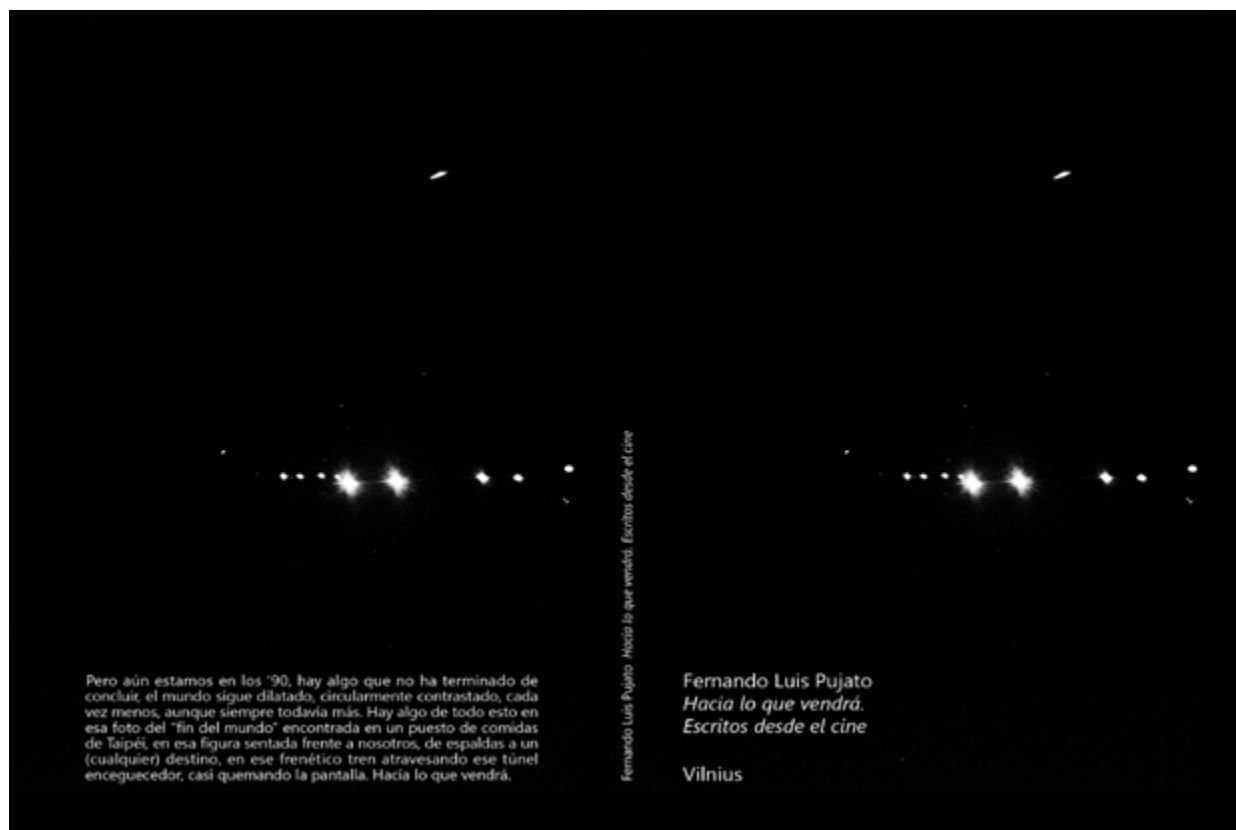


hambre



## el primer plano-contraplano

por Geraldine Salles Kobilanski



*Hacia lo que vendrá. Escritos desde el cine.* Libro de Fernando Luis Pujato. Editorial Vilnius. 2014.

un mes de junio

estimado Fernando,

estos días buscaba -sin poder encontrarla- la frase cinematográfica que más hondo caló en mis huesos:

*Y sé muy bien por qué adopté el cine: para que a cambio me adoptara. Para que me enseñara a tocar incansablemente con la mirada a qué distancia de mí empezaba el otro.*

y no es casual que la haya encontrado finalmente al comienzo de una de tus críticas: ¿Quieres ser un na'vi? cada vez que la leo (la frase), mis ojos se humedecen con una velocidad estrepitosa, los anteojos se me empañan y mi voz se siente frágil (amo leer en voz alta). no creo que este correo —electrónico— pueda abarcar todo aquello que siento, pienso, comprendo y adoro de tu libro, pero no hay manera alguna de escaparnos del lenguaje. entonces voy a intentar que él me ayude a manifestarme de la manera más honesta posible, como me



gusta que las cosas sean, simplemente honestas. y es la primera vez que escribo un correo, sentido, en minúsculas, en tanto ellas no distinguen jerarquías, trabajan colectivamente, dando la misma relevancia predicativa (la diferencia está al principio de la oración).

esperaba a mi querido amigo Sebastián para cenar. cargaba *Hacia lo que vendrá. Escritos desde el cine* en sus manos. él estaba maravillado, no podía creer lo que estaba leyendo. y me recitó *¡Qué bello es morir!* lo escuchaba atenta mientras tomaba una copa de vino y entonces comprendí porqué mi amigo estaba feliz al leerlo. yo, sin darme cuenta, también lo estaba siendo.

tu libro lo pienso como a-categorico: no responde a categorías de orden editorial, semiótico, esctructuralista, geográfico, cronológico, estético, autoral. y en esta deconstrucción de categorías que establecerían un ordenamiento exógeno al propio universo del libro, creás tus propias categorías, las cuales responden únicamente a preocupaciones y reflexiones que giran en torno al cine. e incluso, tampoco me atrevería a enumerar aquellas reflexiones como hace Roger Koza hasta la décimosegunda, porque no creo que la gracia sea buscar categorías que dividan las críticas por secciones. al contrario, es justamente luchar en contra de esta necesidad de rotular todo lo que nos rodea, sobretodo nuestros pensamientos. ¿en qué categoría podría entrar *El fuego de un pincel*? considero que es la más radical de tus críticas, por cierto. el cine no se restringe a la proyección de imágenes, sino que él es un pensamiento que potencia nuestro *acto imaginativo*. no he visto el filme de Im Kwon-taek y tampoco creo que sea necesario que lo vea, pues mediante tu crítica-poema has creado un nuevo filme, uno abismal.

tu discurso dialéctico me-nos permite mantener un constante vínculo con la realidad. Brecht entendía que el teatro había que contrastarlo con la realidad misma, no con estéticas realistas, y si su concepción estética teatral fue enormemente política fue —no por suscribir al Realismo Socialista, lejos de esa postura un tanto evidente— sino a causa de reconfigurar espacialmente la puesta en escena, porque es en ella donde nace el texto dramático, donde hay que evidenciar el artificio y en donde se debe romper con la cristalización ideológica (las cómodas nalgas burguesas). el viernes noctívago pasado, leía con Florencia —mi amiga querida y una tercera hermana que me concedió la vida— algunas de tus críticas. al terminar de leerlas, me dijo que sentía que la manera de abordar el filme resultaba periférica, es decir, como si una puesta en escena lo estuviera esperando para darle el verdadero sentido a la misma. y percibí que no había mejor vocablo para definir tu libro: el libro-periferia, la crítica-periferia, el cine-periférico. le respondí a Flor que sentía lo mismo, por la sencilla razón de que el cine atraviesa la realidad, atraviesa la vida, en un sentido recíproco. urge que el cine —y la crítica— no se engluta a sí mismo, no se enamore de su propia imagen reflejada en una fuente. el teatro brechtiano es épico al responder a una estructura episódica, fragmentaria, cuyo núcleo no es otro que el montaje. la fragmentación me-nos permite comenzar, continuar, finalizar y retomar tu libro desde donde me-nos apetezca. la última crítica que leí fue *Cenizas sobre el Hudson*, una alabanza a la amistad, a los vínculos afectivos de aquella familia adoptiva que vamos construyendo a medida que andamos.

un libro que dialoga con la soledad y con lo colectivo, con lo público. un libro que leo en solitario tomando un café, un libro que leo en voz alta a solas y con amigos. tu libro es la experiencia del cine, de asistir a él, de sentarse en una butaca, a solas o acompañado, rodeado de seres desconocidos, compartiendo lo irrepetible de la proyección, o en otras palabras, *lo que sucede es la infinitud*.



*En esa imaginación del cine aún no conquistada.*

*Algo siempre puede cambiar en nuestras vidas, algo siempre cambia en el cine de Hong. Tal vez casi imperceptiblemente.*

*Acaso una expansión.*

*Es el final del comienzo de una conversación. Todavía estamos en eso.*

*Y restituyendo al cine su alteridad, arrebatada y domesticada por la televisión, dada en espectáculo, leída frenéticamente, encadenada obscenamente.*

*(...) en los misterios de alcoba (...).*

*El cine, entre otras cosas, es un acto imaginativo inscripto en imágenes (...).*

es en estas oraciones, y otras tantas, que la poética de Daney me vuelve una y otra vez a la mente, insistiendo, comparando e incluso reclamando una analogía justa y lúcida. no hay distancia histórica suficiente, lo sé, pero tampoco me interesa que la haya. a veces, sino siempre, hay que confiar en las imágenes cinemáticas carnales —emocionales-cerebrales— que se proyectarán en un tiempo no tan lejano, como imágenes-vistas, imágenes-escritas, imágenes-dichas. el Daney argentino precisa de esas imágenes. porque alguien que cree en la imagen y no en lo visual como Pujato, que encarna la imagen, merece esa distinción.

esperando el contraplano,

Geraldine.



# Contraplano (1)

por Fernando Luis Pujato

Un mes de julio

Estimada Geraldine

Resulta difícil no sentirme halagado por su maravillosa carta o correo electrónico como usted no sin ciertas reservas lo llama -nombre espantoso si los hay- pero es aún más difícil contestarle en términos por fuera de la primera persona como si pudiera situarme ajenamente ante ese conjunto de escritos reunidos no tan azarosamente bajo el común denominador de algo en apariencia tan sencillo pero complicado al momento de describirlo sin etiquetarlo; usted ya lo hizo en un lenguaje bello y profundo a la vez y sería una torpeza de mi parte redundar en esto. Entonces sólo pienso que si esa casi mágica capacidad del cine para situarnos imaginativamente en mundos ajenos al nuestro puede traducirse trémulamente en palabras escritas y leídas y sentidas y contestadas y vueltas a escribir, es más que suficiente para sentir un fugaz instante de felicidad o como quiera que se les llame a esos fugaces instantes de dicha suspendidos en un tiempo sin continuidad.



*De la noche a la mañana.* Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. Alemania/Francia. 59min. 1997.



Pasando a temas un tanto más terrenales como usted bien sabrá esto de viajar a través del cine genera un poco de confusión, por decir lo menos, y un tanto de perplejidad, por decir algo más, sobre todo si se pasa por varios siglos diferentes viendo distintos films un tanto ajenos a la idea, predominante me han dicho en este momento de ese siglo XXI del cual estoy muy lejos aún, de un cine digital y computarizado, aunque todos en los cuales he estado tenían una característica más o menos común: su aparente cercanía con el teatro. Por ejemplo, el inicio de *De la noche a la mañana*, de un matrimonio de unos tales Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, es ciertamente inequívoco: un *travelling* que va desde una orquesta afinando sus instrumentos, quizá preparándose para una velada, a las butacas vacías de una sala para volver sobre la orquesta; estamos en un teatro. En su segundo plano un enigmático *grafitti* que reza “¿dónde yace vuestra sonrisa escondida?”, la premonición fílmica de lo que un tal Pedro Costa casi una década después, mostrará al mundo, o al menos a aquellos que tuvimos la oportunidad de ver ese film absolutamente adorable sobre los Straub: trabajar, trabajar, trabajar. En su tercer plano una pareja entra a una suerte de living de los '60 ataviados de gala, parece el inicio de un policial negro o de una comedia de enredos. Pero no, es una ópera y de aquí en más parecía ser una ópera, aunque despojando al escenario teatral de los consabidos tres muros, desarmando este espacio donde siempre vemos todo lo que ocurre, y recurriendo al encuadre selectivo de lo que se desarrolla sobre aquél escenario, los Straub (re)convierten la puesta en escena teatral de una obra de 1923 de un tal Arnold Schoenberg en una puesta en escena cinematográfica de esa misma ópera. Tal vez sería un tanto ocioso, querida Geraldine, y una tarea casi imposible si se analiza el film plano por plano con una sola vista de éste, continuar con los ejemplos. Lo importante aquí es la utilización de los recursos específicos del cine no ya para adaptar una obra, no ya para filmarla tal como transcurre arriba del escenario, sino para transformarla en una película entendiendo que “no se trata de hacer llegar a la pantalla el elemento dramático -intercambiable de un arte al otro- de una obra teatral, sino inversamente, de conservar la teatralidad del drama” como decía un tal André Bazin, a quien seguramente ya conoce. No es magia o alquimia o genio lo que he visto en el blanco y negro de *De la noche a la mañana*, es tan sólo conocimiento, trabajo e imaginación, y seguramente algo mucho más profundo y menos visible que todo esto, ¿podría llamarse amor al cine? Cuando Jean-Marie Straub deambula por la pequeña habitación importunando con citas cinéfilas y entonando la música de *Cuentos de la luna pálida*, de un tal Kenji Mizoguchi, a Danièle Huillet sentada en la mesa de edición, en aquél soberbio film que le he mencionado ya, ¿Dónde yace tu sonrisa escondida?, del portugués Pedro Costa por si lo no había aclarado, la pregunta del niño a sus padres en el plano final del film de los Straub: ¿qué es ser moderno? no necesita respuesta; la otra, la del amor al cine, tampoco.



*Gebo y la sombra*. Manoel de Oliveira. Francia. Formato 35mm/DCP. 95min. 2012.

Del siglo XX al anterior, el túnel del tiempo para atrás del cine me deposita en el XIX, estoy casi seguro por las calles empedradas, las luces que se encienden a querosene, aceite, o algo así, las velas y el mobiliario, las ropas y los gestos y las palabras. Y también porque alguien sentado a mi lado en la platea, al verme un tanto desconcertado y tal vez fuera de lugar con mi remera negra y un par de jeans, me susurra que es la adaptación de una pieza teatral de un tal Raul Brandão, llamada *Gebo y la sombra*, escritor y militar portugués, realizada por un cineasta llamado Manoel de Oliveira, portugués también él, que ya cuenta, según mi camarada de platea, con 104 años y también me dijo, un tanto maliciosamente guiñando el ojo derecho, que un tal Samuel Beckett se inspiró en esta pieza teatral para escribir *Esperando a Godot* -aunque no puedo corroborar ninguna de las dos cosas la avanzada edad del cineasta en cuestión es más plausible de comprobar si uno quisiera hacerlo; no es mi caso. Pero sí lo es contarle el increíble trabajo sobre los claroscuros en una pequeña habitación, los planos fijos que recuerdan un tanto a las pinturas de un tal Georges de La Tour aunque aquí la pintura se mueve, la escucha a veces fuera de campo de la nuera -que resulta ser la hija adoptiva- de los diálogos de un viejo matrimonio acerca del deber y las obligaciones contraídas que se deben cumplir a rajatabla según el esposo, la pobreza y el negado futuro que vuelven insoportable esta vida poco soportable ya según la esposa, y ese hijo desaparecido hace tiempo atrás perdido en la delincuencia y que aparece no sólo en el primer plano del film desembarcando en un muelle y adentrándose en una calle oscura mientras las enormes sombras de unas manos anuncian algo irreversible sino también irrumpiendo en la diminuta habitación con su presencia y su discurso feroz acerca de la banalidad de las vidas de su honesto padre contable de una gran empresa y del imposible deseo de su madre esperando un hijo ejemplar y de la inútil espera de su resignada y abnegada esposa para continuar una (otra) vida diferente juntos. En un momento el matrimonio recibe a unos amigos y los dos hombres sentados uno al lado del otro parecerían mirar a la cámara, o al público si esto fuera una obra de teatro, filmada o no, pero resulta



que en el contraplano vemos a las dos mujeres sentadas una al lado de la otra; y esto ocurre en varios pasajes del film. Y digo film porque usted bien sabe que un plano y un contraplano y un fuera de campo -por citar sólo tres recursos específicos y no abundar con más ejemplos- forman parte específica de un lenguaje: el del cine. Y sólo este arte maravilloso puede concebir un final donde mientras por la ventana se ven las siluetas de las fuerzas del orden (esto es: la policía) y al bueno de Gebo incorporándose para recibirlos, sabiendo que vienen por él porque el dinero de la empresa que estaba a su cargo ha sido robado por su hijo, cuando se abre la puerta irrumpe un haz de luz natural que inunda la habitación. La claridad del día anuncia en realidad el inicio de una noche eterna e inevitable.



*Perceval, el galés*. Eric Rohmer. Francia. Formato 35mm. 138min. 1978.

De nuevo en el túnel del tiempo, viendo pasar imágenes frenéticamente -y este es sólo uno de los problemas de este viaje- me detengo ante un plano verdaderamente inusual: la figura de un guerrero medieval -su atuendo lo delata claramente- montado sobre un caballo real sale de un castillo de fantasía, como los de los cuentos ilustrados. He visto innumerables películas que han intentado retratar el Medioevo occidental -y sí, estimada Geraldine, uno tiene esas debilidades cinéfilas tal vez desde la niñez- una de las últimas que recuerdo es ese pastiche anacrónico y neo costumbrista *Robin Hood*, de un tal Ridley Scott, pero este film de un tal Eric Rohmer, adaptación de una novela del siglo XII de un tal Chrétien de Troyes, *Perceval, el cuento del grial* no parece ser rareza caprichosa o un dudoso ejercicio de teatro cinematográfico o un intento extravagante de encerrar el cine dentro de un escenario teatral. Tal vez ni siquiera sea un film medieval, en el sentido de pretender visualizar parcial o globalmente la equívocamente denominada Edad Oscura. Aunque tal vez en un sentido un tanto más juguetón, podría ser una suerte de *coming of age* del siglo XI hasta cierta instancia de su metraje y una



acabada lección de cómo redireccionar el eje narrativo de un film sin perder de vista ni su forma relacional ni el sentido de su relato y, en su último tramo, la *mise en scène* retrofuturista de una crucifixión operacional y verbalmente dirigida por el clero; por supuesto. Y si todo esto puede parecer demasiado o demasiado poco, se respetan los versos octosílabos de la novela en los diálogos de los personajes y en unos fabulosos coros distendidos contra el ilusorio paisaje cantando las aventuras y desventuras de Perceval e introduciendo dentro de una puesta en escena eminentemente artificiosa y artificial aquél elemento catalizador del realismo que el inefable señor André Bazin invocaba para que una película no derivara en un vacuo expresionismo terminando por aniquilar el espacio cinematográfico o en una *performance* actoral, a través del texto, imponiendo una noción de ineludible y omnívora presencia teatral en ese mismo espacio. Porque los castillos y los árboles y la superficie pública y privada, todo lo que rodea a las presencias humanas y a los fantasmas del film pueden ser, ciertamente, un fantástico e imaginativo decorado pero los caballos y las armaduras, el *leitmotiv* material de la caballería, son tan reales como pueden serlo en estos tiempos pretéritos en los que se piensa que la gentilidad y el honor pueden y deben hacer más llevadera la estancia en ese amplio y venturoso mundo, paradójico y cruelmente cerrado sobre sí mismo. Pero cuando se sepa más o menos todo lo que hay que saber de la Edad Media occidental y que, por supuesto, fue algo más que un complejo orden feudal estructurado a partir de una trilogía (Iglesia, nobles y campesinos) económico-cultural complementaria y antagonica a la vez, ¿qué ver, qué sentir viendo, en la fascinante extrañeza de este film único y tal vez irreplicable? Quizá tan sólo la hipermodernidad fílmica de una fábula cabalgando por la floresta.

No sé aún cual será mi próximo destino, tal vez intente cruzar ese océano denominado Atlántico plagado, según dicen, de monstruos marinos y bellas sirenas, pero con un cine, según dicen también, clásico y moderno a la vez. O tal vez desembarque en una isla no muy lejos de aquí donde algunas autorizadas voces me hablaron de un tal Terence Davies como un auténtico *auteur* barthesiano. O el cine del ya no tan enigmático Oriente; aunque esta noción se asemeja bastante a una farsa o a un cuento infantil o a una comodidad expositiva o a una confusión intelectual, o todo esto junto a la vez, si miramos un tanto atentamente lo que ocurre a nuestro alrededor, créame. En todo caso espero recibir su respuesta y su relato experiencial acerca del cine o de films o de lo que a usted se le ocurra de este arte tan sobrecogedor como mágico se encuentre donde se encuentre y luego decidiré.

Su fiel servidor

Fernando Luis Pujato. Caballero de la Orden de Cinéfilo.

PD En uno de los tantos paseos por el bosque, conversando con Perceval acerca del amor gentil, el sentido del deber y ese tipo de cosas tan a la moda por estos tiempos me ha dicho que, después de todo, si pienso a este film como el más moderno filmado hasta el momento acerca de la caballería, debería abandonar este tono medieval un tanto fuera de época ya; sino en las maneras cortesas sin fecha de vencimiento al menos en la escritura. Creo que tiene razón.





## Plano (2)

por Geraldine Salles Kobilanski

Un mes de agosto

Estimado Fernando,

Le agradezco sobremanera que haya compartido conmigo el relato de su viaje transhistórico a través del cine. Nunca me he sentido lo suficientemente a gusto en este siglo –por eso leo desde pequeña el diario de Pessoa y sus incomodidades para con su época– y he logrado, mediante su escritura tan bella y precisa y tangible, imaginar nítidamente aquellos lugares, aquellas puestas en escena que ya no parecen resultar así lejanas. Le quiero proponer, con cierto pudor, un viaje de a dos, un viaje compartido, a través del cine. No hace falta que se cambie, puede seguir con su atuendo habitual –*jean* y remera negra. Sólo le pido que me conceda una cuota de su confianza. Entonces, ¿estamos preparados para emprender el viaje?



*Inconsolable Ghost*. Makino Takashi. Japón. 9min. 2014.

Nuestro primer destino es un Japón fantasmático, un tanto melancólico. Debo advertirle que no serán los queridos fantasmas de Pedro Costa, sin embargo aquellos pueden abrumarnos intensamente. Estamos ante *Inconsolable Ghost* de Makino Takashi o ante la no posibilidad de representación o la representación como puesta inacabada. Pero, ¿qué es en realidad un fantasma? Fuera de una comprensión esotérica o religiosa, encuentro una definición lúcida y me agrada leerla –frase que compartió conmigo Cao Guimarães y que es también una idea de cine. La cita pertenece a Rene Daumal y es la siguiente: “*Un fantasma es una ausencia rodeada de presentes. Y como es la sustancia agujereada lo que determina la forma del agujero y no la ausencia que rodea esta presencia, así, cuando atribuimos intenciones, costumbres y una sensibilidad a una fantasma, estos*



*atributos no residen en lo ausente, sino en lo presente que rodea al fantasma*". Parece que siempre estamos rodeando a los fantasmas, dándoles un sentido, una forma, una emoción, un llanto, una caricia. Cuando entre esas imágenes –que no buscan identificarse con nada ni nadie– se delinea una figura humana, irremediablemente buscamos darle algún atributo. Pero si damos un paso más, caemos en un vacío del cual nada sabemos. Un vacío que es el límite, el límite de nuestras posibilidades imaginativas. Nosotros moldeamos un vacío que no podremos llenar. Al delinearse esa figura humana, buscamos darle una narración, una historia que la albergue, una historia que le permita aferrarse a algo sólido –aunque efímero. Buscamos darle una historia cualquiera para aliviarnos, para no sentir, al menos en personas remotas proyectadas en una pantalla, que seguimos un camino narrativo errante, difuso, una vez más. Es que esas figuras humanas están finalmente ante la libertad de las imágenes; imágenes que no cuestionan, imágenes que no imponen, imágenes que no pretenden nada salvo la libertad. Imágenes, querido Fernando, que pueden aterrarnos, porque lo que más nos cuesta aceptar es la propia libertad.

¿Y qué ocurriría entonces en una tierra de primeros planos? ¿Toda la ausencia estaría contenida en aquel plano? ¿Acaso porque él es capaz de expandir un objeto o una boca cualesquiera a dimensiones impensadas, como si el abismo finalmente pudiera ser alcanzado, al menos, a través de su representación? En esta tierra Fernando somos liliputienses, así que debemos tener cierto cuidado con nuestra conversación, porque una oreja gigantesca nos podría estar oyendo.



Otto. Cao Guimarães. Uruguay/Turquía/Brasil. Formato Digital HD. 71min. 2012.

Es una silueta de una mujer embarazada –susurro. Es de Florencia Martinez, la pareja de Cao Guimarães. Cao está hablando en otras imágenes, describiéndola con admiración; escuchémoslo: *“Ela tem 25 anos e seus olhos querem ver. Gosta de gatos e deuses. Carinho no pescoço e bife á milanese; (...) ruas planas e reuniões de velhos comunistas. Gosta de palavras inusitadas e grifar frases em livros difíceis (...). Gosta das lareiras, das sombras*



*e das borboletas.(...) Como é gostoso conhecer uma pessoa!”*. Sin embargo, todo está en esa primera oración, en el deseo de sus ojos de querer ver. Ver imágenes que permitan vivir, narrar los recuerdos y pensamientos pretéritos o potenciales, imágenes que puedan contener un amor que desborda los límites de un fotograma pero que aun así lo encuadra en el centro, a contraluz, formando una silueta que desborda su propio contorno femenino, pero que aun así cobija una nueva silueta, un esbozo infantil que recoge el excedente desbordado de los límites anteriores, mientras que ellos lo llenan de amor. Una imagen que ve, que está siendo vista, que será vista por unos nuevos ojos, apenas entreabiertos, pero que guardan imágenes únicas todavía no-vistas.



*Beppie*. Johan van der Keuken. Holanda. Formato 16mm. 38min. 1965.

Alejémonos un poco, estimado Fernando, a ver si todavía nos pisa. Son los pies de Beppie, la vecina de Johan van der Keuken. Son unos pies extremadamente inquietos, jóvenes, rebeldes y ansiosos por conocer todas las baldosas ignotas. Son los pies de una niña atenta, conscientes de dónde provienen, sin interesarse demasiado hacia dónde van –seguramente por su temprana edad– y sabiendo que algún día su camino tendrá un fin. Son unos pies que se divierten apresuradamente cada vez que tocan el timbre de una casa desconocida y se dan a la fuga. Son pies que precisan saber cómo conseguir algunas monedas, porque todo cuesta dinero en esta sociedad occidental, capitalista, por no decir mezquina. Son los pies de Beppie que abren y cierran el filme porque saben, por fortuna, que aún tienen mucho por recorrer.

Acabamos de llegar a nuestro último destino. Es una tierra, cuyo movimiento natural se despliega de modo helicoidal. Son imágenes de la repetición de una acción o de una acción repetida en el intento de completarse. Una imagen convencional: una mujer y un hombre a punto de besarse. Pero no sucede. Sus labios no llegan



nunca a rozarse, por más que lo intenten una y otra vez. La imagen no puede representar el beso que –probablemente– se hayan dado durante el rodaje. Hay una imagen que falta, un fragmento que deja ver la construcción de la puesta en escena. Y el filme no podría haberse llamado de otro modo que *Liebesfilm* de Peter Tscherkassky. Una imagen que reverbera: es una carta que deambula por distintas imágenes de cine de Pedro Costa. Ventura recita una y otra vez una carta que no llega, una carta que no conoce otra forma que la oralidad, una carta que debe ser repetida constantemente para no ser olvidada y que ya ella y su voz son indiscernibles; las palabras ya son roncadas y trémulas y nosotros ya las vamos tomando propias para que se sigan expandiendo. La lúcida idea benjaminiana sobre el cine como proceso de construcción de sentido, como el arte que ensambla trozos de la realidad, siempre está presente en todas las imágenes de cine, pero en esta tierra final, querido Fernando, se siente más confortable. Y aquí las imágenes al repetirse sin cesar, no permiten que sean capturadas. Sólo recurrir a la imaginación nos dará la posibilidad de congelarlas, de separarlas de sus otras compañeras que conducen a simular un movimiento real, uno vital. Sólo así, mediante la imaginación, podrán tener la *sustancia agujereada*, aquello por lo que existen, aunque ya sean la ausencia de nuestra presencia, finita.

¿Cómo, cómo seguiremos formando el agujero de los fantasmas, de nuestros fantasmas? Pero, ¿qué es un fantasma? Sólo resta seguir asomándonos al abismo del cine y ver entonces qué sucede.

Su admiradora sempiterna,

Geraldine Salles Kobilanski.



## **Contraplano (3)**

por Fernando Luis Pujato

Un mes de octubre

*El universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo sustituye necesariamente, ya que el concepto mismo de universo es espacialmente exclusivo. Durante un cierto tiempo el film es el Universo, el Mundo, o si se quiere, la Naturaleza. André Bazin, ¿Qué es el cine?*

Querida Geraldine

Después de aquél solitario viaje algo fatigoso atravesando épocas y situaciones un tanto diferentes entre sí, esta invitación a viajar de a dos por estos dos últimos siglos tan cercanos el uno del otro me agotó felizmente. Por fortuna los fantasmas no tienen tiempo ni edad y podemos continuar imaginándonos junto a ellos -vidas ya no vidas en este mundo pero siempre vivas danzando a nuestro alrededor- y podemos imaginar también, a través de siluetas de mujeres embarazadas y pequeños pies calzando zapatos con un solo cordón y besos sin besar, existencias por venir acariciadas y deseadas por otras voces y caminos sin límites por recorrer trazados y desandados por otros e incesantes 522 repeticiones repetidas por otros tal vez para desmoronar la *idea* hollywoodense de un mito, admitámoslo, falazmente romántico. Finalmente decidí cruzar el Canal de la Mancha como te había comentado y ver un film maravilloso, esa clase de films ante los cuales uno se siente inmerso hasta en el más mínimo detalle -o al menos yo lo siento de esta manera y no sólo retrospectivamente- no ya porque exista una suerte de identificación con el personaje o con la historia o con ambas cosas a la vez, esos lugares comunes del cine de cualquier época y lugar, ese cine un tanto cómodo y previsible que construye adhesiones identitarias de cualquier orden, conscientemente la mayoría de las veces o inconscientemente las menos, sino más bien porque el bello epígrafe de nuestro querido André Bazin que encabeza este escrito es la condición no tanto necesaria pero sí ineludible del cine como una invención. Te envío mis recuerdos de *El largo día acaba*-enviados también, simbólicamente, a Terence Davies, como ejecutando el gesto de arrojar una botella con un mensaje adentro al mar sabiendo que sin botella y sin mar, aunque el mensaje exista, es muy difícil que alguna vez arribe a su costa; esas costas que son un poco las nuestras también.



*El largo día acaba.* Terence Davies. Reino Unido. Formato 35mm. 1992. 85min.

*Recuerda. ¿Recuerdas cuándo tus hermanos y sus novias salieron en bicicleta? Tú no tenías bicicleta; “¡no olviden traerme las peras!”. ¿Recuerdas los rezos en la iglesia al lado de tu madre? ¿Y junto a los compañeros de colegio? Rezos privados y rezos públicos, la imagen de la crucifixión siempre estará allí, en tus pesadillas, sin importar cuantos y cuantos rezos, sin importar el rezar. ¿Recuerdas comprar el lápiz de labio para tus hermanas y también los cigarrillos? ¿Recuerdas verlos salir, bajando la calle, mientras los mirabas desde la puerta de la casa? Estaban contentos, tú también; “dice mamá que no vuelvan tarde a casa”.*

*Recuerda y filma. Estás en el cine. “Mamá, ¿dónde está Bud?”, “en el cine, ¿en qué otro lugar podría estar?”. Apoyado en la baranda del palco, viendo la película que nosotros no vemos, la cámara baja hasta un parque de diversiones donde estás comiendo un copo de nieve y tus hermanos juegan al tiro al blanco. El mismo plano pero en otro espacio y en otro lugar y en otro momento del día.*

*Recuérd(ate) bajo la lluvia. No te mueves, el plano está fijo, esperas, la gente pasa a tu lado:” ¿puedo entrar con usted, señor?” “¿puedo entrar con usted, señor?” “¿puedo entrar con usted, señor?” “sí, entra conmigo chico”. Fílm(ate) en el colegio, tienes que redactar, piensa, recuerda lo que has visto en alguna película. Estás solo, sólo la luz está ahí, todo lo demás está oscuro, el barco aparece, es el recuerdo, es la ensoñación del recuerdo. Ya puedes redactar.*

*Recuerda y filma y escucha. Recuérd(ate) sentado en el regazo de tu madre, ella canta una triste canción y llora, llora un llanto contenido, no una súplica desgarradora, en la tenue luz que envuelve las penumbras que los rodean, “la cantaba mi padre”. ¿Y tu padre? ¿Está en esa canción de amor que cantaba tu madre mientras esperabas sentado en tu escalera los once peniques que te faltaban para ir al cine? ¿Está en ese festejo de fin de año en la calle nevada mientras las familias cantan tomadas de la mano? ¿Está en esa foto de álbum familiar que imaginas a través del cine? “Feliz año, Bud”. Sólo por medio del cine, solo en el cine, “el cine, el lugar del padre muerto, también era el contrapeso del discurso de la madre viva”, decía nuestro querido amigo Serge (Daney). Quizá, en aquellas Voces distantes, tu padre.*





*¿Y se pueden filmar los recuerdos? ¿Cómo filmar lo que se recuerda de esos recuerdos? Tal vez en cursivas -porque tu cine está filmado con letras cursivas, Terence -en el mismo ángulo de luz de un jarrón con flores cuyos pétalos caen, imperceptiblemente, mientras la cámara se acerca a esa pared que está detrás, baja pasando por un viejo anuncio de un film hasta llegar a una calle a oscuras, y llueve, y la cámara dobla a la derecha y se dirige a un pasillo con escaleras, y todo está en ruinas, “¿hay cuartos en alquiler?”. Es la voz de un hombre.*

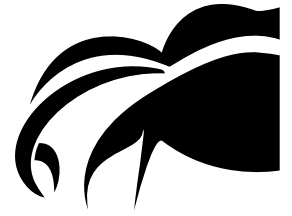
*¿Quién comienza así un film, mostrando lo que, desaparecido, ya no puede desaparecer más, desgarrándose? Pero tú recuerdas y filmas y escuchas. Recuerda siempre: “cierra la puerta, Kevin”, “sí mamá”. Frotando la espalda de tu hermano, cruzando la calle, esa calle empedrada, siempre tomada del mismo ángulo, siempre a la derecha, cruzando esa calle en el medio de la lluvia para soportar el castigo por haber llegado demasiado tarde o demasiado temprano a la clase. Y el castigo de tus compañeros también. El castigo institucional y el castigo privado. Y el castigo simbólico de otra institución, tal vez el más doloroso por ser el más duradero Todos los castigos son crueles, el cine también es cruel.*

*Pero hay algún refugio en esas reuniones con los vecinos. Todos cantan, tú y Titch también cantan enmarcados por el cuadro de la puerta como en el cuadro de una pantalla. Como cuando miras ese beso tras el cristal de la puerta que se cierra, sombras besándose, las sombras del cine. No parece haber nostalgia allí, remembranza de un pasado al que se desea o se quiere volver. Desde tu presente filmas aquel presente. Y recuerdas: “clean/ louses/ clean/ clean/ louses/ louses/ louses”, la seca enfermera, momia casi petrificada, de aquél Ejército de Salvación (estamos en los ‘50) de aquella segunda guerra que sigue presente en las filas que hay que formar después del recreo, antes de clase, después de clase; esa guerra siempre seguirá presente.*

*Pero, ni retratar vidas, ni interpretarlas, ni disponer de ellas asimétrica y parcelariamente, sino tan sólo evocarlas. Y evocarte en ellas, a través de ellas, alrededor de ellas. Tal vez, sólo tal vez, una pizca de melancolía porque aquellas bellas y dulces canciones ya nunca volverán. Lo sabes y por eso filmas. Filmas la clase de erosión, ¿recuerdas?: “la erosión se divide en cuatro: erosión pluvial debido al efecto de las lluvias, erosión aluvional debido al efecto...”. El tiempo erosiona todo. Ya habrá tiempo para esa erosión y para esa (tu) calle más allá de la calle, ya llegará ese tiempo en Del tiempo y la ciudad; ya llegará.*

*Aunque ahora estas imágenes son sólo tuyas, como tu soledad, mirando por entre las rejas de hierro del frente de tu casa, balanceándote desde un ángulo picado, y el travelling va al cine, a la iglesia, al colegio, otra vez en el mismo plano y en la misma disposición espacial pero en distintos escenarios. Los escenarios de tu vida. Por eso filmas. Cuando tus amigos pasan frente a tu casa se dirigían al cine (creías) y no te invitaron. Pero sí, estás sentado al lado de tu amigo, mirando el ocaso de un día en la pantalla. El día que acaba, lentamente, mientras de derecha a izquierda el sol se oculta entre las nubes grises, casi metálicas, y sólo queda un pequeño fulgor, un haz de luz allá, debajo del cuadro de la pantalla ¿Recuerdas ese largo, largo día?*

# hambre



*Recuerda y filma y escucha. Escucha esa canción escuchada siempre desde aquella no tan lejana niñez, la canción de este amor por este arte tan temprano como aquella temprana niñez: “si pudiera vivir otra vez / volvería a enamorarme de ti”. La pantalla está en negro, es el fin de El largo día acaba. Es el principio del cine*

Hasta el próximo plano, querida Geraldine.

FLP -aún caballero de la Orden de Cinéfilo.





## **Plano (4)**

por Geraldine Salles Kobilanski

Un mes de diciembre

Estimado Fernando,

Con ansias de responder su último contraplano, le pedí prestado a Don Celso -o a Rododendro, el niño que mantenía una amistad imaginada con Beethoven, a quien lleva por primera vez al cinematógrafo, y cuya vida y muerte se encuentran reunidas en el maravilloso filme *La noche de enfrente* (2012) de Raúl Ruiz- una de sus variadas botellas con barcos en su interior, puestas ordenadamente sobre un mueble mientras un lento *travelling* en primer plano las recorre. Me quedé un momento a solas en su cuarto, las examiné y finalmente tomé la que contenía el barco que más se asemejaba a Mota Negra, el barco que Rododendro avistó por vez primera con el Capitán Pata de Palo y que casualmente -o no- mantenía una similitud con el de un filme que él había visto el domingo pasado (sospecho que las imágenes del cine y las de su infancia se enlazaban con tal fuerza y cariño en su joven memoria que ya no había distinción entre ellas). Una vez que tuve la botella en mis manos, me fui de su cuarto, de la posada, hasta llegar a la orilla del mar. Caminé unos pocos metros hacia adentro, me arrodillé mientras el mar acariciaba lentamente mis piernas, cerré los ojos, apoyé la botella sobre la superficie acuosa y me desprendí de ella, no sin antes introducir un mensaje con mis intenciones de *recordar, filmar y escuchar*. Hace pocos meses que está navegando en busca de sus costas, querido Fernando -quizá hayan podido encontrarse o quizá no le tocó otro destino al pobre barco que el naufragio. Me quedé un rato sentada en la arena, escuchando -aún con los ojos cerrados y esbozando una tímida sonrisa- el infatigable movimiento del mar. En ese momento, también sentí la necesidad de que mi cuerpo comenzara a andar. Seguí el consejo de Don Celso y salí a caminar por un buen motivo, para buscar palabras, y agregaría: para buscar imágenes. Hemos llegado al final de nuestra correspondencia, estimado Fernando. Y en busca de algunas palabras e imágenes para finalizar el último plano, revolví las imágenes de la historia del cine -siempre tan generoso y lúcido- y a cambio me devolvió las imágenes de *O Sangue* (1989), película que inicia la filmografía estremecedora de nuestro querido Pedro Costa. Vicente, Nino y Clara, tres cuerpos en movimiento que desafían el propio desplazamiento del cine, perdiéndose luego, paulatinamente, en otras imágenes y en otras geografías cinematográficas, en otros personajes y en otras miradas. Vicente, Nino y Clara dominan una fuerza estrepitosa que impulsa a las imágenes de Costa hacia otras oscilaciones o hacia su condensación en el gesto de la quietud -como en los cuerpos de Ventura y Lento. En *O Sangue* se esboza la primera forma epistolar que atravesará su cine; el padre enfermo y endeudado de Vicente y Nino escribe una carta que no terminará, Vicente lee apenas dos líneas. Mientras ellos dialogan sobre la carta, el tratamiento del padre y Escuro -el perro andariego que Nino alimenta de vez en cuando-, un plano cerrado, ligeramente en contrapicado, mantiene la misma distancia que existe en la relación padre-hijo. Ya fallecido el padre -muerte sepultada en silencio y convertida en secreto entre Vicente y Clara-, Vicente le permite a Nino faltar a clases y acompañarlo a su trabajo clandestino. Un plano cerrado mantiene la misma cercanía que existe en la relación de hermanos, dialogan sin verse, pero Nino lo abraza mientras Vicente le cuenta que está escribiendo una carta para ellos mismos, que todavía no ha



llegado, quizá la próxima semana, y sus miradas convergen en un punto lejano, un tanto melancólicamente, con un grado de esperanza contenido en el trazo de la mueca de Nino aún no consumada en sonrisa. Nino y Clara también guardan un secreto o en realidad sólo él le contó el suyo en tanto ella, al reencontrarse ambos en la última escena, le expresa que comparten el mismo, pero ya es tarde. Un secreto se confiesa en el instante en que el alma se desnuda frente al otro, abandonando sus miedos y sus limitaciones. Para Nino ese instante ya había pasado. Nino cuenta hasta 100 aferrándose a la idea de que su hermano lo irá a buscar para llevarlo de vuelta a casa, antes de que Clara y Vicente fueran a dar un paseo y lo dejaran solo en su habitación, descuidando -consciente o inconscientemente- que su tío no se daría por vencido y se lo llevaría con él. Y mientras los cuerpos de Vicente, Nino y Clara se mueven, se desplazan, se estrujan y se vuelven a ensanchar, las imágenes los retratan con un blanco y negro absolutamente bello, conmovedor y humano. Un blanco y negro que sólo es posible con una luz justa para cada encuentro, para cada despedida y para cada comienzo. Estas imágenes, parafraseando al querido Ruiz, *fabricadas por esas máquinas que son mitad cámara fotográfica y mitad bicicleta*, ven a Nino partir para su hogar, en un pequeño bote solo o bien, acompañado por un extraño o un desconocido. Tanto el extraño como nosotros no sabemos hacia dónde se dirige, o mejor dicho, sí sabemos, pero quisiéramos llegar a sus costas con él.



Quizá sea hora de dar comienzo a un plano secuencia. Hasta pronto, querido Fernando.

Con afecto,  
Geraldine