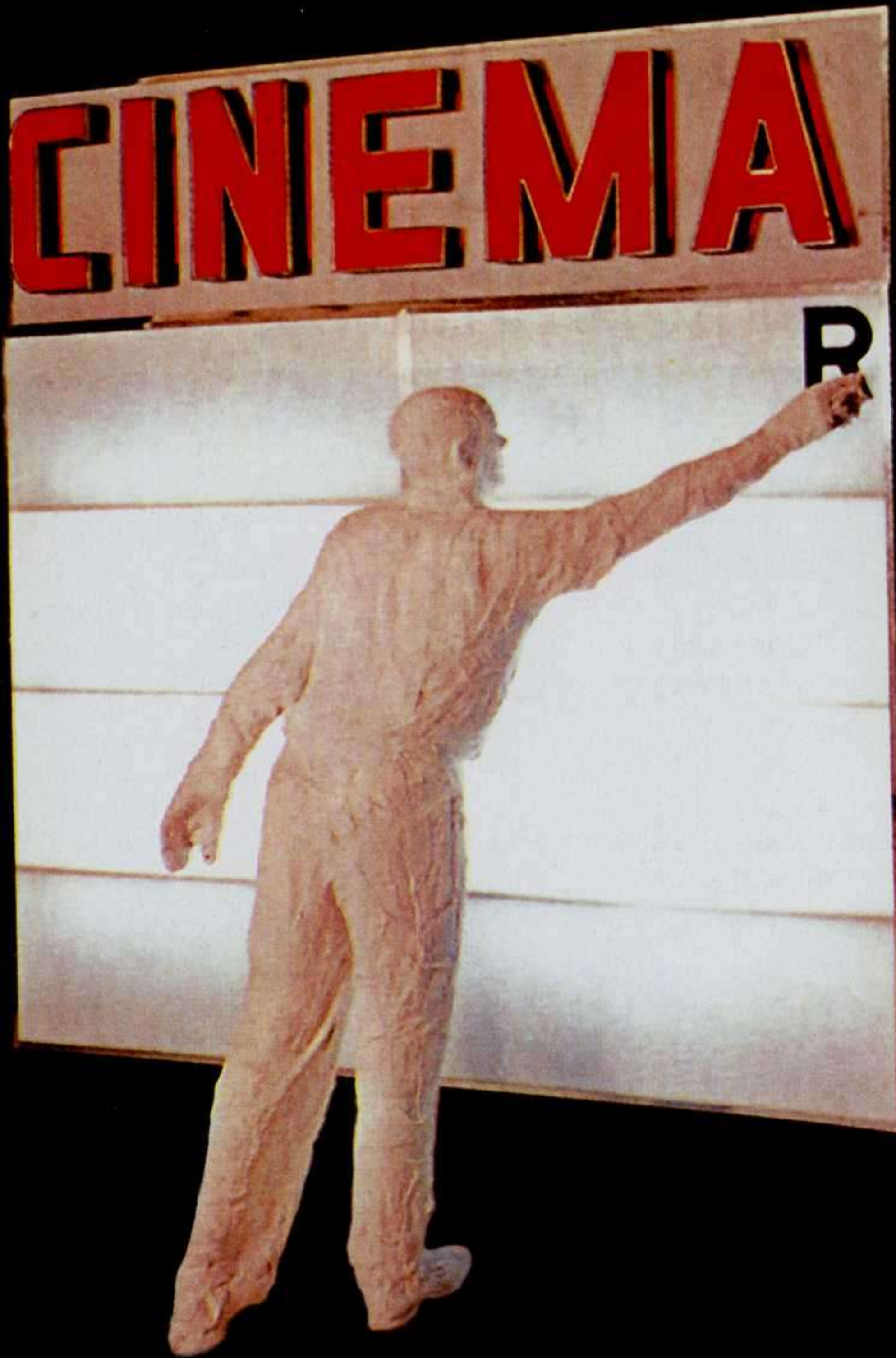
a Los Tarzanes, a cada uno y a todos vosotros (¡no consigo que
me guste más

Johnny Weismuller que un Lex Barker, no lo consigo!), a Mae
West sobre un trineo de pieles,



María José Vargas Machuca *Cine*, 2003

su resplandor de burdel y amables insinuaciones, a Rodolfo
Valentino de la luna,
a sus aplastantes pasiones, y también como la luna, a la dulce
Norma Shearer,
a Miriam Hopkins dejando caer su copa de champán del yate de
Joel McCrea
y llorando sobre un mar moteado, a Clark Gable rescatando a
Gene Tierney
de Rusia y a Alan Jones rescatando a Kitty Carlisle de Harpo
Marx,
a Cornel Wilde tosiendo sangre sobre las teclas de un piano
mientras Merle Oberon le regaña
a Marilyn Monroe con sus taconitos perdiendo el equilibrio en
las Cataratas del Niágara,
a Joseph Cotton desconcertando y a Orson Wells desconcertado y
a Dolores del Río
almorzando orquídeas y rompiendo espejos, a Gloria Swanson
reclinándose,
y a Jean Harlow reclinando y meneándose, y a Alice Fay
reclinando
y meneándose y cantando, a Myrna Loy tranquila y sabia, a
William Powell
en su imponente urbanidad, a Elizabeth Taylor floreciendo, sí, a
vosotros
y a los demás, a los grandes, a los casi grandes, a los principales,
a los extras pasando rápidamente y volviendo en sueños
repitiendo tus una o dos líneas,
¡mi amor!
¡Que iluminéis por mucho tiempo el espacio con vuestras
maravillosas apariciones, retrasos
y enunciaciones, y que el dinero del mundo os cubra reluciendo
mientras descansáis después de un largo día bajo las luces kleig
con vuestras caras
en manada para nuestra edificación, igual que llegan las nubes a
veces por la noche
a pesar de que los cielos funcionan bajo un sistema estrellado. Es
divino precedente
que perpetuéis! ¡Seguid rodando, cintas de celuloide, como
continúa rodando la gran masa de la tierra!



George Segal *Cinema* 1963

poemas filmados
firmados
antología poética

Gabriel Celaya
Pablo García Baena
Carlos Edmundo de Ory
Carlos Barral
José Ángel Valente
Joan Margarit
Antonio Martínez Sarrión
Manuel Vázquez Montalbán
Ana María Navales
Juan Luis Panero
Pere Gimferrer
Luis Izquierdo
Francisco Bejarano
Guillermo Carnero
Pere Rovira
Luis Alberto de Cuenca
Álvaro Salvador
Ángeles Mora
Justo Navarro
Antonio Jiménez Millán
María Sanz
Luis García Montero
Francisco Fortuny
Felipe Benítez Reyes
Alfredo Taján
Carlos Marzal
Aurora Luque
José Mateos
José A. Mesa Toré
José Luis González Vera
Juan Manuel Villalba
Álvaro García
Tomás Cano
Juan Bonilla
Esther Morillas
Lorenzo Oliván
Txema Martínez Inglés
Carlos Pardo
Martín López Vega
Andres Neuman
Rafael Ramírez Escoto



Andy Warhol *Greta Garbo* (1981)

El primer volumen de *Litoral* dedicado a la poesía del cine incluye una antología de poemas escritos en el momento de auge de las vanguardias europeas, cuando los escritores y los artistas sienten una indudable fascinación por las innovaciones que trae consigo el *cinematógrafo*: no se trata sólo de un nuevo repertorio de temas, del ritmo asociado a las imágenes o del relieve especial que adquieren algunos actores (de Chaplin a Adolphe Menjou, de Buster Keaton a Josephine Baker), sino también de una técnica compositiva que afecta tanto a la poesía como a la novela. «Yo nací, respetadme, con el cine», escribía Rafael Alberti en el último poema de *Cal y canto*; los escritores de la Generación del 27 se sintieron especialmente atraídos por un arte que tenía su misma edad.

A partir de los años treinta y cuarenta, el cine se incorpora de modo natural a la literatura y aquella fascinación, que no desaparece, se expresa de una forma tal vez más compleja, a partir de la incorporación de imágenes y argumentos. En la postguerra española, la época del neorrealismo europeo, el cine funciona como medio de evasión ante la sordidez de la vida cotidiana. Al margen de las distintas opciones estéticas, la poesía española que surge en este «tiempo de silencio» no se olvida de las referencias cinematográficas; ciertos actores, algunas secuencias de películas o, simplemente, la oscuridad de la sala y el poder de seducción de las imágenes están en el origen de algunos poemas de Gabriel Celaya, de Carlos Edmundo de Ory o de Pablo García Baena, a cuyo libro *Óleo* (1958) pertenece el espléndido «Palacio del cinematógrafo», en el que el poeta cordobés evoca al mismo tiempo el sentido de aventura de una experiencia amorosa y las posibilidades que ofrece a la imaginación el espacio real de un cine en una ciudad de provincias, a finales de los cincuenta:

Impares. Fila 13. Butaca 3. Te espero
 como siempre. Tú sabes que estoy aquí. Te espero.
 A través de un oscuro bosque de ilusionismo
 llegarás, si traído por el haz nigromántico
 o por el sueño triste de mis ojos
 donde alientas, oh lámpara temblorosa en el cuévano
 profundo de la noche, amor, amor ya mío...

Por su parte, Carlos Barral incluye en *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961) el poema «Al tamaño del cine», donde las imágenes van creando un clima de irrealidad:

...Contigo, a tu tamaño. Si algún día
 tu intimidad se hiciese a la medida,
 si estuviéramos viéndonos, pensando
 en esto sin decirlo, pero en esto,
 al borde de una noche sin orden ni concierto,
 sin mañana
 de lunes...



Judy Garland (1979), Ingrid Bergman (1983) y Grace Kelly (1984) por Andy Warhol.

Sin embargo, los poetas de la generación del medio siglo no fueron especialmente cinéfilos (se podrían recordar algunas declaraciones de Jaime Gil de Biedma, en este sentido), a diferencia de aquellos que empezaron a publicar a finales de la década de los sesenta. La llamada generación *novísima*, en su intento de recuperar el lenguaje y las técnicas de las vanguardia histórica, emplean recursos como la elipsis y el collage, que sintonizan muy bien con el cine. A ello se refería Josep M^a Castellet en 1970: la influencia del cine era uno de los rasgos definitorios de la «nueva sensibilidad» poética que aportaban los libros de Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer o José María Álvarez. «No es sorprendente —escribe Castellet— que encontremos mitologías o personajes míticos en la primera promoción de poetas que se reconoce hija de la civilización de los *mass media*. Su universo se constituye alrededor de unas constantes mítico-populares, importantes puntos de referencia en su organización vital y cultural. Yvonne de Carlo, o Marilyn Monroe, por ejemplo, no serán ya solamente sus pasiones adolescentes —eso podría ser Historia—, sino el Erotismo o el Sexo...» A esa misma promoción pertenecería uno de los mejores especialistas en cine, el narrador Terenci Moix. Más recientemente, Luis Izquierdo (Barcelona, 1936) ha



Elizabeth Taylor (1965) por Andy Warhol

publicado un libro de poemas basado enteramente en figuras y argumentos cinematográficos: *Sesión continua* (1998).

En las dos últimas décadas son muy abundantes los poemas relacionados más o menos directamente con el cine. Nos lo confirma la antología de J. M. Conget *Viento de cine*, publicada por la editorial Hiperión en 2002. Tanto en el ámbito de expresión castellana como en la más reciente poesía escrita en catalán o en gallego (véanse los poemas de Joan Margarit, Pere Rovira, Txema Martínez Inglés), el cine forma parte de una experiencia de cultura que propicia una constante reflexión acerca de la vida. *Litoral* quiere ofrecer en este número una muestra relativamente amplia de textos de escritores españoles que reflejan, en su variedad, la constante seducción de las imágenes.



Joan Collins (1985) y Liza Minnelli (1978)
por Andy Warhol



Georgii & Vladimir Stenberg 1929

gabriel celaya

AL OESTE, CON TOM MIX

En la escuela me enseñaban:
Dios es Dios; Dios y dos cuatro.
«Bárbara» «Ferio» «Darii»
o «Celarent»: demostrado.
Yo protestaba, pensando:
el mundo es ancho, más ancho.

«Al Norte, y al Sur, y al Este
limita con...» Yo, indignado:
al Oeste, con Tom Mix,
el mundo es ilimitado.
Basta tener un revólver,
coraje y un buen caballo.

Ya caminaba hacia el Oeste
mi corazón, galopando.
Robé a mi padre el revólver,
un paquete de tabaco
y diez duros. Pero ¡diablo!,
¿en dónde venden caballos?

¿Vivo en sueños? No son sueños,
¡oh Tom Mix bien encarnado!
Puedo verte en cuerpo y alma
como un dios aún no nombrado.
La hierba crece y más crece
donde pisa tu caballo.

Cuando Tom Mix pica espuelas,
abre con gloria el espacio.
Cuando Tom Mix se enamora,
yo me siento enamorado.
Cuando Tom Mix hace fuego,
los pieles rojas son blancos.

Yo he vivido con Tom Mix
la verdad de mis diez años.
¡Oh confianza en la aventura!
¡Oh milagro necesario!
En cuanto Tom Mix silbaba,
acudía su caballo.

pablo garcía baena

PALACIO DEL CINEMATÓGRAFO

Impares. Fila 13. Butaca 3. Te espero
como siempre. Tú sabes que estoy aquí.
Te espero.

A través de un oscuro bosque de
ilusionismo
llegarás, si traído por el haz nigromántico
o por el sueño triste de mis ojos
donde alientas, oh lámpara temblorosa en
el cuévano
profundo de la noche, amor, amor ya mío.
Llegarás entre el grito del sioux y las
hachas
antes de que la rubia heroína sea raptada:
date prisa, tú puedes impedirlo.

O quizás en
el mismo momento en que el puñal levanta
las joyas de la ira y la sangre grasienta
de los asesinatos resbala gorda y tibia,
como cárdena larva aún dudosa
entre sopor y vida, goteando
por el rojo peluche de las localidades.
Ven ahora. Un lago clausurado de altos
árboles verdes, altos ministriles, que pulsa
la capilla sagrada de los vientos
nos llama; o el ciclamen vivo de las
praderas
por donde el loco corazón galopa
oyendo al histrión que declama las viejas
palabras, sin creerlas, del amor y los celos:
«Pagamos un precio muy elevado por
aquella felicidad»;
o bien: «Ahora soy yo quien necesita luz»,
y más tarde: «Tuve miedo de ir demasiado
lejos»,
en tanto que el malvís, entre los azafranes

del technicolor, vuela como una gema
alada.

Ah, llega pronto junto a mí y vence
cuando la espada abate damascenas
lorigas
y el gentil faraute con su larga trompeta
pasea la palestra de draperías pesadas
junto al escaño gótico de Sir Walter
Scott.

Vence con tu áureo nombre, oh Rey
Midas; conviérteme
en monedas de oro para pagar tus besos,
en el vino de oro que quema entre tus
labios,
en los guantes de oro con los cuales
tonsuras
el capuz abacial de rojos tulipanes.
Vendrás. Alguna vez estarás a mi lado
en la tenue penumbra de la noche ya
eterna.

Sentado en la caliza de astral anfiteatro
te esperaré. Tal ciego que recobra la luz,
me buscarás. Tus hijos estarán en su
palco
de congelado yeso, divertidos, mirando
increíbles proezas de cow-boys
celestiales,
y yo ya sabes dónde: impares, fila 13.

Óleo, 1958



Adolph Gottlieb *Palacio* 1942

carlos eduardo de ory

SONETO A GRETA GARBO

Ábreme las puertas de tu casa
quiero besar tu boca que me deja
adivinar el aire cuando pasa
tu corazón envuelto en una abeja.
O bien decirme puedes qué te pasa
pálido rododendro triste y vieja
bajo la luna que te pone lasa
mientras te llueve el mundo en una oreja.
Sin duda como sueles llorar lloras
Sin duda te desnudas a la luna
Sin duda de costumbre te adormeces.

Quiero besar tu boca en esas horas
muertas que mueres tú también de una
supuración de amor algunas veces.



Pablo Gargallo
Mascara de Greta Garbo 1930

carlos barral

AL TAMAÑO DEL CINE

Todo está preparado:
la sábana tan blanca y el silencio
ahora inviolable.

(Yo me hago
a un lado para no estorbarte.)

Ven,
arráncate a los ojos
que ya te desdibujan,
rompe tu invierno gris, oh sonriente
dulce estrella habitada.
Como cuando
sacudes la nieve de tu capucha de pieles
y a las puertas
de tu victoria final sonríes sobre nosotros.

Ellos ignoran que vendrás. Descalza
tu pierna,
el enguantado paso con que llegas
de tu blanco relato. (Sobre el frío
rastros de un cigarrillo clandestino.)

Escucharé.
Me haré insignificante, todavía
más niño a tus orillas,
como el guardián de tu reposo enorme,
y oiré tu vena femoral.
Tan sólo
por consuelo, para que
no me atormente el plazo, ni se pierdan
los episodios húmedos del sueño.
Ven. Descabalga aquí, descansa
de tu hermoso paseo por el parque.
Allá en lo alto, lejos
estará tu cabeza como ausente,
como un bosque vedado que ilumina
lo primero la luz de la mañana
distante aún. Quizás al cabo
de todos estos años, del invierno
de ser pobre y sumiso,
hasta que llegue
mi día,
hasta que vista
mi brillante uniforme, mi dinero

discreto, que permite
cruzar casi dormido los salones...

...Pórticos, suelos
de mármoles, arañas
de cristal cambiándose
reflejos con los sables...

(Tal vez con menos suerte la etiqueta
jovial de los cruceros, ese vaso
partido entre dos islas por la noche.)

...Contigo, a tu tamaño. Si algún día
tu intimidad se hiciese a la medida,
si estuviéramos viéndonos, pensando
en esto sin decirlo, pero en esto,
al borde de una noche sin orden ni concierto,
sin mañana
de lunes...

Diecinueve figuras de mi historia civil, 1961



SALVADOR DALÍ *Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine contemporáneo, 1939*

josé ángel valente

EL ESCORPIÓN AMIGO DE LA SOMBRA

Homenaje a Luis Buñuel

El escorpión amigo de la sombra suele
horadar las entrañas de la tierra,
mientras tú provisto de una lupa feroz y sobria
analizas los tristes fundamentos,
piedra capitular y mierda melancólica,
de la ciudad de Roma y de su imperio.

Están los mallorquines impolutos,
implacables, arteros, deponiendo
sonoridad intestinal que el viento
solemne de la Historia consolida.

Ay cuánta muerte
baja de un golpe de cadena
por todos los retretes del mundo.

Ay cuánta muerte, ya muerta,
putrefacta y reseca o semisólida,
ha clausurado en un salón tristísimo
el ángel invisible de lo extraño.

Pero los mallorquines vuelven a las nueve
con uniformes, sombreros y pecheras
incorruptibles o incorruptas,
con secretos ligueros donde estalla,
como flor moribunda, la irreparable sangre
de las vírgenes necias,
porque sí,
porque sólo los labios obsesivos
de Lya Lys toman en la succión
la forma del amor más verdadera.

Ay cuánta muerte,
cuánta muerte, Simón, hijo de perra,
que desde el pilar insólito
licenciaste al novicio adolescente
para que los teólogos barbudos no hocicasen
como bestias sedientas
(por el otero asoma) entre sus muslos.

Y vienen los mallorquines a las nueve
en formación compacta y evidente,

la Juventud Católica, del año treinta, claro,
como la Liga Antisemita,
y el prefecto Chiappe a la cabeza
con un gran palo y la invicta bandera,
pura, reverberante de las aguas lustrales
del Deber, el Derecho, la Justicia,
el Trabajo, la Familia, la Patria.

Y un gran rayo los parte para siempre
a ellos y a nosotros
y la muerte mana a borbotones
por todos los sumideros del mundo
y se oyen,
solitarios, tenaces, por los siglos
de los siglos, los largos tambores de Calanda
sobre el pecho infinito
de un muerto y de sus días
y sus noches,
sus deseos, sus blasfemias y su sexo
muerto, calcáreo, sumergido, roto,
como la tierra
nuestra.

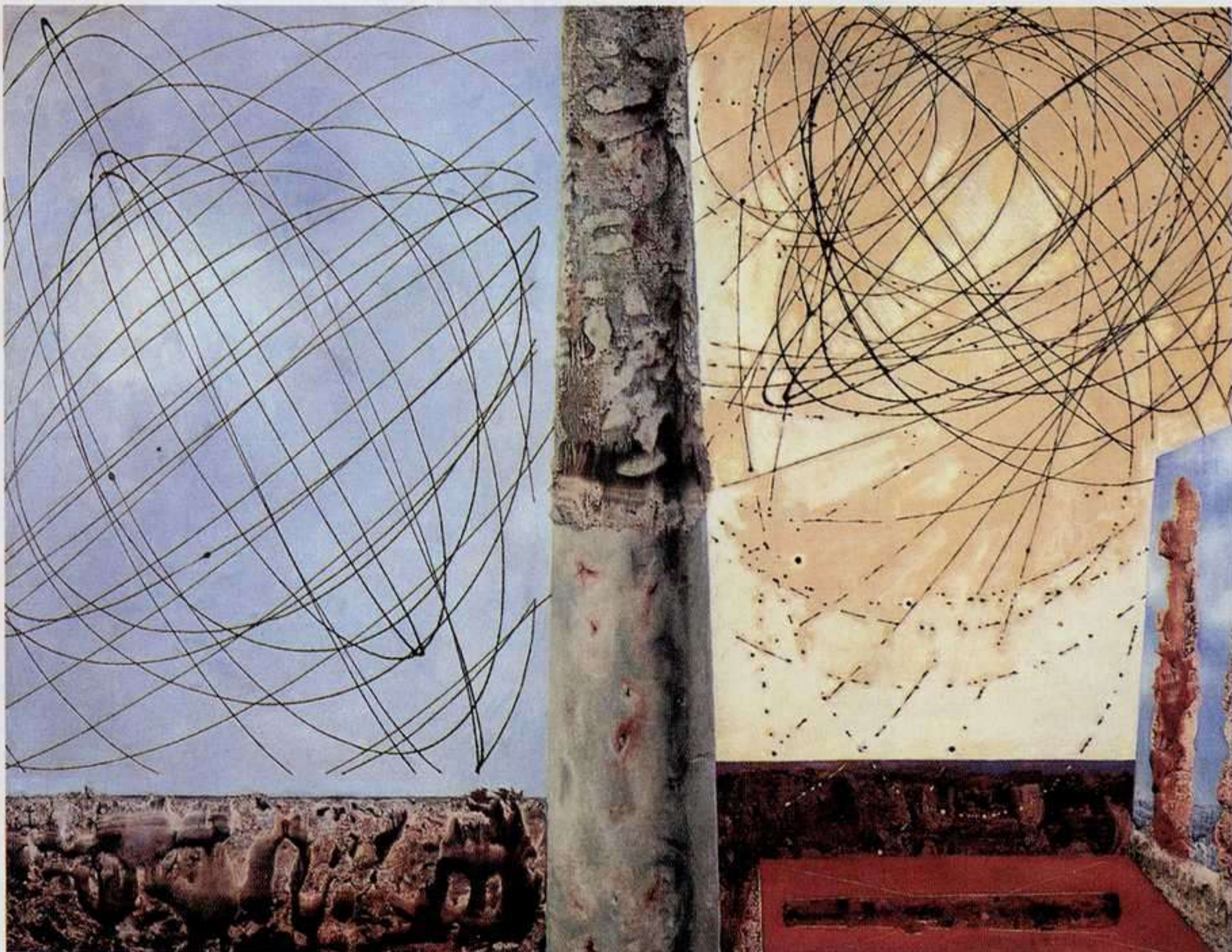
El inocente, 1967-70

Joan Margarit

¿A QUIÉN AMA GILBERT GRAPE?

Un sábado en el cine, al declinar la tarde,
la película tierna, pero dura,
de un chico deficiente y de su hermano.
Cogidos de la mano en la penumbra,
lloramos, vuestra madre y yo, angustiados
por la muerte, que aún es más injusta
si dejamos atrás un desamparo.
Recordadnos felices: lo hemos sido.
Los ojos sin amparo de Joana
hacen más desolada nuestra muerte
y más llena de afecto nuestra vida.

Estació de França, 1999



MAX ERNST *El planeta enloquecido*, 1942

antonio martínez sarrión

EL CINE DE LOS SÁBADOS

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
ivonne de carlo baila en scherzade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros

Teatro de operaciones, 1967



James Rosenquist (*Joan Crawford says...*), 1964

manuel vázquez montalbán

¿YVONNE DE CARLO? ¿YVONNE DE CARLO?
¡AH! ¡YVONNE DE CARLO!

El pan era negro o blanco
el aceite verde-lodazal
caquis los recuerdos
Yvonne de Carlo
era el technicolor
en su contorno lila destacaba
la boca corazón, el busto corazón
las bragas corazón en la danza
de Sherezade
y en su pequeñez
permanecía la promesa árabe
de la mujer portátil complacida
por el ritmo desnutrido
del tricycle-man
para nosotros era la chica
redimible como una maestra
de primera enseñanza
sus ojos grandes
pero sucios los hemos visto luego
abotonando la penumbra de las cafeterías
entonces eran
lo más parecido a los diamantes del tesoro
privado del Hombre Enmascarado
sorprendidos
de que Ana María la enamorada
del Guerrero del Antifaz más pareciera
Hija de María que Yvonne de Carlo
con su escote prefabricado y su fotogenia
de payasa
y cuando Mario Cabré, Mario Lepante
Mario Tenorio, Mario Trento
Mario Gardner
la requebrara en el Festival de Cannes
(más arde y más se quema
cualquiera que te ama
amor, quien más te sigue
se quema en cuerpo y alma)
ambiguos
nos sentimos nacionalmente representados
mas personalmente burlados
a punto sin embargo de enamorarnos
de muchachas con más carne que hueso

de descoloridas bragas blancas
entrevistas
en furtivas correrías por parques
repletos de domingo
atardecía, alguien nos dijo
que las muchachas mueren seis días
cada mes
luego resucitan
aceptan cartas furtivas
y si te pareces a Peter Lawford
se dejan besar

Una educación sentimental, 1967

RED GROOMS (Jean Harlow), 1965



ana maría navales

AVA GARDNER EN MARYLEBONE

Aquel día en Londres, cuando Ava Gardner,
el más bello animal del mundo,
disfrazaba sus restos de belleza
con gafas de sol, sin maquillaje,
a pie por Marylebone,
y musitó una disculpa
al rozarme en su huida de sí misma,
todos los fotogramas de mi infancia
humedecieron la acera
con una lluvia de finas lágrimas,
El recuerdo en blanco y negro.
Era el cálido cine de los jueves,
un maratón de sueños
que entraba en los ojos muy redondos
por el susto de los malos,
por el asombro
de los buenos que siempre llegaban a tiempo
de impedir que los disparos
nos fueran directo al corazón.
Y el glamour, y la mirada de Gene
Tierney, y la melena en la cara
de Verónica Lake y la boca torcida,
en ese gesto que tanto ensayábamos,
de Barbara Stanwyck. Y en la penumbra fuimos
la amante de James Dean y las raíces
profundas de aquel cowboy cuyo nombre
ya no recordamos,
cenizas también el beso mortal de Clark Cable
que encendió nuestros labios.
En Londres, en Marylebone,
la condesa descalza
andaba en zapatillas de deporte
y nuestros ojos eran más pequeños
que aquellos días de la infancia,
cuando creíamos todas las mentiras
que aún no sabíamos inventar,
a oscuras, pegados a la pantalla
que nos abría a la vida.

juan luis panero

RETORNO A HOLLYWOOD

Allá, en la sala de la funeraria, rodeado de poca gente,
maquillado y teñido, «Se diría que está vivo»
—sólo en sus manos se notaba el estrago del alcohol y los años—,
Scott Fitzgerald esperaba el tren de regreso al hogar.
«Pobre hijo de puta», sentenció Dorothy Parker delante del ataúd.
Después cargaron la caja con destino a Baltimore
para terminar de una vez la comedia.
Pero al llegar allí, surgieron los problemas
y pese al cuidadoso maquillaje y al vistoso teñido,
el obispo católico le negó la tierra y la bendición
—notoria era su inmoralidad y pecaminosas las páginas escritas—.

Así que retocado el rojo de los labios
y cubiertas sus manos con una bandera de la Unión,
cerraron el ataúd y regresaron al tren.
Desde entonces, a lo largo y a lo ancho del país,
su cadáver ha seguido viajando y viajando,
deteniéndose de vez en cuando —infructuosamente—
en algún cementerio o exhibido en las ferias locales.
Hoy, en toda América es famoso el tren de Scott
y la última noticia que tuve de él
es que acababa de pasar por la estación de Denver,
de regreso a Hollywood, al éxito y la fama.

Los viajes sin fin, 1993



Christo *Brigitte Bardot*, 1963

pere gimferrer

EN LAS CABINAS TELEFÓNICAS...

En las cabinas telefónicas
hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.
Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.
Última noche bajo el pálido neón, último día bajo el sol alucinante,
calles recién regadas con magnolias, faros amarillentos de los coches patrulla en el
amanecer.
Te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine — y a esta hora está muerta en el
depósito aquélla cuyo cuerpo era un ramo de orquídeas.
Herida en los tiroteos nocturnos, acorralada en las esquinas por los reflectores,
abofeteada en los *night-clubs*,
mi verdadero y dulce amor llora en mis brazos.
Una última claridad, la más delgada y nítida,
parece deslizarse de los locales cerrados:
esta luz que detiene a los transeúntes
y les habla suavemente de su infancia.
Músicas de otro tiempo, canción al compás de cuyas viejas conocimos una noche a Ava
Gardner,
muchacha envuelta en un impermeable claro que besamos una vez en el ascensor, a
oscuras entre dos pisos, y tenía los ojos muy azules, y hablaba siempre en voz muy
baja —se llamaba Nelly.
Cierra los ojos y escucha el canto de las sirenas en la noche plateada de anuncios
luminosos.
La noche tiene cálidas avenidas azules.
Sombras abrazan sombras en piscinas y bares.
En el oscuro cielo combatían los astros
cuando murió de amor,
y era como si oliera muy despacio un perfume.

La muerte en Beverly Hills, 1967

luis izquierdo

L'AVVENTURA

I

Nadie averigua
dónde está la mujer
perdida en esta isla de la imagen
sujeta al eros doble de su enigma.
Reían, se abrazaban
hace un instante dos amigas
frente al hombre aparente,
cámara en ristre,
que no las dirigía.
La incomunicación es un aviso
del arte a la deriva, cuando va
dando tumbos y ya no ve visiones,
sino teorías.
Y los cuerpos se pierden, invisibles
a la demostración del revelado.
La que no está en el iris permanece,
y ahí radica toda la aventura
de una divagación metarquifílmica.
Discutir sobre cuerpos de película,
pensando en si irradiaban
mensajes pertinentes al espíritu,
o al ojo una visión incandescente,
supuso más vigiliass
o consumir insomnios
de arte y ensayo para descifrar
el alma ausente.

*(La Biblia se abre gradas a la brisa
nocturna en el jardín,
mientras David observa a Betbsabé,
desnuda, en la piscina.)*

II

L'Avventura, difícil de entender
—como la Biblia—,
hizo las veces por aquellos años
de la filosofía.

*(Eros arquitectónicos
duplicaban un culto*



Antonio Saura *Brigitte Bardot*, 1959



Antonio Saura *Geraldine Chaplin*, 1967

*monótono de damas o queridas
particulares.
Y en construir dos mundos
para sendos idilios
gastó Antonioni metros de película.)*

Si a la fuga accedió Lea Massari
y a su figuración Monica Vitti,
él se perdió en la onda de las voces
cautivas de ignorar un mismo eclipse:
dar paseos sin fin por los espacios
de la rotunda nada.

Los especuladores
—sutiles ensayistas isomorfos—
intentan la ecuación
hermética del vértigo y el ocio.
Mas sólo una aventura quedará,
la de los cuerpos,
carnal y trascendente en las imágenes
de otra mujer perdida.
En el recuerdo.

Sesión continua, 1998

francisco bejarano

CUERPO EXTENDIDO

Visconti

Hermoso era hasta el desconsuelo.
Yo sé de la tristeza que engendra un cuerpo hermoso:
es como desear el fondo de un espejo
y no pasar de su frontera helada.

Mirar un cuerpo en sueños
bajo luz sosegada o una creciente música
—toda materia y toda muerte juntas—
es arriesgarse a un despertar de nubes
con íntimo clamor entre los labios.

Piel como piedra mágicamente viva.
Sangre como un inmóvil río de carmines.
Voz desde lejos. Boca
tras un cristal azul lleno de lluvia.

Cuerpo para decir «te amo»
con una voz tan triste que emocione.



Enrique Marty *Serie pinturas negras. Viridiana*

guillermo carnero

VAYA CON DIOS, MI AMOR

Y cuando cada tarde te acercabas a cualquier sinfonola, invariablemente a escuchar *nuestro amor nunca existió* y ya lo ves nos falta fe, diríase que has comprendido, al fin, que pide rienda el corazón, y tregua el ejercicio de soledad.

¡Qué puta estás saliéndome, cariño mío!

O cuánto miedo tienes, no a la fragilidad de los destinos y al precio amargo de la felicidad (que nunca viste a Greta sollozando «*I want to be alone*», ni a Vivien Leigh en el Puente de Waterloo, ni al negro que tenía el alma blanca tocando en *love-back*, en la penumbra, *El tiempo pasará*) sino tan sólo, simplemente, miedo.



Brassai *Marlene Dietrich*, 1937



William Cotton *Joan Crawford*, 1933

pere rovir

DOMINGOS

A Pere Rovira Samblancat

Cuando trato de recordar las tardes festivas de la infancia, me llegan casi siempre las mismas escenas: mi padre está sentado en el café, con sus amigos, huelo el agradable olor caliente del humo del tabaco, miro las cartas sobre el tapete verde y el montoncito de dinero delante de cada jugador, quiero que el de mi padre sea el más alto, pero a veces sólo mide tres o cuatro pobres billetes de un duro. Sé que uno de ellos es para mí, y mi padre me lo da, sonriendo, y la sonrisa es la misma cuando tiene muchos billetes que cuando tiene pocos. Con ese duro he de comprar su entrada y la mía. Él jugará hasta el descanso y vendrá a ver conmigo la segunda película. Entro en el cine y espero. La primera película nunca me gusta, porque yo preferiría estar en el café, con mi padre, y verle ganar todas las partidas. A veces, el descanso ya termina y él todavía no ha venido, pero yo sé que no tardará, que cuando se apaguen las luces se sentará a mi lado y me irá contando la película buena, que será en color y de caballos. La tarde que recuerdo es siempre de invierno, y cuando salimos del cine hay un frío negro y cruel en las calles y tiembla la luz débil de las farolas y la noche huele a domingo por la noche, un olor pobre, como de lana húmeda de bufanda.

Yo era feliz hasta que llegaba esa hora oscura de ir a casa, cuando el trozo de vida distinta que me correspondía cada siete días había terminado. Las fiestas nos enseñaron a sentir el tiempo bueno como un final. El poeta dice que los días laborables tienen razón. No sé qué razón pueden tener, ¿ahorrarnos, tal vez, el miedo a no vivir bastante? Es una buena frase sobre las decepciones que producen los paraísos, los pequeños espejismos de vida que rompen el tiempo rutinario, letárgico. Una frase sobre las resacas: cuanta más razón tenga el lunes, más dulce habrá sido el domingo. Aunque haya habido en él un momento de vacío anticipado, de irrealidad, de asco.

Cuando empezamos a aprenderlas, las cosas son más concretas. Después, olvidamos los detalles y ya no sabemos de dónde salen los viejos sentimientos. Los lunes, al alba, mi padre se iba a trabajar, y todos, él, mi madre, yo, nos quedábamos solos. Los días laborables no podían tener razón alguna, y nosotros sólo queríamos que alguna vez se acabasen para siempre. En la tristeza de los domingos busco ahora, después de tantos años, rastros de aquel tiempo pequeño que fue nuestra riqueza. Y quizá lo es todavía. El deseo de alargar las horas buenas. El odio a las despedidas y a la prisa. El sabor a champaña de la noche que empieza. El tabaco de las sobremesas lentas. Las miradas tranquilas, que quieren quedarse en los ojos. El regusto de la vida que nunca tendría que terminar. Cosas que he heredado de un niño que tenía ganas de llorar cuando salía del cine. Me pregunto qué debía de sentir el hombre joven que me daba la mano, cómo hacía para no desesperarse, para sonreír, para no decirme «no», cuando yo quería que volviese a explicarme por qué el caballo blanco corría más. Y me pregunto qué habría heredado si él no hubiese querido regalarme su juventud.

(Traducción del autor)

luis alberto de cuenca

EL EDITOR FRANCISCO ARELLANO,
DISFRAZADO DE HUMPHREY BOGART,
TRANQUILIZA AL POETA
EN UN MOMENTO DE ANSIEDAD
RECORDÁNDOLE UN PASAJE DE PÍNDARO,
PÍTICAS VIII 96

Soneto

Sin mujer, sin amigos, sin dinero,
loco por una loca bailarina,
me encontraba yo anoche en esa esquina
que se dobla y conduce al matadero.

Se reflejó una luz en el letrero
de la calle, testigo de mi ruina,
y de un coche surgió una gabardina
y los ojos de un tipo con sombrero.

Se acercaba, venía a hablar conmigo.
Mi aburrido dolor le interesaba.
Con tal de que no fuese un policía...

«Somos el sueño de una sombra, amigo»,
me dijo. Y era Bogart, y me amaba;
y era Paco Arellano y me quería.

La caja de plata, 1979-83

álvaro salvador

ALL THAT JAZZ

Has entrado en mi vida sin pasar por taquilla,
sin pedir el programa, sin atender las críticas.
Después de varias noches en la primera fila
pareció ilusionarte no sólo la función,
no sólo el personaje,
también la profesión.
Has llenado la escena sin hacer antesala,
has rociado mi vida con milagros de estrella,
has puesto en el reparto, no exento de ternura,
intermitente y rojo, un titular:
pasión.



Alex Katz *Paraguas azul n°2*, 1972

ángeles mora

EL TERCER HOMBRE

Ahora se quiebra un corazón noble: buenas
noches, príncipe, y que sueños de ángeles vuelen
sobre tu descanso.

(Horacio a Hamlet)

W. SHAKESPEARE

No digo nada nuevo tampoco en esta noche.
La soledad gotea al final de la calle
(siempre oscilan las sombras más abajo
casi como otro hombre... el tercer hombre
¿te acuerdas de Viena y Orson Welles?)
¡Oh llama de amor viva!
Algunas madrugadas
yo le ofrezco mi vaso de ron pálido
ella sube a mi cuarto.

No digo nada nuevo:
tantas veces se acuesta con nosotros.
A quién no le ha atrapado el miedo
de un beso que se esconde en la almohada!
Tiene dientes suaves que aprietan sin descanso
y sus dedos tan finos
hurgan en los secretos más ocultos.
La Europa de posguerra,
la pimpinela esquiva
ni siquiera escarlata
que salta todavía en el bolsillo
del pijama si miro aquellas páginas
donde duermen los días de brujas y noctámbulos.

Quién no sabe encontrarla.
Consigue acurrucarse como un gato,
no deja de temblar, nos atenaza
su escandaloso espanto,
agonía infinita: ese búho
de fijos anteojos, viejo topo.
Así fuimos bajando desde el amor,
nosotros, sus amigos,
antiguos guerrilleros, resistentes
que aprendimos con ella a deslumbrarnos
cuando fue tan hermosa como un sol plateado
con los labios pintados y promesas de fuego.

Y sin embargo luego fue cambiando de pátina,
desmintiéndose, rota
(Allida Vali acaso entre los tilos
desiertos...)

Así se nos pegó una vieja ternura,
una piel de París entre los labios
—otra sombra de Viena—
tanto ingenuo fervor.
Con el gesto aterido, el velo de los ojos,
los pómulos vacíos.

Así, sin darnos cuenta, se fue enfriando el mundo,
aquel nido de luz donde la carne un día
arrojaba sus anclas y sus sueños,
y así se nos volvió del todo insoportable,
cuando ya uno no puede soportarse a sí mismo
y ella viene con voz de aguardiente en los labios
morados a ponerse delante y recordarnos
tanta malaventura.

No digo nada nuevo, dormimos ya tan poco,
como fragmentos
de alguna luna pálida
vamos
hacia una fiesta de disfraces,
de brumas en la Viena
que no soñé con valsés
de Strauss.

O acaso a tu diciembre,
blanca calle que sangra, herida que se abre,
y tristes nos citamos en las alcantarillas
rabiando de nostalgia,
nosotros,
viajeros derrotados,
esperando otra voz que nos arranque
de estos brazos helados de los sótanos.

Gente que con canciones amamos la tristeza
con esa queja larga que llueve por las noches,
con ese sueño amargo, amor, de Libertad.

La guerra de los treinta años, 1990

justo navarro

MUERTE EN MITAD DE LA PRIMAVERA

L isa como la piel de los delfines
es la conciencia de morir: seguro
tobogán o corriente helada: cines
donde la luz regresa y vuelve oscuro
el pálido vibrar de la pantalla.
Me despierto de noche: palpo un muro
de seda transparente y fosca: estalla

algo dentro de mí: Miré palmeras,
imágenes en las carrocerías
de los taxis, las libres cabelleras
de luces en los puentes. ¿Correrías
sin fin mas con final? Un asesino
sus agujas dispone: son las mías
las sienes apuntadas: punzón fino

como la llama del invierno: azul
y blanca y enfriada como un faro
fluorescente. Si camarada ful
es incluso el amor: su cueva, amparo
fugaz como una gota de mercurio—
¿qué me queda? ¿Mirar el verde claro
del agua y de las plantas como augurio

de un infinito giro de planetas?
Que una droga me acune en aguas quietas.

Un aviador prevé su muerte, 1986

antonio jiménez millán

EL EXTRAÑO
(Orson Welles)

Hacen falta otras pruebas. Ni siquiera los datos escritos en una agenda, los teléfonos, las citas, las conversaciones escuchadas desde la sombra en bares de suburbios, ni aquel cadáver oculto en la hojarasca que un perro, por azar, descubrió en lo más apartado del bosque, confirman lo evidente.

En la distancia, los humillados por la derrota siguen creyendo en su destino superior de héroes, crean otros códigos, cambian continuamente de nombre y de aspecto, tensan la red —debiera ser imperceptible— de sus contactos para eliminar testigos incómodos. De nada vale si, al final, traicionan los gestos, y unas palabras dichas en la intimidad pueden ser más peligrosas que el arsenal olvidado en una fábrica vacía.

«Marx no era alemán, era judío.»

Encumbrada a lo más alto de la torre, la muerte espera en las agujas de un reloj. No existe la inocencia en el lenguaje.

Inventario del desorden, 2003



Ángel Mateo Charris *El extraño viaje*, 1998

maría sanz

TE RECUERDO, HUMPHREY

Tanta nostalgia enhebra los momentos más cálidos. Me envuelve la penumbra junto al café y al cigarrillo. Suenan voces extrañas, susurrantes, mientras el piano acompaña soledades escondidas. Los ojos más profundos que nunca me han mirado, los firmes movimientos de unas manos, las frases poderosas de un hombre están allí, vagando eternamente por la atmósfera turbia. Si no fuera porque esto no es el Rick's ni Casablanca, juraría que he visto a Humphrey Bogart.

Edward Ruscha *Emblema aumentado con ocho proyectores*, 1962



luis garcía montero

MIÉRCOLES, DÍA DEL ESPECTADOR

No se descarta que al salir del cine
una pareja cuente con nuevos enemigos.
La película es mala,
las sombras buscan cuerpos para encontrar deseos,
se oyen voces de actores,
imágenes dudosas,
pero los labios son materia viva
en las butacas observadas
y los botones pierden su vergüenza.
Suenan disparos inútiles,
la camisa deshecha,
la mano que naufraga entre los muslos.
Se persiguen dos coches por tus hombros
y estalla un edificio,
una lengua de fuego en la ventana,
llamas que desesperan vientre abajo,
el pelo negro por la mano abierta,
negro como la vida en la pantalla,
como el silencio del actor que mira,
del acomodador,
del público encendido.
Ya no tienen edad para estas cosas,
comenta el matrimonio de la última fila.
Y pienso que es verdad. No se descarta,
no se descarta que al salir del cine
una pareja cuente con nuevos enemigos.

Completamente viernes, 1998



Peter Phillips *Sólo para hombres MM y BB como estrellas, 1961*

francisco fortuný

CANCIÓN DE LA VIDA RETIRADA

que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,

FRAY LUIS

Hay quien cuenta su vida, pues la observa
con pasión de científico o geógrafo.

Yo prefiero a su sosa y plúmbea verba
ir al cinematógrafo.

(¿No sabe que ese mapa que nos muestra
precolombino, Onán autobiógrafo,
nunca es rival, en la real palestra,
para el cinematógrafo?)

Hay quien cuenta su vida, pues la vive,
en verso de once y siete en un poema,
intentando hacer esto que uno escribe.

Yo prefiero el cinema.

(¿No sabe que su vida ya se sabe,
que es otra variación del mismo tema?

El que busca saber sube a la nave
espacial del cinema

o el poema, cual yo, que así navego
de fábula al País del Alucine.)

Hay quien cierra la vida en torno al ego.

Yo me abro hacia el cine.

Porque del cine o el poema quiero
lo mismo: lo diverso. (No elimine
usted mi diversión con tanto esmero,
que me najo hacia el cine.)

Y es que siempre te cuenta el mismo cuento
una vez y otra vez, con parmenídeo
tesón, el mismo tipo de elemento.

Yo prefiero mi vídeo,

que no quiero topar con un pelmazo
que me cuente su vida, y que me esquilme
la mía —¡encima!— dándome el coñazo.

Que prefiero algún filme.

(¿No saben, cuando escriben esas líneas,
que la historia que cuentan es ridícula?

Yo no voy a sufrir sus anodinas:
prefiero una película.)

Pues si me suelta el rollo que ya uno
ha vivido otra vez, a duermevela

y sopor me condena el importuno.
 Prefiero una novela.
 (Una novela, pero no moderna,
 quiero decir, de las que están de moda,
 cuyo valor sabrá quien la encuaderna
 al sopesarla toda
 cuando todo el papel pese en su mano,
 pues su peso liviano es grave en ellas:
 así son de pesadas.) Yo me afano
 detrás de la estrellas
 de la pantalla, si algo interesante
 encarnan sus papeles. Mas si el cuento
 es otra vez la vida de un farsante,
 ay Dios, qué aburrimiento.
 Que la farsa del mundo es evidente
 y la mentira reina: más de cuatro
 sabemos la verdad: no me la cuente,
 que prefiero el teatro:
 prefiero la ficción a la mentira:
 frente al realismo yo prefiero el mito,
 prefiero la palabra que delira
 y vuela al Infinito
 en libertad; que al mando de la norma,
 que dicta historias reales con final
 sabido, mi razón no se conforma:
 la norma es subnormal.
 Mas si seguís contando con denuedo
 —tozudos, sin cejar en vuestro empeño—,
 vuestra vida —que a mí me importa un bledo
 y me da tanto sueño—,
 me iré del mundo y entre sala y sala
 pasaré del terror a otra galaxia,
 y volará mi espíritu en el ala
 delta de su ataraxia,
 y desde una sesión a la siguiente,
 pasajero en las naves de esa Tarsis,
 me desorientaré de este occidente
 hasta entrar en Catarsis:
 me iré del mundo y en los multicines
 dejaré de roncaros como un leño.
 La realidad ruin es de ruines.
 (También la vida es sueño.)



Eugenio Chicano *Beso papagayo. Beso perro*, 1983

felipe benítez reyes

ROYAL CINEMA

Se hacía la oscuridad, y era el verano entonces aún más denso: una mezcla de fruta corrompida y mar caliente.

Pero era también, y sobre todo, la imagen de jinetes que cruzaban el oro degradado de un desierto, era un bajel en llamas, con una media luna al fondo, sobre un mar de artificio.

La noche de verano era una espesa y macerada flor, y en ella había piratas con pelucas empolvadas y tipos con pistola, carruajes tirados por caballos con penachos, camino del castillo de un vampiro galante, en Transilvania.

La noche lenta y honda del verano eran estrellas rotas y fugaces, un cielo de verbena, y allí estaban los torvos pistoleros, los comanches, el hombre de la máscara de plata y las mujeres golfas que expandían un grávido perfume de pecado por el aire sudado de la noche, cuando se iluminaba la pantalla y la fantasmagoría iba tomando cuerpo en un corsario, en un matón sombrío, en una rubia platino que dejaba para siempre en nuestros sueños, un perfume vicioso de flores maceradas, parecido al olor de los veranos.



Richard Estes, 1968

El equipaje abierto, 1996

alfredo taján

LA MUERTE CINEMATOGRAFICA
DE GLORIA SWANSON

El cine sonoro sorprende a Gloria Swanson en una sesión de maquillaje: «Susurran los guiones», dice, «Las figuras se oyen, y al descender, chirría el telón como una boa parlanchina» Debe acabar ahora porque el mundo del cine pretende liquidarla, pretende oír su voz, ya no importa que posea en la mirada un límite absoluto, debe acabar ahora, porque el pedestal no soporta a las diosas de Kansas ni de Bostón, sino sólo extranjeras. Gloria toma ese último bocado, un caqui agrio, y el espectador escucha sus últimos silencios, el oro del silencio, oro de los presbíteros. No podemos negar que la modernidad se pronuncia algunas veces administrando jarabes de membrillo. Y luego nada queda. Cuánto le gustaría hacer una excursión por el Lago Victoria, encerrada en una jaula, entre gones y bongos, y un chimpancé simpático, en mitad del trópico, sorteando avispa, zúlúes y mosquitos tan grandes como el Tiranosaurus Rex. Pero las heroínas y las bestias se extinguen en acolchado ejercicio de caída abismal: ¡ha irrumpido el sonoro! y la Swanson lentamente recoge sus ciento veinte baúles de los estudios Paramount y el contrato suicida que firmó siendo niña. Volverá años más tarde pero con otro nombre, parodia de sí misma: Norma Desmond.

(versión para *Litoral* del poema publicado en el número uno de la revista *Nefelibata*, Granada, 1982)

carlos marzal

SOMBRAS CHINESCAS

Cuando salimos, espalda contra espalda,
de aquel maldito banco,
y los coches patrullas nos aguardaban fuera;
antes de que empezara
aquel fuego cruzado del infierno
pude verlos allí, por un momento, solos.

En una noche hostil, bajo niebla africana,
al ver cómo el avión se deslizaba torpe
pista del aeropuerto arriba, hasta perderse
—y no era yo quien iba junto a ella—,
creí volver a verlos, al fondo, agazapados.

O cuando mi montura se desplomó, escupiendo
sangre por los ollares, y silbaron las balas
en el Desfiladero de la Muerte,
y estuve convencido de que el Sur
ya no sería el Sur tras esa guerra,
y maldije a los yanquis y juré no rendirme,
en ese mismo instante, los divisé a lo lejos.

Mientras me vaciaba sobre el rostro
de una de las dos negras vestidas de enfermera,
y la otra, endemoniada,
calmaba mi demonio a latigazos,
los observé, espectrales,
un grupo en la tiniebla, sin pronunciar palabra.

Y la feliz mañana en que el Profeta
tendió otra vez su mano sobre el mar,
y aquellas aguas rojas volvieron a cerrarse
y sepultaron carros, ejércitos, escudos.

Y en la playa de Omaha, y a bordo del Nautilus,
y al perseguir a la Ballena Blanca,
y al cantar y bailar, calado hasta los cuernos,
con aquella farola de un callejón sin nombre,
y al morder otro cuello de nácar
y degustar la sangre de mujer londinense...

Siempre frente a nosotros, alineados y mudos,
un bosque de cabezas culpables que nos juzga,
una tropa incapaz, carne de desaliento,

un batallón que busca dar consuelo a sus vidas
a través de las vidas que jamás ha emprendido.
Siempre del otro bando, en la otra orilla,
ellos, los que no actúan,
los que alguna vez piensan
que el precio de su vida es como el precio
que vuelven a pagar por su butaca.

Los países nocturnos, 1996

Equipo Crónica Vallecas Melody, 1972



aurora luque

LA MUERTE AL OTRO LADO DE LA CÁMARA

Acodada en la barra o la terraza
me miro desde lejos como dicen
que se miran los que han estado muertos:
un fulgor en el vaso
me resume lo helado de los años.
Vértigo de un rodaje discontinuo,
fotogramas vacíos que huyen.
Eso sí,
gastó el maquillador tiempo y pericia.
Desde esta muerte actriz y fingidora,
la vida es un depósito en penumbra
de máscaras usadas hacia dentro.

Carpe noctem, 1994

josé mateos

EL ÁNGEL AZUL I

A Joseph Von Stenberg

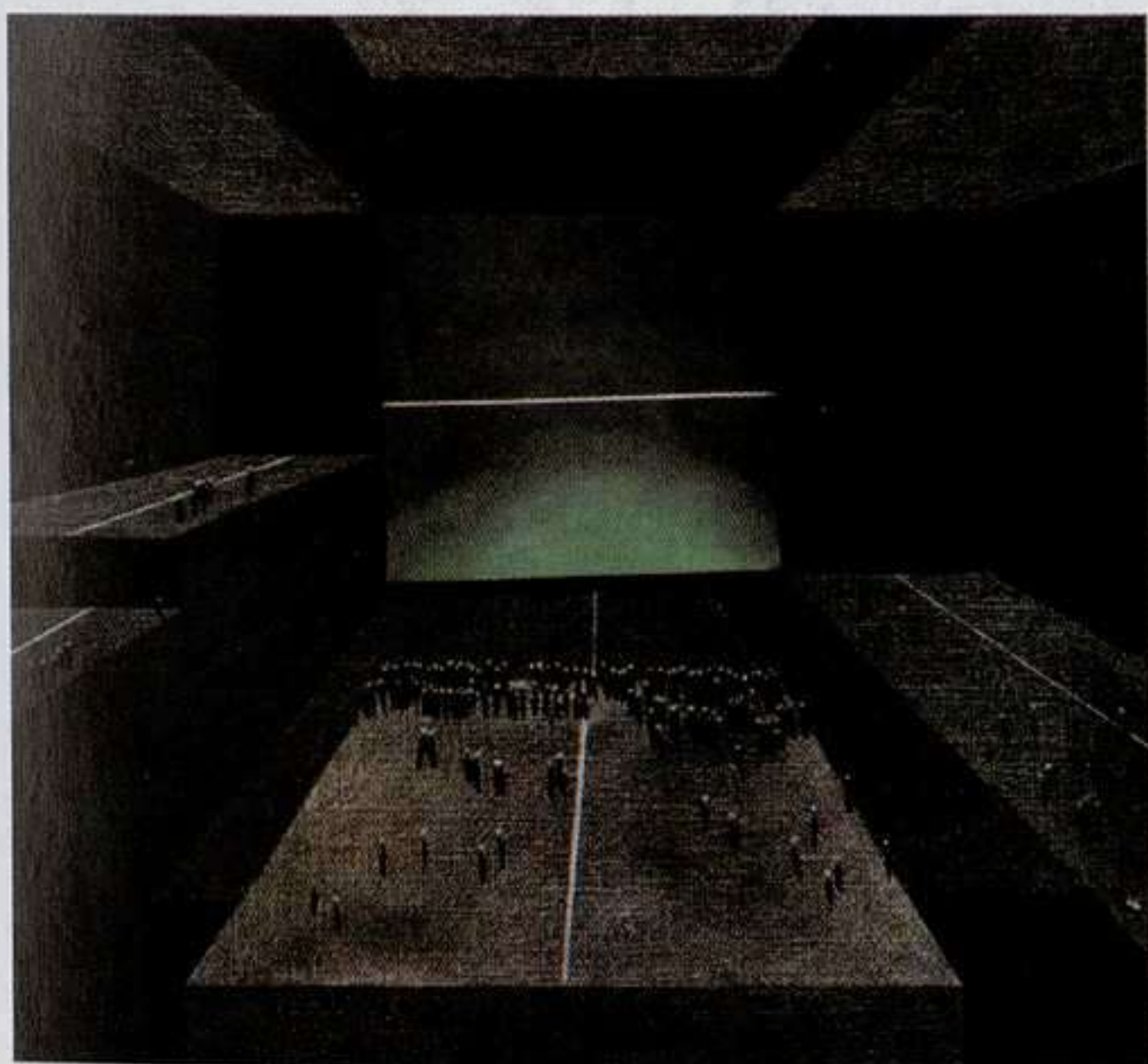
En los lugares donde el hombre suele descansar del trabajo cotidiano y olvidar su destino, me refiero a ciertos bares donde el uso llega a la vulgar codicia, a la costumbre insalvable del sexo o de la herida. En los barrios, tabernas y prostíbulos, donde el amor es brillo de monedas, es de admirar el viejo camarada de nuevo a sus recuerdos consagrado, y la curiosa juventud que tiembla.

EL ÁNGEL AZUL II

*A Marlene
Dietrich*

Te hemos visto yacer con los reclutas en un viejo automóvil oxidado que el uso abandonó junto a una zona militar, más allá de la alambrada; y algunas veces en un cuarto húmedo expuesto al sordo ruido de los trenes. Tú siempre al lado de la vana escoria susurrando palabras que se olvidan, deshaciendo las noches, agotando el tiempo que nos mancha como el humo de un paisaje industrial en blanco y negro.

Una extraña ciudad, 1990



Nemesio Antúnez *New York, 1968*

Nemesio Antúnez *Tikal, 1971*

josé antonio mesa toré

LOS BESOS FRÍOS

Es cierto que nos une la rutina de un patio de butacas de alquiler, la trama oscura de un amor ficticio. Esa costumbre de cambiar la niebla y el neón fugitivo de los bares por las primeras luces temblorosas del día. Y dibujar sobre el silencio el desencanto de los besos fríos y no esperar del tiempo otro milagro que el del olvido. Y aun así nos gusta despedirnos de la belleza juntos, ahora que ya es muy tarde para amarse con frenesí y miradas de película.

El amigo imaginario, 1991



Roy Lichtenstein *M-quiza* (Cuadro de una joven), 1965

josé luis gonzález vera

MELODRAMA DOMÉSTICO

A Gaby Beneroso

En frontal, plano medio, un tipo carga
el tambor del revólver;
otro lo empuña dócil a su suerte.
Huye de alguien.
Las apuestas confirman sus victorias.
Me quedo sin patatas,
y desde la cocina intuyo que el disparo
no fue igual que los otros.
El héroe en primer término, sobre un río de sangre.
Sólo una vez se gana a la ruleta.
Seguro que apretó los dientes
para darle al gatillo;
por fin, tras muchos años, la vio en aquel tugurio.
En su memoria dejó las patatas.
Levanto mi cerveza.

No existe indignidad en la derrota, amigo,
pero uno de los dos, a nuestro modo,
merecía la luz clara del triunfo.

Los barrios lentos, 2001



Eduardo Arroyo *Toda la ciudad habla de ello* (Baile), 1982

juan manuel villalba

ULTIMA SESIÓN

Un buen final para este día
que lame sus heridas en la sombra
inmóvil de la tarde.
Tiembla frágil el film de superocho
que se oculta en mi pulso: fuera luces,
el lento proyector de la memoria
rompe el hielo acerado de la noche,
superpone remotas y olvidadas
escenas, episodios neutros.
Entonces brilla el sol como un caballo,
me muevo, soy ligero y joven, otros
niños que juegan a mi espalda
confirman la existencia de aquel mundo.
Y con severidad se nubla el día,
la imagen se retuerce, la película gira
rota en la caja hueca del recuerdo.

Fondo, 1992

LEONE D'ORO ALLA XX MOSTRA DI VENEZIA
GRAN PREMIO DEL CENTRO CATTOLICO

CINEMA SCOPE
TECHNICOLOR



IL QUARTO



I MINORI DI 16 ANNI



IN FILM DI **Roberto Rossellini**

IL QUARTO UOMO DELLA STRADA

álvaro garcía

HISTORIA DE VERANO

Desde casa, de noche,
yo miro un diminuto cuadrado de luz blanca
rodeado de árboles y breves carcajadas.
Y miro a los que miran con júbilo, ahí debajo.

De lejos, desvelado, cansado del calor,
miro cómo otros ven una película
en una lejanía
de árboles de pimienta y luna llena.

Entre esa gente que casi no es gente,
sino eco de risas en el valle,
se sienta alguien que grita
¡Humor es bilingüismo en una sola lengua!

Intuyo a Buster Keaton y trozos de argumento:
ha heredado una casa que se cae a pedazos.
Corriendo como el tren, su perro le acompaña.
Se para el tren ante una mula terca
y tienen que bajarse para mover la vía.

Termina la película y grita el que gritó,
que añade: *¡Buster Keaton supo perder su rostro,
se diluyó en sí mismo!*

Acodado en un marco de ventana,
veo irse poco a poco el grupo de personas de ahí abajo.
Se han encendido las remotas luces.

Y me siento en la cama y quito un plástico
a un libro que esa tarde me llegó por correo.
Abro el libro y encuentro estas dos frases:
*Humor es bilingüismo es una sola lengua.
Saber perder el rostro, diluirse en sí mismo.*
Intento no extrañarme. Me duermo como un tronco.

Intemperie, 1995

tomás cano

AU REVOIR LES ENFANTS

De pequeño soñaba con mujeres desnudas.
Bellas y sin pecado,
señoras imponentes de inocencia.

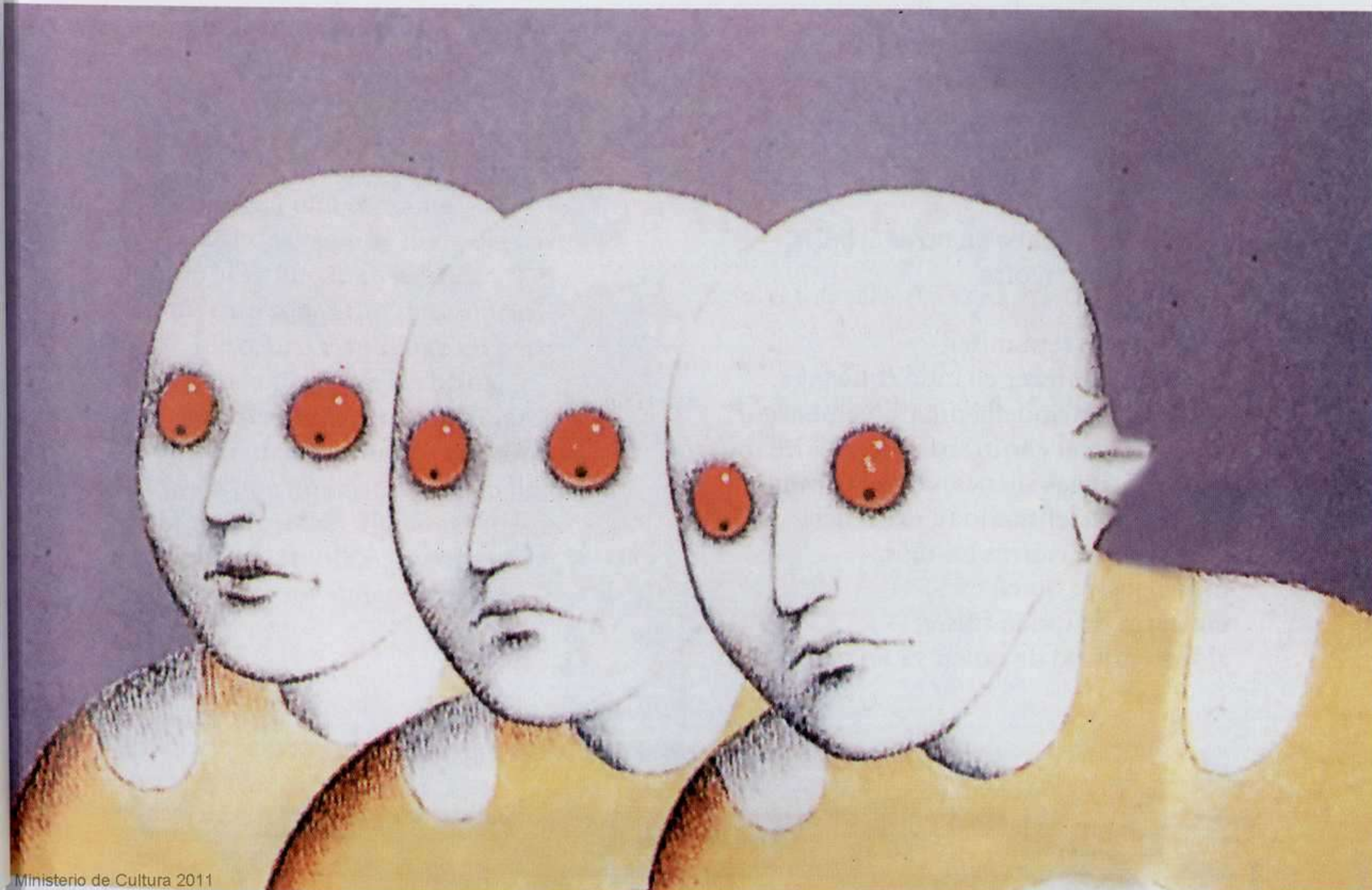
En tardes de verano,
cuando el refugio de la siesta olía
a soledad de campo en las afueras
de una triste ciudad del interior,
inventaba mareas que no fueron,
con el paso del tiempo, nunca ciertas.

Y dibujaba calles sin salida...

Ahora ya no sueña con mujeres desnudas.
Vive, eso sí, con cuerpos al desnudo,
inventando mentiras que dibuja
en el orbe de un claro desengaño.

El ritmo de los ríos, 1994

Topor, 1973



juan bonilla

BETTY BLUE CIERRA LOS OJOS

Yo puedo conseguir que un árbol, una casa, un amante
desaparezcan: sólo tengo que alejarme de ellos.
Pero aún no he aprendido a alejarme de mí.

El sol le arranca espejos a la piel del mar
que mudo y tendido celebra mi existencia.
Lo llevo tras mis párpados cerrados
mientras borro los árboles, la casa y el amante
avanzando por una carretera
que no sabrá alcanzar el horizonte.
Ninguna sabe.

He desgastado mis piernas en caminos falseados,
rutas que sólo eran vanas imitaciones del sendero
en que una vez quise quedarme a vivir.
Yo puedo conseguir que un árbol, una casa o un amante
aparezcan: sólo tengo que acercarme a ellos.
Pero aún no he aprendido a acercarme a quien
yo era en aquel sendero y ya no es más
que este cuerpo que va aplazando sombras con los ojos cerrados
por una carretera que no sabe cómo alcanzar el mar.

Ya nunca más seré la niña de cabello oscuro
que cruzaba el cielo de la medianoche
por un sendero de estrellas
dentro del costurero de su madre.
Alejarse de ti o acercarse hasta la quemadura
son igualmente cosas imposibles.
No llegarás ya nunca,
no podrás alejarte lo bastante.

La carretera acaba en otros árboles,
en otra casa, en otro
amante más
a los que no será difícil
hacer desaparecer cuando convenga.
¿Dónde está aquella niña sin embargo?
Duerme en el costurero de su madre muerta,
en las entrañas silenciosas del océano
que sigue celebrando tu existencia
siempre que cierras los ojos
muy lejos de quien eres,
tan cerca de quien fuiste,
al lado mismo de quien ya no podrás ser.

El combate del siglo, 1999



Alexis Smith *Marilyn*, 1985

esther morillas

INDEPENDENCE DAY

Disgustos amorosos: en un vídeo musical una cantante llena de copos de maíz el cuarto girando al ritmo de su música: cuantos más copos tira más sonrío. En un libro, una estudiante en paro estrella en la pared de la cocina, histérica, tres vasos de a seis dólares. En un film de aventuras una rubia grita y rompe un cristal y luego llora. Me salva la pereza: dignamente me siento en un sillón, no tiro nada, nada discuto: soy independiente.

Mujeres, 2001

txema martínez inglés

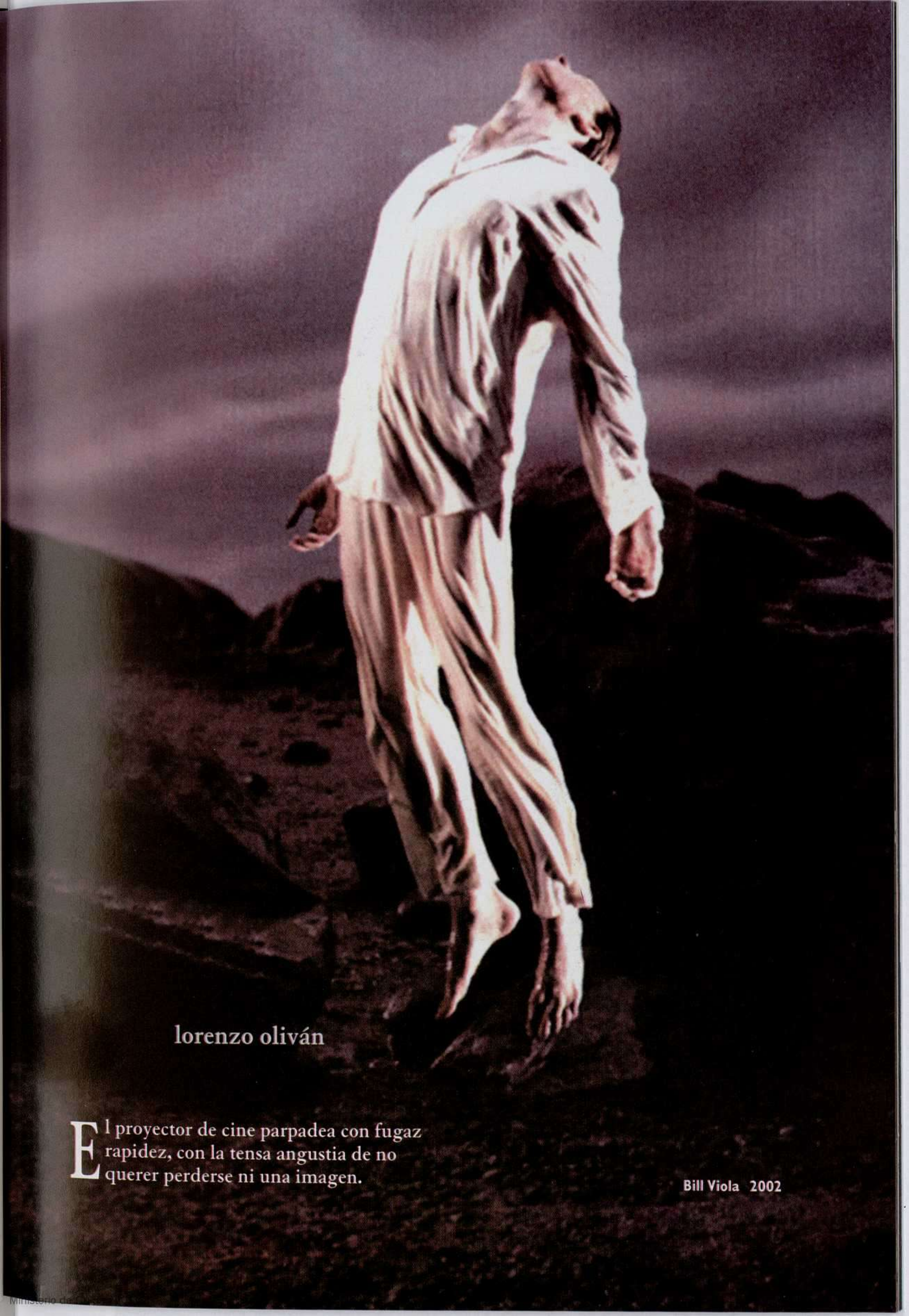
LOS ESPEJOS DEL ALMA

Brigadoom

Una ciudad perdida en el centro del bosque,
al amparo del tiempo y la debilidad,
el azar a que se ve
sometida la esperanza
tras la tela de la vida,
un clarinete majestuoso
remontando el dolor hasta salvar
la sinfonía de un atardecer,
un verso sincero y amable, un instante,
un lugar donde la belleza
vence la inquietud de su nombre,
la tentación insalvable
de oscuros pasadizos.
Descendemos
a los espejos del alma,
e intuyo que en mí puede haber,
todavía, quizás,
algún puerto cordial para los tiempos
más duros del invierno.
Una ciudad perdida en el centro del bosque
y un orden en el universo.

Ulls d'ombra

TRAD. JOSEP MARÍA NOGUERAS



lorenzo oliván

El proyector de cine parpadea con fugaz rapidez, con la tensa angustia de no querer perderse ni una imagen.

Bill Viola 2002

carlos pardo

TERENCE STAMP


Se necesita edad para unas cosas.
Por ejemplo:
Indiferente apura un cigarrillo
y la brasa resalta en los gemelos
—con piedras impecables.

En frente
—casi la roza el humo—
Laura Antonelli ríe por cubrir el silencio
tan cargado en la atmósfera del cuarto.

Continúa distante,
apaga el cigarrillo,
el moaré no forma ningún pliegue.
No es real,
tan sólo una película, no sé si de Visconti.

Se necesita edad para unas cosas.
No malgastar palabras, por ejemplo.

El invernadero, 1995



andrés neuman

SHEIK OF ARABY

Desierto de monedas y de cuento.
Bajo la luz turquesa de la luna
él se pierde en la fuente de su aliento
y en sus rincones de perfecta duna;
bailarina levísima, de viento,
ella sufre temblores de laguna.
Desprende el celuloide un aire lento
que humedece pupilas de aceituna.
Una vez que él consiga la victoria,
podrá viajar a un alminar vecino
a gozar de su danza en la memoria.
Podrá morir de bello Valentino,
mas deja en la mejilla de la historia
el oasis de un beso repentino.

rafael ramírez escoto

ESCARLATA EN LA NIEBLA

La escena de la niebla precisa cuatro planos, los cuales deben ser fluidos y continuos. Disponed reflectores, focos y filtros ocres que emulen la luz tibia de un ocaso inquietante. Para el trance angustioso de Escarlata prefiero un decorado simple: una valla coqueta mas decrépita, algunos arbustos y esqueléticos tilos cuyos ramajes azota un viento helado. Y preparad la máquina de la niebla, que sea ésta opaca y espesa, quiero, ya lo sabéis, construir el drama eterno de los enamorados. En cuanto a usted, Miss Leigh, breves indicaciones, atiéndame, la cámara —usted viste de negro sobre un fondo grisáceo—, la cámara, decía, con suaves movimientos la seguirá sumisa. No le preste atención. Está usted afligida, alguien querido ha muerto y alguien querido escapa. Está en la encrucijada. La masa neblinosa en la que se introduce, la niebla de los sueños, la niebla lacrimógena le revela el amado rostro que ha desdeñado tanto tiempo su orgullo. Con desesperación mira hacia un lado y otro. Corre, alza sus faldas, a veces se detiene, llora, suplica, grita el nombre de su esposo, en vano se lamenta y la niebla la traga. Sé que es una difícil secuencia mas confío, Miss Leigh, en su talento. Sabe cuánto la admira el público ansioso de bellos melodramas. Por ahora no hay más instrucciones. Tenéis un cuarto de hora para tomar un bocadillo antes de comenzar el monstruoso rodaje.

Tóxico, 1990

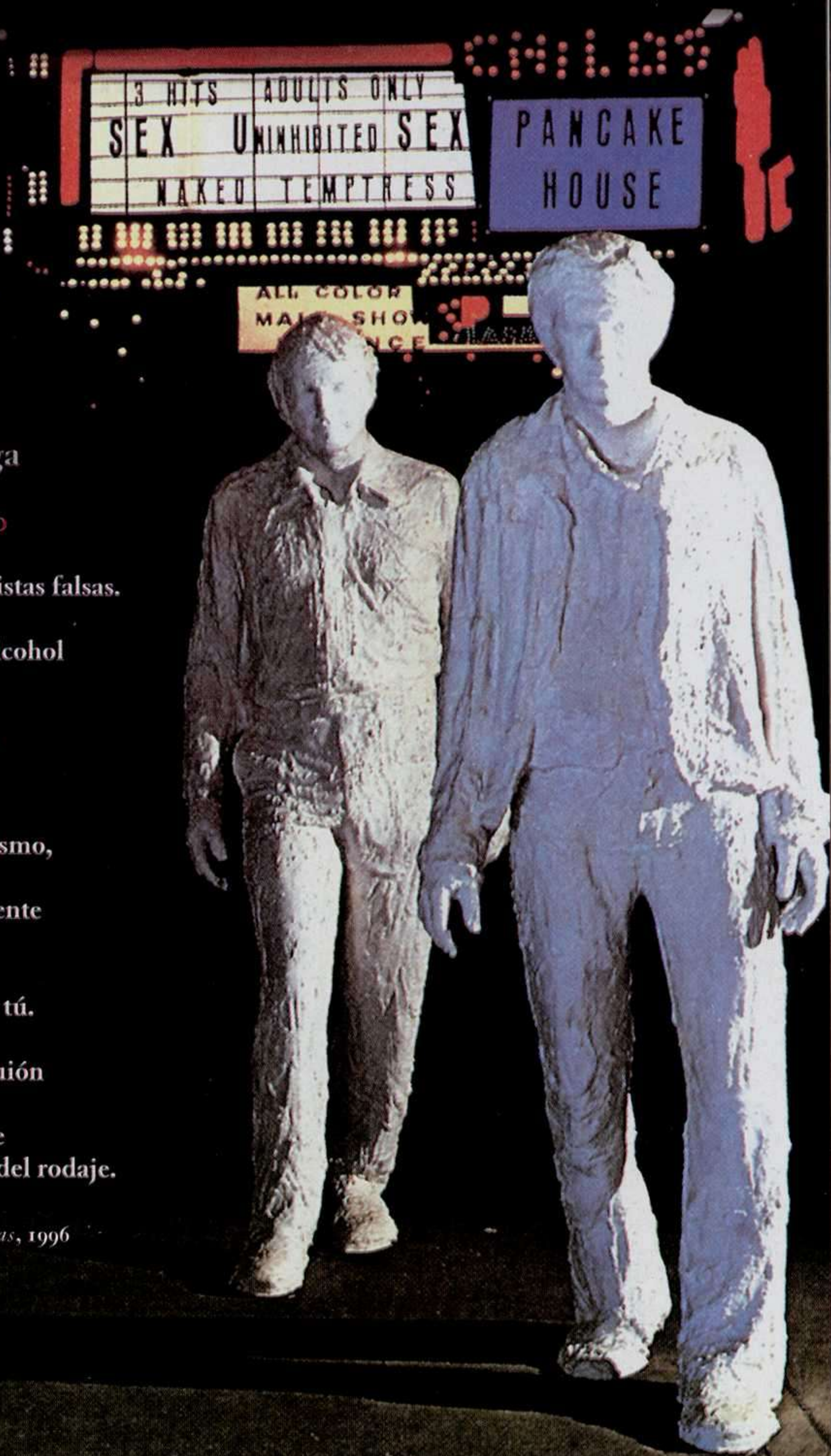
George Segal *Times Square, 1970*

martín lópez-vega

MONÓLOGO NOCTURNO

E amor siempre nos da pistas falsas. Sonrisas y miradas que son producto del alcohol y no de ninguna otra cosa, distraídos besos y caricias que son tuyos como podrían haber sido de otro. Deberías saberlo. Tantas veces hiciste tú lo mismo, conformarte con el calor del primer cuerpo complaciente para calmar la angustia de estar solo, y de saber que no serás nunca otro que tú. Ya deberías saber que aunque tú elaboras el guión de tu propia película, sus actores se toman siempre muchas libertades a la hora del rodaje.

Travesías, 1996



marilyn **m**onroe

jorge guillén

MARILYN MONROE

CUERPO A SOLAS

Junto a la tumba de M. M.

Caminantes: callad.
La hermosa actriz ha muerto,
Ay, de publicidad.

Entre fulgor y ruido,
Aquella desnudez
Extravió su sentido.

Era tan observada
Por los ojos de todos
Que se escondió en la nada.

Allí no habrá ya escena
Donde suene un fatal
Arrastre de cadena.
El bello cuerpo yace
Libre, por fin, a solas.
¡Uf!
Requiescat in pace.

LA STORIA DI UNA DELLE DONNE PIÙ BELLE

PRESENTATA DA

ROCK HILL

CON LE
SCENE INEDITE
DEL SUO FILM INCOGNITO



Marilyn

Mimo Rotella Marilyn Monroe 1962



manuel sánchez chamorro

MARILYN

(M. M.: Fotos de Douglas Kirkland)

Marilyn, te escribo esto en tu vientre.
Justamente debajo del ombligo.
Allí donde al deseo le nacen las curvas
concéntricas, y brilla
la dorada tersura del papel
de la revista que en mi mano tiembla.
Y escribo con mi mano más amada.



leopoldo maría panero

MARILYN MONROE'S NEGATIVE

Cabellera rubia que en la nada se extiende
viva tan sólo en las cavernas
(el orgullo así muere, en las cavernas)
agitábase el monstruo en el vacío
«Cuál es pues, la causa de su tristeza
—Los negros
en la oscuridad viscosa, la muerte por agua.
«Todos por el camino encuentran a nadie»
El rey oculto por la carne
sombra que en la luz no se ve
Marilyn (agua azul) este poema
no te nombra.

—Caddy, Caddy (Llamé):
No tengo mamá

Largos pasillos infructuosos
Mimsy sonrío, y Benny
obsesionado por las formas brillantes
ahora es sólo un eunuco en un hospital.



Richard Hamilton *Mi Marilyn (Pin Up collage)* 1964

rafael guillén

POEMA PARA LA VOZ DE MARILYN MONROE

Tu voz.
Sólo tu tibia y sinuosa voz de leche.
Sólo un aliento gutural, silbante,
modulado entre almohadas
de incontenible pasmo, bordeando
las simas del gemido,
del estertor acaso.
Como un tacto de fina piel abierta.
Como un espeso y claro líquido absorbente
que envuelve tus adentros, que te sube
del sexo mismo hasta los labios,
que recorre tus dulces cavidades
antes de ser soplo
caliente y sensorial que nos sumerge.

Tu masticada voz, que te desnuda
sutilmente, insidiosamente, como
si en derredor de tu cintura fuese
creando y disipando al mismo tiempo
mil velos transparentes de saliva.

Tu voz resuelta en quejas y mohines
que trasmina como un olor a cuerpo,
un tierno olor sedoso
que se propaga en ondas, que nos roza
tan delicadamente, que es posible
sentirlo por las manos y en las piernas.

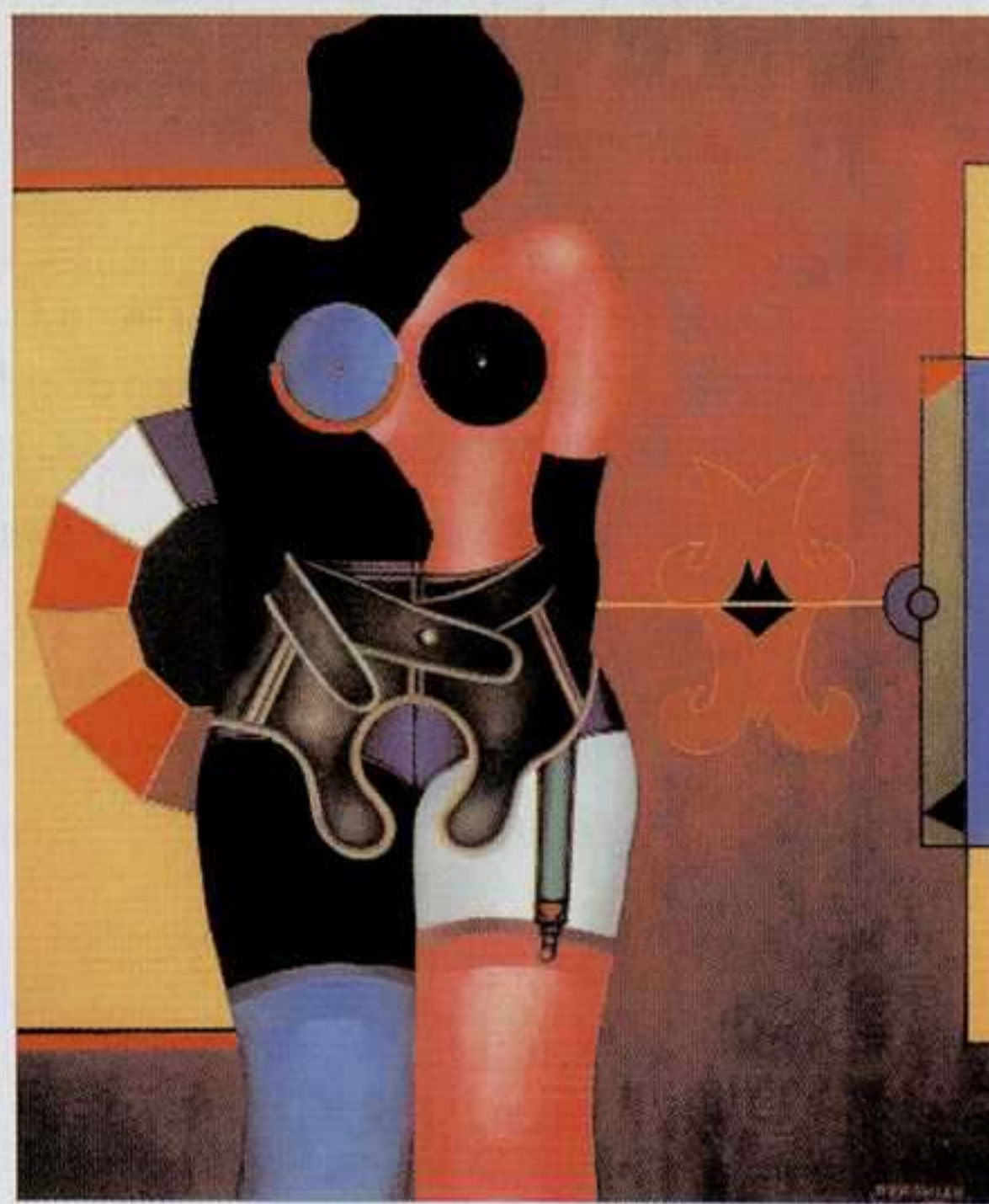
Tu voz labial, visible,
como gustando el aire, como dando
forma a posibles moldes para besos.
Tu voz de oscura selva con riachuelos.

Clavado aquí, en mi hombría,
oigo tu voz, que late entre mis dientes,
y enmudezco la radio, y cierro el gesto.
Porque tú ya estás muerta;
porque hace largos meses que estás muerta
y aún es posible el grito enfebrecido.

Oigo tu voz carnal, y me pregunto
qué pasa aquí. Si acaso es esto un nuevo
pecado, o un castigo.



Richard Lindner *Marilyn estuvo aquí 1967*



Richard Lindner *Marilyn estuvo aquí 1967*

antonio martínez sarrión

REQUISITORIA GENERAL

POR LA MUERTE DE UNA RUBIA

Acodados en las irreales barandas
acodados resistiendo la marea de
aromas
azaleas tamarindos
luna de california en el lento *week-end*
errantes aves marinas
también
los barcos también
los barcos hacia lejanas islas madreporicas
también los marineros empañados
también
los bidones vacíos las botellas vacías
las boyas arrancadas al pacífico
cuando acabó la victoriosa empresa
también los habitantes abisales
estaban al acecho marilyn

recuento de jugadas medias azules
prendas floridas en los hondos rincones
el incinerador a toda la presión
la inminente llegada del lechero
y
tú
con la muñeca fea la estantería con freud
las últimas camelias del jugador de béisbol
la cintura tronchada
sirenas
impasibles en las rocas ella
fitzgerald canta luces de pasadena
tobogán de la angustia blanca luz sideral
también ellos
fumaban incansables y distantes
en los horrendos bungalows la luna
aparatoso
en el lento *week-end* de california
laberinto de gatos vidrios en el asfalto
sombras inmemoriales casas de té
llamadas
al vacío también
ellos
con pelucas postizas reventando de alcohol
suicidio de john gilbert

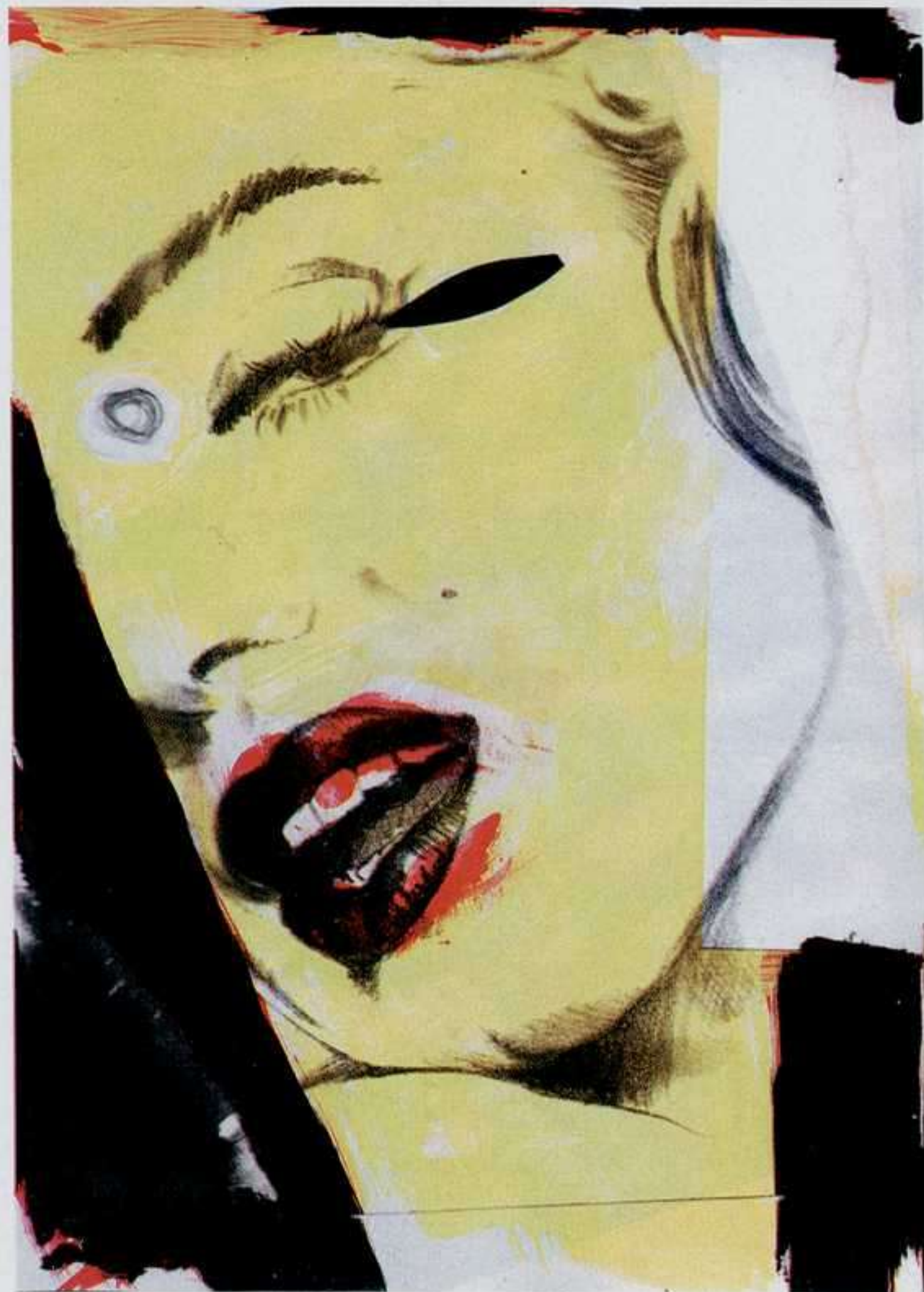
farsas de paula strasberg hediondez
del dramaturgo americano

mil barcos de basora cargados con especias
techos de muérdago *happy*
christmas vigiliass
esperando los besos imposibles

también
ellos los hornos crematorios
los pájaros nocturnos rebosantes de
herrumbre
la sofocada baja amenazante noche
boulevard
del crepúsculo
ráfagas
de terror en los ojos enormes de mi amor
aferrada a su sucio frasco de nembutal



Dámaso Ruano *Marilyn* 2003

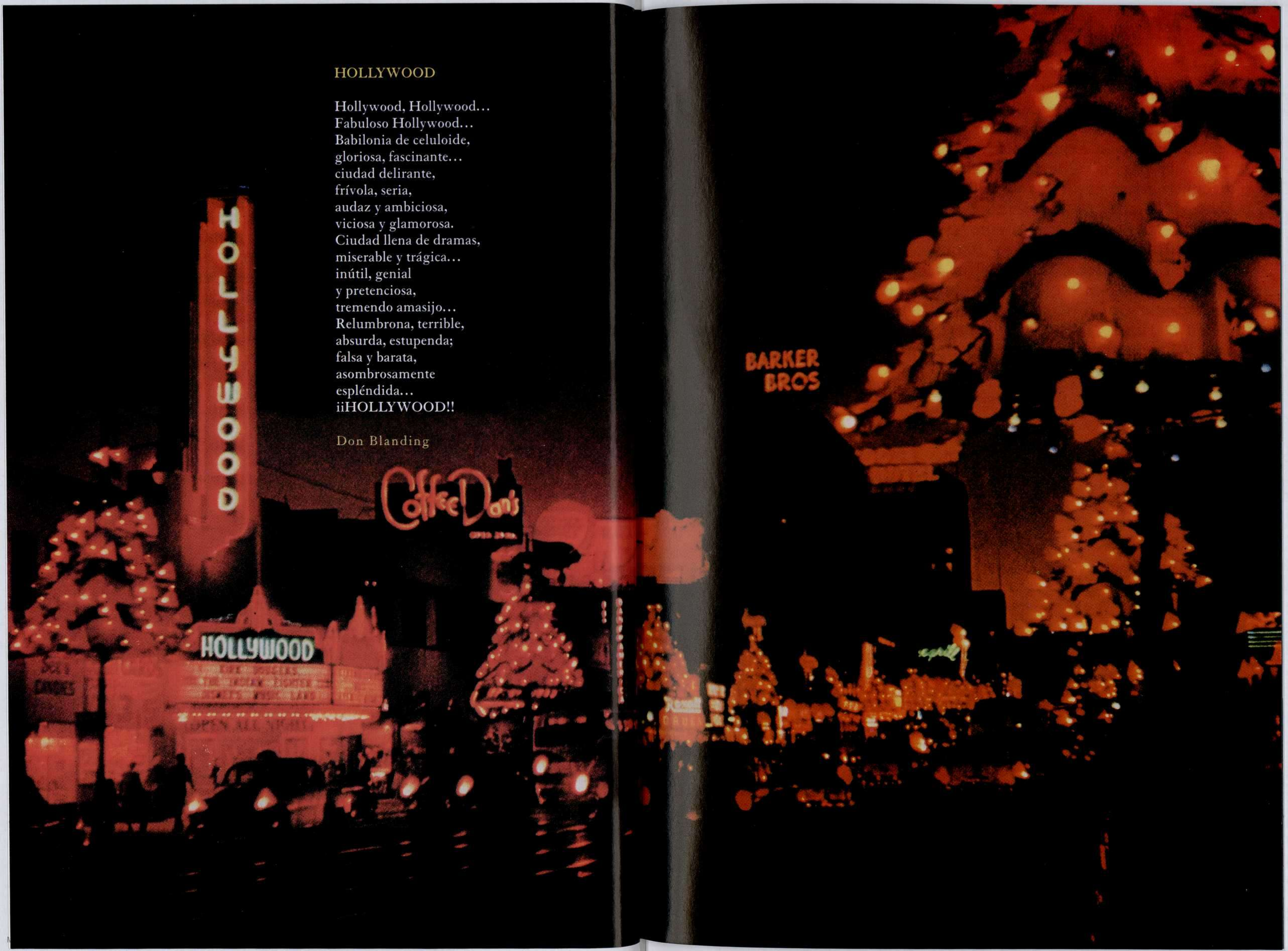


Díazdel *Marilyn* 2003

HOLLYWOOD

Hollywood, Hollywood...
Fabuloso Hollywood...
Babilonia de celuloide,
gloriosa, fascinante...
ciudad delirante,
frívola, seria,
audaz y ambiciosa,
viciosa y glamorosa.
Ciudad llena de dramas,
miserable y trágica...
inútil, genial
y pretenciosa,
tremendo amasijo...
Relumbrona, terrible,
absurda, estupenda;
falsa y barata,
asombrosamente
espléndida...
¡¡HOLLYWOOD!!

Don Blanding

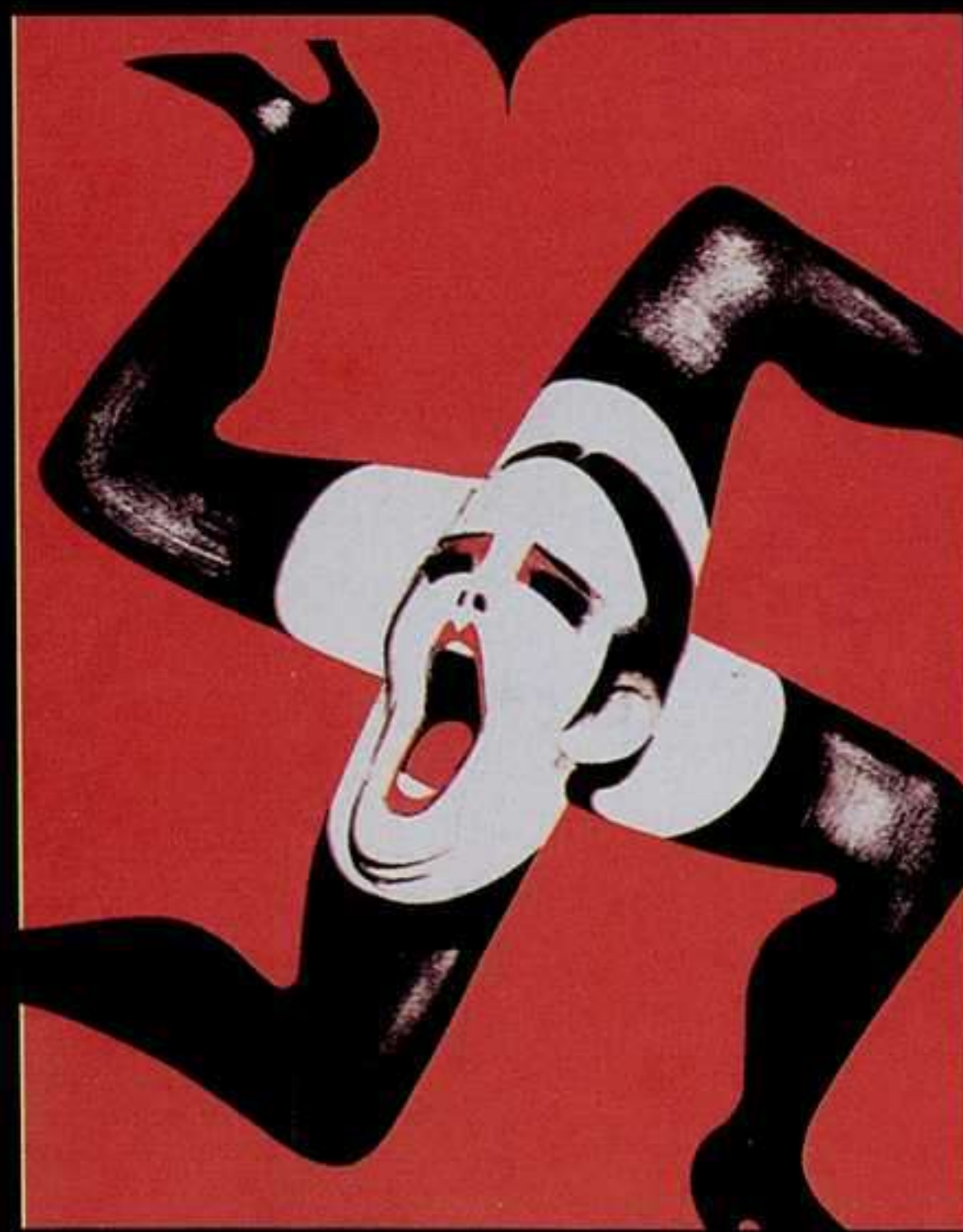


Cine arte gráfico

LOS CARTELES DE CINE

Roberto Sánchez López

La convivencia entre arte e industria que caracteriza al cine ha tenido desde sus inicios, un perfecto aliado en la publicidad. Esta nació en su concepción actual, durante los últimos años del siglo diecinueve. Sus estrategias eran todavía muy ingenuas, si bien habían dado con un arma fundamental: el cartel. Durante muchos años éste, tal y como se diseñó en la Francia saludaba al nuevo siglo, no tendría rivales en el campo de la publicidad. Dado su papel cada vez más importante, algunos pintores de ese periodo como Toulouse Lautrec, realizaron encargos en los que demostraron que arte y diseño publicitario podían y debían convivir. El modernismo, el impresionismo y el expresionismo dieron a los nuevos creadores, abundantes motivos y planteamientos estéticos, creándose una corriente continua de ideas entre los dos sectores, que todavía funciona en la actualidad. ¶ Algunos maestros del modernismo ganaron su prestigio realizando trabajos publicitarios. El más reconocido de todos ellos fue Jules Chéret, que firmaría, entre otros, uno de los carteles para las *Pantomimes Lumineuses* de Emyle Reynauld. Para los historiadores franceses, Reynauld fue el inventor de los dibujos animados y, por lo tanto, del cine en su fase más primitiva. Inventó el Praxinoscopio (perfeccionando el zootropo), e ideó un método de proyección que denominó «Teatro óptico». Así, en 1892, antes de que el cine tuviera existencia «oficial», el cartel sirvió para promocionar a uno de sus más viejos ancestros. ¶ Más adelante, nadie descuidará estos aspectos. Los hermanos Lumière contratan a H. Briscot y a Azuolle —famosos cartelistas—, que adaptaron las corrientes impresionistas al gusto más popular. El segundo de ellos nos muestra en su cartel para el regador regado (1896), la pantalla, la proyección y a unos satisfechos y divertidos espectadores, ante la considerada



Cabaret, Bob Fosse
(EE. UU.) 1972

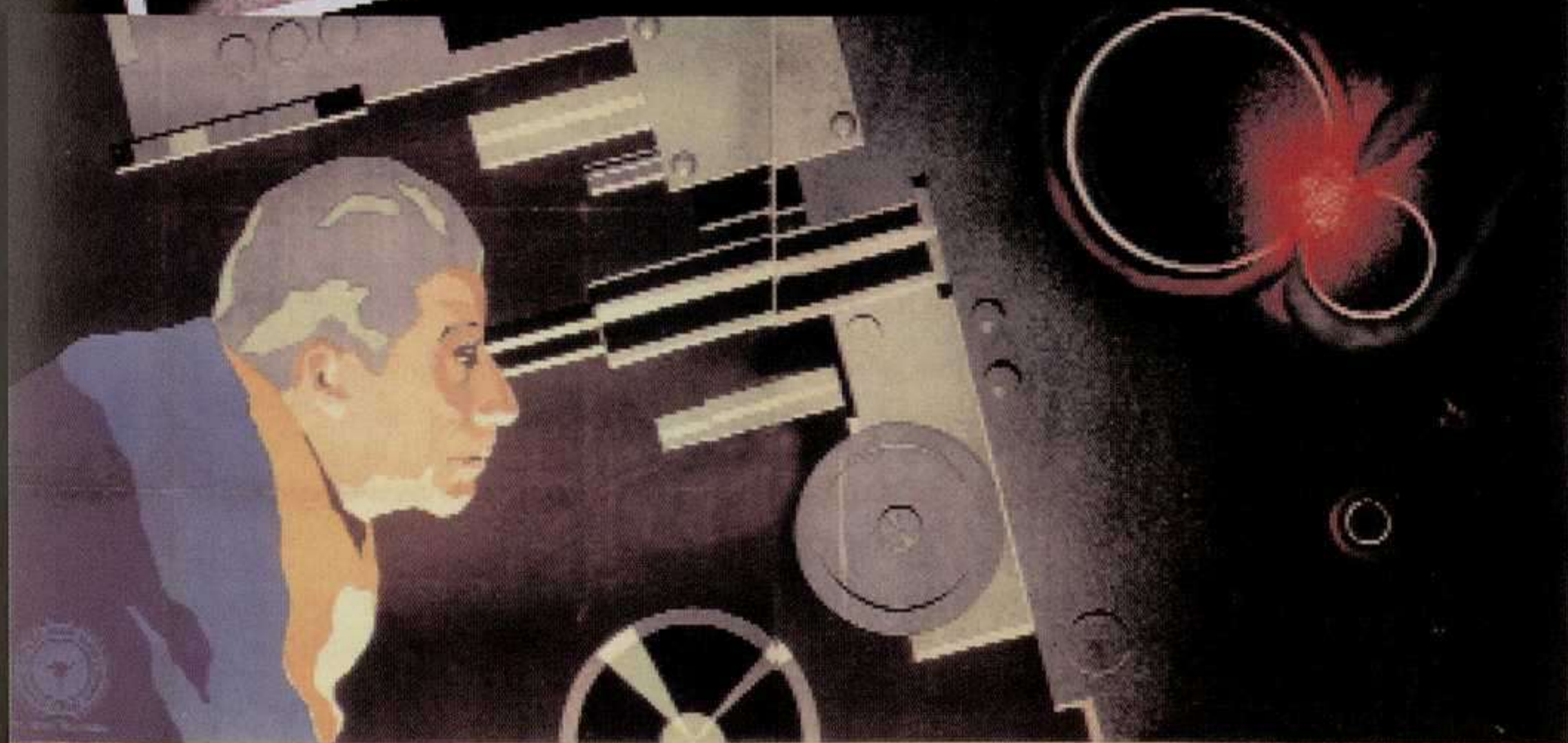
Cuando los mundos chocan, Rudolph Mate (EE. UU.) 1951

Metrópolis, Fritz Lang (Alemania) 1926

El fin del mundo, Abel Gance (Francia) 1930



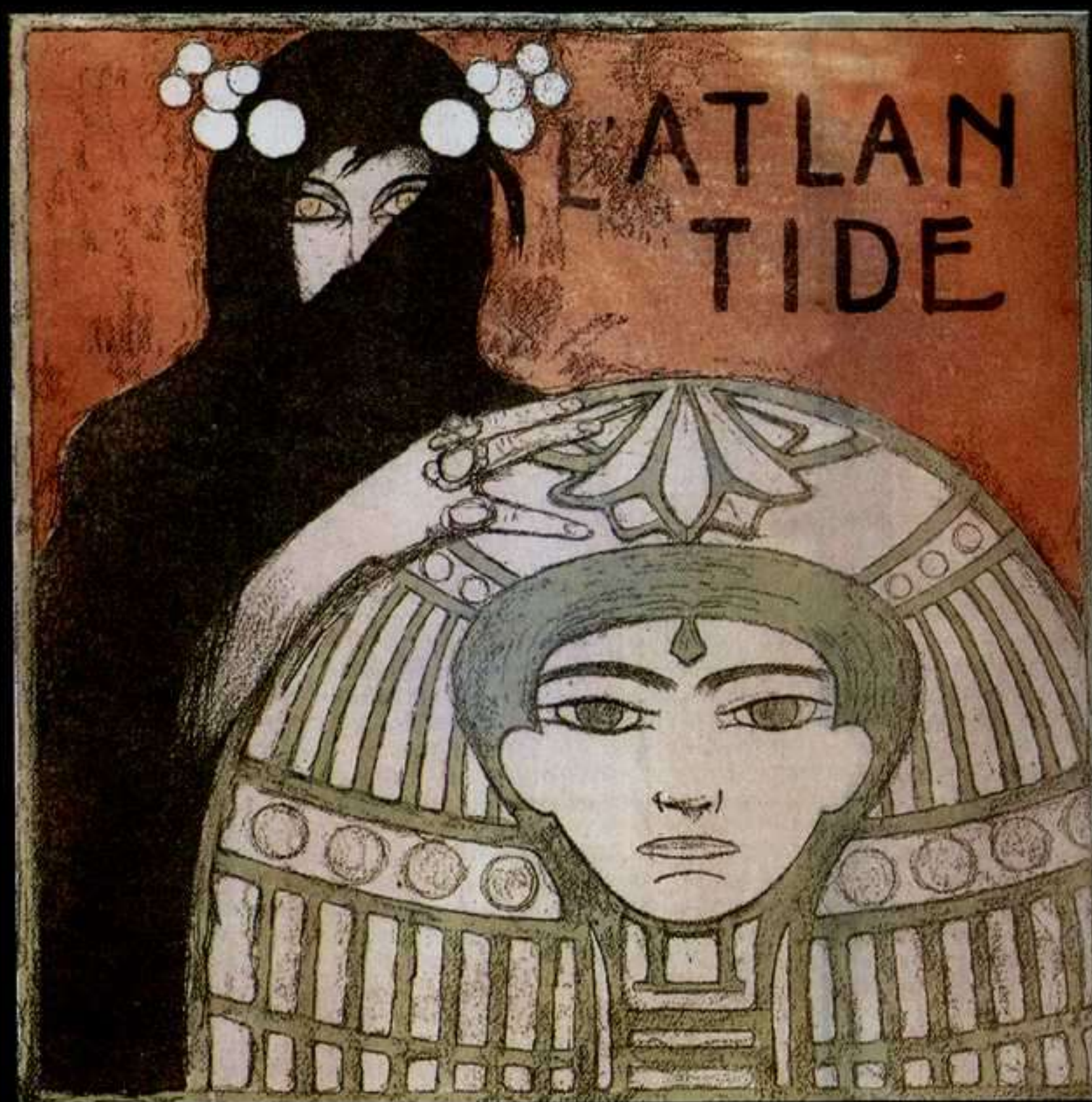
**CUANDO
LOS MUNDOS CHOCAN**



LA FIN DU MONDE

como primera comedia cinematográfica. La Pathé, con un mayor sentido de la explotación comercial, contrata a Jules Alexander Grun y a Faria (Cándido Aragonese de Faria), prestigiosos pintores y diseñadores. ¶ A través de los años y de diferentes escuelas nacionales de pintores, caricaturistas, dibujantes y diseñadores, por separado o integrados en talleres de diseño, han ido dejando ejemplos de un magnífico dominio de las metáforas y síntesis

visuales. ¶ Las imágenes estáticas, coloristas, simbólicas o meramente realistas de los carteles, intentaran transmitirnos la magia dinámica del cine. Lograrán, casi siempre, impulsarnos a que veamos un u otra película. ¶ Desde la estética expresionista y la Alemania de los años veinte, se facturaron bellas muestras, como el diseño de Otto Sthal-Arptke para *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de R. Wiene, una fiel reproducción de su pintórica escenografía. ¶ Desde el constructivismo y la Rusia revolucionaria de esa misma época los hermanos Stenberg y V. Rodchenko, dentro del círculo artístico for-



La Atlántida, Jacques Feyder (Francia) 1921

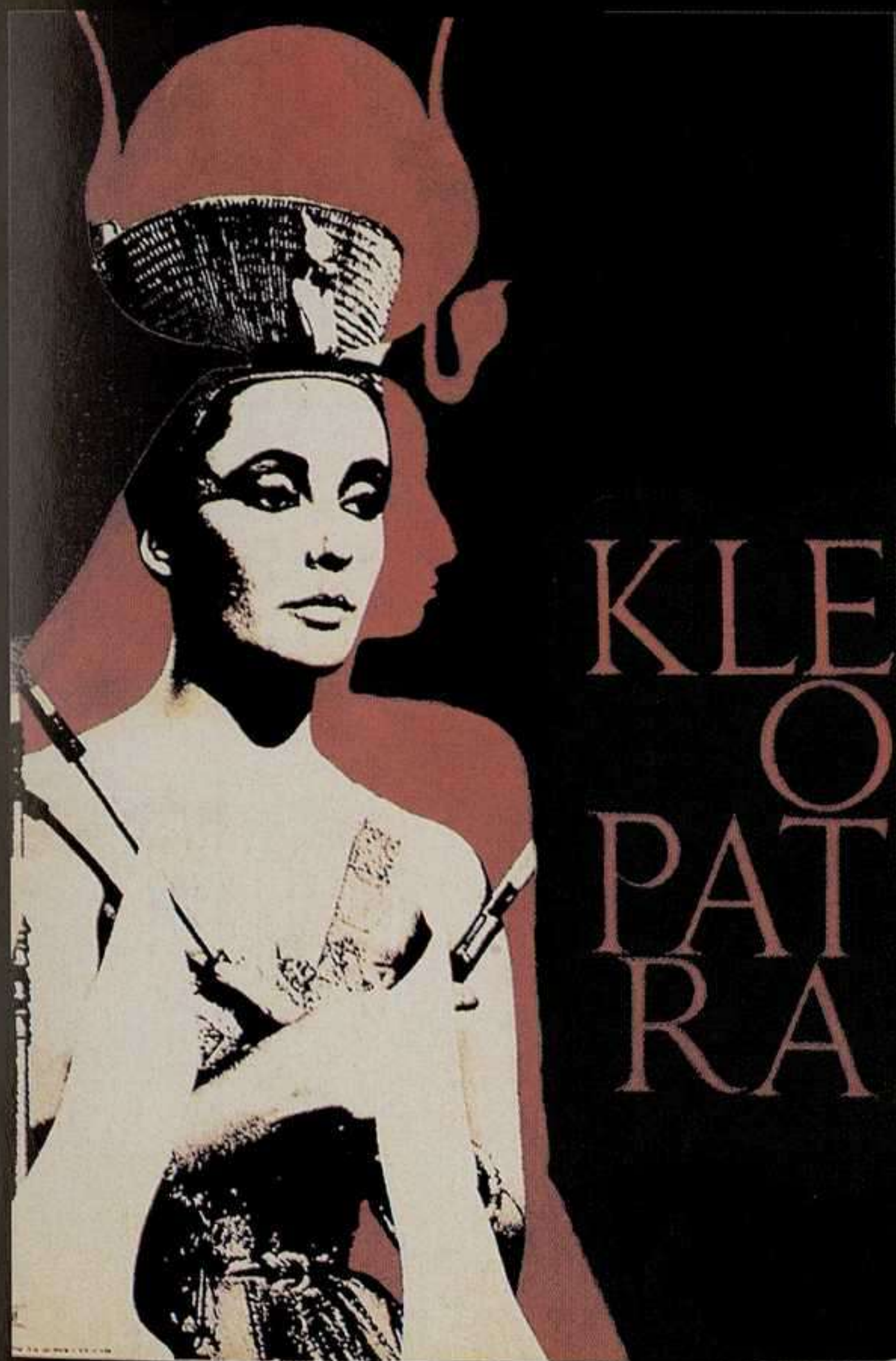
Cleopatra, J. L. Mankiewicz (EE. UU.) 1963

Lawrence de Arabia, David Lean (Gran Bretaña) 1962



mado por K. Malevitch y Maiakovski, trasladaron su radical estética, a los filmes de Eisenstein y D. Vertov. ¶ El surrealismo, que nació también en ese álgido período, salpicará desde entonces, a todos los diseñadores publicitarios. Buñuel, Dalí,

y Magritt serán referencias obligadas confesas o no, de todo autor que se precie de captar la atención con lo inusual y lo inesperado. ¶ También en Alemania, dentro del más austero y práctico ambiente de la



«Bauhaus», Schulz- Neudamm firmará el cartel de la mítica *Metrópolis* (1926) de F. Lang; o Jan Tschichold el de la promoción alemana para *El maquinista de la general* (1926) de y con Búster Keaton.

¶ En Estados Unidos se impone desde un primer momento, un estilo colorista, fácil y llamativo, empeñado en consolidar su propio «Star System». James Montgomery Flagg (responsable de ese celeberrimo cartel de reclutamiento que muestra al *uncle Sam* señalando con el

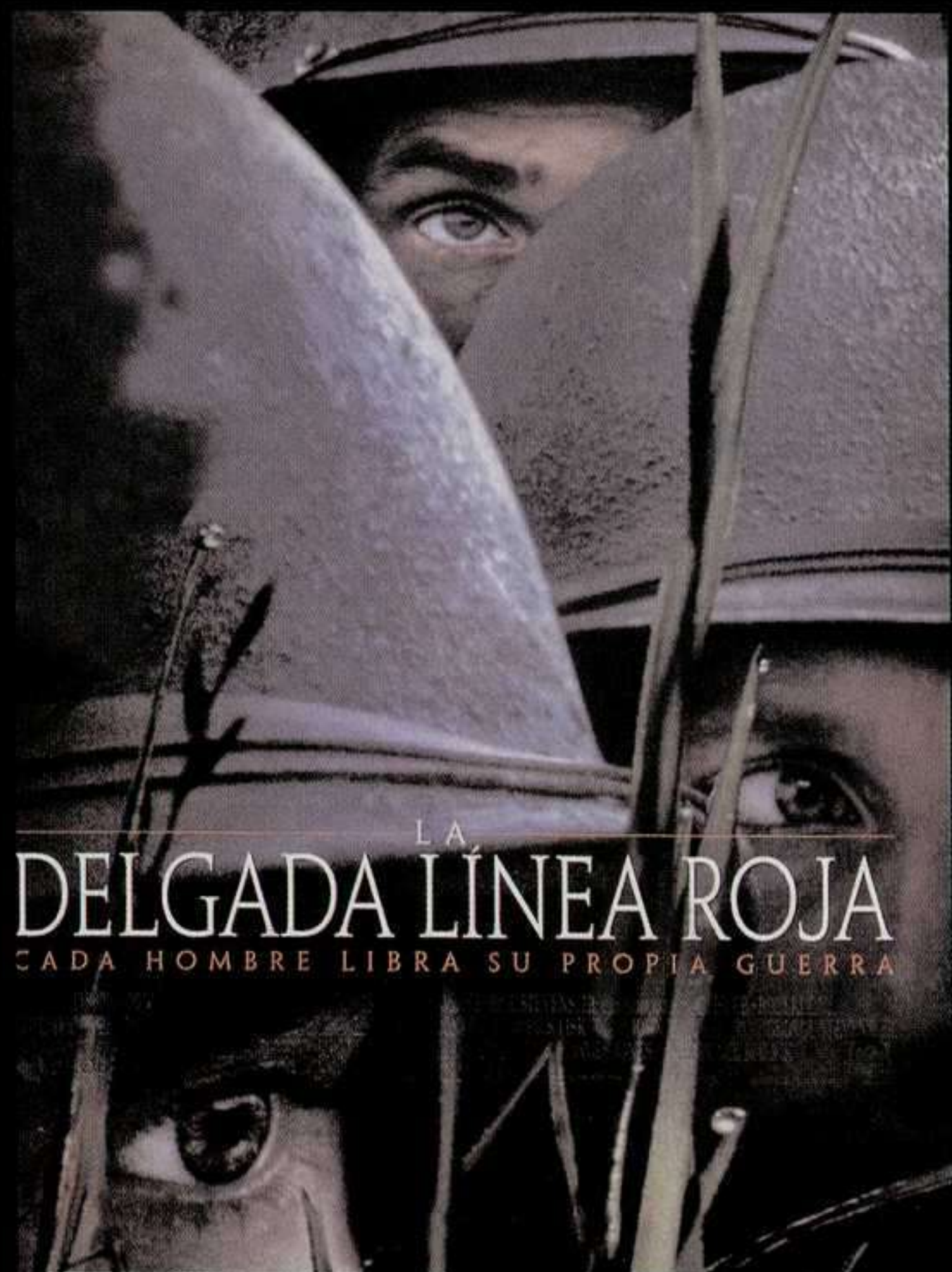
índice al espectador) retrata a todas las estrellas del momento y firma carteles como el de *Horizontes perdidos* (1937), de F. Capra. Con Hollywood a pleno rendimiento, los departamentos artísticos de los grandes estudios confeccionan también carteles. Muchos diseñadores europeos trabajan a su servicio.



El acorazado Potemkin, S.M. Eisenstein (URSS) 1925

M·A·S·H, Robert Altman (EE. UU.) 1970

La delgada línea roja, Terence Malik (EE. UU.) 1990



Ese Oscuro Objeto del Deseo



Ese oscuro objeto del deseo, Luis Buñuel (España-Francia) 1977

Barreras infranqueables, Archie Mayo (EE. UU.) 1935

La dama de Shanghai, Orson Welles (EE. UU.) 1948



Bordertown



El alemán Antón Grot con un refinado gusto modernista en *El ladrón de Bagdad* (1924) de R. Watsh o el húngaro Karoly Grosz, trasladando el expresionismo a los carteles de *Frankenstein* (1931) y *La novia de Frankenstein* (1935), del inglés J. Whale no menos aficionado a la estética del claroscuro. La lista de nombres propios trabajando para las Majors sería inabarcable. Pero hay que recordar al, quizá, mejor diseñador norteamericano dentro del estilo naturalista Nor-

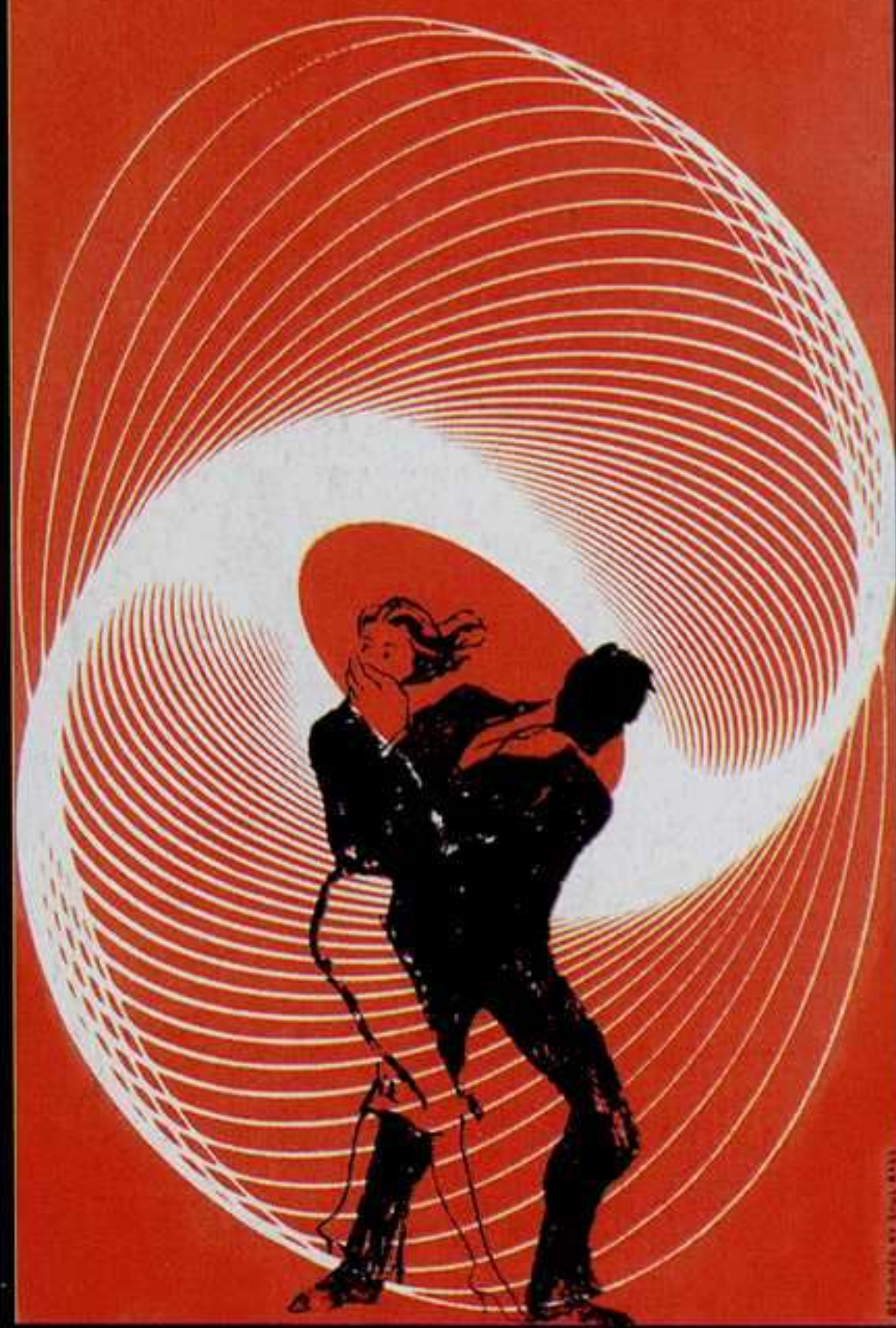
man Rockwell. Sus portadas para las revistas y semanarios, los carteles para espectáculos teatrales y sus retratos de las personalidades más destacadas de los años cuarenta, marcaron toda la década. ¶ La escuela francesa ha sido analizada, en una extensa bibliografía por numerosos estudiosos del «fenómeno cartel» del propio país. Serán los carteles comerciales de Cassandre —que no



The Godfather

El Padrino, Francis Ford Coppola (EE. UU.), 1972

VERTIGO

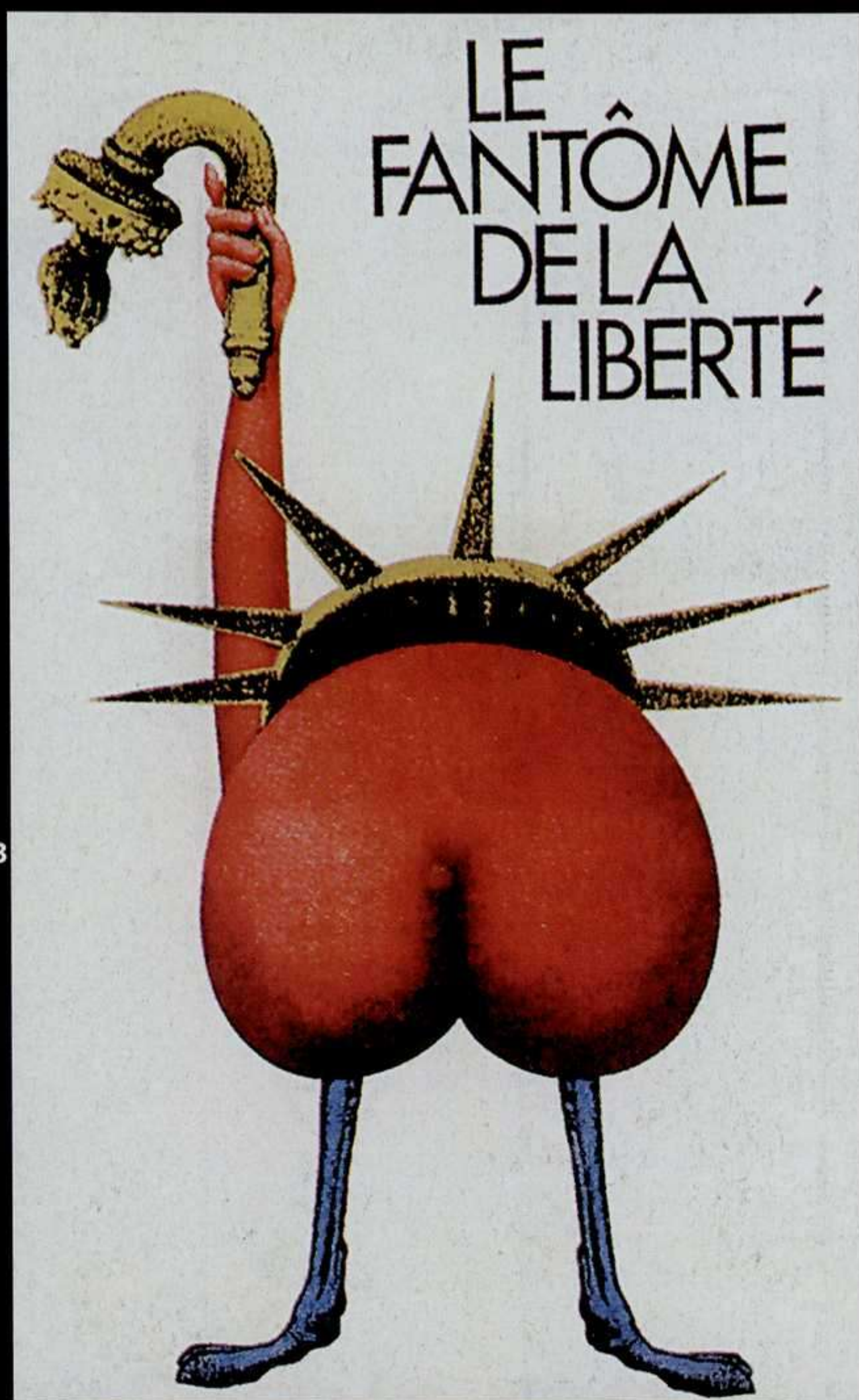


Vértigo, Alfred Hitchcock (EE. UU.), 1958



El crepúsculo de los dioses, Billy Wilder (EE. UU.)

El fantasma de la libertad, Luis Buñuel (Francia), 1973



tuvo encargos para el cine- y su reinterpretación del cubismo, los que más influyeron en un primer momento. Ese fue el caso de Fernand Léger (también realizador, que firmó el de *La inhumana* (1923), de M. L'Herbier, y ese mismo estilo, con unos ligeros toques surrealistas en los trabajos de los cuatro grandes franceses Raymond Hyd que muy cercano a Madrid, hará carteles para Melville, Cayatte y Clouzot; René Ferracci, para Godard y Buñuel; Leo Kouper, cuya síntesis visual de la manzana/culo del cartel para *Emmanuelle* (1974) de J. Jackin, tuvo un éxito sin precedentes, y Raymond Savignac que tan sólo por sus atrevidos y ocurren-

tes caballero y caballo vencidos e invertidos para Lancelot Du Lac (1974), R. Bresson merecería un puesto entre los mejores cartelistas de la historia. ¶ No sólo Francia ha destacado en los últimos años, Inglaterra brilló durante los cincuenta. La Ealing, uno de sus estudios clásicos tuvo en nómina una extensa lista de hábiles profesionales que fusionaron estilos y vanguardias. Influyeron, en parte, en la prestigiosa Escuela polaca, que debe escribirse con mayúsculas, ya que fue la única que desde el

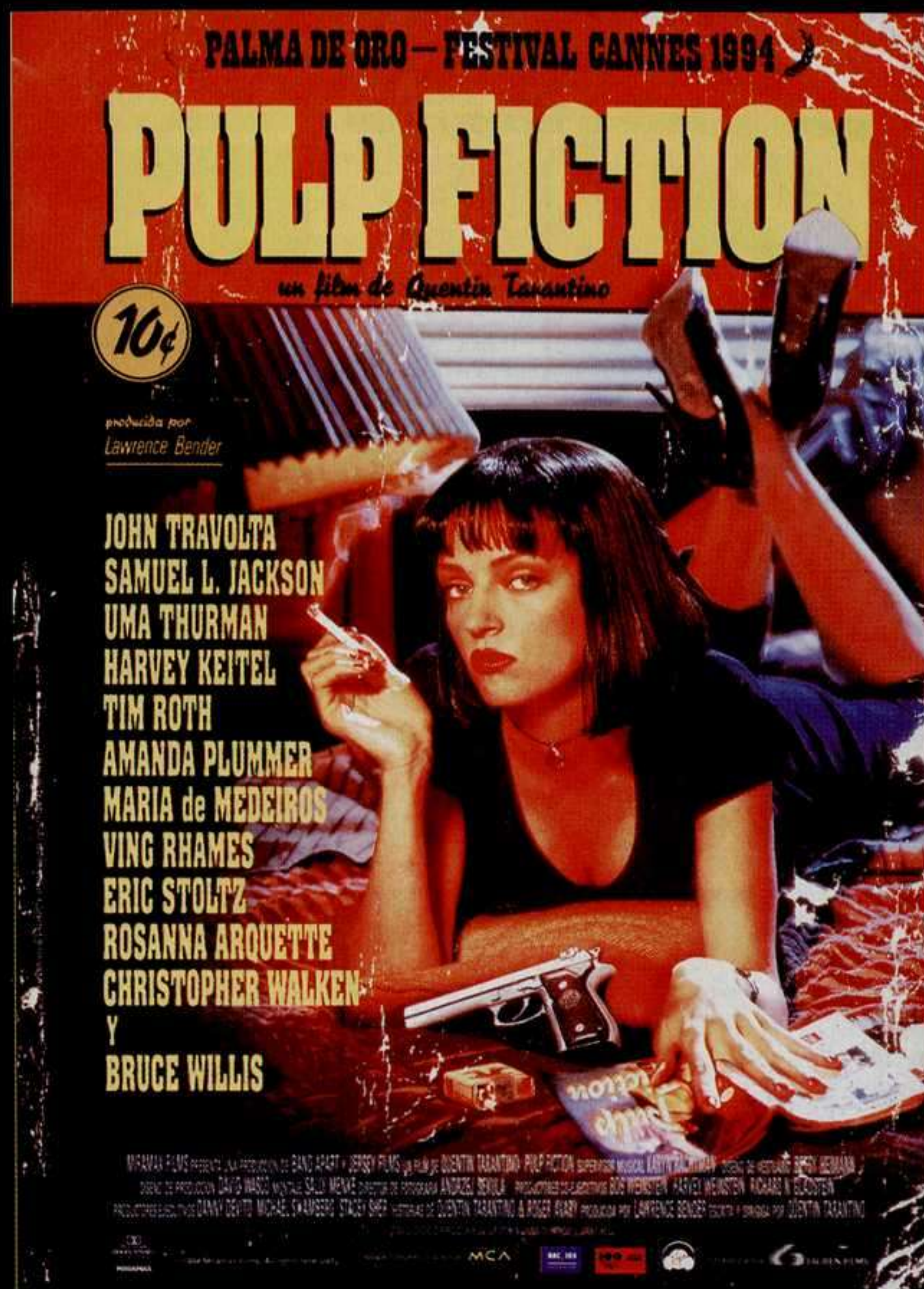


Z, Costa-Gavras (Francia), 1968

Repulsión, Roman Polanski (Francia/G.B), 1965



Repulsion



Pulp Fiction, Quentin Tarantino (EE. UU. / Bélgica), 1994

lograron brillantes reinterpretaciones de los viejos estilos. Fue el caso de nuestro genial Ivan Zulueta-este paso no lo ha dado en su faceta como realizador, o del prolífico norteamericano Robert Peak. A este se deben los carteles para *En busca del arca perdida* (1981), de S Spielberg, *Star Trek* (1979) de R. Wise, *Apocalypse now* (1979), de Francis F. Coppola, *Excalibur* (1981), de J. Boorman y *El placer de los extraños* (1990) de P. Schrader. Ofrecen desde una recreación del espíritu de los comics de los ochenta, al modernismo, pasando por el prerafaelismo del último de los

citados. ¶ Para concluir, querría recordarles un nombre y una escuela. El primero es Saul Bass, maestro de maestros (muy imitado en España), capaz de las mejores metáforas al servicio de los títulos de crédito y carteles de las películas de O. Preminger y A. Hitchcock y otros.

Y en cuanto a la escuela: la cubana, capaz de improvisar durante los setenta un rabioso pop-socialismo caribeño de poderoso impacto visual.



La poesía
de los grandes
directores
y la generación
perdida.
LAS DÉCADAS
DE LOS AÑOS 40 Y 50

David Felipe Arranz

Arte gráfico para el cartel de *La sombra de una duda* de Alfred Hitchcock, 1943

Tras la depresión norteamericana de la década de los años 30, el cine nacido al amparo del New Deal del presidente Franklin Delano Roosevelt propició, por un lado, el desarrollo de una cinematografía emergente, centrada en la creación de valores colectivos reflejados en la gran pantalla, pero también facilitó, andando el tiempo, que en 1947 se creara la comisión Parnell Thomas, preludeo del calvario de los sucesivos comités de Actividades Antiamericanas que jalaron de delatores, listas negras y perseguidos el periodo conocido como «la caza de brujas».

En las décadas de los años 40 y 50, el cine norteamericano es, además de industria, cine de autor, hecho que no deja de resultar paradójico en un sistema conductista, dirigido a la creación de mitos sociales y regido por una producción destinada al consumo de taquilla.

Las libertades creativas personales de estos cineastas y las enseñanzas de los movimientos que los precedieron, de aquellos que primero exploraron la relación entre poesía y cine y su valor metafórico (la escuela soviética, el surrealismo y el cine documental) germinaron en los directores del cine clásico norteamericano y en la llamada generación perdida, y dieron a la Historia las páginas más bellas de la Edad de Oro del cine. Entre los primeros se encuentran George Cukor, John Ford, Henry Hathaway, King Vidor, Frank Capra, Raoul Walsh, William Wellmann y los directores de origen europeo, como Jacques Tourneur, Billy Wilder o William Wyler. Además, dominando plenamente las dos décadas se encuentra la llamada generación perdida de Hollywood, con Richard Brooks, Otto Preminger, Nicholas Ray y John Huston, entre otros, más Orson Welles, a medio camino entre éstos y el genio personal.

La cuestión de si existen o no unos universales metafóricos actuando en el imaginario colectivo de los espectadores no es en absoluto baladí. La poesía cinematográfica de estas metáforas recogidas en fotogramas constituyen en muchos casos referentes que ya se han incorporado al pensamiento, incluso al de aquellos a quienes el cine no les apasiona; tal es el caso de las imágenes de Rick e Ilsa, despidiéndose en la niebla en el aeropuerto de Casablanca; de Cary Grant lanzándose a una zanja del maizal mientras le disparan desde la avioneta fumigadora en *Con la muerte en los talones*; de un avejentado Ethan alejándose en un plano de espaldas a la cámara, azotado por el viento, en la última secuencia de *Centauros del desierto*; o el cruce de piernas de Sharon Stone. Podemos afirmar que el espectador ha desarrollado un razonamiento metafórico que actúa a la hora de descodificar las imágenes de una película, el sentido del discurso fílmico, el sentido de su literariedad, de lo literario. La pregunta es si las metáforas cinematográficas constituyen un sistema epistemológico de exploración y autoanálisis que ayuda al hombre a conocerse mejor a sí mismo o son simplemente un reflejo de un comportamiento que encuentra un equivalente artístico, una manera de sublimar un discurso que parte de la suspensión de la incredulidad del individuo. Lakoff y Johnson¹ hablan de la metáfora como «el mecanismo básico de nuestro razonamiento». ¿Razonamos a través del cine, ampliando nuestra percepción del mundo?

¹ Lakoff y Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.

En el sentido horaciano, *ut pictura, poesis* (como la pintura, así es la poesía), la sintaxis cinematográfica se aproxima a ese frágil tramo que une a la creación con la realidad, la expresión artística de la belleza a través de la imagen y de la palabra cuando ésta aparece más allá del capítulo de la mimesis; es decir, de la imitación, el remedo o el traslado.

Tras la contienda mundial, pronto comienzan a desarrollarse extraordinarias metáforas visuales del terror agazapado en la apacible cotidianidad de los pueblos asentados en los valles de Norteamérica. Cuando Alfred Hitchcock filma en Estados Unidos en pleno conflicto *La sombra de una duda* (1943) no está sino descubriendo a los ojos de los propios norteamericanos sus demonios interiores, reunidos en el tío Charlie Oakley/Joseph Cotten, reverso del New Deal y respuesta a los vínculos comunitarios que directores como King Vidor o Frank Capra se habían empeñado en crear en filmes que inventaban los mandamientos de la historia norteamericana: el sacrificio, el carácter épico de la conquista del Oeste, el individualismo y, a la vez, el amor a la comunidad. El hombre que quería ser James Stewart ya no se mira en el espejo de Gary Cooper, sino que se interroga acerca de los valores que se habían venido admitiendo como válidos sin cuestionarse. El propio Hitchcock reconocía a Truffaut que la película planteaba un doble fondo: uno moral y otro de lenguaje metafórico a través de la utilización de, por ejemplo, la humareda de la locomotora que lleva al tío Charlie a Santa Rosa: «Para la primera escena había pedido mucho humo negro; es una de esas ideas por las que uno se toma un gran interés sin que luego se advierta; pero aquí tuvimos una suerte especial: la posición del sol produjo una bonita sombra sobre toda la estación»². El tipo de metáfora sombría de esta escena es de contraste: Charlie/Joseph Cotten, con las manos manchadas de sangre y perseguido por la policía, es recibido por su sobrina con verdadera devoción, ajena a los delitos de su tío. Ella lo admira, incluso se llama como él y puede que hasta secretamente lo ame, como nos sugieren las imágenes, hasta donde el código moral de la época lo permitía. A continuación se ve al tío Charlie con una media sonrisa, caminando, precedido de sus familiares, fijando los ojos en la joven en un travelling que nos revela que quizá también él, en su interior, ame a su sobrina. En dos pinceladas el mago del suspense ha versificado a través del juego de las miradas, la imagen una oculta historia de amor, trágica en su final y malhadada en sus circunstancias en la medida en que existía entre ambos, tío y sobrina, verdadera devoción.

Es la cuchillada en mitad del escenario, el cuchillo de Polanski en el agua de Norteamérica, la cortina de la memoria colectiva del Oeste rasgada por un europeo, el accidente de la avioneta y el camión de combustible en el desierto americano, mordiéndole los talones a Cary Grant o a espaldas de un falso culpable como Henry



Orson Welles por Cecil Beaton

² *Hitchcock según Truffaut* (edición definitiva), Madrid, Akal, 1991, p.127.

Fonda. *La sombra de una duda* metaforiza los tiempos pasados a través del *Vals de la viuda alegre*, cuya mera enunciación contiene ya de manera implícita a las víctimas del tío Charlie: las viudas. El mecanismo de la sinestesia, capaz de crear sensaciones propias de uno de los cinco sentidos a través de cualquiera de los otros cuatro, evoca en este caso una realidad visual a través de una gozosa melodía y de nuevo hace su aparición la metáfora contrastiva, en un recurso muy próximo al que utilizó Ford en la escena del baile de *Fort Apache*, en la que la feliz fiesta que celebra en el fuerte preludia el ataque indio. La fuerza evocadora de un tiempo mejor llevó a estos cineastas a recurrir al vals y a metaforizarlo por oposición al peligro inminente. A la fotografía de Joseph Valentine se unió en el caso de *La sombra...* la batuta de Dimitri Tiomkin, que plasmó en el pentagrama el retrato que el guionista Thornton Wilder, uno de los mejores narradores norteamericanos, había hecho del intruso de Santa Rosa. La melodía festiva da pronto la alternativa a acordes terribles y rotundos y opera de nuevo el contraste desde la primera escena: la monumentalidad del puente de la gran ciudad bajo cuyos pilares se inclina el extrarradio se concreta en un paria junto a un automóvil abandonado con la formidable construcción al fondo. En este contexto se nos presenta el tío Charlie, tumbado en la cama de una miserable pensión, fumando apaciblemente en su culpable horizontalidad, tan tendido como los billetes que se extienden sobre la mesilla y por el suelo del cuartucho. Fuma un puro, detalle que le aporta un toque mefistofélico, y termina escapando por la ventana. Los asombrosos planos picados del tío Charlie corriendo por los barrios bajos, seguido de cerca por la policía, forman una red isotópica emparentada con los picados de la sobrina Charlie en la hemeroteca de la Biblioteca pública de Santa Rosa, cuando acaba de descubrir que su tío es un asesino de ancianas.

La variante de este tema que presenta Orson Welles en 1946 con *El extraño* parece marcar una pauta tozuda: los tránsitos de las cinematografías de la década de los años 30 a las dos décadas siguientes se habían completado ya y la evocación del sueño americano se trastocó en una pesadilla con los ojos bien abiertos (unos *eyes wide open* que Kubrick en 1998 vuelve a



Joseph Cotten en *El tercer hombre* de Carol Reed, 1949



cerrar en *Eyes wide shut* para que sus personajes miren de hito en hito hacia sus demonios interiores). Creadores y espectadores se dan cuenta de que la Norteamérica de la que estaban enamorados no era una realidad, sino una imagen asentada originalmente en la Europa de los ancestros, por ejemplo irlandeses de John Ford, franceses de Jules Dassin o austríacos de Billy Wilder u Otto Preminger. Las poéticas del mal que nos dibujaban procedían directamente de allí y de la idea sartriana de que todo hombre lleva el infierno consigo. La poética de la extrañeza iniciada por Hitchcock es retomada por Welles con la historia de un nazi refugiado en un apacible pueblecito de Connecticut. Basada en un relato original de Victor Trivas y con un guión escrito por Welles, Gladys Hill y John Huston³, *El extraño* contiene una de las escenas de la poética de la violencia más importantes de la Historia del Cine, treinta años antes de que Peckinpah revisara esta poética. Hitchcock la retoma para *Vértigo* (1958) y Hathaway para *Niágara* (1953) de nuevo con Joseph Cotten. Es también el año de la obra maestra de Robert Siodmak, *La escalera de caracol* (1946), de la que Hitchcock aprendió que toda maldad asciende en forma de espiral y que la muerte se oculta al final de la escalera. La encarnación del mal debe ascender por una escalera, al igual que lo hizo Adolf Hitler, para encumbrarse a sí mismo, al Tercer Reich y después precipitarse al vacío. Los personajes que toman el camino de esa ascendencia fatal es una engañosa escalera de Jacob que no conduce precisamente al cielo. Welles tuvo el apoyo del maestro de fotografía Russell Metty en la escena de la torre del reloj, *leit motiv* que se anticipaba al comentario sobre el reloj de cuco que Harry Lyme/Orson Welles le hace a su amigo Holly Martins, otra vez Joseph Cotten, al pie de a noria del Prater en el *Tercer hombre* (1949): «En Suiza tuvieron amor fraternal, quinientos años de democracia y paz. ¿Y qué produjeron?... El reloj de cuco». Teniendo en cuenta que, primero, esa parte del diálogo es de

³ Huston finalmente se negó a aparecer en los créditos aunque el productor, Sam Spiegel, quería que la hubiera dirigido él



Rita Hayworth, Orson Welles y Everet Sloane en *La dama de Shangai* de Orson Welles, 1948

Welles y no de Graham Green, y segundo, que como reconoce Welles a Bodganovich en sus conversaciones⁴, en realidad el reloj de cuco se inventó en Baviera, al sudeste de Alemania, no deja de tener su ironía cómo el *enfant terrible* de Hollywood asoció su obsesión por el tiempo a lo que estaba ocurriendo en Centroeuropa. En *El extraño*, Franz/Welles se mira en el «espejo mágico» del enorme reloj del siglo XVI que corona la Escuela Superior Harper, donde imparte clases, contemplando su orgullo megalomaniaco y sus planes de resurgimiento del nazismo. Al hablar de poética de la extrañeza, de la violencia y del desasosiego podemos decir que Orson Welles, Alfred Hitchcock, Henry Hathaway y Robert Siodmak la concretaron en la imagen de una empinada escalera, en la que los antagonistas luchan por la supervivencia, y que cincelaron con majestuosos picados y contrapicados, con arriesgados movimientos de cámara y un gran ingenio en la resolución de los planos y escenas. Franz/Welles encuentra la muerte en el balcón del reloj, atravesado por el sable que porta un ángel, clara alusión al ajuste de cuentas de la justicia poética (¿ángel judeocristiano?), accionado por el mecanismo que con tanto afán había cuidado el nazi: otra vez el desgarró emocional y temporal que separa a los Estados Unidos de Europa. La imagen de Orson Welles ensartado en la espada de la estatua en movimiento marca su última hora, precipitándose a continuación al pie de la escuela. Un año más tarde, en 1947, Welles filma en *La dama de Shangai* su segundo recital poético violento: la escena de la Casa de los locos de la feria de San Francisco, donde en un escenario casi onírico y daliniano, con pinturas, decorados y caretas realizadas por el polifacético director de *Ciudadano Kane* enfrenta los vértices del triángulo amoroso Michael/Welles, Rosalie/Rita Hayworth y Bannister/Everett Sloane. La escena del tiroteo en la sala de los espejos, al igual que ocurría con el reloj de la Escuela Harper de *El extraño*, desenmascara a verdugos e incluso a víctimas y muestra un punto

⁴ Peter Bodganovich, *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo, 1994.

de vista poliédrico en el que las personalidades de los tres protagonistas se funden en una sola, símbolo de un pacto con el mal: «Naturalmente matarte a ti es matarme a mí: no hay diferencia». Los espejos rotos se clavan bajo el peso de Hayworth que, agonizante, se niega a abandonar esta vida y se arrastra «como los tiburones enloquecidos en su propia sangre: devorándose entre sí». El mensaje, muy houstoniano por otro lado, aparece puesto en boca de la moribunda: «Es imposible ganar».

Lo que en Welles es parte del relato, Huston lo sublima haciendo de ese mensaje una filosofía de vida en filmes como *El tesoro de Sierra Madre* (1947) o *Las raíces del cielo* (1958), en los que compuso fotogramas de la más alta tensión lírica sublimando la poética de la pérdida hasta extremos jamás explorados hasta entonces en el cine. La escena de Tim Holt y Walter Huston riéndose a mandíbula batiente tras comprobar que todo el oro cuya extracción casi les cuesta la vida se lo ha llevado el viento, o el tiroteo a muerte del grupo de Trevor Howard, Errol Flynn, Juliette Greco y Eddie Abert contra los cazadores de elefantes en plena sabana africana, nos hablan de la similitud entre el romanticismo poético y las vanguardias, en los que el individuo lucha contra un mundo que lo ataca, con el que rompe a su vez, creando un registro irónico y hasta humorístico del inadap-

tado o *misfit* que orienta sus acciones hasta la negación de la propia persona... o incluso la muerte. En la adaptación de la novela de Romain Gary, Morel/Trevor Howard da vida a un soñador que reúne a un grupo de heterodoxos, un borrachín (Flynn), una mujer de mala reputación (Greco), un independentista africano (Connor), un viejo barón alemán (Hussenot) y un fotógrafo mercenario (Albert), con el fin de proteger a los paquidermos. Para Huston, al igual que los poetas románticos, el paisaje debía intensificar los sentimientos de los personajes, según ha reconocido en multitud de entrevistas. Con una realista y a la vez poética fotografía de Oswald Morris del desierto del Chad en la parte más oriental del desierto del Sáhara, en la que nos muestra el conflicto de caracteres, *Las raíces del cielo* fue una atípica producción de espíritu libertario para la Fox de Darryl F. Zanuck.

Es el mismo discurso romántico del Nicholas Ray de *Muerte en los pantanos* (1958) cuyo título original sugería mucho más, *Wind across the Everglades*, rodada íntegramente en los escenarios naturales del Parque Nacional de los Everglades, en Florida y terminada y montada por su productor. El punto de vista de Ray se sitúa a vista de pájaro sobre las vidas errantes de los habitantes de las aguas pantanosas o flota sobre la superficie de las aguas en las que serpentean los reflejos de las antorchas encendidas por la celebración continua de ron cubano y cerveza. A veces el cine llega a constituirse en un universo cerrado en sí mismo, mágico y extraño, y es el caso de esta singular y bella película. El tono crepuscular con escenas nocturnas y personajes enfebrecidos, como la escena en la que Walt Murdock/Christopher Plummer y Cotton Mub/Burl Ives se vigilan mutuamente a bordo de una canoa sobre el Canal Wilderness, luchando contra el agotamiento y la fiebre, se anticipa a la preocupación por la Naturaleza del cine social y documental de los años setenta. La escena en la playa, bajo el templete de música entre el Walt Murdock y la joven Naomi, besándose sobre la arena, simboliza el palpito de la vida, mientras que los gritos agónicos del indio Billy, un indio seminola que ayudaba a Murdock en su cruzada protectora de los pantanos, ofrece la mejor metáfora de la muerte. En una de las secuencias más impactantes del filme, la banda de cazadores de aves ata a Billy al árbol venenoso por ayudar al «hombre pájaro» Murdock, y fue sabiamente alternada por Ray con los

planos de garcetas pescando pececillos o caimanes engullendo a sus presas, en un intenso paralelismo. Pocas veces la fotografía ha captado tan bien la humedad como en la de Joseph C. Brun de esta película, un amarillo verdoso que va de la vida a la muerte. Plummer, en el inmenso papel de protector de la fauna, enviado por la Sociedad Audubon. Por desavenencias en la concepción del guión, Nicholas Ray fue despedido por el productor Schulberg antes de que terminara el rodaje, y éste terminó la película, la montó y desechó gran parte del metraje original de Ray. Sin embargo *Muerte en los pantanos* conserva toda la imperfección de los versos improvisados de un maestro y propone la primera fábula ecologista de la gran pantalla, con un delicioso toque Art Decó invadiendo los espacios naturales de Miami, que llega a su momento culminante cuando Murdock charla en el salón del hotel con Beef/Tony Galento mientras suena la música y comprende que el mundo de los cazadores es más civilizado que el de la alta sociedad que consume las plumas de las aves que ellos capturan.

Esta vuelta al Romanticismo como una fuerte tendencia de los guionistas y directores es ya una evidencia a mediados de la década de los cuarenta. La «Oda a una urna griega» de Keats con la que William Dieterle abre *El retrato de Jennie* (1948) —Joseph Cotten su protagonista— parece confirmarlo: «La belleza es verdad y la verdad, belleza. / Es todo lo que sabemos en la Tierra. / Es todo lo que necesitamos saber». En estas películas, la realidad termina por dejar



Cary Grant en una escena de *Sólo los ángeles tienen alas* de Howard Hawks, 1939

paso a la actividad espiritual de los protagonistas, manifestada a su vez en el mundo del Arte, en la música, en cuadros, lienzos, retratos, libros antiguos, estatuillas y pinturas, que pertenecen al mundo de la Literatura y los mitos. Los actos de estos peregrinos de la eternidad, como definió un día Shelley a Byron, se rigen por una peculiar y mágica poética del tiempo. James Mason y George Sanders se especializaron en estos papeles y el director Albert Lewin fue su mentor y el principal impulsor de esta manera de entender el cine, con filmes lastrados para muchos por el material poético y artístico que obsesionaba a su director, y para otros —entre los que me encuentro—, enriquecidos notablemente. Nos referimos a maravillas como *Pandora y el holandés errante* (1951), *El retrato de Dorian Gray* (1945) o *Soberbia* (1943), cuyo exquisito lenguaje poético constituye capítulo aparte. Tachar de excesivamente literarias estas películas no sería sólo injusto, sino que supondría algo similar a calificar de excesivamente lírico un poema de Omar Khayyam, uno de cuyos rubayats cita, por cierto, Dorian Gray, incentivando el texto original de Óscar Wilde.

⁵ Que obtuvo el Óscar al mejor actor secundario.

⁶ Las buenas acciones eran en muchas ocasiones el resultado de la poesía de lo cotidiano, oculta tras el escaparate de una mercería, de una tienda de golosinas de Nueva York o en los cajones llenos de regalos de una tienda de ultramarinos. *Dama por un día* o su posterior revisión *Un gángster para un milagro*, de Capra, *El bazar de las sorpresas* de Lubitsch o la mencionada *¡Qué bello es vivir!* retrataron las vidas heroicas de personas anónimas que imprimían un profundo sesgo moral a todas sus acciones frente a las del antagonista de turno, casi siempre encarnado por Frank Morgan, Lionel Barrymore o Edward Arnold, trasuntos del dickensiano señor Scrooge de *Canción de Navidad*, que se diluía en el almíbar del pequeño milagro de lo doméstico, a cuya fuerza fraternal no podía oponer resistencia alguna. El género de la comedia urbana del milagro cotidiano encontró en España su equivalente en la sintaxis cinematográfica desarrollada por Ladislao Vajda, Joaquín Luis Romero Marchent, Pedro Lazaga o Luis García Berlanga.

Por otro lado, estos directores también reconocieron la deuda del imaginario europeo en verdaderas estrofas de romances populares. En *¡Qué verde era mi valle!*, de John Ford, el mundo gaélico de la novela de Richard Llewellyn es adaptado por Philip Dunne en un hermoso homenaje a la esperanza, el vientre de la naturaleza herida por la piqueta y el arrepentimiento por la soberbia humana. El punto de vista nos lo da el maestro Ford en el personaje interpretado por Roddy McDowall en su mejor papel, todavía no afectado por los tics que le acompañarían a lo largo de su desigual carrera: «Alguien entonaba una canción y el valle se llenaba del canto de muchas voces, porque la canción es para mi pueblo como la vista para los ojos», dice su voz en *off* mientras un plano panorámico recorre el camino a casa, con la mina en la que se desarrolla la acción, la iglesia donde predica Walter Pidgeon, las casas con su hilera de chimeneas y los rostros de Donald Crisp⁵ y de todos los mineros cubiertos de escoria negra. La escena en la tienda de caramelos de la señora Tossal, auténtico personaje de cuento con su sombrero puntiagudo y sus enaguas, dando a McDowall uno de aquellos «caramelos que duraban horas en la boca» recuerda a la de *¡Qué bello es vivir!* de Capra, con el pequeño George Bailey comprando caramelos, en un tiempo evocado a través de la memoria colectiva de los dos directores⁶. En este sentido, con el primer Romanticismo, después el pleno apogeo decimonónico e incluso en los comienzos del período realista francés, las mejores definiciones de lo poético están ligadas al concepto de la infancia y nacen en un ámbito europeo donde la alta cultura ha triunfado; para el poeta alemán Novalis «allí donde hay niños, existe una edad de oro», mientras que el novelista Alfonse Daudet afirmaba que los poetas eran hombres que habían conservado sus ojos desde niños.

Esta mirada de la infancia constituye un punto muy fuerte de conexión entre las cinematografías de John Ford y de Frank Capra. Incluso, sin necesidad de que el héroe esté encarnado por un niño, la filosofía vital y el pensamiento de los personajes a los que dieron vida Gary Cooper en *Juan Nadie* o *El secreto de vivir*, John Wayne en *El hombre tranquilo* o *La diligencia*, o James Stewart en *Caballero sin espada*, se rigen por un código de comportamiento que sólo tiene parangón en la inocencia con la que se conduce un niño. La oportunidad que el cielo otorga a George Bailey en *¡Qué bello es vivir!* para que enmiende su existencia no es sino una variante del «juego de la nada» que practican los niños al cerrar los ojos y que produce esa sensación de vértigo que nos vuelve a visitar de adultos sólo durante el sueño. La mente reordena poéticamente el mundo y los objetos que contiene y, en el caso de Bailey/Stewart, el resultado es un infierno en el que ya no tiene identidad y en el que nadie guarda memoria alguna de él. La incursión de la mirada infantil de Bailey hacia su misma esencia es

una búsqueda desesperada por el camino de la poesía de la desaparición. Es tan aterrador, que al despertar al mundo real no puede hacer otra cosa que recrear un polo poético opuesto: el navideño, tan propio de la conciencia norteamericana, en torno al abeto, los regalos y las hojas de acebo. Capra consigue que la fotografía en blanco y negro de las bolas y adornos parezca multicolor y realiza una aguda labor de rescate poético de una zona mítica compartida. Esta suerte de Poética de la Imaginación cinematográfica, encargada de la representación o actualización a través de los fotogramas de las grandes imágenes inmemoriales repetidas desde los relatos ancestrales y míticos, recupera la primera sensación de seguridad: el relato del núcleo familiar reunido en torno al abeto, repleto de frutas y dulces, que remite no sólo a la Navidad, sino a la primera familia reunida en torno al fuego de la cueva, resguardada del frío invierno y rodeada de abundante alimento.

Cuando en 1962 Ford rueda *El hombre que mató a Liberty Balance*, estaba dando un paso de gigante no sólo hacia el western crepuscular, sino hacia las poéticas de la ironía que van a regir la gramática cinematográfica en la década de los sesenta y Hitchcock da una vuelta de tuerca a la terrible historia del asesino de viudas y solteronas presentando el mal bajo la especie del cuervo y la gaviota en *Los pájaros*, la antí-



Humphrey Bogart, Walter Huston y Tim Holt en una escena de *El tesoro de Sierra Madre* de John Huston, 1948

tesis de las aves de Ray. Y Elia Kazan nos pinta con colores crudos una de las escenas más inspiradas y más duras que hemos visto en la pantalla: la del muchacho que visita a su madre en un prostíbulo en *Al Este del Edén* (1955), auténtica poesía del desencuentro, rodada intencionadamente en cinemascope y con una maestría sin precedentes en el significado de los colores y la iluminación en un gran formato. Kazan sorprende, pues por primera vez trabajaba con el ancho formato, con unos resultados impecables. Paradójicamente, a medida que el espacio en el que se desarrollaba la acción comenzaba a cerrarse, la pantalla se ensanchaba hacia formatos que mostraran los conflictos en el interior del alma humana. El éxodo indio de *El gran combate* (1962) de John Ford, donde los viejos, las mujeres y los niños cheyenes son

⁷ Arquetipo que, curiosamente y metamorfoseado en pequeño aeroplano, adaptaría la Disney en el corto *Pedrito Plano* en el ámbito de la búsqueda de lazos más estrechos con América del Sur. Las grandes productoras de Hollywood cruzan metafóricamente el Aconcagua que aparece en la animación para ganarse el favor de los «primos del Sur» y realizar obras de extraordinaria riqueza visual y musical como la trilogía que siguió a *Fantasia*: *Los tres caballeros*, *¡Saludos, amigos!*, *Música maestro* y *Tiempo de melodía*, piezas musicales que no dudamos en calificar de verdaderas partituras en imágenes. Recientemente y en formato de serie de dibujos animados, *Los aventureros del aire*, la Walt Disney Pictures realizó un singular ejercicio intertextual adaptando el universo hawksiano de *Sólo los ángeles tienen alas* a la idiosincrasia selvática de Baloo y el rey de los monos, los personajes de Kipling de *El libro de la selva*, que ya adaptó Wolfgang Reitherman en 1967 y mucho antes Zoltan Kordán en una fantasía oriental radiante de color en 1942, con Sabú y el torvo Joseph Calleja como protagonistas. Esta transtextualidad va desde la Literatura colonial de Rudyard Kipling

recluidos entre cuatro paredes en grandes cabañas cubiertas por la nieve, a cuyas puertas parecen alzarse, como rejas nacidas de la nieve, las botas y los pantalones listados de los soldados, propician el giro semiótico —que diría Paolo Fabbri— hacia un planteamiento discursivo mucho más dramático y sincero, al igual que sucede con la agónica escena ya mencionada en el prostíbulo con James Dean arrodillado ante su madre suplicándole cariño.

Por su parte, Howard Hawks en *Sólo los ángeles tienen alas* (1939) realiza uno de los hallazgos visuales arquetípicos más importantes, fijando el arquetipo del piloto aventurero, Geoff Carter/Cary Grant, director de una compañía postal aérea, que con su cazadora de cuero cruza un cielo borrascoso⁷, progenitor de infinitos epígonos: el primero, el Charlton Heston de *El secreto de los incas* (1966), de Jerry Hopper, y el último, el protagonista de la trilogía de *Indiana Jones*. Hawks, piloto de caza durante la Segunda Guerra Mundial, conocía bien lo lábil que resultaba la frontera entre la realidad y el ensueño en las interminables horas de vuelo a los mandos de un bimotor. El guión, de Jules Furthman, metafórica magistralmente la rivalidad existente en la compañía por el amor de una mujer, Jean Arthur, —hawksiana, por supuesto— en las imágenes de los aviones azotados por las tormentas de viento y lluvia de la temible cordillera de los Andes. El punto de vista es doble: la tragedia personal en la cabina del piloto más el de la Naturaleza embravecida (¿los dioses, tal vez?) castigando el clásico enfrentamiento de dos hombres por una mujer. Más tarde, el tratamiento del triángulo amoroso en George Roy Hill en la década de los sesenta, invierte el planteamiento, y lo que en Hawks hubiera sido un ejercicio de justicia poética, se vuelve ironía y amistad inquebrantable (¡y hasta compartida!) en *Dos hombres y un destino* (1969). Los pilotos de Billy Wilder siguen la estela de Hawks hacia una clave de poética metafísica, con un ensayo sobre la transformación del espacio y el tiempo, iniciada por Hawks en la cabina de un avión en *El héroe solitario* (1957). Charles Lindberg/James Stewart, a bordo del Espíritu de San Luis, realiza el vuelo de Nueva York a París en un récord de treinta y tres horas sin escalas: Wilder nos habla de otra batalla del piloto que nada tiene que ver con las rivalidades amorosas, la del hombre midiendo el límite de sus fuerzas. En una escena, la de la lucha de Lindberg/Stewart contra el agotamiento, se atisba el fin de la epopeya heroica, toda vez que las puestas de sol y los amaneceres sobre el rostro del protagonista marcan la derrota física y casi moral del héroe. El carácter condensatorio y a la vez intensivo que aplica Wilder a la cinta equivale a la poética del Barroco, agotada sobre sí misma de tanto retorcimiento. A su dificultosa llegada a París, Stewart, sin aliento, apenas puede salir de la cabina, y a pesar de los vítores de los periodistas que lo reciben, el director vienés hace que el espectador se pregunte si a Lindberg le habrá merecido la

pena retar a los dioses. Esta batalla moral se nos muestra en toda su crudeza en la década siguiente, precisamente con James Stewart de nuevo a los mandos de un aparato, como si el héroe quisiera volver sobre sus pasos porque no está seguro de aquella pregunta que se propuso nueve años atrás. Pues bien, esta vez sí que se estrella en *El vuelo del Fénix* (1966), de Robert Aldrich, en la que la ironía poética, que entronca directamente con el Romanticismo y el relato homérico, llega al extremo de que el personaje que interpreta el hijo de Robert Aldrich muere aplastado bajo una gran máquina en el aterrizaje forzoso del aeroplano en los cinco primeros minutos de metraje.

El protagonista ya no encuentra refugio o una respuesta justa a su proceder: ya no existe una relación de causa y efecto de carácter moral. Los héroes mueren enseguida: Janét Leigh muere apuñalada en la bañera de *Psicosis*, un precio demasiado alto para haber cometido un pequeño desfalco. La paradoja y el sentido contrario al desenlace esperado sustituyen en la década de los sesenta a la digresión épica de los grandes relatos de la etapa dorada. La peripecia ya no pertenece al relato puro, al orden habitual de la fábula en una sucesión lógica, y la diégesis de *Centauros del desierto* (1956), por ejemplo, inicia tímidamente esta transición en dirección a las poéticas de la ironía, donde Ford fotografía en cálidos colores a Ethan/John Wayne de regreso a ninguna parte, después de entregar a Natalie Wood a sus padres, de espaldas al hogar, azotado por el viento que se filtra entre los erosionados cañones del Silicon Valley, en el plano final. En este plano, el tiempo metaforizado se detiene y el hombre del Oeste es metonimia de un dolor que lo invade todo y lo contiene a su vez, una muestra alegórica que va más allá de la lucha de los primeros colonos contra los indígenas y una tierra yerma y maldita: la soledad y la imposibilidad de establecer lazos más estrechos que los de los compañeros de viaje, los necesarios para acallar los gritos del silencio. Su lugar ya no pertenece al núcleo familiar porque el odio ha destruido su ser anterior y se ve incapaz de reincorporarse como lo hace Jeffrey Hunter o la propia niña india Natalie Wood, a la que a punto ha estado de disparar en un plano de violencia contenida, en el que la mirada de Wayne nunca fue más intensa. Muchas de las situaciones poéticas de esta película nacen directamente de momentos concretos del universo discursivo de *La Odisea* de Homero o de las disputas de los dioses en *La Eneida* de Virgilio, condenando y salvando, negando la vida a veces a quien se quiere salvar. La realidad objetiva se sustituye por un juicio estrictamente subjetivo y ya no hay certezas a lo King Vidor ni del estilo a las del Ford anterior de *La diligencia*, *Fort Apache* y *La legión invencible*, en las que Wayne podía volver a recuperar un estado familiar perdido durante la lucha contra los comanches. Con *Centauros*, el resultado de los esfuerzos en el alma del héroe son justo el contrario del esperado:

a las series televisivas de la posmodernidad, tutelada por la óptica de un maestro del western, Howard Hawks. Otro de los grandes directores clásicos, Jacques Tourneur, se une a esta búsqueda del verso hispanoamericano en *Martín el gaucho* (1952), inspirándose libremente en el poema épico argentino *Martín Fierro*, creando a través del uso del technicolor para captar las imágenes de la pampa, tamizada por la iconología del western y el rostro de Gene Tierney. Sin duda, los momentos de un lirismo casi mágico corresponden a las grandes cabalgadas en las que un proscrito Rory Calhoun es perseguido por uno de los mejores villanos a caballo de todos los tiempos, Richard Boone. Con más intención que medios, pero con excelentes resultados, Carlos Vela adapta el realismo poético y alucinado de Juan Rulfo en la fotografía en blanco y negro de *Pedro Páramo* (1966), con escenas de John Gavin caminando entre la esterilidad del yermo mejicano que se encuentran a la altura literaria del original, donde la muerte es más real y poderosa que la vida. Resulta inexplicable el olvido en el que ha caído este filme.

el ostracismo o la muerte. Es curiosa la similitud de espíritu que guarda con su personaje de la también fordiana *Los tres padrinos* (1948) donde el héroe, tras pasando las fronteras de la ley (¿lógica?) y procurando el bien moral de la comunidad, sólo encuentra descanso en la muerte. Cuando Schlegel imaginó en el Romanticismo un arte más preocupado de la vida que de la belleza y de la estética, siendo la Naturaleza la que marcaba los límites de la obra de arte y de la confusión que reflejaba la obra, estaba comprendiendo que nada podía considerarse definitivo y que quizá la creación más perfecta era aquella que actuaba con la ambigüedad real que actúa el mundo natural, la de la obra abierta. Ford firma su primera obra maestra cuando se atreve a no cerrar la película y fundir en negro a Wayne adentrándose en la ventisca roja del desierto. Don Siegel cerrará veinte años después el ciclo de la poética de la ironía del western fordiano con una producción de 1976, *El último pistolero*, la última película de Wayne, enfermo de cáncer. El cine había comenzado adaptando el estilo narrativo de Dickens con la gramática del montaje y terminaba mostrando los conflictos internos del antihéroe dostoiévskiano, en la que lo lógico ya no funciona.

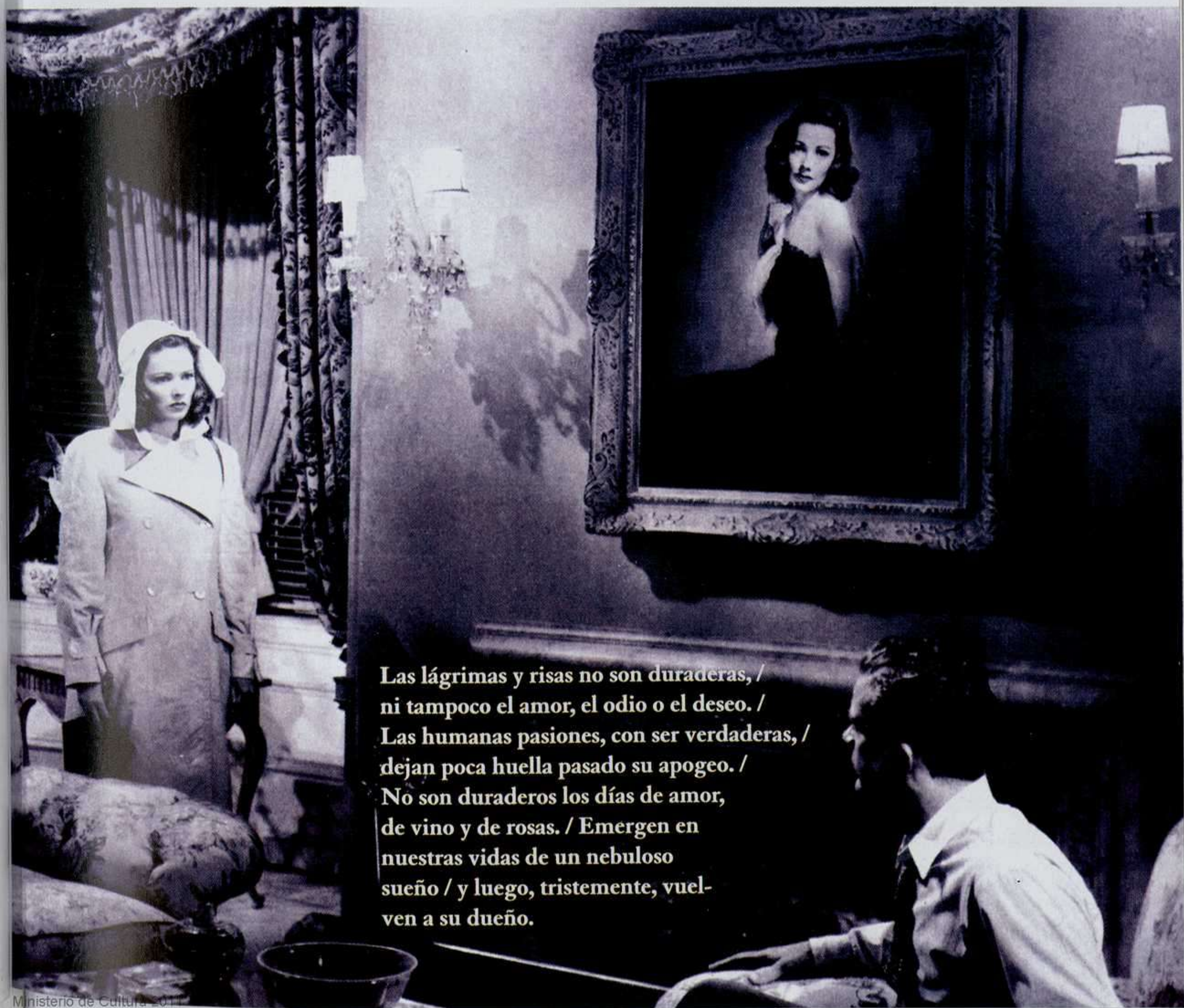
Caso excepcional es el de *Laura* (1944), de Otto Preminger, quien escoge para su escenario policíaco el ámbito de la creación artística o poética de

lo artístico: de nuevo el hombre estremecido ante la belleza de la figura humana representada en un lienzo, como en *La mujer del cuadro*, de Fritz Lang o en las mencionadas *Soberbia*, *Pandora y el holandés errante*, *El retrato de Dorian Gray* o *El retrato de Jennie*. Laura surge de sus propias cenizas para ocupar el lugar que ostenta su retrato en las tan enamoradas como necrófilas mentes de Shelby/Vincent Price, Waldo/Cliffon Webb y el detective McPherson/Dana Andrews, los primeros pacientes cinematográficos enamorados de un cadáver. La botella de Black pony, el gran reloj de pie que oculta la prueba del delito, la máquina de escribir de Waldo, la pitillera de plata, forman una red sinecdótica de símbolos que señalan la corrupción de la alta sociedad neoyorquina: «¿Qué te parece? En un momento de supremo desastre y tan vulgar», «Pase que tenga manchas en mi carácter, pero no en mis trajes», «No uso estilográfica. Escribo con una pluma de ganso que mojo en veneno», «Me parece, jovencita, que olvida algo más importante que su carrera: mi almuerzo», «El asesinato es mi delito favorito», «¿No ha oído hablar del último descubrimiento, el timbre de la puerta?». De nuevo, la poética de la ironía irrumpe en los diálogos, impregnando el guión de un toque decadente al que sin embargo es impermeable Laura/Gene Tierney. El cine americano daba una temprana vuelta hacia la independencia en plena década de los cuarenta, toda vez que el héroe se vuelve antiépico: el pionero del Oeste Dana Andrews, rival de Gary Cooper o Robert Preston en las grandes cabalgadas de Jacques Tourneur, se había convertido ahora en un furibundo detective. La escena en la que Waldo/Cliffon Webb se encuentra en la bañera cuando es visitado por primera vez por el policía McPherson/Andrews, matizada por el tono azulado de la fotografía de Joseph La Shelle y la partitura de David Raskin, esconde el enigma de la seducción del mal, de gran arrebató lírico y perfecta sintaxis, de los períodos oracionales largos de la novela original de Vera Caspary y la variante más extrema de la poética de la ironía en el cine conviven forjando un estilo propio, una rareza que hace que *Laura* sea una de las películas más apreciadas por el público.

Gene Tierney come una hoja de apio de la ensalada que está preparando con Cliffon Webb. La relación entre ambos, cuyo trasfondo homosexual por parte del escritor aún no está nada claro, es de un refinado ena-

moramiento platónico que no oculta a su vez una fuerza sexual arrolladora y que revolotea alrededor de la sencillez de una ensalada (los placeres sencillos son el último refugio de lo complejo, que diría su homólogo lord Henry). Finalicemos con *Laura* este apretado acercamiento a la poesía en el cine de los grandes directores clásicos con la existencia de una poesía implícita en sus películas, firmemente arraigada tras el periodo de las vanguardias y de un principio de contención y sugerencia que alcanzó sus más altos grado de lirismo en la irrupción de la gramática de la fantasía y del sueño en la épica del western, el delirio romántico de tinte ecologista o la trama criminal. Recordemos la escena final, con la voz de Clifton Webb recitando los versos de *La vida breve* de Dawson en una grabación radiofónica que se escucha en el salón de Laura, mientras hace su sigilosa entrada con la escopeta en las manos:

Gene Tierney y Dana Andrews en *Laura* de Otto Preminger, 1944



**Las lágrimas y risas no son duraderas, /
ni tampoco el amor, el odio o el deseo. /
Las humanas pasiones, con ser verdaderas, /
dejan poca huella pasado su apogeo. /
No son duraderos los días de amor,
de vino y de rosas. / Emergen en
nuestras vidas de un nebuloso
sueño / y luego, tristemente, vuel-
ven a su dueño.**

PERSISTENCIA DE LA MEMORIA
REESCRIBIENDO UNA POÉTICA
(Douglas Sirk, 1955 / Todd Haynes, 2002)

Juan Miguel Company



Douglas Sirk

La lección de Sirk

En un artículo publicado en la londinense revista *Screen* durante el verano de 1971, Paul Willemen afirmaba que Douglas Sirk, mediante la estilización en el tratamiento de los argumentos de los melodramas realizados para la Universal en los años cincuenta, «...consiguió introducir... una distancia entre el film y su pretexto narrativo»¹. Esa distancia, a modo de pregnante marca enunciativa del realizador, confiere a dichos films un barroquizante espesor sémico que dialectiza sus tramas ficcionales desviándolas de su simplista vocación inicial de provocar la lágrima fácil en el público femenino al que, supuestamente, van dirigidas. Si la economía del lenguaje clásico es relacional, como ya dejara muy bien dicho Roland Barthes, en tanto «...las palabras son lo más abstractas posible en provecho de las relaciones»², Sirk cuestionaría ese avatar fílmico del clasicismo que es el modelo institucional hollywoodiense donde la perfecta transitividad entre el objeto y su expresión ha dado origen a una equívoca transparencia de lo mostrado cara al espectador, con las subsiguientes consecuencias ideológico-formales que ello suscita. La ilusión de una mirada directa que contemplara el mundo sin mediaciones, es sustituida en Sirk por una mirada filtrada a través de los objetos —ventanas, espejos— y de unas matrices visuales (color, vestuario) fuertemente simbolizadas para calificar las acciones e itinerarios de los personajes. «Los ángulos de cámara son las ideas del director. La iluminación es su filosofía», ha dejado dicho este realizador³ para quien la aprehensión de la forma es —al igual que en Eisenstein y Godard— base sustancial de su trabajo.

Elegir, frente al desplazamiento metonímico del relato, la condensación metafórica propia de la expresión poética, no deja de tener sus consecuencias cuando se transitan las sendas marcadas del cine de género. Y, en el Hollywood de los años cincuenta, la norma de asimilar el final feliz con el cierre diégetico de la historia narrada quedaba suspendida en los «(un)happy ends» de Sirk. La vuelta al orden conyugal de Clifford Groves en *There's Always Tomorrow* («Siempre hay un mañana», 1956) es calificada, merced a un efecto de reencuadre de elementos decorativos, como el retorno de un presidiario a la hogareña celda. Y la piña familiar que Lora Meredith quiere reconstituir desde las lágrimas, entre la celebración del fasto mortuorio de Annie Johnson en *Imitation of Life* («Imitación a la vida», 1959), tiene algo de fugaz e inestable en su misma emocionalidad.

Lo que el cielo permite

El enunciado narrativo sobre el que descansa *All That Heaven Allows* («Sólo el cielo lo sabe», 1955) es tan poco prometedor como el de una novelita rosa expuesta en el quiosco de cualquier estación ferroviaria: una viuda otoñal y su joven jardinero se enamoran y

¹ Paul Willemen: «Douglas Sirk y el distanciamiento», en Gustavo Hernández (Ed.): Douglas Sirk, p.40, Filmoteca Nacional de España, Barcelona, 1979.

² Roland Barthes: El grado cero de la escritura, p.49, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1973. Traducción de Nicolás Rosa.

³ En Gustavo Hernández (Ed.), Op. Cit., p.50.



Escena de *Escrito sobre el viento* de Douglas Sirk, 1956



Escena de *Imitación a la vida* de Douglas Sirk, 1959

deben hacer frente a la incompreensión de los hijos ya mayores de ella y a las maledicciones de la pequeña ciudad provinciana donde ambos viven. Sin embargo, se trata de una de las obras mayores del realizador, modelo reducido de sus concepciones fílmicas. Y lo es no tanto por el discurso post-rousseauiano (vía Thoreau) identificable con el mundo de Ron Kirby —que el propio Sirk se encarga de explicar con detalle a Antonio Drove⁴— como por la muy llamativa corrupción de los estereotipos al uso que la película pone en pie. Así, el saludable (y ecológico) Ron pierde, tras el abandono de Cary Scott, sus viriles atributos de experto e infalible cazador y cuando su inestable amada se robustezca, decidiendo hacer frente a la farisea comunidad de Stoningham, será él quien

quede postrado, esfumándose así la supuesta plenitud de un final venturoso⁵: la felicidad existe en la medida en que puede ser destruida.

La actitud final de Cary contradice la pasividad que suele adjudicarse a la mujer en el melodrama. Pero antes del desenlace, Sirk ya ha calificado a sus personajes y al mundo que les rodea mediante los tres parámetros habituales en su cine: vestuario, color y reencuadre. El atuendo rojo con el que Cary acude al Club de Campo es contrastado/realzado al visualizarse sobre un fondo azul, fría tonalidad introducida en su hogar por los censuradores hijos que, además, irrumpen por primera vez en el film a través de la superficie virtual, engañosa, de un espejo ante el que Cary se estaba maquillando. Y dicho atuendo se opone tanto al azul grisáceo del de su amiga y confidente como al luctuoso negro de la chismosa oficial del pueblo. Este duelo entre la gama fría y cálida del color encontrará su punto álgido de inflexión cuando Kay, la hija de Cary, reproche a ésta, entre sollozos, lo mucho que le ofenden sus improcedentes amores... mientras su rostro se satura de un verde bilioso merced a los cristales emplomados de una claraboya a través de la cual se deslizan los rayos del sol. Y, si la soledad navideña de la protagonista queda reencuadrada (y realzada) por el marco de una ventana y la reflectante pantalla de ese televisor, agresivo regalo de sus hijos ofrecido como definitiva sanción de sus legítimos deseos, serán nuevamente las ventanas, abiertas al exterior en su vítrea transparencia, del mundo de Ron las que pongan en evidencia esas otras del Club de Campo desde donde, tras pesadas cortinas, escrutan y comadorean los respetables ciudadanos de Stoningham.

⁴ Antonio Drove: *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*, pp. 263-65, Filmoteca de Murcia, 1995.

⁵ Vid. un certero análisis del desenlace del film en Jesús González Requena: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, pp. 116-17, Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literature, Valencia / Minneapolis, 1986.

La lección de Haynes

En una reciente entrevista⁶ Todd Haynes ha declarado que conoció la obra de Sirk en un curso de semiótica de la Brown University hacia 1981 o 1982. Para alguien de su generación (Haynes nació en 1961) es hasta cierto punto lógico que el encuentro con Sirk se produzca no tanto por la vía cinéfila como por la del análisis discursivo-textual y lo que dicho análisis, en última instancia, conlleva: una cabal comprensión de las determinaciones ideológicas de la obra. El ataque de Sirk a las endogámicas comunidades puritanas de la Nueva Inglaterra de 1955 es lo que Haynes reescribe en su film desde el presente actual:

...Bush acababa de ser elegido, los republicanos se ponían a hablar de orden moral y uno creía haber vuelto a los años cincuenta: una impresión generalizada de regresión. Me pareció que había medios de hablar del presente a través del pasado⁷.

La elección, por parte de Haynes, del formato melodramático para su film no es, como señala Pascal Sennequier en su ajustada reseña del mismo⁸, un mero ejercicio de estilo. El tratamiento del color desborda el naturalismo de la representación haciéndola derivar hacia claras connotaciones expresionistas. Así, cuando Frank (Dennis Quaid) regrese al hogar tras haber sido sorprendido por Cathy (Julianne Moore), en su oficina entregado a un oculto (hasta ahora) frenesí homosexual, la imagen de esta apacible y doméstica esposa queda bañada en una ocre luminosidad cuya fuente de procedencia no se explicita. El carácter, pues, simbólico de esa luz es tanto más patente en cuanto que la figura de la Señora Whitaker se recorta sobre un ventanal empapado de un intenso azul cuya fuerza cromática es, sin duda, muy superior a la de cualquier noche de luna. A partir de este momento sabremos, de forma inequívoca, que el atormentado Frank se va a asimilar al color azul, a la gama fría del espectro: una tonalidad que parece asediar su hogar desde el exterior y cuya invasión del mismo se producirá, en el último tercio del film, al caerse a pedazos, entre sollozos, la supuesta integridad del personaje ante su mujer y sus hijos.



Todd Haynes



Escena de *Poison* de Todd Haynes, 1991

⁶ Michael Henry: «Todd Haynes. Le potentiel subversif du 'woman's picture'», en *Positif*, n° 505, p.8, París, marzo 2003. La traducción es mía.

⁷ —Id., p.9. Si Haynes establece la genealogía del pensamiento conservador norteamericano en los últimos cincuenta años, Scorsese practica similar operación —abarcando un arco temporal más extenso— en *Gangs of New York* sobre las raíces de la violencia USA. La septuagésimoquinta gala de los Oscar se olvidó, ejemplarmente, de ambos films y cineastas en beneficio de ciertas aflictivas banalidades más acordes con la América de Bush.



Escena de *Safe* de Todd Haynes, 1995

En *De Caligari a Hitler*, Kracauer define el arte expresionista como un universo torturado por el espíritu. Haynes hace del color una poderosa matriz visual de sentido del film, siempre en función del punto de vista que rige cada escena. Los verdes, azules y morados en el bar gay van acompañados por una violenta torsión del encuadre, traduciendo así la desestabilización emocional que tal ambiente provoca en Frank. La misma torsión seguirá la precipitada salida de Cathy de la oficina de su marido, tras el shock que le produce verlo amartelado en brazos de otro hombre. Y también los planos reencuadrados desde las ventanas, tan caros a Sirk, obedecen a esa lógica: la periodista que entrevista a Cathy para una revista del corazón —y cuya irrupción en el espacio hogareño de los Whitaker se ofrece al espectador merced a un plano frontal de su rostro en el espejo del salón— verá, a través de la ventana, cómo ésta traba conocimiento por primera vez con Raymond, el desconocido jardinero negro al servicio de Cathy tras la muerte de su padre⁹. Haynes reiterará el mismo encuadre, desde la ventana, cuando Sybil, la sirvienta negra de Cathy, atisbe —no sin cierta censura moral— la salida de su ama con Raymond en la camioneta.

Si, como hemos dicho, el color del film se enfría por la presencia de Frank, adquirirá tonalidades gélidas durante la visita al Doctor Bowman, el (im)posible sanador de su «enfermedad» sexual. En esa visita, Cathy llevará un vestido malva, en abierto contraste con el de ella y sus amigas a la hora del té donde Sandy Powell, la diseñadora de vestuario, despliega toda la suntuosa gama de cálidos colores del otoño en Nueva Inglaterra¹⁰. Cuando, muy sirkianamente, Haynes reencuadre a Frank en la superficie de un espejo y a contraluz, entre los azules y ocres de la ventana y el interior de la alcoba, también anticipa la escisión conyugal que estará en el desenlace mismo del film. Los espejos, que en Sirk definen identidades y manifiestan la soledad de sus personajes, son aquí reafirmación narcisista de Cathy —en la sesión de maquillaje su hija pequeña, reflejándose en las vítreas superficies del tocador, desea ser tan guapa como ella en el futuro— y muestra de la reprimida dualidad sexual de Frank: el encuentro con el joven rubio de Miami no tiene lugar en la forma canónica del plano/ contraplano, sino a través de los espejos de la habitación del hotel.

La película de Haynes nos permite asistir, en definitiva, a la destrucción de un imaginario burgués a través de una iconografía procedente de los orígenes de la sociedad de consumo. A los ojos de la periodista de ecos de sociedad, los Whitaker son «el Señor y la Señora Magnatech», nombre de la empresa de electrodomésticos en la que Frank es ejecutivo. En términos plásticos, el episodio de Miami remite a las pulidas fotografías de *Life* y *Cosmopolitan*. La omnipresente clase media americana, que se ofrece a sí misma como único paradigma sociocultural puede decir, por boca de uno de sus miembros en el party de los Whitaker, que en Hartford no

⁸ Pascal Sennequier: «Loin du paradis. Le bel artifice», en *Positif*, n° 505, pp.6-7.

⁹ —A diferencia de Ron Kirby, figurante sin rostro en el jardín de Cary Scott durante la visita de su amiga Sara al comienzo de *All That Heaven Allows*, la presencia de Raymond es percibida como una potencial amenaza por Cathy y la periodista —esta última hablará, incluso, de la conveniencia de llamar a la policía— y su carácter de presencia acechante tras las hortensias del jardín sólo quedará desmentido tras identificarse.

¹⁰ La conversación de estas mujeres, acerca de la frecuencia de sus relaciones sexuales es, también, sumamente cálida y reveladora, en sus diversos grados de turbación, de un alto componente represivo.



Escena de *Velvet Goldmine* de Todd Haynes, 1992

pueden ocurrir los disturbios raciales de Little Rock «...porque aquí no hay negros»; momento aprovechado por Haynes para insertar un plano de uno de los sirvientes de color que atiende a los comensales: también se trata aquí de una cuestión de clases. Los amigos y compañeros de raza de Raymond, a diferencia de los de Ron Kirby, se ocultan en el ghetto cerrado del Eagan's Restaurant y se hacen cruces del atrevimiento del que éste hace gala al llevar allí a una mujer blanca. La violencia racial que esa farisaica comunidad disimula en sus protocolos sociales, estallará entre sus miembros más débiles y manipulables: los niños que apedrean a Sarah, la hija de Raymond, con la primera nevada invernal.

'Otro milagro de la primavera'

Haynes termina su película con un movimiento de cámara simétrico al de su inicio: una grúa ascendente que concluye su trayectoria con la entrada en campo, por la parte inferior del encuadre, de una rama de árbol donde despuntan los brotes florecientes de la primavera. Si el anclaje visual de ambos movimientos sigue siendo el mismo —la estación de ferrocarril de Hartford— la poderosa emergencia enunciativa que nos lleva del mudo y desgarrado adiós de Cathy y Raymond en el andén¹¹ al tímido renacer de las flores tras los fríos del invierno inscribe, en la última imagen del film, la huella de una esperanza. La misma, tal vez, que impulsara a Machado a plasmar en su cartera la gracia de una rama verdecida en el viejo olmo soriano y que hacía matizar a Sirk la fatalidad ineluctable de la estructura de rondó de *Written on the Wind* («Escrito sobre el viento», 1956) y *The Tarnished Angels* («Ángeles sin brillo», 1957):

¹¹ En esta despedida, Cathy cubre su cabeza con el foulard malva que Raymond recuperó en el jardín, tras haberle sido arrebatado por un golpe de viento. «Sabía que era suyo porque le pega llevarlo», dice. Raymond sabe de colores y, de hecho, su disquisición sobre un cuadro de Miró está en la base misma del enamoramiento de Cathy. El hecho de haber sido tocado por Raymond, confiere una inesperada calidez a este pañuelo de color pálido: una prenda de amor cortés, esta vez otorgada por el caballero a la amada.

Esta estructura de rondó es, de algún modo, un estilo pesimista. No puedes escapar a la rueda del destino, que te cerca, gira y gira, y alguna vez, como en una ruleta, tu jugada es afortunada. Si tienes éxito, ha sido el destino y no tú. En cierta forma, nosotros, los seres humanos, estamos desamparados, básicamente en manos del destino. Para que la felicidad venga, debemos ser suficientemente atractivos para merecerla, para que ella desee venir a nosotros...¹².

En sus declaraciones a Michael Henry, Todd Haynes entra en una curiosa contradicción cuando afirma que el propósito inicial de su película no era tanto criticar la sociedad burguesa americana sirviéndose de las convenciones del *woman's picture* como suscitar en el espectador un sentimiento de tristeza ante el espectáculo de los deseos cruelmente impedidos por nuestra sociedad. ¿Qué mayor crítica podría hacerse a ese deplorable medio burgués si no es aquella que tenga en cuenta los anhelos y aspiraciones humanas a la felicidad a los que ese medio pone trabas para su realización? Haynes dice, con todo el impulso poético del que es capaz el cine, que lo peor de esa comunidad *wasp* de Connecticut en 1957-58, anterior al logro de elementales derechos civiles de la población negra, no es su racismo y su intolerancia, sino la capacidad que tiene para implantar sus torticeras leyes en la conciencia de sus víctimas. La casa de Raymond es apedreada por sus hermanos de raza («Es en lo único en que blancos y negros están de acuerdo», dice). En el momento actual, cuando el retoñar de semejantes actitudes puede llevar a ese enfático orden mundial por ellas proclamado, enmascarador de sórdidas y abismales diferencias de clase, a una catástrofe de impredecibles consecuencias, el film de Haynes se impone ante nosotros con la misma exacta plenitud de toda palabra poética que, como sabemos, dice siempre la verdad.

¹² Antonio Drove, op. Cit., p. 278. La cursiva es mía.

* Se agradece a la Generalitat Valenciana, Oficina de Ciencia y Tecnología, la ayuda concedida para llevar a cabo la investigación sobre «Mujeres y cine» (CTI-DIB/2002/263) en la cual se enmarca el presente trabajo.

Hitchcock y Wordsworth:

Frenesí (1972) y 'El Preludio' (1804)

PETER WILLIAM EVANS



JOSEPH SACCO 1844

Hitchcock volvió a su ciudad natal para dirigir una de sus películas más violentas. Es la historia de un psicópata que asesina mujeres en Londres, actividad que le identifica, como afirma un transeúnte al principio de la película, con Jack el destripador. La comparación se hace justo después de haber asistido al discurso de un político que anuncia a una muchedumbre reunida en frente de County Hall, uno de los edificios londinenses más reconocibles, a orillas del Támesis, que el ayuntamiento ha eliminado la contaminación industrial del río. Añade que el Támesis reclamará su condición prístina, y cita las palabras del poeta inglés, William Wordsworth (1770-1850), pertenecientes a la sección sobre la Revolución Francesa que forma parte de su poema autobiográfico, *El prelude*: «Bliss was it in that dawn to be alive» [Fue magnífico estar vivo en aquel amanecer].

Después de haber visitado Francia en 1790, Wordsworth volvió a pasar un año en el país (1791-92), atraído al principio por la Revolución, para luego decepcionarse por su ambiente cada vez más sangriento. Un lío amoroso con una mujer francesa, Annette Vallon, produjo una hija en 1792, pero Wordsworth no se casó con su amante, y volvió al Distrito de los Lagos para casarse en 1802 con una inglesa.

La cita del *Preludio* en *Frenesí* es irónica, y aporta un prólogo muy adecuado a la descripción de una sociedad en la que, obviamente, el mal no ha desaparecido. Este tema se anuncia ya en las imágenes que acompañan los créditos de la película. La cámara, situada en un helicóptero, nos conduce, siguiendo la ruta del Támesis, a Tower Bridge. Baja lentamente para poder pasar por debajo del puente, y justo al acercarse al mismo vemos un remolcador cruzar la imagen de derecha a izquierda, emitiendo un humo sucio y negro, como para contrarrestar la imagen de luz y optimismo creada tanto por la panorámica previa del Támesis soleado, captada por la cámara de Gil Taylor, como por la música, regia y ceremoniosa, compuesta por Ron Goodwin. El intento de limpiar el Támesis, según Hitchcock, parece tan ingenuo como el de liberar a Londres del crimen.

El poema de Wordsworth alaba los esfuerzos de los revolucionarios franceses por esta-

blecer una sociedad basada en la libertad, la igualdad y la fraternidad. El político que cita el poema en *Frenesí* ni personifica los valores del movimiento ni parece ser consciente del posterior desengaño de Wordsworth con el desarrollo de la Revolución. Cuando el político ve que el cadáver de la mujer en el río lleva una corbata—lo que indica que es otra víctima del ‘asesino de la corbata’ que estrangula a las mujeres con tal prenda—sólo comenta: ‘¿No será la corbata de mi club?’. Su observación es totalmente inapropiada. Los prejuicios de clase emergen, como el cadáver en el río, para afirmar que el mundo ha cambiado poco, que tales prejuicios, como el crimen, perviven en el mundo ni edénico ni revolucionario, alejado de aquél idealizado en los versos de Wordsworth e inapropiadamente citados por el político. *Frenesí* nos presenta, de hecho, un Edén caído. El ambiente de Covent Garden, famoso barrio londinense que en los 70 todavía era el mercado más importante de fruta, verdura, carne y pescado, le sirve a Hitchcock como metáfora para el análisis del pecado y los motivos de la perversión sexual, sobre todo a través del personaje de Bob Rusk (Barry Foster), el asesino de las mujeres.

Herederero de Jack el destripador, Bob Rusk, es un psicópata, que sólo consigue placer sexual cuando asesina a sus víctimas. En apariencia, Bob, dueño de una frutería, es una persona entrañable, amigo de los habitantes del barrio, pero en realidad es uno de los personajes más trastornados y despiadados del reparto de monstruos hitchcockianos. Se refiere a sí mismo como ‘el tío Bob’ (el dicho inglés, ‘Bob’s your uncle’ quiere decir que todo está solucionado), da un soplo a su amigo Blaney (Jon Finch)—al que luego, sin embargo, tratará de culpar por el asesinato de Babs (Anna Massey), la novia de éste, violada y matada por el mismo Bob—cuando sugiere que apueste por ‘Coming Up’, el caballo que, efectivamente, gana una carrera aquella misma tarde.

Por su forma de hablar Bob se revela como una persona graciosa, amistosa y optimista; por su vestimenta como un dandy, aficionado a los colores vivos, aunque un poco vulgares. Lleva en la corbata un alfiler en forma de ‘R’—la inicial de su nombre ‘Robert’, del que ‘Bob’ es el diminutivo—con el que se limpia los dientes después de comerse una fruta, símbolo de sus apetitos más pervertidos. Pero su aspecto exterior esconde deseos violentos, una rabia reprimida que se expresa



Alfred Hitchcock

sólo cuando ataca a sus víctimas femeninas. Hitchcock deja que el espectador imagine los orígenes de esta rabia. Entre las estrategias que emplea para sugerir los motivos de la perversión de Bob se destacan dos en particular, recursos muy familiares en la obra de Hitchcock: el desdoblamiento, y la presencia de la madre.

El desdoblamiento le permite aquí, como en otras muchas películas, contrastar dos personajes, el inocente y el culpado. El doble de Bob es Blaney, ex piloto de la RAF, alcohólico, rabioso, violento, divorciado, incluso despedido de su humillante puesto de camarero en un bar. A lo largo de la película se ve que la división maniquea entre el bien y el mal es una ficción, y que Blaney y Rusk comparten características y deseos, aunque las circunstancias o el azar dispongan que uno cometa crímenes y el otro no. En un sentido, Blaney es, como él protesta, 'the wrong man' (el hombre equivocadamente culpado), figura conocida en la obra de Hitchcock, que incluso tituló una de sus películas *The Wrong Man* (Falso culpable, 1957); pero en otro sentido, no lo es, ya que en muchos aspectos se parece al culpable real. El alcoholismo es una dependencia, signo en la historia psicológica de Blaney de problemas quizás relacionados con su infancia. He aquí quizás la



Barbara Leigh-Hunt en una secuencia de *Frenesi*, 1972

conexión con la segunda estrategia conceptista de Hitchcock. No sabemos nada de la infancia de Blaney, pero curiosamente Hitchcock (y, desde luego, Peter Shaffer, el guionista de la película) nos enseña en una escena breve y significativa, a la madre de Bob.

Su aparición tiene poca importancia narrativa. Sólo sabemos dos cosas acerca de ella: físicamente es una mujer gorda y vulgar; y según su hijo, gusta de citar a Mae West, una de las estrellas más fuertes del cine, que dominaba a los hombres que la rodeaban. Obviamente, en sí mismas, ni la vulgaridad—reflejada en el cuadro kitsch 'La muchacha china' del pintor ruso Vladimir Tretchikoff (1913) colgado en el salón de Bob—ni la personalidad dominante de la madre tienen por qué ser responsables de la violencia y la perversión sexual del hijo. Pero el tema de la madre avasalladora a menudo le atrae a Hitchcock: las madres de Marnie, Norman Bates, Bruno Anthony y otros muchos personajes perturbados ejercen control tiránico sobre sus hijos, pero a la vez ellas mismas son víctimas de sus propias circunstancias, de estructuras sociales que las confinaba al entorno doméstico, lo que a menudo las llevaba a volcarse de forma obsesiva y claustrofóbica en la vida de sus hijos. En estos casos Hitchcock permite que las madres tengan suficiente espacio narrativo como para que se entiendan no solamente las actuaciones de sus hijos sino sus propias historias de represión.

En *Frenesí* Hitchcock no nos proporciona más que una pista ligera, sugiriendo problemas familiares, invitando al espectador a que interprete la perversión del hijo mediante una evaluación de la relación con su madre. A partir de ahí, y considerando también el comportamiento de su doble Blaney, se puede vislumbrar el posible origen de la rabia de Bob. Mientras no se traten los problemas familiares no se erradicará la perversión. Asimismo, mientras no se cambien las estructuras de la sociedad británica la nueva sociedad utópica proyectada por Wordsworth en el *Preludio*—'Not in Utopia, subterranean fields... But in the very world, which is the world /Of all of us'*— no se llegará a ver realizada.

* No en la Utopía y campos subterráneos... sino en el mundo mismo, el que es /de todos nosotros



RUE
LHOMOND

*El muelle
de las
brumas*
y el realismo
poético
francés

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MONTALBÁN

Exterior. Noche. Una callejuela de un barrio periférico. Está poco iluminada y la niebla lo invade todo. Un hombre camina lentamente... (Jean Gabin. Siempre Jean Gabin. Nadie como él ha encarnado al marginal, al desclasado, al convicto, al perseguido, pero también al noble, al puro.) La niebla se va abriendo ante el hombre y se va cerrando tras él. No sabemos adonde va (no lo sabe ni él). Tampoco sabemos de donde viene (solo lo sabe él).

El realismo poético es un fugaz chispazo en la historia del cine francés. Un breve periodo de apenas cinco años, donde unos pocos nombres y unos pocos títulos pugnan por ocupar un lugar en la memoria de los aficionados al cine.

Una coyuntura histórica, el triunfo del Frente Popular, en 1936, propiciará la eclosión de un cine social y político, en donde brillarán con luz propia nombres como los de Jean Renoir, Jacques Prevert o Jean Gabin.

Pero, según van pasando los meses, los ideales colectivos y la fraternidad entre los hombres se van difuminando. Aparece en su lugar el héroe individual, el ser marginal, la víctima romántica, que se nos ofrece bajo el prisma de la nostalgia, de la amargura y de la desesperanza.

Es un breve periodo, pero ha pasado a la historia del cine con nombre propio, con el de «realismo poético».

El «realismo poético» tiene diversos antecedentes literarios y cinematográficos. Por un lado están el realismo de Balzac y el naturalismo de Zola o Sue, por otro lado el cine negro norteamericano y el expresionismo y el cine psicológico alemán. Y todo ello está macerado por el entorno político, con el terrible horizonte bélico que se adivina muy próximo.

El resultado es un descenso a los infiernos, un acercamiento a la realidad despiadada de los submundos sórdidos, con una mirada conmisericordiosa hacia los seres que los pueblan, desheredados, destruidos y vencidos. Se trata de un cine apegado a la fatalidad de la existencia humana, en el que se plasma la desconfianza en el destino.

También está el amor, única tenue luz entre las tinieblas. Pero su peso en el devenir trágico es menor que el de la muerte, razón por la cual el protagonista no conseguirá nunca finalizar adecuadamente su inacabable huída. En este sentido es significativo el final de películas tan destacadas e importantes, como *Quai des brumes*, *Gueule d'amour*, *La bête humaine* y *Le jour se lève*, en las que el protagonista, Jean Gabin, muere.

Toda esta desconfianza y esta fatalidad, junto a una mirada compasiva por los desheredados y un aliento poético por lo cotidiano, tomaron cuerpo en los guiones de Jacques Prevert, uno de los artífices de ese momento fulgurante del cine francés.

Su radical desesperanza se vio complementada por la vigorosa puesta en escena de Marcel Carné, el cual lideró a un deslumbrante grupo de técnicos, con Eugène Schuftan en la fotografía, Alexandre Trauner en los decorados y Maurice Jaubert en la música. Y en la pantalla una de las parejas más célebres de la historia del cine, Jean Gabin y Michèle Morgan.



Escena de *La gran ilusión* de Jean Renoir 1937

Un soldado desertor llega al puerto de El Havre, con la intención de embarcar en el primer barco que pueda, para que le lleve a donde sea, pero lejos. En la ciudad conoce a una joven, que vive acosada por su viejo tutor. El desertor humilla, en una pelea callejera, a un hampón y ofrece a la joven que se vayan juntos. Pero el viejo tutor se interpone y el soldado, luchando con él, lo mata. Cuando va hacia el barco, que está a punto de zarpar, el hampón le dispara por la espalda y lo mata.

Quai des brumes está considerada como la película más característica del «realismo poético». Para realizar su trabajo el guionista, Jacques Prevert, se basó en la novela de Pierre Mac Orlan, sobre la que construyó el entramado donde se iba a mover, con elementos tales como las intrigas melodramáticas, los espacios trágicos, los personajes marginales. Por su parte, Marcel Carné, para poner todo ello en imágenes, elige su característica iconografía, con sus barrios marginales de las ciudades portuarias, el empedrado húmedo de las calles brillando a la luz de los faroles, la niebla y la bruma como elemento dramático.

En realidad la denominación «realismo poético» es confusa y ambigua. Realmente se trata de un cine que ha traspasado el realismo, horrorizado por el panorama que contempla, la inminente Segunda Guerra Mundial. La tristeza, la angustia, la amargura por el desesperanzador entorno que atenaza a la sociedad, propicia, curiosamente, esa visión poética sobre lo marginal, lo olvidado, lo insólito.

Se trata del único movimiento cinematográfico, de los que ha habido en la historia del cine, en cuyo apelativo aparece la palabra *poesía*, indicativa de las potencialidades líricas que tienen las películas que lo integran, con su capacidad de sugerir, de emocionar, de seducir.

El año 1935 fue terrible para el cine francés. Las principales compañías productoras habían quebrado, la producción disminuía hasta extremos insospechados, la picaresca campaba a sus anchas.

Sin embargo fue un año crucial para la historia de dicha cinematografía. En apenas cinco años, los que van hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, las pequeñas sociedades y los productores independientes dieron a la luz un cierto número de films que



Escena de *El muelle de las brumas* de Marcel Carné, 1938

fueron realizados, en su mayoría, por jóvenes debutantes, con la intervención de algún otro nombre insigne, que ya había comenzado en el cine mudo.

Es uno de los periodos de máxima pujanza del cine francés, con un catálogo de nombres y de títulos verdaderamente impresionante. Se trata de Marcel Carné (*Jenny*, 1936; *Drôle de drame*, 1937; *Quai des brumes*, 1938; *Hotel du Nord*, 1938; *Le jour se lève*, 1939), Julien Duvivier (*La bandèra*, 1935; *Carnet de bal*, 1936; *Pépé le Moko*, 1937); Jean Gremillon (*Gueule d'amour*, 1937; *L'étrange Monsieur Victor*, 1938; *Remorques*, 1939), Jean Renoir (*Une partie de campagne*, 1936; *La grande illusion*, 1937; *La bête humaine*, 1938; *La règle du jeu*, 1939), etc.

Abundando en la idea de André Gide, de que no se hacen buenas novelas con buenos sentimientos, el cine hacía ya tiempo que presentaba a personajes marginales y desplazados, pero pocas veces se vio tan unido el éxito de una película con la forma de presentar a dichos personajes, resaltando lo que tenían de sórdido.

El resultado, con sus rasgos literarios y poéticos y sus facetas psicológicas y dramáticas, fue un extraordinario éxito de público. *Quai des brumes* ejerció una considerable influencia en todo el cine francés posterior. La misma se puede rastrear en personajes y situaciones de numerosas películas, algunas tan distantes en su concepción y planteamiento como pueden ser diversos títulos de la «nouvelle vague».

Yo no soy un pesimista ni un maníaco del cine negro. Las películas que he rodado son, siempre, un cierto reflejo del momento. La época anterior a la guerra no era, precisamente, una época para optimismos. El mundo se derrumbaba. Y se era consciente de ello (...) Yo no estoy de acuerdo con la opinión de que en mis películas no hay un momento de felicidad para mis personajes. Un momento, ¡eso ya es mucho!

Quai des brumes es el tercer largometraje de Marcel Carné. Lo realiza con veintinueve años.

Entre Carné y Prevert crean todo el mundo literario, poético y anárquico que rodea a los protagonistas. Por un lado el viejo tutor y el hampón y su acompañante, por otro el guitarrista, el pintor o el pordiosero. Estos ponen de su parte todo lo que tienen para que triunfe el amor y la vida, pero aquellos son los canallas y por lo tanto los que van a triunfar en la lucha contra el destino.

La puesta en escena de Marcel Carné es de una precisión absoluta, con un extraordinario ritmo y una certera utilización de los recursos. La sobriedad de los elementos utilizados es llamativa, pues desnuda a la imagen de toda retórica, en un intento de hacer aflorar la poesía del momento. Por ejemplo, se puede destacar como significativa, en este orden de cosas, la escena en la que los dos amantes se besan, en un callejón inmundo, apoyados en una valla de chapa metálica, en donde sus ojos refulgen.

Los personajes secundarios son muy importantes, en donde destacan los característicos habitantes del submundo *prevertiano*, tales como el pintor, soñador de su suicidio, o el pordiosero, ángel de la guarda nocturno.

También está el perro, sin nombre, sin raza, sin destino, con el que se abre y se cierra el film.

Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean Gremillon o Jean Renoir, precedidos por René Clair, Jean Vigo o Jacques Feyder, conforman una manera de hacer muy característica del cine francés, con un toque literario y poético y una faceta de anarquía y ruptura, además de un acercamiento al hombre compasivo y solidario.

Todo ello comporta una mirada lúcida y cruel, escéptica y desapasionada, crítica y cálida.



Escena de *Los niños del paraíso* de Marcel Carné, 1945



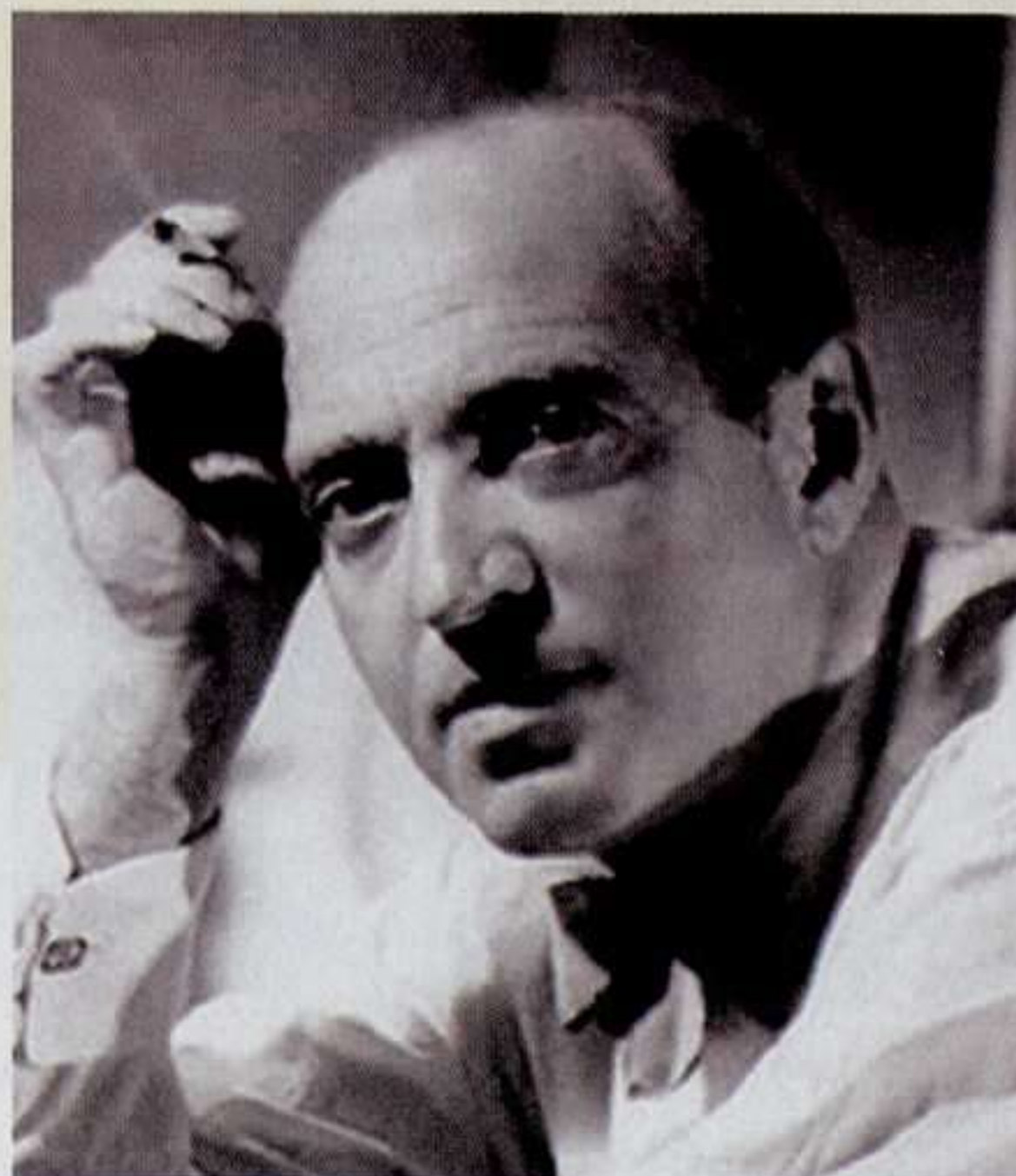
MAX OPHÜLS
EL MISTERIO DE LA FUGACIDAD
CARLOS REVIRIEGO

Fotos: María José Carbonell

¡Detalles, detalles, detalles! Los más insignificantes, los más discretos de todos son frecuentemente lo más evocativos, característicos y hasta decisivos. Los detalles exactos, las minucias solapadas, crean arte.

Son palabras de Max Ophüls que certifican los surcos poéticos de su cine, desde *Amoríos* (Liebelei, 1932), donde asentó los principios fundacionales de su trabajo (aunque antes ya había dirigido cinco películas), hasta su testamento fílmico que representa la impagable *Lola Montes* (1955), verdadero trasplante al entorno francés de la decapitada sensibilidad vienesa y precedente del cine galo que se haría a partir de entonces y que se extendió con la fuerza de una celebración al resto de las cinematografías. Esta obsesión por los detalles ha traído consigo una confusión que durante años no ha permitido ver las películas de Max Ophüls (o al menos sus más conocidas: las que dirigió en Hollywood y las de su crepuscular período francés) en toda su dimensión y trascendencia, ni tampoco ha permitido aprehender el impulso eminentemente poético que define su cine. En primer lugar, como radiografías elementales, y con esto quiero decir con vocación de clásicas, del corazón humano y de las opciones morales del hombre, donde interviene su percepción del tiempo como algo irremediabilmente efímero que la actividad creativa tiene como misión dotar de pervivencia. Primera y acaso última misión de la sustancia poética es, sin duda, capturar de entre el torrente imparable de la realidad el instante, la expresión metafórica y descriptiva del momento, congelarlo y legarlo al mundo para su disfrute y conocimiento. En el grado de complementación entre la fascinación por la belleza del instante —«lo maravilloso», según Ophüls— y su trascendencia —«el destino»— reside la altura poética del objeto creado. En la esencia invisible de las imágenes, es donde encuentra Max Ophüls la llave para maravillarnos y trascendernos, el momento fugaz y el motivo inapreciable que todo lo llena y anula.

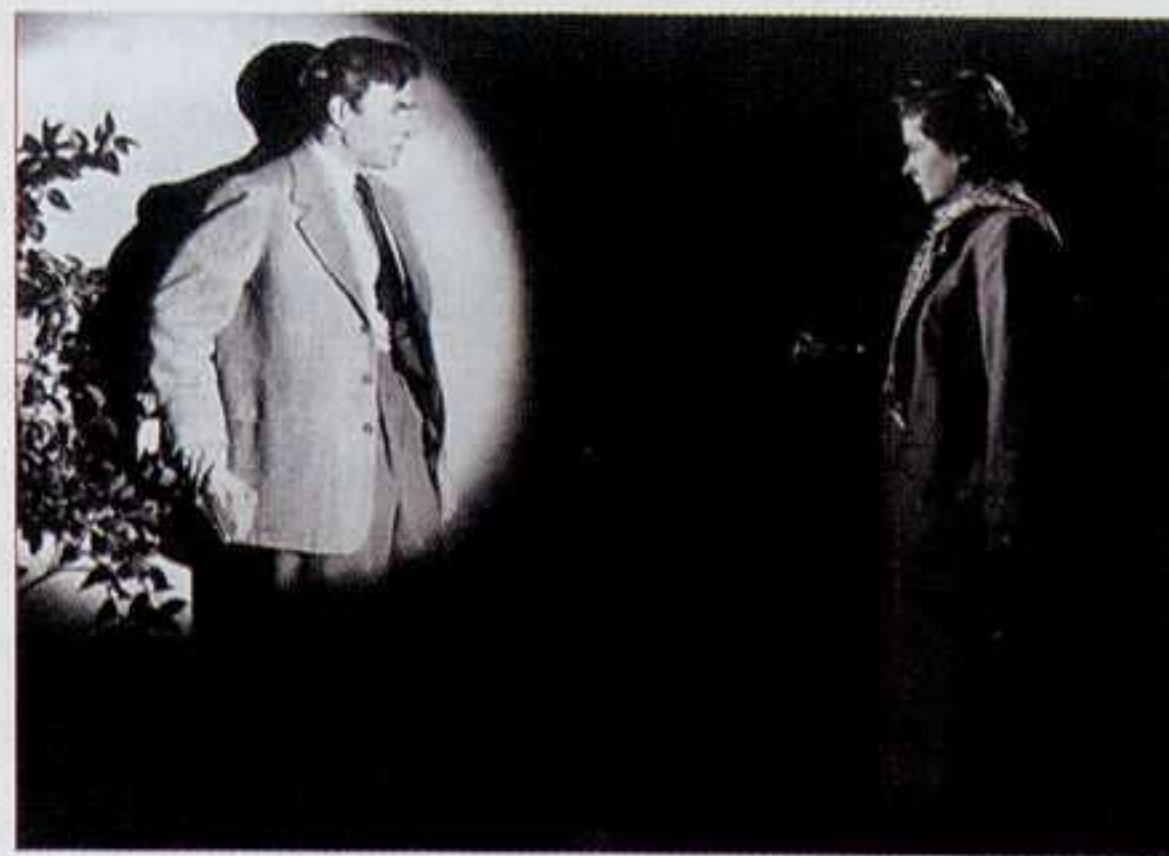
No es banal el interés del director renano por las aparentes minucias, por los misterios semiocultos, por la exaltación de lo banal, pues ha llevado en muchas ocasiones a identificar su cine, a falta de un análisis



Max Ophüls



Escena de *Carta de una desconocida*, 1948



Escena de *Almas desnudas*, 1949

riguroso, con el barroquismo y la espectacularidad superflua. Si entendemos la cualidad de barroco como «la profusión por la ornamentación», poco tiene que ver con lo que en principio debe ser el cine: una forma de expresión en la que, aunque sólo sea por las exigencias de espacio y tiempo inherentes al medio, cada pieza del mecano, como cada verso de un poema, debe tener su función insustituible y definitiva para alcanzar la sublimación poética. Durante muchos años, Ophüls ha perdurado en la memoria de los espectadores —quizá abrumados en una primera impresión por su propuesta formal, error del que es fácil caer víctima— como un director menor, artificial, una especie de dandy del celuloide, en definitiva, como un estilista. No es extraño encontrar textos coetáneos de la crítica especializada que con pasmosa estulticia y, en ocasiones, con evidente mala intención, se han limitado a desacreditar el interés artístico y la fuerza expresiva de sus trabajos. Incluso sobre la producción norteamericana *Carta de una desconocida*, película cuya excelencia poética hoy goza de tanto consenso, la crítica de «The New Yorker» ni siquiera nombraba a Max Ophüls en todo el texto, despreciando así la convincente puesta en escena y la fascinante dirección como vehículos para valorar el conjunto de la película. Por supuesto, reducía el tratamiento de la historia a mero sentimentalismo, a un discurso romántico ahogado de «retórica y tontería»¹. Para muchos, el director de *El exilio* era un cineasta menor, que ni siquiera merecía ser nombrado; aunque para la mayoría era simplemente un desconocido.

El tiempo es el único juez valedor de una obra poética, y llegados a esta hora de la historia del cine sería necesaria una muy escrupulosa mirada a la obra de Ophüls si queremos encontrar composiciones de plano, movimientos de cámara, puestas en escena, gestos interpretativos, incluso líneas de diálogo que sean a todas luces susceptibles de cambio o supresión. Como se ha señalado, su estilo es esmerado y elegante, pero en ningún caso gratuito, tiene un significado pleno. Quizá esa inclinación por el barroquismo que se le ha atribuido durante tanto tiempo deriva de la pasión escénica y atmosférica con que Ophüls retrató su escenario poético, la Viena de finales del siglo XIX. El hecho de que la mayoría de sus películas tengan lugar en el fin-de-siècle vienés, le permitió crear un entorno de opulencia y lujo decorativo (palacios, muebles suntuosos, lámparas de araña, largas escaleras, espejos) que bien pudiera resultar abrumadora. No hay vacíos ni zonas muertas en sus imágenes, cada rincón del plano encierra un contenido. Si evocamos su mano pictórica a la hora de recrear ambientes, nos vienen al recuerdo antiguos carruajes, patios donde se limpian alfombras, burdeles atestados, dinamismo circense, trenes en blancas estaciones, espectáculos parisinos, el impresionismo francés y la escuela vienesa congraciados en una mirada exclusiva, que no tuvo antecesores ni ha tenido consecuentes.

De los entornos opulentos por los que tanta preferencia mostró Max Ophüls, resultan también los estados emocionales, los temblores de vida y amor de sus criaturas y, en última instancia, las vibraciones de su contenido dramático. Se sirve de la profusión ornamental y de la agilidad de movimientos de su cámara para potenciar las obsesiones, traiciones, miserias y tragedias que experimentan los personajes que aman y mueren en los abigarrados entornos donde están encerrados, señalándoles el camino sin salidas hacia el que les conduce. Bajo el filtro de una poderosa elegancia y con un inquietante temblor lírico (dominaba el plano

¹ Bosley Crowther (*The New York Times*, 29 de abril de 1948)

largo como nadie), capturaba romanticismo y fatalidad y los hacía convivir como puedan hacerlo en un poema de Emily Dickinson, en un canto al amor de Walt Whitman. Ni siquiera en sus producciones más propiamente hollywoodenses (los melodramas de serie negra *Atrapados* y *Almas desnudas*, realizados ambos en 1949) se echa en falta esta sensibilidad poética. No se hace justicia señalando a Max Ophüls con el estigma de los estilistas o los versificadores: es un creador de formas y de universos. Por más que volvamos sobre sus películas, nada en Ophüls nos sobra o nos distrae del destino al que nos lleva de la mano. Un destino que, como hemos señalado, tiene mucho que ver con el aliento poético que discurre por sus obras más paradigmáticas y personales.

«Siempre me siento feliz cuando tengo la posibilidad de llevar a la pantalla una obra poética», escribió el cineasta nacido el 6 de mayo de 1902 en el fronterizo Sarre, por entonces territorio alemán. A pesar de su ya reconocida condición de autor fuera de catálogo, no conviene obviar que el grueso de las historias estrechamente conectadas de su filmografía nace de importantes obras literarias. A diferencia de Alfred Hitchcock, otro creador de universos poéticos y de nuevas estructuras de narración cinematográfica, quien inteligentemente prefirió no adaptar textos de elevada altura literaria por temor a no alcanzar niveles de expresión paralelos en el arte de la cinematografía, a Ophüls no le temblaron las piernas trasladando y reinterpretando al cine el estado poético de obras de Arthur Schnitzler (*Une histoire d'amour*, 1933), Goethe (*Werther*, 1938), Molière (*L'École des femmes*, 1940), Stefan Zweig (*Carta de una desconocida*, 1948), Próspero Mérimée (*Vendetta*, 1950) o Guy de Maupassant (*El placer*, 1952). Estas obras no eran para él simple material de inspiración, sino que en cada una de sus adaptaciones, el director alemán se tomaba la causa como un deber artístico intransferible, prácticamente como un designio vital que le había sido conferido para elevar el misterioso arte poético, reservado a la inmensa minoría juanramoniana, a estratos



Escena de *La ronda*, 1950

populares donde el cinematógrafo aún balbuciente podía penetrar. Misión añadida, por tanto, la de trasladar el acorazado verbo literario al accesible medio cinematográfico, que todavía estaba por explorar.

En el autocrítico y significativo texto que escribió en 1953 bajo el título «El cine está al servicio de la poesía», se refiere a las ilustres fuentes poéticas, que sin duda le proporcionaron un buen número de obras fundamentales, como «viejas recetas». En esta enriquecedora declaración de principios recuerda una historia que le aconteció a un amigo cuando llevó a su anciana madre a un restaurante para celebrar un aniversario. Ante el despliegue de lujo que rezaba el menú, la buena mujer no se decidía. «Imagina por un momento que te vas a morir dentro de media hora y que te dicen que tienes tiempo de comer lo mejor que hay sobre la Tierra, elige. Te quiero ofrecer lo mejor», le decía el hijo a la madre. Ella simplemente dijo: «Alguna vieja receta». No es gratuito ni anecdótico que Ophüls nunca olvidara esta historia, pues no es menos de lo que hizo él con el «abanico inagotable de viejas recetas» que le proporcionaban la literatura alemana y francesa. Su constante devoción por la literatura, cuya génesis



Escena de *El placer*, 1952

hay que rastrear en sus orígenes de dramaturgo, esa sustancia poética que llevaba «metida en la médula», le permitía apropiarse sin dificultad de la sangre dramática y poética de los clásicos literarios para llevarlos con pureza y conocimiento a la pantalla en la práctica totalidad de su filmografía. «Debo decir que dichas películas las emprendí con mucha más confianza que cuando tuve un material hecho a medida, inventado y fabricado de principio a fin para la industria del cine», añade el cineasta. Y aunque el punto de partida literario, como él mismo reconoce, le dejó alguna vez en la estacada, Ophüls perdura hoy como uno de los cineastas que con mayor acierto y devoción entregó su actividad creativa a los dominios de la poesía.

Lo maravilloso y el destino son para el autor de *El placer*

las credenciales de cualquier intento poético. Viene a decirnos que cuando se confía en la mirada propia, porque «la visión» de un autor de cine procede del corazón y no de los objetivos, hay que dejar en manos del misterio, de la fascinación por la imagen plena de significado (porque detrás de cada plano hay una idea, una reflexión), el estrato íntimo que define una situación, las tribulaciones de un personaje, el camino más corto para decirnos cómo fue su ayer y es su presente y será su porvenir. Contrastamos el primer y el penúltimo encuentro entre Lisa y Stefan en *Carta de una desconocida*, el primero al final de la escalera, con la puerta de cristal separándoles, observándose tras la frágil realidad, en un lugar de encuentros y desencuentros; y el segundo en la oscuridad de las calles, a la salida de la ópera, con la penumbra sobre él y la luz saliendo de ella, y comprendemos que Ophüls nos ha explicado en estas dos escenas el significado profundo de la relación, su esencia inaprensible como el tiempo, y todo a pesar de su aparente sencillez. La planificación, el espacio y las luces actúan como elementos determinantes de su contenido dramático. Lo simbólico trasciende lo narrativo, y la implicación emocional del espectador resulta automática. Huelga señalar, aunque lo haré, que a la sencilla, aparente naturalidad que tienen estas imágenes, se ha llegado con una exigente planificación. Pero como ya se percataron los pioneros de la linterna mágica, alcanzar la sencillez exigible a toda verdadera poesía sólo es posible a través del trabajo complejo. En el cine se llega a lo natural con las armas del artificio. La abundancia de movimientos en el cine de Ophüls, la relación dinámica y cambiante que mantiene su cámara con los personajes, persiguen el instante misterioso en el que se proyectan sus gestos reveladores, para después enviarlos, generalmente, al territorio del olvido, que es donde pertenece a fin de cuentas todo estallido poético.

En una época, la de la peliaguda transición del cine mudo al sonoro (su producción abarca ambas orillas), en la que el cine todavía estaba sentando las bases de su gramática, Max Ophüls aportó innovaciones al medio que por su naturaleza sólo el tiempo ha permitido comprobar, a medio camino podríamos decir entre el cine europeo y el norteamericano. Sirva sólo de referencia que su última producción, *Lola Montes* (1938), estableció el inicio netamente adulto de la discutidísima vida del cinematógrafo. El ancho de la pantalla pedía



a gritos abrirse para el cine de Max Ophüls, tan acostumbrado a dobles y triples acciones en el plano, a la profundidad de campo, a la panorámica afiligranada, al travelling que roza los límites de la pomposidad. ¿Pero hemos visto su mano detrás de aquello y nos ha distraído? ¿No nos ha revelado de este modo el contenido moral de lo que acontece en la pantalla? ¿No ha buscado con sus complejas planificaciones, por encima de todo, la sencillez implícita en toda sugerencia poética?

El empleo de las estructuras narrativas, como la propia organización formal de un texto poético, cumple su función esencial preparando al espectador para que la fuerza evocativa del contenido sea totalmente aprovechado. Conjugando con fluidez y ritmo musical las distintas escenas, en un orden que pueda ser circular, episódico o fragmentado —estructuras narrativas todas ellas empleadas por Ophüls—, se lleva hasta sus últimas consecuencias el carácter transfigurador de las historias, su poder evocativo y la síntesis plena de la sustancia emocional. Como todo artista moderno (porque la mirada artística de Ophüls es más propia del siglo pasado que del XIX, aun-

que los enclaves de sus películas puedan no estar de acuerdo), Ophüls vive con la contradicción de que la belleza está formada por una serie de elementos eternos (lo que cuenta) y otros circunstanciales (cómo lo cuenta), por lo que debe atrapar tanto lo transitorio en su contemporaneidad como los valores eternos que se encuentran escondidos tras las cosas. Su facilidad para sacarlos a relucir es asombrosa. Quizá por eso es el cineasta de la nostalgia por excelencia.

Nadie como él ha sabido capturar la fugacidad del tiempo —celebración perpetua de la poesía— con tan inimitable contundencia, armado de una devoción que otorgaba categoría de inmortalidad a lo naturalmente efímero. Con pocos cineastas se le encuentran analogías evidentes, si bien compatriotas suyos como Josep von Sternberg o Fritz Lang comparten el mismo pesimismo respecto al significado de la vida, y técnicamente, apunta Miguel Marías ², podría traer a la memoria los mecanismos de observación que firmaron Kenji Mizoguchi o Miklós Jancsó. Es la fugacidad (como la decadencia o el romanticismo) una palabra clave para aproximarse a la obra de Ophüls. Fugacidad ensoñadora agudizada con los espacios imaginarios que vertebran sus historias. Como territorios fantasmales o lugares soñados, tanto la Viena recreada en estudios como el circo ambulante donde sus personajes mueren de hastío y culpa, los espacios escénicos de sus dramas están envueltos en un halo de magia ensoñadora, de pretérito embellecido, que le otorgan a las historias un carácter intemporal y poético. El universo de Ophüls no corresponde a una edad o geografía concretas. Siempre trató de transportar al espectador a un mundo vaciado de tiempo, a una tierra de nadie, posible pero irreal, como el propio cine, continuamente y desde sus orígenes debatiéndose entre el representar y el ser, la diferencia que según Dreyer separa el teatro del cine. Habría que buscar los motivos de esta necesidad básica y elemento vertebrador de su obra no sólo en su concepción esencialmente poética del arte, sino en los efectos causados por una vida errante, por una visión eminentemente cosmopolita. Como tantos otros cineastas (Lang, Von Sternberg, Stroheim, Preminger) tuvo que abandonar su Alemania natal por el ascenso del régimen nacionalsocialista, empujándole forzosamente al desarraigo y a un exilio perpetuo en Francia, Suecia, Italia y Estados Unidos, países todos ellos en los que vivió y rodó. Encontramos en ello una razón muy

² «El siglo de Max Ophüls» (*El Cultural*, mayo de 2002)

clara para que compartiera las palabras pronunciadas por el maestro de ceremonias Rancontur en su film *La ronda* (1950): «Me encanta el pasado. Es mucho más tranquilo que el presente y mucho más seguro que el futuro».

Cuando obviamos la transfiguración melodramática de las vidas que nos propone, y son sólo los sentimientos sin tiempo ni condición lo que convoca en la pantalla, las películas de Max Ophüls escalan a alturas equiparables a las de los mejores textos poéticos románticos. «La tarea del poeta es no negar el dolor», nos dice la escritora austríaca Ingeborg Bachmann, y el cineasta renano persigue fotograma a fotograma la trágica e inconsolable afirmación de las heridas que los designios del amor van dejando a su paso. Aunque en cada una de sus aproximaciones a este sentimiento tan universal como inexplicable trató siempre de ofrecer las dos caras de la moneda, situándose en el lado de la víctima y del verdugo, del amante y del amado (porque todos los personajes atienden a razones, reclamaba Renoir), el núcleo de las emociones que reverberan en la pantalla tienen una insobornable adhesión femenina. Quizá porque pensaba que los personajes femeninos siempre son más interesantes y más inteligentes que los masculinos, o quizá porque en ningún momento pudo ocultar su profunda concepción romántica de la vida, son las mujeres el centro gravitatorio de su filmografía, las figuras de las que provienen los alaridos del alma y sobre las que descansan las experiencias humanas que desencadenan sentimientos, emociones y estados de ánimo a flor de piel. Escribió sus mejores versos fotografiando los expresivos y frágiles rostros de Joan Fontaine, Martine Carol, Joan Bennet, Simone Signoret, Simone Simon, Danielle Darrieux o Isa Miranda. En ellas como en un espejo reflejó todo lo que la vida y el arte le habían enseñado, las obsesiones más recalcitrantes. En este sentido, estaría emparentado a cineastas como Douglas Sirk, Roberto Rossellini, Luis Buñuel o, en menor medida, Jean Renoir.

Como hombre de arte, visionario, poeta, más bien humanista, el amor al arte poético que trasciende sus películas no sólo es literario o pictórico. Por encima de todo es musical. El ritmo, armonioso o vacilante, es el hilo vertebrador, el río por el que hacer navegar aliteraciones, metáforas, elipsis, anáforas o sinécdoques; la música es para nuestro cineasta la columna sensorial de su trabajo, elemento fundamental para acceder, com-

prender y sentir su obra. Quedan ahí como testimonios de su melomanía los cortometrajes *Ave María* (de Schubert) y *Valls brillante de Chopin* que dirigió en 1936, a modo de «sinfopelículas» o «cinefonías». La música y los músicos (Stefan Brand es pianista en el film, escritor en la novela) juegan un papel determinante en su cine, siempre puntuando cuando no directamente mostrando las emociones que saltan como peces de la pantalla. La música le puede sugerir el enigma, la génesis de una película. «El comienzo de una visión está en todas partes y en ninguna», escribe Ophüls en un revelador artículo³ que teoriza en torno a un «problema irresoluble»: ¿dónde, cómo, cuándo nacen las películas? «No faltan pretextos —escribe—: un relato, una obra de teatro, un poema...». Agarrarse a esa «visión» aglutinante que todo lo contempla, como agarrarse al primer verso que dan los dioses. Y no tratar de comprenderlo, ni de diseccionarlo, ni de congelarlo, porque si algo nos enseña Ophüls es que en la medida de la fugacidad está contenido el valor poético. Porque «al intentar explicar el misterio de la creación se corre el riesgo de destruir su belleza».

³ «El gozo de ver»
(*Deutsche Zeitung*, 12 de junio de 1954)



Françoise **Truffaut**

CARLOS BARBACHANO



EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS, HABLAR DE FRANÇOIS TRUFFAUT no estaba de moda. En cierto modo era una suerte. Ese cineasta con cara y corazón de tímido adolescente se había logrado liberar, al menos en lo que respecta a su público, de la tiranía de la moda. Era, por otro lado, natural. Al fin y al cabo ese suele ser el destino de quienes crean su propio camino, procurando que su presencia no se note demasiado. En España, se notaba tan poco su presencia que, desde hace algunos años, sus películas llegaban con cuentagotas. En Francia, se había convertido casi en un clásico. Había sufrido, en este caso, el duro sino que a la larga les espera a los iconoclastas.

Sin embargo, hace unas décadas la cosa era bien distinta. Truffaut había rodado *Los cuatrocientos golpes*, *Tirez sur le pianiste*, *Jules et Jim* y *La piel suave*, y junto con su compañero de generación Jean-Luc Godard y unos pocos más (Rohmer, Rivette, Chabrol, Rouch, antes Resnais y Kast, fallecido, terribles coincidencias, el mismo día que Truffaut), había contribuido a romper alguna de las reglas gramaticales que más inútilmente encorsetaban al cine. Siguiendo las huellas, todavía frescas, de Jean Renoir y Roberto Rossellini, teniendo en cuenta la enorme inteligencia narrativa de un Hitchcock o de un Buñuel y el emocionante y duro romanticismo de un Nicholas Ray o un Samuel Fuller, un grupo de ilusionados jóvenes había lanzado sus cámaras a la calle y se encargaba de hacernos recordar que el cine y la vida no eran dos cosas tan distantes. La magia de los sesenta inundó el cine: todo era entonces posible. Se acabaron los guiones perfectamente terminados, se acabaron los actores consagrados, los grandes presupuestos, los tabúes morales. Durante unos años, decir ¡viva el cine! era decir ¡viva la vida! Ese sueño duró escasamente una década e hizo posible que el cine se agilizará: la «nouvelle vague» hizo posible, con el concurso anterior de parte del neorrealismo italiano y de algunos «outsider» de siempre, que ese peso pesado que por lo general era el cine viera sus posibilidades de convertirse en un peso ligero, mucho más eficaz y flexible. La gran crisis económica de los setenta engulliría buena parte de aquellas interesantes innovaciones; pero la semilla estaba echada y, al margen de los momentáneos frutos, siguió afortunadamente germinando.

De todos aquellos jóvenes cineastas franceses de los años sesenta, Truffaut fue tal vez, con Eric Rohmer, quien más acercó la vida al cine; de los dos, Truffaut optó por la vía más literaria, más dramática, mientras que Rohmer prefirió la vía más documental, más mostrativa (como hicieran, en definitiva, Méliès y Lumière en los primeros años del cine). La primera película de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes*, era el emocionado testimonio de ese niño salvaje al que no había «civilizado» todavía el profesor Itard, o sea, el propio Truffaut; un niño salvaje que





Escena de *La noche americana*, 1973

encontraba la libertad tras romper con todas las ataduras sociales y que era la otra cara del mismo Truffaut. La triste infancia de François Truffaut se veía reflejada en ese Antoine Doinel, todavía niño, cuya imagen quedaría para siempre congelada en el último plano de la película. La libertad estaba lejos de la familia, de los colegios, de los correccionales o de los centros de rehabilitación social: era infinita, inabarcable, como ese mar que se extendía ante los maravillados ojos de François Truffaut-Antoine Doinel.

Por los caminos de la libertad caminaría poco después ese «alter ego» del propio Truffaut que fue su entrañable personaje de Antoine Doinel, encarnado a la perfección por Jean-Pierre Léaud, algo más que un actor en la filmografía del director. Los pasos dados por

ese camino se llamarían *El amor a los veinte años*, *Besos robados*, *Domicilio conyugal* y *L'amour en (¿?)*. Estas películas poseen la impronta de una gran frescura e imaginación. Moderno y tierno pícaro inmerso en la gran ciudad, Antoine Doinel nos transmitía cordialmente a los espectadores su ternura y su encanto.

Ese tono ligero y amable de las películas de Doinel, en las que Truffaut introducía una desenfadada crítica social, suavizada, ciertamente, por ese encantador vitalismo que tanto recordaba al maestro Jean Renoir, se hará tragedia en toda una serie de sólidas películas que nos hablan patéticamente del amor, patetismo propiciado sobre todo por esa sinceridad que logra Truffaut en el momento de comunicarnos los sentimientos de sus personajes. «El amor hace daño», dice Marion Mahé, la protagonista de *La sirena del Mississippi*, y ese mismo dolor lo sienten los personajes de *Las dos inglesas y el amor*, una de sus dos magníficas adaptaciones cinematográficas de las dos novelas de ese ilustre desconocido llamado Henri-Pierre Roché; su otra excelente adaptación de Roché sería su película tal vez más famosa *Jules et Jim*. En estas dos sensibles



Escena de *La novia vestía de negro*, 1967



La sirena del Mississippi, 1969



Diario íntimo de Adèle H., 1975



Escena de *Las dos inglesas y el amor*, 1971



Escena de *El último metro*, 1980

películas, como en *La piel suave*, *La sirena del Mississippi*, *La novia vestía de negro*, *Historia de Adela H.*, *El último metro* o *La mujer de al lado*, Truffaut nos muestra la fuerza del amor, esa turbación psicósomática que produce en aquellos que habita, el valor casi sobrehumano de la pasión amorosa, y lo hace con una gran inteligencia de cara al espectador y con un gran respeto hacia sus criaturas. Esa inteligencia fue hija, sin duda, de la fina sensibilidad literaria que poseía; una inteligencia que nos permitía poder juzgar, como espectadores, al tiempo que sentir, aquellas peripecias sentimentales por las que caminaban sus héroes y sus heroínas, numerosas en su cine. Merced a la puesta en escena de Truffaut, nos convertimos en observadores, pero también en hermanos de sus personajes. Sus dramas no nos son, verdaderamente, ajenos; la particular manera de ofrecernos el realizador las situaciones dramáticas creadas nos otorgaba el privilegio de enriquecernos con aquellas experiencias; de integrarlas, de alguna manera, en nuestras vidas. Algo, en resumen, que muy pocos cineastas modernos han conseguido. Las películas de Truffaut, sus películas de los años sesenta especialmente, se prolongaban más allá de la pantalla, pasaban a formar parte de nuestro acervo vivencial. Como las películas de Buñuel, o las de Bergman.

Truffaut demostró tener siempre una fina, finísima sensibilidad literaria; aquella que caracteriza a los lectores atentos, constantes y, sobre todo, amorosos. Los libros, en sus películas, no solamente son objetos de conocimiento; son, también, objetos de amor. Su amor a los libros no únicamente lo transparenta en su famosa adaptación del relato de Bradbury *Fahrenheit 451*, en aquella magnífica secuencia en la que aquella nueva humanidad de hombres-libro se recitan unos a otros las obras maestras de la literatura de las que son fervorosos y únicos depositarios, sino en los mismos genéricos de *Las dos inglesas y el amor*, en la amorosa escritura de los personajes de aquella hermosísima película o en la insaciable sed de escribirse a sí misma que invade a la pobre Adèle Hugo, en el ejemplar papel que un recurso tan literario y difícil de utilizar en cine como es la voz en «off» desarrolla en muchas de sus películas, en la imagen, por acudir sólo a algunos ejemplos, del propio Truffaut que nos ofrece a Truffaut-actor-de-sí-mismo en *La noche americana*, la película que constituye su más patente testimonio de amor al cine.

Porque estoy seguro de que el amor será la palabra clave que definirá, en el futuro, a este hombre que tanto amor puso en todo lo que como artista hizo. Amor al amor, amor a los libros, amor al cine, amor al teatro (*El último metro*), amor a la comedia desinhibida y alegre (*Una chica tan decente como yo*), amor a la infancia (*Los cuatrocientos golpes*, *El niño salvaje*, *La piel dura*).

En nombre de todos esos amores que hoy tan escasamente se prodigan, alcanzó el amor universal en la ficción cinematográfica. François Truffaut encarnaba en *Encuentros en la tercera fase*, de su amigo Steven Spielberg, al científico que conseguía comunicarse con los extraterrestres que nos visitan pacíficamente al final de la película más memorable de ese nuevo rey Midas del cine mundial. No fue un hecho casual; pocos hombres, aún en el campo de la ficción, podrían haber interpretado esa secuencia con más y mejor credibilidad.

El cine de la escritura o Marguerite Duras

María Navarro

Porque me crié en Vinh Long, a orillas del Mekong en una familia pobre y humilde... porque tuve un hermano loco y otro mujeriego... porque tuve una madre que murió de la muerte de mi hermano... porque muy pronto en mi vida fue demasiado tarde... porque la historia de mi vida no existe, eso no existe, nunca hay centro... Ni camino, ni línea... Porque fui comunista y dejé de serlo... porque no creo en el futuro de esplendor que prometen las revoluciones, ni en el nuevo hombre, ni en las mujeres liberadas... porque aborrezco la necesidad de las masas... porque el amor entre un hermano y una hermana es un amor que no termina nunca, y que consuman con otros... Porque la única realidad que reconozco como válida es la del deseo, que nada ni nadie logra satisfacer, por eso escribo, hago películas... Porque no hay errores, solo hay actos extraños... Porque Duras ya no existe, porque está el libro que pide mi muerte, ¿quién es el autor?: Yo, Duras.



Marguerite Duras

Su nombre, sus libros, sus guiones, sus películas. Las casas donde habitó. Su cuerpo, el cuerpo de su amor, la voz, el alcohol también. Los personajes, que habitan sus novelas y filmes y trascienden el tiempo. Ellos son, a través de una constante modificación en la que no hay continuidad narrativa, las voces que se encarnan en unos cuerpos, que aun siendo los mismos, son siempre otro en la pregunta incierta que el sujeto se formula. Marguerite Duras. La Duras, escribir: eso es todo.

No se puede uno comportar como si ella no estuviera. El cine no puede ignorar que ella ha hecho películas. Que ella ha provocado agujeros, trazos, no sólo a través de sus novelas, artículos o adaptaciones, sino también con sus guiones y filmes, en los que la escritura ha sido quizá su mayor contribución al arte cinematográfico; su forma quizá de reinventar el cine. No podemos excluirla de nuestra propia historia porque, una vez que hemos traspasado el umbral de su polémica obra, somos también escritos por ella, capturados por esa secreta complicidad que se establece únicamente a través de los textos.

Textos que hacen cine y obra fílmica que deviene texto.

Nacida en 1914 en Saigón y fallecida en 1996 en París, con más de cincuenta libros, piezas de teatro, diecinueve películas, casi un centenar de entrevistas periodísticas y de un controvertido compromiso político, ha hecho del territorio de la escritura su paisaje natal, su existencia. Amiga de Georges Bataille, François Mitterrand, Jean Luc Godard, Maurice Blanchot y Raymond Queneau, entre otros, fue considerada representante del *nouveau roman*, aunque, en mi opinión, ella introduce, tanto desde el punto de vista narrativo como de la problemática del sujeto en su existencia, un compromiso y una posición que la diferencia de sus coetáneos.

Será su novela *El amante*, premio Goncourt en 1984 —libro que obtuvo un gran éxito comercial y que posteriormente sería llevado al cine por Jean-Jacques Annaud en 1992—, la que marcará un antes y un después en cuanto a su imagen pública y a la crítica, que si hasta entonces se había fijado más en su producción cinematográfica —aunque ésta siempre fue para minorías— y situado su amplia y elaborada obra en un lugar más o menos considerado —es a partir de este momento que su obra pasa a un mejor lugar ya que muchos críticos consideraron que ¡por fin! la Duras escribía algo que se entendía, de manera, que se la comienza a interpretar vinculada a su biografía, dándole a sus novelas un cierto carácter de confesión. Aspectos de la crítica que, consideramos, son un intento ingenuo, en



muchos casos, de dar sentido al profundo abismo que tanto sus libros, películas o manifestaciones convoca y que los aleja de la nada ingenua apuesta que Marguerite Duras hace en su captación de la sustancialidad de la palabra y la disolución del sujeto, atravesado por su deseo y anclado por su goce, y que nos muestra, más allá de su historia, la de Duras, a través de sus personajes ya sea en la novela o el cine.

Duras va a utilizar el medio fílmico como otra forma de demarcación de la escritura. Va a plegar sus filmes y guiones a la fuerza y rapidez fulgurante del escrito, hasta el punto de que ella no adapta ni hace montaje en sus películas. A pesar de la potencia de la imagen, de la forma en que estas imágenes son tratadas, vemos cómo en *Hiroshima mon amour* —película dirigida por Alain Resnais en 1959 sobre un guión de Duras y primera incursión de ésta en el mundo del cine— la cámara va penetrando en *travelling* por las calles de la ciudad, articulando y puntuando las palabras de los amantes, la plenitud de su goce, con el horror de Hiroshima, en el que quedan fundidos, produciéndose como una metamorfosis. Los planos, son un escrito más donde tanto los personajes y las escenas, como el paisaje, la música o la memoria son la voz, y están ahí para ser leídos en una continua confrontación entre lo que se muestra y lo invisible.

Al igual que con sus novelas ella no nos explica nada, eso es así. Es así en *Los caballitos de Tarquinia*, *Destruir dice*, *Emily L*, *El amor*, *El mal de la muerte*, *El arrebató de Lol von Stein*, *El vicecónsul*, *La lluvia de verano* o *Escribir*, por citar algunas de sus novelas. Eso es así, como ya intuimos en *Natalia Granger*, película de 1973, y que vemos culminar, en tanto obra fílmica, en *India Song* —película considerada de culto, que dirige en 1974 y galardonada en Cannes en 1975 por la Asociación Francesa de Cines— y en *Son nom de Venice dans Calcuta désert* de 1976, dos películas que parten de un mismo guión y en el que transitan a su vez personajes de sus novelas *El vicecónsul* y *El arrebató de Lol Von Stein*. Películas en donde los personajes de una aparecen en la otra, organizando universos totalmente diferentes y con total autonomía. En *India Song*, filmada en el distrito XVI de París, dos voces en *off* hablan de unos personajes que bailan —interpretados por Delphine Seyrig y Michel Lonsdale— en una supuesta Embajada de Francia en una desconocida Calcuta y a los que nunca veremos hablar pero de los que seremos cómplices al penetrar su verdad delirante y desgarrada, su locura, en tanto verdad fundamental que habita a todo sujeto y que se hace presente en la





evocación de una India atravesada por la lepra, el calor sofocante que precede al monzón o el grito de amor que nace del dolor que asola al vicecónsul y una Ann-Marie Streter que retorna, en la voz, de la muerte. Las voces harán ir y venir a los personajes sobre el fondo musical de la célebre banda sonora de Carlos de Alessio y que tenemos que entender como indisociable de estas dos películas: *India Song* es la música y las voces sobre las figuras virtuales entregadas a su arrebató. Posteriormente en *Son nom de Venice dans Calcuta desert*, será la música, el fondo lo que enmarcará

unas imágenes en donde ya ni siquiera aparecen los personajes, sino sólo el texto (de *India Song*) atravesado por el paso inexorable del tiempo, único protagonista, que cae sobre la casa abandonada como cediendo al deseo del olvido. A su vez, este texto fílmico en el que todo está presente y sin embargo nunca representado, fue posteriormente transformado en texto literario.

También en *Le camion*, de 1977, podemos asistir a la fuerza evocadora de la escritura, que no necesita de grandes medios técnicos —sus películas carecerán siempre de grandes o complicados presupuestos—, y que se va a mostrar a través de la imagen hasta el punto de poder ver una frase *Te amo como no es posible amar* apareciendo literal en la pantalla como la imagen del sujeto de la enunciación que se revela y muestra, como una huella. Y en la voz, esta vez de la misma Duras, que lee el texto dándole la réplica a Depardie. En *Le camion* se trata de contar lo que *Le camion* habría sido si hubiera sido rodada, es entonces el texto de *Le camion* el objeto filmado. Se trata de la película de un texto.

Posteriormente, en *Navire night* de 1979, y en las diversas derivaciones que se suceden de este guión que recomenzó varias veces, surgen de allí los cortos *Cesaree*, *Les Mains Negatives* y *Aurelia Steiner*, *Aurelia Steiner Melbourne* y *Aurelia Steiner Vancouver*, volveremos a asistir a este poder de evocación profunda e indeleble que transmiten sus textos. En *Navire Night*, la imagen es en sí misma el negro de la imagen, desde el momento en que cualquier imagen: *de la noche, del aire, de las carreteras...* dirá Duras, se puede superponer a cualquier texto, que es el que trasmite la voz de los amantes que se gozan apasionadamente por teléfono.

Poder de la enunciación que ya desde *Hiroshima mon amour*, nos señalaba esa distancia que va a prevalecer en sus películas respecto a la representación y que va a poner de manifiesto en una constante confrontación entre lo sustancial de las voces, el deseo y unos cuerpos que se presentan en constante desaparición, apuntando a ese lugar vacío desde donde el

sujeto habla. Es por esto por lo que los personajes de las películas de Duras se presentan casi siempre como fríos o algo estáticos, si bien, paradójicamente, impregnados de una pasión que reviste de una extraordinaria calidez todos sus filmes. Encarnando el más puro deseo, en la imposibilidad de nombrar, en la locura o el dolor, como podemos ver en *Hiroshima* donde Enmanuelle Riva y Eiji Okada, o los nombres Hiroshima-Nevers, que los identifica, más allá del ardor de los cuerpos en una cama de hotel en la noche, son también encarnación del horror de la guerra. Deseo y dolor, cuerpo y ciudad, en las palabras de los amantes como una continuidad de estos cuerpos. en su decir acerca de la imposibilidad de hablar de Hiroshima.

No has visto nada en Hiroshima. Lo he visto todo, todo.

Visión escindida entre la imagen y la mirada que lleva al espectador a a deponer la suya frente a la obra. Saber que Duras despliega y que lleva a Jacques Lacan a rendirle homenaje en el año 1965 en Cashiers Renaud-Barrault tras leer *El arrebatado de Lol Von Stein*, su texto cumbre quizá, y de la que dirá: *Un psicoanalista sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque esta le sea reconocida como tal: la de recordar con Freud que en su materia el artista siempre le lleva la delantera y que no tiene que hacer de psicólogo allí donde el artista le desbroza el camino*, señalándonos que Marguerite Duras ha podido articular y transmitir con sus novelas y películas, en definitiva con su escritura, un saber acerca del deseo y el goce que habita en



los sujetos, escindidos de sí y que otros discursos como el psicoanálisis, en su propia articulación y siendo su materia, tarda en transmitir.

Atravesados, escindidos, arrebatados, como Lola Valerie Stein, Ane Marie Stretter, la mendiga de Lahore o el vicecónsul, personajes que podríamos considerar eje de toda su obra son los sujetos, que como Lol, mujer de la que quizás, como señalará la misma Duras, parten todas sus mujeres, se dirigen hacia una evidencia estremecedora y oscura que apunta a la verdad del ser, en tanto hijos de lo imposible.

Saber de Duras que escribe y nos recorta en la mirada pasiva de meros espectadores y nos provoca y sorprende una y otra vez en su lectura. Porque, como ella misma nos dice en una entrevista realizada por Pierre Dumayet: *Un suceso no puede ocurrir dos veces, una vez en la realidad y una vez en un libro. Pero tiene que haber ocurrido para que el libro pueda narrarlo. Y el mismo suceso se destruye, si me lo permite, en el libro, porque nunca es el que ha tenido lugar. Sí, el libro realiza este milagro. Lo que se ha escrito se ha vivido, y rápidamente, lo que se ha escrito sustituye a lo que se ha vivido... porque... Me he dicho muchas veces que se escribía sobre el cuerpo muerto del mundo y de igual forma sobre el cuerpo muerto del amor. Que lo escrito se nutría en los estados de ausencia, no para reemplazar algo de lo vivido o supuestamente vivido, sino para depositar en éste el vacío por él dejado.*

Referencias bibliográficas

- Borgomano. M. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Albatros. París, 1985
- Duras, M. *Hiroshima mon amour* (1960). Seix Barral: Barcelona 1984.
- Duras, M. *El Vicecónsul* (1965). Tusquets, Barcelona, 1986
- Duras, M. *Nathalia Granger* (1973). Gallimart, París, 1984
- Duras, M. *India Song* (1973). Fontamara, Barcelona. 1985.
- Duras, M. *Le Camion* (1977). Minuit, París 1977.
- Duras, M. *El arrebato de Lol Von Stein* (1964). Tusquets, Barcelona, 1987.
- Duras, M. *Los Ojos Verdes*. Plaza y Janés, 1990.
- Duras, M. *Gauthier, X. Les Parleuses*. Minuit, París, 1974,
- Lacan, J. *Intervenciones y textos, 2*. Manantial. Buenos Aires. 1991.
- VV. AA. *Marguerite Duras a Montreal*. Spirale, Montreal, 1981.
- VV. AA. Dossier Marguerite Duras. *Magazine Literario*, 278. 1990.
- VV. AA. Navarro, M. Duras más allá de Duras: Sujeto, amor, escritura y verdad. *La Página*, n.º 45-46, 2001.

Poéticas / poesía / poetas en el cine italiano

SISTEMA PERIÓDICO Y ELEMENTOS REACTIVOS

Raúl Grisolia



Anna Magnani en Roma, ciudad abierta de Roberto Rossellini, 1945

Trazar rápidamente un panorama del cine italiano en relación con todo lo que, de modo vago y genérico, y sin embargo empíricamente definido, se conoce como universo poético es una empresa más bien difícil. Aún es posible distinguir un itinerario coherente si se indican con una cierta claridad los límites dentro de los que, por necesidad o por elección, debe desarrollarse ese recorrido.



Lamberto Maggionari en *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica, 1948

Para definir este recorrido nos quedaremos dentro del campo semántico de cada uno de los términos con los que se relacionan los autores: *poéticas* (el neorrealismo, Lucchino Visconti, Roberto Rosellini, Vittorio de Sica y Cesare Zavattini); *poesía* (el lirismo: Federico Fellini, Bernardo Bertolucci); *poetas* (Pier Paolo Pasolini). Además, por la conexión directa con el tema los autores sobre los que tratamos comparten significativas interferencias biográficas y estilísticas. Puede decirse que reaccionan entre ellos como en química los elementos reactivos del sistema periódico, que están en condiciones de combinarse con los otros y de actuar sobre ellos. Naturalmente, otros grandes autores (basta con pensar en Michelangelo Antonioni) deberían encontrarse en este grupo, pero, por limitaciones de espacio, los consideraremos sólo como vívidas ausencias o, si se quiere, como sugestivas presencias al margen.

¹ Cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1990.

² Lucchino Visconti, *Cadaveri*, «Cinema», 119, 10 de julio de 1941, p. 386.

Poéticas

En 1940, Lucchino Visconti y el grupo de jóvenes cineastas y teóricos agrupados en torno a la revista «Cinema» miran al realismo cinematográfico francés como un posible modelo, a Renoir (de quien Visconti fue ayudante), a Carné, y, además, a sus modelos literarios, como Maupassant y Zola. En la literatura italiana, encuentran en las obras de Giovanni Verga¹ su principal punto de referencia a causa de su realismo integral. De este impulso nacerá *Ossessione* (1943), la película manifiesto del nuevo cine italiano, una película que abrirá camino a un nuevo lenguaje para librar a la pantalla de los «demasiado numerosos cadáveres, hostiles y desconfiados»². Esta declaración de poética se transformará en una película sólo algunos años más tarde con *La terra trema* (1948). La tensión realista se mitiga en la obra de Visconti a partir de *Senso* (1954), en la que el director reacciona polémicamente frente al esquematismo consolador del cine post-neorrealista. A través de una recuperación de la teatralidad del melodrama, inicia un largo recorrido que le llevará a reflexionar sobre los grandes temas de la modernidad (la crisis de valores, la conciencia de sí mismo), con la referencia cada vez más clara de los grandes escritores del Decadentismo europeo.

Roberto Rosellini había iniciado su actividad de director durante el fascismo, rodando

películas como *La nave bianca* (1941), en la que se mezclan registros diversos y se intuyen algunos rasgos estilísticos que caracterizarán a las grandes películas del periodo neorrealista, *Roma città aperta* (1945) y, sobre todo, *Paisà* (1946).

«En 1944, inmediatamente después de la guerra, todo estaba destruido en Italia (...) Fue ese estado de cosas el que nos permitió abordar trabajos de carácter experimental; nos dimos cuenta muy pronto de que las películas, a pesar de ese carácter, se convertían en obras importantes, tanto en el plano cultural como en el comercial»³. El aspecto más significativo de esta declaración es sin duda la referencia al experimentalismo, uno de los rasgos fundamentales de la poética rosselliniana. Lo real se impone al autor como un arrasado campo de investigación que, por su complejidad, requiere una mirada pura y profunda⁴. Esta especie de «realismo de participación», que tendrá un gran éxito en torno a los años sesenta con la *Nouvelle Vague*, lleva consigo un nuevo lenguaje fílmico. Rossellini utiliza la cámara como un sensor, que capta las ondas telúricas antes de que éstas desbaraten la superficie. Profundiza en los pliegues emotivos de los personajes, mientras el acontecimiento ya está dado en la «espera». En el transcurso de su carrera, parece como si a Rossellini le devorara ese ansia de experimentación. Con *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), Rossellini experimenta una nueva relación entre el cine y la televisión, que no es considerada como un rival diabólico del arte cinematográfico,



Anita Ekberg en *La dolce vita* de Federico Fellini, 1960

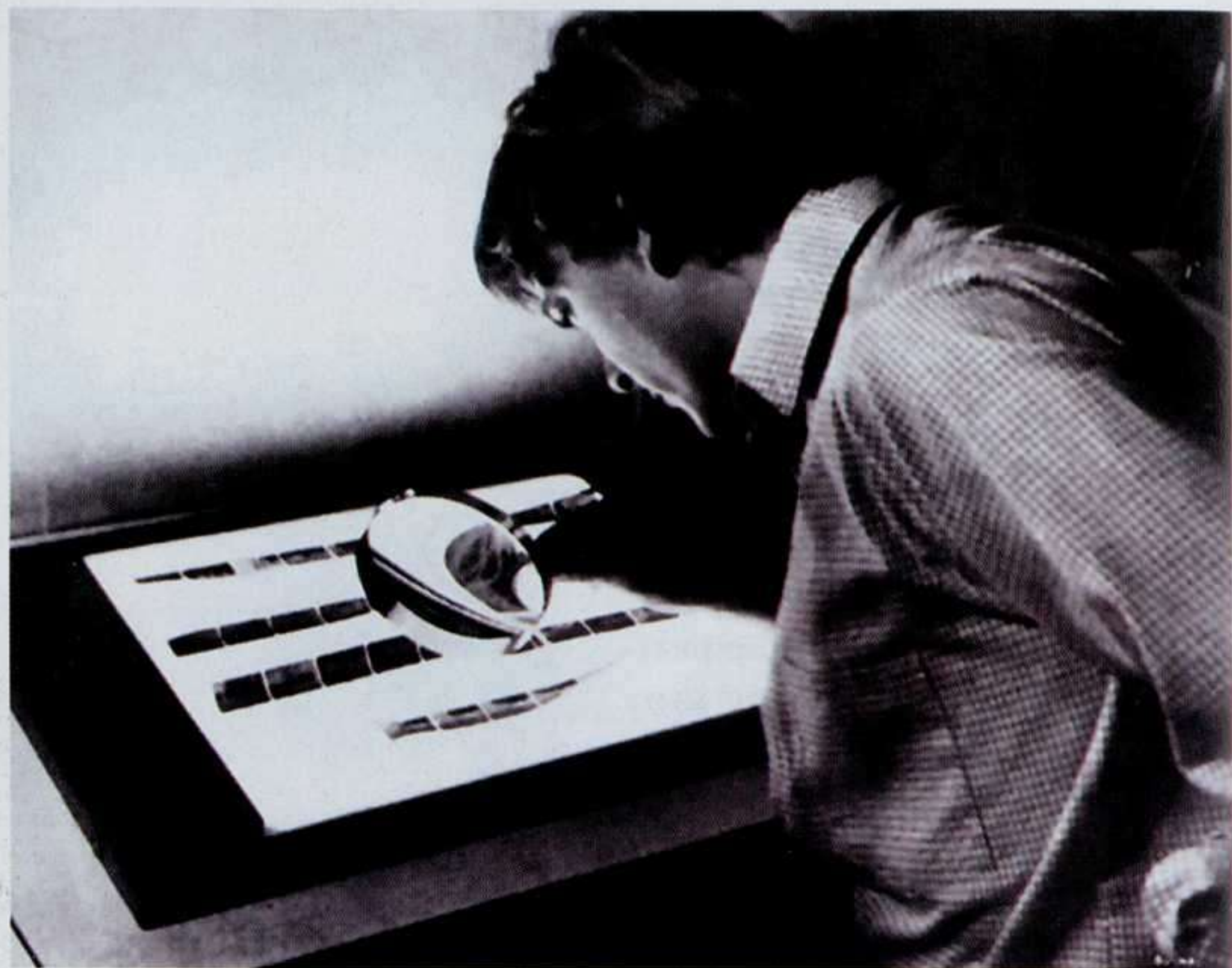
sino como un nuevo y potente medio expresivo y de difusión de ideas.

Vittorio De Sica y Cesare Zavattini, director el uno y escenógrafo el otro, forman entre 1945 y la segunda mitad de los cincuenta una extraordinaria asociación artística. Y en este caso, para ajustarnos al tema, nos limitaremos a esta etapa de su paradigma creativo.

De Sica es protagonista de una auténtica metamorfosis. Famoso actor de comedias brillantes, del cine de «teléfonos blancos» durante el fascismo, se vuelve después el cantor de la realidad trágica y desesperada de la Italia de aquellos

³ Roberto Rossellini, *Dix ans dans le cinéma*, «Cahiers du Cinéma», 50, 1955, cit. en Gianni Rondolino, *Rossellini*, UTET; Torino, 1989, p. 71.

⁴ Cfr. Pio Baldelli, *Cinema dell'ambiguità. Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini*, Samonà e Savelli, Roma, 1969, p. 211.



David Hemmings en *Blow Up* de Michelangelo Antonioni, 1966

años. De Sica acompaña con la cámara a sus personajes en el desarrollo de la acción, como un silencioso y atento testigo. Les sigue en los pequeños dramas de la vida diaria que, de pronto, se amplían, estallan, se convierten en verdaderas epopeyas. Pero es Cesare Zavattini, escenógrafo, pintor y poeta, quien trata de sistematizar teóricamente la «poética» neorrealista. Zavattini entiende el cine como un instrumento ideal para el análisis de la realidad⁵. Para obtener esta representación de los conflictos, Zavattini elabora la teoría de la «persecución». Apoyándose en Vertov, sostiene que la cámara, con su ojo mecánico, puede seguir, «perseguir» a sus personajes, observados en el discurrir de su vida cotidiana. Entonces las «microhistorias», los pequeños dramas de todos los días, insignificantes por sí mismos, filtrados por el objetivo de la cámara, se presentan como fragmentos significativos de sociedad en su conjunto. En este sentido, la escenografía de *Ladri di biciclette* (1948) es iluminadora. En torno a los años cincuenta, Zavattini define con claridad su «poética de la inmediatez»: «En mi opinión, el cine debe contar lo que está pasando. La cámara está hecha para mirar delante de ella»⁶. El empeño constante de Zavattini, la ampliación del neorrealismo como nueva metodología de conocimiento de lo real a través de las imágenes, no encuentra una realización concreta, exceptuando, tal vez, la película de episodios *Amore in città* (1953). Paradójicamente sus declaraciones de «poética» no son del todo puestas en práctica ni siquiera en las obras maestras del neorrealismo, en las que su visión del mundo se funde y, a la vez, entra en conflicto con la de Vittorio de Sica. *Ladri di biciclette*, *Sciuscìa* (1946), *Miracolo a Milano* (1951) son el resultado de una visión múltiple, aunque limpiamente equilibrada.

⁵ Mino Argentieri, Introducción a Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano, 1979, p. 20.

⁶ Cesare Zavattini, entrevista de Pasquale Festa Campanile, «La fiera letteraria», 47, 9 dic. 1951.

Poesía

Federico Fellini inicia su actividad en el cine italiano participando como escenógrafo en las grandes obras neorrealistas. Pero desde las primeras películas, en *I vitelloni* (1953) y sobre todo en *La strada* (1954) se niega, como director, a tratar la realidad en su «objetividad» fenomenológica. Al evocar sus inicios junto a Rossellini⁷, en el rodaje de *Roma città aperta*, Fellini recuerda especialmente la sensación de libertad que experimentaba durante el trabajo, la posibilidad de rodar una película con la misma ligereza expresiva que sentía al dibujar una caricatura. El tiempo de espera de la película es un momento de reflexión, la espera de la «auténtica» vida, la de la elaboración. Para Fellini, la fascinación que ejerce el cine consiste, por una parte, en la posibilidad de habitar un mundo paralelo y fabuloso, y, por otra, en poder proyectar en este mundo el propio microcosmos existencial e inconsciente. Aquí está la diferencia con los autores que sin duda le influyeron, como Rossellini y Zavattini. Rossellini vive con sus personajes la historia de la película, Zavattini los quiere perseguir. Fellini los acompaña.

Rimini y Roma no son lugares geográficos, determinados por los hechos históricos, sino que emergen de un proceso de reconstrucción emotiva que profundiza, al mismo tiempo, en las pulsiones profundas de



Marlon Brando y María Schneider en *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci, 1972

la sociedad italiana; basta con pensar en *La dolce vita* (1959) o *Amarcord* (1973). El lirismo que recorre las películas de Federico Fellini procede de esa capacidad de materializar el flujo multidimensional de las interferencias visuales y emotivas en una ambientación coherente, única y estilísticamente consumada.

Benardo Bertolucci pertenece a una generación distinta a la de Fellini, con quien comparte sobre todo la atención a la propia autobiografía existencial. El ambiente familiar (el

⁷ Cfr. Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1993, pp 45-47.



Silvana Mangano y Helmut Berger en *Confidencias* de Luchino Visconti, 1974



Escena de *Salò o los ciento veinte días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, 1975

padre, Attilio, es uno de los más importantes poetas italianos) favorece su formación artística y cinematográfica. Bajo la dirección escénica de Pier Paolo Pasolini, amigo de su padre, rodará su primera película, *La commare secca* (1962), con poco más de veinte años. La primera etapa de su recorrido creativo tiende a buscar una afirmación de su propia autonomía respecto a la figura del padre. La película decisiva es *Strategia del ragno* (1972), basada en un relato de Borges, en la que el director sumerge a los personajes en un horizonte visual donde confluyen diversos modelos pictóricos (Hopper, Magritte, De Chirico, entre otros)⁸. Inicia aquí una larga colaboración con un gran arquitecto de la luz como es Vittorio Storaro. Incluso en las siguientes películas, desde las habitaciones de *Ultimo tango a Parigi* (1972) a los paisajes de *Novecento* (1976) y los de *Io ballo da sola* (1996), la búsqueda de Bertolucci se dirige hacia un tipo de narración cinematográfica cuya acción dramática reverbera visualmente sobre los colores y sobre la composición de los encuadres. La suspensión de un gesto funciona como contrapunto lírico al surgir de una dominante colorista o visual.

Poetas

El itinerario creativo de Pier Paolo Pasolini, teórico, poeta, director, es ejemplar en el panorama de una relación entre *poéticas/ poesía/ poetas*. Su *canibalismo* expresivo le lleva a atravesar los tres campos de esta relación dejando huellas significativas en cada uno de ellos. Su interés por el cine le acompaña en toda su actividad

⁸ Cfr. Giampiero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari, 1991, pp. 504-509.

artística. Tras diversas experiencias como escenógrafo (con Mario Soldati, Mauro Bolognini, Federico Fellini), debuta en 1961 con *Accatone*.

Algunos años después, en 1965, Pier Paolo Pasolini desarrolla, en el festival de Pesaro, una reflexión teórica sobre el cine⁹. En su intervención *Il cinema di poesia*, que es también una declaración de poética, Pasolini afirma: «el cine es fundamentalmente onírico por lo elemental de sus arquetipos (...) y por la fundamental pre-gramaticalidad de los objetos en cuanto símbolos del lenguaje visual»¹⁰. Los elementos que surgen de inmediato en la definición pasoliniana están todos relacionados con un aspecto «arquetípico», «inconsciente», «pre-gramatical» del cine que constituye, según el autor, el núcleo del lenguaje cinematográfico. Y este contacto no mediatizado con la realidad es el que desplaza el interés de Pasolini desde la literatura, desde la poesía, hasta el «cine de poesía». El cine le permite dis-



Ana Magnani, Londres 1972

FOTO Luis Ontoso

⁹ Para un panorama del debate crítico acerca de las teorías pasolinianas, cfr. Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 1986, pp. 81-88.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Il cinema di poesia* (ed. or. 1965), recogido en *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1995, pp. 171-172.

frutar ampliamente de la figura del *oxímoron*: el encuentro/desencuentro de los puntos de vista de los personajes y de su autor se manifiesta en los diversos registros visuales y lingüísticos utilizados, de los que encontramos un magnífico ejemplo en *La ricotta* (1963). La búsqueda poética de Pasolini gira en torno a la fractura vertical entre corrupción y pureza, entre homologación y diversidad, que la imagen cinematográfica constata de una forma dolorosa y auténtica. En el punto más alto de su drama interior, con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Pasolini realiza una película que por su crudeza desafía el límite extremo de la «visibilidad», creando una imagen que se ofrece para negarse a sí misma.

TRADUCCIÓN Antonio Jiménez Millán

Adagietto para El ángel de la muerte

Visconti

como en *flash-back*

MIGUEL LOGROÑO



Björn Andersen y Dirk Bogarde en una escena de *Muerte en Venecia*, 1971

Bogarde —Gustav von Aschenbach—
y Björn Andersen —Tadzio—,
protagonistas de la película *Muerte en
Venecia*¹ acerca de la conveniencia o no
de que el segundo lea el libro de
Thomas Mann o sencillamente se deje
guiar por los consejos del director,
Visconti. Andersen: «Oye, tío, acabo de
leerlo». Bogarde: «¿Y qué?». Andersen: «Diablo, tío, ya sé quién soy
—dijo—. Soy el Ángel de la Muerte,
¿no es así?». Bogarde: «Acertaste»).

Pensando en la enigmática presencia de ese real/irreal ángel de la muerte, acaso de la vida, se concibe este adagietto de palabras, a través del que la esquiva memoria, como en flash—back, procedimiento narrativo tan estimado por una de las cumbres del cine moderno, quisiera acceder, o intentarlo, a un aproximado paisaje ¿del ser?, del universo, de la atmósfera de Luchino Visconti.

Alguna (de)formación de oficio, de la pintura en tal caso, me llevó, desde el encuentro con este film capital, a un subrayado de su pictoricidad, no tanto por el color, o además de por el color, cuanto por otras sustantivas inmanencias de la realización. Así, el sentimiento latente de la relación aspecto y tiempo de las imágenes, su materia e inmaterialidad, su tacto visual —su visualización, por tanto—, su movimiento, su quietud.

Recuerdo que asistí en su —hoy lejano— momento al estreno en Madrid de «Muerte en Venecia» en compañía de un escultor amigo —y maestro—, y debo constatar el emocionante hallazgo que para ambos supuso el significado que, como conciencia y práctica, alentaba en lo que contemplábamos. Ya en el detalle o en la idea de conjunto de lo que (se) sucedía en el interior del Hotel des Bains, el exterior de la playa del Lido, en el ámbito envolvente de la ciudad de Venecia se alertaba el más adecuado lugar para la representación, una de las claves angulares —la de lugar— que sustenten la pintura. Como en el ejemplo del artista surreal que levanta la piel del mar para comprobar —y el espectador con él— qué es lo que previene a una intrahistoria marina, así ocurría en lo que se manifestaba sobre la pantalla y debajo de su piel. Visconti, soberbio hacedor cinematográfico, y pintor igualmente soberbio, no disimulaba cual era su (dis)posición ante las capacidades, para la verificación de una realidad de la cámara. Cámara—ojo que mira, y mira, y «ve», que encuadra, que compone, es decir, que traza y define el territorio de lo que sucede, en apariencia nada, en esencia todo.

Voces «críticas» más autorizadas que la mía destacan con razón la importancia de la forma para el cineasta italiano. Lo que algunas de estas voces no llegan a «acordar» es el íntimo sentido de la forma en el lugar creativo de Luchino Visconti. Claro que existe «acorde», y acuerdo, congruencia, en la belleza —de ahí la eficacia— como proyecto, y como sueño del arte, fílmico y pictórico, o «plástico», rozando una sinonimia equívoca, pero utilizando los términos con la nobleza y la grandeza que requiere. No fuera que las presurosas voces —las menos, ciertamente— derivasen en confusión y (des)acordasen algarabía, cuando la creación es silencio. Si mi esquiva memoria no me es infiel —que a lo peor sí lo es—, por ahí he creído leer que la forma es el pecado, o algo por el estilo. Lo cual me parece un poco excesivo. Incluso aplicando el desvarío —que no va por él, de ninguna manera— a un ángel de la muerte, singular criatura que, por naturaleza, no puede abdicar de su casta condición.

Estas ruidosas voces «formalistas» vienen a proclamar de hecho, por vía de contrario, la esterilidad —la ineficacia del arte al poner tanto énfasis en el enunciado de belleza formal. ¿Todavía, en esta cota del tiempo, comulga ese vocerío con la inútil dicotomía entre forma y fondo? ¿Qué representan uno y otro hipotético límite en el lugar de lo que «se crea», sino una común, significativa, indesligable potestad? «Y en el fondo se hace forma», las de decirse de éste como de todo genuino creador, así



pues, artista, tres o cuatro entre el millón de quienes se intitulan como tales, porque lo que hay que tener —el talento, el genio...— es escaso, se tiene o no se tiene, y eso no se simula, se nota enseguida. Esa «subinformación» se ve muy pronto.

En este punto del paisaje me asalta la duda menor de si la expresión «diablo, tío, ya sé quién soy» con la que Björn Andersen se dirige a Dirk Bogarde es una exclamación, o el reconocimiento de una calidad primera, originaria. Después de ahondar lo dicho unos segundos, me inclino a pensar que Tazio no exclama, sino que notifica un ser previo, o por qué anterior al de ángel, sinónimo: diablo. «Diablo... soy». Cuando digo a continuación «soy el Ángel de la Muerte» incidirá en lo mismo de una hermosísima, «angélica» advocación del diablo, la de la Muerte. En el centro axial de la Villa de Madrid, corazón del Parque del Retiro (bien es verdad que un Madrid proveniente de otro tiempo y otra cultura) se alza un hermoso, entrañable monumento al Ángel de la Muerte. Son contados los espacios públicos del mundo en los que se dis-

tingue al diablo con tan alta y noble categoría.

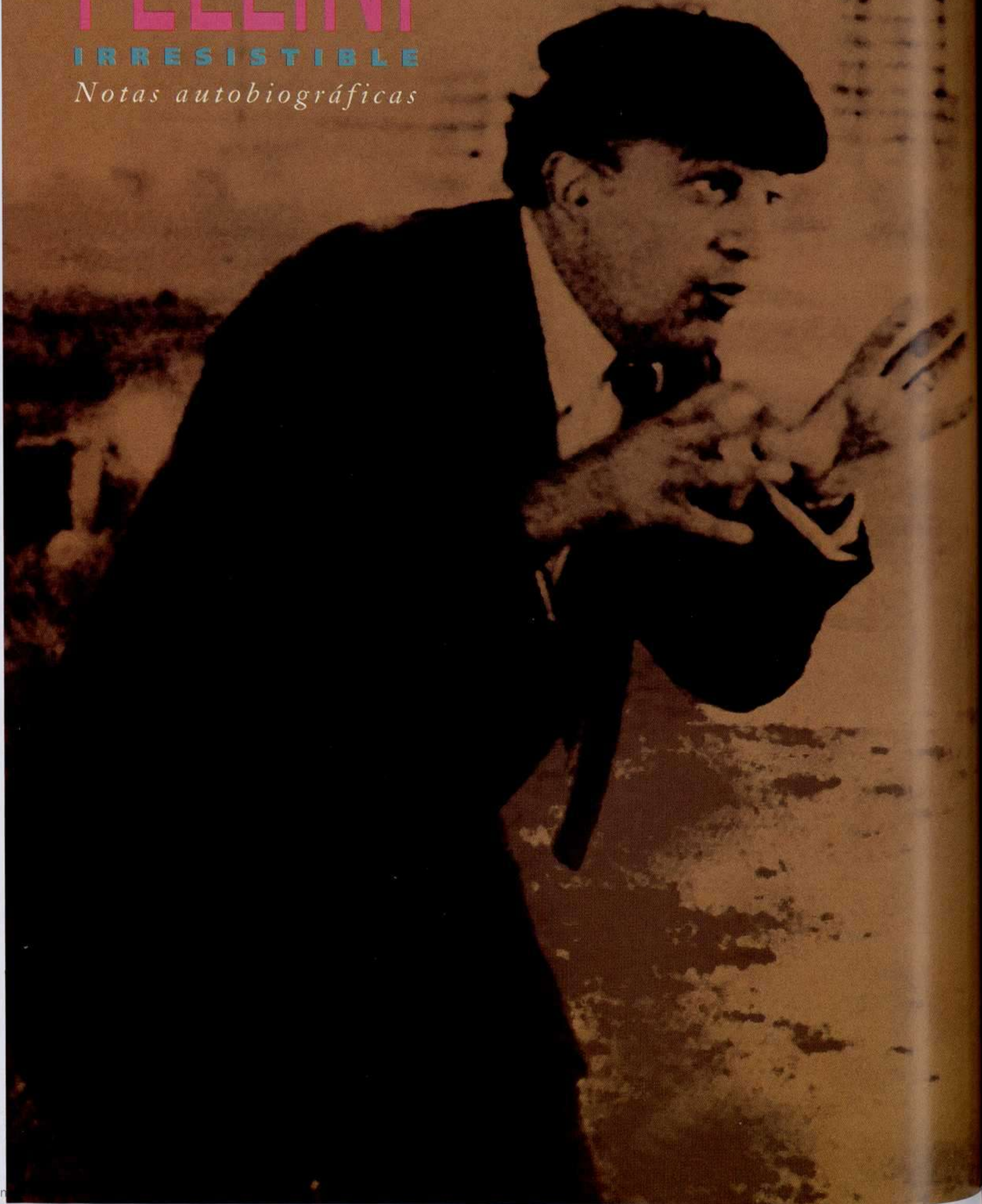
Adagietto veneciano: llega el instante de la muerte, forma y fondo de la visita, con su única, repetida escenificación: la soledad del que muere. Lo sabremos inevitablemente: la muerte personal —y también la social, maldita sea toda suerte de tiranos— es un asunto que se resuelve a solas. Suena un adagietto, pero no se oye. Qué estallido de cosas, de silencios, en ese instante, pero no se oye. ¿Se escucha? ¿Qué se escucha; qué se ve cuando se muere? Gustav von Aschenbach es visitado por la muerte en la playa, frente al mar de Venecia, con la mirada puesta en un incierto horizonte. ¿Qué mira el abatido compositor? ¿Ve algo? ¿Acaso al ángel de la muerte señalando hacia arriba? El ángel a lo lejos, en un cercano lugar de la representación. Suena Mahler, la marcha fúnebre del primer tiempo de la Quinta sinfonía, y el adagietto, pero no se oye. Suena también una canción de cuna del compositor ruso Modest Petrovitck Mussorgski. Aunque esta presencia musical responde a otros azares, pictoricidad de «Muerte en Venecia», de Luchino Visconti: Mussorgski es el compositor de «Cuadros de una exposición».

¹ Luchino Visconti. *Muerte en Venecia*. Estudio crítico de Jaime Radigales. Ediciones Paidós. Barcelona, 2001.

FELLINI

IRRESISTIBLE

Notas autobiográficas



Soy un mentiroso, pero sincero



Escena de *Roma*, 1972

Me reprochan no contar siempre de la misma manera la misma historia. Pero esto sucede porque me invento desde el principio toda la historia, y encuentro que repetirme es aburrido para mí y poco amable para los demás.

Leo preferentemente historietas gráficas, actas de procesos, libros de historia, ensayos, a veces poemas, rara vez novelas.

No voy casi nunca al cine. A veces entro en uno, veo un trozo de película y luego me salgo. No oigo jamás la radio. Ni miro nunca la televisión. No he visto en toda mi vida un partido de fútbol. No me gustan las recepciones. No me gusta la conversación.

Sólo me aburro cuando me veo obligado a estar con gente a la que no conozco, intercambiando palabras inútiles.

Nunca puedo estar tranquilo. Tengo que desplazarme continuamente. Me gusta ir en automóvil. Así es como veo frecuentemente a mis amigos: circulamos juntos por la ciudad. Me gusta ver aparecer y desaparecer las imágenes por la ventanilla mientras hablo.

Salgo todas las mañanas de mi casa a las ocho. Cuando no trabajo, me gusta vagar por Roma todo el día.

No soy ambicioso. No todo el mundo comparte esta unión conmigo, pero afirmo que soy tímido. Siempre me asombra que pueda ser director. Antes me sentía incapaz de imponerme, de dirigir a los otros y a mí mismo. No he elegido ser cineasta; es el cine quien me ha elegido.



Cartel de Fellini, *Ocho y medio*, 1963



Escena de *Julietta de los espíritus*, 1965

Nunca hago juicios morales, no estoy capacitado para ello; no soy censor, ni cura, ni político. No me gusta analizarme; no soy orador, ni filósofo, ni teórico. Sólo soy un narrador y el cine mi oficio.

Me he inventado todo para luego poder contarlo: una infancia, una personalidad, nostalgias, sueños, recuerdos...

Me gusta el movimiento a mi alrededor. Esto es sin duda la principal razón por la que hago películas. El cine es para mí un pretexto para poner todo en marcha. Hace algunos años creé una productora. Debía producir películas de gente joven, de desconocidos. Un año después quebró, pero ese año me divertí muchísimo. Me encantaba el lugar, el ambiente que había allí: mitad club inglés, mitad convento.

Hace tiempo quise hacer una película que había sido escrita por el director de un manicomio italiano. Viví tres meses en su clínica, disfrazado de médico. Cuando salí de allí, no podía hacer la película. Sentí el peligro. Es muy difícil permanecer de este lado de la frontera, cuando uno se ha acercado a ella...

Atraigo irresistiblemente a los locos. Así es. Me los encuentro en todas partes. Sienten en seguida una gran simpatía por mí. Y debo decir que en general me ocurre lo mismo. Pero si ésta dura un poco, el instinto de conservación se rehace y comienzo inconscientemente a defenderme... Entonces ocurre el drama: soy detestado, odiado... Los médicos de las clínicas para enfermos mentales me acosan frecuentemente: «Venga con nosotros; si viene, délo por seguro: ¡nunca más nos abandonará!»

Cuando introduzco en mis películas personajes un poco extraños, la gente dice que exagero, que hago *Fellinadas*. Al contrario, en relación con lo que me ocurre todos los días, tengo la sensación de atenuar, de moderar singularmente la realidad.

Lo que me interesa de los locos es su desapego de todo vínculo, esa distancia que hay entre las cosas y ellos mismos.

No quiero demostrar nada, quiero mostrar. Creo que no podría vivir sin hacer cine. Si admitimos que es bueno sentir remordimientos —cosa que no creo en absoluto—, siento no haber rodado más pelícu-

las. Quisiera haber hecho de todo: documentales, anuncios publicitarios, emisiones infantiles, espectáculos de guiñol en los jardines públicos...

No sé mirar las cosas con distanciamiento, a través de la cámara por ejemplo. Nunca pongo el ojo en la cámara. No me importa nada el objetivo. Tengo que estar en medio de las cosas. Necesito saber todo de todo el mundo, hacer el amor con todo lo que me rodea. No me gusta ser un turista; no sé serlo. Soy más bien un vagabundo, lleno de curiosidad, que entra en todas partes y corre continuamente el riesgo de ser echado por la policía.

Me gustan las casas en construcción, los barrios en demolición, las personas que llegan tarde a las citas. Lo provisional es mi condición favorita. Me gusta la sensación de ser un mirón en el interior de mi propia vida.

Todo lo que hago, siempre lo hago como si estuviese bajo la amenaza de una catástrofe, como si un terremoto fuese a ocurrir acto seguido. Es una sensación estimulante. De niño, no podía controlarme cuando se acercaba una tormenta.

Cada vez que hago algo tengo la impresión de correr al borde de un abismo, me parece que me voy a romper el cuello.

Nada es más triste que la risa; nada más hermoso, magnífico, estimulante, y enriquecedor que el terror de la desesperación profunda. Creo que cada hombre, mientras vive, es prisionero de este miedo terrible, en el cual toda prosperidad está condenada a fracasar, pero que guarda, incluso en su abismo más profundo, esa libertad esperanzadora que le permite sonreír en situaciones aparentemente desesperadas. Por eso la intención de los auténticos escritores de comedia —es decir, los más profundos y honestos— no es de ningún modo divertirnos únicamente, sino abrir desgarradoramente nuestras cicatrices más dolorosas para que las sintamos con más fuerza. Esto se puede aplicar a Shakespeare y a Molière tanto como a Terencio y a Aristófanes. Por otro lado, no existe un verdadero poeta trágico —estoy pensando en Eurípides, Goethe, Dante— que no sepa cómo mantener sus sufrimientos más terribles a una cierta distancia irónica.



Escena de *Satiricón*, 1969



Escena de *Il Casanova*, 1976



Escena de *Y la nave va*, 1983

Fellini a Buñuel

DOS CARTAS INÉDITAS

Roma, 3 de Mayo

Queridísimo Luis,

Anoche vi «El discreto encanto de la burguesía». Sólo decirte cuánto me ha gustado tu película, cuánto me ha divertido y encantado (pero) en un instante me parece obvio e inadecuado expresar el sentimiento y la emoción tan profunda y personal que me han animado a escribirte en seguida.

La vitalidad, la espléndida naturalidad, la fantasía imposible e inquietante, el humor despiadado y humanísimo, la libertad provocadora y a la vez posible de tu última obra, en un determinado momento te han hecho aparecer a mis ojos como una especie de encarnación, de nutritivo numen tutelar de la creatividad que se permite ignorar las mortificaciones y los atrevidos cambios del tiempo.

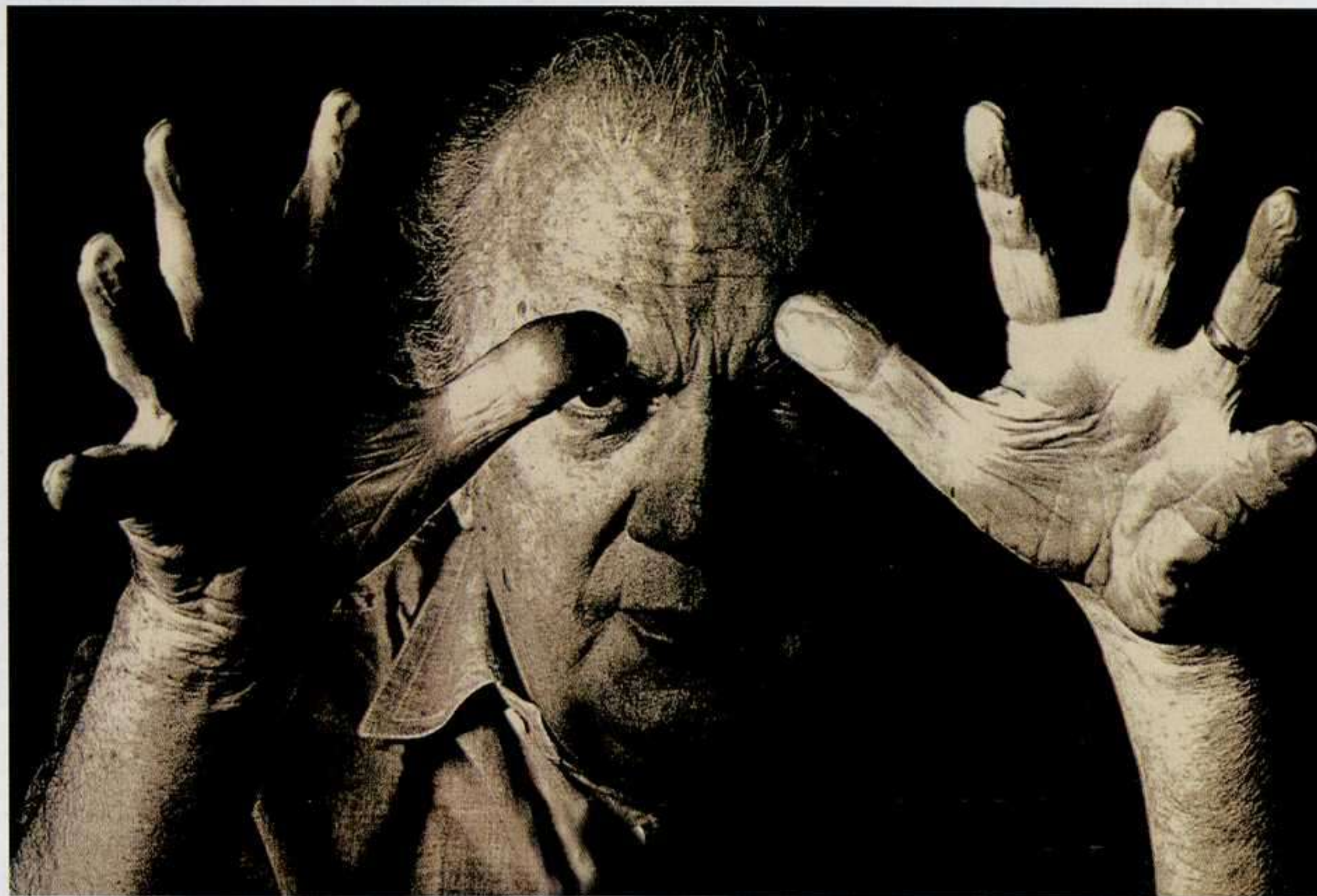
He sentido entonces un gran consuelo, una reconfortante confianza y una confusa vívida gratitud hacia ti. Esto es lo que quería decirte, queridísimo maestro.

Un saludo afectuoso y te deseo de corazón buen trabajo y buena suerte

Tuyo

Federico Fellini
via Margutta 110 Roma

TRADUCCIÓN Regina Quarantotto



Federico Fellini

Via Margutta 110 - Roma

Carissimo Luis

che gioia la tua lettera! Che soddisfazione
caro generoso amico!

Sicuram. se t. scrivo in italiano ma
il mio francese è molto "inventato";
eppoi sono convinto di capirai benissimo
quello che voglio dirti perché non
sono parole ma sentimenti di
gratitudine, di festa, di affetto.

Grazie caro Luis dal profondo del
mio cuore. Ti abbraccio e ti auguro
buon lavoro e la tua forza di sempre.

Federico Fellini

P.S. Giulietta t'abbraccia e ti bacia con tutto
la sua più fervorosa amicizia.

Federico Fellini
Via Margutta 110. Roma

Queridísimo Luis:

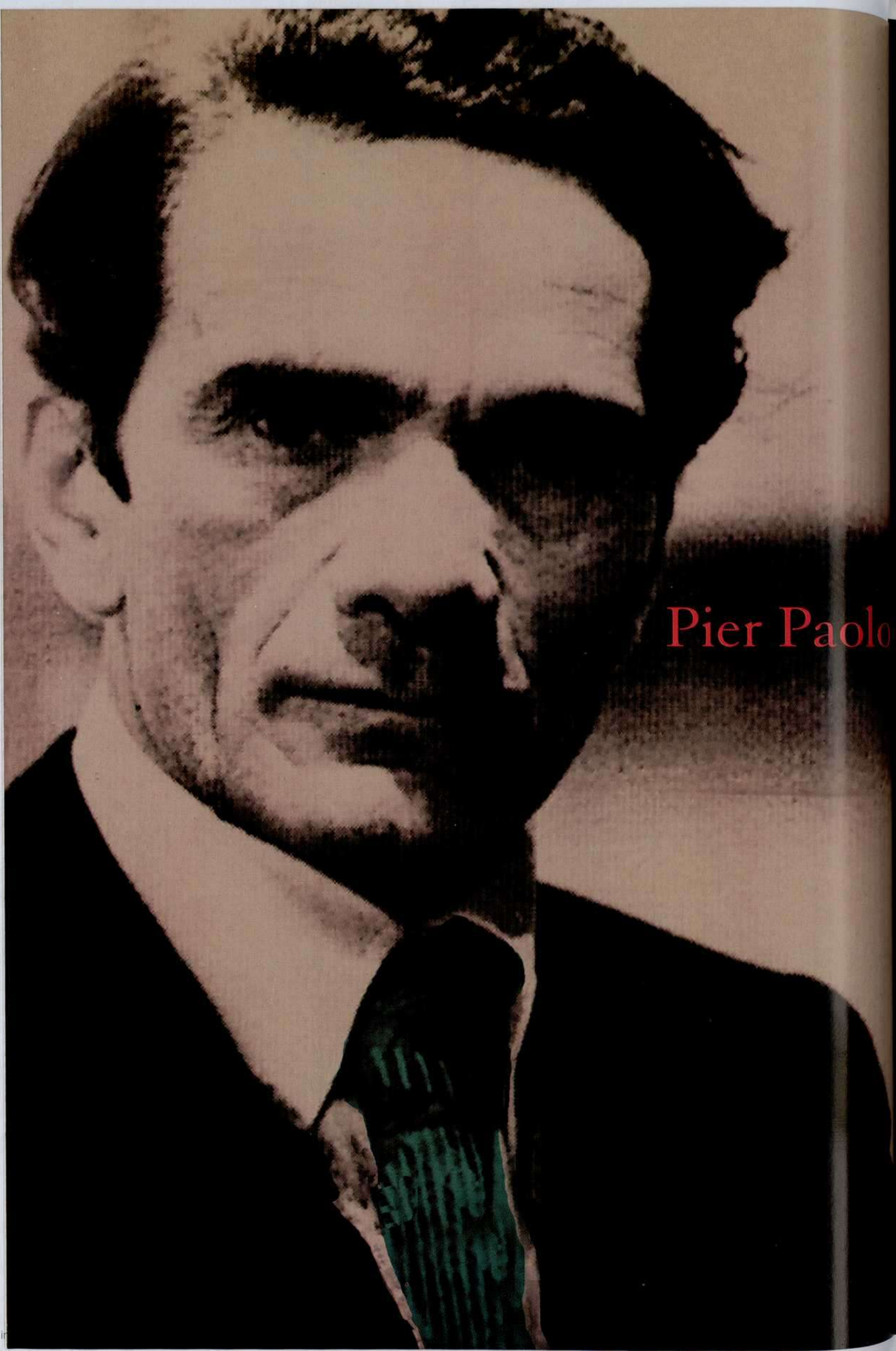
Qué alegría tu carta! Qué satisfacción, querido y gene-
roso amigo!

Perdona si te escribo en italiano pero mi francés es muy
«inventado» y estoy convencido de que entenderás muy
bien lo que te quiero decir porque no son palabras sino
sentimientos de gratitud, de fiesta, de afecto.

Gracias, querido Luis, desde lo más profundo de mi
corazón. Te abrazo y te deseo buen trabajo y que sigas
teniendo siempre la misma fuerza.

Tuyo,
Federico Fellini

PS. Giulietta te abraza y te besa con toda su fervorosa
amistad.



Pier Paolo

Pasolini

cine de poesía

Creo que una reflexión sobre el cine como lengua expresiva no puede comenzar actualmente sin tener al menos presente la terminología de la semiótica. Porque, en términos muy simples, el problema es éste: mientras los lenguajes literarios fundan sus invenciones poéticas sobre una base institucional de lengua instrumental, posesión común de todos los parlantes, los lenguajes cinematográficos no parecen fundarse sobre nada: no tienen, como base real, ninguna lengua comunicativa. Por consiguiente, los lenguajes literarios aparecen inmediatamente válidos en cuanto actuación al máximo nivel civil de un instrumento (un puro y simple instrumento) que sirve efectivamente para comunicar. En cambio, la comunicación cinematográfica sería arbitraria y aberrante, sin precedentes instrumentales efectivos, de los cuales todos sean normales usuarios. En suma, los hombres comunican con las palabras, no con las imágenes: por consiguiente un lenguaje específico de imágenes se presentaría como una pura y artificial abstracción. Si, como parece, este razonamiento fuese justo, el cine no podría existir físicamente: o, de existir, sería una monstruosidad, una serie de signos insignificantes. No obstante, el cine comunica. Quiero decir que también él se basa en un patrimonio de signos comunes. La semiótica se sitúa imparcialmente frente a los sistemas de signos: habla de «sistemas de signos lingüísticos», por ejemplo, porque existen, pero esto no excluye en absoluto que se puedan presentar teóricamente otros sistemas de signos. Supongamos: sistemas de signos mímicos. Es más, en la realidad, al integrar la lengua hablada, debe invocarse efectivamente un sistema de signos mímicos.

Y aquí, marginalmente, es necesaria una observación: mientras la comunicación instrumental que está en la base de la comunicación poética o filosófica está ya extremadamente elaborada, es en definitiva un sistema real e históricamente complejo y maduro, la comunicación visiva que está en la base del lenguaje cinematográfico es, al contrario, extremadamente tosca, casi animal. Tanto la mímica y la realidad bruta como los sueños y los mecanismos de la memoria, son hechos casi pre-humanos, o que se hallan en las fronteras de lo humano: en cualquier caso, pre-gramaticales y fundamentalmente pre-morfológicos (los sueños aparecen al nivel del inconsciente, y también los mecanismos mnemónicos; la mímica es un signo de extrema elementalidad civil, etc.). *El instrumento lingüístico sobre el cual se implanta el cine es por tanto de tipo irracional*: y esto explica la profunda calidad onírica del cine, y también su absoluta e imprescindible concreción, digamos, objetal.

De igual manera que tiene derecho de ciudadanía en el estilo de un poeta la pre-gramaticalidad de los signos hablados, tendrá derecho de ciudadanía en el estilo de un autor cinematográfico la pre-gramaticalidad de los objetos. Y este es otro modo de decir lo que ya habíamos dicho antes: el cine es fundamentalmente onírico por la elementalidad de sus arquetipos (repetámoslos: observación habitual y, por tanto, inconsciente del ambiente, mímica, memoria, sueños) y por la fundamental prevalencia de la pre-gramaticalidad de los objetos en cuanto símbolos del lenguaje visivo.

Una cosa más: en su búsqueda de un diccionario como operación fundamental y preliminar, el autor cinematográfico nunca podrá recoger términos abstractos. Esta es, probablemente, la diferencia principal entre la obra literaria y la obra cinematográfica (si es que vale la pena hacer esta comparación). La institución lingüística, o gramatical, del autor cinematográfico está

constituida por imágenes: y las imágenes son siempre concretas, nunca abstractas.

Por este motivo, el cine es, de momento, un lenguaje artístico no filosófico. Puede ser parábola, nunca expresión conceptual directa. He aquí, por consiguiente, un tercer modo de afirmar la prevalente artisticidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica: o sea, su fundamental metafóricidad.

Como conclusión, todo esto debería hacer pensar que la lengua del cine es fundamentalmente una «lengua de poesía». Histórica y concretamente, después de algunas tentativas, súbitamente truncadas en la época de los orígenes, la tradición cinematográfica que se ha formado parece ser la de una «lengua de prosa», o, al menos, la de una «lengua de prosa narrativa».

También la lengua literaria se basa naturalmente sobre una doble tendencia: pero en ella las dos naturalezas son separables: existe un «lenguaje de la poesía», y un «lenguaje de la prosa», tan diferenciados entre sí que son realmente diacrónicos, hasta el punto de seguir dos historias diversas. Mediante las palabras, yo puedo hacer dos operaciones diversas, un «poema» o un «relato». Mediante las imágenes, al menos hasta ahora, sólo puedo hacer cine.

Claro que existen casos-límites. Donde la poeticidad del lenguaje se evidencia exasperadamente. Por ejemplo, *Un chien andalou* de Buñuel, declaradamente ejecutado como un registro de pura expresividad: pero, para ello, necesita el cartel signilético del surrealismo. Y digamos de paso que, en cuanto producto surrealista, es supremo. Muy pocas obras, tanto literarias como pictóricas, pueden competir con él, porque su cualidad poética es corrompida y hecha irreal por su contenido, o sea, la poética del surrealismo, que es una especie de «contenidismo» bastante brutal (mediante el cual las palabras o los dolores pierden su pureza expresiva, para someterse a una monstruosa impureza «conteni-

dista»). Al contrario, la pureza de las imágenes cinematográficas de un contenido surrealista es exaltada mucho más que ofuscada. Porque lo que el surrealismo pone en marcha en el cine es la naturaleza onírica real del sueño y de la memoria inconsciente, etc. Al carecer el cine, como he dicho antes, de léxico conceptual y abstracto, es poderosamente metafórico, lo más, arranca inmediatamente, *a fortiori*, a nivel de metáfora. Sin embargo, las metáforas particulares, queridas específicamente, siempre arrastran consigo algo inevitablemente tosco y convencional. En pocas palabras, la metáfora matizada, apenas perceptible, la corteza poética de un milímetro de espesor no parece posible en el cine. Aquella parte poéticamente metafórica que es clamorosamente posible en el cine, está siempre en estrecha ósmosis con la otra naturaleza, la estrechamente comunicativa de la prosa. Que, por otra parte, es la que ha prevalecido en la breve tradición de la historia del cine, abrazando en una única convención lingüística los films de arte y los films de evasión, las obras maestras y los folletines. Y, sin embargo, toda la tendencia del último cine, desde Rossellini erigido en Sócrates hasta la «nouvelle vague», hasta la producción de estos años, de estos meses (comprendiendo, supongo, la mayor parte de los films del festival de Pesaro), se dirige hacia un «cine de poesía». La pregunta que viene a la mente es ésta: ¿Cómo es teóricamente posible en el cine «la lengua de la poesía»? Por tanto, transformaré momentáneamente la pregunta: «¿Es posible en el cine una lengua de la poesía?», en la pregunta: «¿Es posible en el cine la técnica de la narración libre indirecta?».

Pero, antes, se precisan dos palabras para establecer qué entiendo por «narración libre indirecta». Es simplemente la inmersión del autor en el ánimo de su personaje, y por consiguiente la adopción, por parte del autor, no sólo de la psicología de

su personaje, sino también de su lengua. En literatura, siempre han existido casos de narración libre indirecta. Una narración libre indirecta potencial y emblemática existe incluso en Dante, cuando emplea, por razones miméticas, palabras que es inimaginable pensar como usadas por él, y que pertenecen al ámbito social de sus personajes.

Bastará luego hacer una distinción entre monólogo interior y narración libre indirecta: el monólogo interior es una narración revivida por el autor en un personaje que es de su círculo, al menos idealmente, de su generación, de su situación social: por consiguiente, la lengua puede ser la misma: la individualización psicológica y objetiva del personaje no es, en tal caso, un hecho de lengua, sino de estilo. El «libre indirecto» es más naturalista, en cuanto es una verdadera y propia narración directa sin comillas, e implica por consiguiente la utilización de la lengua del personaje. En este «indirecto protextual» —tanto por razones buenas como malas— donde se puede encontrar una narrativa escrita con fuertes componentes cuantitativos tomados de la «lengua de la poesía».

En cine, la narración directa corresponde al «plano subjetivo». En la narración directa, el autor se hace a un lado y cede la palabra a su personaje, poniéndola entre comillas.

De igual modo que los escritores no tienen muchas veces una conciencia técnica precisa de una operación como la de la narración libre indirecta, también los realizadores han creado hasta ahora las condiciones estilísticas de tales operaciones con el más absoluto desconocimiento, o con un conocimiento muy aproximativo. Sin embargo, no hay duda de que también el cine puede utilizar una narración libre indirecta: llamemos a esta operación «subjetiva libre indirecta» (que, respecto a la análoga literaria, puede ser infinitamente menos articulada y compleja).

Por otra parte, no soy capaz de citar en la historia del cine —hasta los primeros años sesenta—, casos de desaparición total del autor en un personaje: es decir, un film que sea todo él una «subjética indirecta libre» en cuanto toda la acción sea narrada a través del personaje, en una absoluta interiorización de su sistema interior de alusiones, me parece que no existe. Sin embargo, si la «subjética libre indirecta» no corresponde enteramente al «monólogo interior», corresponde todavía menos al verdadero y exacto libre indirecto.

Prácticamente, por tanto, a un posible nivel lingüístico común basado sobre «miradas» a las cosas, la diferencia que un realizador puede recoger entre él y un personaje es psicológica y social. *Pero no lingüística*. Por este motivo le resulta completamente imposible cualquier *mímesis* naturalista de un lenguaje, de una hipotética «mirada» que no sea la de la realidad.

Por consiguiente, si se sumerge en su personaje, y cuenta a través de él la historia o representa el mundo, no puede valerse de aquel formidable instrumento diferenciante que es la lengua. *Su operación no puede ser lingüística, sino estilística*.

Por otra parte, incluso el escritor que revive hipotéticamente la narración de un personaje *socialmente idéntico a él mismo*, no puede diferenciar su psicología a través de la lengua —que es la suya propia— sino a través del estilo. En la práctica, a través de ciertos procedimientos típicos de la «lengua de la poesía».

La característica fundamental, por tanto, de la «subjética libre indirecta» consiste en no ser lingüística, sino estilística. Y, por consiguiente, puede definirse como un monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito.

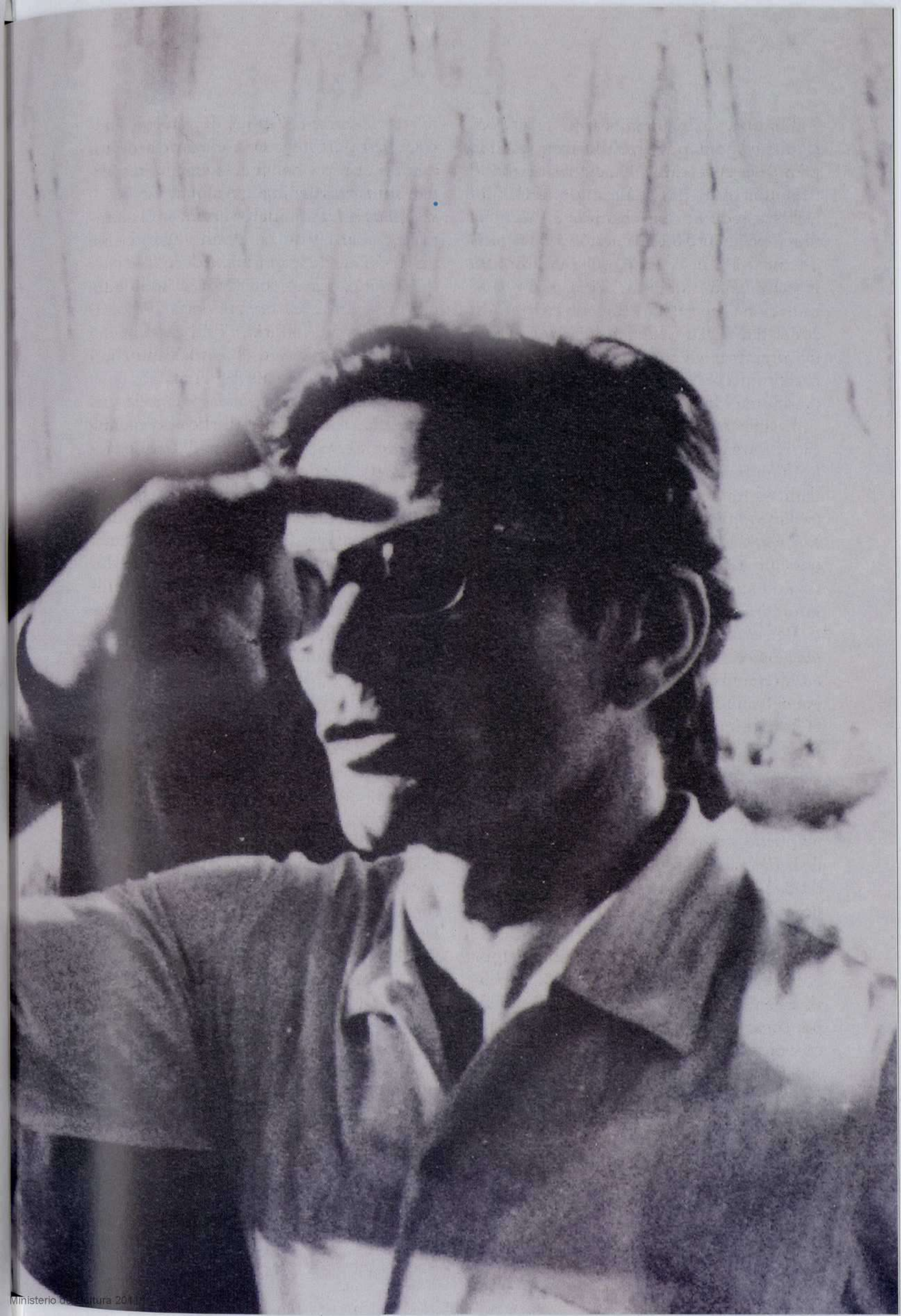
Esto, al menos teóricamente, hace que la «subjética libre indirecta» implique en el cine una posibilidad muy articulada: libere, incluso, las posibilidades expresivas comprendidas en la tradicional convención

narrativa, en una especie de retorno a los orígenes: hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria calidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria. La «subjética libre indirecta» consigue instaurar en el cine una posible tradición de «lengua técnica de la poesía».

Como ejemplos concretos de todo esto, citaré a Antonioni, Bertolucci y Godard —pero también podría añadir a Rocha del Brasil, o a Forman de Checoslovaquia, y naturalmente a muchísimos más.

Quisiera examinar dos aspectos de una particular operación estilística (la misma que examinaré también en Bertolucci y Godard) extremadamente significativa. Los dos momentos de dicha operación son: 1) La aproximación sucesiva de dos puntos de vista, de diversidad insignificante, a una misma imagen: es decir, el sucederse de dos encuadres que encuadran el mismo fragmento de realidad, primero de cerca, luego desde *un poco más* lejos; o bien, primero frontalmente y luego *un poco más* oblicuamente; o bien, finalmente, incluso sobre el mismo eje pero con dos objetivos diversos. Nace de ello una insistencia que se hace obsesiva: en cuanto mito de la sustancial y angustiosa belleza autónoma de las cosas. 2) La técnica de hacer entrar y salir a los personajes en el encuadre, por la cual, a veces de manera obsesiva, el montaje consiste en una serie de «cuadros» —que llamaría informales— donde los personajes entran, dicen o hacen algo, y luego salen, dejando de nuevo el cuadro en su pura y absoluta significación de cuadro: al cual sucede otro cuadro análogo, donde luego los personajes entran, etc. De este modo el mundo se presenta como regulado por un mito de pura belleza pictórica, que los personajes invaden, cierto, pero adaptándose ellos mismos a las reglas de aquella belleza, antes que profanarla con su presencia.

La ley, interna al film, de los «encuadres obsesivos» demuestra, por tanto, claramente la prevalencia de un formalismo



como mito finalmente liberado, y por consiguiente poético. Pero, ¿cómo le ha sido posible a Antonioni esta «liberación»? Muy sencillamente, le ha sido posible creando la «condición estilística» a través de una «subjativa libre indirecta» que coincida con todo el film. En el *Deserto rosso*, Antonioni ya no aplica, según una contaminación un poco burda, como en los films precedentes, su propia visión formalista del mundo a un contenido genéricamente comprometido (el problema de la neurosis de alienación): sino que mira el mundo sumergiéndose en su protagonista neurótica, reviviéndolo a través de su «mirada» (que no por casualidad va esta vez decididamente más allá del límite clínico: el suicidio ya ha sido intentado). Mediante este mecanismo estilístico, Antonioni ha liberado el propio momento más real: ha podido finalmente representar el mundo visto con sus ojos, porque ha sustituido, en bloque, la visión del mundo de una enferma, por su propia visión delirante de esteticismo; sustitución en bloque justificada por la posible analogía de ambas visiones.

La inmovilidad obsesiva de los encuadres son también típicos en el film de Bertolucci *Prima della rivoluzione*. Aquí, sin embargo, tienen un significado diverso que en Antonioni. Ya no es el fragmento de mundo enmarcado por el encuadre y transformado por el encuadre de un trozo de belleza figurativa por sí misma lo que interesa a Bertolucci, como interesaba en cambio a Antonioni. El formalismo de Bertolucci es infinitamente menos pictórico; y su encuadre no actúa metafóricamente sobre la realidad, seccionándola en tantos lugares misteriosamente autónomos como cuadros. El encuadre de Bertolucci se adhiere a la realidad, según un canon en cierto modo realista (de acuerdo con una técnica de lengua poética llevada a cabo, como veremos luego, por los clásicos, de Charlot a Bergman): la inmovilidad del encuadre sobre un fragmento de realidad

(el río Parma, las calles de Parma, etc.) sirve para atestiguar la elegancia de un amor indeciso y hondo, justamente respecto a aquel fragmento de realidad.

Existe, en cambio, algo brutal en la cultura de Godard, y quizá también ligeramente vulgar: la elegía le resulta inconcebible porque al ser parisino no puede sentirse afligido por un sentimiento tan provinciano y campesino; también le resulta inconcebible, y por idénticas razones, el formalismo clasicista de Antonioni: él es enteramente postimpresionista, no posee nada de la vieja sensualidad estancada en el área conservadora, y marginal, pagano-romana, aunque sea, como en Antonioni, muy europeizada. Godard no se plantea ningún imperativo moral; ni siente la normatividad del compromiso marxista (cosa vieja) ni la mala conciencia académica (cosa de provincias). Su vitalidad carece de frenos, pudores o escrúpulos. Reconstituye, en sí misma, el mundo: es incluso cínica hacia sí misma. La poética de Godard es ontológica, se llama cine. Su formalismo es, por consiguiente, un tecnicismo poético por su propia naturaleza: todo lo que una cámara fija en movimiento es bello: es la restitución técnica, y por consiguiente poética, de la realidad. También Godard, naturalmente, hace el juego habitual: también él necesita un «estado de ánimo dominante» del protagonista, para avalar su libertad técnica: un estado dominante neurótico y escandaloso en la relación con la realidad. Por consiguiente, también los protagonistas de Godard son enfermos, flores exquisitas de la burguesía; pero no están en tratamiento. Están gravísimos, pero vitales, más allá de los límites de la patología: representan sencillamente la media de un nuevo tipo antropológico.

El «cine de poesía» —tal y como se presenta a algunos años de su nacimiento— por consiguiente, tiene en común la característica de producir films de doble naturaleza. El film que se ve y se acepta normalmente es una «subjativa libre indirecta», a

veces irregular y aproximativa —muy libre, a fin de cuentas: debida al hecho de que el autor se vale del «estado de ánimo psicológico dominante en el film», que es el de un protagonista enfermo, anormal, para hacer de él una continua *mímesis*— que le permite mucha libertad estilística anómala y provocadora. Bajo este film, transcurre otro film— el que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la *mímesis visiva* de su protagonista: un film totalmente y libremente de carácter expresivo-expresionista. Índices de la presencia de este film subterráneo sin hacer, son, justamente, como hemos visto en los análisis detallados, los encuadres y los ritmos de montaje obsesivos. Esta obsesividad no sólo contradice la norma del habitual lenguaje cinematográfico, sino la misma reglamentación interna del film en cuanto subjetiva libre indirecta. Es decir, es el momento en que el lenguaje, siguiendo una inspiración diversa y frecuentemente más auténtica, se libera de la función, y se presenta como «lenguaje en sí mismo», estilo. El «cine de poesía» está en realidad, por consiguiente, profundamente basado en el ejercicio del estilo como inspiración, en la mayor parte de los casos, sinceramente poética: capaz de suprimir cualquier sospecha de mixtificación a la pretextualidad del complejo de la «subjetiva indirecta».

¿Qué significa todo esto? Significa que se está formando una tradición técnico-estilística común: es decir, una lengua del cine de poesía. Tal lengua tiende de momento a presentarse como diacrónica respecto a la lengua de la narrativa cinematográfica: diacrónica que parece destinada a acentuarse cada vez más como ocurre en los sistemas literarios. Esta naciente tradición técnico-estilística se basa en el conjunto de los estilemas cinematográficos, que se han formado tan naturalmente, en función de los excesos psicológicos anómalos de los protagonistas elegidos pretextualmente: o mejor, en función de una visión sustancial-

mente formalista del mundo del autor (informal en Antonioni, elegíaca en Bertolucci, tecnicista en Godard, etcétera). Expresar esta visión interior reclama necesariamente una lengua especial, con sus estilismos y sus tecnicismos inherentes a la inspiración, que, al ser fundamentalmente formalista, tiene en ellos simultáneamente su instrumento y su objeto.

La primera característica de estos signos constituyentes de una tradición del cine de poesía, consiste en aquel fenómeno que es definido normal y banalmente por los profesionales con la frase: «dejar notar la cámara». Es decir, la gran máxima de los cineastas sabios, en vigor hasta los primeros años sesenta: «¡Que nunca se note la cámara!», ha sido sustituida por la máxima contraria. Como dos polos, gnoseológicos y gnómicos, contrarios, aparecen definiendo, inequívocamente, la presencia de dos procedimientos diversos de hacer cine: de dos diversas lenguas cinematográficas. Pero en tal caso es preciso añadir esto: la característica general y común de los grandes poemas cinematográficos, de Charlot a Mizoguchi, a Bergman, era que «no se notaba la cámara»: es decir, no estaban rodados según un canon de «lengua de cine de poesía». Su poesía estaba más allá del lenguaje en cuanto técnica del lenguaje. El hecho de que no se notase la cámara, significaba que la lengua se adhería a los significados, poniéndose a su servicio: era transparente hasta la perfección; no se superponía a los hechos, violentándoles a través de las locas deformaciones semánticas que se deben a su presencia como continua conciencia del combate de boxeo en *Luces de la ciudad*, entre Charlot y un campeón como siempre mucho más fuerte que él: la estupenda comicidad del ballet de Charlot, aquellos pasitos suyos un poco a la derecha y otro poco a la izquierda, simétricos, inútiles, acongojados e irresistiblemente ridículos; pues bien, allí la cámara estaba quieta y recogía un «general» cualquiera. No se

deja notar. O bien recordemos uno de los últimos productos del cine de poesía clásico: en el *Ojo del diablo* de Bergman, cuando Don Juan y Pablo salen del infierno después de trescientos años, y vuelven a ver el mundo, la aparición del mundo —cosa tan extraordinaria— está dada por Bergman con un «campo largo» de los dos protagonistas en un trozo de campo un poco selvático y primaveral, y un gran «total» sobre un panorama sueco, de transtornadora belleza en su cristalina y humilde insignificancia. La cámara estaba quieta, encuadraba aquellas imágenes de manera absolutamente normal. No se dejaba notar. Por consiguiente, la poeticidad de los films clásicos no se conseguía utilizando un lenguaje específico de poesía. Esto significa que no eran poemas, sino relatos; el cine clásico ha sido y es narrativo: su lengua es la de la prosa. La poesía es interna: como supongamos, en los cuentos de Chejov o de Melville. La formación de una «lengua de la poesía cinematográfica» implica por tanto la posibilidad de hacer, al contrario, pseudo-relatos, escritos con la lengua de la poesía; la posibilidad, en fin, de una prosa de arte, de una serie de páginas líricas, cuya subjetividad está asegurada por el uso pretextual de la «subjetiva libre indirecta»; y cuyo verdadero protagonista es el estilo. La cámara, por consiguiente, se nota, y por buenas razones. El alternarse de objetivos diversos, un 25 o un 300 sobre el mismo rostro, el desperdicio del zoom, con sus objetivos altísimos, que se plantan sobre las cosas dilatándolas como panes con demasiada levadura, los contraluces constantes y fingidamente casuales con sus deslumbramientos en la cámara, los vacilantes movimientos de la cámara a mano, los travellings exasperados, los montajes equivocados por razones expresivas, los empalmes irritantes, las inmovilidades interminables sobre una misma imagen, etc., todo este código técnico ha nacido casi por intolerancia a las reglas, por una necesidad de libertad irregular y provocadora, por un diversamente auténtico o delicioso gusto por la anarquía; pero rápidamente se ha convertido en canon, patrimonio lingüístico y prosódico, que interesa contemporáneamente a todas las cinematografías mundiales.

¿Qué utilidad puede tener el haber individualizado, y en cierto modo bautizado, esta reciente tradición técnico-estilista de un «cine de poesía»? Evidentemente, una simple utilidad terminológica: que carece de significado si no se procede luego a un examen comparativo de este fenómeno, en una situación cultural, social y política más vasta. Ahora bien, el cine, probablemente desde 1936, año de aparición de *Tiempos modernos*, ha estado siempre adelantado con respecto a la literatura: o al menos ha catalizado, con una oportunidad que lo hacía cronológicamente anterior, sobre profundos motivos socio-políticos que poco después caracterizaron a la literatura. Por este motivo el neorrealismo cinematográfico (*Romma città aperta*) ha prefigurado todo el neorrealismo literario italiano de la postguerra y de parte de los años cincuenta: los films neo-decadentes y neo-formalistas de Fellini o Antonioni han prefigurado el revival neo-vanguardista italiano y la desaparición del neorrealismo; la «nouvelle vague» ha anticipado la «école du regard», proclamando clamorosamente públicos los primeros síntomas; el nuevo cine de algunas repúblicas socialistas ha sido el primer y más clamoroso dato de un general despertar en aquellos países del interés por el formalismo de origen occidental, como continuación de un interrumpido motivo novecentista, etc. En fin, dentro de un cuadro general, la formación de una tradición de lengua de la poesía del cine se presenta como índice de una fuerte y general reaparición del formalismo, como producción media y típica del desarrollo cultural del neocapitalismo.

Jardín de Quimeras

El diario poético de

Yasujiro Ozu

ANTONIO SANTOS



Yo creo que lo que me atraía de una película es su aspecto transitorio, evanescente como la bruma.¹

Sendas de Ozu



La poesía *haiku* es un camino recorrido en diecisiete sílabas. Sus tres versos concentran todo un torrente de sugerencias, vinculadas con el viaje espiritual. Observador atento y refinado, el poeta capta una naturaleza tangible, pero que al tiempo desborda nuestra capacidad de comprensión. Su forma poética, modelada sobre situaciones diarias y cotidianas, apela a la ruptura del sentido convencional. Invitando al observador a reparar en lo que subyace más allá de la apariencia, su minúscula orfebrería verbal ofrece una vía de iluminación. Ésta es fulgurante, y nace de la observación de la

¹ Ozu, Yasujiro. «Pour parler de mes films». *Positif: Revue du Cinéma*, 1978, Février, n° 203, p. 17-25.

² Bashô, Matsuo. *Sendas de Oku*. / Versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Tokio: Shinto Tsushin, 1992, p. 120.

³ Véase el prólogo escrito por Octavio Paz en su traducción de: Bashô, Matsuo. *Sendas de Oku*. Tokio: Shinto Tsushin, 1992, p. 34: En esos cuadernos «la poesía mezcla a la reflexión, el humor a la melancolía, la anécdota a la contemplación» (...). En estos libros apenas pasa nada, según observa el poeta mexicano. «Nada salvo el sol, la lluvia, las nubes, unas cortesanas, una niña, otros peregrinos. No pasa nada, excepto la vida y la muerte».

⁴ Disponemos de una versión castellana de este clásico japonés: Shônagon, Sei. *El libro de la almohada*. / Traducción y prólogo de Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

naturaleza. Como asegura Octavio Paz, «el *haiku* es *satori*». **Tregua de vidrio: / el son de la cigarra / taladra rocas.**

En este poema prodigioso, citado por Paz en *Las peras del olmo*, y libremente traducido de un diario poético de Matsuo Bashô², es posible identificar los rasgos esenciales del arte *haiku*. De la misma forma que la dureza de la piedra se opone a la fragilidad del canto de las cigarras, el mundo de lo visible se contrapone a lo invisible; lo material a lo inmaterial y lo silencioso a lo sonoro. Su autor posee la rara inspiración capaz de crear un espacio vacío donde puede ser expresado lo inefable. Cuenta para ello con el apoyo de un idioma, el japonés, rico en conexiones semánticas: muchas palabras contienen o sugieren a su vez otras. Aquel monje giróvago, cuya vida transcurrió entre 1644 y 1694, sólo reconocía dos sustentos fundamentales en la liviana arquitectura del *haiku*: el aquí y el ahora.

Los diarios poéticos son un género venerable practicado por artistas, por plebeyos, y por la nobleza áulica. Se trata de una manifestación característica de la literatura japonesa: el *haibun*, de contenido autobiográfico, en el que los apuntes del autor se ven complementados con poemas³.

Una de las obras maestras del periodo Heian, *El libro de la almohada*, compuesto por la dama Sei Shônagon en torno al año 1000, alterna pinceladas cortesanas con apuntes autobiográficos⁴. El maestro del teatro Nô Zeami, escribió *El libro de la Isla de Oro*. Ambos ejemplos, recogidos de entre lo más selecto del legado cultural japonés, comprenden multitud de apuntes, comentarios e impresiones, tachonados con ramilletes poéticos. Poesía y prosa se alimentan recíprocamente, para dar como resultado singulares ejemplos de prosa poética iluminados con poemas.

Posiblemente el *Oku no hosomichi* (*Sendas de Oku*), escrito por Matsuo Bashô en 1689, sea el ejemplo literariamente más refinado de diario poético escrito en lengua japonesa, pero existen otros muchos. El mismo Bashô escribió cinco diarios de viaje. Includo en éstos, el *haiku* es un poema de ruta, compuesto en el curso de ese viaje espiritual que es la vida. No es un mero complemento de la crónica viajera: llega a convertirse en su núcleo y corolario; en su razón de ser.

De forma semejante, y aunque bajo dimensiones artísticas mucho más modestas, concibió el cineasta Yasujiro Ozu sus Diarios. Al menos los de los años 30,

que son los que con mayor frecuencia se veían acompañados de poemas de variada procedencia. Dichos cuadernos, recientemente dados a conocer, proporcionan una de las fuentes esenciales para abordar el estudio de la obra de este gran artista.

Los diarios de Ozu fueron redactados en pequeños cuadernos de bolsillo, que el cineasta llevaba consigo, y en los que escribía los acontecimientos más reseñables de cada jornada. En ellos da cuenta el director de algunos retazos de su actividad cotidiana.

Aunque desde temprana edad el futuro cineasta tenía la costumbre de escribir unas escuetas anotaciones diarias en sus cuadernos, sólo treinta y dos de ellos han llegado hasta nuestros días. El interés de esta obra es múltiple, como múltiples son los temas que aquí se abordan. En ellos encontraremos al artista reflejado en su tiempo, pero asimismo destacarán los asuntos de familia, el cine y los colegas del oficio, la guerra y la paz. A través de su lectura se seguirá el arduo proceso de escritura de los guiones y la realización de las películas; los problemas de cada día y los pequeños placeres mundanos. Entre ellos dos: las aficiones gastronómicas, y la rendición al *sake*. Los poemas que acompañan a las anotaciones a menudo glosan o interpretan poéticamente todo este repertorio de imágenes e intuiciones cuya suma daría como resultado un nombre: Yasujiro Ozu.

Cobran especial relevancia, como en sus propias películas, las pequeñas liturgias cotidianas: las exhaustivas sesiones de trabajo y las escapadas con los amigos: las

excursiones, la comida, el baño, la siesta y, sobre todo, el vino de arroz caliente. Asimismo descubrimos un Ozu jovial y lúdico, que sigue con pasión la liga de béisbol, las carreras de caballos y los combates de *sumo*. Y, especialmente, los placeres de la comida y bebida, a los que se entregaba con entusiasmo.

Los diarios dan cuenta de un hombre sensible y apasionado; pero cuya sensibilidad y pasión son notablemente comunes. Nadie espere encontrar en estos escritos la tormenta y la pasión del artista entregado al delirio creativo. Antes bien, el recorrido propuesto es singularmente prosaico. Son numerosas las conexiones entre sus diarios y su cine: Ozu era amigo de la rutina, y rechazaba todo acontecimiento excepcional. Además, sus escritos aparecen sazonados con un irónico sentido del humor que contrarresta el dolor que produce el paso del tiempo, tal como sucede en sus propias películas.

Sin que el suyo deba ser considerado un diario poético *stricto sensu*, Ozu rescata en sus cuadernos determinados pasajes de su vida, a los que ilustra mediante una imagen poética. Utiliza para ello preferentemente, aunque no de manera exclusiva, el soporte del *haiku*. Carentes de pretensiones literarias, Ozu los escribió para sí, sin intención de darlos a conocer, ni mucho menos publicarlos. Suponemos que, en su pudor, ni se le pasaría por la cabeza semejante osadía.

Los Diarios y sus poemas aportan una nueva perspectiva, arrojan una nueva luz,



sobre su naturaleza creativa. Ofrecen en su conjunto un sugestivo autorretrato poético de uno de los principales artistas japoneses del siglo xx: un poeta de la imagen que también ejercitaba su arte con la pluma, aunque fuera bajo cauces personales y domésticos. Y descubren a un poeta estimable, a menudo inspirado. Un artista de ingenio agudo e irónico, sensible y distinguido.

Además incluye numerosos poemas compuestos por sus amigos y colaboradores, con quienes se juntaba en determinados acontecimientos, como podían ser viajes o celebraciones. Así, se incluyen poemas de Akira Fushimi, Tadao Ikeda y Kogo Noda, todos ellos guionistas con los que trabajó estrechamente el cineasta a lo largo de toda su vida. Pero asimismo figuran ejemplos de otros colegas, como el destacado cineasta Hiroshi Shimizu, o el especialista en comedia Torajiro Saito, todos ellos integrados en la compañía Shochiku. Entre las piezas ajenas figuran algunas poesías y canciones que en determinados momentos vuelven a la memoria del autor, quien desea dejarlos plasmados en sus escri-

tos. El espíritu cáustico de Ozu se manifiesta en algunos de estos poemas parodiando otros que fueron compuestos por haikuistas reconocidos.

Con frecuencia sus escritos dan cuenta de sus lecturas y de sus aficiones literarias. Los cuadernos de Ozu ofrecen, de este modo, un vívido muestrario de sus preferencias poéticas. Además de *haiku* se encontrarán poemas con otra métrica diversa, así como reflexiones y aforismos de su propio cuño: consejos que se daba a sí mismo, a través del diario, para ejercitarse en la práctica del cine y de la propia vida⁵. Así, en la anotación escrita el 20 de Febrero de 1933 se lee una declaración de principios artísticos: *Pensándolo bien, toda mi ambición estriba en convertirme en un buen artesano*. Años después, el 28 de Febrero de 1955, escribió otra nota que resume admirablemente la esencia de su cine: *¿Por qué tiene el hombre que buscar el ruido cuando reina el silencio?*

Aún cabe añadir que los consejos que el cineasta se dirige a sí mismo, frecuentes a lo largo de los diarios, también pueden adquirir forma de poema: **¿Y tu trabajo? / ¡No irás más / a pescar sardinas!**

A pesar de las excelencias que conquista con su arte, y de los numerosos triunfos y reconocimientos que recibe en su país, Ozu es consciente de que estos bienes son pasajeros: «Toda gloria está condenada al polvo, a la nada: nada hay de eterno en este mundo». El tema de la *vanitas* se corresponde bien con su peculiar poética de la impermanencia. El paso del tiempo desgasta, pero asimismo concede un nuevo sabor al néctar añejo. En los últimos meses de su vida, y en el curso de una entrevista, el director celebra su radiante madurez a través de un brindis por la senectud que hubiera firmado cualquier artista en posesión de todos sus recursos: «Los críticos y los directores son como el vino: cuanto más viejos, mejor saben»⁶.

⁵ El aforismo puede ser definido como una «sentencia breve que sintetiza una regla, axioma o máxima instructiva». Se halla próxima al adagio, refrán, máxima y proverbio, si bien carece del fin moralizador de éstos. Algunos de ellos, como los compuestos por Antonio Machado, pueden incluso ser versificados. Este género de escritura sapiencial comparte con el haiku el propósito de ser expresado de la manera más breve posible.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza, 1996. p. 20.

⁶ «A talk with Ozu». En: SCHRADER, Leonard. «Yasujiro Ozu : 1903 - 1963». En : *The Masters of Japanese Film*. Berkeley, California : Pacific Film Archive, ca. 1980, p. 212.

Flores de equinoccio



En *Las hermanas Munakata* la tradicional Setsuko asegura: *Ser moderno significa no envejecer jamás. Las cosas que son realmente modernas nunca envejecen, por mucho que pase el tiempo.* De algún modo este aserto coincide con la misma que nutre la poética cinematográfica de Ozu; su modernidad se distancia de las modas pasajeras, para centrarse en la esencia de un arte aplicado al descubrimiento: el cine de Ozu descubre la belleza fugaz y cotidiana que emana de la vida diaria, en la que sin apenas solución de continuidad se alternan los momentos tristes y los joviales.

Ozu escribía los poemas para sí, con el fin de glosar poéticamente sus diarios. Aunque nacieron sin el ánimo de darse a conocer, su práctica aspira a elevar la experiencia cotidiana a una situación de arte singularmente refinado. Otro tanto sucede con sus películas. Mientras que éstas se destinan a un público amplio, los poemas y las anotaciones diarias son de uso reservado. De este modo, la poesía de Ozu surge como prolongación de su propia experiencia personal y profesional. Cabría decir que en el caso de su autor, estos poemas acompañan, siquiera en privado, su práctica como cineasta. Se trata de una poesía que nace de lo cotidiano, de las propias experiencias que sufre el poeta. No obedece a la casualidad que estas pequeñas chispas poéticas aparezcan reunidas entre las páginas de unos diarios, cuyas anotaciones glosan métricamente. Las situaciones anómalas recogidas en los mismos, como pueda ser la guerra y el campo de batalla, obedecen a una experiencia asimismo excepcional en la vida del artista: su amarga experiencia en el frente de combate.

Los años previos a la conflagración son los más representados en estos escritos. Posiblemente los diarios de guerra fueran destruidos por el propio autor, poco antes de caer en manos del ejército británico; o tal vez fueran sus captores quienes los hicieran desaparecer. Otra parte, la etapa com-

prendida entre los años 1940 y 1948, posiblemente se perdiera durante el incendio de los estudios de Shochiku en Ofuna, ocurrido el 15 de Enero de 1952. El cineasta disponía en estas dependencias de un apartamento que asimismo fue pasto de las llamas, perdiéndose de este modo el abundante material de trabajo que allí guardaba.

Fuera por las razones que fuesen, sólo conservamos algunos breves aunque muy vívidos testimonios de la experiencia de Ozu en el frente (1937-1939). Durante este periodo la escritura se tiñe de amargura y de desesperanza.

Al recordar aquella oscura etapa, Ozu reconoció explícitamente los vínculos entre la poesía y su labor como cineasta. En el curso de una entrevista con Shinbi Iida se recogen las siguientes declaraciones: «El ejército me había ordenado hacer una película semi-documental sobre la situación en Malasia, pero la situación se volvió en contra nuestra antes de comenzar el rodaje. Sólo había filmado algunos pequeños fragmentos, cuando fuimos hechos prisioneros. Se nos recluyó en un campo de concentración, donde trabajamos como esclavos en una plantación de caucho hasta que fuimos repatriados. Allí dedicaba todo mi tiempo libre a la composición de renga (haiku encadenado) junto a mis compañeros de prisión porque, como el profesor Terada solía decir, la construcción de haiku encadenado no es muy diferente de las labores del montaje en el cine. Así que, como pueden ver, aquellos años no fueron del todo desaprovechados»⁷.

A esto más adelante añadirá: «He consagrado toda mi vida a la práctica de las artes menores», refiriéndose evidentemente al cine; pero también a la escritura: de minúsculos poemas *haiku*, de laboriosos guiones y de extensos diarios que en ningún caso tenían la voluntad de verse publicados⁸.

Tras aquellos años de horror y sufrimiento, el estilo suave de los días anteriores se desvanece. Antes de la guerra, los diarios tenían un tono más lírico, y la narración era más pormenorizada. Si hasta 1938 era frecuente la inclusión de poemas, a partir de 1949 éstos pasan a tener una presencia meramente ocasional. Sus comentarios son desde entonces mucho más escuetos y anecdóticos, a menudo un mero instrumento mnemotécnico que le permitiese recordar determinados episodios personales.

⁷ Reproducido en: Schrader, Leonard. «Yasujiro Ozu : 1903 - 1963». En : *The Masters of Japanese Film*. Berkeley, California : Pacific Film Archive, ca. 1980, p. 235.

⁸ Cita: Bordwell, David. *Ozu and the poetics of Cinema*. New Jersey : Princeton University Press, 1988, p.158.

⁹ Las fuentes utilizadas para la localización y comentario de estos poemas son, mientras no se indique lo contrario, las siguientes:

— Ozu, Yasujiro. *Carnets : 1933 - 1963 : Edition intégrale*. Paris : Alive, 1996.

— Ozu, Yasujiro. *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu* / edición a cargo de Núria Pujol y Antonio Santamarina . Valencia : Fílmoteca de la Generalitat Valenciana (etc.), 2000.

— Richie, Donald. *Ozu*. Berkeley (etc.) : University of California Press, 1974.

— Schrader, Leonard. «Yasujiro Ozu : 1903-1963». En : *The Masters of Japanese Film*. Berkeley, California : Pacific Film Archive, ca. 1980.

Con el paso de los años su producción poética se fue reduciendo, hasta verse prácticamente extinguida. A menudo se mostraba autocrítico tanto con sus películas como con sus propios poemas, a los que nunca concedió ningún valor particular. Su *haiku* del día 18 de marzo de 1935 (*La lluvia de primavera / comienza a caer. / Pobre kotatsu.*) se ve seguido por un lacónico comentario: ¡*Qué poema tan malo!*

Aun reconociendo su calidad dispar, los Diarios reúnen más de un centenar de poemas, de los que la mayoría fueron escritos por el propio director⁹. A continuación trataremos de agrupar, ilustrando con ejemplos, los motivos que con mayor frecuencia alumbran la práctica poética de nuestro cineasta:

1. La experiencia cotidiana

El cine de Ozu, pero también su mínima obra poética, supone una celebración de la vida cotidiana; de sus momentos joviales y de los pesarosos también. Ésta es la genuina declaración de principios del artista: *No hay duda de que a veces lo banal puede aburrir pero, en lo que a mí respecta, es lo que mejor me va*. En consecuencia los poemas de Ozu, al igual que sus películas, brotan de situaciones cotidianas, y de escenas que se apartan de lo excepcional: **Cosas de la edad: sueño; / me corto las uñas / cerca del hibachi.**

El *hibachi* es el brasero con el que se calientan las habitaciones. A su calor el poeta recrea una imagen absolutamente cotidiana, no muy distante de las que se repiten en su propio cine. Bástenos recordar que en *Primavera tardía* (1949) asimismo sorprenderemos al padre cortándose las uñas de los pies.

En este entorno cotidiano, no faltan las alusiones a su irreductible estado civil: **Con despreocupación / el año terminará para mí. / ¡Vida de soltero!**

La evocación de su vida personal alterna el soplo de alivio ante la libertad de la que goza, con el velado lamento propio del espíritu solitario. Pero la hermosa cotidianidad aún puede resplandecer en las acciones más insignificantes: **Comiendo caquis / veo ponerse el sol. / ¡Ah! ¡Cómo está de rojo!**

El presente poema debe su vigor tanto a la similitud cromática como al efecto sinestésico que sugiere: el sabor de los caquis se suma al vistoso espectáculo del atardecer; pero además el color bermejo del fruto establece una rima cromática con el rojo círculo solar. Por

otra parte la pequeña fruta sostenida entre las manos, contrasta con el poderoso astro enrojecido, que se pierde en el horizonte. Pronto ambos efectos se desvanecerán, por ser al fin pasajeros: el sol se pondrá con la misma celeridad con que las frutas serán ingeridas.

2. El tema cinematográfico

Sombras chinescas sobre las viejas pantallas de papel de flores de amaranto.

El cine, cometido profesional de Ozu, fue una pasión que le acompañó a lo largo de toda su vida. El poema anterior, fechado el día 27 de Febrero de 1935, evoca sugestivamente el espectáculo de sombras que, genéticamente, se convierte en el precursor del arte cinematográfico. Los poemas de Ozu dedicados al cine se centran fundamentalmente en situaciones cotidianas vividas por el autor en el curso de las jornadas de trabajo. Ni siquiera ante este motivo profesional el cineasta se aparta de los vínculos estrechos que existen entre su oficio y la realidad que se verá recreada poéticamente, tanto en las pantallas como en el propio papel: **Alrededor de la uña, / hiposulfito de sosa. / ¡Quemada en la noche fría!**

En la anotación correspondiente a aquel día, el 21 de Noviembre de 1933, Ozu recuerda que había comprado Leicanol, en Ginza, para revelar algunos negativos. Las manchas que le produjo aquel trabajo le inspiraron el anterior poema.

Pocos días después, el cineasta escribe: **¡Niebla sobre la ciudad, / sórdidos arrabales / en la Milner!**

En esta ocasión Ozu relaciona el fenómeno atmosférico de la niebla con los efectos estéticos habituales en Victor Milner, cámara americano y virtuoso especialista en la técnica del esfumato.

De manera incidental, el director se refiere expresamente a sus películas, y a las incidencias de su rodaje. En concreto, en la anotación del 15 de Febrero de 1937 leemos: **Flores blancas del cerezo, / y la sobrina de Osaka / ¡que se ha puesto mala!**

La joven a la que se refiere Ozu es la actriz Michiko Kuwano, quien interpretaba a Setsuko, la sobrina de Osaka que visitaba a sus tíos en la película *¿Qué ha olvidado la señora?* (1937), quien sufrió una indisposi-

ción en pleno trabajo.

En la anotación del día 17 de Febrero de 1934 se incluye la canción que, según Ozu, tarareaba Kihachi, el protagonista de *Ukigusa monogatari*, película rodada aquel mismo año. **Tela roja / que lucía Kayan. / ¡Ah, la recuerdo!**

Algunos poemas dan cuenta del arduo proceso que supone la elaboración de una película. No se olvide que Ozu había vinculado expresamente la composición de *haiku* con la práctica poética. El poema fechado el día 7 de mayo de 1934 da cuenta de sus fatigas ante la moviola: **Montaje de día. / Montaje de noche. / Oporto y galletas saladas.**

El presente poema vincula los temas culinarios y cinematográficos, recurrentes ambos en los escritos del cineasta. Las dilatadas sesiones de trabajo forzaban al director a saciar su apetito mediante una frugal alimentación. Pero dicho *haiku* se complementa, además, con el que fue escrito al día siguiente: **De día, montaje. / De noche, montaje. / Cinco botellas vacías.**

Si parca es la cena, no puede decirse lo mismo de la generosa provisión de licor con que Ozu acostumbraba a darse energías en las arduas jornadas laborales. Pero además el efecto concatenado de ambos poemas produce una situación rítmica, plena de gracia y de vivacidad.

El ejercicio cinematográfico está repleto de esfuerzos y de sinsabores. Pero asimismo el

llevar a puerto un buen proyecto es fuente de indescriptible gozo. El 7 de Abril de 1951 Ozu concluye el laborioso proceso de escritura del guión de *Principios de verano*, un acontecimiento que resume en esta explosión de júbilo: «**¡Qué alegría haber terminado el guión! ¡No hay placer sin dolor! ¡Ah, reírse, reírse!**».

Sin limitarse a la reflexión personal, sus diarios incluyen diversas referencias a los autores que frecuentaba. Algunos de ellos proporcionaban pautas aprovechables para la propia creación artística. Una de estas citas proviene de Ryunosuke Akutagawa, figura señera en las letras japonesas del siglo xx. En ella se dice: «*Lo peligroso en sí no es la técnica, ¡sino el virtuosismo malicioso que se utiliza y que puede enmascarar la ligereza!*»

La cita de Akutagawa puede ser aplicada a su propio canon creativo: es necesario prescindir de retóricas y de efectos que aparten del camino que aspira a la esencia creativa a través de la simplificación formal.

3. Teatro y cultura tradicional

Las anotaciones de Ozu dan cuenta, frecuentemente, de sus aficiones, muchas de las cuales encuentran eco en sus poemas. Es el caso del teatro tradicional japonés, representado en *haikus* como el siguiente: **Equinoccio. / He visto Musumé Dôjôji / de pie, en el «Paraíso».**

Musumé Dôjôji es una famosa pieza de teatro Kabuki, sobre todo conocida por sus danzas y por su música y canto Nagauta.

En el entorno teatral, son varios

los poemas que se dedican a Kikugoro Onoe VI, legendaria estrella del Kabuki, a quien Ozu filmó en su documental **Kagamijishi. En casa de Kikugoro, / en su jardín soleado, / se abraza el bambú. // En casa de Kikugoro, / en un rincón, al sol, / una hilera de bambú.**

Además algunos poemas evocan otras artes tradicionales, como el *Sendai bori*, talla de madera en bajo relieve, característica de la región de Sendai, en el norte de Japón, un lugar frecuentado por Ozu en sus excursiones, al que se refiere en distintos lugares de sus Diarios. **Luz de otoño. / Escultura de madera / Sendai bori.**

Algunos poemas evocan imágenes características de fiestas tradicionales, como el *hina matsuri*: la fiesta de muñecas, que se celebra el día tres de Marzo, en la que se instala en las casas un altarcillo, dividido en varios pisos, sobre el que se colocan diversas figuras ricamente ataviadas. **Tarde de primavera; / sobre el altar de las muñecas, / cinco músicos.**

4. Tema erótico y amoroso

El tema amoroso no es el más adecuado para una forma poética tan sintética como es el *haiku*. No es menos cierto que disponemos de ilustres ejemplos en los que se usa dicha métrica para ilustrar este sentimiento.

Ozu nunca se casó; tampoco se le conoció ningún romance manifiestamente declarado con ninguna mujer. Sin embargo sus Diarios demuestran que su ánimo sucumbió ocasionalmente ante los designios de Eros. En 1933 el cineasta sufre mal de amores, pero se resiste a confiar hasta a su Diario el nombre de la amada. En los poemas que escribe el 6 de Diciembre de aquel año, sus escritos recuperarán el tema clásico en la poesía japonesa del *shinoburu*: el amor secreto. **Tú, que has envejecido, / ¡mantienes aún y para siempre / oculto tu amor! // Amor secreto, / hasta hoy en silencio, / con él has envejecido.**

Pese a tratarse de un Diario personal, dirigido únicamente a su autor, el motivo de sus desvelos permanece discretamente oculto. Se podría argumentar que tal sentimiento responde, en realidad, a un pretexto literario, y no habría forma de demos-

trar lo contrario. No es menos cierto que unos años después los Diarios dan cuenta, de forma mucho más explícita, de una relación amorosa. En la anotación del 5 de Marzo de 1935 leemos: **Dulce olor de afeites. / A mi amiga le duelen los dientes. / Todavía hace frío. / Cada tañido de campana, / hasta el alba, / hemos contado. / Lámpara iluminada / todavía al amanecer.**

Ozu recuerda la noche pasada en compañía de Sakae Mori, la joven *geisha* de Odawara con la que mantuvo una prolongada relación, cuya ausencia pesa en otros poemas. Es el caso del escrito pocos días después del anterior: **A solas, en la habitación, / tu abanico olvidado / he abierto tres veces, / y tres veces he cerrado.**

El arrebatado amoroso llega a provocar que Ozu pierda la contención característica del *haiku* para explorar gozosamente otro tipo de versificación que admita mayor libertad métrica. Sin embargo dichos poemas no tardan en volver a su cauce normativo: **Desamparado me dejan / los cabellos de Senmaru, / húmedos y sin peinar.**

Senmaru es el nombre de *geisha* de Sakae Mori. La mayoría de los poemas amorosos de Ozu se refieren a su relación con esta joven, y fueron compuestos en 1935, año que debió de acoger el momento álgido de su relación. Ozu se siente en ocasiones embriagado por la dulzura de su amante. En algún ejemplo la sugerencia erótica llega a ser muy vívida: **Fina como una liana, / la seda roja de su ropa interior / apunta a su nuca.**

Pero siempre prevalece un trazo sumamente lírico y delicado: **Sobre mis labios, / todavía adormecidos, un beso. / ¡Oh, lluvia de primavera! // Sobre mis labios, / como en sueños, un beso. / ¡Oh, lluvia de primavera!**

Es de notar que los presentes poemas aparecen escrito en primera persona, y dan cuentas de una acción que se refiere explícitamente al propio autor. He aquí una circunstancia poco habitual en los *haiku* de Ozu, que a menudo prescinden de verbo y de voz narrativa. No es infrecuente, a lo largo de sus Diarios, que el poeta repita el mismo poema en dos versiones, tratando de pulirlo o de lograr efectos dispares, como sucede en el doble ejemplo anterior.

Sin embargo la relación con Sakae Mori no pro-

gresó más allá de una amistad íntima que se mantuvo a lo largo de los años. Sin que quepa hablar de misoginia, lo cierto es que Ozu jamás se casó ni tuvo compañera estable. Con frecuencia la prensa extendía rumores sobre su emparejamiento con actrices —entre ellas Setsuko Hara— que resultaron ser siempre infundados. Y el propio cineasta daba cuentas irónicamente de sus temores: «*¡Los hombres temen desde siempre los terremotos, las tormentas, los incendios y los camiones! ¡Aunque habría que añadir a la lista los manju y las mujeres!*»¹⁰

5. La experiencia bélica

La anotación del día 26 de Diciembre de 1933 incluye el siguiente poema: **Si grande fue mi sacrificio / y mi sufrimiento, / hasta el fin, hasta el final, / por ti todo callaría.**

Contrariamente a lo que se pudiera suponer, no se trata de una proclama amorosa, sino de fidelidad al Emperador. Este poema fue escrito con motivo del nacimiento, tres días atrás, del príncipe heredero Akihito, actual Emperador del Japón.

El extraño poema patriótico precede a su traumática experiencia bélica, que le conduciría a una situación de abatimiento y desencanto. El 2 de Enero de 1939, Ozu escribe en su Diario: **Una hoja**

¹⁰ Anotación del día 21 de enero de 1961. Los *manju* son unos panecillos rellenos de pasta de alubias azucaradas.

bien afilada no le teme al buril. Éste es el lema que Ozu estampó sobre el estandarte de su compañía militar, siguiendo la costumbre que practicaban los soldados que partían hacia el combate. Entre Septiembre de 1937 y Julio de 1939 Ozu fue destinado al peligroso frente chino. Como se dijo páginas atrás, la mayoría de los Diarios referidos a la guerra se han perdido. Los escasos testimonios que sobreviven dan cuenta de una situación de desánimo ante el horror en el que Ozu se ve atrapado.

Los exiguos testimonios poéticos que ilustran aquellas dramáticas jornadas, empero, no insisten en los fragores del combate o en sus atroces consecuencias. Antes bien prefiere detenerse en la insignificante cotidianidad de pequeños acontecimientos: **En la trastienda / el cabo tiene una gota en la nariz. / ¿Será una buena señal?**

Ozu participó en la guerra como cabo, por lo que cabe la posibilidad de que el poema se refiera a algún contratiempo que sufriera el propio autor. Más tarde, el 26 de Marzo de 1939, en pleno frente de combate, Ozu escribe: **Campos de colza. / ¡Todavía nuevos lugares / antes de Nanchang!**

Es de notar que la flor de colza es un motivo poético frecuente en el cineasta. Su presencia en las lejanas tierras chinas parece evocar con nostalgia su país, abandonado a causa de la guerra. Durante estos dramáticos años la producción poética de Ozu, tan regular hasta la fecha, prácticamente se volatiliza. Y a partir de entonces será residual en los diarios de Ozu. Esta circunstancia podría ser un nuevo indicio del abatimiento que la experiencia militar produjo sobre el ánimo del cineasta.

6. Viajes y excursiones

A menudo los diarios dan cuenta de viajes y excursiones, de las que el autor deja constancia mediante sus correspondientes anotaciones. Ozu suele realizar estas excursiones en compañía de algunos amigos y colegas, con los que intercambia versos. Los poemas de viaje se distinguen por su evocadora calidad paisajística:

De Shichirigahama / recuerdo fragoso. / ¡Ah! ¡Aquel viento de invierno!

Shichirigahama es una larga playa, en la que Ozu rodó algunas escenas de sus películas **Primavera tardía** y **Principio de verano**, y cuyo desolador aspecto invernal quedó de aquel modo reflejado.

En otra ocasión, la belleza del lugar que rodea el balneario de Guero le inspira el siguiente poema: **Glicinas en flor, / todas recubiertas de piedra. / Albergue de Hida.**

Algunas de las imágenes que sugieren estos viajes encuentran su proyección en las películas realizadas por el cineasta. El poema datado el 15 de Julio de 1935 vincula las ruinas de una mansión con el estallido fugaz de los fuegos de artificio: ambas son imágenes pasajeras, que se pierden en el espacio y en la memoria: **Fuegos de artificio, a lo lejos, / en la morada en ruinas / de Suzuki Mondo.**

El motivo de los fuegos artificiales —*hana bi*— aparece repetido en distintas películas de los 30: *El coro de Tokio*, *¿Dónde están los sueños de juventud?*, *Corazón vagabundo* o *Un albergue en Tokio*.

7. Poemas cómicos y escatológicos

El sentido de humor del que hacía gala Ozu, que se manifiesta hasta en sus películas más sombrías, asimismo ilumina las páginas de sus diarios y los versos de algunos de sus poemas. El más extravagante de todos se convierte en un rebuscado juego de palabras: **Tsuki-akari, / Tsukiji, Tsukijima, / Tsukudajima.**

Más que un poema, se trata de un trabalenguas compuesto por varias palabras en las que la coincidencia del fonema «*tsu*» produce un efecto de aliteración. Las tres últimas palabras son

otros tantos topónimos. En suma, podría traducirse como: **Luz de luna: / Tsukiji, Tsukijima, / Tsukudajima.**

Pero asimismo un Ozu irónico y juguetón no se resiste a entregarse a un festivo humor escatológico, y aún políticamente irreverente: **Bruma de primavera, / en Kasumigaseki, / deseo súbito / ante los «Asuntos Extranjeros» / de ir a aliviarme.**

Es éste un poema del que ofrece una segunda versión, no menos jocosa: **Paseando por azar, / por delante de «Asuntos Exteriores», / me entra un deseo súbito / de aliviarme cuanto antes / de «pequeños asuntos interiores».**

Kasumigaseki es el barrio administrativo de Tokio, donde se concentran los distintos Ministerios. Ozu se encontraba por allí para asistir a la ceremonia de los premios nacionales de las artes, que habían recibido tanto él como su guionista Kogo Noda en Abril de 1961. Coincidiendo con tan solemne distinción, escribe: «*he ido a aliviarme los intestinos al Ministerio de Asuntos Exteriores*», circunstancia que inspira tan mundano poema. El humor escatológico, por otra parte, es frecuente en algunas de sus películas. En particular en *Buenos días* (1959), en la que la actividad intestinal de los jóvenes protagonistas había adquirido singular relevancia.

8. Tema culinario

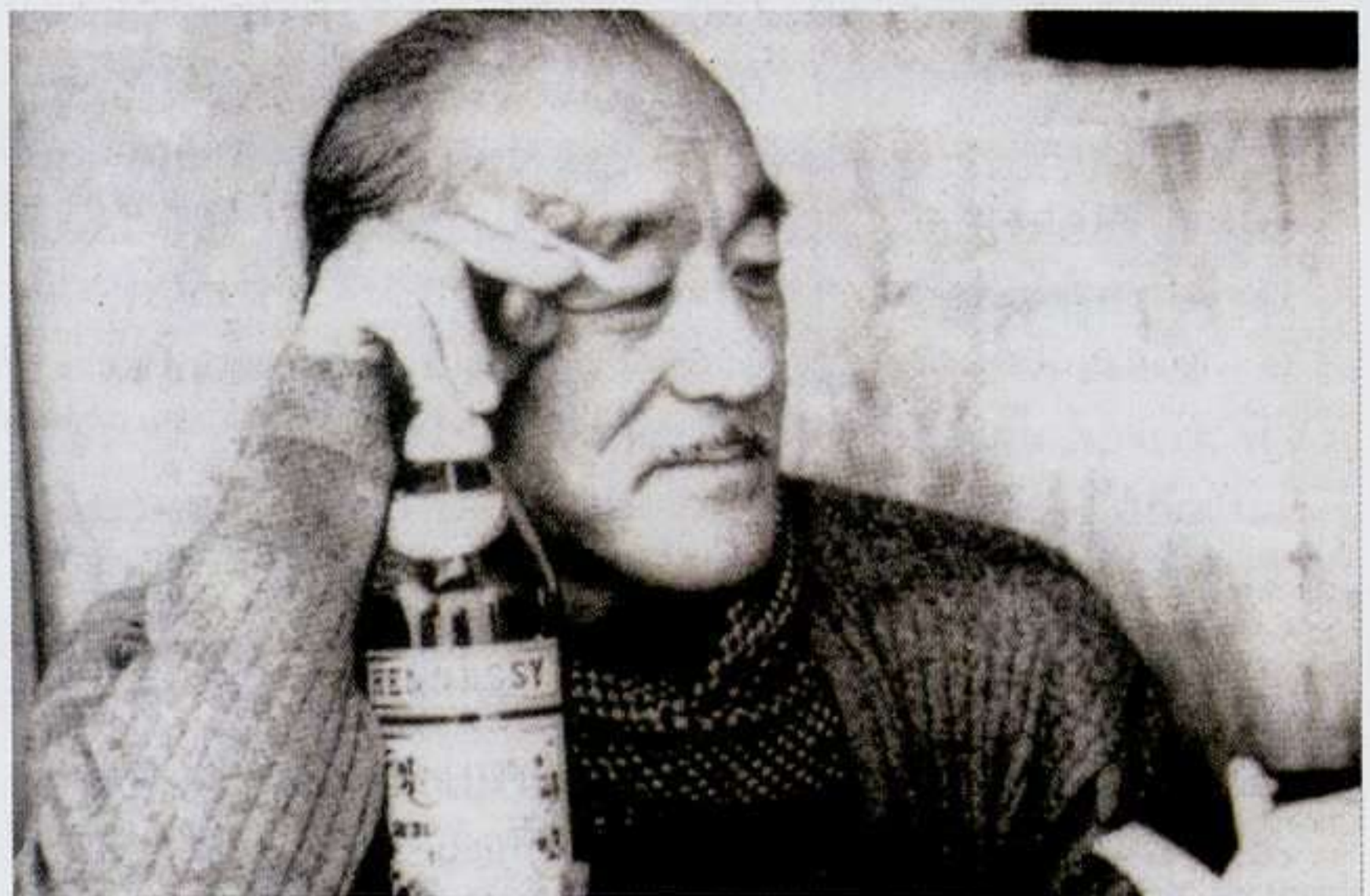
De entre los placeres de la vida, pocos le resultan más gratos al cineasta que el de la comida y la bebida. Como sucede a menudo en sus películas, Ozu se reúne con sus

amigos y compañeros, y cualquier pretexto es bueno para paladear las exquisiteces gastronómicas. «*Sake, arroz con salmón regado con té verde. ¡No hay nada más delicioso!*», llegará a proclamar en sus escritos.

En particular los viajes y excursiones ofrecen un pretexto adecuado para paladear la exquisita variedad de la cocina japonesa: **Awayuki. / ¡Ah! Las confiterías de Nagato / y el espumoso té verde.**

El tema culinario es constante a lo largo de todos sus diarios, subordinándose a otras numerosas celebraciones y actividades. No sobra recordar que los títulos de algunas de sus películas aluden al rito de la buena mesa. Es el caso de *Ochazuke no aji* (*El sabor del arroz con té verde*), y de *Samma no aji*, que aunque se ha proyectado bajo el título de *Tarde de otoño*, su traducción literal sería *El sabor del samma*: un pescado similar a la caballa, característico de la temporada otoñal. En ambas películas, por otra parte, cobrarán extraordinaria importancia las liturgias domésticas celebradas ante la mesa en donde se congregan los protagonistas: el marido y la mujer en la primera, los compañeros de estudio y el anciano profesor en la segunda. **¡Sorprendente! ¡Con este calor / comer shiruko / con gyuhi!**

Pero asimismo el tema estacional se confunde con el culinario. Jugando con la paradoja, el autor paladea un postre típico del invierno, que se consume caliente, en un tórrido día de Julio. También los rigores invernales hallan su correspondiente



plasmación gastronómica: **Sopa de almejas / en un albergue de Numazu. / Nieve fundida.**

Incluso las evocaciones autobiográficas derivan hacia los postres recordados de la niñez: **Recuerdos de mi infancia: / Caminar sobre la hierba. / ¡Ah! Las alubias rojas azucaradas / y la pasta de arroz helada!**

La invocación de la infancia, edad libérrima por excelencia, autoriza al autor a desasirse de las severas ataduras métricas para componer una estrofa con mayor libertad y mayor número de versos. Es de notar cómo los poemas, al igual que las películas de Ozu, insisten una y otra vez en los mismos temas: la infancia, los ritos domésticos, y en particular los de la bebida y la comida; las situaciones cotidianas, en suma. Entre ellas destacan las excursiones que deparan momentos expansivos en medio de las agotadoras jornadas de trabajo, o de las dificultades domésticas. Cualquiera de estas ocasiones depara siempre un buen pretexto para disfrutar de la comida y de la bebida. La poesía de Ozu, reflejo íntimo de su propia vida, parece a menudo eco de su propia labor cinematográfica.

9. El sabor del sake

Si importante es el tema culinario en las películas y poemas de Ozu, no lo es menos el de la bebida. Nuestro cineasta, al igual que sus personajes masculinos, era un gran aficionado al vino de arroz, que en Japón se suele servir caliente, y que tiene la propiedad de arrebatarse casi en éxtasis a quien se deja atrapar por su corriente: **Sexto día de la lunación. / Me siento elevar por el calor / del sake enfriado.**

En el presente poema se juega irónicamente con la paradoja: aunque el *sake* está frío, sus efluvios alcohólicos tienen la virtud de dar calor a quien lo ingiere.

No sólo el vino de arroz es buen compañero de viaje. De igual modo la infusión de té devuelve el vigor a los sentidos entumecidos por el frío, y al ánimo abatido por la somnolencia: **Días de frío, / y lluvias otoñales. / ¡Ah, el té caliente!**

En este poema el tema estacional se subordina al hogareño: en el exterior arrecia el crudo invierno;

pero en el interior del hogar la bebida cálida actúa contra los fríos elementos. Sin que se cite expresamente, el poema sugiere asimismo la presencia de la tetera humeante: uno de los emblemas familiares por excelencia en las películas de Ozu.

Pero por encima de todo es el *sake* —que asimismo se sirve caliente— la bebida que traslada a quien la ingiere a un feliz estado de aletargamiento donde el espacio y el tiempo arden en un apacible crisol hogareño: **Cuando bebo sake, / entro en un mundo / donde, tototarari, / el tiempo se consume / como la leña en el hogar.**

La expresión «*tototarari*» se refiere a una fórmula mágica, equivalente a nuestro «*abracadabra*», que pronuncia un anciano al principio de *Okina*, obra de teatro *Nô*. El licor produce efectos mágicos, transportando a quien lo paladea a una situación apacible, en la que se disipan los problemas cotidianos. Hasta la métrica habitual del *haiku* se transforma, impulsada por el poder transgresor del alcohol. Lamentablemente, la excesiva lealtad a este brebaje deterioraría la salud de nuestro cineasta, quien era plenamente consciente de los riesgos que le provocaban sus insalubres hábitos: **Si deseas / seguir disfrutando / de esta vida efímera, / del sake de noche / ¡disminuye el caudal!**

El presente poema, que asimismo parece liberado por los efectos del *sake* de las normas métricas convencionales, se suma a los frecuentes consejos de vida saludable que, un adicto empedernido al vino de arroz como era Ozu, no llegaría nunca a cumplir.

10. El paso suspendido de las estaciones: La vida y la muerte

El lector comprobará que la intuición del *haiku* como camino se corresponde con la práctica poética de Yasujiro Ozu. Tanto en sus poemas como en sus películas, el cineasta concede una importancia fundamental al paso de las estaciones. Su devenir cíclico se encuentra asociado al fluir del tiempo; a las diversas peculiaridades de cada estación: cromáticas, climatológicas y aún afectivas. Las estaciones, y los poemas que en ellas se inspiran, se hallan pobladas por imágenes, sonidos y aromas de naturaleza dispar. También numerosos títulos de las películas de Ozu, y en particular las rodadas a partir de 1949: *Primavera tardía*, aluden a la sucesión de las estaciones, cuyo transcurrir guarda evidentes correspondencias con las distintas etapas de la vida humana.

En una entrevista realizada en 1955, el crítico Tatsuo Nagai observó esta singularidad: *Primavera tardía*, *Primavera precoz*; *Principios de verano*, a los que más tarde se sumarían *El otoño de los Kohayagawa* y *Tarde de otoño*. El entrevistador preguntó abiertamente a Ozu si estaba interesado en la poesía *haiku*, a lo que el cineasta contestó con un escueto: *Vengo a escribir tres poemas al año, aproximadamente*¹¹.

Es cierto que durante estos años la producción poética de Ozu es ya muy escasa: el año anterior sus diarios sólo recogieron un par de poemas; en 1955, año en que se realizó la presente entrevista, no llegó a incluir ninguno, lo que tampoco hizo en periodos sucesivos. Los años más fecundos, poéticamente hablando, fueron aquellos que precedieron a la guerra, a lo largo de los años 30, en los que el cineasta escribía breves poemas con frecuencia casi semanal. **Carpa de invierno, / en una tina, a pleno día, / reflejo de luna.**

En plena estación invernal, la imagen de la luna apresada en una tinaja contrasta con la silueta del pez en el río. Asimismo se produce la vinculación entre luz y sombra, día y noche, a partir de la presencia lunar cuando aún no se ha extinguido la claridad diurna. **La bolsa de hielo / bien puede cubrirse de polvo. / ¡Brrr...! ¡Qué noche!**

La bolsa de hielo se coloca sobre la frente del enfermo, presa de la fiebre. Es ésta una imagen habitual en Ozu, particularmente aplicada a los niños que yacen convalecientes. El autor, que sufre los rigores del

invierno, y que tal vez haya debido usar el hielo para combatir la fiebre, opta por alejar de sí el dañino remedio. Con alguna frecuencia en sus poemas, el autor recurre a la onomatopeya —*Brrr*—, para ilustrar el frío que padece. **En este pueblo de agua / sobre el estrado, las muñecas / parecen esperar la primavera.**

A menudo el poeta lamenta los rigores climatológicos, en particular el frío del invierno y la lluvia, un meteoro que debía disgustarle particularmente. El cineasta japonés solía rodar en verano, y salvo excepciones (*Días de juventud*, *Amad a la madre*, las dos *Ukigusa*, *Crepúsculo en Tokio*) casi nunca llueve ni hace mal tiempo en sus películas, lo que provoca una singular estilización climatológica en un país de gran abundancia pluviométrica como es Japón. Por el contrario, la lluvia salpica a menudo los poemas de Ozu, quien se muestra contrariado por su monótona e interminable presencia: **¡Llueve, llueve, llueve, / en este mes de mayo, sobre las hojas / de paulonia!**

¹¹ Reproducido en: SCHRADER, Leonard. «Yasujiro Ozu : 1903 - 1963». En : *The Masters of Japanese Film*. Berkeley, California : Pacific Film Archive, ca. 1980, p. 210. La entrevista fue originalmente publicada en la revista *Kinema Junpo*, en Noviembre de 1955.

El motivo primaveral, a menudo vinculado con la lluvia, induce a la nostalgia. Las películas cuyos títulos se refieren a dicha estación —*Primavera tardía* y *Primavera precoz*— asimismo se impregnan de este sentimiento: **Con el mes de junio / vienen también las tristezas / y la melancolía.**

Es frecuente el motivo poético de la flor de colza, cuyo color dorado contrarresta los grises días de lluvia, para describir la primavera: **Flores de colza, / canales de agua de lluvia / que se desbordan.**

En un poema compuesto en enero de 1954 el motivo estacional se vincula con la presencia del tren, produciéndose un múltiple efecto de contraste entre ambos elementos: la naturaleza se opone a la civilización, del mismo modo que la oscuridad de la noche contrarresta la blancura de la nieve. Además, el estatismo del blanco manto contrasta con el paso fulminante del tren, que más que correr *vuela*. Incluso se pueden establecer dos movimientos opuestos: los que marcan el movimiento horizontal del ferrocarril, y el vertical de la nieve al caer. El desplazamiento del tren es esencialmente telúrico, mientras el de la nieve vincula la tierra con el cielo; el agua con el aire. **La nieve blanca. / Cómo vuela el tren / en la noche oscura.**

El paso del tren actúa como una cesura, expresamente situada en el verso central, que quiebra por la mitad el poema, de manera violenta, impulsado por la fría celeridad del vehículo. El camino del ferrocarril, en efecto, se sitúa entre la nieve blanca y la noche oscura, a las que separa con su paso un relámpago luminoso que durante unos instantes divide por la mitad una imagen —y un poema— uniformes en su frialdad y estatismo.

El motivo del tren es omnipresente en la filmografía de Ozu, y por eso tiene valor este poema, el único en el que lo encontramos. En particular nos recuerda el terrible desenlace de la próxima *Crepúsculo en Tokio* (1957), en el que la joven protagonista es arrollada por el ferrocarril, en una escena nocturna que discurre en invierno, como en el presente ejemplo.

Próximas a extinguirse las últimas nieves, Ozu se pregunta en sus diarios: *¿Habrá llegado ya la dulzura primaveral?* La nostalgia de primavera es un sentimiento habitual en el poeta, sobre todo mientras dura el crudo invierno cuyas huellas persisten muchas semanas después de haberse extinguido. Y así, en Abril de 1960 escribe: **Nieve de primavera, / sobre el Buda de piedra, / se posa y funde.**

El tema de la nieve en primavera, o la escarcha o la lluvia que anteceden al esplendor primaveral, sitúa al poema en un periodo fronterizo, cuando los rigores del invierno no se han disipado aún. Recuérdese que el título de una de sus películas más representativas es, precisamente, *Banshun, Primavera tardía*, en la que una joven asimismo prorroga cuanto es posible su primavera, antes de

ingresar en la edad adulta, aquí coincidente con la madurez conyugal.

Pero el periodo que se adueña del tramo final de su vida es el otoñal, cuyos colores marchitos se imponen sobre los de las estaciones precedentes. Las dos últimas películas que realizara Ozu son sendas crónicas del declinar de la vida de dos ancianos, anticipo cierto de su propia muerte. Ambas películas, por si fuera poco, insisten en el mismo motivo estacional en sus respectivos títulos: *El otoño de los Kohayagawa* y *El sabor del samma / Tarde de otoño*. El presentimiento del desenlace se apropia de la obra cinematográfica del cineasta, pero también de sus últimos escritos.

El 2 de febrero de 1962 muere su madre, con quien vivía y con quien se sentía vivamente identificado. El suceso le inspira el siguiente poema: **Aún luce la primavera en el interior del valle. / Nubes de cerezos en flor. / Pero aquí, para el ojo inerte es tarde de otoño. / Los cerezos son melancolía, / y el sabor del sake amarga las entrañas.**¹²

Poco tiempo después, el 12 de diciembre de 1963, Yasujiro Ozu falleció. Aquel mismo día cumplía sesenta años. Su cadáver fue incinerado en el templo de Engaku-ji, en Kita Kamakura, pueblo en el que vivió y donde se rodaron escenas de sus películas. Allí se alza hoy su tumba. Sobre la lápida del cineasta sólo aparece escrito un ideograma: *Mu. La Nada*. Y el lugar en el que hoy reposan sus restos nos devuelve a la memoria uno de los episodios de viaje de Matsuo Bashô: *En el Señorío de Yamagata hay un templo en la montaña llamado Ryushaku-ji. Lo fundó el gran maestro Jikaku, y es un lugar famoso por su silencio*¹³.



Escena de *Primavera tardía*, 1949



Escena de *Cuentos de Tokio*, 1953



Escena de *Flores de equinoccio*, 1958

¹² Citado en: RICHIE, Donald. *Ozu*. Berkeley (etc.) : University of California Press, 1974, p. 251.

¹³ BASHÔ, Matsuo. *Sendas de Oku*. /Versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya . Tokio : Shinto Tsushin, 1992, p. 120.



Ingmar Bergman

La vida del silencio

En mí la creación artística siempre se ha manifestado como hambre. He constatado esta necesidad con serena satisfacción, pero en toda mi vida consciente nunca me he preguntado por qué ha surgido esta hambre y ha reclamado satisfacción insistentemente. Ahora, en los últimos años, cuando ha empezado a debilitarse, siento que es importante tratar de encontrar la razón de mi actividad.

«Un recuerdo muy temprano de mi infancia es mi necesidad de exhibir mis debilidades: mi disposición para el dibujo, el arte de golpear una pelota contra la pared, las primeras brazadas.

«Recuerdo que tenía una fuerte necesidad de fijar la atención de los mayores en estas manifestaciones de mi presencia en el mundo de los sentidos. Nunca me parecía que mis prójimos me prestaban suficiente interés. Cuando la realidad ya no me bastaba, empezaba a fantasear y entretenía a mis coetáneos con mis hazañas secretas. Eran mentiras embarazosas, que inevitablemente se rompían ante el sobrio escepticismo de mi entorno. Finalmente me aparté de la comunidad y guardé mi mundo onírico para mí. Un niño que buscaba contacto y que estaba obsesionado por la fantasía se había transformado con bastante rapidez en un soñador herido y astuto.

«Pero un soñador no es artista más que en sueños.

«Es bastante lógico que la cinematografía se convirtiera en mi medio de expresión. Era un modo de que me entendieran en un idioma que dejaba a un lado la palabra, que me faltaba, la música, que no dominaba, la pintura, que me dejaba indiferente. De repente tenía la posibilidad de relacionarme con el mundo en un idioma que literalmente habla de alma a alma en giros que, de una manera casi voluptuosa, se sustraen al control del intelecto.

«Con el hambre retenida del niño me abalancé sobre mi medio de expresión y durante veinte años he transmitido, incansablemente y con una especie de furia, sueños, vivencias, fantasías, ataques de locura, neurosis, conflictos de fe y puras mentiras. Mi hambre ha sido constantemente nueva. Dinero, fama y éxito han sido consecuencias sorprendentes, aunque en el fondo sin importancia, de mis correrías. Con lo dicho no subestimo lo que haya podido llevar a cabo. El arte como autosatisfacción puede, evidentemente, tener su importancia, sobre todo para el artista.

«Si, por consiguiente, quiero ser completamente sincero, debo considerar el arte (no sólo el arte cinematográfico) como algo intrascendente.



Liv Ullmann en *Persona*, 1966



Escena de *El rostro*, 1958



Escena de *El manantial de la doncella*, 1959



Escena de *El silencio*, 1963

«Literatura, pintura, música, cine y teatro se procrean y se dan a la luz a sí mismos. Surgen y se aniquilan nuevas mutaciones, nuevas combinaciones, el movimiento visto desde fuera parece nerviosamente vital —no es más que el extraordinario afán de los artistas por proyectar, para sí mismos y para un público cada vez más distraído, la imagen de un mundo que ya no se preocupa de sus gustos o sus ideas. En unas pocas reservas los artistas son castigados, el arte es considerado peligroso y digno de ser reprimido o dirigido. Sin embargo, en líneas generales el arte es libre, desvergonzado, irresponsable y, como ya he dicho: el movimiento es intenso, casi febril, parece, creo, una piel de serpiente llena de hormigas. La serpiente lleva ya mucho tiempo muerta, devorada, deposeída de su veneno, pero la piel se mueve, llena de vida bullente.

«Espero —estoy convencido de ello— que otros tengan una opinión supuestamente más objetiva y equilibrada. Si ahora saco a colación toda esta miseria y a pesar de ello afirmo que quiero seguir haciendo arte es porque hay una razón muy sencilla. (Prescindo de lo puramente material).

«La razón es la curiosidad. Una insoportable curiosidad, ilimitada, jamás calmada, constantemente renovada, que me empuja hacia delante, que nunca me da descanso, que sustituye por completo el hambre de comunidad de tiempos pasados.

«Me siento como un preso que después de muchos años de cárcel, de pronto, aparece tambaleándose en medio del estrépito y los alaridos de la vida. Se apodera de mí una indomable curiosidad. Anoto, observo, ando con los ojos bien abiertos, todo es irreal, fantástico, aterrador, o ridículo. Capturo una mota de polvo en el aire, tal vez sea una película —¿qué importancia tiene eso?: ninguna, pero yo lo encuentro interesante, por tanto afirmo que esto es una película. Me paseo con mi objeto, que es sólo mío, capturado con mis propias manos, y estoy alegre o melancólicamente ocupado. Ando a empujones con las otras hormigas, realizamos un trabajo colosal. La piel de serpiente se mueve. Esto y sólo esto es *mi* verdad. No pido que sea verdad para otra persona, lo cual como consuelo para la eternidad naturalmente es muy poca cosa, pero como base de una actividad artística para los años venideros es completamente suficiente, por lo menos para mí.

«El ser artista por su propio bien no siempre es muy agradable. Pero tiene una extraordinaria ventaja: el artista comparte sus circunstancias con cada ser viviente, que también existe únicamente por su bien. El conjunto será probablemente una cofradía bastante grande, que de esta manera existe formando una comunidad egoísta en la cálida y sucia tierra bajo un cielo frío y vacío.»

Un crítico francés escribió agudamente que «Bergman con *Sonata de otoño* ha hecho una película de Bergman». Es una buena formulación, aunque triste. Para mí, claro.

Me parece bastante exacto eso de que Bergman había hecho una película de Bergman.

De haber tenido fuerzas para seguir mi intención original, no hubiese sido así.

Amo y admiro a Tarkovski y me parece que es uno de los más grandes. Mi admiración por Fellini es ilimitada. Pero me parece que Tarkovski empezó a hacer películas de Tarkovski y que Fellini últimamente ha hecho alguna que otra película de Fellini. Kurosawa nunca ha hecho una película de Kurosawa.

Nunca me ha gustado Buñuel. Pronto descubrió que podía fabricar cosas raras, que eran exaltadas y convertidas en una especie de genialidad buñuelesca, y después le bastó con repetir y variar sus trucos. Siempre era igual de agradecido. Buñuel hizo casi siempre películas de Buñuel.

Ha llegado, por tanto, el momento de mirarse al espejo y preguntar: ¿Qué ocurrió para que fuese precisamente *Sonata de otoño*? Si uno anda dándole vueltas mucho tiempo a una historia o a unos motivos, como pasó en *Persona* o *Gritos y susurros*, se puede ver cómo se ha ido desarrollando la película y cómo ha resultado así. Pero por qué aparece de pronto *Sonata de otoño* y tiene el aspecto que tiene, igual que un sueño... posiblemente ése sea el error: tenía que haber seguido siendo un sueño. No una película de sueños, sino un sueño cinematográfico: dos personajes. Debía haberse prescindido del ambiente y todo lo demás. Tres actos en tres luces: una luz de atardecer, una luz de noche y una luz de mañana. Nada de decorados engorrosos, dos caras y tres luces diferentes. Así era como me imaginaba *Sonata de otoño*.

Se esconde algo misterioso en la frase «la hija da a luz a la madre». Allí hay un sentimiento que no tuve fuerzas de llevar hasta el final. Superficialmente la película terminada



Escena de *Sonata de otoño*, 1978

se parece al borrador, pero no es así en absoluto.

Taladro y, una de dos, o se parte el taladro o no me atrevo a taladrar a suficiente profundidad. O no tengo fuerzas, o no comprendo que tengo que seguir taladrando. Entonces saco el taladro y no doy ese vertiginoso paso. Saco el taladro y me declaro satisfecho. Es una sintonía infalible de agotamiento creativo. Y además, muy peligroso ya que no duele.

Bresson

La fuerza eyaculatoria del ojo

Teoría bressoniana



Tal como se las concibe, las películas de CINE sólo pueden utilizar actores, las películas de cinematógrafo, sólo modelos.

Modelo. Su *permanencia*: manera siempre idéntica de ser diferente.

Un actor necesita salir de sí mismo para verse en *el otro*. TUS MODELOS, UNA VEZ HAN SALIDO DE SÍ MISMOS, YA NO PODRÁN VOLVER A ENTRAR.

Modelo. Su esencia pura.

Modelo. Lo que das a conocer de ti mismo por coincidencia con él.

Que cada imagen, cada sonido se mida no sólo con tu película y con tus modelos, sino contigo.

Modelo. En sus rasgos, pensamientos o sentimientos no expresados materialmente, hechos *visibles* mediante la intercomunicación e interacción de dos o más imágenes.

Modelo. Dos ojos móviles en una cabeza móvil, ella misma sobre su cuerpo móvil.

Modelo. Tú le dictas unos gestos y unas palabras. A cambio él te devuelve (tu cámara registra) una *substancia*.

Modelo. Lanzado en la acción física, su voz, partiendo de sílabas iguales, adopta *automáticamente* las inflexiones y las modulaciones propias de su verdadera naturaleza.

Modelo. «Todo cara.»

Modelo. Reducir al mínimo la parte de su conciencia. Ajustar el engranaje en el que ya no puede ser sino él, y en el que no puede hacer nada más que lo *útil*.

Modelo. Retirado de sí mismo. De lo poco que deja escapar, toma *sólo lo que te conviene*.

Modelo. Su modo de ser interior. Único, inimitable.

Modelo. Interrogado (por los gestos que le haces, por las palabras que le haces decir). Respuesta (aunque no sea más que el negarse a responder) que a menudo no percibes pero que tu cámara registra. Sometida *a continuación* a tu estudio.

Hazte homogéneo a tus modelos, hazlos homogéneos a ti.

Conducirás tus modelos a tus reglas, ellos te dejarán obrar sobre sí, y tú les dejarás obrar sobre ti.

Modelo. Encerrado en su misteriosa apariencia. Ha reconducido hacia sí mismo todo lo que, siendo suyo, le era exterior. Está ahí, detrás de esa frente, de esas mejillas.

MODELOS:

Movimiento del exterior hacia el interior. (Actores: movimiento del interior hacia el exterior).

Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo

lo que no sospechan que está en ellos.

Entre ellos y yo: intercambios telepáticos, adivinación.

Modelos. Los que pierden en relieve aparente durante el rodaje, lo ganan en profundidad y verdad en la pantalla. Son las partes más planas y más apagadas las que finalmente tienen más vida.

Modelo. Su voz (no trabajada) nos da su carácter íntimo y su filosofía mejor que su aspecto físico.

Modelo. Se encierra en sí mismo. Así hace X, excelente actor. Pero es para reaparecer con la máscara de la actuación, irreconocible.

Modelos. Capaces de sustraerse a su propia vigilancia, capaces de ser divinamente «ellos».

La vida no debe ser expresada por la copia fotográfica de la vida, sino por las leyes secretas en cuyo seno se siente a tus modelos moverse.

Modelo. Todas esas cosas que no has podido concebir de él *antes*, ni siquiera *durante*.

Modelo. Alma, cuerpo, inimitables.

Modelos. Se dejan conducir no por ti, sino por las palabras y los gestos que les haces decir y hacer.

A tus modelos: «No hay que representar ni a otro, ni a uno mismo. No hay que representar *a nadie*».

Modelos que se vuelven automáticos (todo pesado, medido, cronometrado, repetido diez, veinte veces), y son soltados en medio de los acontecimientos de tu película; sus relaciones con las personas y con los objetos que les rodean serán *precisas*, porque no serán *pensadas*.

Modelos automáticamente inspirados, inventivos.

Suprime radicalmente las *intenciones* en tus modelos.

A tus modelos: «No penséis lo que decís, no penséis lo que hacéis». Y también: «No penséis *en* lo que decís, no penséis *en* lo que hacéis».



Escena de *Un condenado a muerte se ha fugado*, 1956

Satyajit Ray

De modo ideal, en una película en color, hace falta tener una paleta particular en la mente. El color, por sí mismo, tiene que dar a la película un ritmo, una gama de contrastes, repitiéndose de vez en cuando las mismas armonías cromáticas. Todo esto está muy esmeradamente calculado sobre el papel durante la preparación de la película, y aplicado a todos los elementos visuales, el vestuario, los decorados, los accesorios, etc.

Nunca he sido consciente de ser un humanista, ni siquiera he encontrado una definición exacta del humanismo que me hubiera enseñado lo que los críticos dan a entender cuando me llaman humanista. Un tema ha vuelto de vez en cuando, y es que en mis películas no hay malos ; lo que pareció significar que amo tanto a mis personajes (la humanidad) que dudo en insuflar el mal en alguno de ellos. Lo que más se acerca a la verdad es que veo a mis personajes en gamas de grises antes que en blanco y negro, lo que corresponde a mi propia visión de la humanidad. El malo de dos dimensiones no me interesa, salvo en el caso de la película de intriga donde la acción prevalece sobre el personaje.

Pienso que la estructura de «La Trilogía» tiene su origen en el carácter ordenado de mi mente, que nutrieron largos años de familiaridad con la música clásica occidental y el cine hollywoodiense de los años treinta y cuarenta.

Me he criado en una familia brahmoísta. Nunca tuve contactos con el hinduismo en sus formas rituales tradicionales (culto de los ídolos, etc) durante mis años de formación. Más tarde, cuando estudié el arte indio y llegué por casualidad a ser cineasta, sentí la necesidad de conocer el hinduismo y los ritos hindús (el brahmoísmo no se había propagado, y de todas formas se restringía a la minoría educada) . Desde aquella época, he guardado un interés intelectual por la religión en general y por el hinduismo en particular, pero no pertenezco a ninguna religión. Pienso que toda religión crea barreras y constituye entonces una fuerza retrógrada. La religión sólo debería de existir a un nivel personal, cuando más.



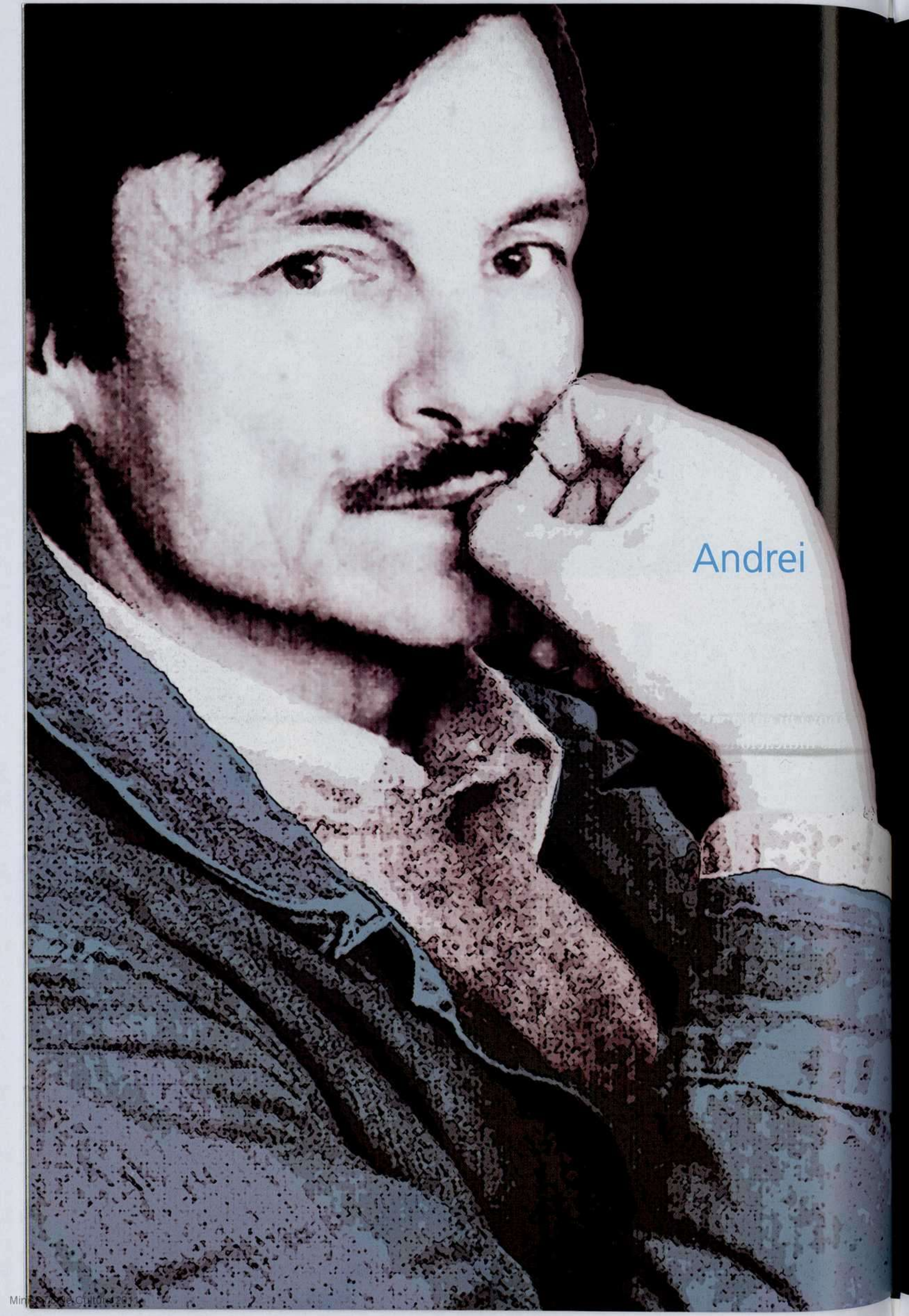
Satyajit Ray



Fotogramas del cine de Satyajit Ray

Todas las historias de fantasmas de Tagore (y escribió cierta cantidad) tienen un prólogo y un epílogo. En la película «Las joyas perdidas», se muestra al narrador en el último plano, como fumador de hashich. Vemos su pipa (que corre el riesgo de pasar desapercibida a numerosos espectadores occidentales) dejada sobre un escalón de los «ghats» mientras va subiendo las escaleras, aterrado por la visión de un verdadero fantasma. En Bengala, el hashich está asociado a «grandes» historias, o con toda historia que lleva a creer en ella. He pensado que el detalle de la pipa de hashich añadiría una dimensión de humor a toda esta historia. Es la segunda razón por la que he utilizado un prólogo y un epílogo.

Soy un gran admirador de Hitchcock. Es un técnico del convencimiento supremo («La ventana indiscreta» es una de las películas más atrevidas nunca realizadas) y un maravilloso hombre de espectáculo. No obstante, no comparto la opinión de algunos críticos franceses que lo clasifican al mismo nivel que Poe, Dostoievsky, etc. Sin embargo, los mejores momentos de las películas de Hitchcock están llenas de una cualidad misteriosa e indefinible, que las elevan al nivel de la poesía.



Andrei

En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La Lógica de lo Poético.

La génesis y la evolución de los pensamientos responden a leyes especiales. Para poder expresarlas, a veces hacen falta formas que se diferencien netamente de estructuras lógico-especulativas. En mi opinión, la lógica poética está más próxima a las leyes de evolución de los pensamientos y a la vida en general que a la lógica de la dramaturgia clásica.

Tarkovsky

La relación poética lleva a una mayor emotividad y estimula al espectador. Ella es precisamente la que le hace participar del conocimiento de la vida, porque no se apoya ni en conclusiones fijas partiendo del tema, ni en rígidas indicaciones del autor. A disposición del espectador, en libertad, está tan sólo aquello que ayuda a intuir el sentido profundo de las imágenes representadas. En ningún caso se debería querer encerrar con violencia un pensamiento complejo y una visión poética del mundo en el marco de una relación excesivamente clara, pagando cualquier precio por ello. La lógica de la consecuencia directa, un sistema generalizado, recuerda sospechosamente a las demostraciones de teoremas en Geometría. Pero para el arte, las posibilidades más ricas resultan indudablemente de aquellas relaciones asociativas en las que se funden las valoraciones racionales y emocionales de la vida. Y es una pena que el cine aproveche muy rara vez estas posibilidades, pues este camino promete mucho más. Contiene una fuerza interior capaz de romper, de hacer «explotar» el material del que está hecha una imagen.

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

Vistas las cosas así, la poesía se convierte en una filosofía que acompaña al hombre durante toda su vida.

Pensemos en Mandelstam, Pasternak, Chaplin, Dovzhenko o Mizoguchi. Entonces se comprenderá la tremenda fuerza emocional de estas imágenes, que se levantan con tanta energía por encima del suelo, o más exactamente: que flotan por encima del suelo. Imágenes en las que el artista se revela no sólo como un investigador de la vida, sino también como un creador de altos valores espirituales y de aquella especial belleza que sólo corresponde a la poesía.

Un artista así sabe reconocer las peculiaridades de la estructura poética del ser.

Soy también de la opinión de que fuera de la relación orgánica entre las impresiones subjetivas del autor y la representación objetiva de la realidad no se puede conseguir ninguna credibilidad y verdad interior, y ni siquiera una similitud exterior.

Sorprendentemente, en el arte es convencional, artificioso, precisamente aquello que indudablemente forma parte de nuestra percepción normal, cotidiana. Esto es explicable porque la vida está organizada de una forma mucho más poética que lo que suelen imaginarse los adeptos a un naturalismo absoluto.

En su desarrollo futuro, el cine —eso es lo que opino— no sólo se apartará de la literatura, sino también de las demás artes, siendo así cada vez más independiente.

Normalmente, una persona tiene en mucho sus recuerdos. Por eso no es casualidad que los adorne siempre con colores poéticos.

Normalmente, el encuentro con la fuente concreta de los recuerdos destruye el carácter poético de estos. Estoy convencido que de aquí se deduce un principio altamente original para una película muy interesante: la lógica de los acontecimientos, del comportamiento y de la actuación del héroe se ve perturbada desde fuera; de ello resulta un relato de sus reflexiones, sus recuerdos y sueños.

En el camino hacia este tipo de lógica poética uno encuentra muchos obstáculos. A cada paso le esperan a uno enemigos, por mucho que los principios de la lógica poética sean tan regulares como los de la literatura y de la dramaturgia teatral, por mucho que en este caso tan sólo se trasladen los principios estructurales de un campo a otro. Conviene recordar ahora las tristes palabras de Hermann Hesse: el ser poeta es algo que le está permitido ser a uno, no el hacerse. Y así es en verdad.

Trabajando en *La infancia de Iván*, cada vez que intentábamos sustituir las conexiones del tema por vínculos poéticos, nos encontrábamos irremisiblemente con la protesta de los organismos estatales responsables del cine.

Hay además aspectos de la vida humana representables tan sólo con medios poéticos. Aun así, los directores de cine intentan en muchos casos sustituir la lógica poética por la burda convencionalidad de los procedimientos técnicos. En las películas, los sueños a menudo pasan a ser, de un fenómeno vital concreto, un batiburrillo de viejos trucos fílmicos.

Cuando en nuestra película tuvimos que rodar sueños, hubo que decidir la cuestión de cómo, con qué medios registrar aquella concreción poética. No podían ser decisiones especulativas.

Alexander Blok decía que «el poeta crea la armonía partiendo del caos»... Pushkin atribuía al poeta dones proféticos... Cada artista está determinado por leyes absolutamente propias, carentes de valor para otro artista.

En cualquier caso, para mí no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser «consumido» como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante.

En cierto sentido, el hombre va conociendo de forma siempre nueva la naturaleza de la vida y de su propio ser, sus posibilidades y objetivos. Por supuesto que para ello se sirve también de la suma de los conocimientos humanos ya existentes.



Escena de *Andrei Rubliov*, 1966

Una y otra vez, el hombre se pone en relación con el mundo movido por el atormentador deseo de apropiarse de él, de ponerlo en consonancia con ese su ideal que ha conocido de forma intuitiva. El carácter utópico, irrealizable, de ese deseo es fuente perenne de descontento del hombre y del sufrimiento por la insuficiencia del propio yo.

El arte se dirige a todos, con la esperanza de despertar una impresión que ante todo sea sentida, de desencadenar una conmoción emocional y que sea aceptada. No quiere proponer inexorables argumentos racionales a las personas, sino transmitirles una energía espiritual. Y en vez de una base de formación, también en sentido positivista, lo que exige es una experiencia espiritual.

El arte surge y se desarrolla allí donde hay ese ansia eterna, incansable, de lo espiritual, de un ideal que hace que las personas se congreguen en torno al arte.

Si hablamos de inclinarse hacia la belleza, de que la meta del arte, surgido por el ansia de lo ideal, es precisamente ese ideal, no quiero decir con ello que el arte debe evitar el «polvo» de lo terreno... Todo lo contrario: la imagen artística es siempre

un símbolo, que sustituye una cosa por otra, lo mayor por lo menor. Para poder informar de lo vivo, el artista presenta lo muerto, para poder hablar de lo infinito, el artista presenta lo finito. Un sustitutivo. Lo infinito no es materializable, tan sólo se puede crear una ilusión, una imagen.

Lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible.

El poeta es una persona con la fuerza imaginativa y la psicología de un niño. Su impresión del mundo es inmediata, por mucho que se mueva por las grandes ideas del universo. Es decir, no «describe» el mundo, el mundo es suyo.

Condición imprescindible para la recepción de una obra de arte es el estar dispuesto y ser capaz de tener confianza, fe, en un artista. Pero en ocasiones resulta difícil superar el grado de incompreensión que nos separa de una imagen poética perceptible exclusivamente por el sentimiento. Lo mismo que en el caso de la fe verdadera en Dios, también esta fe presupone una actitud interior especial, un potencial específico, puro, espiritual.

Lo bello queda oculto a los ojos de aquellos que no buscan la verdad. Precisamente el vacío interior de quien percibe el arte y lo juzga sin estar dispuesto a reflexionar sobre el sentido y la finalidad de la existencia de éste, ese vacío seduce más de la cuenta y lleva a una fórmula vulgar y simplista, al «¡No gusta!» o «¡No interesa!».

Sería falso decir que un artista «busca» su tema. El tema va madurando en él como un fruto y le impulsa



Escena de *Solaris* de Andrei Tarkovsky, 1972

hacia la configuración. Es como un parto. El poeta nada tiene de lo que pudiera estar orgulloso. No es dueño de la situación, sino su vasallo, su servidor; la creatividad es para él la única forma de vida posible, y cada una de sus obras supone un acto al que no se puede negar libremente. La sensibilidad para la necesidad de ciertos pasos lógicos y para las leyes que los rigen sólo aparece cuando existe la fe en un ideal; sólo la fe apoya el sistema de las imágenes (o, lo que es lo mismo, el sistema de la vida).

Al contrario de lo que se suele suponer, la determinación funcional del arte no se da en despertar pensamientos, transmitir ideas o servir de ejemplo. La finalidad del arte consiste más bien en preparar al hombre para la muerte, conmoverle en su interioridad más profunda.

En 1848, Gogol escribía a Shukovskii: «...el adoctrinar con la predicación no es lo mío. Además, el arte ya es un adoctrinar. Lo mío es hablar en imágenes vivas, no en juicios. Yo tengo que crear la vida como tal, no tengo que tratarla».



Escena de *Nostalgia*, 1983

El poeta piensa en imágenes y —a diferencia de su lector— puede organizar su visión del mundo con ayuda de esas imágenes.

Para aclarar mi propia postura frente a la actividad creadora, conviene estudiar un artista cinematográfico con el que me siento especialmente identificado: Luis Buñuel. En sus películas nos encontramos una y otra vez con la actitud del inconformista. La protesta apasionada, irreconciliable y sin concesiones de Buñuel se expresa sobre todo en la estructura emocional de sus películas, contagiosas precisamente en el nivel emocional. No es una protesta calculada, intelectual, pensada. Buñuel tiene suficiente sensibilidad artística como para no caer en un *pathos* meramente político, que en mi opinión siempre tiene algo de mentira, cuando en una obra de arte se expresa de modo inmediato. Aun así, la protesta política y social contenida en las películas de Buñuel bastaría

para muchos directores de inferior valía.

Pero Buñuel está determinado sobre todo por una conciencia *poética*. Sabe que una estructura poética no necesita declaraciones de ningún tipo. Que la fuerza del arte está en otro lado, en su fuerza de convicción emocional, es decir, en su viveza única, en aquello de lo que hablaba Gogol en la carta citada.

La obra de Buñuel está profundamente anclada en la cultura española clásica. Es sencillamente impensable sin una referencia apasionada a Cervantes y a El Greco, Goya, Lorca y Picasso, Salvador Dalí y Arrabal.

LOS poetas perciben ese límite donde empieza el peligro antes que sus contemporáneos. Y cuanto antes lo hagan, tanto más geniales son. Por eso, en tantas ocasiones, no se repara en ellos hasta que de la larva de la historia sale un conflicto hegeliano.

El cine poético normalmente suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas parecidas. Y, precisamente, éstas no tienen nada que ver con aquella forma de imagen que constituye la esencia del cine.

En este punto me parece adecuado precisar algo más: si en el cine el tiempo se presenta con la forma de un hecho, esto quiere decir que ese hecho se reproduce en forma de una observación sencilla, inmediata. El elemento fundamental en el cine, el que le da la forma y lo determina desde la más insignificante toma, es la observación.

Es conocido el género tradicional de la antigua poesía japonesa, el «haiku». Sergei Eisenstein cita ejemplos:

Viejísimo convento
Media luna
Un lobo aúlla

En el campo, silencio
Una mariposa vuela
La mariposa se ha dormido.

En estos tres versos, Eisenstein vio un ejemplo de cómo tres elementos inconexos, al entrar en correlación, crean una nueva cualidad. Pero este principio no es

específico del cine: ya existía en los «haikus», por ejemplo. A mí, en cambio, de los «haikus» me impresiona su observación pura, sutil y compleja de la vida:

Cañas de pescar en las olas
Un poquito las rozó
La luna llena

o:

Una rosa perdió sus hojas
Y de las puntas de todas las espinas
cuelgan pequeñas gotas

Esto es observación pura. Su precisión, su exactitud, hace que incluso personas con una capacidad de percepción muy dispersa sientan la fuerza de la poesía y la imagen de la vida recogida por el autor.

A pesar de mis reservas frente a analogías con otras artes, este ejemplo de poesía me parece que se acerca mucho a la esencia del cine. Pero no se debe olvidar que la literatura y la poesía —a diferencia del cine— tienen su propio lenguaje. El cine surge de la observación inmediata de la vida. Éste es para mí el camino cierto de la poesía fílmica. Pues la imagen fílmica es en esencia la observación de un fenómeno inserto en el tiempo.

Manoel de Oliveira

POEMA CINEMATOGRAFICO

Filmes, filmes,
Os melhores se assemelham
Aos grandes livros que
Pela sua riqueza e profundidade
Se tornam de penetração difícil.

O cinema não é fácil
Porque a vida é complicada
E a arte indefinível,
Indefinível será a vida
E complicada a arte.

A arte é como uma «indústria»,
A vida, a «matéria-prima»
E a «máquina» o homem
Cujas naturezas
Tanto produzem uma como outra.

A vida é banal,
Efêmera e fugaz,
Onde tudo mais ou menos se repete,
Para logo se escapar
A cada milionésimo de segundo.

Fica a memoria
Da vida vivida,
Que se torna alimento
Da propria vida,
Possibilidade de toda a arte.

Eis única fórmula possível,
Que activa os factos vividos
E é ganhadora de historia e fições.

E assim. A expressão vital
— Substância de toda a arte —
Se transforma a cada instante
Em substracto artístico
No íntimo de cada ser.

E ali fica potencialmente retido,
Esse instante fugaz,
Que tanto pode servir,
Para receber como para dar.

Por tal,
Me atrevo á contradição
De que a vida não existe,
Mas tão-somente
O que resta do teatro dela — a arte,

Vida que agora não é vida
Instante logo perdido,
Ápice já acontecido.

Contudo,
Que sublime
Cada fracção de vida vivida
Que foge e se renova
Momento a momento!

Instante
Sem memoria
Sem consciencia,
Sem tempo
— Instante apenas.

Molécula que te esgueiras
No córrego apressado
Em seu destino cego
E se precipita
No fundo desse abissal espiritu.

Mar recóndito e sem medida
Que és memoria,
Coisa escondida,
De todos os tempos
E de tempo nenhum.

Más tu, memoria!,
Excitas a vida e a imaginação
Que preservas
E seleccionas,
— Assim o cinema.

O cinema que
Audiovisualmente pode
E vai fixando da vida
O teatro que transforma
Literatura e pintura em acção, em espectáculo.

E sejam estes «material ou imaterial»,
Da vida nos fica a impressão
De que não existe o real,
Más tudo confusão,
O resto — ilusão.



El universo poético de Abbas Kiarostami

Alberto Elena

Apelar, en el caso de Abbas Kiarostami, a la noción de 'universo poético' no es una licencia caprichosa, ni tan siquiera un uso figurado de la expresión. Su obra cinematográfica no sólo abunda en citas y referencias expresas a la tradición poética persa, tanto clásica como contemporánea, sino que los títulos de dos de sus films (*¿Dónde está la casa del amigo?* y *El viento nos llevará*) hacen suyos sendos versos de conocidos y emblemáticos poemas de Sohrab Sepehri y Forugh Farrojazad. Por si fuera poco, Kiarostami ha dado recientemente a la imprenta su primer libro de poesía, *Con el viento* (2000), que sin lugar a dudas entronca abiertamente con muchas de las inquietudes ya manifiestas en su cine.

Pero podríamos ir más lejos y entender, con el propio autor, que la exigencia de que el espectador participe activamente en su obra, una obra que define por ello como 'incompleta', no busca sino comulgar de algún modo —idealmente, si se quiere— del misterio inaprehensible de la poesía.

Resulta difícil, pues, exagerar la importancia de la poesía en la vida y la obra de Abbas Kiarostami, para quien ésta ha sido a lo largo de toda su vida una incesante e inagotable fuente de placer, consuelo e inspiración. «En mi biblioteca las novelas y los libros de relatos siguen pareciendo nuevos —explica— porque, una vez leídos, no los he vuelto a abrir. Sin embargo, los libros de poesía están rodando por todas partes, bien desgastados, porque no he parado de releerlos una y otra vez». La razón no es difícil de imaginar, pero en todo caso Kiarostami ha tenido a bien extenderse al respecto: «En momentos de conflicto y zozobra la poesía es una de las pocas cosas que puede procurarnos alguna certeza, proporcionarnos un poco de alegría. No conozco ninguna otra cosa que pueda hacerlo fuera de la poesía. Durante toda mi vida me he refugiado siempre en la poesía. En mi opinión, la poesía tiene mucha más fuerza en tiempos difíciles que en tiempos de calma, permite encontrar un cierto equilibrio, una energía interna. Cuando la religión no consigue llenar este vacío, la poesía puede hacerlo».

El propio Kiarostami ha insistido hasta la saciedad en la extraordinaria importancia que la poesía ostenta en Irán, incluso al nivel de sus capas más desfavorecidas e iletradas: «La poesía constituye la lengua oral de los iraníes; quizás no la de la generación más joven, pero sí la de todas las generaciones precedentes. Hay muchos analfabetos que, no obstante, pueden recitar los poemas de tal o cual poeta». La anécdota nada tiene, en realidad, de irrelevante. Aunque evidentemente el cine ha terminado por erigirse en la manifestación artística y cultural más apreciada por los jóvenes iraníes en la actualidad, para la generación de Kiarostami la poesía era todavía un elemento central en su formación, uno de los motores de la renovación intelectual del país e incluso una de las más poderosas y emblemáticas armas frente a la dictadura del shah. De ahí que no sea improcedente buscar una matriz poética, una savia nutricia esencialmente lírica, en la obra de Kiarostami y la plana mayor de los cineastas de su generación. Como muy bien lo ha explicado Mohsen

Majmalbaf, «si detrás de un cineasta europeo vemos siempre a un pintor, detrás de un cineasta iraní se esconde siempre un poeta frustrado o un rapsoda infeliz. La poesía en particular representa para nosotros la esencia del arte clásico». Dicho en otros términos, aún hoy como en tiempos pretéritos, es la poesía —y no la imagen— la que domina el universo cultural de Irán, razón por la cual difícilmente podrá exagerarse su relevancia para cualquier análisis cinematográfico, sobre todo si —como en el caso de Kiarostami— su presencia deviene explícita y reclama continuamente nuestra atención.

Conocida es ya la admiración de Kiarostami por Omar Jayyam, Hafez, Yalaluddin Rumi y tantos otros grandes poetas clásicos persas y cómo sus ecos se perciben de manera bien significativa en la filmografía del cineasta. Sin duda Kiarostami encuentra en su obra, más allá de las virtudes y excelencias literarias, una afinidad intelectual y espiritual que se reconoce sobre todo en una concepción abierta y tolerante del islam fundada básicamente en la aceptación del otro y, al mismo tiempo, en el rechazo del puritanismo, la hipocresía y el despotismo. Pero desde el punto de vista artístico y literario Kiarostami tiene poco de tradicionalista y, de hecho, su obra poética evidencia una innegable sensibilidad modernista, que le emparentaría estrechamente con la

shaer-e nou [nueva poesía] iraní iniciada por Nima Yushich y desarrollada por figuras como Ahmad Shamlu, Sohrab Sepehri, Forugh Farrojjad o Mehdi Ajavan-Saless, todos ellos explícitamente citados en una o otra ocasión por el cineasta. Aunque, razonablemente, la obra poética de Kiarostami se haya emparentado con el haiku por su estructura formal y su carácter esencialmente visual, o incluso —para no abandonar la tradición persa y de manera menos convincente— con las shatjiyat de la tradición sufí, más allá de estas posibles concomitancias su aliento e inspiración tienen que ver fundamentalmente con la poesía modernista iraní. Evidentes ya sus íntimas afinidades con el universo de Forugh Farrojjad y, sobre todo, Sohrab Sepehri, nadie podría considerar exagerada la apreciación del crítico norteamericano Godfrey Cheshire en este sentido: «Si se quisiera explicar a Kiarostami con una sola idea, no erraríamos demasiado diciendo que durante toda su carrera ha estado ensayando un equivalente cinematográfico de la poesía modernista iraní».

Dado el carácter esencialmente visual de la poesía de Kiarostami, imágenes súbitas que habría ido anotando durante años sin el propósito de que jamás vieran la luz, no es de extrañar que quepa encontrar múltiples y muy profundas correlaciones con numerosos planos de su pelícu-



Escena de *A través de los olivos*, 1994

las y, por supuesto, con sus fotografías. Pero no es el minucioso rastreo de estas concordancias lo que verdaderamente da la clave del sustrato poético de su obra cinematográfica o de su afinidad con los autores mencionados. Antes bien, toda una visión del mundo está en juego. Fuertemente influido por el visionado de *A través de los olivos*, Hamid Dabashi establecería en su momento una minuciosa comparación con la obra de Sepehri para terminar caracterizando el cine de Kiarostami como «una celebración dionisiaca de la vida». Opinión tan discutible como la que se empeña en hacer del realizador un candoroso optimista, replegado en la Naturaleza frente al colapso de la Historia, la interpretación de Dabashi toma frívolamente la parte por el todo (*A través de los olivos* frente al resto de la filmografía de Kiarostami) y retiene únicamente el componente festivo y sensual que ocasionalmente aflora a la superficie como punta de un iceberg mucho más complejo y problemático, pero encierra no obstante múltiples elementos de interés.

Como muy justamente escribiera Cioran, un pensador que Kiarostami parece conocer bien, «el pesimista debe inventarse cada día nuevas razones de existir: es la víctima del «sentido» de la vida». Al igual que en Omar Jayyam o Forugh Farrojjad, sensualismo y pesimismo son también dos caras de la misma moneda en Kiarostami. Al igual que en Sepehri, la reclusión en la naturaleza tiene más de desencanto que de exultante vuelta a la Arcadia. Tanto como a Sepehri, y en esto Dabashi



Escena de *El sabor de las cerezas*, 1997

tiene toda la razón, a Kiarostami le desagrade profundamente la realidad circundante, el mundo que ve y en el que vive: de ahí que «ambos apelen deliberadamente a una irreductible simplicidad como estrategia narrativa para subvertir la configuración de esa realidad que tanto les disgusta», una actitud que a primera vista podría confundirse como una mera huida de cualquier clase de compromiso. Dabashi apela a los presupuestos del pensamiento débil para establecer un cierto paralelismo con el *modus operandi* kiarostamiano, pero otros autores han ido aún más lejos y han podido hablar incluso de una cierta impronta nietzscheana en su riguroso y perseverante cuestionamiento de toda verdad absoluta, así como en su firme apelación a la sustitución de los viejos valores por otros nuevos por medio del arte. Es Kiarostami quien así se expresa: «En mi opinión, tanto el cine como las demás artes deberían socavar la forma de pensar de sus espectadores para hacerlos rechazar los viejos valores y abrirse a los nuevos». Todo un programa éste —«hay que lavarse los ojos y ver las cosas de otro modo», por retomar un conocido verso de Sepehri— que su cine ha venido efectivamente materializando a lo largo ya de tres décadas, aunque algunos críticos y espectadores miopes todavía sigan considerándolo apolítico y desideologizado.

Si es verdad que Kiarostami se sitúa invariablemente en el «más acá de la historia», por utilizar la feliz expresión de Youssef Ishaghpour, y es cierto que aborrece de política e ideología en sus acepcio-

nes más habituales, no lo es menos que toda su obra está transida por una radical voluntad de ruptura que, una vez más, le emparenta estética e ideológicamente con Sepehri y los mejores representantes de la *shaer-e nou* [nueva poesía]. Preguntado hace poco si realmente consideraba que el arte debía crear en el espectador el deseo de acceder a una realidad distinta, Kiarostami contestaba tajantemente: «Sí, estoy convencido, puesto que de lo contrario el arte no tendría sentido. Cuando la religión no logra cumplir esa misión, el arte siempre puede intentarlo. Ambos apuntan en una misma dirección, pero mientras que la religión remite a otro mundo, el arte aspira a una existencia mejor. Aquella es una invitación a un lugar remoto, éste a un lugar que está cerca». Cine y poesía se configuran así, para Kiarostami, en las dos caras de una misma moneda, en las dos vertientes de un mismo impulso creador solidariamente comprometido con la tarea de transformación de la realidad.



T H E O A N G U E L Ó P U L O S

LA MIRADA DE ULISES

De Seferis a Eliot

Pere Alberó*

A lo largo de este trabajo he recurrido a un número importante de nombres propios con el objetivo de analizar o relacionar diferentes aspectos de *La mirada de Ulises*. *La Odisea* ha sido en todo momento el centro de operaciones, aunque en alguna ocasión nos hayamos podido alejar considerablemente de ella. Siguiendo la larga estela de la epopeya de Homero, nos hemos cruzado en más de una ocasión con la poesía de Seferis, del que hemos resaltado su importante influencia en *La mirada de Ulises*, en realidad extensible a toda la obra de Anguelópulos.

La importancia de la poesía de Seferis la podemos relacionar con múltiples aspectos de *La mirada de Ulises* y me parece importante rastrearlos, más que por un deber hermenéutico o por la vocación policial de descubrir pistas, por reincidir en el *modus operandi* de Anguelópulos en la composición de sus películas, y por contextualizar el lugar desde donde lo efectúa y en el que se entrecruzan innumerables voces del pasado.

Hemos reconocido la presencia textual de Seferis en aquel verso de la contraseña «En el principio Dios creó el viaje», y por todo lo escrito hasta el momento es fácil deducir que este verso no tiene el valor, únicamente, de una cita literaria, sino que puede ser considerado como una piedra angular de *La mirada de Ulises*, posición similar a la que ocupa en el impulso poético de Seferis. Efectivamente, ambos autores comparten una constante reflexión en torno a la vida, entendida como un viaje de naturaleza trágica que, entre otras consecuencias, se ejemplifica en una constante revisitación tanto de *La Odisea* como de *La Orestíada*, las referencias míticas más persistentes en las obras de ambos. Así, por ejemplo, la escena de la visita de Ulises al Hades —a la cual hemos apelado como referente del capítulo de Rumanía— la hallamos, en la poesía de Seferis, hasta en seis ocasiones, y en el mismo poema del que Anguelópulos extraía la cita de la contraseña —*Estratis, el marinero entre los agapantos*— leemos estos versos que nos proporcionan el valor que ambos autores atribuyen a la experiencia del pasado, para la continuación del viaje: «...No me basta con los vivos; / primero, porque no hablan y luego / porque he de preguntar a los muertos / si quiero avanzar más». El mito —inserto ya en el proceso histórico—, la tradición, la historia, la memoria, son vistos como herramientas necesarias para configurar una mirada sobre el presente. Esa constante dialéctica entre pasado y pre-

sente, proyectada hacia el futuro, es la garantía para la continuidad real del Viaje, pero si este diálogo, siempre crítico (la duda que aparecía en la recurrida contraseña), se va quebrantando, en ese momento se extingue el espíritu del viaje, es entonces cuando surge una de las imágenes más recurrentes en la poesía de Seferis y que Anguelópulos ha conseguido plasmar con una gran contundencia dramática: la petrificación de la vida en fragmentos que toman la forma de estatua. La estatua fragmentada de Lenin es un ejemplo, como lo era también el busto tirado por el suelo de Alejandro en *O Megalexandros*, la mano que surgía del mar en *Paisaje en la niebla* o las anónimas esculturas de *Taxidi sta Kithira*, todos «compañeros que se mudaron en estatuas».

Pero dejémonos llevar por la obra ensayística y la propia biografía de Seferis, porque tal vez encontremos otra vía que nos añada alguna precisión más sobre la utilización de la historia, tanto en *La mirada de Ulises* como en la poesía de Seferis. Nos referimos a la obra de T. S. Eliot, un poeta de una tradición cultural bastante diversa, pero muy influenciado por la literatura de la Europa mediterránea, tanto por la pagana como por la católica, que va desde las formas literarias y rituales griegas (en aquel momento muy presentes en su ámbito cultural por la aparición del libro de Frazer *La rama dorada*) y la poesía de Virgilio, hasta la mística española del siglo XVI, atravesando fundamentalmente la obra de Dante. Eliot y Seferis estuvieron unidos por una cierta familiaridad y una declarada admiración por parte del poeta griego, que fue el introductor de la poesía del primero en Grecia.

La presencia de Eliot en *La mirada de Ulises* la podríamos situar en tres ámbitos diversos y tiene, para mí, un carácter revelador sobre los mecanismos más subterráneos de la construcción de la película. El primero de ellos, contrariamente, lo encon-



tramos en su superficie, como una cita textual integrada en los diálogos del filme (como sucedía en el verso de Seferis). Se encuentra en el capítulo de Florina, justo al iniciarse el filme, cuando A., con cierta perplejidad constata: «En mi fin está mi comienzo». Con estas palabras concluye el segundo de los *Cuatro cuartetos* (*East Coker*), poniendo punto y final a una composición circular que se había iniciado con el verso «En mi comienzo está mi fin». En *La mirada de Ulises* el sentido del verso se aleja de la reflexión metafísica en torno al tiempo que realiza Eliot en los cuartetos, pero mantiene ese sentido circular aplicándolo al carácter continuo del viaje.¹

La segunda reflexión que podemos extraer a partir de la poesía de Eliot se deduce de todo lo que llevamos escrito. La escritura textual del filme —como hemos podido ir viendo— es una auténtica amalgama de citas literarias directas, otras reelaboradas; referencias míticas, frag-

mentos documentales, lecturas de textos de o sobre los hermanos Manakis, autocitas provenientes de otras películas o datos históricos. Como hemos señalado, material de muy diversa procedencia, con una vida independiente a la de *La mirada de Ulises*, pero cuya gran virtud radica en su orgánica integración en la continuidad narrativa. Ésa fue una de las aportaciones de la poesía de Eliot, tal vez la que provocó mayor impacto cuando se publicó *La tierra baldía* (1922), donde, persiguiendo una imposible impersonalidad, construyó un poema, reflejo de una época de caos y desintegración (similar a la que encontramos en los Balcanes), recurriendo a un sinfín de voces y citas que se integraban en una estructura mítica, cuyas resonancias nos remiten a antiguos ritos de regeneración y fertilidad.

No pretendo, con esta reflexión, concluir que la forma de construir el texto fílmico de Anguelópulos sea

¹ Para las citas de T.S. Eliot hemos recurrido a la traducción de José María Valverde: T.S. Eliot, *Collected Poems (1902-1962)* (trad. Cast: *Poesías reunidas, 1902-1962*, Madrid, Alianza, 1978).

directamente dependiente de la poesía de Eliot. Ésta es una forma de componer que podríamos atribuir a un cierto espíritu de nuestra época. Anguelópulos actúa siempre de una manera similar; conviene recordar que una película como *O Thiassos*, de casi cuatro horas de duración, no tiene una sola palabra escrita originalmente para el filme, y la teoría que subyace en su construcción está próxima al didactismo brechtiano, bastante alejado de las propuestas de Eliot. Sin embargo, me parece que la reflexión en torno al poeta angloamericano da una perspectiva a *La mirada de Ulises* sumamente coherente y enriquecedora, y, además, permite entender ciertos matices en torno a la representación del pasado que aparecen por primera vez en *La mirada de Ulises*. Así creo que lo refrenda el tercer ámbito de incidencia al que me refería anteriormente. Podemos recurrir, nuevamente, a Seferis, que dedicó excelentes estudios a la obra de T. S. Eliot² en los que, utilizando sus propias palabras, escribía: «El sentido histórico, para Eliot, 'trae consigo el concepto no sólo del pretérito, del pasado, sino de su presente' y 'obliga al hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con la sensación de que toda la literatura europea, comenzando por Homero... conforma un orden simultáneo'». Y el propio Seferis concluye: «El poeta debe tener y desarrollar continuamente la conciencia del pasado como presente».

Ese «orden simultáneo», que plantea también Eliot en el inicio de los *Cuatro cuartetos* («El tiempo presente y el tiempo pasado / está, quizás presentes los dos en el tiempo futuro / y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado») lo podemos encontrar en *La mirada de Ulises* en todas las escenas donde el pasado se hace, literalmente, presente. Anguelópulos había recu-

² Hay traducción castellana a cargo de José Antonio Moreno Jurado: Yorgos Seferis, *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Madrid, Júcar, 1989.

rrido frecuentemente a la introducción de diferentes tiempos históricos en un mismo plano. En *La mirada de Ulises* lo podemos comprobar en el primer plano de la película o en el baile de Constanza, pero a éstos se han añadido una serie de planos de características inéditas en el cine anterior de Anguelópulos, en los que, manteniéndose el presente del viaje de A., el pasado irrumpe en el mismo plano para discurrir simultáneo y sobrepuesto a ese mismo presente. Son aquellos planos donde al protagonista se le sobrepone Yannakis Manakis, o el plano de Rumanía donde encuentra a su madre y su familia. Así son vistas también las diversas guerras del siglo xx, como si todas fueran una sola. Por este motivo, en *La mirada de Ulises*, a pesar de la constante recurrencia al pasado, no puede hablarse de una utilización tradicional del *flashback*, ya que el pasado está visto como simultáneo al presente o, según otro verso de Eliot, como «el punto de intersección de lo intemporal / con el tiempo».

Para acabar con las presencias poéticas en *La mirada de Ulises*, no podemos concluir sin hacer mención a otro poeta al que alude Anguelópulos en la parte final de la película. En esta ocasión los versos no se integran en el diálogo, sino que son mantenidos como una cita a la que recurre el conservador de la filmoteca para registrar en su grabadora. Pertenecen a libro de Rainer Maria Rilke *El libro de las horas* y son citados en su lengua original. Su presencia en la parte final del viaje aporta un nuevo sentido reafirmativo de éste, máxime cuando con ellos el conservador de la filmoteca da un giro copernicano a su anterior estado de postración, introduciendo una semilla de luz en la vorágine de la destrucción. Por otra parte reinciden también en la estructura circular, tantas veces comentada



(«Vivo mi vida en círculos crecientes»), y en la superación de pruebas que conlleva todo viaje iniciático («el último quizá no lo complete / pero quiero intentarlo»)³

Me parece remarcable esta vinculación de Anguelópulos con dos de los poetas más hondamente trascendentes y con mayores reminiscencias metafísicas en la poesía del siglo xx como son Eliot y Rilke (éste ya reincidente en su filmografía). Poetas que difícilmente hubieran encontrado lugar en sus películas históricas y que dejan traslucir el importante cambio de tono que se ha ido operando en su obra.

Dejando el ámbito poético, un último comentario, también en clave de cita, aunque en este caso tenga referencias pictóricas. Lo hallamos en el primer plano de la película —en el puerto de Tesalónica— donde vemos zarpar un velero, todo él azul como el mar que Yannakis Manakis espera retratar con su cámara. El origen de este navío lo podemos encontrar en diferentes composiciones que René Magritte pintó en la década de los cincuenta. El título es siempre el mismo, *Le Seducteur*, y

también lo es el velero, que reitera el efecto mimético con las olas marinas, aunque varíen los tratamientos lumínicos en cada uno de los cuadros. Esta misma imagen del velero la integró Magritte en el fondo de otras composiciones como en *Les merveilles de la nature* (1953). En la película ha perdido una parte importante del valor simbólico que tenía en el guión, al verse recortada considerablemente la presencia del niño de Sarajevo. En una de las escenas en la filmoteca (la que antecede a los planos de las calles cubiertas por la niebla), A. descubría junto al niño —dormido— un cuaderno de dibujos donde éste había pintado un velero azul sobre olas azules. Con lo cual se volvía a trazar otro gran puente de un extremo a otro de la película, donde la presencia del barco aportaba el

sentido ambiguo de un mensajero o de una premonición: por una parte era la imagen ensoñadora del viaje, de todas sus connotaciones fantásticas y liberadoras, pero al mismo tiempo aparecía directamente relacionada con la muerte, a la cual antecede en las dos ocasiones.

³ Rainer Maria Rilke, *Das Stunden-Buch* (trad. cast.: *El libro de horas*, Barcelona, Lumen, 1998, pág. 19).

* Pere Alberó, *Theo Anguelópulos / La mirada de Ulises*, pp. 104-109, Paidós, Barcelona, 2000

Stanley Kubrick

El cine como iluminación

Preguntado Kubrick por Joseph Gelmis, en 1970, sobre su escaso interés por los temas contemporáneos en su cine, el cineasta contestó que no se debía a desinterés alguno sino que tenía que ver con la intención fundamental de una película, que no era otra, a su entender, que «iluminar o mostrar al espectador algo que no puede ver de otra forma». Lo que reproducimos a continuación son las contestaciones de Kubrick al citado crítico sobre su concepción del cine como lenguaje alejado de los cánones teatrales y su concreción en ese gran poema cinematográfico que es 2001, una odisea del espacio, que le colocó en la senda de los grandes poetas visionarios de la historia del cine. (JH)



2001, es básicamente una experiencia visual, no verbal. Evita la expresión intelectual y llega al subconsciente del espectador de una manera que es esencialmente poética y filosófica. La película se convierte en una experiencia subjetiva que impresiona al espectador en un nivel de conciencia interior, igual que la música o que la pintura.

En realidad el cine opera a un nivel mucho más cercano a la música y a la pintura que al de la palabra impresa y, desde luego, el cine ofrece la posibilidad de transmitir conceptos y abstracciones complejas sin el tradicional apoyo de la palabra. Creo que **2001**, igual que la música, consigue establecer un cortocircuito en las rígidas estructuras culturales que encadenan nuestras conciencias a unas áreas muy limitadas de la experiencia, y que es capaz de pasar directamente a terrenos de comprensión emocional. En dos horas y cuarenta minutos de película hay solamente cuarenta minutos de diálogo.

Creo que en uno de los terrenos en los que triunfa **2001** es en estimular los pensamientos sobre el destino y el papel del hombre en el universo en las mentes de gentes que nunca se hubieran planteado tales cuestiones en el curso normal de su vida. Aquí aparece otra vez el parecido con la música: un conductor de camiones de Alabama, cuya amplitud de miras en cualquier otro aspecto sería muy reducida, es capaz de escuchar un disco de los Beatles con el mismo nivel de apreciación y percepción que un joven intelectual de Cambridge, porque sus emociones y sus subconscientes son mucho más parecidos que sus intelectos. El punto que tienen en común es su reacción emocional subconsciente; y pienso que una película que pueda comunicar a este nivel puede tener un espectro de impacto mucho más profundo que cualquier forma de comunicación verbal tradicional.



El problema con las películas es que a partir del cine sonoro la industria ha sido, históricamente, conservadora y de orientación verbal. La obra en tres actos ha sido el modelo. Ya es hora de abandonar la visión convencional del cine como una extensión de la obra en tres actos. Demasiadas personas de más de treinta años están aún más influidas por las palabras en el cine, que por las imágenes.

Por ejemplo, en un momento de 2001, al Dr. Floyd le preguntan dónde va y responde: «Voy a Clavius», que es un cráter lunar. Siguiendo esa declaración hay más de quince planos de la nave espacial de Floyd aproximándose y posándose sobre la luna, pero un crítico expresó su confusión porque pensó que el destino de Floyd era un planeta llamado Clavius. La gente joven, al contrario, que tiene una formación mucho más visual debido a su nuevo ambiente de televisión, no tenía problemas de ese tipo. Todos los jóvenes saben que fue a la Luna. Cuando les preguntas cómo lo saben te contestan: «Porque lo hemos visto.»

Así que te encuentras con el problema de que algunas personas solamente escuchan y no prestan verdadera atención a lo que ven con sus ojos. El cine *no* es teatro, y hasta que se aprenda esta lección fundamental temo que vamos a seguir amarrados al pasado y vamos a perder algunas de las más grandes posibilidades del medio.

Y creo que en una película como 2001, en la que cada espectador aporta sus propias emociones y percepciones al tema de la película, es válido cierto grado de ambigüedad, porque permite que el público «rellene» por sí mismo la experiencia visual. En cualquier caso, una vez que te mueves a un nivel no verbal, la ambigüedad es inevitable. Pero es la ambigüedad de todas las artes, de una buena pieza musical o de una buena pintura. No necesitas instrucciones escritas, del compositor o del pintor, que acompañen a esos trabajos para «explicarlos». El «explicarlos» no aporta más que un valor «cultural» superficial que carece de interés, salvo para los críticos y los profesores que tienen que ganarse la vida. Las reacciones ante el arte son siempre diferentes porque siempre son profundamente personales.

Empezamos con ese artefacto depositado sobre la Tierra hace cuatro millones de años por exploradores extraterrestres que observaron el comportamiento de los primates de esa época y decidieron influir en su progreso evolucionista. Después, hay un segundo artefacto enterrado bajo la superficie lunar y concebido para dar testimonio de los primeros pasos del hombre en el Universo —una especie de señal de alarma cósmica. Y, finalmente, hay un tercer artefacto colocado en órbita alrededor de Júpiter y que está esperando el momento en que el hombre haya alcanzado el margen exterior de su propio sistema solar.

Cuando el astronauta superviviente, Bowman, acaba por llegar a Júpiter, este artefacto le absorbe dentro de un campo de fuerzas o un puente estelar que le arroja, a un viaje a través del espacio interior y el espacio exterior, y que finalmente le transporta a otra parte de la galaxia, en donde es instalado en un zoo humano, parecido al ambiente de un hospital terrestre sacado de sus propias ilusiones y fantasía. En un estado carente de tiempo, su vida pasa de la madurez a la senectud y a la muerte. Vuelve a nacer, y es un ser mejo-

rado, un hijo de las estrellas, un ángel, un superhombre si quiere, y vuelve a la Tierra preparado para el próximo paso adelante del destino evolucionista del hombre.

Eso es lo que ocurre en el nivel más simple de la película. Puesto que el encuentro con una inteligencia interestelar avanzada sería incomprensible dentro de nuestros presentes puntos de referencia terrestres, las reacciones subsiguientes tendrán elementos de filosofía y de metafísica que no tienen nada que ver con la línea del argumento en sí misma.

Todo lo que se puede hacer es tratar de representarlo de una manera artística, que convenga a algo de sus cualidades. Por eso colocamos el monolito negro, que es, desde luego, en sí mismo un poco como un arquetipo de Jung, y también un ejemplo bastante bueno de «arte mínimo».

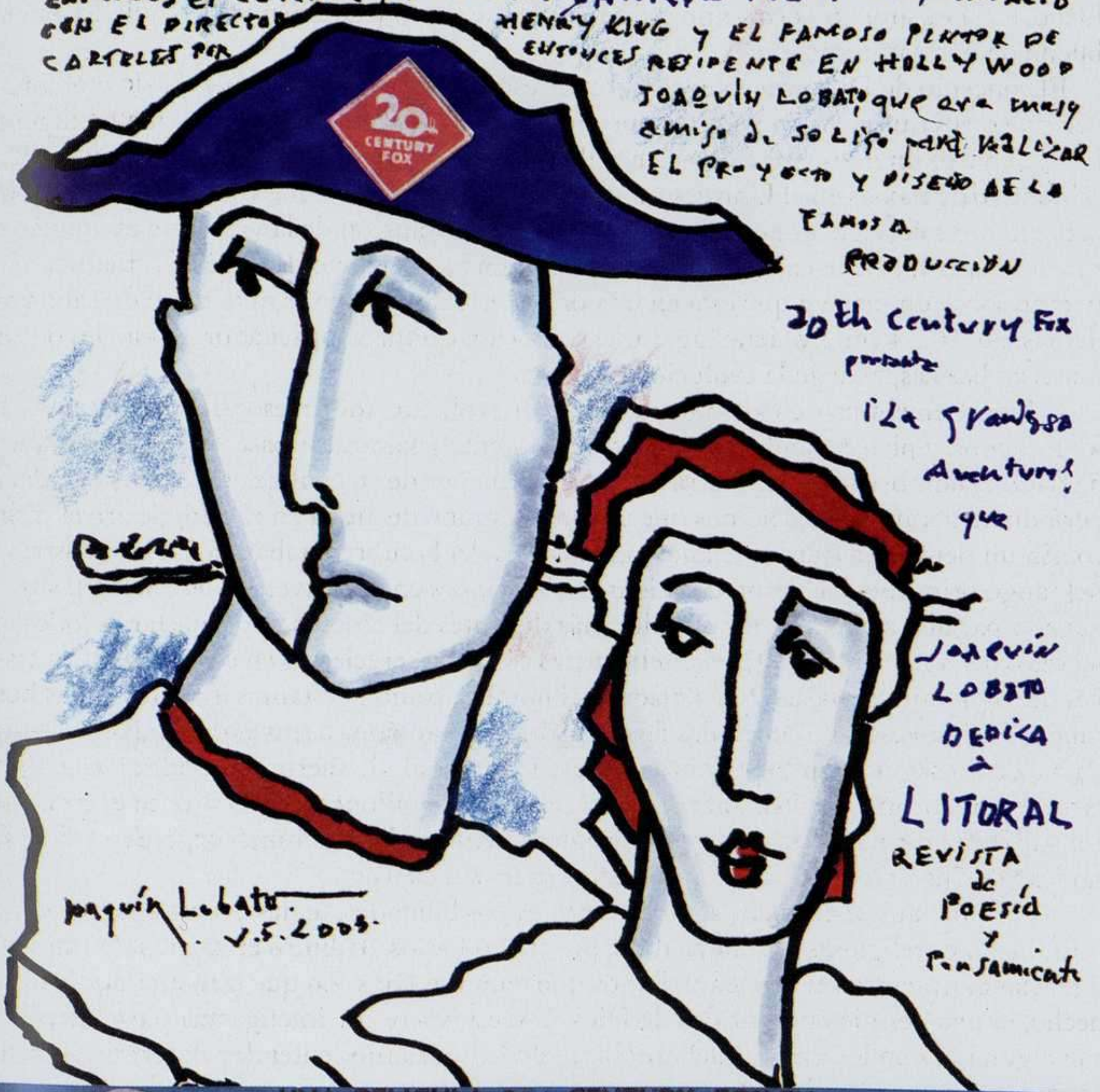
El concepto de Dios está en el corazón de esta película. Es inevitable que lo esté, una vez que crees que el Universo se siente agitado por formas avanzadas de vida inteligente. Piense en ello un momento. Hay cien mil millones de estrellas en la galaxia, y cien mil millones de galaxias en el Universo visible. Cada estrella es un sol, como el nuestro, probablemente con planetas girando en torno a él. La evolución de la vida, esto es ampliamente aceptado, viene como inevitable consecuencia del efecto de cierta cantidad de tiempo sobre un planeta que está en una órbita estable, que no es ni demasiado cálida ni demasiado fría. Primero tiene lugar una evolución química, ordenadores casuales de las materias básicas, y luego la evolución biológica.

Piense en el tipo de vida que puede haber evolucionado en esos planetas a través de los milenios, y piense, también, en las relativamente gigantescos pasos tecnológicos que ha dado el hombre sobre la Tierra en los seis mil años de su civilización documentada, un período de tiempo que es menos que un simple grano de arena en el reloj de arena cósmico. En un tiempo en que los lejanos antepasados del hombre estaban saliendo, a rastras del fango primitivo, debieron de existir civilizaciones en el Universo que enviasen sus naves espaciales a explorar los espacios más distantes del cosmos y conquistaran todos los secretos de la Naturaleza. Tales inteligencias cósmicas, creciendo en conocimiento a través de los tiempos, estarían tan alejadas del hombre como lo estamos nosotros de las hormigas. Podrían estar en comunicación telepática instantánea a través del Universo; podrían haber conseguido un total dominio sobre lo material, de suerte que podrían transportarse telecinéticamente, instantáneamente, a través de billones de años luz en el espacio. En su última forma, podrían desligarse enteramente de la envoltura corpórea y existir a través del Universo como conciencias inmortales sin cuerpo.

Una vez que se empieza a hablar de tales posibilidades, te das cuenta de que las implicaciones religiosas son inevitables, porque todos los atributos esenciales de esas inteligencias extraterrestres son los atributos que damos a Dios. Lo que tratamos aquí, de hecho, es una definición científica de Dios. Y si estos seres de inteligencia pura intervinieron alguna vez en los asuntos del hombre, sólo lo podríamos entender en términos mágicos o divinos, tan alejados estarían sus poderes de nuestro propio entendimiento. ¿Cómo vería una hormiga sensible el pie que destroza su hormiguero? ¿Como la acción de otro ser en un estado evolutivo superior al suyo o como la terrible intercesión divina de Dios?

K.—Desde el mismo momento en que empezamos a trabajar en la película todos discutimos sobre posibles medios para mostrar fotográficamente a un ser extraterrestre, de forma que resultase tan impresionante como el mismo ser. Y nos resultó muy pronto evidente que es imposible imaginar lo inimaginable.

Porque Tyrone e Power no quería trabajar con Alene
 Alene Dahl en "ARENAS COMPROMETIDAS EN EL SAHARA",
 Alene le cabrió mucho y estuvo a punto de abandonar el rodaje
 En uno de los momentos más decisivos por la 20th CENTURY FOX
 cuando el CINEMASCOPE y color por de LUXE estaba en auge.
 Entonces el célebre productor DARRYL F. ZANUCK, CONTACTO
 CON EL DIRECTOR HENRY KING y EL FAMOSO PINTOR DE
 ENTREVES RESIDENTE EN HOLLYWOOD



JOAQUÍN LOBATO, QUE ERA UNO DE
 LOS AMIGOS DE SOLÍS PARA REALIZAR
 EL PROYECTO Y DISEÑO DE LA

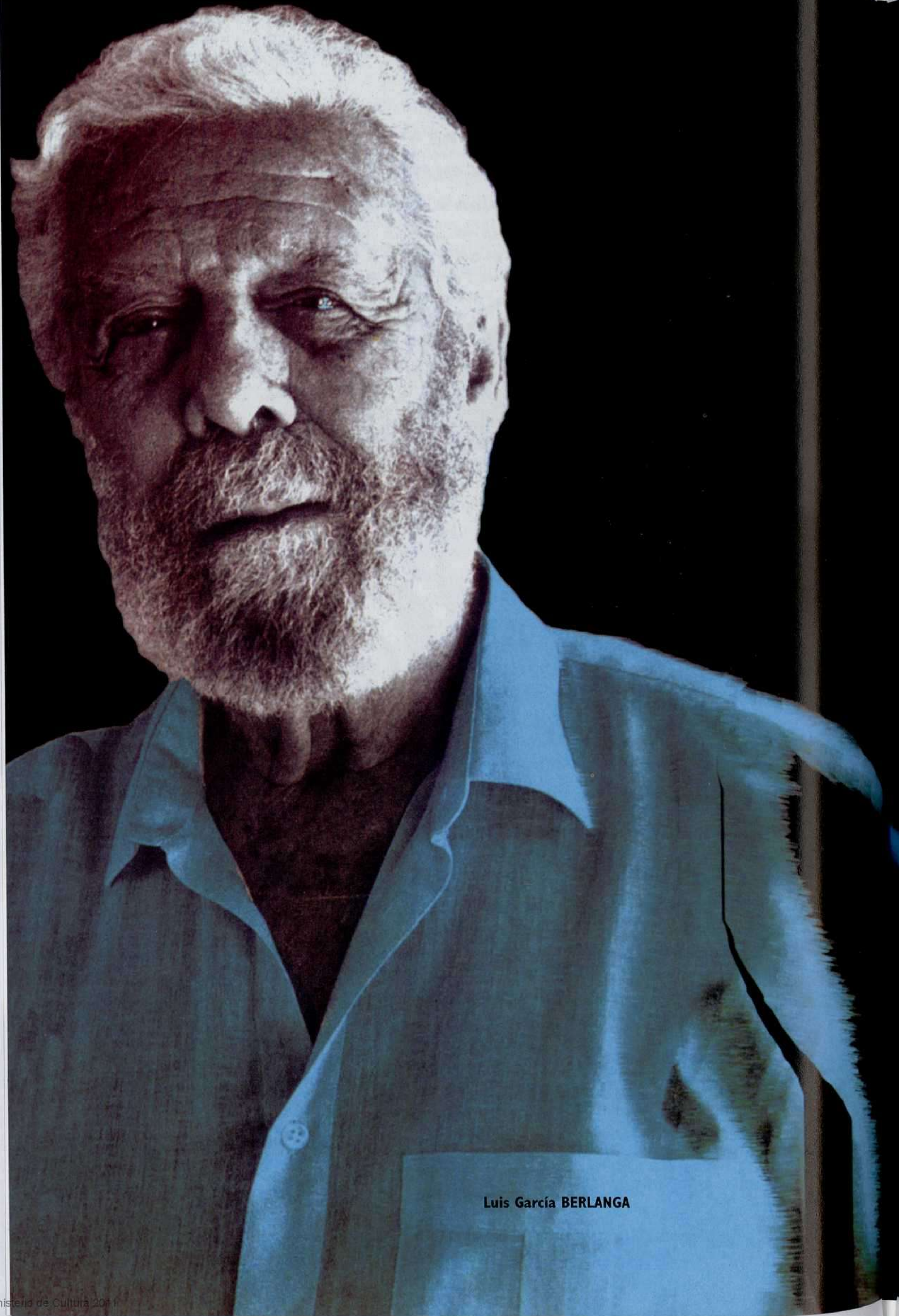
FAMOSA
 PRODUCCION
 20th Century Fox
 presenta
 la gran saga
 Aventuras
 que

JOAQUÍN
 LOBATO
 DEDICA
 A
 LITORAL
 REVISTA
 de
 POESÍA
 y
 Pensamiento

Joaquín Lobato
 J.S. 2003

UNA PELICULA 20th CENTURY-FOX EN
CINEMASCOPE
 CON LA MARAVILLA DEL SONIDO ESTEREOFONICO

Joaquín Lobato Cinemascope, 2003



Luis García BERLANGA

Los aficionados (Tierra de nadie)

Sinopsis de Berlanga y Azcona

Hacía ya quince días que no llegaba el suministro. Las requisas resultaban inútiles. Estos astutos campesinos sabían recoger los víveres y apenas si en toda una jornada se recogía un saco de patatas y unas coles. Solo «el Rubio» y los tres o cuatro garañones del grupo sabían beneficiar su estómago al compás de sus aventuras amorosas. El hambre inundaba al batallón de mala uva, pero no de desaliento. Tumbados al sol en la plaza del pueblo o recostados en las desenfiladas de los puestos avanzados, los soldados, mientras liaban los cigarros-papel de fumar era lo único que sobraba-hablaban de lo que se habla en las guerras de mujeres, de comidas, y hacían chistes sobre la comestibilidad de los piojos. En aquel frente, desde hacía dos años se practicaba esa guerra de posiciones que inmoviliza a la gente, la aburre y la destruye. Pero en ese momento el otoño era suave, el sol calentaba gratis y hacía ya muchos días que no se oía un tiro. Tumbarse en la hierba era una delicia si no existiera el hambre ni los altavoces de enfrente con sus canciones navarras y sus sermones. Claro está que desde aquí también se les hablaba, pero como los altavoces estaban dirigidos hacia ellos, apenas si se oían los mítines, que debían ser pesadísimos, o de comisario.

«El Correos» se entretenía en detener con un palito a una hormiga tenaz y estúpida que se empeñaba en subir un pedazo de algo a lo alto de una piedra. Mariano, Ballesteros y «El Cera», con los ojos cerrados, tumbado al sol, deberían pensar algo, pero no se les notaba. Se anticipaban en muchos años a las pastillas tranquilizadoras y sin gran esfuerzo habían logrado la

ataraxia completa. Más lejos aun, alguien lavaba la ropa, y uno, a la puerta de una chabola limpiaba el fusil: «El chalao de Ortega siempre metiendo la pata-pensó «el Correos».

Y en aquel momento el altavoz de enfrente dio la noticia: «Soldados que lucháis engañados por unos dirigentes que se llevan el oro de España para sus orgías mientras vosotros pasáis hambre mientras esperáis nuestras victoriosas ofensivas, sabed que en nosotros la normalidad es tan completa que el jueves, festividad de la Raza, organizaremos una corrida de toros por aquí cerca para que nuestros heroicos soldados puedan divertirse y, tanto ellos como la retaguardia, comprueben la excelente moral que en ambos sitios se tiene...»

El lenguaje era el de siempre. Pero entre todas aquellas palabras de todos los días, que no producían más efecto que el de dar dolor de cabeza, una sola, sorprendente y nueva hizo que los tres soldados abriesen los ojos y que «el Correos» dejase súbitamente de importunar a la hormiga. «Corrida de toros». De repente se les abrió a los cuatro un recuerdo del que no tenían huellas, como si fuese algo tan lejano u oscuro sumido en el fondo del subconsciente o de la adolescencia. «Corrida de toros». Y «el Correos» fue de nuevo limpiabotas en el café de su apodo y volvió a tener afición, a engancharse en los topes camino de las capeas, a limpiarle gratis los zapatos a aquel apoderado, a aquel periodista, a aquel novillero. Y las corridas de Carabanchel, y aquel día que se tiró de espontáneo en la plaza de Tetuán, y la doble paliza que recibió del corniveleto y de los guardias. «Corridas de toros».

Y el Mariano, el ballesteros y «el cera» volvieron a ir vestidos de hombres a sudar, a gritar, a beber en una bota y a pegar con garrotes en los lomos de las vaquillas o de toreros. Y cayeron en el día de fiesta del pueblo, y se cardaron del baile, del paseo, de las muchachas que habían tocado mientras un tiovivo giraba con la Mancha de paisaje de fondo.

Pronto todo el batallón tuvo noticia del acontecimiento. De vez en cuando se celebraban pequeños armisticios en la tierra de nadie para intercambiar papel de fumar por tabaco. En el último de ellos se pudo conseguir de los soldados de enfrente más detalles sobre la corrida. En realidad iba a ser una especie de capea y las vaquillas se encontraban ya en el pueblo más cercano de enfrente. Era de suponer, pues, que la corrida se celebrase en aquel pueblo.

En «el Correos» la afición le iba empujando a una terrible idea: ¿Y si él se pasaba para ver y torear esa corrida? En los ratos de descanso se revolcaba sin dormir, dando vueltas a esa peligrosa aventura. ¿Pero merecía la pena correr ese riesgo? Y además, ¿que pintaba él al otro lado? No es que fuera un fanático de los de aquí, pero tampoco le seducía nada lo que pudiera pasar enfrente a excepción de la corrida, claro está. Tuvo la debilidad de contárselo a Ballesteros. Este, en un principio, no le hizo caso, pero empezó a cosquillearle por el cuerpo otro deseo: el de satisfacer su hambre. No, no estaría mal pasarse... Pero luego volver, y volver nada menos que con un novillo y empezó a planear una aventura mucho más difícil que la de «el Correos», pero más compensadora si se realizaba con éxito. Comunicó a los otros, al Mariano y al «Cera» su idea, y a través de éstos el proyecto llegó a oídos del Comandante. Éste les mandó llamar y les echó la bronca más gorda que habían recibido desde que llegaron al frente. Para terminar, los llevó a un almacén y les dio unos uniformes de enfrente, que les había quitado a unos pri-

sioneros, y la buena suerte. Ahora ya eran libres de hacer guerrilla, pronto se les quisieron unir varios, pero sólo «el Rubio», por huir de la venganza de una moza del pueblo, y «el Cortijo» que entendía esto de conducir vacas o novillos por veredas y cañadas, fueron admitidos en la aventura. El plan era el siguiente: Pasarse a la otra zona dando un gran rodeo a la sierra y aparecer en el pueblo de enfrente sólo el día de la fiesta – pues si llegaban con antelación esperarían escondidos- en que habría muchos soldados y jolgorio, y, por tanto, ellos y sus uniformes pasarían desapercibidos. Además iban bien aleccionados sobre los nombres de los que mandaban aquel sector, por si tenían algún tropiezo con fuerzas de vigilancia. Lo difícil sería la última parte, sacar la res del pueblo y traerla hasta esta zona. Para esto no tendrían ningún plan trazado. Improvisarían sobre la marcha.

Y al anochecer de un viernes iniciaron la aventura. Vestidos con los uniformes enemigos se internaron en la sierra. Apenas llevarían tres horas de camino cuando unas voces les dieron el alto. Creyendo que serían tropas enemigas levantaron los brazos.

Cuando el Comandante los libro del puesto donde habían sido conducidos – una patrulla de un batallón contiguo al suyo les había hecho prisioneros- se desanimaron bastante y renunciaron a la empresa, pero la insistencia del altavoz enemigo les decidió a empezar de nuevo.

A los dos días de caminata llegaron a un pueblo del otro lado de la montaña. Los seis soldados iniciaron el intento de adaptarse a su clima y a unas costumbres que durante dos años habían adquirido ante sus ojos una irrealidad casi fantasmagórica. La presencia del cura, las consignas y los retratos iban configurando una realidad que iba siendo vivida por primera vez. Llegaron a la aldea en el momento en que se iniciaba la misa de la festividad del día. En

ella, una serie de complicaciones y aventuras surgieron a los forasteros alguno de los cuales empezaba a asaltarle la duda de si habían ido demasiado lejos. El pueblo está en fiestas. Han acertado eligiendo este pueblo y este día. Pero un pueblo en fiesta aun en plena guerra y en la retaguardia del frente, vibra de forma desacostumbrada. «El Rubio» consigue una conquista nada difícil en la mujer del tabernero. El Galán tiene una aventura sentimental. Por las calles engalanadas. Tal vez mezcladas con otras parejas de mozas y soldados, que no pierden el atávico paseo bajo las arcadas de la plaza mayor, el galán y una chica entrecruzan unas primeras palabras de amor. Y él, casi olvidándose de su misión y ella, entregada enteramente, convienen una cita para el día siguiente, ese día que en realidad no debe contar en la historia de la pareja.

El momento de la capea ya ha llegado. La fiesta, entre músicas, aire verbenero, bailes y cohetes, alcanza ese punto en que la corrida a muy pocos metros de la línea de fuego, cumple un cometido de sincero jolgorio y, al mismo tiempo, de propaganda ya anunciada. Soldados y paisanos —éstos, niños y ancianos— se agolpan en la plaza, en los graderíos improvisados bajo banderas y gallardetes. En el palco presidencial, las autoridades.

Sabemos que el plan de los forasteros intrusos, ahora agrupados de nuevo cerca de los primeros carros que forman la barrera, y de regreso cada uno de ellos de sus aventuras particulares, cada una distinta de la otra, es el siguiente: «el Correos» se echará al ruedo entre tantos otros espontáneos, y al mismo tiempo que obtendrá la satisfacción de torear la vaquilla —idea que era la impulsora de este difícil aventura— preparará la forma de llevar la res hasta el carro ocupado por los otros compinches que han preparado las cosas de tal modo que cuando la vaquilla se les aproxime el carromato caerá desarmado y permitirá a la res salir pitando, acosada por los espectadores y en busca de la libertad.

La capea se inicia. Los mozos soldados caen sobre la vaquilla.

Risas, gritos, trompicones y algún susto regular. «El Correos», que hasta ese momento soñaba con emular sus pasadas y ya casi olvidadas actividades taurinas, se echa al ruedo. Comienza unos pases y tal entusiasmo levanta a gritos a la gente: los otros mozos soldados se apartan y dejan solo al desconocido soldado-torero.

Pero de repente éste, de forma insospechada, se ve invadido por un tremendo gran pánico que no sólo le obliga a ponerse a salvo, sino que tiene que hacerlo de la manera más vergonzosa posible. El Jaleo es mayúsculo —tal vez el estar en guerra obliga a los jueces a ser tan severos y bélicos— El comandante militar de la plaza, que preside la capea desde el palco central, obliga al corrido «Correos» a presentarse delante de él. La escena es violenta. El interrogatorio, peligroso. Cuando «el Correos» está ya echo un lío y ni siquiera puede balbucear la pregunta de a que unidad pertenece y sus dedos tiemblan al querer echar mano de los papeles, el milagro se realiza. Un gran vocerío llega hasta el palco presidencial. La gente invade totalmente el recinto taurino. La vaquilla ha encontrado la libertad, el carro que debía caer desarmado ha caído y ahora, en una carrera desenfrenada, el gentío persigue a la res, que busca el campo abierto que se le abre ante sus ojos. «El Correos» busca la ocasión para escaparse del interrogatorio. Y echa a correr detrás de la gente que va detrás de la vaquilla. Inmediatamente detrás del animal corren sus cinco amigos. Cuando «el Correos» los alcanza tiene el valor de guiñarles un ojo que quiere significar una demanda de perdón y al mismo tiempo de picardía.

Anochece. La vaquilla ya sólo es seguida por los seis soldados. Poco a poco, en una

vaguada, logran reducirla. Tal vez ahora «el Correos» haya podido rectificar el mal recuerdo que ha dejado entre sus compañeros. Ya las voces del pueblo en fiesta son más lejanas. Ya no se oyen. Sólo algún disparo suelto nos recuerda que estamos cerca de la guerra.

La noche es absoluta. Los pueblos, en la guerra, no pueden encender ni siquiera las amarillas y débiles bombillas de siempre. Todo está negro. Los seis soldados, con esfuerzo, con pequeños tropiezos, con angustia, van pasando la vaquilla por entre vericuetos, riachuelos y vaguadas. Ya han cruzado las líneas nacionales. Deben estar en la tierra de nadie. La vaquilla, de vez en cuando, lanza un mugido. Unas veces le ponen las manos en los morros, otras, un pañuelo o un matojo de hierbas; la vaquilla, sin

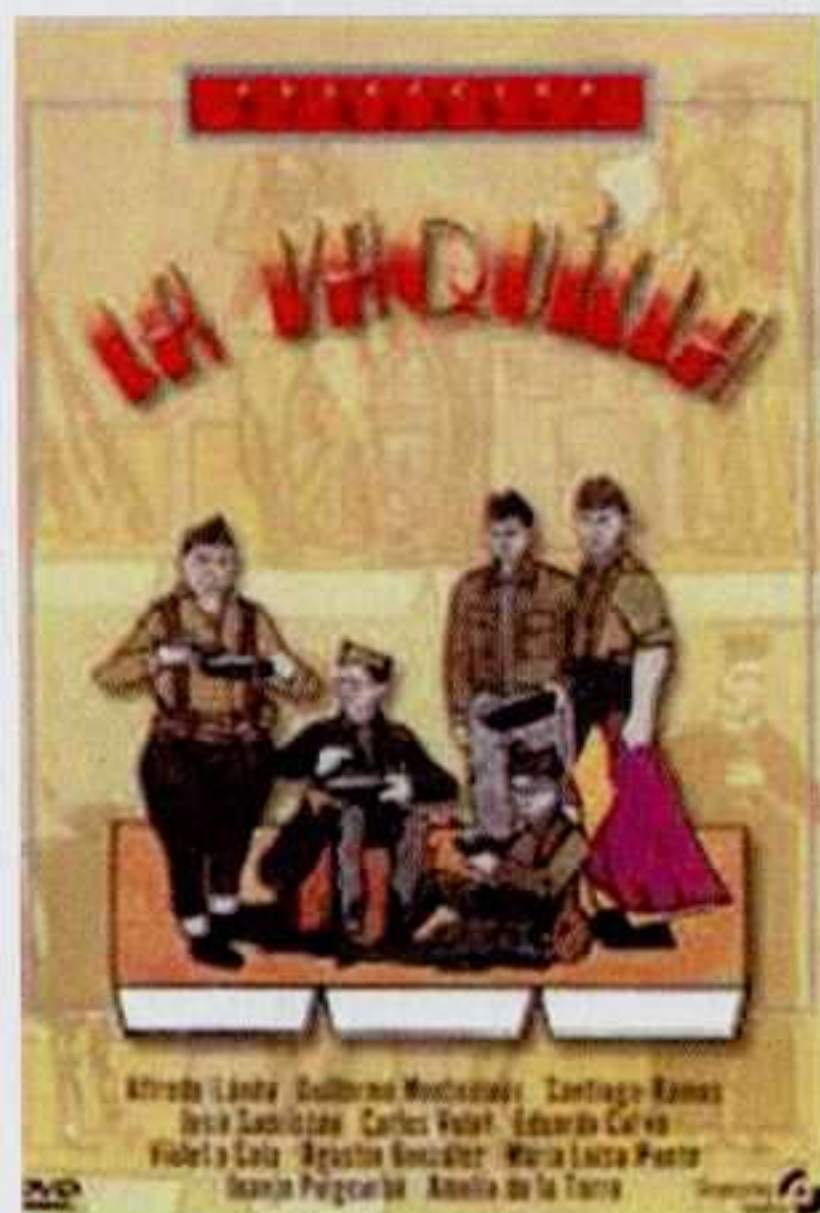
embargo, muge cuando quiere y le apetece. Y en medio del silencio de una guerra de posiciones y además nóctura aquellos débiles mugidos parecen más bien sirenas de trasatlánticos.

Cuando ya todo asemeja que marcha bien, el cielo, de pronto, se ilumina de bengales. Pero no son bengalas de fiesta, sino de guerra. Los nacionales casi han encendido súbitamente el cielo para intentar descubrir las anomalías que están desarrollándose frente a sus líneas. Ahora sueñan unos tiros. Un guirigay atroz: luces, bengalas, tiros y algún mortero envuelven al grupo de los seis y la vaquilla. Los rojos contestan y lo que estalla es fenomenal. Es como si en este momento hubiera estallado la guerra. Ya no hay forma de arrastrar la vaquilla: los seis aventureros escapan, aunque uno cae mal herido. Llegan a sus trincheras, ahora arrastrando al herido, y caen de cabeza en ellas. Tal vez la última mirada, ya a salvo, sea para todos una mezcla de miedo y diversión.

Amanece. Es la tierra de nadie, entre una zona y otra, en medio de la geografía dolorosa de España la vaquilla pace tranquilamente. Allá o aquí, los rojos; aquí o allá, los nacionales. En medio, tal vez envuelta por las brumas del amanecer que ha ido surgiendo tras una noche de follón, la vaquilla come de la poca hierba que ha quedado entre tanta desolación bélica.

Los rojos llaman ahora desde sus líneas a la vaquilla, la echan piedras, se atreven incluso a chillar. Los nacionales hacen lo mismo, pero un poco más tarde sacan un trapo para llamar la atención de la res. Los rojos, por su parte, no quieren ser menos y muestran una tela encarnada, que por lo que vemos comienza a atraer a la vaquilla, que se dirige hacia sus líneas-. Suena un disparo. Luego otro. Otros. De un lado y otro se inicia de nuevo el tiroteo. La vaquilla cae agujereada por las balas, como si fuera un colador. Su sangre ha cubierto su cuerpo sin vida e incluso empapa la tierra calcinada, que la embebe con avidez.

Ahí, en medio, distante de los unos y de los otros, la vaquilla muerta. Unos cuerpos que han volado de un picacho a otro comienzan a dar vueltas y más vueltas encima de la res muerta. No tardarán en caer sobre ella. Tal vez cuando la noche llegue.



Tierra de nadie, Los aficionados y La vaquilla:

El largo periplo de Berlanga tras la reconciliación

JUAN COBOS

En 1948 Luis García Berlanga está dando los primeros pasos como alumno del Instituto de Investigaciones y Experiencia Cinematográficas. Forma parte de una primera promoción en la que figuran otros jóvenes con afanes cinematográficos y que se han presentado en año anterior a los exámenes de ingreso de un ente que durante largo tiempo carece de sede apropiada y dado que el Director nombrado es Don Victoriano López se asienta como puede en la Escuela de Ingenieros Industriales, compartiendo edificio con el Museo de Ciencias Naturales, y a pocos metros de la que había sido antes de la guerra civil uno de los grandes focos de la cultura española: la Residencia de Estudiantes.

En ese grupo inicial forman parte otros conocedores de las excelencias del cine soviético, del expresionismo alemán, del realismo poético francés y de la gran comedia americana de los años 30. La II Guerra Mundial, las peligrosas relaciones de Franco con los totalitarismos y el estado paupérrimo de las finanzas propician que el cine que se ve sean películas que se rodaron varios años antes y, por supuesto, cine italiano y alemán. Desde 1940 algunos grandes nombres franceses han pasado a Hollywood, como es el caso de Jean Renoir, de René Clair, de Max Ophuls, de Juilen Duvivier, se compran pocas obras americanas y de Italia y Alemania llegan películas marcadas por las férreas censuras de Mussolini y de Goebbels.

Las dos personalidades más marcadas de esa primera hornada del Instituto son Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Del primero sabemos por un texto que escribió en sus últimos años* su fascinación por cierto cine americano como *Rebelión a bordo* (Frank Lloyd, 1936), *El Capitán Blood* (versión muda), *Historia de dos ciudades* (Jack Conway, 1935), *David Copperfield* (George Cukor, 1934), *Tres lanceros bengalíes* (Henry Hathaway, 1934) y otros títulos que marcaron su adolescencia de primeras sesiones en las que le acompañaban sus padres, los actores Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sanpedro, antes de acudir puntuales a la sala donde representaban teatro. Pero reconocía que su vocación de director había nacido viendo *El delator*, de John Ford. Berlanga, que se obstina en extender una cortina de humo sobre sus andanzas como espectador para que no adivinemos que ha sido eso que hoy se llama un cinéfilo, en los momentos de más sinceridad admite que fue *Don Quijote* (Wilhem G. Pabst) con Fodor Chaliapin, un film de 1933, el que decidió su vocación y se impuso sobre su inquietud poética —se presentó al Adonais— y a su gusto por la pintura. También admite su admiración por Jean Vigo y sus films *L'Atalante* y *Zéro en Conduite*, y melodramas como

* «Biografía de Mis cines de Madrid», *Nickel Odeon*, verano 1997.

Tú y yo de McCarey que aparece en Esa pareja feliz. Muchacho de la burguesía valenciana y miembro de grupos de amigos que se confiaban sus inclinaciones aún no muy definidas, viene en los cuarenta a Madrid para estudiar Filosofía y Letras. Estudia poco pero se divierte en una Facultad donde abundan las jóvenes atractivas, e ingresa en el equipo de fútbol, algo levemente insólito en una carrera abrumadoramente femenina.

Este joven que se revela con una película talismán para el cine español, Bienvenido Mr. Marshall (1952) aunque antes del éxito en un festival de Cannes todavía de corte modesto, ha hecho junto a Bardem una pequeña comedia madrileña llena de detalles reveladores como es Esa pareja feliz (1951), es un Berlanga al que tras sus siguientes películas, Novio a la vista (1954) y Calabuch (1955) se tilda de ternurista, de huir de la realidad sociopolítica de su tiempo, y de burgués sin las inquietudes que bullen en la juventud inquieta de su tiempo. Pero es a él a quien le debemos una aventura que llevó consigo muchos años, desde 1949, y que sólo podrá realizar en 1984, casi diez años después de fenecida la dictadura.

Lo que aquí se reproduce formó allá por 1962 parte de un número de la revista Temas de cine que coordinábamos y que la censura permitió titular Las películas que Berlanga no ha hecho, siendo así que factores de falta de libertad y, como consecuencia, de falta de financiación, ya que lo prohibido no podía estrenarse y suponía una aventura suicida, aparte de las consecuencias de todo tipo que implicaba desafiar a un Estado policíaco, fueron en los años sesenta una pesadilla para el guionista y director.

Es bien conocida la dramática peripecia de Los jueves milagro. En ese tiempo colaborábamos en funciones de secretario informal con él y vivimos día a día la serie de mutilaciones, cambios, alteraciones de todo tipo que soportó la película.

Lo que en 1984 se convirtió en La vaquilla, una película de las más vistas de su autor, era, pues, una historia que llevaba muchos años pegada a su piel, y años en los que reflexiona sobre sus intenciones y el devenir de su carrera como cineasta, y al fin, una obra que es probable que naciera fuera de tiempo. Era la película que desde el final de los años 40 Berlanga vislumbraba que debería propiciar un clima en el que los españoles nos reconociésemos; una visión de la guerra que hiciera posible nada menos que la reconciliación, y, por ende, el cambio político de una España de vencedores y vencidos a otra, tomando el título de un film de Antonio Isasi de 1961, que fuese una tierra de todos.

Tierra de España enlaza en el espíritu de Berlanga con un gran proyecto de 1953/54 donde recorre España con el gran guionista Cesare Zavattini y Muñoz Suay. Escriben Cinco historias de España que se adentra en la España profunda y en sus seres más desamparados. El Berlanga de los años 60 ha pasado, pues, por una gran experiencia de ahondar en su entorno realista.

Tierra de nadie estaba, pues, destinada a esa función clave en la España de la mitad de la larga y paralizadora dictadura. Y es curioso que en los años 60, cuando Berlanga más deseaba hacerla se correspondía casi literalmente con las directrices que marcaba desde el exilio el Partido Comunista, aunque sus miembros en España trataban bastante por encima del hombro a Berlanga, dedicados a coro a ensalzar la obra de su camarada Juan Antonio Bardem.

Pero las ataduras y la defensa numantina de los privilegios e intereses impuestos por los vencedores, sin olvidar un alto grado de corrupción que propiciaba esa división de las dos Españas, hacía imposible que el tejido censor del sistema permitiese una visión de la lucha en que los perjudicados éramos todos. Y así fue prohibida esta teoría y sólo casi diez años después de la flebitis salvadora se pudo filmar.

La década de los 60 es un momento de máxima creatividad para Berlanga en la que nos ofrece dos de sus obras cumbres, *Plácido* y *El verdugo*. Es la etapa final de su cine en blanco y negro a cuyos tonos la industria le imposibilitó volver. Tiempos de un equipo de fotografía dirigido por Francisco Sempere —su Paco, como suele decir el maestro que sigue añorándole cuando ya hace mucho que falleció—, ese operador en cuyo haber se cuentan *Los peces rojos*, *El inquilino*, *El pisito*, *Los chicos...*

El porcentaje que exigía una coproducción real hizo que Italia aportase entre otros elementos a Nino Manfredi y al operador habitual de Pasolini, Tonino Delli Colli en el rodaje de *El verdugo*, como el gran colaborador de Fellini, Ennio Flaiano tomó parte en el guión junto a Berlanga y a Azcona aunque visto lo que estos habían hecho, su aportación fue mínima ante el respeto de lo ya realizado. Aun así, el equipo de cámara de Berlanga fue el mismo de Sempere.

Cuando por fin vimos *La vaquilla*, una de las películas destacadas en la filmografía de Berlanga, añoramos —ahora como hace veinte años— el blanco y negro, el ambiente inquieto de la España de los 60 que empezaba a considerar lo que sería una vida en libertad, aunque tardase bastante en llegarnos. Y sobre todo echamos de menos a esos actores que formaban parte de una galería española antológica. Los que en 1984 no nos habían dejado, estaban fuera de edad para esta película de trincheras y de fiesta en medio de la guerra. Y hasta Berlanga que había convivido largo tiempo con esos tipos que él imaginó y años después reestructuró todo junto a Azcona, no estaba anímicamente preparado para ese fresco histórico, que ahora, conseguida la libertad, pasaba a ser una reconstrucción divertida, llena de matices, pero carente de la carga y hasta del peligro de hacerla y verla cuando las estructuras de una de las

Españas seguía delimitando con mano de hierro los límites en que podíamos convivir.

Faltaba el ambiente que podía hacer explotar las cadenas, la alegría de decirles a los espectadores que aunque se contaban otras gestas, esta contienda fraternal había existido y que había estado llena de hombres y mujeres que tuvieron que enfrentarse porque no existían las condiciones para la justicia y la convivencia en paz.

El Sur: la imagen de la letra

MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ

Inspirado en el espléndido relato *A una sombra* de Adelaida García Morales, Víctor Erice escribió el guión libremente adaptado y, en 1983, dirigió la película *El Sur*, cuya proyección comercial hizo que la obra original adoptara el mismo nombre. En la película, el sur aparece como como la sombra que deja una ausencia: la dirección que señala la veleta de *La Gaviota*, una música, un tren, algunas postales de Sevilla, el pasado del padre, la visita de la abuela y la aya, un nombre y un número de teléfono. La parte final del relato que transcurre propiamente en el sur no pudo filmarse por limitaciones de la producción pero su presencia fantasmal impregna toda la película como un leve aroma de azahar marchito. Tampoco aparece lo que allí ocurre: el encuentro de Adriana (Estrella) con Gloria Valle (Irene Ríos) y



Miguel, el hijo de su propio padre; a quien le oculta la paternidad compartida antes de irse definitivamente, reconociendo la imposibilidad física de la relación, y, sin embargo, dejándole su propia sombra con un 'yo también te amo' escrito en el diario que le había sustraído y donde ella conoció que él la amaba. La inquietante posibilidad del incesto con su hermano y, antes, con su padre, en un sueño cuando aquel aún estaba vivo y la presencia del mal en la protagonista también compartida con el padre bajo la forma de la irreligiosidad y la crueldad, no las muestra el guión de Erice. En cambio, la sombra que dejan aquellos que se han ido, de las diferentes maneras que hay de 'irse': Gloria Valle con la distancia en Agustín, el padre con el suicidio en Adriana; sí aparece señaladamente en el mismo guión.

La película comienza, como el relato, con la voz de Estrella recordando la noche en que murió su padre y cómo al encontrar su péndulo debajo de la almohada supo que éste nunca iba a regresar. El péndulo y una lágrima que se desliza por su mejilla nos conduce al fundido en negro y, luego, a la imagen recreada de su padre adivinando, con el mismo instrumento, que sería una niña y nombrándola: «se llamará Estrella». Una luz vermeeriana, que entra sesgada por las ventanas, fluye en estas escenas y en todos los interiores de la película, brindándoles un carácter fuertemente pictórico. La fuerza mágica del péndulo, que comparte con su padre cuando éste le enseña a utilizarlo para encontrar objetos e incluso medir la profundidad del agua en sus prácticas de zahorí, envuelve estas primeras secuencias. Antes de estas significativas escenas, que transmiten toda la fuerza que tienen en el relato original, Erice nos presenta al padre y a la madre de Estrella, cuando ella es una niña viajando juntos en un tren, la ciudad del norte donde se afincan, la casa en el campo, *La Gaviota*, el camino que el padre denomina *la frontera*, la profesión de éste: médico, a diferencia del profesor de francés del libro. La acción comienza con el sonido de la moto del padre que se aproxima a la casa y cómo la niña corre, abandonando su columpio, a recibirle eufórica cuando regresa del trabajo. El padre pasa las tar-

des encerrado en su estudio, en lo más alto de la casa, y no se le puede molestar en sus 'experimentos' con el péndulo. La relación de Estrella con su madre resulta fluida y abierta, una importante diferencia con respecto al relato donde ésta aparece distante, fría y censora de las «fechorías de la niña», como tampoco aparece en la película la amiga beata de la madre, Josefa. La madre, maestra represaliada en el franquismo, le enseña a escribir; hablan del padre y del sur. La música cálida, que lo evoca, contrasta con el paisaje nevado que se contempla por la ventana. La madre apunta que el padre dejó el sur por las desavenencias con su abuelo. La víspera de su Primera Comunión llegan la abuela y la aya desde Sevilla en automóvil. Esta última, una magistral Rafaela Aparicio, con su acento sevillano, en voz baja y en el cuarto que comparten, antes de dormirse, le confía algo de la historia del padre, «cuántos años y cuántas desgracias», «cuántos han muerto por las ideas o están presos». El abuelo y él tenían ideas políticas diferentes por lo que discutían sin cesar y Agustín acabó yéndose; le hace una interesante confidencia contra el maniqueísmo: «antes de la guerra tu padre era 'de los buenos' y tu abuelo 'de los malos', y después de la guerra tu padre resultó ser 'de los malos' y tu abuelo 'de los buenos'. Tanto la visita de estos familiares como la adscripción política del padre no aparecen en el relato de García Morales; y Erice añade esto significativamente, realizando una interpretación del texto que amplía las características de algunos personajes que no se encuentran en el libro o resultan muy ligeramente esbozados en el mismo. Lo que sí aparece en el relato, la falta de religiosidad del padre, también lo hace en la película cuando él se queda al fondo de la iglesia mientras ella celebra su Primera Comunión y piensa «ha venido por mí, ha venido por mí». La secuencia con los preparativos de la ceremonia, mientras el padre está pegando tiros en el campo, donde no se oculta la similitud con el matrimonio, culmina luego en la escena del pasodoble que padre e hija bailan juntos, mientras el manto blanco y la corona de flores de la niña cubren el respaldo de la silla; ésta es la única pincelada que nos brinda Erice sobre la posibilidad de una relación ilícita entre ellos. Curioseando entre los papeles del escritorio de su padre descubre la obsesión de éste por una mujer, Irene Ríos. Y, sin que él lo sepa, comparte su secreto. Una tarde ve la moto de él parada frente al cine y en la cartelera descubre el nombre de

esa mujer, actriz secundaria de una película de serie B, filmada en blanco y negro, «Flor en la sombra»; película dentro de la película que Agustín está viendo justo cuando contemplamos la escena en que ella muere, en su camerino frente a un espejo, tiroteada por un amante despechado: un interesante guiño cinematográfico, pleno de intertextualidad, de Erice al espectador. El padre escribe una carta a esta mujer en un café mientras la cámara se recrea en la pluma y la letra escrita, en la copa y en el cigarro, escuchamos la voz en off con el contenido: la sombra de un recuerdo significativo. Estrella le sorprende tras los cristales. En el relato de García Morales el personaje de Gloria Valle (Irene Ríos) está muy superficialmente perfilado y para nada se da a entender que sea actriz o esté de alguna manera vinculada al mundo del espectáculo. En la versión libre del guión, Erice desarrolla los aspectos que pueden resultar más significativos para él y para la transcripción cinematográfica. En cambio, aunque afronta el reto, se ve incapaz de desarrollar plenamente, también por las propias limitaciones de la técnica fílmica, aquello que en el relato es lo más destacado: el minucioso desvelamiento de los sentimientos y los pensamientos, la vida interior, de una mujer en la transición de la infancia a la juventud, Adriana (Estrella), ante la relación más significativa de su vida, la representación de la presencia y la ausencia del padre; la sombra de aquel que se ha ido.

A continuación siguen una serie de secuencias que no aparecen en el relato original: por la noche el padre y la madre discuten, la niña se consuela con un cachorro, en el texto la soledad de la niña es aun más extrema. Reconoce que no sabe nada de su padre: quema el programa de la película y apaga la vela. — La complicidad de Estrella, que se manifiesta en el libro guardándole las cartas que Irene le escribe a Agustín, no se muestra en la película. De nuevo en el café, el padre lee la respuesta de Irene a su misiva: ella parece distante y no menciona al hijo compartido, comenta la preocupación de él al verla morir en la pantalla y le pregunta amargamente «¿cómo me habrías matado tú?»; pues todo hombre acaba matando aquello que ama como expresó muy acertadamente Oscar Wilde en la *Balada de la cárcel de Reading*. Agustín desaparece por primera vez, como al principio de la película se escucha la voz de la madre llamándole angustiadamente. Ha ido a coger un tren, fuma junto a la ventana crepuscular

de una pensión mientras espera, se acuesta y la locomotora resopla como tantos deseos frustrados; acaba perdiendo el tren al quedarse dormido, se escucha el silbato y el traqueteo, una última oportunidad que se aleja; regresa a casa por la puerta de atrás al amanecer. Estrella está ayudando a su madre con una madeja; ante las insistentes preguntas de la niña: «¿qué le pasa a papá?»; y su declaración de ignorancia, que la niña no cree, como única respuesta, ésta arroja la madeja al suelo, la cámara se recrea en el hilo rojo del deseo enmarañado sobre las baldosas; y, desafiante, la niña mira a la madre antes de dar un portazo. Agustín no vuelve a utilizar el péndulo, permanece encerrado largas horas en su estudio, huraño como en el relato. Estrella en un intento desesperado por llamar su atención se esconde todo un día debajo de la cama. Él no la llama ni la busca, golpea parsimoniosamente con su bastón el suelo del estudio que es el techo de la habitación de la niña, así pretende mostrarle, cree Estrella en el relato, que su dolor es infinitamente superior al de ella. Finalmente la madre la encuentra bajo la cama.

La transición a la adolescencia de Estrella la lleva a cabo Erice en dos escenas magistrales: sale de la casa a dar un paseo en bicicleta, acompañada del cachorro, siendo aún niña y cuando, tras un casi imperceptible fundido, regresa por el camino flanqueado de álamos es ya una jovencita acompañada ahora por un perro grande. Esto que resultaría flojo como recurso literario, funciona a la perfección con la imagen. Aquí el lenguaje cinematográfico domina el tiempo, y el movimiento, más acertadamente que la letra escrita mientras que ésta última resulta imprescindible para reflejar los estados de conciencia y las reflexiones internas que conforman el relato de García Morales, un continuo monólogo interior de Adriana (Estrella); y que Erice, no ha podido llevar a la pantalla con toda su riqueza de matices; entre otras cosas porque podría resultar pesada una película con una persistente voz en off. Por otro lado, ha realizado, con su conocida maestría, un magnífico trabajo de dirección en las interpretaciones de la Estrella niña y la Estrella adolescente; por no hablar del casting: realmente la adolescente parece la evolución de la propia niña. Además, Erice recrea diálogos que no aparecen en el libro y que añaden fuerza dramática a la película. Estrella descubre el amor en un admirador loco, el Carioco, que «pinta las paredes con su nombre». La madre está todo el día en la cama. La exuberante adolescencia de Estrella contrasta, por su alegría, con el paulatino deterioro de Agustín. En una nueva secuencia el padre borracho observa la foto de su joven hija en un escaparate de la ciudad.

Agustín la invita a comer en el Gran Hotel donde celebró su Primera Comunión y ahora se está celebrando una boda, se escucha el pasodoble de entonces. En el relato, este último diálogo entre padre e hija tiene lugar en el jardín de la casa que simboliza físicamente la decadencia del propio Agustín. Estrella le interpela acerca de Irene Ríos y sólo obtiene el silencio por respuesta. El padre aparece mucho

más comprensivo que en el libro, donde la castiga por sus amoríos con su admirador, y no sólo justifica los excesos pictóricos de éste, «es bonito decir a todo el mundo lo que se piensa», sino que le da un último consejo cariñoso «cuidado con el Carioco». El camarero le regala una rosa. Cuando le deja, ella se pregunta si hubiera podido hacer algo por él. Esa misma noche él se pega un tiro, en el campo, con su escopeta. El péndulo nos lleva de nuevo al principio de la película, cuando lo descubre bajo su almohada aquella noche. La bicicleta precintada, que su padre utilizó, está apoyada contra la pared. Contempla el contenido de los bolsillos de Agustín que él mismo vació antes de salir, encuentra un número de teléfono de Sevilla al que él había llamado también antes de suicidarse. La veleta señala el sur, se duerme en el diván del padre y, luego, enferma. Le llegan noticias de la abuela que la reclama (en el libro la tía Delia). Guarda en su maletín las postales de Sevilla, el péndulo en su cajita y el número de teléfono de Sevilla: «por fin va a conocer el sur».

Víctor Erice, desde *El Espíritu de la Colmena* hasta hoy,



Robert Harvey *El Sur*

nos ha regalado la sensibilidad con algunas de las más exquisitas metáforas visuales que podamos recordar, elaborando una auténtica poética cinematográfica donde la haya. La adaptación que hizo de la novela de Juan Marsé *El Embrujo de Shanghai* vio frustrada su realización como película de nuevo por las mezquindades de la producción. La película, con el mismo título, que llegó a realizar Fernando Trueba es digna y respeta literalmente la obra original; sin embargo los que hemos podido tener el placer de leer el guión escrito por Erice, y lujosamente editado por *Areté* (2001), nos quedaremos siempre con las ganas de contemplar en la pantalla la que, sin lugar a dudas, habría sido una de las obras maestras del arte cinematográfico universal. Afortunadamente, el guión publicado, que es todo un tratado del arte de hacer guiones, nos permite vislumbrar lo que la película hubiera sido: una interpretación enriquecedora del magnífico texto de Marsé, particularmente en lo referido a las consecuencias de nuestra guerra civil: la sombra de tantos 'desaparecidos'; con el añadido de la intertextualidad cinematográfica que aportaría la inspiración de Josef Von Sternberg para las escenas que transcurren en la cosmopolita ciudad china de los años 40: una auténtica maravilla.

almodóvar

LA POÉTICA DE UN ESPEJO INSOBORNABLE

Ilustraciones de CEESEPE

Para mí, el neorrealismo es un subgénero del melodrama que saca su peculiaridad de la importancia que concede a la conciencia social, y no sólo a los sentimientos. Es un género que elimina todo lo que puede haber de artificial en el melodrama, pero conserva sus elementos esenciales. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, he sustituido la mayoría de los códigos del melodrama por el humor negro. Así que no es de extrañar que los espectadores perciban en principio la película como una comedia, aunque se trate evidentemente de una historia muy dramática y patética. Esta mezcla de humor y drama es algo muy español, ya lo he mostrado también con *Tacones lejanos*. El humor es el arma de los españoles contra lo que les hace sufrir, contra lo que les preocupa, contra la muerte.



El actor tiene que estar convencido de que es la única persona del mundo que puede interpretar a la perfección el papel que le proponen, aunque esta certeza sea en parte artificial, y también tiene que estar convencido de que yo soy el único director capaz de dar a su trabajo toda la dimensión que requiere. Así trabajé con Carmen Maura y gracias a ello ha hecho cosas prodigiosas que nadie podía imaginar. Esto no significa que todo sea verdad y justifique esta convicción tan fuerte, pero si el actor está persuadido de ello, hará un trabajo muy bueno y dará seguramente lo mejor de sí mismo.

Mi gran secreto, si es que tengo alguno, la clave de mi trabajo, es que, sea cual sea la situación —demencial o inhabitual—, o el tipo de historia, el cine siempre tiene que ser objetivo, la imagen debe estar formada de elementos concretos, reales, y siempre tiene que apoyarse en una interpretación naturalista. Esto es lo que confiere a toda escena su poder de credibilidad y convicción. Es una de las razones por las que rodeo sistemáticamente a mis personajes de objetos con múltiples resonancias que no sólo están para servir a la estética que he elegido para la película, sino que ofrecen al espectador distintas pistas sobre los personajes.

Mis guiones son pura invención pero, cuanto más irreales son, más intento darles un aire de naturalismo y de veracidad. Para ello, las armas fundamentales a las que recurro son los diálogos y la interpretación.

El primer plano es una especie de radiografía del personaje y no permite engaños. Técnicamente resulta sencillo, pero hay que estar muy seguro de lo que el persona-

je debe expresar en ese instante preciso y de la manera en que el actor va a transmitir ese sentimiento, pues no hay nada más frustrante y decepcionante que un primer plano sin contenido. Quiero insistir en el descubrimiento del primer plano porque nunca lo había utilizado antes de rodar *Entre tinieblas* y la experiencia fue muy fuerte. Tuve que vencer una especie de pudor: en un primer plano desnudas al personaje y al actor, pero también te desnudas a ti mismo. Hablas con el corazón. No se trata sólo de dominar la técnica, sino de comprender su significado.

Cuando elijo mostrar una imagen, o rodar un plano, pueden hacerse numerosas lecturas a distintos niveles. Pero estoy seguro de que a muchas personas se les pueden escapar las razones por las que he elegido esa imagen. Tanto más cuanto que no siempre soy muy consciente del significado de lo que elijo en un momento dado.

En mis films está presente el cine, pero no soy un director cinéfilo que cita a otros autores; utilizo algunas películas como una parte activa de mis guiones. Cuando integro un fragmento de alguna película, no estoy haciendo un homenaje, es un robo que forma parte de la historia que cuento; se convierte en una presencia activa, mientras que un homenaje siempre es algo muy pasivo. Convierto el cine que he visto en mi propia experiencia, que es al mismo tiempo, la experiencia de mis personajes.

Descubro el tema al escribir la historia, casi nunca empiezo a escribir un guión sabiendo ya el tema de antemano. Por eso la escritura es una gran aventura para mí. Imagino que el tema está en mi mente y necesito pasar por una serie de etapas de trabajo para que aparezca de manera cons-

ciente. Muchas veces, el motivo narrativo que me impulsa a escribir no es más que un pretexto y otras muchas, lo que yo creía que sería el meollo, de la historia desaparece por el camino.

Un director de cine que está acostumbrado a escribir sus guiones adquiere una forma de sabiduría frente al devenir de las cosas, lo que suele ser más propio del escritor. Como guionista, dispongo los elementos de una historia que voy desarrollando, pero que a su vez evoluciona por su lógica interna; el movimiento lo genera el propio relato. Como esos momentos de la vida en que nos parece posible proyectar el futuro de la situación en la que nos encontramos. Siempre me ha gustado pensar que los grandes creadores cinematográficos hablan más del futuro que del pasado o incluso del presente. Quizá sólo sea una idea mía, pero me gusta creer que el cine adivina el futuro. Además, es una teoría que he desarrollado en algunas de mis películas.

El cine es una representación en todos los aspectos del término y a través de esta representación consigo captar la verdad de la realidad, no a través de una mirada documental. Esto no significa que rechace el documental como género, pero estoy seguro de que si me encargaran hacer uno, contaría algo diferente a lo que muestra la película. En el cine, no se trata de que los actores sean ellos mismos, sino todo lo contrario de lo que son aparentemente.

El papel del director se acerca, efectivamente, al de Dios, pues el poder de representar tus propios sueños es fabuloso. El director es un dios porque es un creador, poco importa que su creación se manifieste en un universo paralelo a la realidad. Creo

que la figura del cineasta es oral; en todo caso, yo lo soy y casi llego a hipnotizar a los actores con las palabras, cosa de la que tal vez no sean conscientes.

Es algo muy español pero que no se utiliza en España. Para mí es una reacción contra aquello a lo que estaba acostumbrado en mi pueblo. La cultura española es muy barroca, pero La Mancha es de una austeridad tremenda. La vitalidad de mis colores es una manera de luchar contra el rigor de mis orígenes. Mi madre vistió de negro prácticamente durante toda su vida. Desde que tenía tres años estuvo condenada a llevar luto por la muerte de distintos familiares. Los colores que utilizo son como una respuesta natural que sale del vientre de mi madre para educarme en contra de la austeridad obligatoria. Con el poder de lucha que posee la naturaleza humana, mi madre concibió un hijo que tendría la fuerza de ir en contra de toda esa negrura. Nací en La Mancha, pero también es cierto que me formé durante los años sesenta, con la eclosión del pop. Fue algo que me marcó, al igual que mi relación inconsciente con los colores del Caribe, como si tuviera en la memoria a los conquistadores españoles que partieron hacia el Nuevo Mundo, una memoria inconsciente de mis antepasados más lejanos. No hay que olvidar que Almodóvar es una palabra árabe. Estoy intentando racionalizar algo que quizá no sea más que una tendencia natural a utilizar los colores.

El tiempo de la película coincide con el tiempo real, era algo inconsciente, como muchas cosas de las que hago, pero es cierto que desde pequeño me obsesiona el tiempo. A los diez años me interesaban mucho los artistas cuyo talento ya se había revelado cuando tenían mi edad, como Mozart, que había escrito conciertos mien-

tras que yo no había hecho nada todavía. Luego me enteré de que Rimbaud había escrito poesías buenísimas a los dieciocho años; por entonces yo también tenía dieciocho y seguía sin haber hecho nada. Busqué puntos de referencia y encontré a un escritor que empezó a escribir a los cuarenta años, lo que me hizo sentirme más cerca de él, más seguro. Siempre he sentido la presión del tiempo. No tiene nada que ver con el hecho de envejecer, sino con la voluntad de dejar alguna marca en el tiempo, de hacer algo que esté unido a él, que esté relacionado de alguna manera con él. En la casa donde vivía hace unos años, empecé a colocar muestras de todo lo que había hecho —libros, discos, películas— en un largo pasillo y, sin ninguna intención por mi parte de hacer una obra conceptual, se convirtió en una especie de metáfora del tiempo: se avanzaba por él al ritmo de mi trabajo. ¡Y con puntos de referencia!



Nunca he calificado los movimientos en los que podían enmarcarse los artistas con los que he trabajado. Nunca me he preguntado si yo era o no era vanguardista. Lo que me interesa actualmente de los artistas que hacen cosas nuevas es el soporte que utilizan. Trabajo en el arte más figurativo que existe, es decir, en el cine. Es un arte que no ha avanzado tanto como la pintura. Los más grandes cineastas no han conseguido hacer lo equivalente a lo que hicieron los pintores del siglo XX con el cubismo, el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo o el arte abstracto. El cine no ha evolu-

cionado tanto. De ahí que haya partes de la vanguardia que no tienen cabida en el cine.

Mi interés por este género está relacionado con muchas cosas. El cine de terror no representa nuestros miedos, sino la parte más oscura que llevamos dentro, algo profundamente humano. El cine de terror trabaja también con el cuerpo humano como materia prima, pero casi con una perspectiva surrealista: el cuerpo se corta, se deforma, es el paisaje de la película, es donde pasa todo. Es muy interesante. También es un género muy abierto, incluso al humor, y admite muchas exageraciones, que es lo que más me gusta.

En mis películas cuento todo lo que forma parte de mi vida y de mi experiencia, y el cine forma parte de ambas cosas. Como ya he dicho, soy un espectador muy activo. Ayer vi *Opening Night* (1978), de John Cassavetes, y la percibí como una confidencia de alguien en la que participo plenamente; es una emoción activa. Fue el momento más intenso de mi vida desde hacía meses. Estaría orgulloso si pudiera hacer una película como ésta. Contiene todos los elementos que me gustan de las historias y del cine: una actriz, una obra de teatro, la relación con el director, un amante que es actor, y un océano de dolor inconmensurable. La interpretación de Gena Rowlands es asombrosa y Joan Blondell está formidable en un papel situado en las antípodas de los que hacía en sus comedias. Es una maravilla. De manera que si cito a otros directores en mis películas no es signo de complicidad pasiva, sino que

forma parte del guión. Cuando Victoria explica la relación con su madre, podría haber tomado un ejemplo de su propia vida, pero prefiere hablar de *Sonata de otoño* porque esta película también forma parte de su vida.

Como ya he dicho, lo que más me gusta en el cine es el artificio y la representación. Me encanta *Opening Night*, pero yo nunca habría filmado el guión de un modo tan radicalmente naturalista ni me veo trabajando en esa línea. Puedo apreciarlo, pero me siento incapaz de hacerlo. Cuando empecé a hacer cine, tenía que jugar con una cosa que representaba otra y ese juego es el que me interesa como director. En él aparece el artificio, que pertenece esencialmente a Hollywood y sobre todo a los melodramas de los años cuarenta y cincuenta, cuando empezó el cine en color.

No sé hacia qué género me orientaré, pero, de todas maneras, no respetaré sistemáticamente las reglas. Los únicos que respetan los géneros son los estudios, la industria cinematográfica, pero es para producir películas como *Indiana Jones*, lo que constituye una manera bastante superficial y muy calculada de abordar el género de aventuras. Un director que quiere hacer un film personal no puede aceptar todas las normas de un género determinado. El paso del tiempo nos lleva naturalmente a concebir las historias de otra manera. Hoy día, lo más importante no es tanto decir quién es

el malo y quién el bueno, sino más bien mostrar por qué el malo es así de malo. Los géneros obligan a tratar los personajes de un modo elemental y yo creo que ya no se puede hacer lo mismo, porque corresponde a la mentalidad de otra época.

También va unido al hecho de que yo sea un maniático de la simetría; la simetría me tranquiliza, mientras que las cosas asimétricas me crispan. Por eso cuando compro algo, siempre lo compro doble. Son manías. Soporto el desorden, me encuentro perfectamente en medio del caos, pero para una película necesito simetría y frontalidad. Es algo que debe de pertenecer a mi sistema nervioso.



Es evidente que David Lynch es un artista plástico, no sé hasta qué nivel, pero sus imágenes denotan una composición pictórica. Tim Burton también, y el summum es Fellini. Josef von Sternberg procede del mundo de la estética; antes de ser director de cine era decorador, y sus películas son muy estilizadas y, sobre todo, visuales. Es curioso que todos estos cineastas hayan tenido siempre una relación con el arte —Fellini también era un buen dibujante—, mientras que en mi caso no existe tal relación, es algo visceral. Todo lo que he hecho tiene que ver con mi vida, y las cosas se han manifestado de manera caótica, por pura casualidad. Y también por intuición. Por ejemplo, la estética del barroco del Caribe ya estaba presente en mis películas antes de que la descubriera en su tierra de origen. Cuando

llegué allí, me dije que mis raíces estaban en aquel lugar; había utilizado esa estética de los colores sin saber que existía en el Caribe.

Cuando hablo de la realidad, pienso en algo que existe, que puedo aprender para luego mostrarlo, y que también puedo deformar. Es una representación. La realidad me interesa como objeto representable y como elemento útil para construir una ficción. Es cierto que las emociones que se provocan de este modo van unidas a la realidad indiscutible que es la de nuestra propia existencia, nuestra propia sensibilidad, pero para mí, una película será siempre una representación, y una representación implica siempre artificio. Hablar de realidad es también hablar de manipulación.

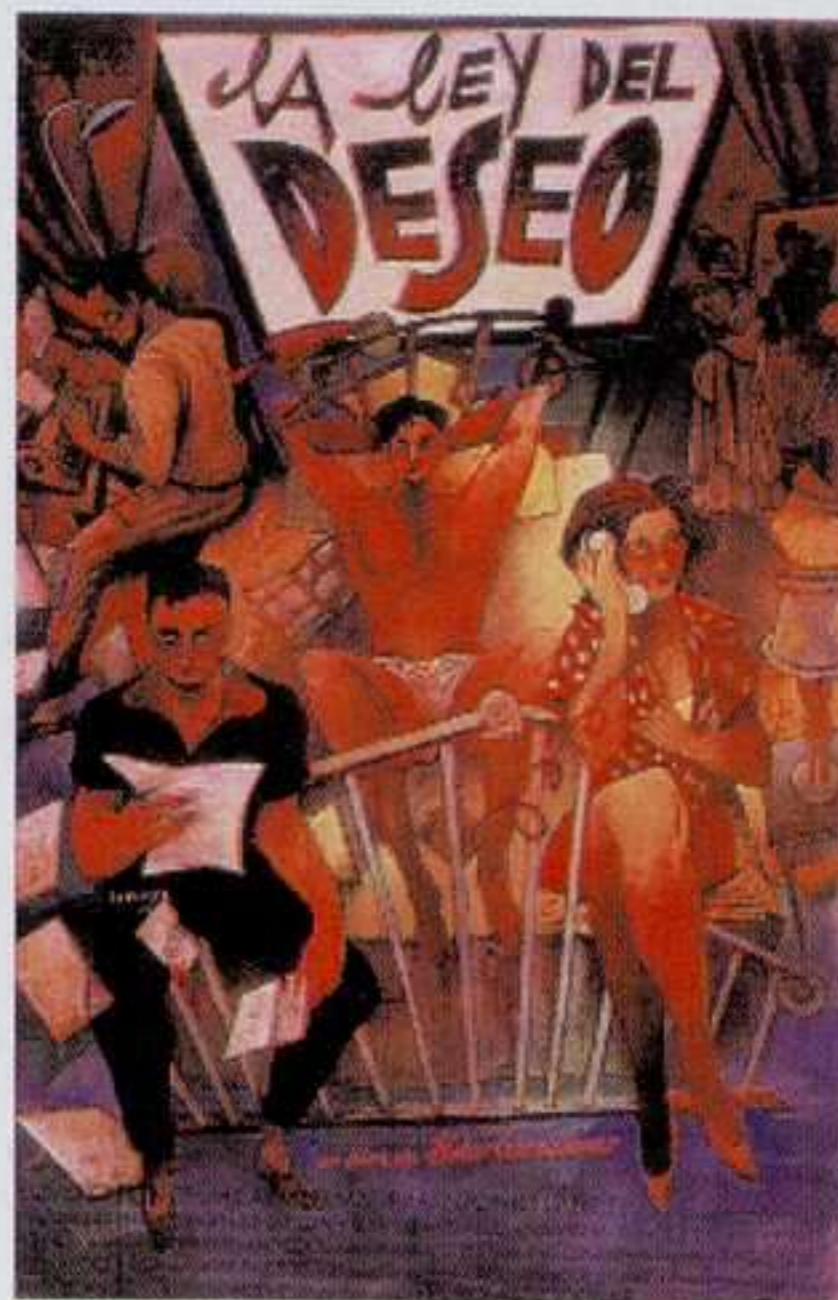
El director de la película quiere conseguir que la realidad sea perfecta, y dirige también su propia vida, como se ve en la escena que mencionas. Yo hago películas basadas en la realidad, pero que no son estudios costumbristas de la realidad. Ésta me ofrece la primera línea del guión y yo me invento la segunda. Y esa segunda línea sólo perfecciona la realidad desde el punto de vista dramático; no la hace ni mejor ni más bonita, sino más interesante en el aspecto cinematográfico.

Reconozco que no hay espectáculo que más me fascine como director que el de una mujer llorando. Lo que me cautiva es todo lo que conduce a esas lágrimas, todo el recorrido de esta mujer antes del llanto.

Las calles blancas de estos pueblos, las casas encaladas, me conmueven mucho — son las primeras que vi en mi vida—, y el campo manchego siempre me ha impresio-

nado; es una inmensidad de tierra rojiza y llana que se une al cielo en el horizonte, sin ninguna línea de ruptura. Por eso son tan imaginativos los artistas de La Mancha; tienen que inventar figuras que pueblen este espacio vacío. Mi infancia también la forman las voces de las vecinas en el patio, voces que contaban cosas horribles, como el suicidio de una mujer que se había tirado al pozo. Sigo teniendo la impresión de que el agua del pozo, cristalina y oscura a la vez, es el último espejo en el que se mira un manchego antes de morir. Todas estas historias son espantosas y yo he luchado toda mi vida contra tanta sordidez, pero vengo de allí y, aunque por pudor me cueste mucho decirlo, reconozco que la película es una confesión, una evocación de mis raíces.

Hace veinte años, mi venganza contra Franco consistía en no reconocer su existencia, su memoria, en hacer películas como si él no hubiera pisado la tierra jamás. Ahora creo que no es bueno olvidar aquella época y que conviene recordar que, al fin y al cabo, no está tan lejos.



TODO SOBRE MI MADRE

MARVIN D'LUGO



Cecilia Roth en una escena de *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, 1999

De forma no tan evidente como en *Los amantes del círculo polar* de Julio Medem, *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar mezcla la geografía con la genealogía para llevar al público español a percibir la identidad cultural como un proceso continuo de modificación e hibridación gracias a la migración de los individuos y las ideas en la circulación cultural. Ambientada en Barcelona, ésta es la primera película de Almodóvar en que la acción principal ocurre fuera de Madrid. La elección de la localización es más que un mero escaparate del argumento. Al igual que en los usos anteriores de la puesta en escena en Madrid, Barcelona aparece cargada de sus propios valores intertextuales como uno de los sitios simbólicos del renacimiento cultural durante el período temprano del posfranquismo.

En la primera década de la transición política a la democracia, una serie de películas de Bigas Luna, Vicente Aranda, Jaime Camino y Ventura Pons caracterizaron a la capital catalana como un puente entre la España peninsular y provinciana y los conceptos sexual y socialmente liberados de Europa. Almodóvar evoca algo de esta aura cultural al utilizar el Barrio Gótico de Barcelona y los barrios obreros y «chino» como representación del ambiente sexualizado en gran parte de la acción de la película.

Manuela, la madre del título, interpretada por Cecilia Roth, aparece como una argentina que, tras la muerte de su hijo, Esteban, atropellado por un coche, va a Barcelona en busca de su marido extraviado, el padre del chico, que también es un argentino ahora transformado en el travestí Lola. La argentinidad de Manuela resulta particularmente impactante porque Roth ya había aparecido antes en numerosas películas de Almodóvar de los años 80, en las que no se hacía ningún comentario de su condición de argentina. Pero la Cecilia Roth de los 80 *no* es la Roth cuya reciente aparición en dos críticas y comerciales coproducciones hispano-argentinas —*Un lugar en el mundo* (1992) y *Martín Hache* (1997), ambas dirigidas por Adolfo Aristarain— estableció su identidad de actriz argentina que vive y trabaja en España. Aquí su figura estelar recuerda la posición como actor principal en dos mercados del actor argentino Héctor Alterio, lo cual conduce a una desfiguración de lo nacional.

Resulta notable que la argentinidad de Roth no aparece inicialmente como una característica necesaria, sino más bien contingente, de su identidad en *Todo sobre mi madre*; es decir, que no resulta absolutamente necesaria para la evolución de su personaje. Por lo que el fundamento de su argentinidad en ciertos enlaces claves del texto empieza a plantear la pregunta precisamente acerca del por qué se llega a mencionar, por qué importa. Tras la muerte de su hijo, por ejemplo, la amiga íntima de Manuela intenta localizarla, pensando que ha regresado a la Argentina, cuando, de hecho, ha ido a la capital de Galicia, A Coruña, siguiendo la pista del paciente que ha sido el beneficiario del corazón transplantado de su hijo. Cuando Ana, la monja embarazada, le revela a Manuela quién es el padre de su bebé, lo formula en términos de identidad nacional «*tu paisana, Lola*».

Es sólo hacia el final de la película, en la compleja trama de Almodóvar, que comenzamos a apreciar por qué las alusiones argentinas importan. Ana (Penélope Cruz), la monja embarazada que cuida a Manuela, porta el bebé de Lola y deberá dar a luz con una cesárea. Mientras Manuela tranquiliza a Ana antes de la operación, dice que es un día doblemente feliz, primero porque ella va a dar a luz a su hijo y, también, porque Videla, el general gobernante de la reciente dictadura militar argentina, ha sido arrestado. Las palabras de Manuela subrayan la política de identidad en la

raíz de *Todo sobre mi madre*. El recién nacido de Ana es la criatura, literal y alegórica, de la unión de los márgenes sociales y políticos que ahora se han transformado en el centro narrativo de la acción. Ana y Lola son figuras definidas sexual y políticamente que dan cuerpo a un concepto más intenso de la identidad nacional: la tradición católica española, ligada a una revisión del dogma que se remonta a las Redentoras Humilladas de *Entre Tinieblas* (1984), y un flamboyán exiliado político argentino, Esteban, que cambia de género en Lola, representando, de esta manera, una re-escritura andrógina del patriarcado.

La formulación que hace la película de la revisión de la identidad nacional y el tema de la regeneración del individuo y la sociedad se basa en una de las constantes de la cinematografía de Almodóvar: la búsqueda de alternativas a la configuración tradicional de la familia. Como Alejandro Yarza ha señalado respecto a las primeras películas de Almodóvar, la trama, muy a menudo, implica el desmantelamiento de la imagen tradicional de la familia y su re-formulación con nuevos personajes que han cambiado de género (¿regenerados?). La puesta al día y el refinamiento de esta refiguración de la familia se pueden apreciar en la elaboración de las genealogías de *Todo sobre mi madre*, con su impactante amalgama de geografía e identidad encarnada en los tres personajes que llevan el mismo nombre, Esteban. El primer Esteban, el personaje transformado en Lola, vino exiliado de la Argentina a Barcelona unos veinte años atrás, aparentemente huyendo de la «guerra sucia», un itinerario al que sólo se alude oblicuamente en los diálogos pero que, luego, subraya Manuela con su alusión a Videla. En los años que transcurren él se ha visto abandonado por Manuela y se ha hecho transexual. En la figura de Lola existe una noción no expresada de la transformación de la identidad por el desplazamiento geográfico que se remonta al personaje de Carmen Maura en *La ley del deseo* (1987), que se fue a Marruecos como Tino y regresó a Madrid como Tina.

El hijo de Lola y Manuela, el segundo Esteban, también destaca como representación de la identidad transformada. Prácticamente desde el principio de la película, él se alinea con la cultura extranjera, anglófona, en particular la americana. Es él quien denuncia la pobre traducción española de *Eva al desnudo* (*All about Eve: Todo sobre Eva*), y luego revela su especial identificación con los escritos de Truman Capote y la obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo*. Estos inter-textos americanos son obras de dos señalados escritores homosexuales norteamericanos que forman parte de un discurso meta-crítico sobre la creatividad que se relaciona directamente con la formulación que hace la película de una identidad cultural revisada. Señaladamente, la cultura americanizada con la que se identifica Esteban no aparece, en absoluto, fuera de lugar aquí. Más bien, aparece naturalizada, así-

milada en los ambientes eclécticos y urbanos de Madrid y Barcelona, sugiriendo un paradigma cultural que trasciende las nociones atávicas de una prístina cultura nacional española.

Recién comenzada la película, Manuela le regala a Esteban para su cumpleaños las memorias de Truman Capote, *Música para camaleones*. Más sorprendentemente que en los otros personajes, este Esteban encarna el potencial del camaleón, un particular deseo de auto-transformación que se alinea con la re-territorialización reflejada en los modelos creativos transnacionales que abraza en su aspiración de hacerse escritor. Tras su muerte, la madre es persuadida para que done el corazón para un transplante de órgano a un hombre anónimo de la ciudad gallega de A Coruña y, más adelante, la vemos espiando a esta re-encarnación biológica de su hijo.

El tercer Esteban, el hijo de la monja española y el transexual argentino es, en algún sentido, una nueva reencarnación del segundo Esteban. Es, como si dijéramos, el producto del cruce de los límites geográficos y sociales, el heredero de una nuevamente unida familia transnacional, tanto española como latino-americana, y situado estratégicamente en la narración como icono de la nueva España.

Los tres Estebanes constituyen una genealogía familiar que se corresponde en la película con una serie de textos literarios que, a su vez, conforman una genealogía cultural que refleja la biología. Al principio, el joven Esteban, que sueña con ser escritor, se identifica explícitamente con el prefacio de las memorias de Truman Capote, *Música para camaleones*, que le pide a Manuela que le lea: «Cuando Dios te entrega un don, con él también te da un látigo y la única función de éste es la auto-flagelación». Sólo retrospectivamente queda claro que la auto-lacerante naturaleza de la creatividad de Esteban se encuentra en los dos anhelos que manifiesta a su madre: ser un escritor y conocer a su padre. En efecto, la trama que continúa tras su muerte persigue estas dos aspiraciones: su propio anhelo por hacerse escritor se ve reemplazado por el involuntario viaje de su madre para encontrar al padre perdido y mostrarle los escritos del hijo. Irónicamente, el agente de la búsqueda ha cambiado su género por el de una mujer, Manuela, de la misma forma que el objeto de la búsqueda, su padre Esteban, cuando finalmente se le re-encuentra, aparece como Lola, el transexual. En la raíz de la búsqueda del auto-descubrimiento artístico y familiar se halla la persistente correspondencia de la trasgresión de los límites con la transformación del género.

Como Capote, el joven Esteban se identifica con la obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo*, que se está representando en Madrid con la actriz favorita de Esteban, Huma Rojo (Marisa Paredes), en el legendario papel de Blanche Dubois. El ínter texto de Williams sirve de nuevo eslabón en la transforma-

ción de identidades cuando Manuela le dice a su hijo que ella ha representado el papel de Blanche en una producción de aficionados en la Argentina, años atrás, junto a su padre. Así, el personaje escénico ficticio, Blanche, llega a encarnar el deseo de actuar tanto de Manuela como de la idolatrada actriz de Esteban, Huma Rojo. Tal como lo ha explicado Almodóvar, el centro de la trama de la película se materializa en esta convergencia de las actrices representando el papel de Blanche: «...Este iba a ser el tema de mi... película, la capacidad de las mujeres para fingir. Y la maternidad herida. Y la solidaridad espontánea entre las mujeres. 'Siempre he dependido de la bondad de los desconocidos', dice Williams por boca de Blanche Dubois. En *Todo sobre mi madre*, las bondadosas desconocidas son mujeres» (Nota de prensa de la película). Las figuras de Capote y Williams como escritores definen, con claridad, el deseo que tiene el joven Esteban de transformarse en escritor.

El tercer texto literario que completa la genealogía de la identidad transformada se relaciona con la figura de la madre en la adaptación de la obra de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, escenificada por el afamado director de escena catalán, Lluís Pasqual y titulada *Haciendo Lorca*. Significativamente, Almodóvar hace que Huma Rojo represente la versión de Pasqual en lugar del texto original de la obra de Lorca, permitiendo, de esta manera, que Huma diga las líneas que reflejan las dos identidades de Manuela y Esteban como madre e hijo caído respectivamente en la película. Esta escena de Lorca ocurre hacia el final del drama tras el asesinato del novio cuando la madre viuda se lamenta: «Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho, mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo».

La importancia de la sustitución que hace Pasqual del texto original de Lorca destaca uno de los aspectos claves del proceso completo de transformación genealógica adoptado en toda la película, el mecanismo de reciclado de las identidades culturales gracias a las sucesivas re-escenificaciones que producen nuevas identidades. Éste es el mismo principio que ya hemos señalado en la regeneración de la identidad del joven Esteban en el cuerpo del receptor del órgano transplantado, y en el tercer nacimiento de Esteban como icono de una reconfigurada comunidad cultural. En efecto, los tres ínter textos literarios tejidos en el itinerario espiritual y geográfico de Manuela se cohesionan en una genealogía artística que refleja la trama como narración de una españolidad reformulada. Es importante reconocer que el tema crítico de la genealogía, que Almodóvar destaca, trasciende la mera formulación de la trama. Más bien, la trama se arroja como un «cebo» para llevar al espectador a reflexionar acerca de la migración simbólica de los personajes, que trasciende los supuestos de la identidad fija, sea

ésta geográfica, lingüística o de género. La serie de secuencias que enmarcan a Esteban, Manuela y, luego, a Huma, contra las enormes carteleras de Blanche actuando en «Tranvía», sirven de tema visual recurrente de estas recicladas transformaciones de la identidad.

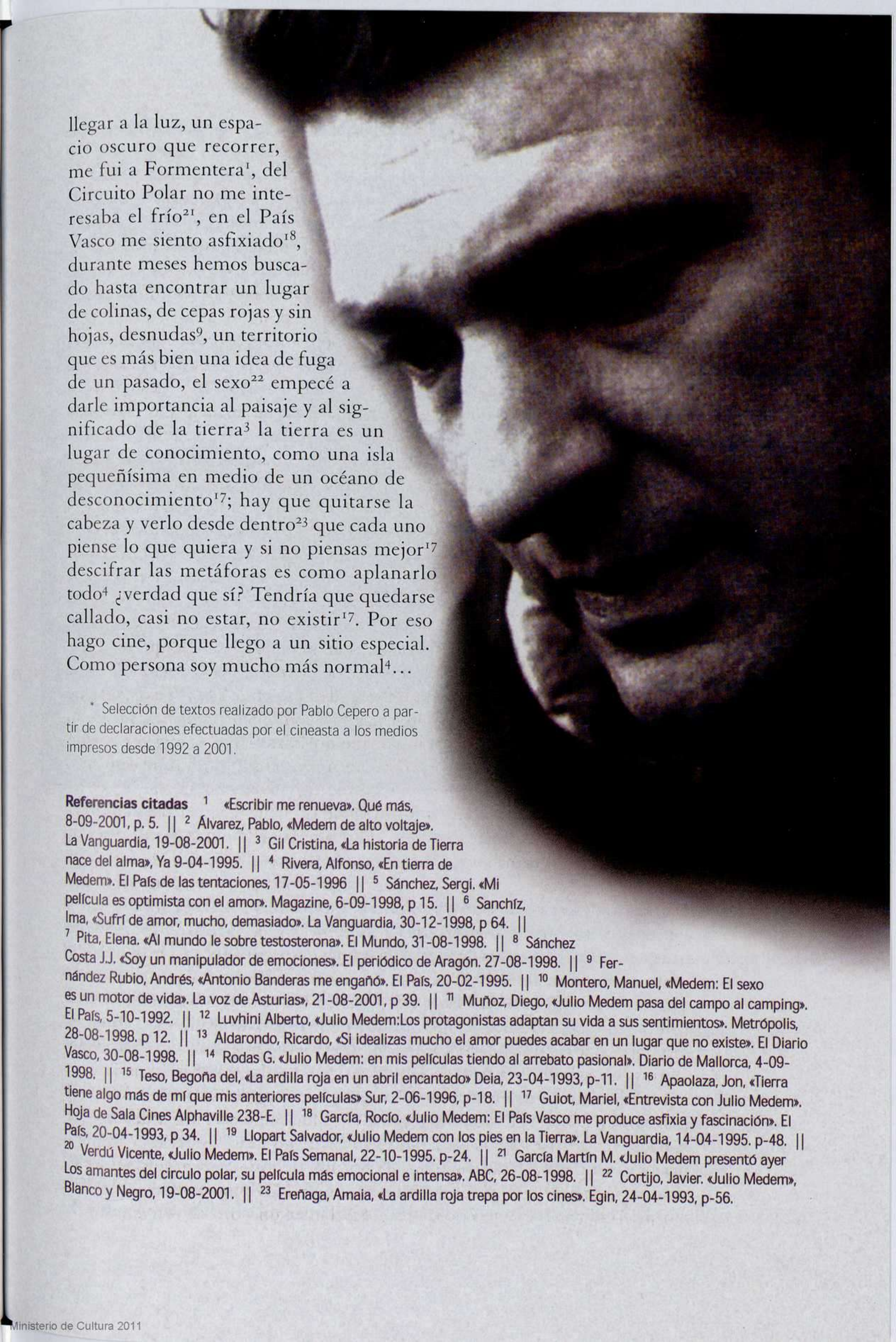
En este contexto, quizás la escena más memorable de la película es el monólogo de la amiga de Manuela, Agrado, un transexual que, cuando se cancela la representación de «Tranvía», aparece ante el público para entretenerlo recitando su propia autobiografía. Su discurso trata acerca de la autenticidad del género, pero se relaciona metafóricamente con el concepto de la autenticidad cultural y creativa como mostraba la genealogía que hace Esteban de los escritores creativos. «Me llaman la Agrado porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Aparte de ser agradable, también soy muy auténtica». Luego pasa a enumerar la serie de operaciones de cirugía plástica a que se ha sometido para llegar a ser «auténtica», junto con su correspondiente precio en pesetas: «rasgado de ojos, ochenta mil. ¿Tetas?, dos, porque no soy ningún monstruo, setenta cada una. Silicona en labios, frente, pómulos, caderas, culo; el litro cuesta unas cien mil, así que hecha las cuentas porque yo ya las he perdido. Cuesta mucho ser auténtica, y en estas cosas no hay que ser rúcana. Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma».

La autenticidad como el objeto de la transformación del personaje parece, a primera vista, un giro irónico nada más ya que todo lo que Agrado estima de la reconstrucción de su género es notoriamente artificial, sólo una simulación de lo femenino. Sin embargo, como aclara con sus propias palabras, lo que hace real la autenticidad es el propio deseo. Así, como Blanche Dubois en la consecución de sus propias identidades escapistas, o incluso en los deseos del joven Esteban de hacerse escritor y, también, de conocer a su padre, la realización del deseo equivale a la autenticidad. Mientras que la confusa genealogía planteada en la trama de *Todo sobre mi madre* destaca el papel de los deseos individuales en la reconstrucción de la identidad personal, la genealogía intertextual y «cultural» de Esteban (la película de Mankiewicz, las memorias de Capote y las obras de Williams, Lorca y Pasqual), afirman los deseos colectivos de una re-configurada imaginación nacional, mayormente no manifestada pero que, sin embargo, se encuentra en el núcleo de la evolución de la película.

TRADUCCIÓN DE Miguel Ángel Fernández

La poética de Julio de Medem*

Yo empecé a escribir porque me enamoré¹; deberíamos fijarnos más en la persona que nos seduce con la mirada en el bus o pensar qué es lo que ha provocado esa seducción² pensé en una mujer muy primaria, erótica y sensual³, un torbellino muy intenso y delirante de pasión y amor⁴; ¿de dónde coño salen las niñas? Me parecían algo bellissimo, tenebroso, fascinante, excitante⁵ ... Yo era una persona muy tímida y no me gustaba nada cómo era ante los demás (...) escribía solo y nadie leía lo que hacía¹, me contaba a mí, el libro era yo enamorado de ella(...), amar en silencio me hizo más inseguro todavía (...) sufrí mucho, demasiado⁶; la gente que sufre de amor acaba comprendiendo mejor lo humano⁷. En cualquier historia el amor tiene su sitio⁸, antes de conocerlo el sexo me daba miedo. Siempre lo asocié con oquedades negras que hay en zonas muy verdes e intensas⁶, lo húmedo, lo verde... los helechos (...) veía bosques de helechos, bajaba la cabeza y decía: «eso es sexo»⁵, me hace falta que no tenga verde, que sea rojo, arcilloso⁹, empiezo a pensar que cada vez el sexo tiene más corazón y a través del sexo se puede encontrar cariño⁴. El sexo es un motor de vida¹⁰, un microcosmos donde están todas las intimidades a la vista¹¹, es la realidad que puede crear de pronto la pasión amorosa. No solamente el deseo de querer estar enamorado sino la circunstancia, sin más, de estarlo¹²; esa sensación de estar como mojándote¹. Para que una historia de amor tan intensa exista, tiene que existir un destino previamente trazado y con mucho poder⁵... De tanta idealización puedes llegar a un lugar que no existe¹³, esa es la gran ilusión del romanticismo¹² pensar en el amor eterno es pensar es un límite un sitio quieto y sin futuro¹⁴, una historia de amor que nace en la mentira y crece en el misterio y en el deseo sexual¹⁵, un artificio (...), una broma sobre la virilidad¹⁵ ese amor me duró cuatro años (...) y se convirtió en un globo extrañísimo, muy atormentado y muy duro⁶... Tenía una gran necesidad de buscar carne (...), buscar cosas remotas que, aunque no están visibles, nos pertenecen¹, es lo desconocido que hay en nosotros mismos, los lugares de sombra de nuestra mente¹⁶, me angustia la existencia y la soporto a medias⁵, la muerte es la nada y después de morir no hay otra vida pero no importa¹⁷... Hay que seguir creciendo y si nos dedicamos a mirarnos a nosotros mismos, a nuestro pasado (...) vamos a acabar metidos en un quiste terrible¹⁸, si rompes el espejo empiezas a pensar que de lo que has sacado ya no quieres saber nada porque ya fuiste, ya hiciste, ya estuviste por ahí¹, estamos aquí y vamos a olvidarnos de todo lo demás porque nos hace sufrir (...) vivimos aquí, a la altura de nuestros ojos¹⁷, no hay que engañarse con el cielo¹⁹, el cosmos, una suerte de océano negro y sin olor²⁰ hay que aprender a vivir con los ojos abiertos, a ras de la tierra que pisamos¹⁹... Es una fuga paradójica² Es comparable a un viaje tan larguísimo del que no regresas del todo, pues una parte de ti se queda para siempre allí⁴; Hay que ganarse el derecho a huir, lo dicta el código ético⁷; tiene que haber un poco de túnel antes de



llegar a la luz, un espacio oscuro que recorrer, me fui a Formentera¹, del Circuito Polar no me interesaba el frío²¹, en el País Vasco me siento asfixiado¹⁸, durante meses hemos buscado hasta encontrar un lugar de colinas, de cepas rojas y sin hojas, desnudas⁹, un territorio que es más bien una idea de fuga de un pasado, el sexo²² empecé a darle importancia al paisaje y al significado de la tierra³ la tierra es un lugar de conocimiento, como una isla pequeñísima en medio de un océano de desconocimiento¹⁷; hay que quitarse la cabeza y verlo desde dentro²³ que cada uno piense lo que quiera y si no piensas mejor¹⁷ descifrar las metáforas es como aplanarlo todo⁴ ¿verdad que sí? Tendría que quedarse callado, casi no estar, no existir¹⁷. Por eso hago cine, porque llego a un sitio especial. Como persona soy mucho más normal⁴...

* Selección de textos realizado por Pablo Cepero a partir de declaraciones efectuadas por el cineasta a los medios impresos desde 1992 a 2001.

Referencias citadas ¹ «Escribir me renueva». Qué más, 8-09-2001, p. 5. || ² Álvarez, Pablo, «Medem de alto voltaje». La Vanguardia, 19-08-2001. || ³ Gil Cristina, «La historia de Tierra nace del alma», Ya 9-04-1995. || ⁴ Rivera, Alfonso, «En tierra de Medem». El País de las tentaciones, 17-05-1996 || ⁵ Sánchez, Sergi. «Mi película es optimista con el amor». Magazine, 6-09-1998, p 15. || ⁶ Sanchíz, Ima, «Sufrí de amor, mucho, demasiado». La Vanguardia, 30-12-1998, p 64. || ⁷ Pita, Elena. «Al mundo le sobre testosterona». El Mundo, 31-08-1998. || ⁸ Sánchez Costa J.J. «Soy un manipulador de emociones». El periódico de Aragón. 27-08-1998. || ⁹ Fernández Rubio, Andrés, «Antonio Banderas me engañó». El País, 20-02-1995. || ¹⁰ Montero, Manuel, «Medem: El sexo es un motor de vida». La voz de Asturias, 21-08-2001, p 39. || ¹¹ Muñoz, Diego, «Julio Medem pasa del campo al camping». El País, 5-10-1992. || ¹² Luvhini Alberto, «Julio Medem: Los protagonistas adaptan su vida a sus sentimientos». Metrópolis, 28-08-1998. p 12. || ¹³ Aldarondo, Ricardo, «Si idealizas mucho el amor puedes acabar en un lugar que no existe». El Diario Vasco, 30-08-1998. || ¹⁴ Rodas G. «Julio Medem: en mis películas tiendo al arrebató pasional». Diario de Mallorca, 4-09-1998. || ¹⁵ Teso, Begoña del, «La ardilla roja en un abril encantado» Deia, 23-04-1993, p-11. || ¹⁶ Apaolaza, Jon, «Tierra tiene algo más de mí que mis anteriores películas» Sur, 2-06-1996, p-18. || ¹⁷ Guiot, Mariel, «Entrevista con Julio Medem». Hoja de Sala Cines Alphaville 238-E. || ¹⁸ García, Rocío. «Julio Medem: El País Vasco me produce asfixia y fascinación». El País, 20-04-1993, p 34. || ¹⁹ Llopart Salvador, «Julio Medem con los pies en la Tierra». La Vanguardia, 14-04-1995. p-48. || ²⁰ Verdú Vicente, «Julio Medem». El País Semanal, 22-10-1995. p-24. || ²¹ García Martín M. «Julio Medem presentó ayer Los amantes del círculo polar, su película más emocional e intensa». ABC, 26-08-1998. || ²² Cortijo, Javier. «Julio Medem», Blanco y Negro, 19-08-2001. || ²³ Ereñaga, Amaia, «La ardilla roja trepa por los cines». Egin, 24-04-1993, p-56.

Julio Medem, La Poesía del Norte

Wolf Martin Hamdorf & Clara López Rubio



Escena de *Los amantes del Círculo Polar*.

Un Madrid otoñal, francamente nórdico. Ana y Otto, los dos protagonistas de *Los amantes del círculo polar*, están sentados en una terraza de la Plaza Mayor en el centro de la ciudad y no se ven: están muy cerca el uno del otro pero de espaldas. Los encuentros o desencuentros del destino son una constante en el cine de Julio Medem, donde el azar, la casualidad fatídica, siempre determina el desarrollo anímico de los protagonistas sumergidos en un complejo entramado dramático.

Nacido en San Sebastián en 1958, Julio Medem es hoy uno de los directores más interesantes y originales del cine español. Sus películas siempre llegaron a algunas salas de cine berlinesas. Pero hace unos meses se dieron a conocer a otras ciudades alemanas (Berlín, Hamburgo y Regensburg) junto a las películas de Juanma Bajo Ulloa y Álex de la Iglesia, en el contexto

del ciclo dedicado a la generación de cineastas vascos que cambió el paisaje convencional del cine español de los noventa.

Curiosamente, Julio Medem estudió la carrera de medicina. Pero estos estudios especializados de medicina y cirugía, finalizados en 1985, no le impidieron desarrollar su pasión por el cine. Como otros directores españoles de su generación realizó cortometrajes en Super 8, algunos de ellos inspirados por Hitchcock y Antonio Machado como *El ciego* (1976) y *Fideos* (1979), este último muy breve y no por ello menos interesante. Otros de estos cortometrajes, en su mayoría desconocidos, han sido, sucesivamente, *El jueves pasado* (1977), *Si yo fuera un poeta* (1981) y *Teatro en soria* (1982) y en 1985 *Patatas en la cabeza*. Durante todo ese tiempo el cineasta también escribió críticas de cine para el periódico *La Voz de Euzkadi* y la revista *Casablanca*.

A partir de 1987 el cine se convirtió en su única fuente de vida. Empeñó tareas como ayudante de dirección, montador o guionista. Su despegue como director en ningún caso se puede comparar con la carrera meteórica de un Alejandro Amenábar. Los tiempos para un joven realizador estaban entonces tan mal como ahora (el «boom» de los nuevos realizadores llegó más tarde, gracias al éxito que los jóvenes Medem y Juanma Bajo Ulloa estaban teniendo con la crítica). Y así a lo largo de algunos años recorrió Julio Medem las grandes productoras con el guión del que sería su primer largometraje, *Vacas*.

Cuando esta primera película llegó por fin, ya en 1992, a los cines, causó gran sensación a la crítica por su forma tan propia de contar visualmente y por el enfoque lúdico de la historia sangrienta del País Vasco, relatada a través de una saga familiar donde los protagonistas envejecen, mientras que la mirada de las vacas permanece constante. En *Vacas* se mezclan los tempos: la calma contemplativa propia del campo con las elipsis, los repentinos saltos temporales, a manera de «cómic», creando un único ritmo orgánico, un *fluir* constante donde el paisaje y el paso del tiempo son elementos primordiales.

Ese telón de fondo, la historia rural del País Vasco, está marcada —dada su referencia temporal—, por la Guerra Civil y la intervención alemana de la Legión Cóndor en plena contienda. Los bombarderos alemanes en el cielo español son un motivo que, excepcionalmente, es redundante en las películas de Julio Medem, tanto en *Vacas* como, más tarde, en *Los amantes del círculo polar* donde la historia se mezcla con la leyenda familiar del abuelo de Otto. Justamente el padre de Julio Medem era de ascendencia alemana y esta figura representaba para él a una cierta burguesía alta vasca y tradicional y de derechas contra la que el joven director se rebelaba.

La realidad política y social que escinde a los habitantes del País Vasco en la actualidad no es un tema concreto reflejado en las películas de Medem, pero como suele decir, él pertenece a una generación de directores que vivieron durante su infancia la violencia franquista y la resistencia civil contra la dictadura y que viven ahora la difícil y conflictiva dinámica entre el terrorismo de ETA y la represión gubernamental, y eso de alguna manera ocupa un lugar importante en sus obras. Este es el fondo que, a pesar de no aparecer de manera directa en las películas, está latente, se advierte en el tono, contribuye a aumentar la tensión de las emociones.

Lo podemos comprobar en su segunda película, *La ardilla roja* (1993), una historia de amor enigmática en un paisaje costero inundado de luz en la que la protagonista (Emma Suárez) va recuperando lentamente la memoria que ha perdido. Aquí Medem combina los elementos poéticos con los del Thriller, y consigue con ello un «desdoblamiento» de la realidad, el *dissoi lógoi*.

Secreto y Poesía son los componentes motores de sus siguientes películas. *Tierra* (1996)

es la primera obra de Medem fuera del País Vasco. La película se desarrolla en una región vinícola de la austera Castilla, donde las preciadas viñas extendidas sobre la tierra roja se ven afectadas por una plaga de cochinilla que hace que el vino sepa a tierra. En este deso-

siempre en las películas de Medem, los personajes se identifican con su entorno hasta tal punto que el paisaje sufre una transformación, pasa de ser un mero decorado a ser protagonista a medida que avanza la historia. *Tierra* es probablemente su película más «aparatososa». Rodada en formato scope (en un formato de 1:2,35 Panavisión), la película se escapa de la intimidad medemiana, porque en ella sobresale la técnica. La poesía es de por sí pequeña, es incompatible con las grandilocuencias. A pesar de ello, la fuerza enigmática de los personajes, y en definitiva, de la historia, consigue que obviemos esa gran cristalera que la cubre.

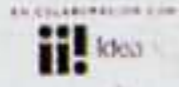
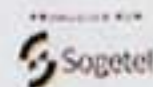
VACAS



EMMA SUÁREZ • CARMELO GÓMEZ • ANA TORRENT • TXEMA BLASCO
ELIANTZ BADIOLA • KARRA ELEJALDE • KARRIDO URANGA
DISTRIBUIDORA M. ELENA SAIZ DE ROJAS • DIRECTOR DE PRODUCCIÓN RICARDO GARCÍA ARRAJO
DIRECCIÓN ASISTIDA: RAFAEL PALMERO • MÚSICA: ALBERTO IZURZAS • DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: CARLES GUSI
MONTAJE: JULIO MEDEM • MICHÉL GASTAMBIDE XXXXV UN ARGUMENTO DE JULIO MEDEM
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: JOSÉ LUIS OLAIZOLA • FERNANDO DE GARCILLÁN

DIRECTOR: JULIO MEDEM

FINANCIADA POR EL INSTITUTO DE CINE Y AUDIOVISUALIDAD Y OTROS ENTES PÚBLICOS. LEJAL EN EL MINISTERIO DE CULTURA.
TALICULO SUBVENCIONADO POR EL DEPARTAMENTO DE CULTURA DEL GOBIERNO VASCO



lado lugar aparece Ángel (Carmelo Gómez), el Salvador, quien con un sistema de fumigación desarrollado por él mismo empieza a poner en práctica un sistema doméstico de protección. Ángel, en su desdoblamiento amor-sexo, cordura-locura, se enamora de dos mujeres del pueblo: una mujer casada (Emma Suárez) y una misteriosa jovencita, una mujer-niña (Silke). Y como

Más íntima es *Los amantes del círculo polar* (1998, uno de sus mayores éxitos). En ella, el paisaje helado del Norte se convierte en proyección de las ilusiones, de los sueños de infancia de los protagonistas recordados a lo largo de su crecimiento. Medem nos cuenta un cuento, la historia de amor entre Ana y Otto, que se encuentran y se pierden a lo largo de sus vidas, con ese tono etéreo que los caracteriza, donde una historia absurda y su atmósfera remotamente poética se combinan con brillantez. *Los amantes del círculo polar* es una historia sencilla, sin demasiadas pretensiones. Eso mismo transmite la cámara siempre a la altura de los personajes, acompañándolos, sin apartarse de ellos. La luz blanca que inunda los espacios, la capacidad de las imágenes de transmitir el paso del tiempo, las elipsis trabajadas, el envejecimiento de los personajes, todo contribuye a una sensación de unidad, a la sensación de estar asistiendo a los destinos personales de los personajes.

Más allá de los clichés, se trata de un cuento construido a través de los diferentes recuerdos de Otto y Ana, que nos conduce continuamente a nuevas sorpresas (Julio Medem, que en películas anteriores apenas había tenido éxito comercial pero que ya era apreciado en festivales y por la crítica, no tenía esperanza en las dimensiones comerciales de *Los amantes...* y en un principio quiso rodar en digital). Para sorpresa de todos, *Los amantes del círculo polar* fue un éxito en las taquillas españolas.

Si la historia de amor de Ana y Otto tiene algo de la desesperanza emocional de Tristán e Isolda y de la letanía del norte, su última película, *Lucía y el sexo*

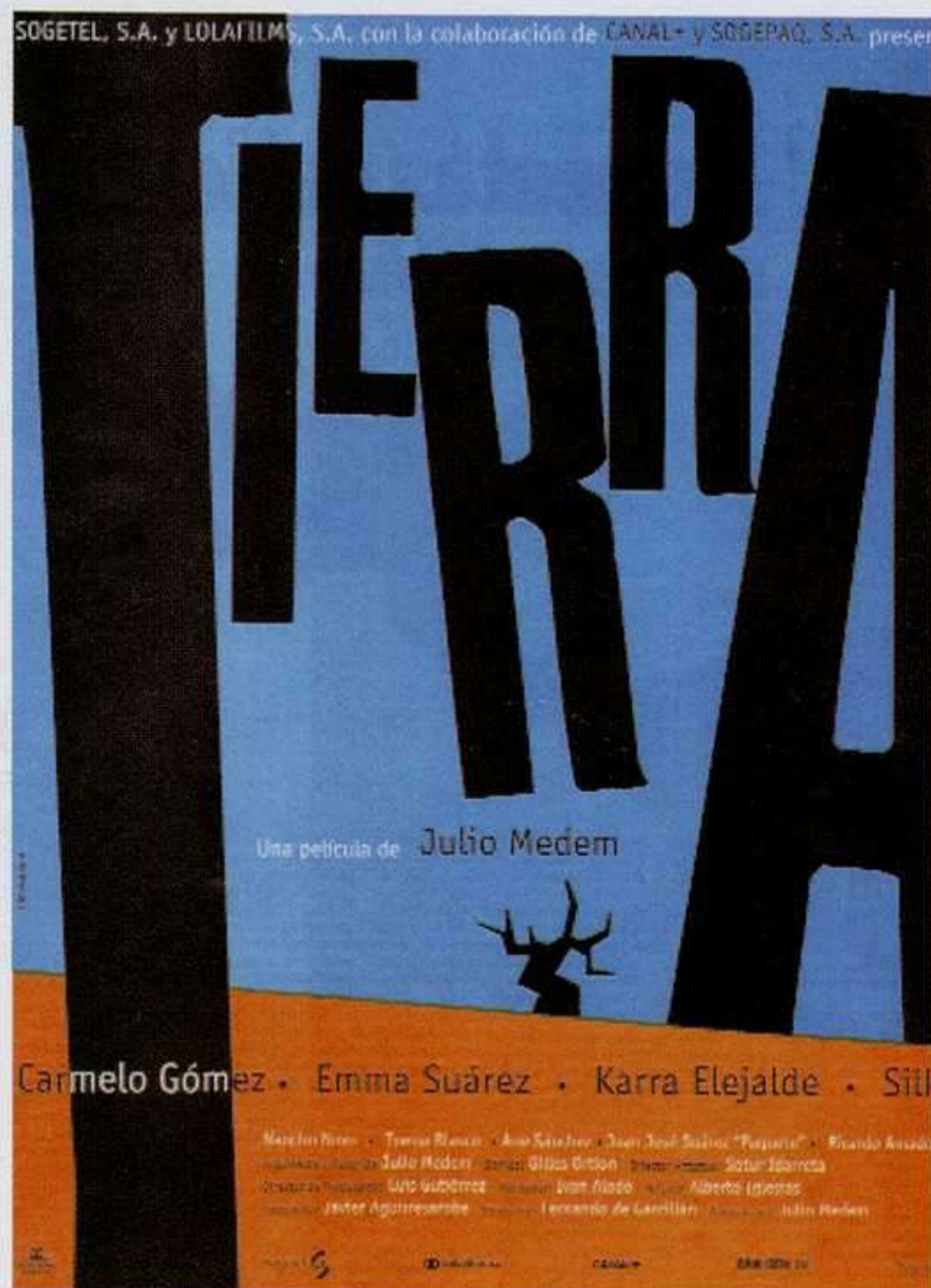
supera el dolor, el luto de la pérdida, con una sensualidad desbordada de luz, con una gran vitalidad. *Lucía y el sexo* trata del amor y del distanciamiento entre la camarera Lucía y el escritor Lorenzo. La película con sus imágenes innovadoras llenas de fuerza, con su montaje rápido acorde con las sensaciones, y con excelentes actores, es un homenaje al amor y a la creación. A lo largo de la trama, observamos que un fuego artificial de casualidades fatídicas marcan el camino de los protagonistas, de Lucía, Lorenzo, Elena, Carlos y Belén y los une en sus sueños de sexo y amor en la isla mediterránea Formentera de cráteres gigantes y cuevas marinas. Allí la luz es cristalina, casi fría, como en *Los amantes...* pero, en cambio, vibra un optimismo mediterráneo nuevo, conseguido por la vitalidad de la cámara digital, siempre en movimiento, mediante la constante lluvia de luz en las imágenes.

En cada una de sus obras, hasta hoy, Julio Medem ha mantenido la mirada infantil, la intranquilidad creativa, burbujeante, creciente. Sus películas se niegan a la sinopsis simple, no pueden reducirse a un resumen de cinco líneas, pues encarnan una manera de mirar que incluye una poética. Siempre están empapadas de su segunda gran pasión: la psicología, el interés por ahondar en la complejidad del alma humana, por ver la doble cara de la realidad. Lo vemos en *La ardilla roja*, donde el tema central es la pérdida de la memoria. También en *Tierra*, Ángel, el protagonista, que viene de estar internado en un centro psiquiátrico y se cree un ángel, es mitad santo y mitad loco. Y en *Los amantes del círculo polar* el eje central de la trama es la contradicción de las percepciones, la diferencia entre los puntos de vista, la frontera entre lo irreal y lo real. Mientras que en *Lucía y el sexo* Lorenzo pierde su cordura por exceso de dolor, éste se salva a través de la enfebrecida creación literaria, por una parte, y, a la postre, gracias al amor de Lucía.

Aunque las figuras de Julio Medem están impregnadas de complejidad psicológica, relacionadas entre sí por sentimientos de dependencia, de abandono, de luto, por frustrados deseos de ser correspondidos, por la búsqueda de lo que el otro fue y nosotros nunca supimos ver, por los malentendidos, los personajes en sí no siguen una continuidad lógica: Medem afronta el

enigma del inconsciente humano con la mirada ingenua y fantástica, amorosa y lírica del cuento de hadas.

En esta visualización densa y elíptica de la psiquis humana, en esta «poética gélida» tan propia, Medem se encuentra muy lejos del costumbrismo,



de la alegría ruidosa y folclórica del realismo fácil, del esperpento y el relato hiperbólico, una corriente muy común en el cine español de corte españolista. No es extraño que sus cineastas preferidos sean los más complejos del «cine de autor»: Victor Erice y Bergmann, Buñuel, Kurosawa e Iván Zulueta.

Con los bosques oscuros del País Vasco en *Vacas*, la tierra

roja de los viñedos castellanos de *Tierra*, el norte, los bosques y los lagos del Círculo Polar, donde se reencuentran y definitivamente se separan los destinos de Ana y Otto y con el paisaje perforado y rocoso de Formentera en *Lucía*, Medem es hoy el único director español que, siguiendo la tradición de Carlos Saura y Víctor Erice, maestros de los años 60 y los 70, consigue hacer verdaderos protagonistas del paisaje.

Julio Medem es un maestro de la poesía pero también de los procedimientos elípticos igualmente líricos como sucede con los largos silencios encarnados en un ritmo auroral, un maestro del contar audiovisual más complejo que lo que tenemos cada día para andar por casa, más allá del manierismo de un Alejandro Amenábar o del «empalago» de Pedro Almodóvar. Para Julio Medem el punto de partida de sus películas es a menudo una imagen, un plano, una composición luminosa pasajera, el juego de las nubes, de la nieve, un toma momentánea que se convierte en causante de pasiones entrelazadas, en resumen, una magia de cuento.

Con *Lucía y el sexo* Medem cierra un ciclo creativo que ha sostenido sabiamente en su primera etapa. Ahora comienza una nueva fase; aparecen nuevos caminos prometedores, nuevas maneras de abordar los temas, estrategias de búsqueda. En esta fase de transición Medem ha realizado un documental sobre el tema vasco, un tema necesario sobre el que apenas se ha hablado en España, o fuera de ella, con profundidad. Un tema que le toca muy de cerca, que describe con compromiso social y político: «Hay algo en lo Vasco, es decir, en lo que podríamos llamar la voz ancestral, hay un sentimiento de que no podemos, o nos cuesta mucho sustraernos. Es como una especie de deuda o de obligación o de compromiso con nuestra tierra, con el pasado. El pasado pesa muchísimo allí. Por un lado es muy fascinante también, lo antigua que es esa tierra y esa cultura con esa lengua que puede que tenga nueve mil años, que puede que sea de la época *magderiense*, del paleolítico superior. En fin, de alguna forma se va transmitiendo en casa, en las familias, este cierto orgullo de ser vasco. Y luego también resulta muy asfixiante el hecho de serlo. Y muy cargante. Y llega un momento en que ahora, tal y como es el País Vasco y Euskadi, que es una sociedad plural, resulta que no sabemos convivir bien con el sentimiento de diversidad y pluralidad que existe».

Con gran preocupación por la situación actual y deseo de mostrar la complejidad de ésta, Medem, a pesar de muchos intentos, no consiguió la financiación para este proyecto. Finalmente se decidió por producirlo él mismo.

Los caminos híbridos de la Poesía y el Cine en Latinoamérica

Marcela Restom



José Clemente Orozco, *Zapata*, 1930

Los orígenes

La llegada del cinematógrafo a los diferentes países de América Latina ocurrió en fecha temprana, sobre todo si tenemos en cuenta que transcurrió menos de un año entre su estreno público en París el 28 de diciembre de 1895 y la primera proyección realizada en Ciudad de México, a la que siguieron La Habana, Río de Janeiro y Buenos Aires. Este creciente interés por las proyecciones realizadas en los cafés de las crecientes metrópolis se propagó a las carpas de pequeños pueblos donde llegaron los rieles del primer cinematógrafo. Al respecto, recientes filmes tales como *El amante de las películas mudas* de Pablo Torre (Argentina, 1994), *El elefante y la bicicleta* de Juan Carlos Tabío (Cuba, 1995) y *El cometa* de Marisa Sistach (México, 1998) aluden a la llegada y primera recepción del cine en el contexto latinoamericano.

Con el influjo de las vanguardias europeas y los acontecimientos políticos y sociales como la revolución mexicana, el florecimiento de la arquitectura modernista, México y Brasil se convirtieron en dos importantes focos de luz para las primeras imágenes silentes. En México, el cine se integraría al periodo revolucionario con la filmación de algunos documentales (Carlos Fuentes en *Gringo Viejo* cuenta que el legendario Pancho Villa se convirtió en una estrella del cine de entonces). Sin embargo, entre 1917 y 1930 el cine no se integró a la vitalidad cultural que se vivía en el país azteca, como lo hicieron la literatura y la pintura, incluso el teatro de variedades; se tendría que esperar a la llegada del cine sonoro para que éste se manifestara acompañado de la música en las primeras comedias rancheras.

Por otra parte, en Brasil junto con el surgimiento del movimiento «antropófago», difundido, entre otros, por el escritor y poeta visual Oswald de Andrade y la pintora Tarsila do Amaral, el cine también se adhería a la idea de canibalismo creativo que proponía la digestión de las influencias extranjeras a través del sarcasmo y la parodia. El ideario antropofágico fue también el resultado de la articulación entre cosmopolitismo y regionalismo, propuesta por el modernismo brasileño.¹

Sobre el primer filme experimental, *Límite* de Mario Peixoto (1929), el poeta y compositor carioca Vinicius de Moraes expresó:

Jamás se había visto una película tan cargada de expresividad, de cosas que decir, sin llegar nunca a revelarlas, dejándolo todo siempre en el límite de la inteligencia con la sensibilidad, de la locura con la lógica de la poesía. Esa es la gran cualidad de *Límite* como cine, como superconocimiento; el filme no brinda el menor puente al espectador. Lo arrastra a la aventura de su comprensión: ¡Y qué fascinante aventura! (Publicado en *A Manhã*, entre 1941 y 1942).

De modo que al periodo comprendido entre 1908-1912 se le llamó la *bela época* del cine Brasileño, «una genuina experiencia vanguardista de las primeras décadas»,² a pesar de que esos primeros logros del cine local se realizaron de forma artesanal, mientras que comenzaba a llegar progresivamente el marketing de los filmes de Hollywood (como al resto de Latinoamérica) al que no le interesaba competir con una producción autóctona.

¹ En 1969 Joaquim Pedro de Andrade llevaría a cabo la adaptación de *Macunaima*, la novela del escritor y también precursor de este movimiento, Mario de Andrade. *Macunaima* es la representación del tropicalismo y de la identidad híbrida brasileña.

² Elena, Alberto. Díaz López, Marina. *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Alianza editorial, Madrid, 1999. Pág. 16.

El trasfondo poético en el cine latinoamericano: México y Brasil

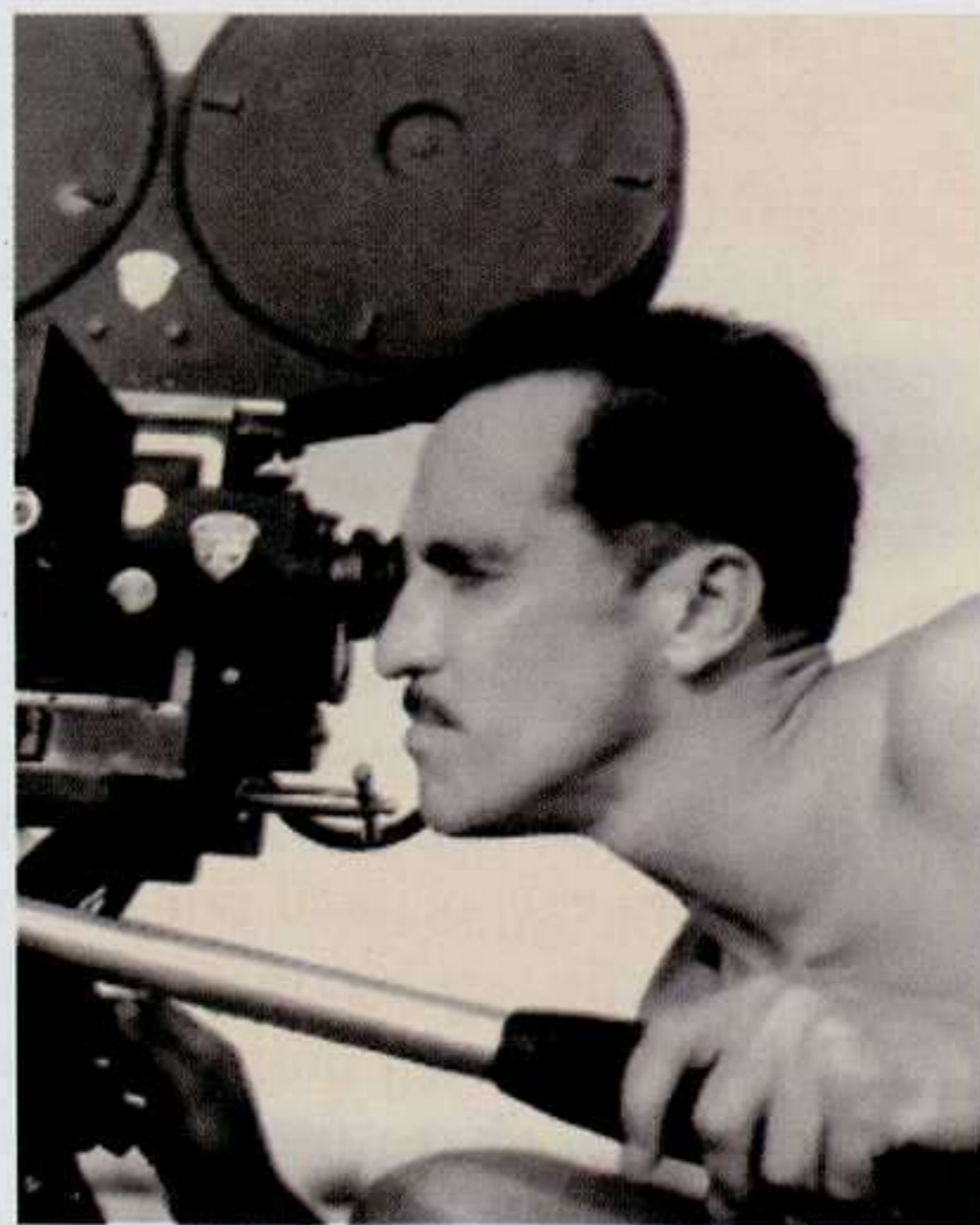
Desde las primeras producciones autóctonas de cine sonoro hasta la confluencia del llamado Nuevo Cine Latinoamericano a principio de los años 60, la mayor influencia en el terreno de la estética visual la aportó sin duda el paso de Sergei Einsestein por México. La «sinfonía incompleta» como se ha tildado a *¡Que viva México!*, no sólo debe su relevancia al hecho de estar filmada enteramente en Latinoamérica sino porque ésta y en especial, México, es su sujeto esencial. La aventura épica del genio soviético Sergei Einsestein en México dejó como herencia varios elementos de la narrativa cinematográfica, tales como: la permanencia de los individuos como sujetos inmersos en una circunstancia histórica particular, la naturaleza sincrética de imágenes procedentes de distintos géneros, la experimentación en cuanto al montaje y la composición de planos, y ante todo, la expresividad cultural que permite la práctica cinematográfica en el contexto latinoamericano. Este último aspecto se vería reflejado en el llamado «Naturalismo visual mexicano» liderado por Gabriel Figueroa, el director de Fotografía por excelencia de la Época de Oro del cine mexicano, colaborador del mítico realizador Emilio el «Indio» Fernández, y de Luis Buñuel «el padre del cine latinoamericano».

La trayectoria de 6 décadas de trabajo cinematográfico y su aportación en más de 250 filmes confirman la obra de Gabriel Figueroa como testimonio visual de la historia del cine mexicano. Figueroa forma parte de la imagen del cine mexicano desde sus inicios sonoros: *La mujer del puerto* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1935), *Allá en el rancho grande* (1935), atravesando por los filmes más importantes de la Época de Oro del cine mexicano: *María Candelaria* (1943), *Distinto amanecer* (1943), *Pueblerina* (1948), y por la prolífica etapa mexicana de Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950), *Él* (1952), *Nazarín* (1958), *El Ángel Exterminador* (1962) y *Simón en el desierto* (1964) hasta el cine mexicano más contemporáneo.

Particularmente en las películas que corresponden a las décadas del 40 y 50, Gabriel Figueroa hizo resaltar lo oculto de los objetos yendo de la apariencia hasta la interioridad, captando el flujo poético del mundo ofreciendo un universo en tan sólo una imagen, convirtiendo la iluminación en un privilegio del fotógrafo de cine



Mario Peixoto



Gabriel Figueroa

y aprovechando a su vez, los dibujos de David Alfaro Siqueiros para dar fuerza a las imágenes, y las escenas y atmósferas de José Clemente Orozco y Diego Rivera, para re-crearlas dentro del fotograma.

Retomando estos influjos artísticos, Paul Leduc se permite realizar una aproximación naturalista de la pintora y activista cultural Frida Khalo, desde la perspectiva de lo ordinario, resaltando una poética de lo cotidiano que rodeaba a la pintora ayudando a conformar su universo mítico sin pretender explorar su imagen ni manipularla para hacerla cercana al espectador. Sin duda, *Frida Naturaleza viva* (México, 1984) no es una biografía filmica de Khalo en el sentido habitual, sino una búsqueda de las raíces y mecanismos de su obra.

Volviendo al contexto latinoamericano posterior a los años 50, la renovación visual fue experimentada de una manera excepcional por el cine brasileño, que constituyó la base estética del llamado *Cinema Novo*. Este movimiento, contemporáneo de la *Nouvelle Vague* francesa y del *Free Cinema* inglés, representó una revolución cultural en Brasil y se

caracterizó por la búsqueda de una expresión propiamente brasileña (fruto del movimiento modernista brasileño de comienzos de siglo). Uno de los mejores ejemplos de esa innovación estilística y muestra de un lenguaje fílmico brasileño es el clásico de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do sol* (Dios y el Diablo en la tierra del sol, 1963) ya que en ella se integran varios elementos de diferente naturaleza: el montaje de Einsestein, la poesía de la «literatura de cordel» del Nordeste brasileño y una conjunción de diversos géneros cinematográficos como el *western*, el melodrama de Visconti y el cine de samurais. Dentro de la misma libertad expresiva pero desde una mirada supra-realista, *Vidas secas* de Nelson Pereira Dos Santos (1963) se nutre de la poética de la marginalidad inaugurada por *Los olvidados* de Luis Buñuel en conjunto con la adaptación de la novela de Graciliano Ramos que transcurre en el Sertão brasileño, recurriendo a la idea de Oswald de Andrade: «la poesía existe en los hechos, las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino» resaltando pues, el paisaje marginal como hecho estético.³

Como era de esperar, el Cinema Novo supuso un antes y un después en el cine brasileño y en el contexto latinoamericano. En filmografías más recientes como la de Julio Bressane se retoma la libertad de expresión y la experimentalidad visual que de nuevo parte del concepto «antropófago» y recurren al uso de las formas enunciativas. Este director escasamente conocido más allá de las laderas cariocas responde en filmes recientes como *Miramar* (1997) y *São Jerônimo* (1999) al cine convencional desde una poesía onírica y basada en la fragmentación visual y narrativa.

La literatura se contamina de celuloide

El impacto social de esa primera etapa del cine ha quedado estampado sustancialmente en obras representativas de los autores del *boom* latinoamericano, tales como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Gringo Viejo* de Carlos Fuentes, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, entre otros; posteriormente ese vínculo creciente entre la literatura y el cine se establece de una forma más directa en *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante y *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig; en esta última se destaca el ejercicio del protagonista como espectador

³ Oswald de Andrade «Manifiesto de Poesía Pau Brasil». Tomado del artículo de M. García Vergara «El Modernismo brasileño y la Arquitectura Nueva. *Guaragua* No. 11, 2000. Págs. 107-138.

de cine, según afirmó el reconocido director de fotografía Néstor Almendros. No obstante, el trazo de la letra por la imagen y viceversa en el caso de Latinoamérica es visible gracias a las diversas adaptaciones de obras literarias que han sido llevadas al cine tanto por directores latinoamericanos como por otros realizadores europeos y norteamericanos. Esto además, resulta una clara evidencia de que el cine y la literatura en el conjunto de países americanos de habla hispana y portuguesa ha mantenido un desarrollo prácticamente simultáneo a lo largo del siglo xx.

Igualmente esta equidistancia temporal se ve reflejada en la labor que algunos escritores han dedicado a la crítica cinematográfica. Al respecto resultan conocidos los casos de Horacio Quiroga, Alejo Carpentier y sobre todo Guillermo Cabrera Infante. De forma similar y a consecuencia del influjo de las vanguardias surgidas en las primeras décadas del siglo xx, los poetas César Vallejo y Jorge Luis Borges también se interesaron por esta corriente crítica.

En cuanto a César Vallejo, el cine constituyó uno de los puntos de mayor preocupación. El autor de *Trilce* dedicó muchas páginas de su columna periodística parisina al naciente ámbito del cine, tal como ha quedado compilado en la selección de textos *Desde Europa. Crónicas y artículos* (1923-1938). César Vallejo hace abiertas referencias al ámbito cinematográfico en artículos como: «Contribución al estudio del cinema», «Ensayo de una rítmica en tres pantallas» y un artículo dedicado a Charles Chaplin, en el que aprovecha para hacer una disertación del cine como medio creativo:

En estas disputas acerca del cinema, nadie sino un profano está autorizado a opinar. En asuntos cinemáticos, como en todas las artes, los iniciados y profesionales son los menos llamados a opinar, cuando, sobre todo, se trata de situar el alcance libremente humano y extratécnico del arte. Así, pues, hoy que se busca determinar si el cinema llena un rol artístico supremo y si, por consiguiente, posee medios propios y peculiares de expresión, independientes de las demás artes, la opinión de los críticos, autores, actores, *meteurs-en-scène*, carece de autoridad. Ni Jean Epstein, ni Louis Dellus, ni Janning, ni el mismo Chaplin, dirían lo que debe decirse. Los técnicos hablan siempre como técnicos y rara vez como hombres.



Glauber Rocha

¡Es muy difícil ser hombre, señores norteamericanos! Es muy difícil ser esto y aquello, artista y hombre, al mismo tiempo. Un hombre que es artista, ya no puede hacer ni decir nada que se relacione con el arte, sino como artista. Un poeta juzgará un poema, no como un simple mortal, sino como poeta y así sucede con los cineístas. Abel Gance, *meteur-en-scène* de «Mater Dolorosa»; Douglas Fairbanks, protagonista de «El Pirata Negro»; Charles Chaplin, autor, *meteur-en-scène* y actor de «En pos del oro»; Leon Mousciae, historiador y ensayista del écran, no alcanzarán a expresar un justo criterio acerca del destino total y humano del film. (Extracto)

Chaplin, la máxima figura del cine mudo, tampoco pasaría desapercibido ante los ojos del joven cinéfilo Jorge Luis Borges, quien solía asistir al cine en Buenos Aires después de su regreso de Europa a comienzos de los años 20. Sobre Chaplin, Borges escribió:

Quién iba a atreverse a ignorar que Charles Chaplin es uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo, un colega de las inmóviles pesadillas de Chirico, de las fervientes ametralladoras de Scarface Al, del universo finito aunque ilimitado, de las espaldas cenitales de Greta Garbo(...)». (*Sur* n.º 3, invierno de 1931).

La relación entre poeta argentino y el creciente séptimo arte se manifestó en tres vertientes: una como crítico, otra como guionista y una tercera como personaje de la ficción cinematográfica.⁴

De todas estas interacciones entre Borges y el cine, la de crítico de cine es de gran relevancia, ya que de alguna manera «el cine o su idea aparece asociado en Borges a la práctica de la narración. Aparece también como material de lectura, uno entre innumerables motivos de reflexión que prodiga el universo», como recuerda Edgardo Cozarinsky.⁵

Borges sentía predilección por algunos filmes de Sternberg en el que los personajes y ambientes eran sujetos a una máxima estilización. Esta predilección lo llevará a citar constantemente al director alemán y a referirse a su estilo de «ilusionismo verbal» en un primer prólogo de su *Historia universal de la infamia*.

He aquí su apreciación sobre el filme *Marruecos*:

En *Marruecos*, de Sternberg, también es perceptible el cansancio, si bien menos todo poderoso y suicida. El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa*, han sido reemplazados aquí por la mera acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local. (...) su argumento general es bueno, y su resolución con claridad (...) *Marruecos* se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que causan la visión (y la revisión) de obras anteriores de Sternberg. No con el justo goce intelectual que produce *La batida*, la heroica. (*Sur* n.º 3 invierno de 1931).

Asimismo es interesante notar que en la percepción de *Citizen Kane* la sensibilidad cinematográfica de Borges se desarrolla a un amplio nivel que le permite «predecir» el destino de este filme:

La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros.

Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como «perduran» ciertos filmes de Griffith o de Pudovkin; cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra (*Sur* No. 83, agosto de 1941).

Por otro lado, su aporte como guionista, lo constituyó la elaboración del guión del filme *Invasión*, en compañía de Hugo Santiago, a partir de una idea original del propio Borges en compañía de Adolfo Bioy Casa-

⁴ La labor como guionistas de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), Manuel Puig (*El lugar sin límites*), Fernando Vallejo como director y guionista (*Crónica roja*, *En la tormenta* y *Barrio de campeones*) y Gabriel García Márquez como guionista (*Tiempo de morir*) y fundador de la Escuela de Nuevo Cine Latinoamericano-Cuba, son algunos casos representativos de la aproximación de escritores latinoamericanos al ámbito cinematográfico.

⁵ Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cinematógrafo*. Emecé editores, Barcelona, 2002. Pág. 9.



Frida Kahlo *Henry Ford Hospital o la cama volando* 1932

res: *Invasión* (Argentina, 1968) no sólo es un filme *sui generis* por su tratamiento del elemento fantástico al que poco acostumbrados estamos en el cine latinoamericano, sino que representa la leyenda de una ciudad, Aquilea (cuyo mapa corresponde al de Buenos Aires) que es amenazada y predestinada a la lucha entre individuos. *Invasión* además contó con una intensidad musical aportada por los temas de tangos y milongas, algunos compuestos por Borges. En una segunda película, *Los otros*, (*Les autres*, 1973) Santiago contaría de nuevo con la personalidad polifacética del escritor argentino para la realización del guión, a pesar de que ésta no contaría con el éxito de su predecesora.

Igualmente, diversas narraciones de Borges han contado con diversas adaptaciones cinematográficas; entre las más conocidas se encuentran: *Emma Zunz* (de la que se hicieron cinco versiones, entre las que se destaca *Días de odio* de Leopoldo Torre Nilson, 1953), *Strategia del ragno*, de Bernardo Bertolucci (1969) inspirada en «tema del traidor y del héroe», *Guerreros y cautivas* de Edgardo Cozarinsky (1989) basada en «Historia del guerrero y la cautiva», *El sur* de Carlos Saura (1992) y *El evangelio según San Marcos*, de Héctor Olivera (1990).

Sólo nos queda recordar la forma en que el autor argentino ha sido «atrapado» por el celuloide y convertido en personaje de la ficción fílmica, como sucede en casos similares.

Poetas como personajes de la ficción fílmica

En *Yo, la peor de todas*, (Argentina-México, 1990) el celuloide se apodera de la vida de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, también conocida como «la décima musa». La realizadora argentina María Luisa Bemberg fue la encargada de llevar esta película de índole biográfica y lo hizo basándose en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, la obra que el poeta mexicano Octavio Paz dedicó a

la máxima figura del barroco mexicano.

El filme, protagonizado por Assumpta Serna, evoca los momentos dedicados a la búsqueda intelectual y las horas de enriquecimiento espiritual en el frío claustro de San Jerónimo donde se encontraba Sor Juana Inés y también describe la ambigua relación que ésta mantuvo con la esposa del Virrey de México. El film narra los últimos ocho años de vida de la poetisa mexicana del siglo XVIII y la polémica en torno a su postura inadecuada y discordante en el entorno religioso y su posterior conflicto con su antagonista y superior, el arzobispo e inquisidor Seijas.

Como en otros filmes de María Luisa Bemberg (*Camila*, *Miss Mary*, *De eso no se habla*), el personaje femenino es la figura central en la que se concentran todos los prejuicios morales y donde caen los dardos ponzoñosos de la sociedad retrógrada, que impide, en el caso de *Yo, la peor de todas* la libertad de pensamiento, más no el florecimiento de la belleza espiritual.

En el estreno del filme, galardonado en 1990 en el Festival de Venecia, el poeta Octavio Paz, autor del texto fuente del film, destacó la sensatez intelectual de la película y las reminiscencias que mantiene con su obra.

Un ejemplo del trasfondo poético al que alude al filme es la secuencia en la que Sor Juana expresa mediante un verso suyo a la virreina María

Luisa que su alma está en pleno vuelo en medio del visible encierro del claustro:

Para el alma, no hay encierro ni prisiones
que le impidan
porque sólo la aprisionan
las que se forma ella misma

De igual modo, se distingue la secuencia dedicada a la abjuración que hace Sor Juana casi al final de su vida, en la que se califica como la peor de todas las mujeres y renuncia a la presencia de sus libros y objetos más preciados, ya que se le anticipa al espectador la decadencia y encerramiento de la religiosa mientras que el fanatismo que la rodea gana la batalla. En conclusión, *Yo, la peor de todas* es un excelente ejemplo de la ficcionalización de un poeta como desafío desde el orden conceptual y estético.

Por otra parte, *Ardiente paciencia*, (Chile, 1983) basada en la novela escrita por Antonio Skarmeta *Ardiente paciencia (El cartero de Neruda)* es otro ejemplo de ficcionalización de un personaje literario, en este caso, del periodo que pasa el autor de *Canto General* en su refugio de Isla Negra entre 1969 y 1973. Su título evoca un verso de Arthur Rimbaud, evocado por el poeta cuando recibe el Premio Nobel en 1971 y también corresponde a la búsqueda de la magia del verbo de Mario, el cartero, para seducir a Beatriz. La atmósfera política de un Chile que se resiste a la dictadura es la que se impone al final del filme en el que las metáforas son reemplazadas por el silencio impuesto por el arresto del cartero. *Ardiente paciencia*, predecesora de *Il postino* de Michael Radford (1995) fue una película antecedida por numerosas obras de teatro, dirigida por el propio Skarmeta y rodada en Portugal gracias al grupo de actores chilenos venidos de diferentes lugares del exilio.

Por su parte, Jorge Luis Borges como personaje de ficción ha sido recreado mediante dos filmes recientes: *El amor y el espanto* de Juan Carlos Desanzo (Argentina, 2000) y *Un amor de Borges* de Javier Torre (1999), en éste último se relata el amargo episodio vivido por Borges durante el peronismo cuando es transferido de la biblioteca municipal a un puesto como inspector de aves y conejos, mientras tanto, el escritor toma partido en la acción de algunos personajes de su ficción, como Pierre Menard o Funes. *Un amor de Borges*, basado en

el libro *Borges a contraluz* de Estela Canto, retrata el periodo de solitaria madurez del escritor argentino quien ama a Estela Canto, una mujer más joven que él y un amor no realizado, mientras que relata la obsesión del autor por la escritura de «El Aleph»; después de la desilusión amorosa, el escritor tímido y misántropo se convertirá en la figura pública y sexagenaria que el público ha reconocido.

Y por último, bajo la etiqueta más convencional del *biopic* norteamericano se encuentra *Antes que anochezca* (*Before the night falls* EE.UU. 2000), realizada por el director de cine independiente, Julian Schnabel. El filme contó con un reparto internacional encabezado por el actor español Javier Bardem, quien le trasmite la carnalidad y la personalidad obsesiva del escritor cubano Reinaldo Arenas (cuya poesía no está totalmente rescatada). *Antes que anochezca*, basada en la autobiografía del escritor cubano se sumerge por entero en su vida: en los momentos decisivos de su escritura, sus anécdotas de carácter homosexual, su constancia desmedida en la tarea de escribir aun en los peores momentos de su persecución y posterior exilio. Resulta un hecho simbólico que en el filme, Schnabel haga énfasis en la primera llamada del genio creador de Arenas; una llamada tan intensa como devastadora, ya que tal como narra una secuencia, siendo aún niño, Reinaldo Arenas evocaba ciertas imágenes poéticas grabándolas en los troncos de los árboles que rodeaban la casa donde él vivía con su numerosa y humilde familia; éstos árboles fueron cortados por su abuelo al conocer que manifestaban la inclinación literaria de su nieto.

Con una profundidad de elegía, el filme acaba con la muerte del escritor en compañía de su amigo Lázaro Gómez Carriles en Nueva York. Después de su último suspiro sólo queda su voz que declama:

Yo soy ese niño desagradable, sin duda inoportuno
de cara redonda y sucia
que ante los grandes faroles
o bajo las grandes damas tan bien iluminadas
o ante las niñas que parecen levitar
proyecta el insulto de su cara redonda y sucia (...)

Y mientras el poema acaba, la cámara nos devuelve al personaje a su etapa infantil, la más pura, como si su vida asemejara a un círculo que vuelve a abrirse.

Textos y otros híbridos poéticos en la filmografía latinoamericana

Como una singular aproximación al poema épico y americanista *Martín Fierro* (que contó con un primera versión fílmica en el cine mudo argentino), Leopoldo Torre Nilson, uno de los directores que más han influido en la historia del cine argentino, incluye su «comentario» (más que adaptación) sobre esta obra en un tríptico sobre la historia argentina, compuesto por: *Martín Fierro* (1968), *El Santo de la espada* (1970) y *Güemes, la tierra en armas* (1971).

Tanto el personaje poeta como la evocación de un autor o de un texto poético han estado presentes en la filmografía hecha en América Latina durante las

tres últimas décadas. Aunque se trate de filmes de naturaleza de temática heterogénea todos convergen en la sutileza en que el ingrediente poético es presentado, así como en la «mirada» personal con que los realizadores, en este caso, el fallecido realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea, el argentino Eliseo Subiela y el colombiano Sergio Cabrera, han impregnado a la presencia poética en sus filmes.

En cuanto a la inclusión de textos poéticos en el cine latinoamericano la referencia a *El lado oscuro del corazón*, (Argentina, Canadá, 1992) es obligada, tanto en el primero como en *El lado oscuro del corazón II* (Argentina-España, 2001), puesto que en ambos sobresale la figura del protagonista poeta, Oliverio, interpretado por Darío Grandinetti, quien recorre las calles de Buenos Aires a veces vagando y otras huyendo de la muerte o de sí mismo. En diferentes secuencias de la primera parte Oliverio declama poemas de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman. El poeta uruguayo Mario Benedetti colaboró también en la elaboración del guión de *El lado oscuro del corazón* y también aparece en

una breve secuencia, susurrando al oído de una mujer lo que probablemente sea un verso en alemán.⁶

Posteriormente, en *El lado oscuro del corazón II*, Subiela pone en boca de sus personajes fragmentos de textos poéticos de Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, César Vallejo y Vicente Huidobro. También en otro filme, *Pequeños milagros* (1997) el director recurre a la oralidad poética en la voz de un anciano ciego interpretado por Francisco Rabal.

De otra manera y muy distinta, *Ilona llega con la lluvia*, (Colombia, España, Italia, 1996) versión libre de la novela homónima del escritor colombiano Álvaro Mutis, se centra en las aventuras y desventuras de Maqroll el Gaviero en Panamá en los años cincuenta. El personaje de Maqroll no sólo es el protagonista de la saga literaria reunida en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, sino un personaje nacido en el corazón de la poesía de Mutis: *Summa de Maqroll el Gaviero*; por lo que este filme resulta interesante como ejercicio de re-elaboración de algunos episodios de la saga y porque su personaje central, el vagabundo marinerero sin nacionalidad definida, se ve transformado de una forma más cercana a la estilización que al realismo. Como una vuelta a ese pasado poético de Maqroll, se incluye el poema «Los elementos del desastre» en los créditos finales de la película.

Otro personaje que ejerce el oficio de poeta, aunque alejado del contexto urbano de *El lado oscuro del corazón*, es el protagonista de *Cartas del parque* (Cuba, 1988) cuya historia se asemeja a la de Cyrano de Bergerac pero ambientada en el Caribe de comienzos de siglo xx. Tomás Gutiérrez Alea, (en colaboración con Gabriel García Márquez y Eliseo Diego quienes participaron en el guión) construye una historia inflamada de poesía, «una fábula de amor y de nostalgia» como han llamado algunos a esta delicada película, surgida como una discreta sinopsis del argumento de la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez.

Tomás Gutiérrez Alea volvería años más tarde a retomar la eficacia de la palabra poética, y lo hace en compañía de Juan Carlos Tabío, rindiendo homenaje en *Fresa y chocolate* (Cuba, 1993) al gran poeta y erudito cubano, José Lezama Lima, a tal punto que en las primeras etapas el guión del filme se tituló «Enemigo Rumor» como referencia directa a un poemario suyo. En el filme, Lezama no es un personaje «activo», su

⁶ Valga la nota para resaltar la colaboración de Mario Benedetti como guionista en otros dos filmes argentinos: *La Tregua* de Sergio Renán (1974) y *Despílate amor* de Eliseo Subiela (1996).

presencia se manifiesta de forma etérea a través de los objetos que habitan en *La Guarida de Diego*, el homosexual destinado al exilio y personaje principal del filme. El fundador de la revista *Orígenes* y dueño de una personalidad asmática y legendaria, cobra intensidad en el filme a partir de la secuencia en la que los ojos de David se tropiezan con la foto de Lezama en la pared:

DAVID ¿Es tu papá?

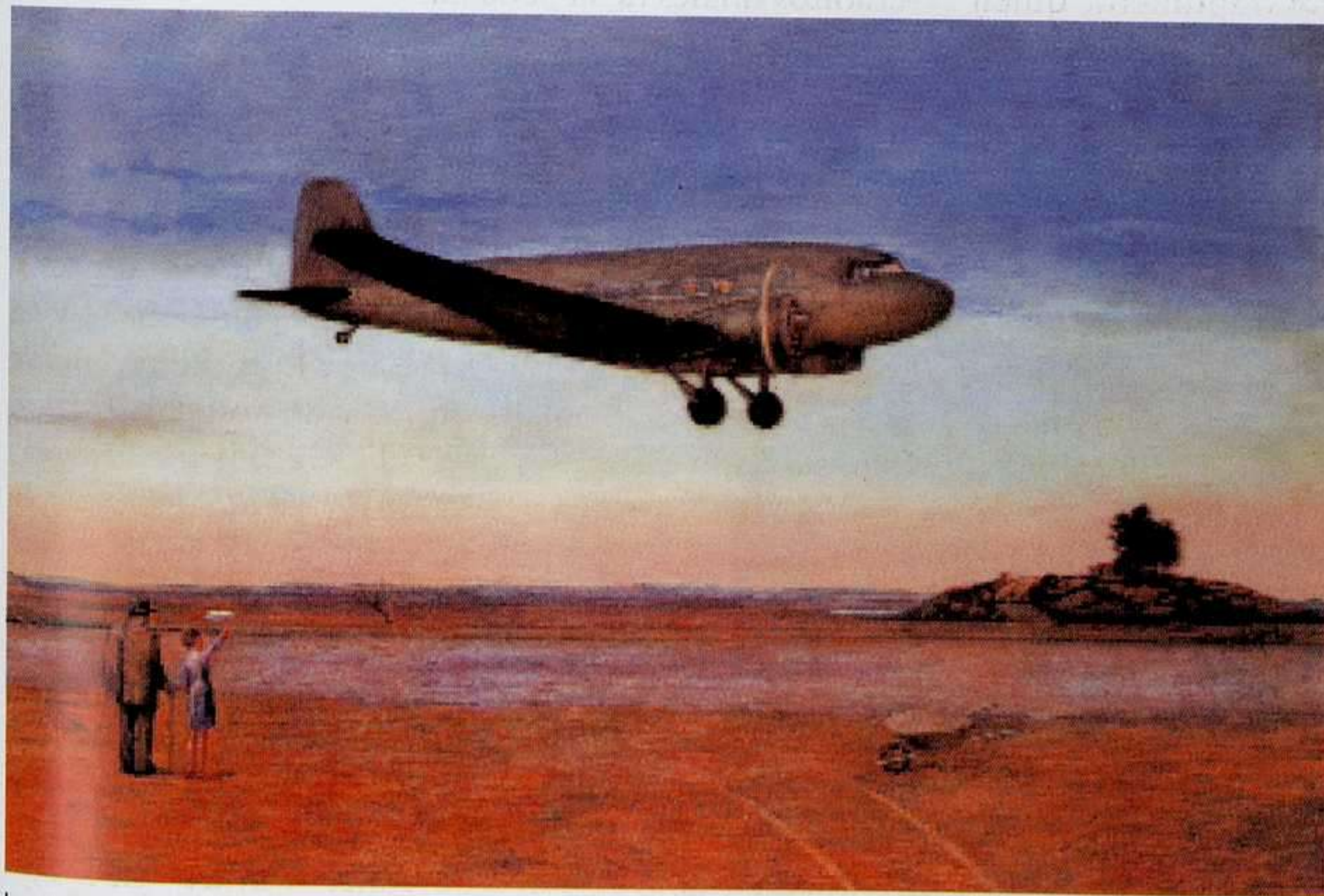
DIEGO Ay, muchacho, qué simpático eres. Ese es Lezama. Bueno, de algún modo es mi papá, y también el tuyo.

Pero la mejor invocación de este personaje y de su máxima obra, *Paradiso*, se produce en la secuencia en que Diego invita a David y a Nancy a un «almuerzo lezamiano». Todos los aromas y sabores de la comida criolla están allí representados, de manera que el almuerzo lezamiano de *Fresa y Chocolate* representa una conmemoración gastronómica, un ritual de la «cubanía» y un culto a la erudición representada en la figura del poeta cubano.

Otras fuentes consultadas

King, John. *Magical reels. A History of cinema in Latin America*. Verso, Londres, 1990.

Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. *Cien años de cine latinoamericano. 1896-1995*. ICAIC, La Habana, 1995.



Juan Subercaseaux *El curso del tiempo*, 1990

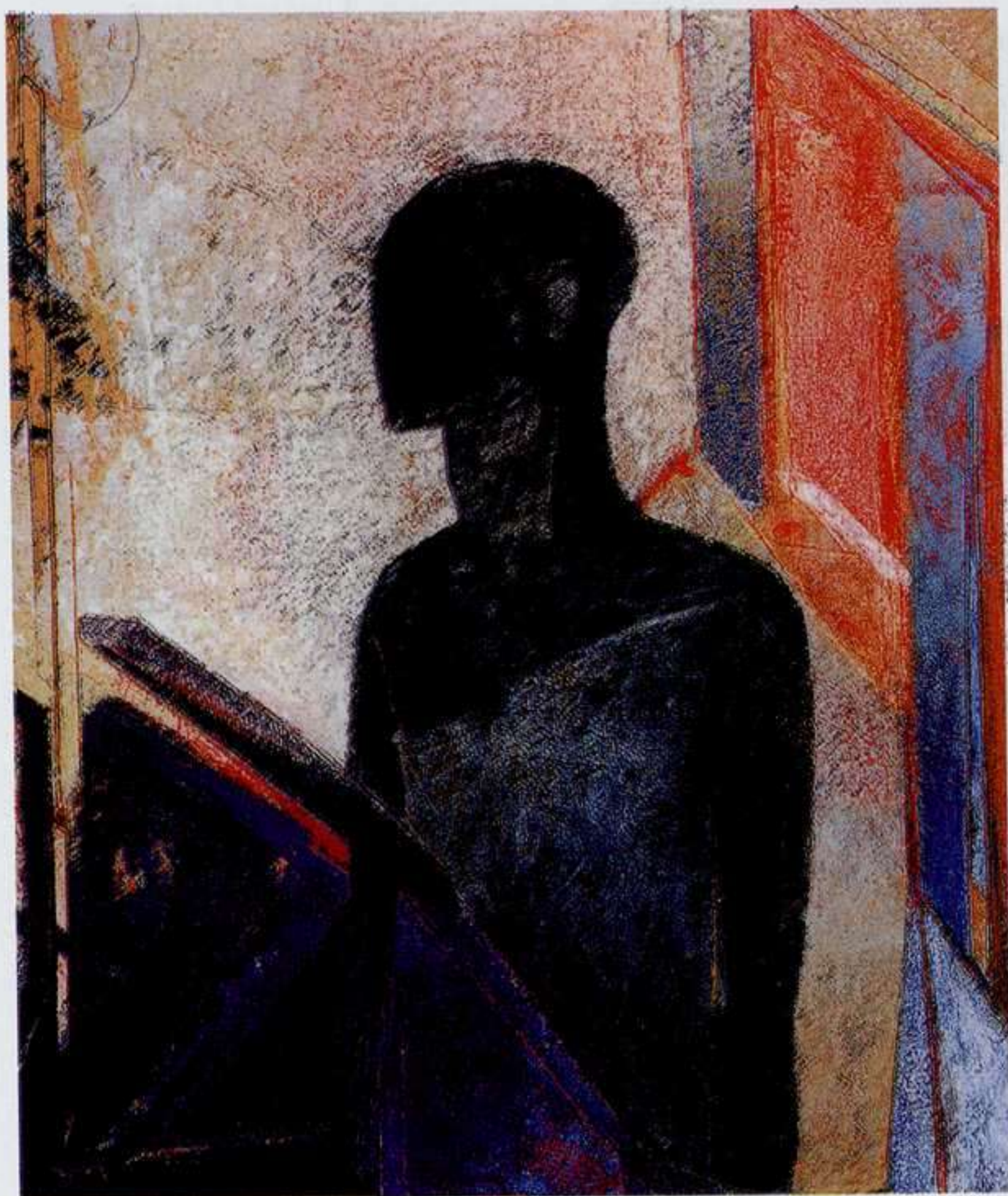
Es tan fácil que hasta los hombres pueden

Gabriel García Márquez

(Sinopsis)

La relación de García Márquez con el cine es íntima: sabido es, y lo ha manifestado en diversas ocasiones, que quiso ante todo ser cineasta pero que el tipo de cosas que quería decir y el cómo contarlas se adaptaban mejor a la estructura narrativa de la escritura literaria. Crítico cinematográfico en *El Espectador*, su filiación cinéfila coincide con el neorealismo italiano hasta el punto de viajar a Roma a conocer los estudios Cinecittá y estudiar la carrera de dirección en el Centro Experimental de Cinematografía (coincidiendo con el director argentino Fernando Birri) mientras seguía como corresponsal del diario. Impulsor del cine colombiano y de la cubana Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, a comienzos de los años sesenta se instaló en México donde escribió diversos guiones llevados o no a la pantalla integrándose en el mundillo cinematográfico junto a Arturo Ripstein (el debut de ambos fue con *Tiempo de morir* (1965) y relacionándose con Buñuel (quien poseía sus primeros libros cariñosamente dedicados) y los Alcoriza. De esta época es el proyecto de guión *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*, dedicado a Janet Alcoriza, del que reproducimos una parte de la sinopsis. En él, en tono de comedia y con su habitual ironía, ensalza la capacidad de las mujeres para sobrevivir en las condiciones más difíciles y atraerse para sí incluso a los hombres más declaradamente machistas.

JAVIER HERRERA



Benjamín Lira *Equinoccio*, 1994

Tres chicas guapas, alegres emprendedoras, que a pesar de ser primas hermanas no se conocen entre sí, llegan a la capital desde distintos lugares de la provincia, ilusionadas con la situación de que un tío solterón les ha dejado una herencia.

Meche, la mayor, nacida en el norte es la más despabilada y moderna, y tiene ideas muy propias en relación con la superioridad de las mujeres sobre los hombres. Piensan que estos controlan el mundo por una casualidad histórica y que se mantienen en el poder por la fuerza, sin estar mejor capacitados que las mujeres para regir los destinos de la humanidad.

Licha, probablemente la más guapa, es el carácter apuesto. Es romántica, enamoradiza, sentimental, y se siente satisfecha de que la mujer esté a merced de los hombres. Cree que la felicidad sólo se consigue con el corazón, y tratando de lograrla se ha vuelto experta en la canción y los bailes modernos, pues así espera ser más atractiva al hombre ideal.

Anita, la tímida, la despistada, cuya avanzada miopía ocasiona toda clase de equívocos y trastornos, no tiene ninguna teoría. Se conforma con no crear demasiados conflictos, y tratando de no crearlos crea los más complicados y divertidos. Así, sin darse cuenta, ha descubierto una buena fórmula para suscitar la atención y la simpatía de los hombres.

En la oficina del licenciado donde las tres coinciden para reclamar la herencia, y donde se ven por primera vez, hacen una larga antesala que les permite comentar los sacrificios que han hecho para llegar hasta allí. Todas han quemado sus naves. Meche, que sabe algunas triquiñuelas legales porque ha sido secretaria de un abogado, renunció a su empleo sin indemnización y vendió su coche, pero se dio el gusto de darle con la puerta en las narices a un patrón esclavizante y voraz.

Licha, menos recursiva, sencillamente abandonó el trabajo estéril en una tienda de arreglos florales, con la esperanza de hacer un curso de decoración cuando reciba la herencia.

Anita, que nunca ha tenido un trabajo regular debido a sus constantes metidas de pata, consiguió con un amigo de la infancia que le prestara sus ahorros para pagárselos cuando regrese con la herencia.

El licenciado es un vejete rechoncho, casado con una mujer más agria y autoritaria que un sargento de caballería. Recibe a las tres chicas en una crisis de mal humor, y sin más explicaciones les da una tarjeta con una dirección

Para Janet, como recuerdo
de los amargos e irrisu-
bles días en
que éramos fuertes.
Con un abrazo de
Gracia

ES TAN FACIL QUE HASTA LOS
HOMBRES PUEDEN,
(sinópsis)

Tres chicas guapas, alegres, emprendedoras, que a pesar de ser primas hermanas no se conocen entre sí, llegan a la capital desde distintos lugares de provincia, ilusionadas con la noticia de que un tío solterón les ha dejado una herencia.

Meche, la mayor, nacida en el norte, es la más despabilada y moderna, y tiene ideas muy propias en relación con la superioridad de las mujeres sobre los hombres. Piensa que estos controlan el mundo por una casualidad histórica, y que se mantienen en el poder por la fuerza, sin estar mejor capacitados que las mujeres para regir los destinos de la humanidad.

Licha, probablemente la más guapa, es el carácter apuesto, romántica, enamoradiza, sentimental, y se siente satisfecha de que la mujer esté a merced de los hombres. Cree que la felicidad sólo se consigue con el corazón, y tratando de lograrla se ha vuelto experta en la canción y los bailes modernos, pues así espera ser más atractiva al hombre ideal.

Anita, la tímida, la despistada, cuya avanzada miopía ocasiona toda clase de equívocos y trastornos, no tiene ninguna teoría, se conforma con no crear demasiados conflictos, y tratando de no crearlos crea los más complicados y divertidos. Así, sin darse cuenta, ha descubierto una buena fórmula para suscitar la atención y la simpatía de los hombres.

En la oficina del licenciado donde las tres coinciden para reclamar

... 2 ...
... la herencia, y donde se ven por primera vez, hacen una larga antesala que les permite comentar los sacrificios que han hecho para llegar hasta allí. Todas han quemado sus naves. Meche, que sabe algunas triquiñuelas legales porque ha sido secretaria de un abogado, renunció a su empleo sin indemnización y vendió su coche, pero se dio el gusto de darle con la puerta en las narices a un patrón esclavizante y voraz.

Licha, menos recursiva, sencillamente abandonó el trabajo estéril en una tienda de arreglos florales, con la esperanza de hacer un curso de decoración cuando reciba la herencia.

Anita, que nunca ha tenido un trabajo regular debido a sus constantes metidas de pata, consiguió con un amigo de la infancia que le prestara sus ahorros para pagárselos cuando regrese con la herencia.

El licenciado es un vejete rechoncho, casado con una mujer más agria y autoritaria que un sargento de caballería. Meche a las tres chicas en una crisis de mal humor, y sin más explicaciones les da una tarjeta con una dirección para que vayan a buscar su nueva propiedad. Cuando por fin logran encontrarla después de una complicada búsqueda, está a punto de desaparecer de circulación. En una gasolinera en el más insostenible estado de abandono. Y para colmo de desgracias, situada en una calle de poco tránsito.

En síntesis, el tío solterón, enfermo en sus últimos años, no solo había desahogado el negocio, sino que le hipotecó a última hora para atender a los gastos del funeral. En decir: más que una propiedad, las tres chicas han heredado una deuda.

Construccion, se dan cuenta de que les está vedado inclusive el recurso de recurrir a la herencia. Por una parte, no está dispues-

tas a hacer el esfuerzo de regresar a sus lugares de origen con las manos vacías. Por otra parte, que en por donde deben haber esconzido, el dinero que tienen apenas las alcanza para los pasajes de regreso.

El momento de infortunio es roto por el claxon de un lujoso Cadillac cuyo propietario, ignorante de que la gasolinera no está en servicio, espera que le resuelvan un problema grave. Su coche, y no hay más que verlo para darse cuenta, está a punto de incendiarse, envuelto en una espesa cortina de humo que más bien parece un recurso de guerra que una avería del motor. Anita busca afanosamente un teléfono para llamar a los bomberos. Licha, también ofuscada, consigue una cubeta de agua, y en vez de echarla en el radiador se la echa al coche en la carrocería, como si en realidad se tratara de apagar un incendio.

Meche, la más serena, animada siempre por la idea de demostrar la superioridad de los hombres, es la única que hace lo que se debe hacer: destapa el radiador y le echa agua. Luego, recordando que su viejo coche sufrió un desperfecto similar cuando se le rompió la banda del ventilador, descubre el origen del daño. Entonces le dice al conductor que se vuelva de espaldas y cuente hasta diez. Cuando esto lo hace, el coche está arreglado. Sencillamente, Meche se quitó el ligero y sustituyó con él la banda rota. Tal vez el coche no irá muy lejos, pero por ahora el problema está resuelto.

El conductor, cuyos aires de funcionario atareado se advierten al primer golpe de vista, se deshace en frases de gratitud, y les deja a las chicas una sabrosa propina.

Ellas mismas no creen en el milagro. Pero Meche reacciona. Comprendiendo que con un poco de ingenio y otro poco de perseverancia se le puede sacar partido hasta a una gasolinera, reanuda por todas

para que vayan a conocer su nueva propiedad. Cuando por fin logran encontrarla después de una complicada búsqueda, están a punto de desmayarse de desilusión. Es una gasolinera en el más lamentable estado de abandono. Y para colmo de desgracias, situada en una calle de poco tránsito.

En efecto, el tío solterón, enfermo en sus últimos años, no solo había descuidado el negocio, sino que lo hipotecó a última hora para atender a los gastos del funeral. Es decir: más que una propiedad, las tres chicas han heredado una deuda.

Consternadas, se dan cuenta de que les está vedado inclusive el recurso de renunciar a la herencia. Por una parte, no están dispuestas a hacer el ridículo de regresar a sus lugares de origen con las manos vacías. Por otra parte, que es por donde deben haber

comenzado, el dinero que tienen apenas alcanza para los pasajes de regreso.

El momento de infortunio es roto por el claxon de un lujoso Cadillac cuyo propietario, ignorante de que la gasolinera no está en servicio, espera que le resuelvan un problema grave. Su coche, y no hay más que verlo para darse cuenta, está a punto de incendiarse, envuelto en una espesa cortina de humo que más bien parece un recurso de guerra que una avería de motor. Anita busca afanosamente un teléfono para llamar a los bomberos, Licha, también ofuscada, consigue una cubeta de agua, y en vez de echarla en el radiador se la echa al coche en la carrocería, como si en realidad se tratara de apagar un incendio.

Meche, la más serena, animada siempre por la idea de demostrar la superioridad de los hombres, es la única que hace lo que se debe hacer: destapa el radiador y le hecha agua. Luego, recordando que su viejo coche sufrió un desperfecto similar cuando se le rompió la banda del ventilador, descubre el origen del daño. Entonces le dice al conductor que se vuelva de espaldas y cuente hasta diez. Cuando este lo hace, el coche está arreglado. Sencillamente, Meche se quitó el ligero y sustituyó con él la banda rota. Tal vez el coche no irá muy lejos, pero por ahora el problema está resuelto.

El conductor, cuyos aires de funcionario atareado se advierten al primer golpe de vista, se deshace en frases de gratitud, y les deja a las chicas una sabrosa propina.

Ellas mismas no creen en el milagro. Pero Meche reacciona. Comprendiendo que con un poco de ingenio y otro poco de perseverancia se le puede sacar partido hasta a una gasolinera, resuelve por todas que hay que quedarse con el negocio. No cree, de veras, que cueste mucho trabajo.

—Cómo será de fácil —dice— que hasta los hombres lo pueden hacer.

El licenciado, cuyas secretas intenciones no están todavía a la vista, se queda perplejo cuando en vez de tres provincianitas asustadas, ve regresar a su despacho tres muchachas radiantes que le comunican su decisión: se quedan con la gasolinera! El licenciado les dice que es una locura, les explica que al aceptar la herencia tendrán que aceptar también la deuda, y que después de todo aquel no es un negocio para mujeres sino para mecánicos con los pantalones bien fajados. Por último, sus ocultas intenciones empiezan a vislumbrarse, cuando les muestra a las chicas las veintidós letras que le firmó el difunto tío, dando la gasolinera como garantía, y que hará efectivas, una a una, a partir del próximo mes.

Esta es, precisamente, una de las circunstancias en que a Meche le gusta demostrar la superioridad de la mujer. Nada: se quedan con la gasolinera, contra los pronósticos sombríos y la tentativa de soborno del licenciado. Ahora, piensan las chicas, es más que una herencia: un asunto de honor.

Y para que sufra el licenciado, se llevan los documentos de la gasolinera, y reúnen todo el dinero de que disponen. Apenas alcanza para comprar la pintura. Pero entre los relojes y pulseras que llevan al Monte de Piedad, y lo que logra recoger Licha cantando en el camión de ida y regreso, consiguen reunir lo suficiente para darle al negocio una apariencia atractiva.

Con pantalones de trabajo, cantando alegremente, las tres chicas pintan la gasolinera. Licha, con sus ideas de decoración, se ha encargado de comprar la pintura, y por supuesto ha escogido colores que irían mejor con una pastelería sofisticada que con una gasolinera. Anita, la miope, ha sacado nadie sabe de donde unos primeros adornos de olán que les imprimen a las bombas un gracioso aspecto de regalos de boda. Al final el establecimiento parece más bien una fiesta de 15 años que una gasolinera, pero nadie ha de atribuirlo a ignorancia de sus propietarias, sino a un nuevo, moderno e ingenioso sentido de la publicidad.

Las chicas no pueden pagarse el lujo de un hotel. No importa. La abandonada oficina de la gasolinera tiene suficiente espacio para dormir y guisar, y no hay mejor ducha que el lavadero de automóviles. Además, como si todo fuera un premio de la lotería, hay una litera de tres unidades rescatada quién sabe de qué naufragio, donde se duerme como un grumete castigado a pan y agua, pero de todos modos se duerme.

Todo está listo para servir a usted cuando aparece el primer cliente. Las chicas rodean el coche con una diligencia sin precedentes. Meche fumiga los cristales con el atomizador de perfume. Anita retoca las raspaduras de la carrocería con esmalte para las uñas y Licha saca brillo a los cromos con crema para suavizar la piel. En un abrir y cerrar de ojos hacen un extraordinario trabajo de tocador, pero da la maldita casualidad de que el apresurado conductor solo quiere un servicio: gasolina.

—Gasolina! —gritan las tres chicas, mirándose perplejas.

En todo habían pensado, menos en eso. De modo que despachan al cliente con la explicación de que apenas un instante se acabó el combustible, e inician una apresurada y compleja averiguación para saber cómo es ese extraño asunto de comprar gasolina.

que hay que quedarse con el negocio. No cree, de verdad, que cueste mucho trabajo.

— ¿Cómo será de fácil — dice — que hasta los hombres lo puedan hacer.

El licenciado, cuyas secretas intenciones no están todavía a la vista, se queda perplejo cuando de vez de tres provincianitas asustadas, se regresan a su despacho tres muchachas radiantes que le comunican su decisión de quedarse con la gasolinera. El licenciado les dice que es una locura, les explica que al aceptar la herencia tendrán que aceptar también la deuda, y que después de todo aquello es un negocio para mujeres sino para señoras con los pantalones bien fajados. Por último, sus ocultas intenciones empiezan a vislumbrarse, cuando les muestra a las chicas las 22 letras que le firmó el difunto tío, dando la gasolinera como garantía, y que habrá efectivas, una a una, a partir del próximo mes.

Esta es, precisamente, una de las circunstancias en que a Meche le gusta demostrar la superioridad de la mujer. Nada: se quedan con la gasolinera, contra los pronósticos sombríos y la tentativa de soborno del licenciado. Ahora, piensan las chicas, es más que una herencia: un asunto de honor.

Y para que sufra el licenciado, se llevan los documentos de la gasolinera, y reúnen todo el dinero de que disponen. Apenas alcanza para comprar la pintura. Pero entre los relojes y pulseras que llevan al Monte de Piedad, y lo que logra recoger Licha cantando en el camión de ida y regreso, consiguen reunir lo suficiente para darle al negocio una apariencia atractiva.

Con pantalones de trabajo, cantando alegremente, las tres chicas pintan la gasolinera. Licha, con sus ideas de decoración, se ha encargado

de comprar la pintura, y por supuesto ha escogido colores que irían mejor con una pastelería sofisticada que con una gasolinera. Anita, la miope, ha sacado nadie sabe de dónde unos primeros adornos de olán que les imprimen a las bombas un gracioso aspecto de regalos de boda. Al final el establecimiento parece más bien una fiesta de 15 años que una gasolinera, pero nadie ha de atribuirlo a ignorancia de sus propietarias, sino a un nuevo, moderno e ingenioso sentido de la publicidad.

Las chicas no pueden pagarse el lujo de un hotel. No importa. La abandonada oficina de la gasolinera tiene suficiente espacio para dormir y guisar, y no hay mejor ducha que el lavadero de automóviles. Además, como si todo fuera un premio de la lotería, hay una litera de tres unidades rescatada quién sabe de qué naufragio, donde se duerme como un grumete castigado a pan y agua, pero de todos modos se duerme.

Todo está listo para servir a usted cuando aparece el primer cliente. Las chicas rodean el coche con una diligencia sin precedentes. Meche fumiga los cristales con el atomizador de perfume. Anita retoca las raspaduras de la carrocería con esmalte para las uñas y Licha saca brillo a los cromos con crema para suavizar la piel. En un abrir y cerrar de ojos hacen un extraordinario trabajo de tocador, pero da la maldita casualidad de que el apresurado conductor solo quiere un servicio: gasolina.

— Gasolina! — gritan las tres chicas, mirándose perplejas.

En todo habían pensado, menos en eso. De modo que despachan al cliente con la explicación de que hace apenas un instante se acabó el combustible, e inician una apresurada y compleja averiguación para saber cómo es ese extraño asunto de comprar gasolina.



Julio Cortázar

Carta inédita a Luis Buñuel

30 de noviembre de 1962

París, 30 de noviembre de 1962

Señor Luis Buñuel,
Madrid.

Querido Buñuel:

Sí, querido Buñuel, querido por todo lo que usted es y por todo lo que ha hecho y está haciendo para arrancar a este mundo estúpido de su cáscara de costumbres cotidianas y podridas. Nunca creí que tendría la suerte de poder escribirle personalmente para decirle, antes de cualquier otra cosa, lo que su cine ha significado para los argentinos de mi generación, que alguna vez se acuraron en su juventud a la maravilla pura de "La edad de oro" y sintieron que no todo estaba perdido mientras hubiera poetas como usted, rebeldes como usted. Me acuerdo que hace doce años, cuando llegué a París por primera vez, estaban de estrenar aquí "Los olvidados". Me produjo una tal impresión que esa misma noche escribí una reseña para "Sur", a pesar de que soy bastante incapaz de escribir reseñas y me falta el sentido crítico necesario para hacerlo bien. Y este año, hace unos pocos meses, vi en una exhibición privada "El ángel exterminador", y volví a tener la sensación fabulosa que me había dado "La edad de oro", y fue como un rescate de tanto cine convencional y nada más que inteligente que uno ve en estos tiempos. Admiro enormemente a Bergman, a Renoir, a Truffaut, pero en el cine que usted hace hay siempre ese agujero vertiginoso en la realidad, ese espacio a otra cosa que en último término es la única cosa que cuenta para los poetas. Por todo eso usted es una de las pocas razones por las que estoy contento de haber vivido en este tiempo. Se lo digo así, sin vueltas, porque sé que se va a comprender.

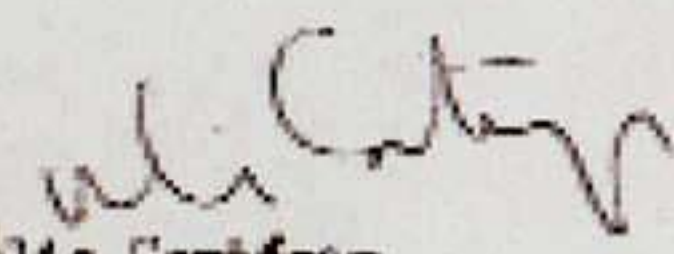
Puede imaginarse la alegría que siento ante la posibilidad de que uno de mis cuentos pueda darle tema para una parte de su próxima película. Máxima cuando iría acompañado de "Aura", que me parece un relato admirable, y del no menos admirable "Gradiva". Sé que en sus manos, mis historias darían el salto total que en el cuento no alcanzan a dar, frenadas por razones literarias en que ya he dejado de creer y que en definitiva hay que saber violar como he violado usted tantos tabúes estúpidos que se sustentan gracias a las hipocresías que bien conocemos.

Me incomoda hablar de dinero después de todo lo que le he dicho más arriba, pero ~~justo~~ los malos tragos hay que pasarlos pronto, y ojalá en el futuro podamos encontrarnos o escribirnos para hablar de otras cosas. Mi propuesta es de cuatro mil dólares, y la hago basándome en lo que se han pagado por las dos películas argentinas basadas en cuentos míos ("La cifra imper", que acaba de estrenarse en Buenos Aires, y "El perseguidor", cuya filmación debe estar terminando en estos días).

Le contesto a su dirección de España, aunque al pie de su carta me pone usted su dirección de México. Pero creo comprender que se va a quedar todavía un tiempo en Madrid.

Ojalá pueda venir pronto a París como me dice. Soy tímido y mal tertuliano, pero creo que con usted me sentiría tan amigo de inmediato, que la idea de encontrárselo aquí y hablar de tantas cosas me llena de alegría.

Gracias por todo, y un abrazo de su amigo


Julio Cortázar

9, Place du Général Beuret
PARIS XV



Poética del cine

RAOUL RUIZ

Cada vez que veía una película, tenía la impresión de encontrarme en otra: inesperada, diferente, inexplicable y terrible. De niño me había introducido en una sala en la que se proyectaban películas para adultos; aquel día se proyectaba *Las Orgías de la Torre de Nesles*. Entre dos escenas de desnudo de Sylvana Pampanini apareció un iceberg y después salió un barco de la Marina Nacional en el que el Presidente de la República de Chile proclamaba que el Antártico era también chileno. Con la palabra «chileno» Sylvana Pampanini volvió a aparecer y la película prosiguió como si no hubiese pasado nada.

Algunos años más tarde entendí que la irrupción abrupta de una película en otra no bastaba para cargarla de magia; sin embargo, me pareció entender que cualquier película es siempre portadora de otra secreta y que para descubrirla era necesario desarrollar el don de la doble visión que cada uno de nosotros posee. Este don, que Dalí hubiera podido llamar «método paranoico crítico», consiste sencillamente en ver en una película no la secuencia narrativa efectivamente mostrada, sino el potencial simbólico y narrativo de las imágenes y de los sonidos aislados de su contexto.

Hace unos diez años en el Bar Acrópolis, justo enfrente del semáforo Texas Bar de Lisboa, un electricista de cine que intentaba explicarme el alma plural de los portugueses, me contó que cada portugués posee un secreto importante para él, y él solamente. Por ejemplo, el conocimiento exacto de la profundidad de un orificio mural en el pasillo oscuro de una casa en ruina. Alrededor de tal secreto celosamente guardado tienen que girar todos los actos de su vida. Me parece que sería difícil explicar mejor el viaje clandestino a través de las múltiples películas en la vida del cineasta o del cinéfilo. La superstición, según la que vemos o rodamos una sola y misma película, se transforma en cada uno de nosotros en esto: de película en película estamos persiguiendo una película secreta, que se esconde porque no quiere ser vista.

Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, Éditions Dis Voir, 1995, pp. 104-106

Germán Arestizábal, *Mellizas de tango II (fragmento)*, 1981

PABLO NERUDA Y EL CINE

ROSA MÉNDEZ FONTE



Escena de *El cartero (y Pablo Neruda)* de Michael Radford, 1995

PABLO DE AMÉRICA

Pablo do mineral ó eter demarcando a patria
i a posibre universal LIBERTÁ que se anuncia
no ervello do ollar de tódalas xentes.

Uxío Novoneyra. *O Courel*, 1973

(*Chile en el corazón. Homenaje a Pablo Neruda*)

Acaso no sea Pablo Neruda el único poeta que, no siendo español, aparece inscrito en la lista inexistente, de tan real, de nuestro patrimonio literario; pero sí es indudable que pocos poetas aparecen tan nítidamente identificados en nuestra memoria como partícipes de una historia, no tan lejana, que aún perfila nuestro presente. Su estancia en España —llega a Barcelona en mayo de 1934, y se instala en Madrid, a partir de febrero de 1935— estuvo marcada no sólo por la acogida fraternal de los poetas más representativos de ese momento, sino que, además, halló también un profundo conocimiento de su obra por parte de quienes atendían al mundo literario; hechos ambos que no dejaron de sorprender a quien, desde hacía años, arrastraba interiormente la amargura provocada por el sentimiento de incompreensión que, hacia su poesía, sentía el pueblo chileno.

García Lorca y él se conocieron en 1933, en Buenos Aires; llevado allí el primero para asistir al estreno de su obra teatral «Bodas de sangre», en la compañía de Lola Membrives. De ese momento será también el tan conocido discurso al «alimón», que ambos pronunciaron con motivo del homenaje dedicado, en el Hotel Plaza, por el Pen Club.

Habrà de ser también Federico quien le organice y se encargue de presentar, el 6 de diciembre de 1934, una conferencia y un recital poético en la Universidad de Madrid. Las palabras de presentación serán manifiesto de su bienvenida al escenario de la cultura española; «Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta (...) un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la dura mejilla de la estatua». Poco tiempo después de haberse instalado en Madrid, en el Barrio de Argüelles (Casa de las Flores) se le ofrecerá la dirección de la revista *Caballo verde para la poesía*, impresa por Manuel Altolaguirre, que le permitirá, junto con otras colaboraciones, asentarse con comodidad en un espacio propio dentro del mundo literario del momento.

Neruda llegó a España acompañado de María Antonieta Haagenar, a quien, cariñosamente, llamaba Maruca; mujer que apenas dejaría huella en sus poemas. En su primer encuentro con Alberti, en la casa de éste le diría: «Tengo a mi mujer abajo, no te asustes, es casi una gigante». De este matrimonio nacerá, en Madrid, Malva Marina.

Ese mismo año de 1934, y en la casa del diplomático y escritor chileno Carlos Morla Lynch, conoce a Delia del Carril; hija de una, supuestamente, acaudalada familia argentina, de clara ideología comunista y con quien se une de hecho meses después del estallido de la guerra civil.

En 1936, María Antonieta y su hija, acompañadas por Concha Méndez —esposa de Manuel Altolaguirre— abandonarán Madrid, huyendo de los continuos bombardeos de la ciudad, para dirigirse a Valencia, y desde allí a Holanda. Neruda y María Antonia no volverán a encontrarse; en 1942, morirá en Holanda Malva Marina. En *Residencia en la tierra* se recoge claramente la difícil relación que había entre ambos, agravada, quizás, por la enfermedad de nacimiento que aquejó a la que fue su única hija.

En 1937, Neruda ya está instalado en París, y desde allí urge a Delia del Carril a que se reúna con él. Una vez juntos, compartieron casa con Alberti y María Teresa León; de este momento es el comienzo de la amistad con Paul Elouard y Louis Aragon.

En cuanto a su perfil político, no influirá su cargo de Cónsul de Chile en Madrid para, desde un primer momento, adoptar un claro compromiso de apoyo al gobierno republicano; compromiso ético que comparte con la gran mayoría de intelectuales españoles. Al mes siguiente del alzamiento, le llega la noticia de la muerte de García Lorca; «La guerra de España comenzó para mí con la desaparición de un poeta», afirmará, años más tarde. Del mismo modo que acusará la prisión y muerte de Miguel Hernández: «Llegaste a mí directamente de Levante (...) También el ruiseñor en tu boca traías».

Poco días después de producirse el golpe de Estado, comienza a escribir los poemas del libro *España en el Corazón*; uno de ellos «Canto a las madres de los milicianos muertos» se lo entregará a Alberti, quien lo incluirá en el «Mono azul», periódico popular dirigido a los combatientes republicanos. El poema aparecerá con seudónimo, lo cual ha de entenderse como un modo de «protección» utilizado por Alberti hacia su amigo. Pero ya todo anuncia su férrea y poco oculta voluntad de denunciar tanta injusticia, de ahí que poco después sea sustituido en su cargo por el gobierno conservador chileno de Arturo Alessandre. En 1939, ya en París, influirá en el recién elegido presidente Aguirre Cerda, para fletar el Winnipeg; barco que llevará a Valparaíso a un buen número de refugiados españoles en Francia. Este tiempo pasado en España será para Pablo Neruda uno de los referentes que ya no habrá de abandonarlo; él mismo recoge en sus *Memorias* que en buena parte de todo lo que haga a partir de entonces gravitará su tiempo vivido en España.

Si en cualquier caso, no resulta sencillo separar al autor de su obra, en el caso de Pablo Neruda esto sería casi imposible; a no ser que se pudiese alcanzar la tan difícil dicotomía poema —entendido como criatura— y poesía, o ámbito de la creación. Es de sobras conocido la afirmación de que toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico; afirmación que ampliará Unamuno al afirmar que nada que no sea verdad puede ser realmente poético. Y, ciertamente, la obra de Neruda no es otra cosa que una síntesis de momentos plenos de vida.

Todo ello lleva a pensar si verdaderamente la propia vida del poeta no pueda ser, en sí misma, el argumento completo y transparente de una película intemporal. Sus tres vertientes (poética, amorosa y sociopolítica) dan lugar a un personaje a través del cual puede abarcarse todo aquello que, de un modo u otro, define al ser humano.

Teniendo en cuenta la permanente relación existente entre Neruda y los ambientes culturales del momento, no es ilusorio conjeturar su cercanía al mundo cinematográfico; aunque, ciertamente, esta relación no aparece plasmada en su obra de modo que resulte diáfana. Apenas unos pocos poemas aluden al cine; El fantasma del buque de carga (*Residencia en la tierra*) y Que se depierte el leñador (*Canto General*), entre ellos. Es por ello por lo que esta relación haya de ser buscada minuciosamente entre la no poca bibliografía relacionada con Neruda, o en aquellos que compartieron sus círculos más inmediatos.

Escasas veces alude Neruda al cine, quizás porque siempre acaparó su atención la realidad más palpable, cercana o lejana, y la ficción no tuviese un lugar privilegiado en su mundo interior. Tan sólo algunas frases sueltas, pequeños fragmentos aislados: «Lo de Venecia fue cinematográfico», afirma, cuando recuerda cómo, con igual empeño, fue aplaudido, condecorado, perseguido y obligado a abandonar la ciudad en 1951. Afirmación de la que claramente parece desprenderse la relación entre cine y surrealismo, cine y situación con tintes histriónicos. En esta misma línea definirá la «escenificación» previa que se llevó a cabo en Estocolmo, en 1971, para la entrega del Nóbel; ensayo que filmaba la televisión sueca y del que Neruda dirá: «Nunca he podido explicarme por qué capricho la televisión sueca filmaba aquel ensayo teatral interpretado por tan pésimos actores.» Deja patente su admiración por Charles Chaplin cuando, junto con Pablo Picasso y Bertrand Russel, entre otros, se opuso a la amenaza de la guerra atómica, en nombre de millones de personas. Tras su estancia en Berlín, entre el 5 y el 19 de agosto de 1951, y presenciar el Tercer Festival Mundial de la Juventud en Berlín, asiste al Festival Cinematográfico de Karlovy Vary. Igualmente, ha de presumirse su relación con Luchino Visconti, al estar éste entre los cincuenta suscriptores de la primera edición de *Los versos del Capitán*; hecho que,



Pablo Neruda. foto Luis Poirot

si no puede ratificar la amistad entre ambos, sí pudiera patentizar la admiración de este director por la poesía de Neruda. Teniendo en cuenta lo reducido de la tirada y el hecho de que la edición se publicase de forma anónima.

En sus *Memorias*, Neruda hace mención al momento en que el gobierno chileno propició el desafuero y ordenó su detención. Hecho que provocó su huida del país. Tras pasar por diversos escondites en territorio chileno, pasó algún tiempo en una pequeña casa de Valparaíso, y es allí donde se concibe el plan de embarcar destino a Guayaquil. La idea inicial era que, tras fondear en el puerto ecuatoriano, debía aparecer en cubierta, vestido de «pasajero elegante». Para ello, las mujeres de la casa le confeccionaron un traje que Neruda describe, con cierta mal reprimida ironía, como cercano a la moda que se retrataba en *Lo que el viento se llevó*; atuendo que, según sus palabras, lo convertía en un «falso Clark Gable». Al final desechó la idea de Guayaquil, decidiéndose por dirigirse al extremo sur de Chile y atravesar la cordillera a través de pasos desconocidos, muchos de ellos utilizados por contrabandistas.

Por último, su relación con las artes escénicas puede sintetizarse en la representación de su obra *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (estrenada en 1967), a cargo de la Compañía de Teatro de la Universidad de Chile y bajo la dirección escénica de Pedro Orthus.

En cuanto a ser motivo cinematográfico, y al margen de las decenas de documentales realizados sobre él, quizás haya sido esa plenitud como ser humano, esa forma de abarcar los diferentes perfiles que componían el todo que ha llegado hasta nosotros, el hecho de que no resultase sencillo llevar a la pantalla la totalidad que de él conserva nuestra memoria. Tan sólo pequeños flashes, recordatorios puntuales, pueden recogerse a lo largo de los treinta años que han pasado desde su muerte. Ejemplo de ello pueda ser la película *At long last love* (1976), del estadounidense Peter Bogdanovic y música de Cole Porter; parodia y homenaje a la vez de las comedias musicales clásicas de Hollywood. En una de sus canciones, *You are de top*, se hacen una serie de comparaciones entre el «tú» a quien va dirigida y una serie de imágenes superlativas (la torre de Pisa, la sonrisa de la Mona Lisa...etcétera). En la adaptación de la película al español, una de estas imágenes es «un poema de Neruda».

Habrán de ser *Ardiente paciencia* y *El cartero* (y *Pablo Neruda*) las películas en las que, por vez primera, se desee ofrecer una imagen que, de algún modo, plasme ese conjunto de facetas que lo definen (amor, poética e ideología política). Ambas películas están basadas en la novela del escritor chileno Antonio Skármeta (Antofagasta, Chile. 1940). Skármeta, tras estudiar Filosofía y Letras en Chile y Nueva York, impartió docencia de literatura en la Universidad de Chile, hasta su exilio a Berlín. Son también de su autoría novelas como: *Soñé que la nieve ardía*, *La insurrección*, *No pasó nada*, *Match-ball*. Producto de su trayectoria literaria posee diversos premios, entre los que destaca el de Caballero de las Artes y las Letras, otorgado por el Ministerio de Cultura de Francia. Es también autor de diversos guiones cinematográficos; *Reina de la tranquilidad* (de Peter Lilienthal) y *Desde lejos veo este país*.

En el prólogo de la novela, Skármeta cuenta cómo siendo periodista, y ya deseando entrar en el género de la novela, entrevistó a Neruda en Isla Negra. Creyendo que éste podría ayudarlo, le propuso escribir el prólogo de la novela que aún estaba escribiendo en ese momento, a lo que Neruda se negó. En su estancia en Isla Negra, Skármeta entabla una cierta relación con algunos de los que habrán de ser personajes de su novela; según él, fue la propia Beatriz González quien le pidió que escribiese la historia de Mario. De este modo, no sólo se plasma en la novela la estancia de Neruda en Isla Negra, en 1969, sino que, además se recoge como cierta la historia de Mario (el cartero) y, de algún modo, el paso de Skármeta por la Isla.

La novela fue dos veces adaptada al teatro y otras dos al cine. En cuanto a estas últimas, la primera adaptación (*Ardiente paciencia*) corrió a cargo del propio autor, en 1984, y recibió en Francia, entre otros, el Premio a la Mejor Película Extranjera. Posteriormente, en 1995, hizo una segunda adaptación Michael Radford (*Il Postino*), lo cual le valió la nominación a la mejor película en los Premios Óscar de 1996. Fueron sus principales actores Massimo Troisi, Philippe Noiret y María Gracia Cucinotta. Finalmente, la película ganadora sería: *Sentido y sensibilidad*, de Emma Thompson.

Una de las diferencias fundamentales entre ambas adaptaciones radica en que la realizada por Skármeta sigue las mismas pautas de su novela, en cuanto a situar la acción en Isla Negra y en 1969, mientras que Radford lo hace en una isla italiana. Esto último, junto a las imágenes iniciales del recibimiento que se le hace a Neruda en Roma, por parte de intelectuales y periodistas, nos sitúa en 1952; año de la estancia de Pablo Neruda y Delia del Carril en Capri. Igualmente, Skármeta plasma en su versión cinematográfica la ironía, la ternura y el humor que pueden

hallarse en su novela, mientras que Radford sitúa en el eje central la inocencia que desprende el personaje de Mario, el cartero. Inocencia que se multiplica si tenemos en cuenta que aquí Mario Ruoppolo (Massimo Troisi) se presenta como un adulto, frente al adolescente que perfila Skármeta.

Mario a pesar de sobrepasar los treinta años, se muestra al espectador como un adolescente —de ahí el juego entre ambas versiones—; sus miradas temerosas, su voz balbuceante, su inicial rubor ante Beatrice Russo (María Gracia Cucinotta), su andar desgarrado y gestos entrecortados e incluso su modo inicial de entender el mundo que lo rodea, son buena prueba de ello. El modo de presentar a este personaje, al tiempo que situarlo en una isla, no es algo infrecuente en el cine italiano; ejemplo de ello pudiera ser *The star maker* (de Giuseppe Tornatore, 1996), donde destacan la ingenuidad y el candor de sus personajes. Neruda, por el contrario, se muestra rotundo, con ese halo de esplendidez que desprenden sus poemas y que llegan a abarcarlo todo.

Desde el comienzo de la película, la atención se centra en el poeta, pero, paulatinamente, ésta va dirigiéndose hacia el cartero; ello es debido, en buena parte, al hecho de que éste vaya haciendo acopio de la fuerza que le llega a través del contacto con Neruda, una vez que éste lo incluye en su cotidianidad. Pero, a pesar de ello,

Neruda seguirá «estando ahí»; quizás porque en el mundo de la imagen la diferencia entre el acontecimiento natural y su apariencia en la pantalla es puramente psicológica, en el sentido de el medio cinematográfico nunca podrá ofrecer una forma de ficción real, mientras exista la consciencia de la distinción entre cine y realidad. Factor que, junto con la coherencia y el equilibrio, en cuanto a la significación, ratificarán el hecho de que Neruda «ya era Neruda» para el espectador antes de que la obra diese comienzo.

Finalmente, será Mario Ruoppolo quien concentrará la atención, hasta el punto de que Neruda —a pesar de haber roto su inicial distanciamiento— comenzará a desvanecerse como persona. Su salida de la Isla se acompaña de un total desentendimiento hacia el que ya hacíamos, sino su amigo, su protegido; el hecho de que sea su secretaria quien escriba la primera y única carta que Mario recibe del poeta, con el fin de que le envíe los objetos dejados en la Isla, es la culminación de este alejamiento. El espectador percibe en ese momento lo que ya se anunciara al principio de la película; un Neruda frío y casi inhumano, atento tan sólo a la vida pública que todos conocemos de él, pero desatento con las personas reales que, como Mario, se cruzan a su paso. Hechos ambos que quizás puedan reflejar el «castigo» de Skármeta a quien no quiso escribir aquel prólogo de su novela, aún no finalizada.

Por último, la vuelta de Neruda a la Isla, sitúa todo en su lugar. El cartero aparece dignificado no sólo en cuanto a su adentramiento en el mundo poético, plasmado por la concepción del poema que recoge

los sonidos de la isla, sino también por haber hecho acopio de la ideología comunista de su maestro. Por su parte, Neruda abandona la grandilocuencia de su mundo real, para encontrarse con Mario a través de la transparencia del paisaje de la isla; porque Mario, al fin, era también uno de aquellos sonidos que recogía su poema, un ser humano azul y pleno de dulzura, creado por el entorno. De ahí que las últimas imágenes de la película entremezclen poesía y violencia, miedo y ternura, belleza e injusticia; travesía, quizá, de las propias vidas de ambos personajes.

Por último, cabe destacar, a veces muy velada en la película, la fuerte relación que existía entre Neruda y Matilde Urrutia, en aquel Capri de 1952. Pablo Neruda conoció a Matilde en 1946, en un concierto al aire libre realizado en el Parque Forestal. Tres años después volvieron a encontrarse en Méjico; a partir de ese momento, ya no se separarán. Neruda, aún casado con Delia del Carril, inventará para Matilde el nombre de Rosario; y ya con esta denominación aparece en el poema *Que despierte el leñador*, de *Canto general* (1950).

En 1952, exiliados de Chile debido a su militancia comunista, aceptan el asilo político italiano, y residen en Capri. Y es en la isla donde, una noche, legalizarán su unión con la luna como testigo; Neruda

seguía aún, oficialmente, casado con Delia del Carril. Producto de ese amor por Matilde serán *Los versos del Capitán*, que escribe también durante su estancia en la isla; y se publicarán en Nápoles, en edición anónima y privada, a cargo de Paolo Ricci (Imprenta L'Arte Tipográfica).

En 1955 se produce la ruptura definitiva entre Neruda y Delia del Carril, lo cual le permite compartir con Matilde Urrutia la residencia recién finalizada y situada a los pies del Cerro de San Cristóbal; a la que llamará, en honor a ella, La Chascona. Cuatro años más tarde, en 1959 publicará *Cien sonetos de amor*, dedicados también a Matilde, que acabará teniendo en su poesía un lugar que ninguna mujer había ocupado. En octubre de 1967, en Isla Negra, legalizarán su matrimonio.

Pablo Neruda muere el 23 de septiembre de 1973. Pocos días antes, entre el 11 y el 19 de septiembre su casa de Isla Negra es «inundada, saqueada e incendiada»; los vecinos alertaron a los bomberos, de ahí que tan sólo llegaran a destruirse una bodega, dos piezas pequeñas y algunos árboles. Nada de ello quedó reflejado en la prensa del momento, totalmente controlada por los militares. Estos hechos forman parte de la película rodada recientemente, y aún no estrenada en España.

Pablo Neruda, Pablo de América, como lo denominó el poeta gallego Uxío Novoneyra, fue capaz de percibir en su totalidad el mundo que lo rodeaba y hacerlo suyo para, después, devolvérselo a ese mismo mundo, sin ropajes ni añadidos que, de algún modo, pudieran ocultar o desvirtuar su verdadero significado. Fue capaz de hallar la esencia de las cosas, el lugar recóndito donde se halla la belleza. Dignificó al ser humano, en su unicidad y en su conjunto, defendiendo su derecho a ser, a significar, en la vida hasta las últimas consecuencias. Comprendió que es la voz del poeta la que debe alzarse, sobre todas, contra la injusticia. Su desvinculación a intereses materiales, al poder ejercido desde la detención, permitió que libremente se convirtiese en el mediador entre la utopía —futura realidad alcanzable— y el presente real, en el punto de referencia hacia donde pueden mirar aquellos que aún creen en la existencia de la belleza en un presente posible y justo.

A black and white photograph showing two men on a ship's deck. One man stands in the center, looking towards the camera, while another man crouches in front of him. A large, intricate fishing net is visible in the foreground on the left. The background shows the ship's structure and a large, light-colored surface, possibly a sail or part of the hull.

Michael Rabiger

El documental y la poesía

Escena de *Hombres de Arán* de Robert J. Flaherty, 1934

En este artículo tengo el propósito de comparar la poesía y el documental como medios de expresión, y considerar la manera en que el trabajo de Robert Flaherty — quien, a veces, ha sido llamado el padre del documental— puede ser el de un poeta. Para empezar, consideremos a la poesía como el arte de capturar la esencia de la experiencia humana, transmitiéndola con la más sutil y efectiva combinación de lenguaje, estilo y métrica. Como tal, la mejor poesía es sublime porque compagina varios niveles de la conciencia, y exige un constante esfuerzo de exploración por parte del lector. Al igual que todo buen arte, nos reta a involucrarnos con la ambigüedad, a alcanzar una conciencia más profunda y, quizás, a llegar a algún nuevo estado interior. Pedirle esto a un documental es, en realidad, esperar que el director descubra percepciones profundas acerca de lo actual y, luego, que las exprese cinematográficamente de forma que impulse al espectador a experimentarlas intensamente para que, luego, él o ella sienta una alteración y un crecimiento en su espíritu. Muchos espectadores han tenido variedades de esta experiencia.

Hace tiempo que se ha reconocido la relación entre el acto de ver y el de desvelar verdades de la magnitud que habitualmente buscan los poetas. Incluso utilizan 'ver' como sinónimo de una comprensión intuitiva e inmediata, por lo que, quizás, el poeta y novelista inglés Thomas Hardy denominó a una de sus colecciones de poesía *Momentos de Visión*. Simónides, que escribió varios siglos antes de Cristo, dijo que la pintura es poesía silenciosa, y que la poesía es pintura que habla. Las imágenes de la poesía no sólo ilustran ideas abstractas; les dan cuerpo, enlazando los aspectos físicos, abstractos, emocionales e intelectuales tan inseparablemente como puede uno encontrar en, pongamos por caso, *Las Hurdes* (1932) de Buñuel. Las grandes narraciones de la antigüedad utilizaban el lenguaje como vehículo para convocar a las imágenes, y *La Odisea* y las leyendas Artúricas, que comenzaron como cuentos orales, se fijaron por escrito y se representaron como poesía. Las formas métricas hacían más fácil a los recitadores viajeros la memorización de los extensos textos, y se sabe que los ritmos y los patrones de la rima ayudan a que el público pueda concentrarse durante largos períodos. Los ritmos visuales y auditivos son de una importancia vital en todos los aspectos de un cine que trascienda. *El correo nocturno* (1936) de Basil Wright y Harry Watt —sobre los empleados postales que ordenan, durante toda la noche, el correo en un tren expreso que atraviesa Inglaterra— es el experimento más trascendente de los primeros documentales. Hace derivar su ritmo de los ritmos inherentes a todas las acciones y sonidos del tren, intensificados por la narración poética de W.H. Auden y la música de Benjamín Britten.

Intencionalmente o no, todos los tipos de arte expresan un punto de vista. Zola describió a la obra de arte como «un rincón de la naturaleza observado por un temperamento», y esto señala al elemento común de la subjetividad que los documentales y la poesía tienen en el corazón de sus procesos. La experiencia desnuda entra en la mente del poeta por el ojo, el oído y el corazón subjetivos y crece en la memoria, depurada y concentrada. La memoria, matizada y transformada por la mente investigadora e imaginativa, como mejor puede compartirse con los otros es por medio del lenguaje elevado a su máxima potencia —lo que podría ser otra definición de la poesía. De manera parecida, un realizador de documentales observador acumula filmaciones igual que la mente del poeta registra memorias. El equipo de realización contempla, entonces, las implicaciones y los significantes del material y destila el sonido y la imagen en un constructo altamente evolucionado, utilizando los mejores aspectos del lenguaje de la pantalla para impartir significados y esencias al público. Las imágenes rítmicas y contrapuestas, los símbolos, las acciones, las palabras y los sonidos del lenguaje cinematográfico sirven excepcionalmente bien al pro-

pósito poético porque el lenguaje fílmico es, en realidad, la analogía más evolucionada que poseemos de la complejidad de la conciencia humana.

El documental —la filmación de gente que alimenta bebés o baja de trenes y que la sigue por la miríada de acciones de la vida real—, había sido el tema de la cámara desde los hermanos Lumière en adelante, y la Primera Guerra Mundial fue especialmente rica en cobertura. Pero hasta *Nanook of the North* [*Nanuk, el esquimal*] (1922) de Robert Flaherty, nadie había pensado en hacer que la actualidad filmada contara una historia de tal forma que la gente en su vida real adquiriera dimensiones míticas o poéticas. El socialismo revolucionario lo hizo retóricamente, pero Flaherty fue el primero que utilizó la cámara para emplazar las leyendas épicas y lo mítico en la vida cotidiana.

Robert Flaherty nació en 1884 en la Montaña de Hierro, Michigan; hijo de un ingeniero de minas que trabajaba en las ciudades y los campamentos mineros. De vez cuando el muchacho vivía en un relativo aislamiento, siguiendo pistas y cazando con los indios de la localidad, y siempre estuvo fascinado con la naturaleza. No era un escolar atento; Flaherty prefería estar en el campo ayudando a su padre con los planos de los yacimientos de minerales. Estudió minería en la universidad, conoció a su futura mujer y, luego, fue hacia el norte, a Canadá, para hacer prospecciones en un territorio poco conocido. A partir de 1910 realizó varias expediciones al lejano norte y llegó a respetar profundamente la ingeniosidad y el buen humor de los esquimales. En un viaje a casa, aprendió a utilizar una cámara Bell y Howell de 16 mm.



Robert Flaherty Imagen de *Nanuk, el esquimal*, 1922



Robert Flaherty Imagen de *Moana*, 1931



Robert Flaherty Imagen de *Lousina Story*, 1948

y, al haber sido contratado para hacer el mapa de la costa este de la bahía Hudson, se dirigió hacia el norte y filmó más de 17 horas de documental del viaje. De regreso en Toronto, mientras guardaba su material y fumaba, inadvertidamente incendió el negativo y sufrió graves quemaduras. Ahora todo lo que quedaba de su película era un original positivizado que se vio obligado a mostrar repetidamente en su esfuerzo por reunir dinero para volver a filmar.

Estas proyecciones eran fortuitas porque, con el tiempo, le convencieron de que su filmación había sido plana e inconsecuente. De regreso a la bahía

Hudson en 1920 con los fondos de un comerciante de pieles francés, se puso a trabajar de una manera nueva, involucrando a actores nativos pagados y animándoles a elaborar una historia. Consciente de la intrusión generalizada en el mundo esquimal de elementos de la civilización blanca, Flaherty se interesó más por cómo debía haber vivido el abuelo de Nanuk. Con Nanuk, que también estaba interesado en retratar esto, se pusieron a recrear una forma de vida ya desaparecida, utilizando las ropas, herramientas y barcas del siglo XIX. Para Flaherty aquella fue la última era de la inocencia y del heroísmo puro del pueblo Inuit.

Como había hecho con los

nativos americanos en su juventud, Flaherty vivió con los esquimales mientras hacía su primera película para, así, aprender su forma de vida y sus valores, y ganar su confianza. Incluso fue el padre del hijo de una mujer Inuit —aunque esto no se supo hasta mucho más tarde. Sus ayudantes nativos actuaban, ayudaban con el equipo, y aprendieron a revelar, proyectar y criticar la filmación. En una ocasión, Flaherty incapaz de volver a montar una cámara, vio con buenos ojos cómo uno de sus asistentes nativos lo hacía por él.

La contribución de Flaherty al canon del documental fue la de colaborar, más que simplemente dirigirlos, con sus actores y co-elaborar con ellos los materiales de la historia para que ésta siguiera un arco narrativo, como en el cine de ficción de la época. Como nadie

antes que él, comprendió que el material fáctico carecía de cualquier dimensión mayor de significado a menos que se arreglara para provocar en la conciencia del público manifestaciones más integradoras.

El cine de la época en que se hizo *Nanuk* era mudo, en blanco y negro, y técnicamente había evolucionado poco desde sus comienzos en el siglo XIX. Concep-

tualmente, sin embargo, había avanzado mucho en sus primeras tres décadas. Esto se debía principalmente a todos los experimentos que se habían realizado para presentar la ficción, y (en Rusia) de la teorización acerca de cómo funcionaba el lenguaje de la pantalla. Para el público, el cine debe de haber sido una experiencia profunda. Incluso hoy, desentrañar las intenciones de los realizadores a partir de los fragmentos volátiles de un mundo silencioso resulta ser una actividad más reflexiva y especulativa que la que solemos dedicar al realismo predominante hoy en día, con sus vivos colores, el sonido sincronizado y las convenciones sintácticas largamente establecidas.

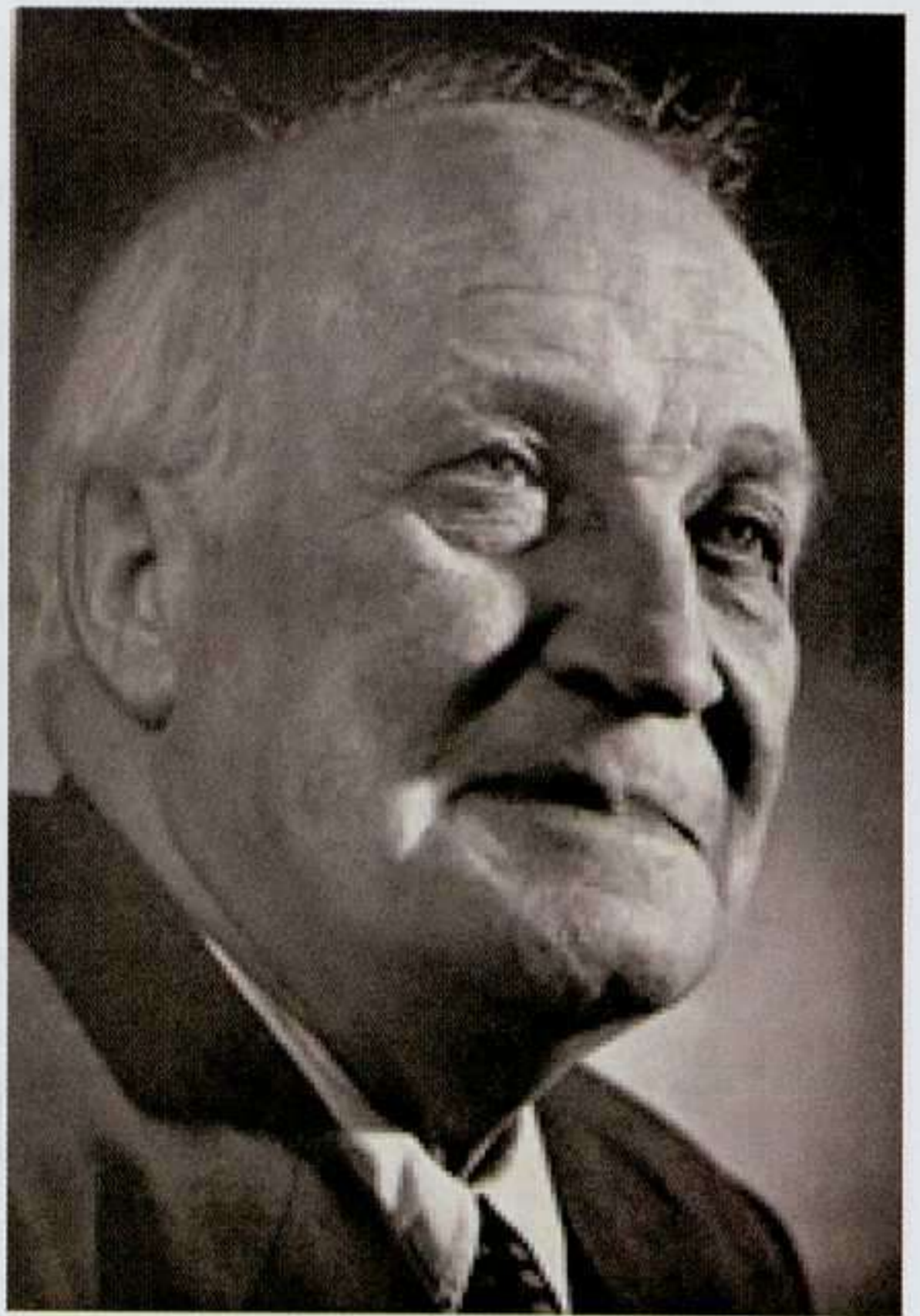
Flaherty se veía instintivamente arrastrado a situaciones extremas en lugares lejanos. Distanciar una narración en el lugar y en el tiempo era un recurso familiar de la literatura y el periodismo de viajes. Era un recurso seguro para liberar, por igual, la imaginación del narrador y la del público. Hardy, por ejemplo, con frecuencia ambienta sus novelas y poemas un poco antes de su propio nacimiento, en la época en que sus padres eran jóvenes. Inventaba los nombres de los



lugares basándose en lugares reales de Dorset y transformaba el reino de Wessex en un escenario 'mitad real, mitad sueño' para sus historias. Aunque había nacido varias décadas antes que Flaherty, es un útil paralelo de Flaherty ya que ambos fueron autodidactas, crecieron en circunstancias rurales y, en alguna medida, aisladas, eran violinistas aficionados, más intuitivos que intelectuales y rehuían la teoría. Pronto en la vida, ambos parecen haber caído en un eterno encantamiento merced a los cuentos orales que les contaban algunas personas amadas. Ninguno olvidó jamás lo poderosamente que el pasado, recordado o imaginado, favorece el que un mundo intensamente sentido se despliegue en la imaginación del que atiende.

«El pasado», dijo C.P. Snow, «es otro país. En el que las cosas se hacen de otra manera». La poesía y la literatura, reflexivamente consumadas, se emplazan en los tiempos del pasado mientras que el cine siempre tiene lugar en el tiempo presente. Incluso el 'flash back', una vez establecido, deviene su propio presente. Esto, sin embargo, presenta alguna forma de ambivalencia ya que cada secuencia de película o vídeo comienza haciéndose historia en el momento que se graba. 'Todo lo que he visto, lo he visto una vez y no lo he vuelto a ver', dice el anciano protagonista mientras está mirando sus afanes de hace cincuenta años en el documental danés *El cuento de un viajero*¹. De anciano se da cuenta que todo lo realmente importante ocurre una vez y pasa rápido. Las experiencias vitales continuamente se nos escapan de las manos, infra-valoradas e infra-exploradas. El acto de 'grabar' es una necesidad humana porque nos ayuda a ralentizar la aniquilación que ejecuta el tiempo. Una foto fija congela un momento único para poder re-examinarlo (en 'momentos de visión'), mientras que el documental de cine o vídeo captura la acción dinámica y ofrece, así, el regreso no a un símbolo o emblema del pasado, sino al proceso de aquello que haya sido portador de significado o belleza. La filmación de unas vacaciones, las películas caseras y el documental más formal resultan intrínsecamente fascinantes porque nos ofrecen la posibilidad de un ingreso repetido a todo aquello asociado con un tiempo, un lugar y una situación particulares.

Esta noción del retorno a un lugar en el tiempo que avanza hacia lo desconocido ha sido cuestionada: 'Las historias parecen desplazarse hacia un futuro abierto e incierto que los personajes tratan de influenciar, pero



Robert Flaherty

¹ *Traveller's Tale* (Lars Johansson, Dinamarca, 1994).

² Roemer, Michael. *Telling Stories: Postmodernism and the Invalidation of Traditional Narrative* (Lanham; Maryland: Rowman & Littlefield, 1995).

de hecho recogen un pasado acabado que no pueden alterar. Su viaje hacia el futuro —al que complacidamente nos entregamos— es una ilusión². En las ficciones uno no puede olvidar por mucho rato que los personajes son actores y la historia es artificial, pero ¿qué ocurre en el documental? La madre excéntrica y la hija en *Los jardines grises*³ de los hermanos Maysles están, patentemente, inventándose a sí mismas y determinando su propia historia sobre la marcha. Los acontecimientos ficticios tienden a perder intensidad y a desenmarañarse cuando se contemplan más de una vez, pero el mejor material de actualidad nos confronta con el misterio existencial del ser y nos invita a una exégesis nueva. El documental que abarca el aquí y el ahora de la actualidad se encuentra en el tambaleante filo de la existencia humana, ofreciéndonos la evidencia primaria con todo su misterio y ambigüedad, no la evidencia secundaria mediatizada por los actores que trabajan sobre un guión.

El significado en la ficción surge de la interacción entre la imaginación 'y que si ...' del autor y su voluntad ideológica. El documental tiene la misma inspiración ideológica, pero surge al encontrar significado en lo real o al imponerle a éste, plausiblemente, un significado. Aunque el autor de documentales puede imaginar o elaborar menos, los fragmentos resultantes en la pantalla son, igualmente una 'apariencia', nunca el hecho real. Una pluralidad de factores subjetivos —tales como la elección de las lentes, la iluminación, la elección del momento en que se enciende o se apaga la cámara— introducen distorsiones en los temas más familiares, por lo que el documental nunca es la verdad misma sino un constructo basado en una determinada impresión de la verdad. 'Esto no es una pipa' dice Magritte, avisándonos mientras escudriñamos su fascinantemente realista imagen de una pipa.

El público de un documental aspira a ingresar en un mundo especial, un mundo basado en la actualidad que se ve por primera vez y que encarna un punto de vista novedoso y cautivante. Un buen documental utiliza unas formas intrínsecas a su tema y un lenguaje fílmico que desafía al público a participar en la creación de algunos aspectos de la película en la imaginación exactamente igual que cuando leemos un poema o un relato corto. Sobre todo, el público quiere que el documental evoque preocupaciones temáticas de gran magnitud o universalidad. Esto es pedir mucho y explica por qué tantos documentales, principalmente realizados para la televisión, no son satisfactorios. Muchos de ellos son como espejos de tópicos que reflejan aquello que cualquiera que resultase estar presente podría ver por sí mismo. Tales películas, que no quieren o no pueden interpretar ni iluminar el área que han escogido, nos

³ *Grey Gardens* (Albert y David Maysles, USA, 1975)

implican a un nivel literal con sus personajes, sus predicados, sus problemas o sus injusticias. Son periodismo cotidiano más que arte fílmico, especialmente cuando utilizan las imágenes para ilustrar el discurso de los hechos y de las ideas. Una película de este tipo es, en realidad, una ininterrumpida conferencia, que atiborra al público de información irrelevante que más que liberar inhibe a la imaginación. Saciado y, sin embargo, privado de la alusión o la metáfora, el público se queda con hambre de lo metafísico.

La expresión 'documental' fue acuñada por el mentor de Flaherty, John Grierson (que fue, luego, el principal teórico del movimiento documental británico), al ver la segunda película de Flaherty, *Moana. Un romance de la edad de oro* (1925). Grierson se dio cuenta de que estaba viendo mucho más que una película de viajes. Él, más adelante, definió al documental como 'el tratamiento creativo de la actualidad'. '*Moana*, el intenso poema lírico de Flaherty sobre el tema del último paraíso'⁴, fue realizado con actores nativos de Samoa, sin embargo, hoy, nos parece artificial y polémico comparado con *Nanuk*. La desgracia (si pudiéramos llamarla así) de Flaherty consistió en haber hecho su mejor película primero y su golpe de genialidad fue el de, valientemente, desligar su obra de la realidad literal para construir lo mítico. En *El hombre de Aran* (1934), la isla y el afán por ganarse la vida en ella son lo suficientemente reales, pero los nombres de los que hacen de miembros de la familia indican, con claridad meridiana, que estamos observando tanto a isleños de Aran como a lo que Bresson llamará, más tarde, 'modelos' que representan a una familia arquetípica. Pero, ciertamente, la denominación 'documental' insiste en que algo importante es auténtico a la vida. Es el espíritu, no la letra de la verdad, lo que Flaherty consuma. Él no está interesado en quién está emparentado con quién, sino en cómo el hombre se relaciona con la naturaleza y con la supervivencia física y espiritual.

Flaherty viajó extensamente en busca de las cualidades humanas que quería filmar: el Ártico para *Nanuk*; Samoa para *Moana* (1926); Tahití para su frustrada colaboración con Murnau en *Tabú* (1931); las islas de Irlanda sacudidas por el mar para *El hombre de Aran* (1934) y la India para *El muchacho del elefante* (1936). Su instinto le conducía a buscar formas de vida radicalmente diferentes de la suya, y a aprender de sus protagonistas viviendo con ellos y filmando lo que hacían.

Cada proyecto era un viaje de la imaginación de Flaherty a lo extraño y lo realizaba con la intención de encontrar un aspecto que ennobleciera a la condición humana. Él buscaba recoger 'la anterior majestad y el carácter de esta gente, mientras ello fuera posible' y afirmaba adoptar un método etnográfico. Pero, en esto, se equivocaba, ya que se tomó libertades con los hechos y filmó no lo que estaba allí, sino lo que deseaba encontrar. Él rodó a Nanuk, por ejemplo, escuchando un disco de fonógrafo y mordiéndolo, como un primitivo que se encontrara con el fenómeno de la grabación por primera vez. Para que se acomodara a la filmación, Flaherty hizo que Nanuk construyera un iglú sobredimensionado que se derrumbó más de una vez. Una vez terminado, estaba demasiado oscuro como para poder filmar dentro, así que desgajaron la mitad del iglú y los miembros de la familia se desnudaron diligentemente para acostarse en lo que era una parodia de su refugio habitual. La caza de la foca se realiza con un equipo

⁴ Herman Weinberg citado por Georges Sadoul en *The Dictionary of Films*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1972.

arcaico y se caza al zorro ártico sin mostrar la crueldad de la trampa.

Todo esto es una forma idealizada de vida, un Edén perdido con el que Flaherty pudiera expresar las condiciones derivadas de sus propios orígenes. Él creía, con Rousseau, que una prístina dignidad existía dondequiera que la gente viviese en las circunstancias más primitivas. Sin ningún interés por los sistemas sociales ni en cómo los seres humanos se explotan los unos a los otros, era un humanista romántico que creía que las máquinas (de las que, incidentalmente, dependía su arte) traían la ruina y la corrupción. Qué irónico resulta que fuera su asistente aborígen, en vez del propio Flaherty, el que pudo recomponer la cámara.

El logro de Flaherty consistió en captar la diferencia entre lo cotidiano y lo mítico y en comprender que el cine, que no es de ficción, cae inerte en la placidez a menos que el director tome medidas para encontrar significados trascendentes. Esto no es distorsionar ni negar la realidad, sino elevar sus significantes como hizo Louis

Ferdinand Céline en su *Viaje al fin de la noche*. François Mauriac señaló que él no estaba interesado en reflejar la realidad, sino en las alucinaciones que la realidad planteaba. Por las palabras lo hiper-real, tan central a la experiencia humana en los extremos, resulta diligentemente convocado a la imaginación, pero se ve obstaculizado, e incluso derrotado, en el cine por la incansable afinidad de la cámara con los detalles superficiales. Richardson se cuestiona 'si la visibilidad total del cine que, aparentemente, no deja nada a la imaginación del espectador, no acabará paralizando la imaginación'⁵. El lenguaje escrito, señala, 'tiene el problema de hacer, de alguna forma, visible el significante, mientras que el cine se encuentra, a menudo, haciendo significante lo visible'. Flaherty comprendió que la notificación no se adecua a los hechos ni a la polémica. La vida para el pueblo esquimal había sido siempre una lucha a vida o muerte, y su ingenuidad y buen humor mientras luchaban por cada día adicional de supervivencia se veían enaltecidos, no enmascarados, gracias a las libertades de Flaherty con la historia. 'A menudo uno tiene que distorsionar las cosas para captar su verdadero espíritu', decía. Hardy, escribiendo ficción llegó al mismo descubrimiento: 'El arte', escribió, 'es el secreto del modo de producir con algo falso el efecto de algo verdadero'. Únicamente los artistas comprometidos alcanzan este nivel de confianza – en el que el arte es un engaño al servicio de verdades más profundas.

Flaherty fue, sin lugar a dudas, un artista entregado a su obra, pero ¿cómo de inventivo fue con la forma artística? La respuesta es compleja e interesante. Aunque entendía qué era lo que enganchaba al público, él no era, por naturaleza, analítico ni estaba muy interesado en las técnicas de la filmación. Autodidacta, fue lento para aprender lo que ya era moneda corriente en el montaje y más lento, aún, para adaptarse al potencial del sonido. Se concentraba en lo que le fascinaba – la capacidad del ojo de la cámara para captar los detalles relevantes y los gestos humanos más reveladores. Incluso en esto no contaba con un propósito de diseño en la edición, sino que filmaba experimentalmente y con tomas largas, utilizando, a menudo, teleobjetivos y secuenciando según la acción cambiaba o se desplazaba. Le encantaba cómo los teleobjetivos enfocaban el plano de un tema, aislándolo con un enfoque nítido y con un enfoque débil en el primer plano y en el fondo, confiriendo al conjunto una calidad tridimensional.

⁵ Robert Richardson *Literature and Film* Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1973, pág. 56.

No era metódico ni intelectual en la realización, no tomaba notas, no programaba la filmación y no utilizaba ningún guión. En lugar de esto, filmaba ingentes cantidades de película y demoraba la edición. Cuando filmar se hizo más complejo y caro y llegó a necesitar dividir el trabajo, detestaba la idea de tener que trabajar con un equipo de profesionales. Cuando se veía obligado a hacerlo, dejaba perpleja a su editora, Helen Van Dongen, al negarse incluso a hablar de sus intenciones. Ella tuvo la suficiente paciencia como para, finalmente, darse cuenta que las historias oblicuas y aparentemente inconexas que él contaba y volvía a contar eran, de hecho, analogías de lo que él quería que ella buscara en su filmación. Cuando ella se dio cuenta de esto, su trabajo cambió y él comenzó a aceptarlo.

Al igual que Hardy, el hijo del albañil, Flaherty utilizaba los métodos narrativos, espirales y oblicuos, de la historia oral para conducir su pensamiento y dar forma a sus cuentos. Al igual que Hardy era conservador en su uso de la estructura y la forma. Se negó siempre a sistematizar su pensamiento ni a adscribirse a ninguna filosofía, prefiriendo, en su lugar, confiar en la intuición para reconocer lo que era, de alguna manera, auténtico. Probablemente no sea ningún accidente el que las mejores obras de ninguno de estos artistas resulte obsoleta. Su visión es perdurable e incluso moderna en su esencia. La obra de Flaherty todavía conmueve al público joven de hoy, especialmente *Nanuk* y *El hombre de Aran* (1934). En este último, como hemos dicho, dispuso a su propia familia de granjeros pobres, les enseñó cómo utilizar un cañón arponero de 1840 y, luego, les dejó que arriesgaran la vida cazando tiburones con métodos que habían sido abandonados un siglo antes. Asimismo, excluyó de las secuencias la lujosa casa del amo ausente cuyo relativo lujo dependía de la explotación de los isleños. Al igual que *Nanuk*, *El hombre de Aran* es un intenso poema épico que enaltece la solidaridad familiar, la dignidad humana y el goce de descubrir el mundo cuando uno es un muchacho joven.

Lo que pienso que hace de Flaherty un poeta es la ternura por sus personajes, su capacidad de vibrar con sus valores y su voluntad profunda de observar el significado y la nobleza de la persona humilde. Su *Gran Bretaña industrial* (1933), con la reveladora calidad de los rostros de los obreros, confundió a sus compañeros directores en el grupo de Grierson. Su trabajo es prolijo en imágenes conmovedoras y en elocuentes gestos humanos y, por su insistencia en revelar a la persona en sus actos, cada una debe actuar a su propio paso. Por lo que el ritmo de sus obras es,



Robert Flaherty Cartel de *Hombres de Arán*, 1934

normalmente, lento. Sin interés por la política ni por moralizar, es demasiado optimista como para darse cuenta de las ironías o de las paradojas que le rodean. Aunque se involucra con la verdad y realiza películas sobre mundos que nunca existieron literalmente, no introduce nada extemporáneamente simbólico ni figurativo. Más que introducir significados intrusos, permite que estos emerjan orgánicamente y, así, ingeniárselas para representar sus verdades profundamente románticas en una escala épica. La poesía épica, claro está, se ocupa primordialmente de las hazañas de los héroes y, para Flaherty, las vidas más simples y oscuras tienen una estatura especial. Ya que cree que únicamente la persona que no posee nada es verdaderamente libre.

Flaherty, el hombre, tenía un corazón generoso, era apuesto, grande, un buen bebedor al que le encantaba contar historias. Dejó un confuso legado de exageraciones acerca de sí mismo. Instintivo y elíptico, evitaba involucrarse en nada novedoso y nunca dominó las finanzas capitalistas, inseparables de los crecientes gastos y complejidades de la realización cinematográfica. Parece haber buscado contenidos por temas, más que permitiéndoles filtrarse libremente de los propios contenidos significativos. Al final de su carrera los contenidos empiezan a caricaturizar sus intereses. En su última película principal, *Una historia de Luisiana* (1948), se procuró una libertad artística absoluta. Financiada por la petrolera Standard, la película recrea su historia favorita del muchacho que descubre el mundo, un chico muy parecido a él mismo. Algunos críticos equiparan la película con *Nanuk* pero, aparte de los magníficos paisajes del bayou*, prácticamente todo en ella parece un montaje artificial, en particular la mirada de aprobación dirigida a lo limpiamente que la industria petrolera extrae sus productos. Los críticos señalan con aprobación que en esta ocasión el viejo renegado, finalmente, hace uso de la tecnología punta y colabora con un completo equipo de profesionales. Pero ésta parece una victoria pírrica, por decirlo suavemente, ya que Flaherty era esencialmente solitario, indisciplinado y resultaba desesperante trabajar con él. Su implicación con los temas era apasionada y visceral. Reconocía lo que le gustaba y, si no encontraba sus ideales acerca de la humanidad, estaba dispuesto a construirlos. Era extraño, contradictorio, reacio a delegar o llegar a un acuerdo, hipersensible a las críticas y, de alguna manera, tan simple como los muchachos que tan a menudo utilizaba para los personajes que expresaban su punto de vista. Era un poeta de alcance limitado que, sin embargo, liberó al cine para que pudiese tratar plenamente con la actualidad.

⁶ *Ibid.* Pág. 68.

* N. del T. Bayou: terrenos pantanosos de Luisiana.

TRADUCCIÓN DE Miguel Ángel Fernández

Donde los burros podridos
son las rosas del desierto:

Una aproximación a la terrible poesía de Las Hurdes

Javier Herrera





Si hay algo que todavía sigue destacando en el documental de Buñuel y le convierte en objeto de interés y estudio siempre renovado, es su resistencia a ser clasificado y definido de acuerdo con los moldes más usuales de la teoría del documental. Así por ejemplo, recientemente Bill Nichols ha aventurado su adscripción (junto a Flaherty o Grierson) a la denominada *modalidad expositiva* de representación, caracterizada según él por «tomar forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico... La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión... El montaje suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal... De un modo similar, los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quizá quiera proponer el realizador. Pueden, en conjunto, introducir un nivel de contrapunto, ironía, sátira o surrealismo en el texto»;¹ sin embargo, a excepción de la asincronía del sonido y del efecto contrapuntístico de los cortes, no puede sostenerse, como veremos, en su integridad la adscripción a dicho modelo, pues en *Las Hurdes* siempre hay matices o negaciones de la norma que son las que le proporcionan ese sello tan personal y distintivo. Veamos.

De una parte, es evidente que su primer nivel de formatividad no gira en torno al comentario (respecto del cual las imágenes actuarían, según Nichols, de ilustración o contrapunto) sino en torno a las imágenes, rodadas como material primario y sin un guión demasiado explícito (si atendemos a las palabras del propio Buñuel)², tras de cuyo proceso de montaje surge la música primero (en el mismo momento de su rea-

¹ Bill NICHOLS, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 68.

² Preguntado si utilizó un guión previo Buñuel declararía: «No. Visité la región diez días antes y llevé una libreta de apuntes. Anotaba: «cabras», «niña enferma de paludismo», «mosquitos anófeles», «no hay canciones, no hay pan», y luego fui filmando de acuerdo a esos apuntes. Cfr. Tomás PEREZ-TURRENT y José DE LA COLINA, *Buñuel por Buñuel*. Madrid, Ploa, 1993, p.36.

lización)³ y el comentario (escrito en su primera versión francesa ya en 1934). De otra parte es justamente la presencia de esos tres registros (visual-escrito-musical) y las características de su articulación (que parecen contravenirse entre sí, no buscándose conscientemente entre ellos el acoplamiento) lo que impide la existencia de cualquier tipo de retórica destinada a convencer o persuadir al espectador: se trata de un discurso desprovisto de adjetivación, neutro, calculadamente sustantivo —como la mano que empuña la navaja de afeitar y secciona el ojo en *Un perro andaluz*— que quiere trastornar, revolver las tripas, convulsionar, subvertir la tabla de valores, sobre todo morales, imperante en el espectador. Incluso en lo referente al montaje tampoco sigue las pautas marcadas por la intencionalidad retórica sino que, por el contrario, se adapta a los principios del *montaje en continuidad* típico del cine clásico de Hollywood y que se concreta en el mantenimiento de una coherencia entre los diferentes cortes tanto en la dirección existente en la pantalla y la continuidad de la mirada como en la supeditación de los mismos a la conexión de los movimientos internos de los planos (particularmente notable este recurso en las secuencias del descabezamiento de los gallos y de las niñas mojando pan en el arroyo).

Otro elemento de distorsión respecto a la norma y que sin embargo se erige en uno de los motivos secretos de la fascinación que ejerce, de ese «ser otra cosa» respecto al modelo ortodoxo, reside en la transgresión que lleva a cabo del *principio de objetividad*, que suele ir asociado al propio concepto de documental. Aunque Buñuel en diferentes ocasiones se esforzara por dejar bien claro que su intención fue la de «transcribir los hechos que me ofrecía la realidad de un modo objetivo, sin tratar de interpretarlos, y menos aún de inventar»⁴, lo cierto es que sólo muy parcialmente respeta las normas implicadas en dicho con-

cepto de «transcripción», ya que una de las primeras cosas que se perciben en su película es precisamente el hecho de que la cámara no se limita a ser un mero registro imparcial de las apariencias sino que a través de ella se torna palpable una *recreación* elaborada de la realidad mediante un dispositivo fílmico muy cuidado en el que está excluído por completo el azar (curiosamente uno de los elementos más surrealistas), tal y como sostienen los mejores estudiosos buñuelianos desde Kyrou hasta Sánchez Vidal: si para el primero Buñuel hace *representar* a los habitantes anónimos de los

³ «La oía mentalmente mientras montaba la película y sentí que le iba bien». Cfr. PEREZ-TURRENT y DE LA COLINA, *op.cit.*, p. 36.

⁴ Frase contenida en el texto de la conferencia pronunciada por Buñuel bajo el título *Land without bread* el 18 de marzo de 1940 a los alumnos de la Columbia University de Nueva York, texto mecanografiado que se encuentra, inventariado con el número 1485, entre los documentos de su archivo personal y conservado en la Biblioteca de la Filmoteca Española. Igualmente en la primera versión de sus memorias publicada en José-Francisco ARANDA, *Buñuel. Una biografía crítica*. Barcelona, Lumen, 1975, pág. 135 se dice que «deseé hacer un documental objetivo» sin embargo en la edición definitiva de las mismas, publicadas bajo el título de *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1982, pág. 136 se omite tal calificación.



Fotos realizadas por Eli Lotar durante el rodaje de la película de Luis Buñuel

⁵ Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*. Paris, Le Terrain Vague, 1963, pág. 221.

⁶ Agustín Sánchez Vidal, «De Las Hurdes a *Tierra sin pan*» en *Las Hurdes, un documental de Luis Buñuel*. Badajoz, Junta de Extremadura. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999. p. 68.

⁷ «Sí, sí, sí, claro. Se trata de una película tendenciosa. En las Hurdes Bajas no hay tanta miseria. De las cincuenta y dos poblaciones o alquerías, que así las llaman, hay treinta y tantas que son las que no tienen pan, ni chimeneas ni canciones». Cfr. Turrent-de la colina, *op.cit.*, p. 37.

⁸ Cit. por Aranda, *op.cit.*, p. 138.

⁹ Cfr. Turrent-de la colina, *op.cit.*, p. 36.

¹⁰ Piezas claves en dicha recuperación, entre otras muchas obras, fueron en su momento, los trabajos de José-Carlos Mainer, *La edad de plata: 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1975; de Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981 y *La vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982; Enrique Huertas Vázquez, *La política cultural de la Segunda República Española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988 y el número monográfico de la revista *Litoral* (Málaga 1989) titulado *Surrealismo. El ojo soluble* donde se incluye el muy clarificador ensayo de Agustín Sánchez Vidal, *Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción*, pp.89-100. En lo que respecta al cine hay que señalar el de Manuel ROTE LLAR, *Cine español de la República*. San Sebastián, XXV Festival Internacional del Cine, 1977, el de Román Gubern, «L'avant-garde cinématographique en Espagne» en *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n130-31 (Perpignan 1980) y *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991.

pueblos hurdanos sus respectivos papeles «de la misma manera que a Modot»⁵ para el segundo «el estudio de los descartes, de las fotos fijas, de las claquetas y el borrador del comentario (plagado de tachaduras) permite hacerse cargo de un proceso cuidadosamente planificado».⁶ Si a ello añadimos, como es lógico en toda «representación», el uso de elementos no verdaderos dentro del discurso, como las muertes figuradas de la niña de las encías, de la mula o del bebé, su falsa y fotogénica madre o el despeñamiento antinatural de la cabra, y la descarada «tendenciosidad» de la película, reconocida hasta por el propio cineasta⁷, más en la línea de la concepción del cine como «instrumento» para el logro de objetivos concretos, tendremos que convenir que *Las Hurdes* dista mucho de obedecer en estricta pureza a alguno de los modelos tradicionalmente propuestos de cine documental.

Esa pátina de excepcionalidad que es perceptible en la película en cuanto nos acercamos a ella con ánimo analítico también se manifiesta en su adscripción estilística y en su dimensión estética, categorías ambas incursas hasta el momento en una no resuelta e insalvable ambivalencia, cuando no de profunda perplejidad, entre lo que entendemos comúnmente de un lado como *surrealismo* y de otro como *realismo*. La cuestión clave al respecto ha sido saber si *Las Hurdes*, dada su «rareza» dentro de la trayectoria de Buñuel, fue el fruto de una u otra intencionalidad y sobre todo aclarar si supone o no una continuidad en relación con los dos monumentos precedentes del surrealismo cinematográfico. Zanjada en apariencia la cuestión en favor de la continuidad del surrealismo por el propio cineasta cuando señaló en la entrevista con Bazin que la hizo «porque tenía una visión surrealista y porque me interesaba el problema del hombre. Yo veía la realidad de manera diferente a como la hubiera visto antes del surrealismo»⁸ (opinión confirmada años después cuando afirma que se encontraba en «la misma disposición de espíritu» que en las anteriores, sólo «que esta vez tenía una realidad concreta enfrente. Pero esa realidad era insólita y hacía trabajar la imaginación. Además, la película coincidía con las preocupaciones sociales del movimiento surrealista, que eran muy intensas entonces»)⁹, sin embargo, y sin perjuicio de dicha indiscutible filiación, que tiene en Ado Kyrou a su primer y principal valedor, a partir de los años ochenta, a raíz del mejor conocimiento de nuestras vanguardias históricas (más en concreto del surrealismo) y de todo el contexto cultural republicano, incluido el cine¹⁰, comienza a cobrar fuerza también la dimensión realista típicamente española



Una casa hurdana en un fotograma de *Las Hurdes, país de leyenda* de Armando Pou, 1922

manifestada también en la película no sólo a través de su inequívoca «envoltura» sino también mediante la pista que proporcionan las referencias a Ribera y a Zurbarán a propósito de la secuencia de los cretinos en el texto del comentario.

Dicha derivación hacia un *realismo típicamente español* ya fue advertida por sus primeros críticos a propósito de *Un perro andaluz* tras su estreno en París; así, por citar dos ejemplos destacados, ni Jean Vigo ni Eugenio Montes en sus respectivas aproximaciones aluden para nada al surrealismo y sí —y mucho— a *lo español* como el componente esencial —y diferenciador— respecto a lo francés que sutilmente se atisba en el nuevo realizador. «No hay que olvidar —apunta el cineasta francés— que Luis Buñuel es español. Un perro andaluz aúlla, ¿quién ha muerto?... Buñuel es una fina lama que ignora la puñalada trapera»¹¹, en tanto que el poeta español escribe sus insuperables y célebres apreciaciones críticas: «Todo es español en este film, en donde ninguna anécdota comarcal tiene cabida... La belleza bárbara, elemental —luna y tierra— del desierto, en donde «la sangre es más dulce que la miel», reaparece ante el mundo. No. No busquéis rosas de Francia. España no es un jardín, ni el español es jardinero. España es planeta. Las rosas del desierto son los burros podridos. Nada, pues, de *sprit*. Nada de decorativismos. Lo español es lo esencial. No lo refinado. España no refina. No falsifica. España no puede pintar tortugas ni disfrazar burros con cristal en vez de piel. Los Cristos en España sangran. Cuando salen a la calle van entre parejas de la Guardia Civil».¹² Es más, curiosamente, el primero utiliza la nueva mirada que la película introduce en el cine para presentar lo que denomina el «documental social» cuyos postulados

coinciden a salvo de algunos matices con los que luego desarrollará Buñuel en *Las Hurdes*. Se percibe, pues, desde el primer momento en los coetáneos del cineasta aragonés una mirada que se identifica con la tradicional visión española de la realidad (Vigo llega a utilizar varias veces el símil taurino de la «estocada») con sus connotaciones de brutalidad¹³, elementalidad y esencialismo (vale decir la sustantividad implícita, por ejemplo, en la «belleza bárbara del

¹¹ Jean Vigo, «El punto de vista documental. *A propos de Nice* (1929)» en *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993, pp.134-138.

¹² Eugenio Montes, «Un chien andalou». Film de Luis Buñuel y Salvador Dalí estrenado en «Le Studio des Ursulines. París». *La Gaceta Literaria*, (Madrid) n. 115. Junio. 1929.

¹³ De ello se jactaba el mismo Buñuel a propósito de la presentación de la película en París según aparece en un artículo de Juan Piqueras (en el que resume también las primeras críticas de los colegas franceses) titulado «Cinema de Vanguardia. Un perro andaluz» y publicado en *Popular Film* en el número del 1 de Agosto de 1929: «El propio Buñuel -dice Piqueras citándole- definió el carácter de su película con una sola frase, al hablarnos de «la reacción intensa que produjo en el gusto francés, *nuestra* brutalidad española. El público, al verlo, aulló de dolor y como consecuencia, no se le ocurrió más que aplaudir».

desierto») y que en su caso está de acuerdo con una concepción del cine como documento capaz de expresar al unísono un punto de vista personal, de tomar partido e implicar también al hombre en defecto del artista.¹⁴

Si eso sucede a propósito de *Un perro andaluz*, las reacciones en España ante los primeras proyecciones (semi clandestinas) de *Las Hurdes* no hacen sino plantear el debate en sus justos términos, reflejando así de pasada la propia evolución ideológica que se estaba produciendo imperceptiblemente en la cultura cinematográfica española de la época. Primero es Francisco Marroquí en 1934 quien desde una perspectiva rigurosamente aséptica habla de un «film Buñuel» como el que ostenta ya una imagen de

marca o un estilo plenamente diferenciado, y no se extraña de que «la pobreza endémica, la inevitable degeneración física, la trágica grandeza de esos hombres... constituían sobrados elementos de atracción para un espíritu curioso de psicoanálisis que va tanteando a través de la niebla del subconsciente» (y en consecuencia no discute la filiación surrealista si bien no deja de señalar al final que «con la exacta exposición de una realidad, Buñuel ha conseguido la transposición del hecho en idea. Ha tocado en el nervio del documental»)¹⁵. Y un año después, en 1935, es César M. Arconada¹⁶ quien da el giro definitivo hacia la consideración *también* del realismo como formante específico de la película: su perspectiva crítica comienza por detectar leves matices diferenciales respecto a sus dos films precedentes: en *Las Hurdes* no se trata de un film en el que Buñuel «haya volcado el terrorismo catastrófico y estético de sus films anteriores. Si algo de terror hay, lo da la propia naturaleza, no el director» y prosigue señalando la nueva actitud que en él se descubre: «Nada hay en el film —aunque se presta a ello— de morbosa reincidencia en lo terrible. Buñuel ha sepultado un poco voluntariamente, otro poco convencionalmente, su fama de traganiños y sus maneras complicadas de hacer y de resolver, para situarse ante la naturaleza con precisión, medida y realismo», una actitud alejada del «intelectualismo» anterior que tiene en cuenta «la miseria y la existencia primitiva y brutal de unos seres». Arconada, en efecto, atisba diferencias acusadas en *Las Hurdes* pero ello no quiere decir que se haya perdido en Buñuel la visión surrealista del mundo («subsuelo cenagoso» le llama) sino que (al igual que le ha sucedido a Louis Aragon) ha logrado sobreponerle en esta película una «luz de superficie» a través de la cual «se ha reintegrado el mundo en sus formas clásicas, en sus líneas verticales y concretas». Vuelta al redil, al fin y al cabo, de la oveja descarriada, viene a decirnos Arconada.

Y no le faltaba razón al crítico. Ese enfrentamiento directo con una naturaleza hostil que impone sus leyes, ese abandono del terrorismo artístico en aras de la subversión pura y simple, la evolución desde una voz colectiva (ya no cuenta Dalí para nada y se ha abandonado la militancia bretoniana) hacia una mirada individual, el predominio cada vez mayor de los aspectos visuales en detrimento de los literarios, no son sino exponentes perceptibles en *Las Hurdes* de ese

¹⁴ Estos son precisamente los tres primeros puntos del programa de Vigo respecto al «documental social», aplicables en su integridad a Buñuel, y expuestos en el trabajo citado en nota 13.

¹⁵ El artículo se titula «Luis Buñuel-Las Hurdes», está fechado en París en marzo de ese año de 1934 y fue publicado en el diario madrileño *ABC*, integrado al año siguiente bajo el título de «Una película documental» en el libro del mismo autor *La pantalla y el telón. Cine y teatro del porvenir*. Madrid, Cénit, 1935, pp.117-122.

¹⁶ César M. ARCONADA, «Las Hurdes. El film». *Nuestro Cinema*, n115 (Febrero 1935).

deslizarse lento, como uno de sus extraordinarios fundidos encadenados, del surrealismo internacionalista, ortodoxo y cenacular al realismo nacionalista, heterodoxo y libremente entendido, proceso que no es sino una consecuencia más de la toma de postura «realista» que adopta a la hora de enfocar su trayectoria personal y profesional en un momento decisivo de su carrera: la decisión de venir a trabajar en favor de la República, pensar en el asentamiento definitivo en España, vivir del cine, contraer matrimonio y tener el primer hijo, lo que se dice en España «sentar un hombre la cabeza», trayectoria en la que, a través de *Las Hurdes*, coincide con lo mejor de los artistas e intelectuales de izquierdas que hacen bandera del realismo socialista pero adaptándolo a la tradición típicamente española desde la pintura realista del xvii (Velázquez, Zurbarán, Ribera) y la novela picaresca hasta Goya. Es en este sentido que el documental de Buñuel supone una original síntesis entre la historia inamovible y la actualidad conflictiva, entre el universalismo y el localismo, el subsuelo y la superficie, o si se quiere entre la pintura, la música y el cine, y en la que, para nuestra inquietud y deleite, los burros podridos siempre serán las rosas del desierto, ese desierto de bárbara belleza que tan magistralmente retrata Buñuel en *Las Hurdes* pero todo ello hilvanado, como el supremo arte de sus encajeras, por esa «terrible poesía»¹⁷ del territorio hurdano que le atrajo desde el primer momento.

¹⁷ En el texto de la conferencia citada en la nota 4 afirma: «Si fui con mis amigos a ese increíble país lo hice atraído por un intenso dramatismo, por su terrible poesía».



El coleccionista y el explorador: a propósito de *Immemory* (Chris Marker, 1997)

SANTOS ZUNZUNEGUI



Richard Hamilton Interior II, 1964

Des gens comme Chris Marker travaillent tout le temps, et ne font jamais un film. Le film se fait tout seul»

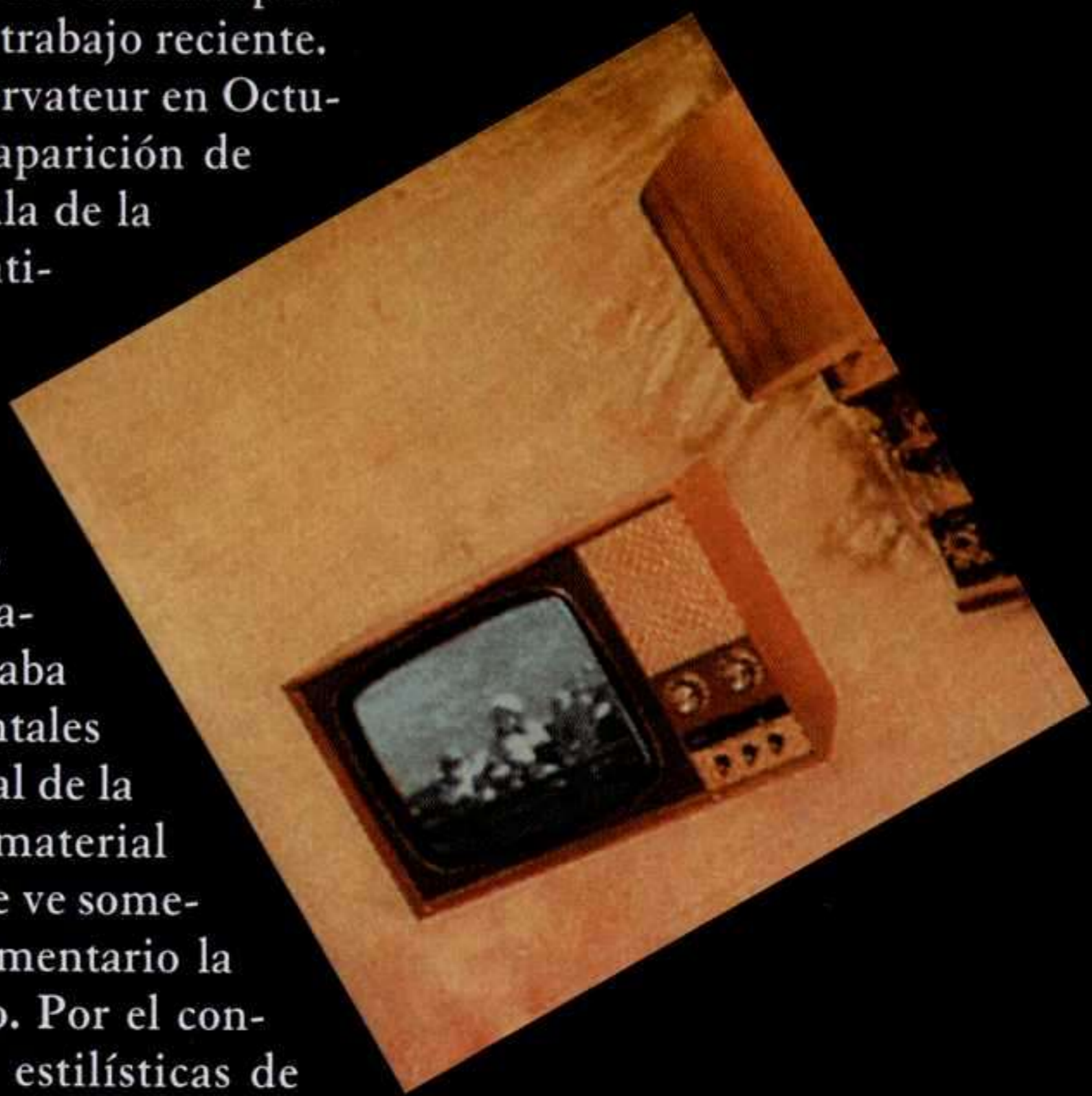
Jean-Luc Godard

Como es bien conocido Chris Marker ocupa un lugar de excepción entre los realizadores cinematográficos contemporáneos. Aunque sólo sea por la especial atención que viene dedicando desde años atrás a toda una serie de «nuevas imágenes» que ponen cerco a la cada vez más asediada ciudadela del cinematógrafo convencional. Precisamente para mejor entender el sentido que cobra para Marker el bricolage al que se entrega con determinados avatares de lo que viene denominándose «imágenes multimedia» será nece-

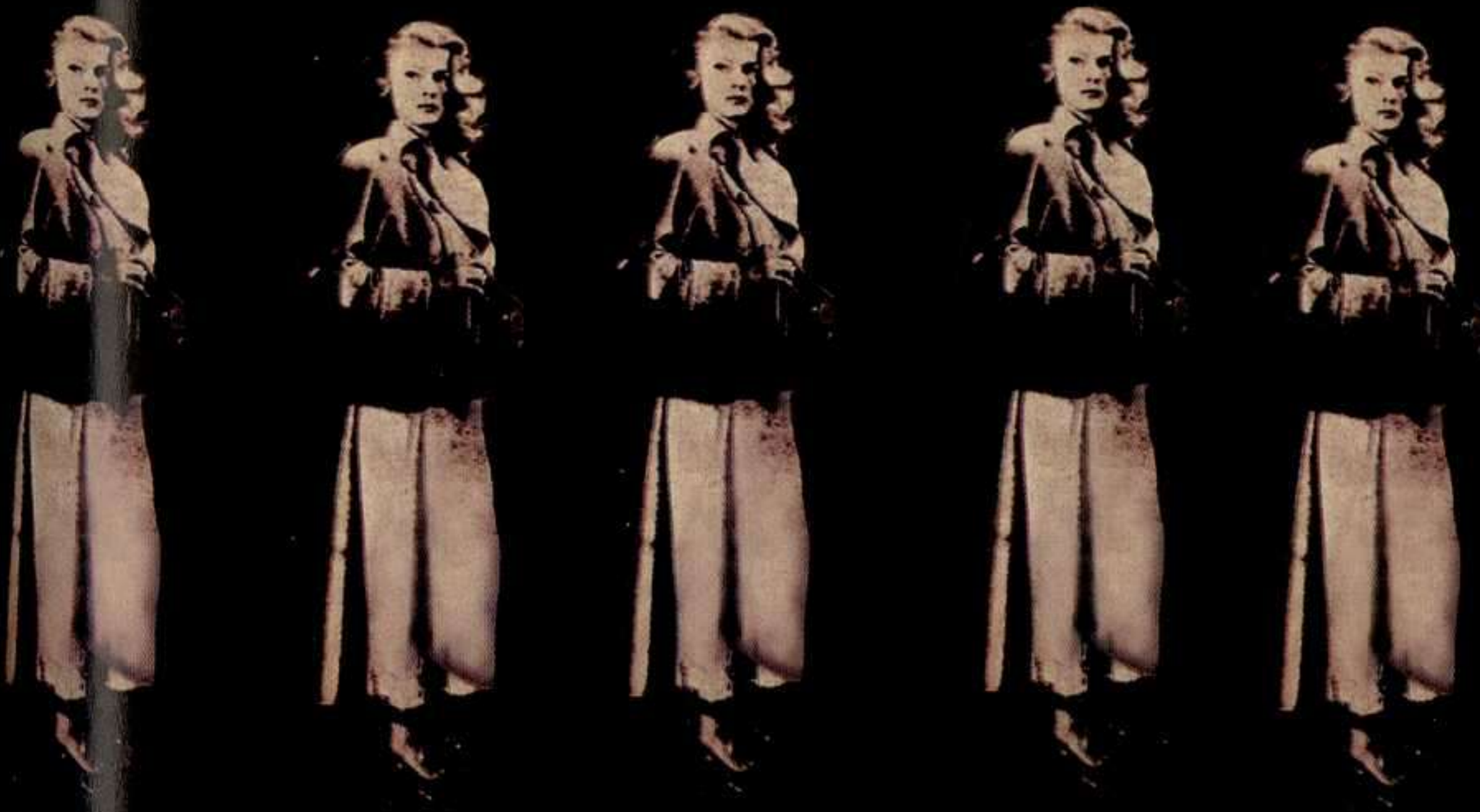
sario retrotraernos casi hasta sus inicios como cineasta para encontrar allí elementos que iluminen su trabajo reciente.

En un texto aparecido en *France-Observateur* en Octubre de 1958¹, André Bazin saludaba la aparición de *Lettre de Sibérie* de Chris Marker, película de la que señalaba, primero en términos negativos, «que no se parece a nada de lo que se ha visto hasta ahora en el campo del filme documental (con argumento)». Para proceder a continuación a evaluar, en positivo, sus aspectos más novedosos y que el crítico francés sintetizaba en la manera en que Marker se apartaba de los usos tradicionales de los documentales «de tesis» en los que el significado esencial de la obra suele residir en las elecciones del material cinematográfico y el montaje al que éste se ve sometido, mientras se confiere al texto del comentario la tarea de completar y organizar el sentido. Por el contrario, Bazin descubría en las opciones estilísticas de Marker una inversión de estas prioridades: la materia prima del trabajo de Marker, dirá Bazin, no es otra que «la inteligencia, su expresión inmediata la palabra y la imagen sólo interviene en tercera posición en relación con esa inteligencia verbal».

Con todo la idea que quiero resaltar, en la medida en que me parece iluminar premonitoriamente el trabajo al que Marker se dedica en el CD-ROM que lleva por título *Immemory* (1997), se expresa cristalinamente en la metáfora que Bazin ofrecía a continuación: «Chris Marker aporta en sus filmes una noción absolutamente nueva del montaje que denominaré horizontal, por oposición al montaje tradicional que se manifiesta a lo largo de la película en la relación de plano a plano. Aquí, la imagen no remite a lo que la precede o sigue, sino lateralmente en cierto sentido a lo que se dice» (las cursivas son mías).



¹ André Bazin: «Lettre de Sibérie», *France-Observateur*, 30 Octobre 1958; recogido a posteriori en André Bazin: *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, París, Editions de l'Étoile, 1983, págs. 179-181.



He aquí que esta idea de la *lateralidad* del pensamiento cinematográfico de Marker encuentra una expresión ideal en el desarrollo hipertextual del CD-Rom denominado *Immemory* y presentado en su versión «one» (lo que señala su dimensión de *work in progress*) en 1997, en la medida en que su despliegue libera al flujo de las imágenes del hilo de Ariadna unilateral del recorrido pautado de antemano y permite explotar a fondo (no sólo en la relación imagen/texto) la *lateralidad* de la que habla Bazin; *lateralidad transmutada* en el CD-Rom en los múltiples lazos que se pueden anudar en torno a una imagen (o un texto²) que ya no se concibe como mero lugar de paso sino como encrucijada a partir de la que se pueden declinar trayectos alternativos.

² Imagen y texto deben entenderse, en lo que hace referencia a *Immemory* como meras expresiones sinecdóquicas. Esta obra, que puede considerarse como la forma que adopta el *cabinet d'amateur* en las postrimerías del siglo XX, contiene fotografías, extractos de filmes, vídeos, poemas y citas, obra del propio Marker, junto a textos de autores célebres (Shakespeare, Proust, Rilke o Quevedo, entre otros), reproducciones de cuadros, ilustraciones sonoras entre las que se encuentran fragmentos de bandas sonoras de películas o canciones, imágenes de síntesis, etc...

³ Que va desde *À l'ouest rien de nouveau* hasta H. Zuber y que presenta cada entrada posible debidamente ubicada en su correspondiente «zona».

⁴ Las «zonas»: El Viaje; El Museo; El Cine; La Memoria; La Fotografía; La Guerra; La Poesía y X Plugs.

⁵ De esta manera aparece en el trabajo de Marker otro de los elementos que suelen predicarse, habitualmente, del discurso poético: su dimensión *abierta*.

Organizados a partir bien de un índice alfabético³ bien de unas «zonas» delimitadas⁴, los trayectos virtuales hechos posibles por la estructura hipertextual del CD-Rom hacen buena la petición de Alain Resnais cuando reclamaba la existencia de obras en las que algo deba suceder «alrededor de la imagen, detrás de la imagen, e incluso en el interior de la imagen». De hecho no pocas veces una imagen no sólo conduce a otra, sino que oculta otra(s) y se abre en dirección a otras. Por eso puede afirmarse que *Immemory* adopta conscientemente una estructura auténticamente poética, en la que, por utilizar la célebre fórmula puesta a punto por Roman Jakobson para caracterizar los discursos de esta clase, lo paradigmático se proyecta sobre lo sintagmático.

De la misma manera el trabajo de Marker parece sostener implícitamente las ideas de Gilles Deleuze cuando afirmaba que las características primeras gestionadas por la imagen contemporánea ya no son, como antaño, el *espacio* y el *movimiento* sino la *topología* y el *tiempo*. La primera de estas nociones nos lleva a la de *mapa*, a la cartografía, porque en el *viaje a la memoria* propuesto por Marker una imagen ya no es como en el relato cinematográfico un punto de transición que *presupone* la anterior e *implica* la siguiente sino un auténtico depósito virtual que puede sufrir diferentes actualizaciones según el recorrido en el que se inserte. La imagen se concibe como cruce de caminos, lugar de posibles desviaciones, dilaciones o atajos, auténtico nudo de laberintos cuyas distintas salidas quizás no conduzcan sino a *culs-de-sac*. Pese a que su autor ha pedido a los usuarios del CD-Rom «ne zappez pas», «prenez votre temps», es imposible sustraerse a la idea siguiente: ¿Y si este dispositivo estuviera hecho para perderse en su interior? De esta manera la *lateralidad* de que hablaba Bazin acaba conduciendo al terreno de la relación entre *lo virtual* y *lo actual*. En el fondo cada imagen (o cada texto) del CD-Rom se presenta como una auténtica *huella mnemotécnica*, entendiéndose por tal la capacidad de determinadas configuraciones de servir para aumentar la capacidad de retención de la memoria por medio de ciertas combinaciones y artificios⁵.

En lo que hace referencia al segundo de los temas señalados conviene insistir en que pone en escena la relación entre el *tiempo* y la *memoria*. También ha sido Deleuze el que ha sugerido la utilización de la noción



de *capa de pasado* para expresar la lógica según la cual se organizan esos acontecimientos que «no se suceden, no tienen un curso cronológico sino que se reestructuran sin cesar según su pertenencia a tal o cual capa de pasado, a tal o cual continuo de edad, todos coexistentes»⁶. Esta es la idea que hace visible, de manera muy evidente, prácticamente en estado puro, el «Índice» de *Immemory*, al dar forma fragmentada y ubicada en niveles superpuestos a una memoria personal que acaba configurándose como lo que Deleuze denomina la *memoria-mundo*. Porque no debe pensarse que *Inmemory* declina únicamente la dimensión estrictamente personal de la memoria. Al contrario, si bien su trabajo emparenta a Marker con el de cineastas de vanguardia como Stan Brakhage o Jonas Mekas, buena parte de cuya obra se ubica en el terreno poco convencional del «home movie», ese espacio habitado por lo «privado», la memoria que Marker constituye ante el espectador es, como no podía ser de otro modo, la de un «yo» que atraviesa (y es atravesado por) tanto encuentros singulares como los acontecimientos sociales y colectivos que han dado forma a nuestro siglo. Por eso el «explorador» de este CD-Rom se ve constantemente balanceado entre lo radicalmente personal e individual y las huellas que la Historia (con mayúsculas) ha ido depositando sobre la biografía individual.

Pero esto no es todo. Si la memoria es el territorio de la fragmentación, de la dispersión, este hecho conducirá a que «las transformaciones o nuevas reparticiones de un continuo desemboquen siempre en una fragmentación al mismo tiempo que se reorganizan»⁷, de tal manera que como sucede en determinadas obras cinematográficas (y aquí Deleuze convocará los ejemplos iluminadores de Welles y Resnais) «las fragmentaciones son inseparables de la topología, es decir, de la transformación de un continuo»⁸. Con lo que la *forma del espacio* acaba desposando a la *forma del tiempo* en un solo movimiento conceptual y Marker puede llevar a

término lo que el cine en su linealidad se veía obligado a construir *indicialmente* y ahora, en el CD-Rom, encuentra expresión *natural*.

Señalado lo anterior cabe preguntarse aún por el lugar que una obra como la de Chris Marker ocupa en el panorama histórico del cine contemporáneo. Para abordar este tema lo más pertinente parece situar su obra en una cadena de filiaciones que lo ponen en relación inmediata con dos grandes cineastas melancólicos: Orson Welles y Jean-Luc Godard. Con el primero, que encontró en el cinematógrafo un territorio en el que proceder a combinar y sintetizar de manera privilegiada los hallazgos de artes preexistentes (el teatro, la radio), le vincula esa capacidad de proceder a incorporar a un

⁶ Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 163.

⁷ Gilles Deleuze: *Op. Cit.*, pág. 163. Este fenómeno puede apreciarse en el rol que juegan en el CD-Rom esas imágenes que sirven de «puente» entre «zonas» diversas: son los casos, por ejemplo de *Aelita* y *Vértigo* como intersecciones de «Cine» y «Memoria», o *Alas* como nexo entre «Guerra» y «Cine», donde «los continuos estratos no cesan de fragmentarse al mismo tiempo que se reorganizan de una edad a otra» (pág. 164).

⁸ Gilles Deleuze: *Op. Cit.*, pág. 164.

arte autónomo prácticas y métodos debidamente probados en otros campos. Con el segundo, su capacidad de hacer suyas las nuevas tecnologías que han hecho su aparición en las últimas décadas y con las que el cine está llamado a hacer cuentas. Marker, como Godard, no está dispuesto a contemplar la irrupción de las nuevas tecnologías en el campo del cinematógrafo sin confrontarse con ellas. Pero su actitud es bien distinta. Si para Godard las «nuevas tecnologías» suponen la aparición de una «tumba

para el ojo» y su uso desembocará en esa utilización del vídeo como instrumento funerario capaz de sostener una elegía por una manera de entender el cine que desaparece a pasos forzados ante nuestros ojos (eso son, entre otras cosas, las monumentales —en el sentido estricto de la expresión— *Histoire(s) du Cinéma*), Marker aborda el *post-cine* (territorio en el que cada vez de manera más clara se sitúa su trabajo⁹) sin ningún rastro de melancolía por una tierra de promisión perdida. Al contrario, Marker es un optimista para el que el espacio multimedia ante el que se encuentra tiene mucho de *terra ignota* en la que es necesario abrirse paso empujando cada vez un poco más lejos su fronteras.

Son precisamente esas «nuevas tecnologías» lo que permiten a Marker desarrollar todo su talento de *bricoleur*, capaz de combinar todo tipo de elementos heterogéneos en la medida en que «cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez, concretas y virtuales; son operadores pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo»¹⁰. Como en el caso de la reflexión mítica las imágenes (y los textos) del CD-Rom, están, siempre, a mitad de camino entre los perceptos y los conceptos. En el fondo, como dice Lévi-Strauss, el *bricoleur* [multimedia] no sólo constituye un conjunto heteróclito, hecho de herramientas y materiales, sino que mantiene un diálogo con dicho conjunto a partir del que es posible proceder a construir las respuestas posibles que éste pueda ofrecer a las preguntas que el *bricoleur* le plantee.

Por eso se ajustan como anillo al dedo al trabajo de Chris Marker las palabras con las que el antropólogo francés describía la *poesía del bricolage*: «le viene también [la poesía], y sobre todo, de que no se limita realizar o ejecutar, «habla», no solamente con las cosas, sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr totalmente su proyecto, el *bricoleur* pone siempre algo de él mismo»¹¹.

Coleccionista incansable de imágenes y sonidos, explorador de áreas aún no desbrozadas, Chris Marker forma parte de esos cineastas (¿sigue siendo útil en su caso esta expresión?) que resisten contra viento y marea la banalización creciente de las imágenes, mientras mantienen un cuerpo a cuerpo con la historia en un momento en que el fondo del aire ha dejado de ser rojo.

⁹ Si Marker ha trabajado la fotografía, el cine, el vídeo, la televisión, tampoco ha hecho ascos a formas típicas del *post-cine* como la instalación multimedia. Una revisión rápida de las incursiones de Marker por estos campos se abre con la instalación videográfica *Quand le siècle a pris forme*, realizada en fecha tan temprana como 1978, pasa por *Zapping Zone (Proposal for a an Imaginary Television)*, instalación multimedia repetidas veces modificada entre 1985 y 1992 en la que se combinaban monitores vídeo, ordenadores, videodiscos, diapositivas y fotografías y fragmentos de filmes del propio Marker, continúa con la instalación multimedia *Silent Movie* (1994-1995), alcanza en 1997 el CD-Rom *Immemory*, declinado a su vez en una instalación multimedia interactiva y desemboca en *Roseware* (realizada en colaboración con Laurence Rassel), obra interactiva concebida como un «libro en blanco» en el que cada persona tendría la posibilidad de escribir un capítulo introduciendo en un disco de ordenador documentos que testimonien su memoria personal, con la finalidad de «constituir una red infinita tejida con los recuerdos e impresiones de la humanidad» (Rassel).

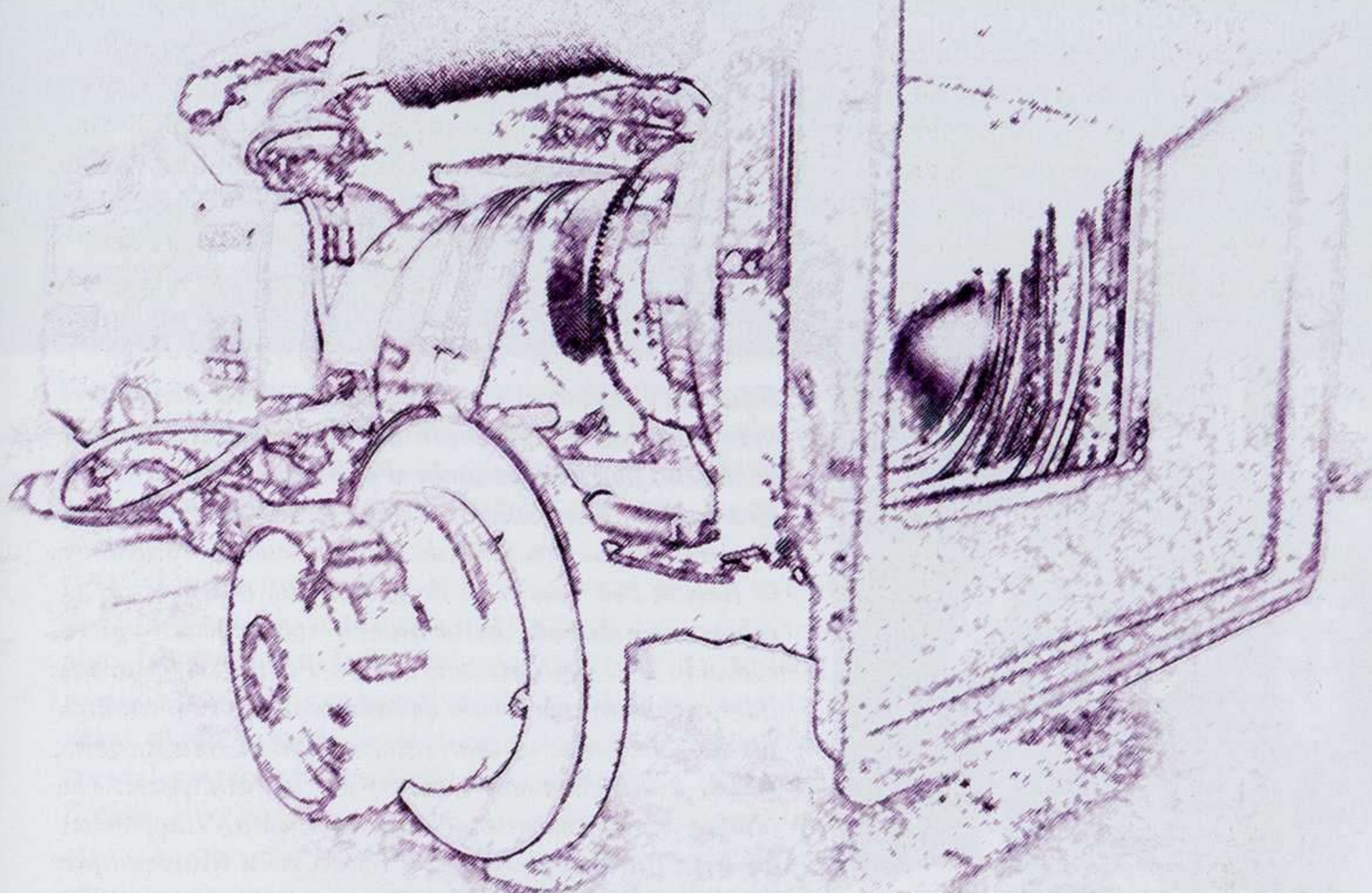
¹⁰ La teoría del *bricolage* se desarrolla por Claude Lévi-Strauss en su célebre *El pensamiento salvaje* (1962), México, Fondo de Cultura Económica, 1964. La cita concreta pertenece a la pág. 37.

¹¹ Claude Lévi-Strauss: *Op. Cit.*, pág. 42.

WWW.CEV.COM

Gaztambide, 65 MADRID 91 550 29 60 cev@cev.com

Alpens, 19 BARCELONA 93 296 49 95 cevbarcelona@cev.com



ESCUELA DE CINEMATOGRAFÍA:

Dirección Cinematográfica (2 años):

Realización en Cine, Vídeo y TV (1^{er} curso) y Cinematografía en 35 mm HD (2^o curso).

Otros cursos: Operadores de Steadycam, Escritura de guiones, Producción con MOVIE MAGIC, Grabación de Sonido Directo, Montaje AVID y Actores de Doblaje.

CICLOS FORMATIVOS DE GRADO SUPERIOR con Titulación Oficial:

Técnico Superior en SONIDO, Técnico Superior en IMAGEN, Técnico Superior en REALIZACIÓN de Audiovisuales y Espectáculos, Técnico Superior en PRODUCCIÓN de Audiovisuales, Radio y Espectáculos, Técnico Superior en Sistemas de TELECOMUNICACIÓN e informáticos y Técnico Superior en Gestión Comercial y MARKETING.

CURSOS PROFESIONALES Y DE ESPECIALIZACIÓN con Titulación Privada:

FOTOGRAFÍA: Profesional, de Moda, Publicitaria, Digital, Creativa y Fotoperiodismo. **SONIDO:** Operador Técnico de Sonido, Radio dirigida a Nuevas Tecnologías, Postproducción Digital con Pro-Tools, Dolby Digital 5.1 y Dolby Prologic, Grabación de Música en Estudio, Producción Musical, Informática Musical MIDI y Técnico de Sonido Directo. **VÍDEO Y TELEVISIÓN:** Curso Profesional de Vídeo y TV, Reporterismo Gráfico y ENG, Composición Digital Combustion, Postproducción Digital 4:2:2, Edición no lineal AVID, Curso Superior de Realización en Vídeo y Cine (1^{er} Año) y Producción Integral de TV. **DISEÑO Y ANIMACIÓN:** Diseño y Comunicación Gráfica, Softwares de Imagen Digital, Diseño de aplicaciones Web, Dirección/Creación de Tecnologías Digitales, Modelado y Animación 3D con Alias Maya, Efectos Visuales para Cine y TV, Grafismo 3D para Videojuegos y Animación Avanzada de personajes.



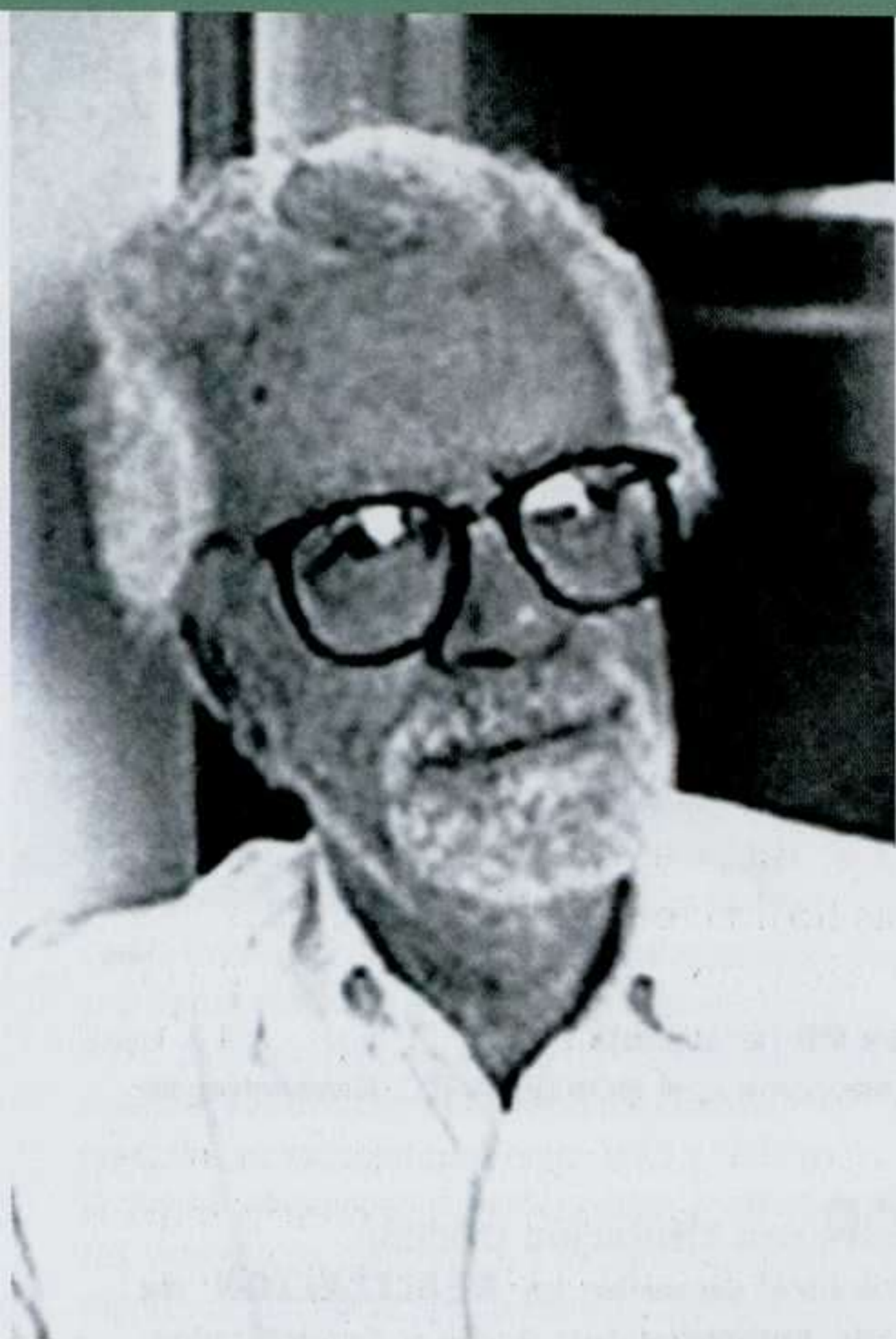
CEV

Escuela Superior de
Comunicación, Imagen y Sonido

eduardo coutinho

EL DOCUMENTAL COMO CONOCIMIENTO POÉTICO

Introducción, selección y versión de Javier Herrera



Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho (Sao Paulo, 1933) es sin discusión el más prestigioso documentalista brasileño y, acaso, junto al chileno Patricio Guzmán el más importante de América Latina. Compañero de viaje de los integrantes del «cinema novo» brasileño de los años sesenta se inició en la ficción con una serie de filmes que no tuvieron la repercusión deseada hasta que en 1964 encontrándose rodando una película sobre Joao-Pedro Teixeira, un líder campesino asesinado dos años antes por los terratenientes, un golpe militar interrumpió el rodaje, obligando a dispersarse al equipo y a los intérpretes (la viuda y los compañeros del líder asesinado). Esa película, cuyo título era Cabra Marcado para Morrir (que podría traducirse por Hombre nacido para morir) quedó paralizada hasta que diecisiete años más tarde, en 1981, estando trabajando para la cadena televisiva O Globo, tuvo la idea de realizar un documental sobre la suerte de esas personas tomando como punto de partida el material fílmico que se había conservado, trabajo que culminó tres años más tarde, en 1984, con la realización de una película del mismo título, que obtuvo una enorme repercusión mundial y que hoy día es considerada como una de las más trascendentales de la historia del cine brasileño. A partir de ese momento, dedicado de lleno al documental independiente, ha producido obras de fuerte impacto social y de una gran singularidad estilística fundadas en la palabra y en el diálogo, en la búsqueda del Otro social y cultural y en la consideración del propio acto de rodar como la única verdad del documental, pautas que responden a una concepción del género como el mejor medio para conocer poéticamente el mundo y aquello que entendemos por realidad.

Lo que sigue es un extracto de sus ideas más interesantes al respecto aparecidas en entrevistas, declaraciones y escritos suyos.

1 Hacer documentales es conocer poéticamente el mundo. Buscar historias del imaginario, historias del inconsciente. Algo que tarda siglos en cambiar y que es diferente de los relatos de coyunturas políticas momentáneas.

2 Lo único que es real es el encuentro entre el documentalista y el personaje —el acto de rodar— y esa realidad ya me basta. Yo registro ese encuentro. Es un filme. Mi cámara es visible y yo, como documentalista, estoy allí interactuando con las personas. Es un intercambio. Los propios personajes se refieren a ese acto. El documental es un meta-filme.

3 Lo que me importa es el imaginario de la persona. No se trata de querer probar algo. Importante es la verdad que el personaje eligió transmitir en aquel momento. A veces, alguien puede ver uno de mis documentales y tener la sensación de que vio una ficción. Y lo que provoca esta sensación no es otra cosa sino el grado de invención de los propios personajes. Ellos inventan basados en su realidad, y lo que yo estimo es que la persona cree un retrato propio que sea lo más interesante posible. Es un juego. Estimulo su imaginario.

4 Es preciso abdicar de la soberanía del sujeto y ser lo menos intencional posible. Al mismo tiempo, yo, que tengo una cámara, dependo totalmente del personaje que está allí enfrente: de ahí que no pueda ni adherirme a su causa ni estar por encima. En el documental no me interesa hacer juicios. Hay documentales enfocados a defender determinadas causas, yo no quiero defender ninguna, mi causa es la del cine y la causa de la vida: lo que las personas hacen de la vida y lo que la vida hace de ellas.

5 Tengo que tener la



misma frescura que el espectador va a tener. Yo puedo conocer a la persona por la investigación previa que hacemos pero yo no sé lo que va a decir en el momento de la filmación pues para mí el documental es fundamentalmente sorpresa, azar, etc.

6 Yo no hago nunca entrevistas sino que dialogo.

7 Siempre digo que hago un film con las personas y no sobre las personas; la cámara es una intermediaria para que ellas sean reconocidas en su singularidad. Mi razón de ser es intentar encontrar ese mínimo de reconocimiento social que necesitan.

8 Al adoptar la forma de un «cine de conversación», elegí ser alimentado por el habla-mirada de acontecimientos y personas singulares, sumergidas en las contingencias de la vida. Por eso eliminé hasta donde fuera posible el universo de las ideas generales, con las cuales difícilmente se hace buen cine, documental u otro, así como los «tipos» inmediatos y coherentemente simbólicos de una clase social, un grupo, una nación o una cultura.

9 Las limitaciones impuestas por la improvisación, por la captación del acontecimiento en vivo, por las relaciones primordiales entre los conversadores con la mirada puesta en la del otro, lo que exige a menudo la atención total del director, todas esas contingencias vuelven la posición de la cámara tan dependiente de la realidad que ya no se puede hablar de una libre elección, como en el caso de la ficción.

10 Creo que la principal virtud de un documentalista es estar abierto al otro, al punto de transmitir la impresión —por lo demás, verdadera— de que el interlocutor siempre tiene razón.

11 Sólo se puede subvertir la realidad, en el cine como en cualquier parte, si se acepta antes todo lo existente por el mero hecho de existir.



Al trasluz de Cravan

Los ecos del mito irrepetible

ISAKI LACUESTA

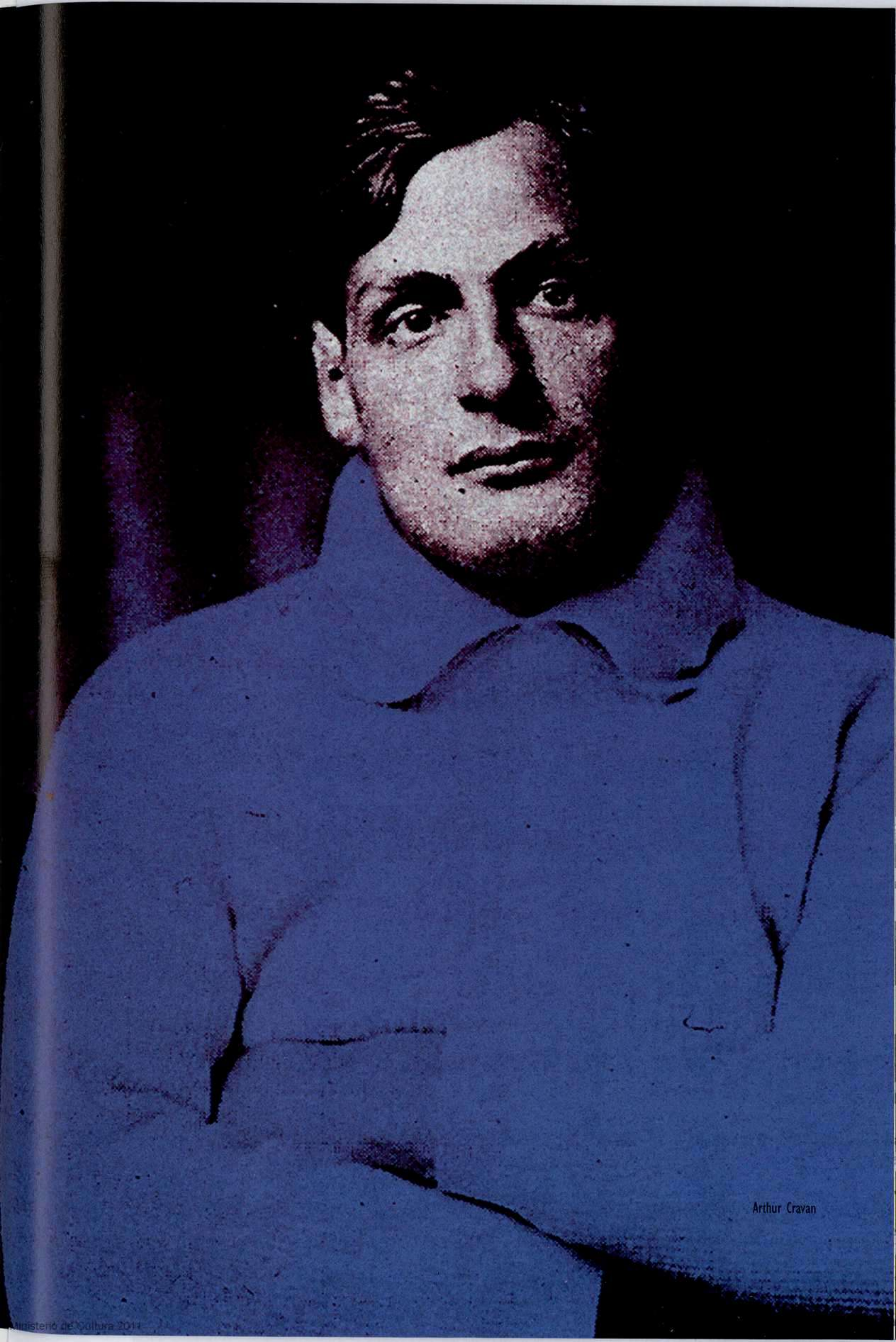
«¿Pero estás seguro de que alguna vez existió este Arthur Cravan?». (Pregunta que me hacían los miembros del equipo de rodaje cuando oscurecía y empezaban a querer desaparecer.)

Decía Tristan Tzara que todo era dadá y nada era dadá. Ésta no es una película dadá. Ésta es la historia de gentes que quieren ser otras gentes y que en efecto consiguen ser otros, aunque nunca los mismos que habían pretendido ser. Ésta es una película de ecos. La primera evidencia con la que topé al comenzar este proyecto era la rotunda, irreversible imposibilidad de filmar a Cravan. Pero la testadurez humana no tiene límites. En el mismo instante en que Cravan desapareció, nació el fantasma que le iba a sobrevivir y transportar hasta nuestros días.

Si tiene que ser algo, cosa que dudo, «Cravan vs Cravan» es una película sobre la construcción de un mito. Imitando a su tío Oscar Wilde, Cravan creía que la vida debía parecerse al arte y no al revés, y logró que su estampa fuera tan múltiple que hoy resulta imposible saber donde acaba la realidad y donde empieza la leyenda. Por eso creí que el mejor enfoque posible pasaba por situar el film en esa frontera ambigua y degenerada, entre el documental y la ficción, que a mi entender es uno de los terrenos de exploración más interesantes del cine actual. Una película que rescate la memoria de aquellos sucesos que ocurrieron y hoy ya nadie recuerda, pero también, esa otra memoria aún más olvidada: la de los hechos que, pudiendo haber ocurrido, tal vez no ocurrieron jamás. «Cravan vs Cravan» es un documental del mito y la leyenda.

Ahora, cuando reviso por penúltima vez la película antes de su proyección, me gusta pensar que, al trasluz de Cravan, también hemos filmado otro mito: el del arte contemporáneo. Investigando tras los pasos de nuestro personaje, nos hemos ido encontrando con los testimonios de artistas, poetas, críticos, historiadores, galeristas, coleccionistas, aficionados... A las puertas de un nuevo siglo, todos ellos se enfrentan una vez

CRAVAN vs. CRAVAN



Arthur Cravan

PLAZA DE TOROS MONUMENTAL

DOMINGO 23 ABRIL DE 1916

A las 3 de la tarde

GRAN FIESTA DE BOXEO

en la cual tendrán lugar

interesantes combates entre notables luchadores, 6

BLACK JOHNSON-ARTHUR CRAVAN



se analizará el espectáculo con el sensacional encuentro
del campeón del mundo

Black Johnson

Negro de 110 kilos
y el campeón europeo

Arthur Cravan

Blanco de 105 kilos

Este match se disputará una bolsa de **50.000** ptas.
al vencedor.

Véanse programas

PRECIOS (incluidos los impuestos)

LIBRA Y SOL Y SOMBRERA: Palco sin entradas, 20
Silla de ring 1.ª fila con entrada, 36 ptas.-Silla de ring 2.ª fila con entrada, 28
Silla de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada, 15 ptas.-Sillas de ring 5.ª, 6.ª, 7.ª y
con entrada, 12 ptas.-Barrera con entrada, 10 ptas.-Contrabarrera con entrada,
8 ptas.-Sillón delantera de Palco con entrada, 8 ptas.-Sillón tendido de Presidencia
da, 8 ptas.-ENTRADA GENERAL, 3'50 ptas.-Entrada de carnets (impuestos) 0'60 ptas.
Silla de ring 1.ª fila con entrada 18 ptas.-Silla de ring 2.ª fila con entrada 12
Sillas de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada 8 ptas.-Silla de ring restantes con entrada
ENTRADA GENERAL 2 ptas.

más a su mito fundacional, el de las vanguardias. Y de alguna forma, en el tejido de sus voces también resuenan los ecos de aquellos otros que, hace cien años, ocuparon espacios semejantes durante el nacimiento y la eclosión de los «-ismos»: aquellos movimientos que, como el mismo Cravan, vivían de devorarse a sí mismos. Pero por encima de todo, pienso que si esta película existe es porque la figura y la actitud de Cravan continúan siendo vigentes, hoy más que nunca. Porque lo que Cravan defendió con cada una de sus obras como puñetazos, y con cada uno de sus golpes como versos, fue un arte personal, apátrida y heterodoxo. Una reivindicación de la libertad contra los estereotipos y las convenciones, dispuesto a cuestionar mediante el humor la autoridad establecida. Porque en el fondo la historia de Cravan es una metáfora estupenda del siglo xx: la edad de las vanguardias artísticas y militares, l'age collage de un mundo internacional, a caballo entre el arte y la vida, del escándalo concebido como obra y la obra como mercado, de las desapariciones masivas, el siglo de las derrotas y del cine... Un cine que nació casi a la vez que Cravan y con las mismas intenciones: ser viajero, moderno, aventurero, comprometido, inquieto y arriesgado. Quizás por eso Cravan escribió que aceptaría batirse en duelo con X siempre y cuando estuviera presente el cinematógrafo. Y aunque nuestra cámara haya llegado tarde para filmarle, al menos sí ha llegado a tiempo de captar los ecos y las rimas de sus golpes. Por eso he comenzado diciendo que ésta no es una película dadá, ni podría serlo: «Cravan vs Cravan» es una película sobre lo irreplicable. Que empiece el combate.



Arthur Cravan

ARTHUR CRAVAN

El poeta con los cabellos más cortos del mundo, y además: «caballero de la industria, marinero en el Pacífico, mulero, recolector de naranjas en California, encantador de serpientes, rata de hotel, sobrino de Óscar Wilde, leñador en los bosques gigantes, ex campeón de Francia de boxeo, nieto del canciller de la reina, chófer de automóvil en Berlín, ladrón, etc., etc., etc.» «Yo soy todas las cosas, todos los hombres y todos los animales.»

MARCEL DUCHAMP

«Quien vive más de una vida
debe morir más de una vez.»
Óscar Wilde

Cravan vs. Cravan es un film que se ubica en esa frontera ambigua, difícil de determinar, que separa a los films «documentales» de los «de ficción». En una senda similar a la transitada por sus compatriotas Víctor Erice y José Luis Guerín, Isaki Lacuesta construye un film de incierta clasificación y que reclama una participación activa de su espectador. En definitiva, será la mirada de éste la que otorgue un estatuto definitivo a las imágenes propuestas por el realizador.

El poeta y boxeador Arthur Cravan desapareció en 1918 en el Golfo de México sin dejar rastros. Ochenta años después, el director de cine Frank Nicotra (tam-

Crónica de una desaparición

Luis Ormaechea

bién boxeador) inicia una investigación para reconstruir los misteriosos viajes que llevaron a Cravan desde Suiza hasta México, pasando por París, Londres y Barcelona. La mayor dificultad con que se enfrenta Nicotra es la falta de imágenes de su biografiado y las grandes contradicciones que exponen los testimonios recogidos. Todo el film está construido en torno a esta ausencia, este vacío que, si bien constituye una imposibilidad, es paradójicamente la condición de posibilidad de este film.

A diferencia de los tradicionales documentales de tipo expositivo, a los que nos tienen acostumbrados muchas señales de televisión, Lacuesta elige una modalidad más compleja. Lo suyo es un intento de (re)construir un mito, de documentar una leyenda: los sucesos en torno a Arthur Cravan pudieron haber ocurrido o no, lo importante es que, en este hecho de la memoria que es el cine, el poeta boxeador cobra vida.

Según sus propias palabras, Cravan fue «caballero de la industria, marinero en el Pacífico, mulero, recolector de naranjas en California, encantador de serpientes, rata de hotel, sobrino de Óscar Wilde, leñador en los bosques gigantes, ex campeón francés de boxeo, nieto del canciller de la reina, chófer de automóvil en



Francis Picabia Arthur Cravan H. 1920

Berlín, ladrón, etc., etc., etc.».
Cravan fue todas las cosas (o al menos, creer eso es lo que hace su figura tan interesante). De nada sirven las palabras desmitificadoras de María Lluïsa Borrás, autora de la biografía fundamental de este personaje, titulada *Une Strategie du scandale*: no tiene demasiado sentido tratar de encontrar la frontera donde termina la verdad y comienza el mito. Alguna falta de rigor en los testimonios, las escasas imágenes de Cravan y la disparidad de criterios entre sus conocedores, le permiten a Lacuesta una cierta ambigüedad que lleva incluso a sugerir la idea de que estamos viendo un falso documental.

Fabian Avenarius Lloyd eligió el seudónimo de Cravan para ocultar su origen burgués. Tras huir de su casa a los 16 años de edad, se refugió en París donde se relacionó con los futuristas, escribió y dirigió

los cinco números de la revista *Maintenant* (que repartía a la salida del hipódromo con el auxilio de una carretilla), dio conferencias sobre arte (en las que bailaba, boxeaba y disparaba con su Colt 45, para finalizar con un provocativo strip-tease), insultó públicamente a André Gide y le robó la esposa al pintor Hayden. Sin embargo, su obra más perdurable llegó años más tarde en Barcelona, adonde llegó tras una larga fuga de un país a otro, tratando de no ser alistado en ningún ejército. El 23 de abril de 1916 se enfrentó con el norteamericano Jack Johnson en un mítico combate en la Plaza de Toros Monumental. Johnson fue uno de los mejores boxeadores de la historia y el primer gran deportista negro, lo que produjo en su momento cierto escándalo en su país natal. El combate sólo se extendió por seis rounds con la previsible derrota de Cravan.

El film de Isaki Lacuesta sigue los pasos de este personaje hasta Nueva York, donde conoció a León Trotsky, Marcel Duchamp y Man Ray. También allí se encontró con Mina Loy, una mujer deslumbrante con quien vive un apasionado romance. Huyendo de la guerra, llegó a México, donde se ganó la vida como entrenador y boxeador. Mina se le unió allí con la intención de viajar juntos a Buenos Aires. Como estaba embarazada, decidieron que ella hiciera el viaje por tierra mientras él viajaría en un barco comprado para tal ocasión. Pero Cravan desapareció sin que se logre tener la menor noticia sobre qué fue realmente de él.

Como el personaje que, al final del film «Entreacto» (René Clair, 1924), se escapa del ataúd y con toques de su varita mágica hace desaparecer a todo su cortejo fúnebre y a sí mismo, Cravan dejó este mundo misteriosamente, creando en torno a sí una ausencia que es la que este film intenta vana (pero también gozosamente) suplir.



A pantalla desnuda
Cien años en pos de la piel

JUAN MALDONADO

Sofía Loren



Hedy Lamarr en *Éxtasis*



Jean Harlow

Cuando el cine nació casi media Humanidad vivía aún su desnudez sin rebozo en las colonias y más allá. En la metrópoli, por el contrario, regía el más severo cubrimiento: el Londres victoriano eliminaba, tapando o suprimiendo, las patas de los muebles para no tener que referirse siquiera a las «piernas» de los mismos y las feministas apuñalaban los desnudos de Velázquez por encontrarlos degradantes. Tras medio siglo de fotografía, el cine sería un elemento de no poca importancia en la difusión mundial de las bondades del desnudo por sí y como reclamo. El documental de tierras exóticas se adorna con la recuperación del mito del buen salvaje que ofrecer a ávidas plateas del mundo desarrollado y sexualmente reprimido. Las producciones «históricas» se valen del pretexto de la recreación de época para mostrar cuerpos liberados de vestimenta, iniciando una práctica que sería común en las décadas siguientes. La clandestina pornografía iría despojando de abundantísimos ropajes a carnes ubérrimas que aparecían al cabo de oleajes de enaguas y pololos.

Tras la Primera Guerra Mundial, el rearme moral que lleva a la Ley Seca en América y a los vestidísimos totalitarismos europeos no impide las fantasías como el baile de María trufado de ojos en primer plano en *Metrópolis* ni el baño de Popea en leche de burra. Con la exaltación del físico se gana en piel de blanco y negro hasta que el cuerpo cobre voz y suspiro sensual: el prólogo del documental olímpico de Leni Riefenstahl es suprimido en varios países, entre otros claro el nuestro. Gustav Machaty muestra la íntegra belleza de Hedy Lamarr en *Éxtasis* que un magnate casado con la actriz tratará de destruir, ajeno a toda una tradición de directores con Vadim a la cabeza que se solazarán en las décadas siguientes en mostrarnos los cuerpos desnudos de sus parejas.

La segunda postguerra y su ya desinhibida hegemonía norteamericana expanden esa visión atlántica y reformada lejos de las exhuberancias mediterráneas. Precisamente el cine europeo jugará sus mayores bazas comerciales basándose en la mayor osadía de sus argumentos y sus imágenes. Se llegará a hablar de un «film francés» como sinónimo de descoque —que prolongará las postales de bañistas *fin de siècle*— y en Italia las *maggioratte* se convierten en una industria nacional que garantiza notables dividendos de la exportación. Sofía —antes de hacerse Sophia— se da a conocer mostrándose en pleno. En la otra punta del mundo, Mishima cultiva su cuerpo para el mayor desnudo mientras *Hiroshima mon amour* revela en plano corto un encuentro interracial.



Brigitte Bardot

El cine americano encaja tanto encaje volátil como mejor puede constreñido por el Código Hays y su tradición moral. Pero el ocaso del sistema de estudios, la presión de la televisión, el fin del monopolio de los cines, las chicas de Vargas como adelanto del Playboy y la aparición de nuevos medios de explotación como el *drive-in* (clave en el despertar sexual de la generación previa a la revolución sexual) favorecerán un auge de los pequeños inversores y la aparición del *nudie*, películas baratas basadas en la rentabilidad de los cuerpos. Será *El Prestamista* de Lumet quien rompa el fuego cuando el pecho desnudo de la prostituta negra evoque en el viejo judío la indefensión masiva del martirio nazi, los «maniqués desnudos» que llamó Bernadac en esos mismos días. A partir de ese momento quedó abierta la puerta para la exhibición de la epidermis. Pese a todo, en el cine comercial las parejas continuarán envolviéndose en las sábanas antes de dejar el lecho castigado por la pasión que se ha hurtado al espectador en la elipsis. Desnudo masculino y femenino comenzarán entonces un igual camino de doble rasero que tendrá en las nalgas de cualquier sexo una exposición casi tolerable, por lo semejante.

Ante las presiones del nudismo inocente y acusado, por un lado, y el porno nórdico por otro van cayendo los tabúes, incluso aquí, donde un municipal clausura un escaparate por una Maja de Goya y un documental sobre la reproducción humana, *Helga*, se convertía en un éxito de taquilla. Los actores más exhibicionistas se apresuran en incorporar papeles ligeros de ropa justifi-

cados por el guión: Richard Harris como *Hombre llamado Caballo*, Brando enculando contra el suelo ceñidas sus nalgas por el pantalón de cuero y hasta Charlton Heston muestra su trasero sexagenario, y los que vendrán. Cuando esa hora ansiada llega a nuestras pantallas todos/as darán un paso al frente. De la pionera M^a José Cantudo a la mayorcita Aurora Bautista, enseña del primer cine franquista, actrices, vedettes y starlettes, consagradas, aspirantes y debutantes pasarán por el trámite de mostrar lo negado hasta el momento. Cuando una película se anuncia con «lo nunca visto de Susana Estrada» un gracioso comenta «¡Serán las radiografías!».

Blake Edwards promociona su película *S.O.B.* (*Sois hOnrados Bandidos*, en su título español, de verdad) en torno a la idea de que Julie Andrews (estandarte de la mojigatería) muestra sus pechos. Se confun-



Anita Ekberg

de el gancho popular y el mismo argumento en el que un trasunto de su director enumera una serie de grandes actrices para culminar en ¡Liv Ullman! Todo un síntoma de cómo el desnudo ha sido asumido por la misma industria que lo condenó. La mayor estrella del primer sonoro subía completamente desnudo al Empire State y hasta tres veces ha venido así del futuro el actual gobernador de California.

Del guante de *Gilda* bajando sincopado en un plano al desnudo fragmentario y espasmódico de Janet Leigh en *Psicosis* se profundiza en lo epidérmico hasta el amor por el cuerpo inerte y supurante de *Nekromantik*. Vestida (casi) por completo Sharon Stone salta a la fama con un cruce de piernas que expone lo oculto durante décadas. Roy Scheider sale de dentro de una *stripper* mora en *El Almuerzo desnudo*. Katy Bates llega a las puertas del Oscar luciendo su tipo en un jacuzzi, y nos termina siendo familiar el culo amarillo de Homer Simpson.

En este camino en quedaron miles como Karin Shubert, por poner, que paseó su belleza con De Funes y Montand que se desnudó una mañana y ya no se vistió más para acabar compartiendo cartel con un pastor alemán (de los cuadrúpedos) en feas producciones también germanas y perrunas.

La sexualidad que, «del pecho bajó a las piernas para que Marilyn las centrara entre los dos», tiene sus formas redondeadas o angulosas repartidas en tiempos luces e idiomas diferentes. Acaso en la presión de la tiranta del sostén en el hombro que protege y estimula más que si faltara, la piel tersa en la clara rodilla doblada; el brillo de ciertos breves cabellos al dorso de la mano; las marcas de vacuna —una señal ya perdida en la historia del cuerpo humano que apenas ha durado cien años y que como una luna brillaba en los muslos de metros de la tumbada reina de Lidia en las pantallas de los cine de verano— las ventanas de la nariz tan agitadas a veces como el abdomen que ondula, los pies que se revuelven, el omoplato volátil, las manos con sus dedos, los dedos con sus uñas, el pecho en su amplitud o su discreción o rebelde, azul o estricto y el misterio del pezón tan perseguido como el mismo pecho o más; la clavícula, tesoro por mucho entre el cuello y el pecho, como ellos tan apetitosa y también escondida más de una temporada; la barbilla que se yergue mientras la cadera se adelanta; la garganta que sube y baja antes y después del *trousseau*; el giro supino que oculta el vientre y regala la cadera; la quietud serena de la mejilla tan desnuda; los glúteos, rocosos o saltarines; los pliegues de la espalda o el costado libre, al fin; y el simple ombligo, emblema rico, rico con los diamantes con los que sólo puede vestirse, o simple ombligo en su humana infinitud de circularidad y abultamiento, conquista del aire mismo, sima de imaginación, ombligo aventurero que, en épocas más sombrías fue hueco asidero de los que alguna vez hemos buscado algún agarre en la plana pantalla.

La carne del blanco y negro al color y al cabo de los tiempos y las técnicas integradas en la cotidianidad del propio salón se ofrece lejos ya de transgresión alguna inmediata y accesible. Teñidos y coqueteando nuestra desnudez, acá hemos llegado. Suyo es su espejo. Suya también su piel. Nuestra, nuestra modesta y esencial, tal la vemos, libertad.

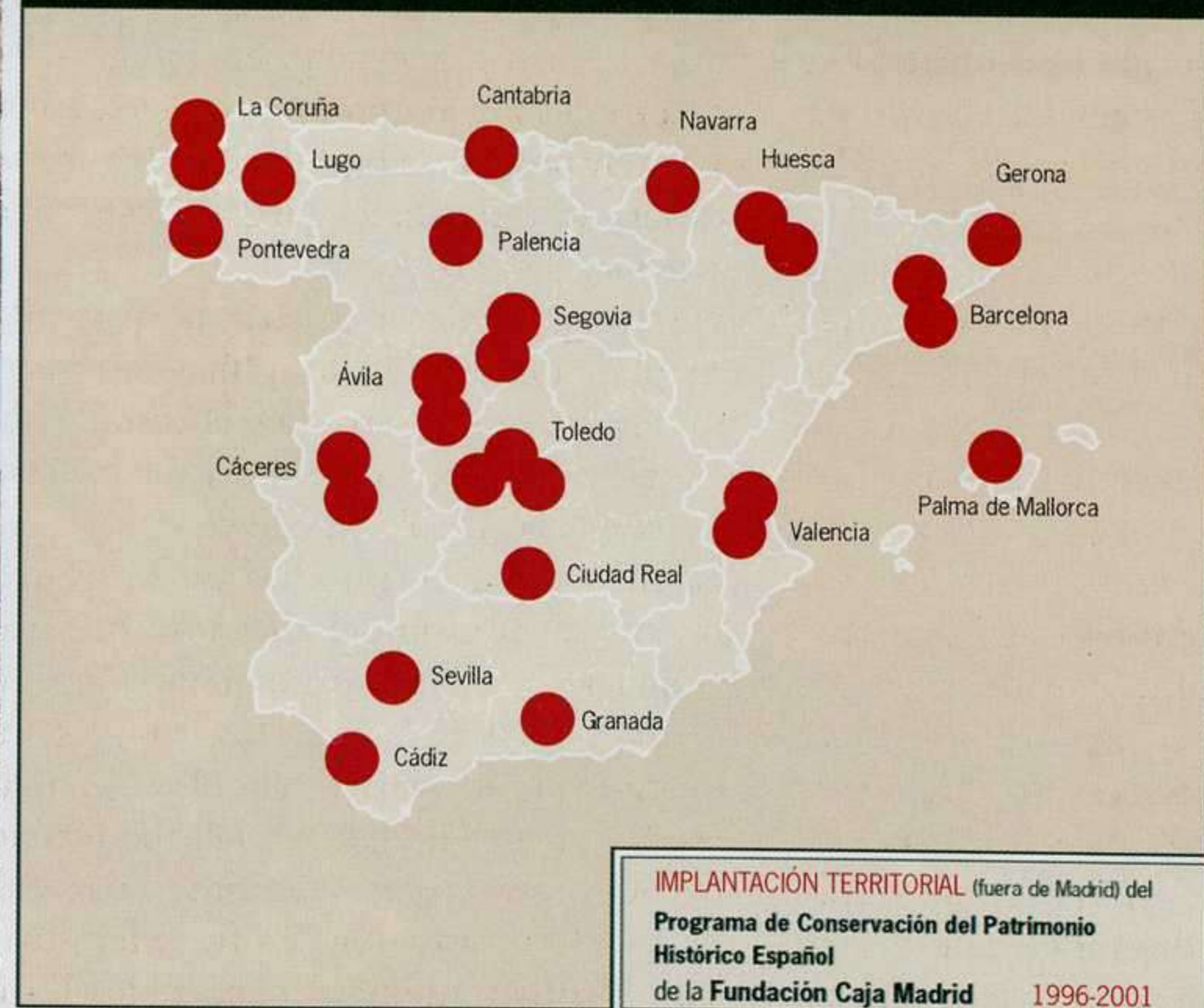


Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español

La FUNDACIÓN CAJA MADRID, desde su creación en 1991, orientó una parte principal de su actividad y recursos a la conservación del patrimonio histórico. Desde entonces, y hasta el año 2002, se han destinado a este Programa más de 84 millones de euros.

El Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, creado como tal en 1996, se divide entre las OBRAS PATROCINADAS mediante la aportación de recursos económicos y las OBRAS PROPIAS, en las que la Fundación no se limita a financiar total o parcialmente las restauraciones, sino que además actúa promoviéndolas y gestionándolas en colaboración con otras instituciones. Estas obras tienen como denominador común el rigor metodológico de la actuación y un especial respeto, dentro del panorama de la restauración en España, por los valores históricos y documentales del patrimonio cultural

Plaza San Martín, 1 • 28013 MADRID • ppatrimonio@cajamadrid.es • www.fundacioncajamadrid.es



IMPLANTACIÓN TERRITORIAL (fuera de Madrid) del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid 1996-2001



LITORAL



ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

1990

- π (183-)185. Poesía del Rock
 ≈ 186-187. Emilio Prados. La ausencia luminosa
 & 188. Luis Antonio de Villena

1991

- † 189-190. Navegaciones. Pablo Neruda
 † 191-192. Nerhu. Escritos

1992

- † 193-194. Poesía norteamericana contemporánea
 † 195-196. Memoria de América en la poesía

1993

- * 197-198. Poesía ucraniana contemporánea
 * 199-200. Poesía catalana actual

1994

- * 201-202. Poesía italiana contemporánea
 * 203-204. Carlos Arniches. El Alma Popular

1995

- * 205-206. Poesía vasca contemporánea
 * 207-208. Dionisio Ridruejo. Dentro del tiempo

1996

- * 209-210. Poesía gallega contemporánea
 * 211-212. Eros picassiano

1997

- * 213-214. María Victoria Atencia. El vuelo
 ‡ 215-216. Poesía cubana

1998

- π 217-218. Luis García Montero. Complicidades
 π 219-220. Rafael Alberti. El amor y los ángeles

1999

- π 221-222. Constandinos Cavafis.
 π 223-224. Chile. Antología de la poesía contemporánea

2000

- * 225-226. Pasajeros
 π 227-228. La poesía del jazz

2001

- * 229-230. Felipe Benítez Reyes. Ecuación de tiempo
 * 231-232. La poesía del mar

2002

- # 233. Ángel González. Tiempo inseguro
 # 234. Los ojos dibujados

2003

- Δ 235. La poesía del cine
 Δ 235. Poetas del cine

π	Agotado	
&	15,03 EUROS	[2.500, = PTAS.]
≈	18,03 EUROS	[3.000, = PTAS.]
†	21,04 EUROS	[3.500, = PTAS.]
*	22,24 EUROS	[3.700, = PTAS.]
‡	23,14 EUROS	[3.850, = PTAS.]
∞	24,04 EUROS	[4.000, = PTAS.]
#	24,64 EUROS	[4.100, = PTAS.]
Δ	26,00 EUROS	[4.326, = PTAS.]

Precio de la suscripción anual

España	50,00 EUROS
Europa (correo superficie)	54,09 EUROS
América (correo aéreo)	90 \$ EE. UU.
Resto	95 \$ EE. UU.

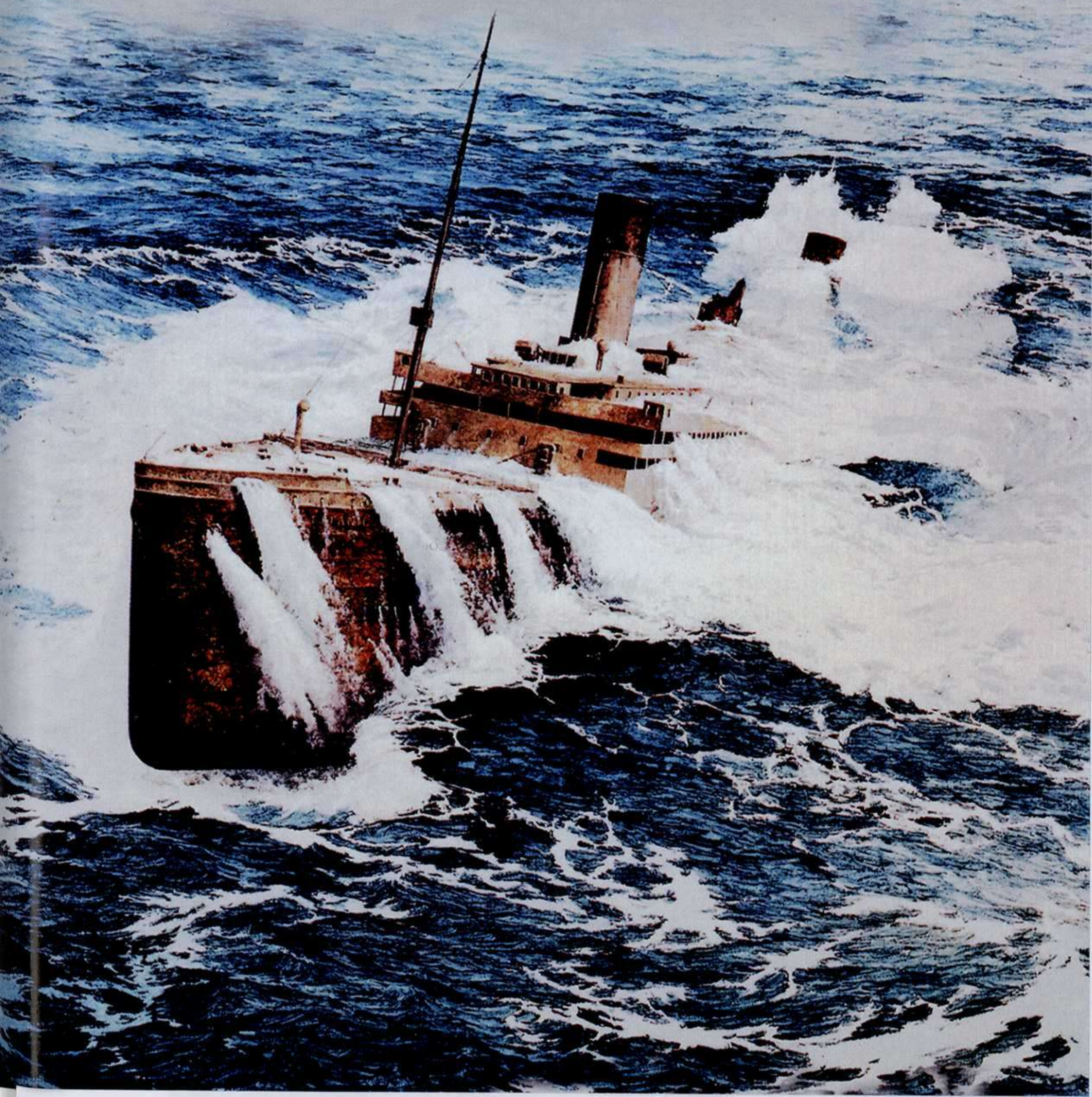
Esta edición de Litoral

POETAS DEL CINE

se terminó de hacer en La Marea, Benalmádena el día 26 de diciembre de MMIII, festividad de San Esteban, para imprimirse después en los talleres de Gráficas San Pancrancio de Málaga bajo la orientación de Lorenzo Saval y María José Amado.

Colaboraron en la realización de este número Javier Herrera, Miguel Gómez Peña, José Antonio Mesa Toré, Juan Manuel Villalba, Pilar Salado, Antonio Jiménez Millán, José Antonio Garriga Vela, Paco Saval, José Antonio Díazdel, Ignacio del Río, Aude Thierry, Miguel Ángel Fernández, María Victoria Balmaseda y Carmen Saval Prados.

Arte gráfico para el film *Rescaten al Titanic*, 1980



Litoral

Boletín de Suscripción

Enviar a Revista Litoral, S. A. Urb. La Roca, 107-c. 29620 Torremolinos Málaga
Tel. 952 388 257 fax 952 380 758. litoralr@teleline.es

Apellidos.....

Nombre

Domicilio

CP Localidad

Provincia Teléfono

Deseo suscribirme a la Revista Litoral durante un año, a partir del número

Suscripción anual	España	48,08 EUROS (8.000 PTAS)
	Europa	54,09 EUROS (9.000 PTAS)
	América	90 \$ EEUU
	Resto	95 \$ EEUU

Deseo recibir los siguientes números atrasados

.....

.....

Modalidades de pago

Cheque nominativo a Revista Litoral S. A.

Transferencia bancaria a la cuenta 2103-3022-89-0030001175 de Unicaja

Domiciliación bancaria (sólo para España).

Pago por domiciliación bancaria

Muy Sres míos:

Ruego a Vds. abonen hasta nueva orden los recibos que con periodicidad anual presente
Revista Litoral, S, A. cargando su importe en la cuenta abierta a mi nombre; en esa entidad.

Banco / Caja de Ahorros Localidad

Dirección

Entidad _ _ _ Oficina _ _ _ D.C. _ _ N.º Cuenta _ _ _ _ _

NIF _ _ _ _ _

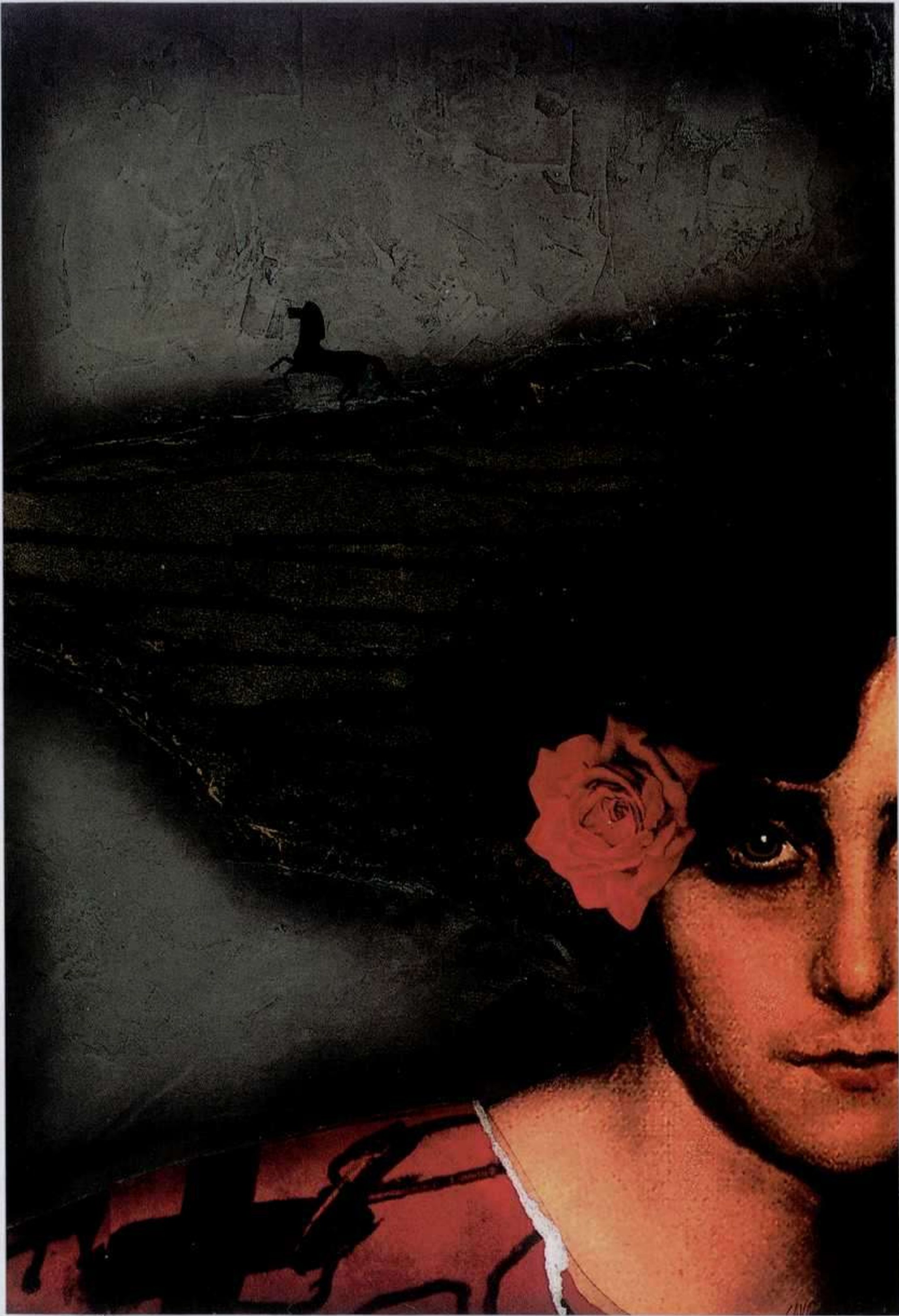
Nombre y apellidos del titular

Domicilio del titular

Fecha

Firma







litoral nació en Málaga en noviembre de 1926. Los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, al frente de la imprenta Sur, tuvieron el acierto de publicar en la revista y en sus Suplementos primeros poemas, dibujos, grabados y partituras de la mayoría de los artistas que luego habrían de pasar a la historia con el nombre de Generación del 27.

Las colaboraciones de García Lorca, Alberti, Bergamín, Cernuda, Guillén, Larrea, Moreno Villa, Gerardo Diego, Aleixandre, Dámaso Alonso, Gómez de la Serna, Picasso, Juan Gris, Miró, Ángeles Ortiz, Palencia, Peinado, Bares, Dalí, Halffter, Falla, etc., convirtieron a LITORAL en el motor entusiasta de la renovación artística propugnada por las vanguardias y en el buque insignia de esa generación.

Con Hinojosa hubo una segunda época, breve, que pretendió dar alas al surrealismo en España. Con Rejano, Giner de los Ríos, Moreno Villa y otros intelectuales españoles conoció LITORAL, en el exilio mexicano, una tercera etapa, también de corta duración.

Fue en la primavera de 1968 cuando José María Amado decidió volver a publicarla, otra vez en Málaga, con el empeño de reivindicar el papel histórico de la Generación del 27, tras tantos años de silencio o persecución por parte de la cultura oficial.

Amado reprodujo los números de las tres primeras etapas de LITORAL, difundió la obra de aquellos artistas que pagaron con la cárcel, el exilio y el olvido su compromiso moral con el pueblo español y logró que algunos de ellos —Alberti, Picasso o Bergamín— publicaran de nuevo en la revista. A veces, con libros inéditos como *Roma, peligro para caminantes* o *La claridad desierta*.

Desde entonces LITORAL ha ido incorporando en sus páginas las voces más personales de las sucesivas generaciones de nuestro país y ha mostrado las manifestaciones artísticas de otras culturas.

Números dedicados a Brenan, Ridruejo, León Felipe, Neruda, Gil de Biedma, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, María Victoria Atencia o Luis García Montero y antologías de poesía sueca, árabe, norteamericana, italiana, cubana, chilena, catalana, vasca, gallega, escrita por mujeres, del rock, erótica, etc., son ejemplos, entre otros muchos, de que, de acuerdo con el espíritu de sus fundadores y directores, LITORAL siempre ha estado abierta al arte y al pensamiento modernos.



- Alguien voló sobre el nido del cuco (1975) Alfred Hitchcock
- Ana Karenina (1935) Andrew Marton
- Antes que anochezca (2000) Andrzej Zulawski
- ¡Átame! (1989) Anthony Harvey
- Azul (1993) Arthur Penn
- Belle de Jour (1966) Billy Wilder
- Brother (2000) Blake Edwards
- Casanova (1976) Bryan Forbes
- Ciudadano Kane (1941) Buster Keaton
- Cumbres borrascosas (1939) Carol Reed
- Desayuno con diamantes (1961) Charles Chaplin
- Dos mujeres (1960) Charles Vidor
- El ángel azul (1930) Clarence Brown
- El crepúsculo de los dioses (1950) Curtis Hanson
- El doctor Frankenstein (1931) Elia Kazan
- El eclipse (1962) Ernest Lubitsch
- El león de invierno (1968) Ettore Scola
- El navegante (1924) Federico Fellini
- El nombre de la rosa (1986) Francis Ford Coppola
- El Padrino (1972) François Truffaut
- El sexto sentido (1999) Frank Capra
- El signo del Zorro (1940) Fred Zinnermann
- El tercer hombre (1949) Fritz Lang
- En busca del arca perdida (1981) Gregory Ratoff
- Encadenados (1946) Henry Hathaway
- Entrevista con el vampiro (1994) Herbert Ross
- Erin Brockovich (2000) James Whale
- Eva (1962) Jean Jaques Annaud
- Eva al desnudo (1950) Joel Coen
- Eyes Wide Shut (1999) John Farrow
- Gilda (1946) John Huston
- Herida (1992) Joseph L. Mankiewicz
- Instinto básico (1992) Joseph Losey
- Intermezzo (1939) Joseph von Sternberg
- L. A. confidencial (1997) Joshua Logan
- La carga de la Brigada Ligera (1936) Julian Schnabel
- La familia (1987) Karel Reisz
- La gata sobre el tejado de cinc (1958) Ken Russell
- La jauría humana (1966) Krzysztof Kieslowski
- La llamada de la selva (1935) Larry y Andy Wachowski
- La loca de Chaillot (1969) Liliana Cavani
- La mujer del teniente francés (1981) Louis Malle
- La noche americana (1937) Luchino Visconti
- La noche tiene mil ojos (1948) Luis Buñuel
- La reina de África (1951) M. Night Shyamalan
- Las amistades peligrosas (1988) Michael Curtiz
- Las horas (2002) Michelangelo Antonioni
- Las minas del rey Salomón (1950) Mike Nichols
- Laura (1944) Milos Forman
- Lo importante es amar (1974) Neil Jordan
- Los 4 jinetes del Apocalipsis (1921) Nicholas Ray
- Los demonios (1971) Orson Welles
- Luis II de Baviera (1972) Otto Preminger
- M. el vampiro de Dusseldorf (1931) Paul Verhoeven
- Matrix (1998) Pedro Almodóvar
- Memorias de África (1984) Quentin Tarantino
- Niágara (1953) Rex Ingram
- Paris-Texas (1985) Richard Brooks
- Picnic (1955) Roger Vadim
- Portero de noche (1974) Rouben Mamoulian
- Pulp Fiction (1994) Sam Wood
- ¡Qué bello es vivir! (1946) Stanley Kubrick
- ¿Quién teme a Virginia Woolf? (1966) Stephen Daldry
- Rebelde sin causa (1955) Stephen Frears
- Ser o no ser (1942) Steven Soderbergh
- Solo ante el peligro (1952) Steven Spielberg
- Sueño de un seductor (1972) Sydney Pollack
- Tiempos modernos (1936) Vittorio de Sica
- Un tranvía llamado deseo (1951) William A. Seiter
- Una noche en la ópera (1935) William A. Wellman
- Venus era mujer (1948) William Wyler
- Y dios creó la mujer (1956) Win Wenders



0212-4378-236

En el número de *Litoral* inmediatamente anterior a éste, titulado *La Poesía del Cine*, se estudiaba en profundidad el nacimiento, desarrollo y entrada del cine en el mundo de las artes, centrándonos en la demostración de que desde sus orígenes existe un cine cuyas fuentes esenciales hay que buscarlas en el elemento poético. Se abarcaba allí el periodo que va desde el invento del cinematógrafo hasta la década de los treinta del siglo xx. Por supuesto, se tenían en cuenta, por una parte, los textos que los poetas de la época, deslumbrados por la irrupción de un arte nuevo, le dedicaron y, por otra, la obra precursora de los primeros grandes maestros de la cámara. O, por mejor decir, de los primeros grandes poetas del cine.

Esta nueva entrega de *Litoral* arranca, pues, del tiempo donde finalizaba el anterior, con el mismo propósito de mostrar la estrecha relación que continúa hasta nuestros días entre la poesía escrita y la cinematográfica, buceando en aquellas películas, de común acuerdo consideradas tesoros del lenguaje poético, que han descubierto para él nuevos procedimientos expresivos. Y continuando la antología de poemas sobre el séptimo arte allá donde la dejamos, esto es, desde los magníficos poemas de Gabriel Celaya o Pablo García Baena hasta los de los poetas más jóvenes de hoy.

Como continuación que era, pensamos titular este número sencillamente *La poesía del Cine, 2; Segunda parte* o *Sesión continua*. A última hora, repasando su contenido, nos parece más acertado nombrarla como *Los poetas del Cine*. Es verdad que en el anterior se muestra la obra de aquellos pioneros que dotaron al cine de un lenguaje poético. Pero, quizás, aquí sea más evidente que el estudio va enfocado a indagar en las propuestas personales de los directores más originales y que, por las características de su cine, deben ser considerados poetas, en la mayoría de los casos verdaderos clásicos sin cuya obra no podríamos entender la cultura de nuestro tiempo. Al aproximarnos a la cinematografía de Bresson, Ozu, Kioristami, Truffaut, Visconti, Bergman, Pasolini, Fellini, Ray, Oliveira, Kubrick, Tarkovsky y algunos otros elegidos, el trabajo, que de nuevo coordina con tanto acierto Javier Herrera, supone una profunda revisión de las cinematografías nacionales más sugerentes y decisivas: el cine europeo con sus sucesivas corrientes, el estadounidense más independiente, el latinoamericano, el de oriente próximo y asiático... Además, a las películas de ficción, hay que añadir la aportación a lo poético del cine documental, recogido también aquí a través de sus figuras más destacadas, con Flaherty a la cabeza.

Por último, el glamour, tan caro a este mundo maravilloso, tiene su lugar en estas páginas en las muchas incursiones en anécdotas privadas, en documentos inéditos o en la sensualidad de cientos de fotogramas, carteles y diseños que, en un juego de múltiples espejos, hacen poesía sobre la poesía del cine.

**Unicaja****Obra Socio Cultural**



LITORAL

LOS POETAS DEL

Cine

236