

TIEMPO DE MUJERES: PROTAGONISMOS, ESPACIOS E IMAGINARIOS EN EL CINE

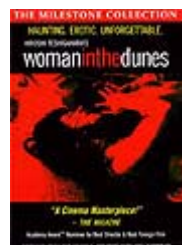
Presentación del ciclo

En el invierno del 2003, un ciclo de cine en la Biblioteca Nacional congregó a un público diverso, aunque conformado mayoritariamente por mujeres. La razón: todas las cintas relataban historias de mujeres, y/o habían sido filmadas por una. Con este ciclo fundábamos un espacio muy peculiar, donde la entretención y la reflexión se mezclaban de maneras insólitas. Y a tablero vuelto, fuimos testigos de la importancia que la mujer ha ido adquiriendo como realizadora, protagonista y, por qué no, espectadora.

El trabajo de la mujer en el cine fue desde los inicios silencioso, pero no por ello menos comprometido. Ya en la etapa del cine mudo hubo mujeres que se desempeñaron en forma destacada como realizadoras, historiadoras, críticas y guionistas. Pensemos que en Chile Gabriela von Bussenius filma, en 1917, *La agonía de Arauco*.

El cine es una pasión, una búsqueda permanente y como decía Jean Cocteau: “Ese sueño que todos soñamos juntos”. Todos y todas, agregaríamos nosotras. Lo cual quedó en evidencia durante las seis sesiones que conformaron la muestra. La Sala América se transformó en un lugar de encuentro y celebración, donde se produjeron resonancias, identificaciones, placeres y acercamientos a esta manifestación artística fundamental que es el cine.

A continuación presentamos fragmentos de las reflexiones de cine y género que



Lucía Carvajal, crítica de cine, y Olga Grau, filósofa y docente de la Universidad de Chile, desarrollaron durante seis miércoles de “Géneros cruzados”.

- ❑ **Perfume de violetas (Maryse Sistach)**
- ❑ **La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar)**
- ❑ **Infidelidades (Liv Ullmann)**
- ❑ **La mujer de arena (Hiroshi Teshigawara)**
- ❑ **Con sólo mirarte (Rodrigo García)**
- ❑ **La ciénaga (Lucrecia Martel)**

PERFUME DE VIOLETAS

1. FICHA TÉCNICA

Este ciclo se inició con “*Perfume de violetas*”, una película que sólo ha sido exhibida en Chile en la competencia oficial del Festival Internacional de Cine de Valdivia, el año 2002.

La directora Maryse Sistach nació en México, en 1952. Estudia Antropología en La Sorbonne, París, y Cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica de México. Su trabajo lo inicia realizando cortometrajes culturales para la televisión. Más adelante, es directora y guionista. Su filmografía comprende: “Anoche soñé contigo” (1992); “La línea paterna” (1995), y “El cometa” (1998).

En relación a este filme, y remarcando la importancia que representa la elaboración del guión en el proceso de realización de una película, nos encontramos con un caso no frecuente: el que esta directora trabaja desde 1991 con su marido, José Buil, como guionista de sus películas. Y en ésta, intervienen ambos.

A la inversa, en la historia de esta manifestación artística en la que los hombres se han destacado mayoritariamente, un hecho muy poco reconocido es la contribución femenina en el trabajo de guión, donde resaltan notables ejemplos. Lo que nos llevan a

reflexionar hasta qué punto esa cooperación, casi anónima, o bien ignorada, fue fundamental en las exitosas carreras de varios directores. Está el ejemplo de Fritz Lang, el gran realizador alemán, quien contó con la permanente colaboración de su mujer, la guionista Thea von Harbou. Por su parte, el maestro del suspenso, Alfred Hitchcock, tuvo como asistente y guionista a su mujer Alma Reville. También, en los inicios de su carrera, el realizador alemán Volker Schlöndorff contó con la participación en los guiones de su mujer, la realizadora Margarete von Trotta. En gran parte de la magnífica obra de Lucchino Visconti estuvo comprometida su guionista Susu Cecchi d'Amico. Y hay más ejemplos, pero agregaremos sólo uno más cercano y poco divulgado sobre la relevancia del trabajo femenino: el del director chileno Raúl Ruiz y su mujer, la realizadora Valeria Sarmiento, quien ha intervenido en el 50% de su destacada obra, elaborando el montaje, trabajo vital en el resultado de una película.

El filme: La prensa mexicana destacó, en 1985, una noticia acaecida en Santo Domingo de Coyoacán, que involucra a dos niñas adolescentes que roban un perfume y que se ven envueltas en una situación de violencia sexual. Este hecho, que impresionó a la directora por largo tiempo, constituye el material de inspiración del filme, junto a la preocupación que, según declaró, en México se producen 125.000 violaciones anuales. Esta, por otra parte, es una situación que lamentablemente puede darse en cualquier ciudad de Latinoamérica y el mundo. Una iniciativa de la realizadora, poco frecuente en el medio cinematográfico, fue organizar un laboratorio de teatro callejero, experiencia de donde saldrán sus dos personajes principales.

En la búsqueda o la constatación permanente de una mirada femenina, nos encontramos con otras sensualidades. El título "Perfume de violetas", alude al olfato, una forma de reconocimiento que se da entre estas amigas. Al título le sigue una frase clave "Nadie te oye", la que remite a adultos indiferentes, lejanos profesores, y una familia, la de Jessica, atrapada en la rutina de la supervivencia, con la consiguiente pérdida de lo familiar, de la necesidad de lo afectivo, de lo íntimo.

La narración abarca otras lecturas que se mueven de lo privado, y su marcado machismo, a lo público, donde la directora reflexiona sobre los condicionamientos sociales, la violencia, la inseguridad del barrio y la ciudad.

Lo que Sistach logra es un filme realista, fuerte y conmovedor; que por momentos opta por una estructura cercana al documental, con una cámara manual inquieta y envolvente deambula por los márgenes de la ciudad, detrás de sus personajes. Hay desgarró en la triste historia de estas dos chicas, pero en el planteamiento de la directora prima su sobriedad, su rigor y su honestidad, lo que no le permite ni concesiones ni sensacionalismos.

Algunas palabras de esta notable directora iluminan el significado de este filme y del ciclo de cine Tiempo de Mujeres. "Hace tiempo que dejamos de reconocernos en las glamorosas imágenes de mujeres-objeto: no queremos seguir siendo el decorado alrededor del cual giran historias de hombres, ni tampoco logramos identificarnos con las mujeres irreales, producto de los fantasmas masculinos; se trata de reapropiarnos de nuestra imagen y así buscar nuestra identidad".

Lucía Carvajal Berland

2. LA PERSPECTIVA DE GÉNERO.

Podríamos decir que este es un filme que celebra la amistad de dos adolescentes mujeres, y que la muestra en su fuerza, pasión, y también en su muerte. La amistad genuina intensifica las emociones, compromete y desafía lealtades, corporaliza los afectos, detiene y acelera el tiempo y los ritmos de la experiencia común.

La desgarrada Jessica busca, intensamente, la cercanía corporal de una par. Simpatizando con una de sus compañeras, huele su pelo. En ese gesto queda saldada la amistad con ella. Será su amiga. Una promesa que ofrece la vida, un sentido del tiempo que hace que haya un ahora y un mañana. Pero, como toda promesa, frágil.

El olfato es el reconocimiento más animal que podemos hacer. En este caso lo que se huele es un perfume, un perfume de flores, casi silvestres. Ese olor le será

regalado, y a través del mismo olor se reconocerán como amigas, harán una suerte de pacto. No sólo el olor va constituyendo la materialidad de la amistad, sino también el compartir un baño de burbujas, la sensualidad del contacto de los cuerpos, la sensación de lo prohibido, los juegos del movimiento en un columpio y los juegos del maquillaje. La semejanza es algo que las une. Semejanzas en las precariedades y, también, en el no saber del origen paterno.

La verosimilitud de la semejanza de identidad llega a una radicalidad en la pretensión de Jessica de sustituir la identidad de la amiga ausente. El cuerpo llena el hueco de la ausencia de la otra, haciendo intercambiable las figuras; una siendo el fantasma de la otra, y haciendo también fantasmales los afectos de una madre.

El encuentro de las dos amigas se da en el contexto de la escuela, uniformadas bajo la mirada vigilante de quienes disciplinan los cuerpos, los gestos, las risas. Desde ese lugar de poder se enunciarán sentencias, se harán interpretaciones, se pervertirán los sentidos, se aplicarán castigos. Jessica los recibe, humillada, por su audacia, por su rebeldía, por el desorden que introduce en los espacios de normatividad y normalización. Sólo en la situación límite encontrará piedad.

Las amigas compensan con su amistad las carencias y tristezas de otras relaciones. En Jessica, especialmente la relación con su medio hermano y todo el daño que por su intermedio le es traído a su vida. El pacto de las amigas es puesto en contrapunto con otro pacto, el de hombres: su hermano y el chofer de un bus. Pacto que hace a la mujer, en este caso Jessica, objeto de intercambio, valor de cambio: su sexualidad violentada brutalmente por el chofer, ofrecida cómplicemente por su hermano a cambio de dinero, con el que éste adquirirá un bien material. El sexo de la jovencita por un par de zapatillas. Sus genitales a cambio de unos pesos. El violador paga al que ofrece una presa.

Los gritos de Jessica animalizan a los hombres implicados, nombrándolos como “cerdos” y “lombrices asquerosas”, en una furia impotente. Después de la violación, nuevamente el olor parece ser el elemento de encuentro o desencuentro. La pregunta de Jessica por la rareza de su propio olor señala la distancia que puede sentir respecto de ella misma, después de la violencia ejercida sobre su cuerpo y su

identidad, la reducción de su cuerpo a una de sus partes desde el deseo sexual masculino. El abrazo con su amiga puede restituirle la cercanía consigo misma, y el perfume purificarla y afirmarle la continuidad de la vida. Las madres, sin ser tan ausentes como los padres, no descubrirán los modos complejos en que las jóvenes habitan: habrá reproches, desconfianzas, y el pacto entre las amigas se romperá, gradualmente y de manera dramática. La sangre será el inicio del descalabro y el remate de la historia. Sangre asociada a la menstruación, al desvirgamiento, a la violación y a la muerte.

Los análisis de los estudios de género han insistido en la condición de las mujeres, de considerarse el cuerpo femenino en su valor de cambio, en las lógicas de poder sexual pactado entre hombres. A través de la historia han sido tomadas como botín de guerra, como objetos de trueque de favores, de regalados dones de hombres a hombres. Tomadas como extensiones de su propiedad y susceptibles de ser violentadas hasta el extremo. La justificación que surge es una puta o como una puta: "Cuando las muchachas no se hacen respetar, les ocurren cosas así". Juicios y consideraciones de las propias madres, repitiendo los modos de concebir de los hombres respecto de las mujeres.

La violencia sexual hacia las mujeres jóvenes es frecuente. Frente a este grave comportamiento de los hombres hacia las mujeres, es posible preguntarse por lo que moviliza ese deseo vinculado al daño. ¿Qué ocurre con el deseo sexual masculino que puede llevar a la destrucción y a la muerte? ¿Qué cambios tienen que existir para que nunca más ocurran violaciones o abusos sexuales? ¿Qué cambios de mentalidad deben operarse para que no se sospeche siempre de las mujeres como las provocadoras de violencia? ¿De qué manera cuestionar los enjuiciamientos sociales? ¿Cómo transitar a relaciones paritarias, que se den sólo bajo el libre consentimiento y en la ética de la reciprocidad?

Podríamos suponer que estamos en el terreno de la utopía, pero por ahora son sólo preguntas.

El perfume se rompió. Sin embargo, todavía es posible encontrar violetas. Preguntas que interpelan los procesos de construcción cultural de la sexualidad y los

propios procesos de construcción subjetiva de ella. Podríamos preguntarnos si los procesos de democratización conllevan de modo más favorecido relaciones donde la negociación, el consentimiento, la libre decisión y opción en la consideración de la subjetividad de la otra persona, son posibles. Tiene vigencia el slogan feminista de los años 80 en nuestro país: “Democracia en el país, en la casa y en la cama”. Democracia en los espacios públicos, en las relaciones de intimidad y en las vivencias de sexualidad.

Olga Grau Duhart

LA FLOR DE MI SECRETO

1. FICHA TÉCNICA

Pedro Almodóvar, el director, nació en 1949, en Calatrava. Dice haber sido un niño solitario, que ya a los ocho años tenía conciencia de lo que quería, y a los diez comienza a ver cine en su pueblo. Su precocidad lo lleva a identificarse, entonces, con el personaje de Mónica Vitti en “La aventura” (1960), filme de M. Antonioni, al descubrir el aburrimiento que acompaña a este personaje. A sus compañeros les cuenta que vió “La fuente de la doncella” de I. Bergman, y habla también de sus lecturas, entre otras, *Buenos días tristeza*, de F. Sagan, y *El lobo estepario* de H. Hesse.

En 1968 decide partir a Madrid y encuentra un trabajo en la Telefónica, lo que le permitió, según explica, conocer a la clase media de la ciudad, misma que después aparecerá en sus películas. Con este trabajo, al poco tiempo compra una cámara super 8 y comienza a filmar cortometrajes, actividad que combina con la confección de guiones para el cómic y el teatro, y con el canto en el conjunto Mac Namara. Por entonces su trabajo fue muy bien recibido por el ambiente *underground* de Madrid y Barcelona.

En sus cortos aborda todos los géneros, hace noticiarios y de viva voz explica lo que ha realizado en los estrenos privados que organiza para sus amigos. Son los tiempos libertarios, bullentes del destape, de la movida madrileña, los que se prolongarán hasta 1983, de la que es activo participante y animador.

En 1980 realiza su primer largometraje: “Pepi, Luci, Bom y las chicas del montón”, con la que dará inicio a algunas películas calificadas en su época de extravagantes, transgresoras. Ellas muestran mundos exóticos y minoritarios, juegos irónicos exentos de planteamientos éticos; bien recibidas por un público joven, suelen escandalizar a otros.

Son narraciones que oscilan entre la comedia y la parodia, sus personajes se muestran estereotipados y artificiales. Poco a poco depura su estilo y su lenguaje cinematográfico, hasta llegar a “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, en la que, desde una personal visión, revitaliza las viejas comedias de Hollywood. Es, por otra parte, el hito que representó su consagración internacional.

Almodóvar es un realizador que rompe moldes, que de alguna manera ha hecho temblar las estructuras del cine español. Habitan en él el romántico, el inconformista apasionado; es visceral y barroco, y su cine está marcado indefectiblemente por un sello inconfundible.

Las constantes de su cine:

–Es notoria su afición por combinar lo cinematográfico con el teatro (“Todo sobre mi madre”); el baile (“La flor de mi secreto”); la música (“Tacones lejanos”). Y es común que incorpore el bolero en medio de alguna escena clave, que se hace presente en este filme cuando Leo entra desecha a un café y escucha a Chabela Vargas.

–Su relación con los géneros es post moderna. Se cruzan y se mezclan la comedia, el musical, el cine romántico, el melodrama, la crónica realista. Géneros que conviven con armonía. Apasionado cinéfilo, incorpora permanentes homenajes a películas o directores que admira: George Cukor, Douglas Sirk, Alfred Hitchcock.

–Influenciado por el arte pop, sus puestas en escena se muestran saturadas de colores; marcadamente kitsch en sus primeras películas. La riqueza visual está dada por la importancia que le confiere a los elementos plásticos. Hay vitalidad en sus colores, y él ha declarado que lucha contra la austeridad y la severidad de su pueblo.

–Permanentemente habla sobre temas que otros directores no se han atrevido a abordar tan explícitamente: drogas, homosexualidad, lesbianismo, travestismo.

–Gran contador de historias, que se ha propuesto partir de la realidad, pero perfeccionándola. Se ha destacado por la creación de memorables personajes femeninos: desde los interpretados por Carmen Maura, Victoria Abril, para llegar a Marisa Paredes, Cecilia Roth o Rosario Flores, personajes con vida propia.

Este realizador, intuitivo y autodidacta, que no tuvo escuela, es uno de los pocos españoles que logra penetrar el mercado norteamericano. Ahí está su Oscar como mejor guión a “Hable con ella”.

El filme: A partir de esta película se nota un cambio, un giro en su forma de estructurar los relatos. Luego de “Tacones lejanos”, y con excepción de “Kika”, la más débil de esta etapa, sus películas evidencian una mirada más madura, más reflexiva, con una mayor serenidad para contar. Su cine es más brillante, pero también menos provocativo. Trabaja la imagen de una manera más despojada, menos barroca. La cámara soluciona de forma fluida algunos momentos que tal vez antes habrían sido mucho más largos y complicados: lo vemos en la escena en que Leo saluda a su marido en el recibo de su departamento. La solución está dada desde el uso simbólico de los espejos. Tanto los interiores como los exteriores son más sencillos, y llama la atención el cuidado en la selección de los exteriores, de gran belleza en los últimos filmes. Es el caso de la secuencia del recorrido y visita

de Leo, su madre y su hermana a la casa natal. Allí se produce una de las escenas más emocionantes y delicadas de la película.

Con “La flor de mi secreto” el director vuelve al melodrama, un medio en el que siempre pareció sentirse cómodo. Centrando su relato en una exitosa escritora de novelas rosa, rodeada de personajes, notables algunos, que giran en torno suyo: la madre y la hermana, y su soporte afectivo; el periodista, amigo sensible y protector; la empleada, y su cariño. Leo (Marisa Paredes) es una mujer en crisis, sola, frágil y depresiva. La ausencia del marido, experto en estrategia en una misión de paz en Bosnia, le pesa. El dolor y la soledad penetran el relato. Al decir de la madre: (la siempre magnífica Chus Lampreave) “La lucha de Leo comenzó desde que nació”.

Lucía Carvajal Berland

2. PERSPECTIVA DE GÉNERO

Esta obra de Almodóvar es una interrogación acerca de los géneros sexuales, los géneros literarios, y una elaboración sobre la relación literatura y vida. Respecto de lo primero, en muchas de sus obras el cineasta introduce una mirada cuestionadora de las identidades sexuales y de género, fijadas en rasgos permanentes, rígidos, inamovibles. Destruye con su perspectiva la pretensión de no ser sorprendidos por los cambios de identidad, y más bien alimenta las crisis de sentido que pueden operarse respecto de uno mismo o de un otro que es, o deviene, también en otra; u otra que es, o deviene, también en un otro, travistiendo marcadamente a algunos de sus personajes (“Tacones lejanos”, “Todo sobre mi madre”, son fieles a la infidelidad con el propio género).

En esta película, los géneros sexuales y las identidades se interrogarán y se travestirán a través de la escritura. Ya en el comienzo, Almodóvar nos inicia en el género gramatical masculino tachado: la palabra indefenso es cambiada por indefensa, la o por la a, letras que en nuestro idioma marcan de manera significativa

la diferencia de género gramatical asociado a masculino y femenino. La corrección de “indefenso” por “indefensa frente a los hechos de la locura”, hace que podamos preguntarnos si serán más indefensas las mujeres en relación con la locura, ligando esa frase a la que se enuncia más adelante, de que “el destino de las mujeres es ser locas”. La preferencia de Almodóvar por los personajes femeninos abre cauce a su propia locura, a su delirante apuesta por las identidades como construcciones ficticias, la identidad como apariencia que sostiene su particular verosimilitud. En ese sentido, el destino femenino también se hace problemático y siempre podrá haber un giro de tuerca.

El filme es un punto de inicio de un conjunto de interrogantes respecto a cuál es nuestro sexo verdadero, como se pregunta el filósofo Foucault, de si tenemos o no un sexo verdadero. Almodóvar nos hace entrar al juego de las identidades y sus paradojas: un hombre que escribe como mujer, una mujer escritora que escribe convincentemente en un género literario en el que no cree, novelas rosas que se escriben a contrapelo, viviendo su misma autora la propia.

En un momento final de la película, Leo, la escritora, trayendo una imagen de un relato literario, recuerda el final de una novela de mujer en que hay dos escritoras brindando frente a la chimenea, como en una suerte de repetición de escena en la propia vida, pero donde, a diferencia del relato literario, está con un hombre. Feminiza a su amigo, lo aproxima, lo hace semejante a ella en una identidad que, como toda identidad, sabemos que nunca es sustancia, sino accidente.

Almodóvar nos muestra la vida intervenida desde la literatura, como viviendo de cerca con una memoria de la ficción, y bien sabemos que la vida abunda en citas, lo que hace que también podamos mirarla como otro género literario, pervertido en todo caso, en el que ensayamos y escenificamos nuestros relatos épicos, dramáticos o cómicos. No es que en la literatura o en el arte se represente la vida, ni la vida sea pura invención; sin embargo, es el lenguaje el que nos permite construir sentidos, figuraciones, significados, hermenéuticas. Como en el espacio terapéutico, donde se urde una trama entre el dolor y la literatura; en la terapia, como en la amistad y en el amor, construimos un nuevo relato que nos pueda sanar. Aquí, en el filme, es la

novela la que tiene el efecto terapéutico, lo que queda dicho en la frase: “Las novelas son para recuperar la ilusión de vivir”. Sin embargo, la escritura narrativa de sobrevivencia de Leo queda varada por su crisis, como en botín apretado. Como salida a su pasión por escribir intenta la escritura de ensayo, donde escribe contra su propia producción de novelas rosa, con otro seudónimo que el de Amanda Gris, la “mecnógrafa”. La crisis en su vida es también crisis de la escritura. Rescatará otro género de la narrativa, junto al ensayo literario, donde pondrá su deseo de escribir sobre literatura. La novela que ha escrito y salva del cuestionamiento radical que hace, será publicada en la Colección Amor Verdadero.

La crisis de Leo es también una crisis de amor; del amor por la virilidad representada en la figura del militar Paco, duro y abandonador, del que conserva recuerdos juguetones, pero también asociados a lo masculino viril. La danza del amigo dará las señales de otra masculinidad, de quien tiene la capacidad de dudar del rigor de la identidad masculina.

La crisis de amor de Leo la dejará sin palabras, las que serán dichas por las frases de los boleros, las frases de amor que serán repetidas infinitamente y en las que descubrimos que somos todos más parecidos de lo que creemos. Los sentimientos y los comportamientos, listados en paralelos en la pizarra que utiliza la sicóloga amiga de Leo, para la escuela de médicos, son los materiales con que Leo, la escritora, también trabaja. La sicología, la literatura, la música, el arte fílmico, traman sobre el tejido afectivo.

Como contrapunto al silencio de Leo, se muestra a mujeres que participan en un programa de televisión con sus gritos, gritos que están ahogados en el dolor de Leo y en toda pérdida, como en el miedo, donde el sonido se hace gutural y la voz resuena hacia las profundidades del propio cuerpo. La canción de amor, el ritmo regulador de la música logra sacarla afuera, pero con un temblor. También están los gritos de los estudiantes en la protesta, destellantes en la rabia. Quedan ligadas las palabras, “te quiero a ti”, los gritos del reclamo y del espectáculo, a la ausencia del propio lenguaje.

Almodóvar, con estos sentidos y materiales, construye en el filme otra novela rosa, porque sin amor y sin lugar propio “somos como vacas sin cencerro”, en el decir de la madre de Leo.

Olga Grau Duhart

INFIDELIDADES

1. FICHA TÉCNICA

Liv Ullmann es la directora. Esta extraordinaria actriz, escritora y directora de cine es embajadora de Unicef. Es, además, una activa defensora de los Derechos Humanos. Comenzaremos con una cita que la describe acertadamente, de su libro *Senderos*: “Yo antes quería estar metida en el bolsillo de alguien para poder saltar hacia fuera o hacia adentro cuando me conviniera. Ahora estoy alerta a los gritos de las mujeres que están prisioneras en los bolsillos de otra gente”.

Nace por accidente en Tokio, en 1938, porque su familia es noruega. En *Senderos* cuenta que su madre tenía muy claro dos hechos el día de su nacimiento: que un ratón cruzó la pieza, lo que consideró como un presagio de suerte, y que una enfermera acercándose le susurró, ‘Lo siento, es una niña. ¿Se lo digo yo, o usted, a su marido?’. Su niñez transcurre en Toronto y luego en Nueva York, hasta que su familia vuelve a Oslo. Estudia Arte Dramático en Londres y Oslo. Se inicia en el teatro (con la obra “Anna Frank”) y el cine en 1957.

En 1966, junto a Bibi Andersen, actúa en “Persona”, de Ingmar Bergman. Los exteriores se filmaron en la isla Faro ubicada entre Suecia y Rusia (la misma donde se desarrolla parte de esta película). Para Bergman, la isla era una especie de amor secreto, la que responde a “mis ideas más profundas de colores, horizontes, sonidos, silencios, luz” (*La linterna mágica*). Y es allí donde decide construir una casa y compartirla con Liv. Aunque la unión no dura mucho (tienen una hija), la amistad y las colaboraciones son constantes. Fue para ambos unir vida y cine. De él dice Liv:

“Es una influencia permanente en mi obra, aprendí a proyectar mis sentimientos en la pantalla y a realizar un trabajo analítico. El siempre despierta a la madre que hay en mí” (*Senderos*).

Poco se habla de la relación actor-director, y es importante lo que Bergman dice: “Mis actores iluminan con su cuerpo, su rostro y su voz mis historias, mis fantasmas. Qué hubiera sido de mí vida sin Liv, y si no se hubiera hecho cargo tanto de mí como del personaje de ‘Persona’ ” (*Imágenes*).

Como actriz ha realizado más de 50 películas con directores de la importancia de Bergman, Bolognini, Monicelli, Jan Tröell.

Sus libros : *Senderos, Choices*

Filmografía, como directora:

1992 Sofie. Relato de una mujer del siglo XIX, obligada a casarse con el hombre que no ama. Sofocada por su época y por su falta de rebeldía frente a la tradición.

1995 Kristine Lavransdatter. Inspirada en una obra de Sigrid Unset, ambientada en la Edad Media.

1996 Confesiones privadas. Con guión de Bergman, relato sobre la experiencia de su madre cuando se enamora de otro pastor más joven.

GESTACIÓN

Este maestro del cine que fue I. Bergman se retira del cine con “Fanny y Alexandre”. Sigue con el teatro, su otra pasión, la televisión y la escritura de guiones. El primero es el guión de “Con las mejores intenciones”, dirigida por B. August, luego “Confesiones privadas” ya mencionada.

Es él quien le pide a Liv que dirija “Infidelidades”. Ella quiso que él participara en alguna etapa de la producción, pero éste se opuso. Fue entonces cuando ella estimó que el filme era suyo, y se sintió con libertad para tener su propia interpretación.

Estima que el cine es una experiencia que la gente puede compartir una y otra vez, porque se ha grabado para siempre. Es necesario, entonces, hacerlo lo más real

posible. Esta experiencia compartida es muy rara hoy en día, “ahora que la gente está cada día más aislada frente a sus computadores”.

Importantísimo es, además, el hecho que ella considerara que Isabelle, la niñita del filme, tuviera como personaje una mayor relevancia. Bergman no la consideró significativa en el guión.

Hay un tema que como espectadora y algo conocedora del cine me ronda hace años. Me he preguntado, no sólo respecto del cine sino de otras expresiones artísticas, como por ejemplo la literatura, si existe una mirada femenina, una sensibilidad femenina. Esta vez, y ustedes lo podrán corroborar, se aproxima una certeza cuando la directora desarrolla y estima que la existencia de la niña en las vidas de todos los personajes (la madre, el padre, el amigo) es gravitante. Es impresionante lo que vive la sensible niña, expuesta a lo que ocurre a su alrededor, involucrada en la infidelidad.

Las primeras imágenes del filme muestran a un escritor, personaje que representa a Bergman mismo (Erland Josephson). Para contar su historia invoca a un personaje femenino, que coincide con la protagonista, en la que se centra toda la película, para que lo ayude. Es el creador y su criatura. Para seguir la progresión del relato la directora usa constantemente el recurso de los raccontos, vueltas atrás en la narración.

Finalmente, para Liv, la lección de esperanza de este filme es que uno puede olvidar sus errores, pero jamás olvidará lo aprendido de éstos.

Lucía Carvajal Berland

2. LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Liv Ullman, como directora, y Bergman, como guionista, hacen de esta película un lugar donde, al igual que los personajes que construyen, se juegan fidelidades e infidelidades entre ellos. Ullman irá más allá y más acá de él, como directora de su filme, siéndole fiel y traicionándolo en las textualidades del guión

escrito por el cineasta, quien, por su parte, desde su guión, vigilará las fidelidades. Intensa relación, entre un hombre y una mujer, que pone en juego las confianzas.

De eso trata este filme: de confianzas, lealtades, engaños, perfidias, creencias rotas, compromisos trasgredidos, de parejas y de triángulos amorosos. No traiciono a los espectadores que van a ver esta película, al decir lo que digo. Ya todo está dicho en el nombre: infidelidades, y difícilmente habrá en la sala alguien que piense que esta historia trata de algo distinto a lo que se representa como su contenido.

Pero, ¿a qué se es infiel? ¿Cuáles los signos de la infidelidad? Y, ¿quién es, finalmente, el infiel? Cuando nos fiamos de alguien, podemos confiar, y si bien esta confianza puede ser silenciosa, pareciera ser que esperamos que no haya secretos que sorprendan su llaneza. La fidelidad se basa, entonces, en una pretensión de verdad, en lo des-ocultado, en un compromiso de transparencia y reconocimiento mutuo de que cada uno es lo que es y dice ser y hacer. Sin embargo, si pensamos en esta voluntad de verdad y transparencia, nos asalta la duda de si acaso la primera infidelidad es tal vez la que dice relación con uno mismo. Porque, ¿quién no se traiciona en las palabras y en los gestos? Y, por tanto, ¿quién no está traicionando a otro? En el engaño de la simulación, en la actuación en que involucramos a otro para que crea en lo que decimos, haciendo otra cosa, hacemos el esfuerzo de creer nuestros propios trucos. Trampas al ojo y al oído.

Pero, ¿cómo resistir al arrobamiento o a la conmoción que nos produce un otro u otra? ¿Cómo confesar esta remoción de los sentidos y las emociones que emergen, para no dañar? Y, ¿cómo ocultarla? ¿Cómo lidiar con el misterio, con lo que no tiene explicación, con lo secreto? ¿Cómo detener el caos que introduce ese nuevo deseo?

El daño, permanente o temporal, parece ser inevitable, y los grados de dolor de la traición, como experiencia insospechada que nos es dada, remiten a las experiencias en que se ha asomado con mayor fuerza el daño. Mientras más hemos creído en que las cosas pueden seguir siendo de una manera, en base a la confianza, a la promesa, a lo que creemos que es el otro u otra, más hemos sido

dañados. La primera frase del filme se refiere al sentimiento de la angustia de la separación que “penetra más profundamente que la vida misma”.

Con relación al dolor, Marianne se pregunta en un momento si debe ser tan doloroso el sentimiento del amor, y si es así como pagamos. Esta pregunta podría hacernos pensar, que como todo aquello que tiene que ver con lo humano, el sentimiento amoroso, como otros sentimientos, son también modos culturales en que habitamos afectivamente. Si es así, podríamos tal vez desarrollar modos de sentir que impliquen un sentir radical previo: que somos solos, separados, y que la experiencia amorosa que podemos vivir con alguien, es un don provisorio. Ni víctimas, ni abandonadas o abandonados, en los giros inesperados, pero tampoco miserables.

Con la separación, la familiaridad que nos hace reconocer los gestos de manera más cercana, de interpretarlos de modo más verosímil, se nos pierde, y la persona de la cual nos hemos separado se nos hace imprevisible, casi desconocida. “Ya no tienes idea de quién es Markus ahora”, le dirá David a Marianne, entregándonos en esa frase también un misterio, que nos bloquea las palabras y nos impide ver el rostro de quien más hemos amado.

En la película se cuenta la historia amorosa de dos directores –uno de música, otro de cine– y una actriz de teatro, que se irá abriendo cual caja de tesoros y venenos, donde las fragilidades humanas se muestran dolorosamente, junto a la intensidad de la pasión, del rencor, del amor, del reproche, de la capacidad de humillación. Los celos, sentimientos de posesión estrechamente ligados a la sexualidad, y el temor o la venganza por la pérdida, introducen la violencia masculina sobre el cuerpo femenino, junto a la disposición a humillar sexualmente, tomando el sexo como *fármakon*, como remedio y como veneno.

La estructura del filme nos lleva a otras consideraciones. En la película, David deja hablar a su memoria, la memoria de relaciones atravesadas más por el dolor que por el goce. En su silencio y en su soledad, melancólica y devastada, trae la vida de nuevo, como relato. “¿Cómo comienzo?”, se pregunta, y el recuerdo necesita un nombre y existencia real, y será la de la amada ausente. La

voz de Bergman y Ullman nos hacen pensar respecto del modo en que habitamos la memoria de los otros, de quienes nos han amado y con quienes se han roto las confianzas. ¿Cómo y quién se hace cargo de nuestra historia? En los recuerdos y trozos imaginados de David, Marianne vive, como representación, como actriz que monologa frente a él en una obra. La mujer es traída como memoria, para relatar su propia biografía, no pudiendo delimitarse claramente quién cuenta a quién. La mujer es autora más que actriz en la memoria de este hombre. La voz es ella, y nos falta el idioma de Bergman para saber si es un yerro de la subtitulación o una expresión deliberada, el cambio de género sexual que se produce en Marianne al final del filme, en que se refiere a ella en masculino, y en tercera persona. La película es una pregunta por la autoría de nuestra construcción autobiográfica, de cómo nuestra memoria está intervenida por tantas voces, masculinas y femeninas, pero que hacen de nosotros también un tercero o una tercera. Quién, en definitiva, cuenta la historia, quién es autor. Como hablan las niñas y los niños pequeños, en un pre-saber de que somos ajenos e infieles a nosotros mismos, al referirse en lugar de un yo, a ella o él en sus relatos.

Olga Grau Duhart

LA MUJER DE ARENA

1. FICHA TÉCNICA

Japón, desde sus comienzos, fue una potencia cinematográfica, con gran desarrollo industrial. Sin embargo, fue recién en la década del 50, considerada su etapa de oro, cuando se da a conocer en Occidente. Es el director A. Kurosawa quién deslumbra con su filme “Rashomon”, siendo premiado con el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia. Serán después conocidos y apreciados otros grandes realizadores: Kenji Mizogushi, con sus “Cuentos de la luna pálida”; Yasujiro Ozu, con “Primavera temprana”, y más adelante, Nagisa Oshima, y su

“Imperio de la pasión”. Y, en el último tiempo, Takeshi Gitano, (“Flores de Fuego”) es quien sobresale.

Este filme lo realiza Teshigawara en 1964, corresponde, por tanto, a una época de gran efervescencia, a un mundo en rápida transformación, a cinematografías condicionadas por acontecimientos de ese tiempo. Desde un punto de vista histórico-social y cultural se producen hechos relevantes: la irrupción del feminismo, el movimiento hippie, la libertad de algunos territorios de Africa, las reformas del Concilio Vaticano II (Papa Juan XXIII), las muertes de J. Kennedy y M. Luther King, el alzamiento de Mayo en París, la Guerra de Vietnam, la Revolución Cubana. Desde un punto de vista cinematográfico, los grandes cambios hacen su aparición a fines de los 50 con la revelación que representó la nueva ola francesa, la que para muchos marca el inicio del cine contemporáneo. Le siguen el nuevo cine inglés, el nuevo cine alemán (“el cine ha muerto, vamos a crear uno nuevo”), la Escuela de Nueva York y el resurgimiento del cine de las Repúblicas Socialistas. En Latinoamérica, destacan el cine nuevo brasilero y el cine documental en Cuba (este momento tiene que ver con la autoconciencia de la pobreza y las inquietudes sociales). Es, por otro lado, una etapa de grandes películas, que corresponden a una sensibilidad de la época y a obsesiones colectivas: en Italia “Ocho y medio”, “La aventura”; en Francia, “Sin aliento”; en Estados Unidos, “Bonny y Clyde”. Y de realizadores en plena madurez creativa, como Buñuel, Bergman, Tarkosky, Visconti.

El director Hiroshi Teshigawara nació en Tokio, en 1927, y falleció a consecuencias de una leucemia en el 2001. Era hijo de un pintor y maestro de Ikebana. Graduado en la U. Nacional de Tokio en Artes y Música, es un artista múltiple: se dedicó a la pintura, escultura, instalaciones, construcción de jardines, cerámica, puesta en escena de óperas, gran maestro de Ikebana, crítico y director de cine, y, en el último tiempo, realizador de trabajos en la televisión.

Como cineasta, se inició en 1953 con una gran cantidad de documentales (por ejemplo, uno dedicado a Gaudí), y se llega a decir que es un precursor del

género. Sus largometrajes fueron cinco, cuatro de los cuales son en colaboración con el escritor Kobo Abe, como guionista. Dos de esas películas están basadas en sus novelas, “El rostro ajeno” y “La mujer de arena”, cuya traducción más acertada sería *La mujer en las dunas* o *La mujer en la arena*.

El filme: Es evidente en esta cinta la influencia del existencialismo, como también ocurrió con la nueva ola francesa, momento privilegiado, en el que podemos afirmar que el cine se volvió hacia el hombre. Un ser humano desconcertado, que se interroga, que adquiere conocimientos a través de lo que hace, que tiene proyectos.

El personaje del entomólogo de este filme se define por lo que hace, por su lucha y por la libertad que cree poseer. Importa también, de manera esencial, su proceso, su tránsito hacia la verdadera libertad, la interior.

Sutil y poética se refleja la influencia de Kafka: la simbología de los insectos y la pareja, la sensación de pesadilla, de suspenso psicológico que logra el director mediante una atmósfera envolvente, en la que la arena con su capacidad de penetrarlo, invadirlo todo, y en constante movimiento, parece proyectarse sobre el espectador.

Filme de gran belleza estética, sensual. Magníficas son sus imágenes en blanco y negro, con una cámara que destaca cada mirada, gesto, detalle, en permanentes acercamientos de los rostros y de los cuerpos de ella y él.

En un ritmo sutil y cadencioso, lo que Teshigawara logra es una película que tiene hoy absoluta vigencia.

Lucía Carvajal Berland

2. PERSPECTIVA DE GÉNERO

El filme de Teshigawara es rico en posibilidades de lectura, y excita nuestra imaginación no sólo por las imágenes que nos ofrece, bellas y misteriosas, sino también porque desafía nuestras posibilidades de interpretación.

Ensayo una de tantas. Teshigawara nos ofrece una profunda reflexión en torno a los opuestos, en base a los cuales pareciera articularse nuestra existencia, que encuentra sus símbolos en materias y en situaciones vitales. Narra una historia en que se trenzan los opuestos: seco/húmedo, agua/fuego, cerrado/abierto, limitado/extenso, arriba/abajo, profundidad/superficie, sujeción/poderío, atrapado/libre, tradición/modernidad, permanencia/cambio, estable/efímero.

El paradigma de las oposiciones será, inevitablemente, lo femenino y lo masculino, en una relación que tenderá a disolverse y cuyo elemento cambiante privilegiado será el masculino.

Los elementos que hacen temblar la oposición son de gran potencia simbólica: la trampa, el derrumbamiento, desestabilizan las valencias antagónicas y dan cuenta de las transformaciones a las que una persona, y el orden de las cosas en el que habita, pueden estar expuestos. Pero, también, se alude a lo podrido, que podemos tomar como signo de la transformación de las cosas, y, asimismo, lo que le ocurre a la materia parece ocurrirle a los seres humanos. “Pero las cosas realmente se pudren”, dice la mujer.

En el caso del hombre, el proceso del podrirse su individualidad es para llegar a saber algo más. Ese más, finalmente, se sabe desde una renuncia, donde se abandona un tipo de existencia y se dejan caer las defensas, como al modo de la caída permanente de la arena.

Lo masculino está asociado al viaje, a la búsqueda de algo más que haga posible la instalación del nombre propio; lo masculino prendado al poder de la propia imagen. La obsesión por aprehender, cazar, coleccionar los cuerpos de los insectos, operación técnica, es el deseo de la inscripción del nombre propio en el listado de los reconocidos, de la salida del anonimato. Se busca realzar el propio nombre buscando algo, un insecto, al que sólo se conoce por su nombre, en base a su definición y representación en un libro. La búsqueda de algo nuevo, excepcional, pero también de la fama, el quedar registrado, inscrito, cual un insecto en un listado. La búsqueda del propio nombre, de la inmortalidad.

Las pruebas profesionales, las del reconocimiento, las de tener prestigio, las de modernidad, éxito y fama, quedan interrogadas en su sentido. Y el más se vinculará al saber de los límites y al ensanchamiento que ellos permiten, al saber del misterio del cuerpo, de la materia, de la mujer, de un lugar.

La transformación que se opera en el personaje masculino invertirá su fijación narcisística, y su propio reflejo quedará desplazado por el de otro que opera como el significante de una posible inocencia recuperada. Lo masculino emprenderá un viaje hacia lo femenino, en una profundidad física y espiritual que escapará a todo control racional, y donde las resistencias serán doblegadas.

Desde el comienzo del filme, lo femenino estará asociado a lo húmedo, a la insistencia de la condición de humedad de la arena, en medio del desierto. Para el hombre el desierto es seco por definición. "El desierto es desierto, porque es seco". Lo masculino se orientará en el mundo más desde la definición de las cosas que por la experiencia que puede emanar de ellas; más por los nombres que por sus cuerpos. Nuevamente una oposición que alude a la diferencia entre lo racional y lo intuitivo, a la diferencia sexual concebida en la lógica de las oposiciones.

Teshigawara pareciera proponerse alterar este orden categorial, que diferencia lo sensorial y lo conceptual, la experiencia y lo racional, a través de las transformaciones de lo masculino, que va desde la negación de la humedad a su descubrimiento más pleno. Muchas serán las trampas necesarias para la metamorfosis: la aldea, la mujer, la arena, trampas en las que lo masculino caerá. El tenderá otras, la de los insectos, la del pájaro y, a momentos, la de él mismo.

Lo femenino y lo masculino se engarzan y se distancian, se acoplan y se resisten; el poder de las cosas y las gentes los condicionan. En una permanente lucha que los asemeja al fuego y al agua en el que uno amenaza la existencia del otro; lucha por controlar la situación, por defender cada cual sus dominios, el de la permanencia y el de la libertad. Acechantes, desconfiados, puestos a prueba. A momentos el agua se asemeja al fuego, los contrarios se asemejan, en el borboteo de la materia, en su movimiento.

El agua es un símbolo que se elabora desde su presencia mínima, el sudor, la humedad en una vasija, un goteo, a su presencia máxima, el mar. El movimiento del agua del mar, su infinitud, evoca la libertad y puede aliviar en su contemplación a quien siente la cerrazón de su existir. Sin embargo, la sola contemplación tiene su precio en otra contemplación, la voyerista. La aldea exige el ritual de la cópula sexual; quienes tienen el poder obligan, piden y reclaman, y la obligación de unos es libertad de los otros. La cópula de lo femenino y lo masculino puede dar cuenta del deseo sexual, pero también traduce el deseo de poder. Lo sexual, nuevamente, surge como escenario, como superficie, como escena, para el poder.

Sin embargo, esa forma de entender el poder masculino será desplazada por el poder concebido y vivido como potencia del descubrimiento, pero potencia azarosa, donde se descubre una materia que libera de la necesidad y la obligación. El descubrimiento, la potencia de descubrir, puede nuevamente acicatear la vanidad, que será finalmente doblegada, por su sin sentido. Lo que importa es qué hacer con lo que descubrimos. En un primer momento puede ser fuente de poder, pero también nos puede poner en relación con los otros para compartirlo.

Lo que se quería ver, el mar, se transforma. Lo ancho y amplio es equivalente a lo cerrado, porque lo cerrado está también abierto. El lugar cerrado es también una promesa, cuando ya el tiempo abandona su prisa y su premura. La ansiedad egoísta y egótica cede, ante el saber de los límites.

Olga Grau Duhart

CON SOLO MIRARTE

1. FICHA TÉCNICA

“El órgano con que yo he comprendido al mundo es el ojo”, decía Goethe. Y ese ojo que ve y registra puede ser también la cámara cinematográfica. Cámara que

podemos considerar como la prolongación del ojo humano, ese ojo que mira y nos transforma en voyeur, mirones asomándonos, invadiendo las a veces singulares historias ajenas, aquellas que nos sacan de la monotonía y la rutina incorporándonos a la magia y la fascinación de las imágenes. Nuestra percepción visual, en estos tiempos, tiene mucho que ver con la forma en el que el cine, escuela de la mirada, nos ha acostumbrado a mirar, o mejor dicho, a ver. La imagen, lenguaje del cine, de alguna manera nos coloca frente al espejo, aquel en el que podemos mirarnos profundamente, buscarnos, interrogarnos, explorarnos permanentemente.

El cine enriquece nuestra mirada, nos sitúa frente a una dimensión de la vida que incorpora el arte y la poesía, más aún si como espectadores nuestra mirada es alerta, crítica y dialogante.

Luis Buñuel, con Salvador Dalí como guionista, en 1928, en pleno delirio surrealista, nos muestran en “El perro andaluz” esa impactante, reveladora y simbólica imagen del ojo de una joven cortado por una navaja. Esta puede ser interpretada como una especie de manifiesto personal que parece sugerir que brote la mirada interna, o bien como una manifestación irracional, sin frenos morales o estéticos.

En los inicios de esta manifestación artística que es el cine, predominó la mirada masculina, la del director y sus personajes; seres ubicados siempre en el centro de la acción. Hasta que en Estados Unidos, ambiciosos y audaces productores crean el *star system*, y la pantalla se puebla de bellos y admirados rostros femeninos, como la llamada novia de América, Mary Pickford, o la ingenua Lilian Gish, a las que le siguen entre otras, Greta Garbo y Marlene Dietrich. Mientras, directoras y guionistas hacen un trabajo silencioso, sin muchas expectativas de trascender. Es con la irrupción de un cine femenino, mucho más adelante, cuando se plantean ciertos interrogantes que cambian de alguna manera la forma de mirar, elaborar o reflexionar sobre la mujer como personaje protagónico, en un mayor equilibrio con los personajes masculinos.

Esta breve introducción la hacemos para asociar esta característica esencial del cine con la película de Rodrigo García, ambientada en Los Angeles y cuyo título

original es “Cosas que puedo decir con sólo mirarla”. Película de personajes, de miradas que definen identidades, deseos, emociones, sentimientos. Daré sólo un ejemplo de la importancia que el director le confiere a la mirada. Rose, la escritora de cuentos infantiles, mira a su vecino desde su ventana y él le devuelve la mirada; entre ambos hay una calle.

Lo que verán es un filme no convencional, que narra cinco relatos de mujeres, interrelacionados a través de algunos personajes. Un relato fraccionado que da cuenta de la capacidad y el talento de un director, observador atento y delicado de la realidad, de la sutileza de las relaciones humanas. Sutilezas que podrán descubrir en cada una de las historias. Algunas imágenes conmovedoras, de gran fuerza emocional, como la de Rebeca (Holly Hunter) caminando sola por la calle luego que ha vivido una situación importante, o la relevancia de algunos personajes secundarios, espejo y conciencia de otros.

Indispensable es hacer una referencia al alto nivel de actuación de todo el elenco de actrices, especialmente de Holly Hunter, Glenn Close y Calista Flockhart.

El director Rodrigo García nació en Bogotá, en 1959. Es hijo de Gabriel García Márquez, escritor cercano al cine, y que ha estado permanentemente ligado, de diferentes maneras, a esta otra manifestación artística. Estudia cine en Estados Unidos. En sus inicios es director de fotografía, labor de gran relevancia en el cine. Trabaja en dos películas con María Novaro, la gran directora mexicana: “Lola” (1989), y su famoso “Danzón” (1991). También es director de fotografía de otras dos: “Mi querido Tom Mix”, mexicana de Carlos García (1991), y “Mi vida loca”, de la norteamericana Allisa Anders (1993).

La idea de detenerme en estos datos es comprobar que el director ha trabajado con directoras, y todas las temáticas en las que incursionó son femeninas.

Este es su primer largometraje, realizado de forma independiente en Estados Unidos, fuera de los cánones de Hollywood. Su segundo filme es “Diez relatos de amor”, el que aún no llega a Chile.

Lucía Carvajal Berland

2. LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Cinco historias, como los dedos de la mano, donde, sin duda, Rodrigo García nos ofrece una percepción y una reflexión acerca de lo femenino. Las miradas entre mujeres, entre hombres y mujeres, y las cegueras de algunas y las de todos. Miradas y cegueras que nos hablan de la soledad que viven las mujeres y su deseo, o la ambivalencia del deseo, de amar y ser amadas.

En este filme se miran más las mujeres entre sí: la hija mira a la madre, aunque ya no hay encuentro de miradas, una mirada se ha vuelto pasiva, enturbiada, rígida, anunciando su muerte. Se debilita el vínculo, y el tiempo hace y hará lo suyo. Hay también otra mirada, que no tiene respuesta en el lenguaje de los ojos, y que compensan las palabras. Se miran mujeres jóvenes que, en el mítico amor a primera vista o, a primera mirada en una fiesta, se han amado. Encontramos la mirada que adivina. De quien mira y llega a saber, con sólo mirar, descubriendo el ejercicio de simulación de una mujer, y de querer aparecer ante la mirada de los otros de modo protegido. También, la mirada y el encuentro de miradas de quien parece tenerlo todo y de quien parece no tener nada, resonando una en la otra. Y la mirada de la mujer que descubre el deseo oculto de su amiga, de que permanezca algo que, sin embargo, expulsa.

Rodrigo García nos ofrece algunas historias sobre el empeño de las mujeres por sostener sus proyectos de vida, ligados a profesiones o trabajos tradicionalmente masculinos (doctora, detective, gerente), que parecieran llevarlas irremediablemente a la soledad y a difíciles circunstancias en sus vidas amorosas. Una mujer que espera la llamada del que ama y se obstina en que él, el que la olvida, sea el amor de su vida. Otra, con un amor a goteos. Otra, sin nadie a quien amar.

Pero, encontramos también una mirada esperanzadora. Más allá de las condiciones de las mujeres contemporáneas, que se han posicionado en la vida por ellas mismas, en un contexto cultural de predominio masculino adverso, nos ofrece circunstancias donde lo inesperado puede tutelar un giro en las vidas afectivas, pero que requiere un cambio de la mirada, de la perspectiva. En el filme, el paradigma de la mirada

que se abre al cambio es la mirada curiosa, sorprendida y, también, temerosa, que mira la diferencia del otro y que, en la extrañeza, hace posible el encuentro amoroso.

García pone en uno de los personajes masculinos las palabras que, usualmente, han dicho las mujeres a los hombres después de un encuentro sexual: “Me lastimó que no me dijeras adiós”. Y en un personaje femenino, la pregunta masculina: “¿Es que pensaste que se trataba de un romance estable?”. Imaginarios amorosos transformados, que nos hablan de la crisis del sentido de la sexualidad y del mundo amoroso románticos, y de nuevas búsquedas de relacionamientos. También ha caído el mito de la obligatoriedad heterosexual, y de la maternidad. García, insistiendo en las alteraciones de sentido contemporáneas, nos muestra especialmente a mujeres heterosexuales sin hijos, por decisión propia, y a lesbianas que fantasean con un hijo.

La mujer recolectora de basura parece llevar con ella todos los estereotipos tradicionales respecto de la mujer moderna: si una mujer no tiene marido es lesbiana; si está sola fumando en la calle es puta; si una persona tiene poder, éste le otorga facultades absolutas; si es una mujer atractiva los hombres no pueden dejar de tener fantasías sexuales con ella; si no tiene hijos pierde valor su condición de mujer; si no se tiene marido e hijos se está “sola como un perro”. Desde su carencia, la recolectora de basura interpela a la que tiene éxito económico. La interpela en su soledad y en su precariedad existencial, y le ofrece un objetopreciado que simboliza un vínculo. En la calle, donde cada una carga con su miseria propia, se cruzan sus miradas.

García rompe la continuidad de cualquier interpretación lineal de su discurso fílmico, en figuras más cercanas a la construcción literaria: la recolectora de basura y el enano. Figuras que desestabilizan el orden cotidiano de la modernidad, y que nos hacen ingresar a otra temporalidad, que pudiéramos emparentar con el realismo mágico. Tal vez, en estas construcciones, García homenajea a su padre, Gabriel García Márquez. Personajes con distinta densidad, liviano el uno, “con alas”; sobrecargado el otro, pero aleteante también en la proximidad que logra.

El filme incluye reflexiones de *best seller* que hacen sentido a las mujeres, como aquellas que aman demasiado por ser de Venus, en oposición a los hombres marciales (de Marte). El amor pareciera amenazante, una dimensión de yerros y confusiones, que

puede llevar al dolor y a la muerte. La aceptación de sí misma, y la vivencia de la separación del otro, como momento de la vida, que no cuestiona necesariamente las propias bases de nuestra construcción subjetiva, parecen ofrecerse como formas de salvataje.

Las historias que nos entrega García son de amor, que se enhebran entre sí, y que como tales incorporan, la mayoría, una dimensión dolorosa. Son también especulaciones sobre las mujeres, en contextos de desencuentros amorosos, amenazados por distintos motivos, y reflexiones sobre la soledad de las mujeres. Pero, curiosamente, una de las frases dichas por uno de sus personajes, la ciega, la que no mira, se diría que parece recaer sobre el mismo director: “Sólo un tonto especularía sobre una mujer”.

Olga Grau D.

LA CIÉNAGA

1. FICHA TÉCNICA

Históricamente, en todos los procesos renovadores del cine, llámense escuelas o movimientos, se ha producido una suerte de confluencia de diversos factores que lo posibilitan. Son verdaderas eclosiones, que siempre benefician el desarrollo de la cinematografía, en todos sus niveles. Es el caso de Argentina, donde ha surgido, en los últimos años, una generación de cineastas que le han dado un impulso notable a su cine, conquistando la admiración del público y numerosos premios internacionales.

Intentaré un breve repaso de qué es lo que hace posible la aparición del llamado Nuevo Cine Argentino en 1995 (el mismo año que irrumpe el llamado Dogma 95, en Dinamarca), y cuyo nacimiento está marcado por un largometraje colectivo con el título de “Historias breves”.

—Su gestación tiene como base de sustento y referente a anteriores y sólidas experiencias de realizadores como Eliseo Subiela y Adolfo Aristarain. Pero, más próximos aún, por Alejandro Agresti (“Buenos Aires viceversa”), Marcelo Piñeyro (“Plata quemada”), o Eduardo Milewicz (“La vida según Muriel”); los que perteneciendo a una

generación que se define como autores industriales, logran destacadas obras. Es un hecho que a comienzos de los 90 el cine ha estado al borde de desaparecer.

–Emerge un grupo de jóvenes egresados de nuevas escuelas de cine, que no constituyen una escuela, sino una suma de individualidades con propuestas personales y afanes de descubrimientos. Son catalizadores de la crisis que vive el país, dispuestos a romper con los viejos esquemas. Tienen una voluntad de contemporaneidad, comprometidos con historias creíbles, ligadas a su generación,

–En sus historias no está la política y no hay referencias a la dictadura militar. Se alejan de la clase media porteña, para irrumpir en la provincia, Salta, Córdoba o la periferia bonaerense. Utilizan géneros no tradicionales, y rostros nuevos que personifiquen sus historias.

–Importante fue para estos jóvenes la aparición de nuevas revistas especializadas, que representó un recambio de la crítica. Fue un estímulo al cambio, por la denuncia de caducidad de viejos esquemas.

–La aprobación de la Ley del Cine (1995), la que regula y fomenta la producción cinematográfica nacional, y permite la difusión local e internacional.

–Otro factor, fundamental para la gente del cine, es la recuperación del Festival de Mar del Plata, en 1996. Se trata de un festival de categoría y prestigio. Y es necesario mencionar que el cine argentino comienza a obtener numerosos premios internacionales.

En esta verdadera eclosión del cine argentino destacan, además de Lucrecia Martel, un buen número de jóvenes realizadoras, como Paula Hernández, de quien vimos “Herencia”; Celina Murga, y su “Ana y los otros”; Gabriela David, con “Taxi un encuentro”, y muchas más.

La directora Lucrecia Martel nació en Salta, en 1966. Sus primeras experiencias con la cámara datan de la época en que su padre decide comprar una para el registro familiar. Son siete hijos. Un poco indecisa sobre su vocación, lo primero que piensa es estudiar astronomía, y les escribe a los señores de la Nasa solicitando cartas celestes del

Cono Sur. En Buenos Aires inicia estudios de Comunicación Social, y más adelante Cine Animación, Realización Cinematográfica y Tecnologías del Video.

Su primer cortometraje es de 1988, y se titula "El 56".

En 1989 realiza "La otra", documental sobre un transformista.

En 1995, su corto "Rey Muerto", premiado e incluido luego en las "Historias breves".

En 1997 realiza los guiones de los filmes: "Vacas" y "Pozo Gallo".

En 1998, programa de televisión Magazine for Fai. Humor negro y ficción con niños.

De 1998 también es el documental "Silvina Ocampo".

En el 2001 filma su primer largometraje: "La ciénaga".

El filme: Premio en el Festival de Berlín a la Mejor Opera Prima; Premio de la Crítica, en el Festival De Toulouse, y Mejor Guión en el Festival Sundance.

Presentada en Salta por primera vez, Lucrecia Martel dice: "Tengan paciencia, este filme no es como el cine norteamericano, al que estamos acostumbrados. 'La Ciénaga' pertenece al género grito desesperado, una reflexión sobre la vida. No me siento fuera, estoy en la Ciénaga".

El filme se inicia con una banda de sonidos intensos: truenos, disparos, viento, lluvia, expresiones de la naturaleza que tensionan, y que la realizadora logra utilizar y mantener con maestría, provocando al espectador, y que llegan a ser tan importantes como los silencios.

Lucrecia Martel opta por una estructura arriesgada, donde prima la cotidianidad, la que invade el relato, en el que tampoco incorpora la tradicional progresión dramática. Importantes son sus tiempos muertos y cuando pareciera que nada sucede. Sus imágenes son elocuentes.

Los personajes de "La ciénaga", o mejor aún, los de La Mandrágora (planta que se utilizó como sedante antes que el opio y la morfina), una finca de veraneo que produce pimentones, lugar en el que Mecha y su familia pasan las vacaciones y donde más adelante llega su prima Natalia y los suyos, cuyas vidas entonces se entrecruzan, parecen encadenadas. Han sido colocados en un clima, una atmósfera de estancamiento, como el agua de la piscina. Se suceden hechos, sensaciones, estados de

ánimo. Situaciones en un clima de tedio, de calor asfixiante, donde se siente la humedad del verano de la región.

Como esta sesión terminará con un foro, será importante referirnos a los distintos niveles de lectura que propone el filme, y analizar todo aquello que la directora insinúa y sugiere.

Lucía Carvajal B.

2. LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Entre el agua y el barro.

Es notable la cotidianidad que logra este filme. Cotidianidad que liga mucilaginosamente elementos de la naturaleza: el agua y la tierra, un producto de ella, los pimentones, y los que la pueblan, animales, perros, gatos y vacas, y personas. Los pimentones rojos organizan las relaciones de una economía productiva de la tierra y de los afectos familiares, el tráfico interno de las relaciones entre madre/hijo, esposa/marido, hijo/padre, hermana/hermano, hermana/hermana, y una mujer que está fuera y dentro de esa economía. Relaciones de endeudamientos y cobros afectivos. También momentos de placer y malestar. Un mismo gesto lo hace el joven con la madre y con su mujer, mayor que él. "Aprovechá", le dice una. La otra lo mira con cierto malestar.

La mirada atenta de la directora se detiene, muchas veces, en el detalle, y en el enmarque de los gestos significativos de todos los días, y que de tanto vivirlos pierden su sentido. Como cuando repetimos una palabra interminablemente. Los personajes que más nos aparecen son las mujeres, niñas y adultas. También los niños. Todos en un veraneo que permite los juegos, las fantasías, pero, también, un tiempo donde emergen agudamente las tensiones, lo soterrado y lo ominoso. De modo especial, las tensiones y miradas de soslayo entre hombres y mujeres, niñas y niños.

El agua se nos muestra en distintos estados. Como aguacero, como hielo, como chorros; estancada y fétida, sucia, limpia, reparadora y amenazante. El agua hila una historia que tiene su contrapunto, el barro, mezcla de agua y tierra, dos elementos del que parecen estar hechas nuestras relaciones afectivas. El agua limpia, la tierra asienta, una alimenta a la otra, y el barro que, extendidamente ha tenido el sentido negativo de sucio,

puede también ser placentero y sanador, absorbiendo un exceso del cuerpo. Aquí se muestra en su grado amenazante a través de la ciénaga, la que atrapa. Metáfora de lo atrapadas que pueden estar las vidas, sin libertad y gozo, limitadas por motivos diversos.

El agua está también presente en el hielo de las interminables bebidas con alcohol que bebe Meche. Su depresión y su rabia transformada en rencor, en desesperanza. En su marido, instaladas como desidia e indiferencia ante todo.

La construcción de las escenas está hecha desde las experiencias y la memoria de mujeres. Memoria que pone ante la mirada situaciones familiares que permanecen ocultas. Toda familia, sabemos, esconde secretos, como aquí los coqueteos y deseos entre hermana y hermano. Una escena que dinamiza los significantes privilegiados del relato es el momento en que el hermano introduce el pie embarrado tras la cortina de la bañera donde se ducha su hermana. El pie la inquieta, y no sólo por el barro que lava junto a su pierna. El agua y el barro, barro que ella con su pie disuelve y lo mueve hacia el desagadero, después que él retira su pie ante su demanda. No es que sólo ensucie su agua, sino, más bien, desea todo el lodo de su cuerpo. Ambos se evitan y se atraen, pero ya fue inventada una ley por siglos, que, sin embargo, muchos trasgreden o con violencia o llevados por la atracción.

La directora produce una especial cercanía con los cuerpos sudados de sus personajes, necesitados de agua y amor. Nos aproxima, asimismo, a la complicidad entre las mujeres amigas, frágiles ante el poder de los hombres, que limitan la libertad y soltura que ellas pudieran adquirir. Las hijas temen la fijación de la madre a la cama, a la permanencia de una posición. La abuela lo ha vivido, no quieren que la historia se repita y se rebelan contra ello. Las mujeres sueñan con nuevos paisajes, nuevos trajes y coloridos, lo que puede permitir un cambio de situación.

El viaje representa una promesa, un salir de la rutina para acceder a otra temporalidad, otros lugares. El viaje se piensa como ahorro, pero se quiere un gasto, un gastar el tiempo en un propósito aparentemente utilitario, pero que esconde el deseo genuino de liberación de las trampas del fango, del descrédito, de lo deshonrado. Escapa el deseo a los cálculos pragmáticos, el peligro, lo costoso del viaje, la dificultad de los papeles

de traspasos de fronteras. El hombre frustra el deseo, asumiendo el realismo de la economía y del control, en último término, de los movimientos femeninos.

La bomba no funciona, la piscina está ella misma amenazada con convertirse en un lodal. No hay filtros que la limpien, no hay voluntad que permita su transparencia.

Las niñas y los niños observarán a los adultos, y hablarán de sus ineptitudes, de sus pretensiones, e incluso de su comicidad. El afuera de la casa son el juego y las andanzas de los niños, especialmente varones. Las niñas circulan y pululan más bien en la casa, en las tiendas, en las discotecas. Fantasías y temores de niñez y fantasías colectivas como el apareamiento de la Virgen, acontecimiento transmitido por la televisión. La Virgen se aparece sobre el estanque de una casa. Una mujer la ve. Varios lo testimonian. La Virgen de los sueños que pueden cumplirse, de una belleza extraordinaria, que interrumpe la rutina de las vidas campesinas. La Virgen que se aparece es igual que la de las estampitas: bella, reluciente, con traje maravilloso. Las mujeres pueden identificarse con su propio sueño, con la aparición y la apariencia. Con el santo socorro. Todos ven lo que quieren o “Cada una ve lo que puede”. Cada una ve a su propia Virgen .

Olga Grau D.