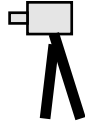


EISENSTEIN... En Crescendo.



**Manual para convertirse en un
pseudointelectual de buena factura.**

Primer Capítulo

“Ante la mirada interior, ante la percepción del autor se alza cierta imagen, que es para él la plasmación emotiva del tema. Y ante él se alza la tarea de convertir esa imagen en dos o tres representaciones tales que en su conjunto y en su contraposición susciten en la conciencia y los sentimientos de quien las captan precisamente la imagen sintética de partida que se alzaba ante el autor”.

Serguei Mijáilovich Eisenstein

Pudovkin, Vertov y Eisenstein, tres poéticas más de una vez profundamente distintas, para no decir antagónicas, por lo tanto no son teóricos irrefutables, al menos en lo que concierne a sus investigaciones y propuestas, pero representan una extensísima área de la problemática que el cine ha vivido y sigue viviendo, son puntos de referencia imprescindibles si nos atenemos a una cultura, que ligada al poder, lo rechaza, lo minimiza o lo relega como una simple industria, salvo ciertos casos de excepcional valor artístico, quitándole su fundamento histórico-sociológico.

Es así como en este texto hablaremos, nos “burlaremos” y

gozaremos, a modo de charla de una cafetería, cosa que no le resta importancia a esta puesta en papel; sino que por el contrario es trascendental como en nuestros mejores ocios, aquellos momentos que fueron fuente de inspiración de Apollinaire, Marinetti (poetas), el impresionismo en la jungla de los ismos, Chirico, Picasso, Goya, los Dadaístas, Duchamp (primeros en emplear el collage, aunque de maneras distintas, para con la pintura vincular elementos de la realidad), los ruidistas, Chaplin, la nueva literatura por obra de Proust y el Ulises de Joyce...y otros tantos artistas que se nutren de lo que los rodea para plantear, inventar, y hasta “mamar gallo”... Hoy, Eisenstein, su montaje con cadencia musical y crescendo matemático en la secuencia Las escalinatas de Odessa del Acorazado Potemkin. Como estudioso de Griffith y Dickens. Y algunos de sus mamarrachos...

¿Qué habría pensado Eisenstein, si lo hubieran invitado a la premier (si es que lo hubieran invitado) de los intocables y viera aquella escena del cochecito rodando por las escalinatas...? ¿Habría ratificado lo que ya alguna vez pensó, de lo poco que ha logrado el cine norteamericano debido al poco sentido orgánico y de unidad que tienen, de lo subutilizado que tienen los recursos, simplemente al “suspense”, sumercé...? ¿Se habrá removido en su tumba? ¿Le habría dado náusea? ¿Se entristecería pensando en lo poco que ha avanzado

el cine en tanto tiempo de transcurrido la historia?...

Pero, ninguna de esas preguntas podemos responderla, de hecho es estúpido formularlas. Podemos saber lo que Eisenstein pensaba sobre el cine debido a los libros que dejó, a los aportes que le hizo a este séptimo arte, al gusto visceral que había en sus trabajos y estudios... Y sí, el tipo, después de cien años de historia de este arte, está catalogado por muchos como uno de los mejores directores de la historia, y han considerado al acorazado *potemkin* como una de las mejores películas... Y no es para menos.

Pero, dejando la pendejada, mejor entremos en materia respecto a esta obra de la que cualquier pseudointelectual de mediana factura debe tener al menos algo de idea... (recomendación, es indispensable para pasar a la franja de buena factura ver la película y no dormirse). Es por eso que, aprovechándonos del carácter orgánico de la película, en la que cada fragmento, cada elemento y cada escena forman parte de la temática central de la película en su unidad, vamos a tomar la parte por el todo... ¿Pereza?, como usted quiera llamarlo... Pero puede impactar a sus amigos diciendo que es profundidad, sobre una de las escenas que más ha merecido mención a lo largo de la historia. O citar a Engels en la dialéctica de la naturaleza *"...el organismo es sin duda la unidad superior"*, y a Lenin *"... Lo particular solo existe en la vinculación que conduce a lo general. Lo general existe solamente*

en los particular, a través de lo particular". Las escalinatas de Odessa (Podría decir escaleras, sin embargo la otra palabra le da cierto tono de estatus a su comentario...).

DATOS CURIOSOS DE LAS ESCALINATAS DE ODESSA

1. La escena está configurada por 1290 planos combinados con maestría genial mediante lo que algunos llaman el montaje rítmico.

Montaje Rítmico: Conjunto de planos que se yuxtaponen en forma dialéctica para crear sentido. Esta combinación se hace basada en principios matemáticos parecidos a los musicales. El primero en emplear este mecanismo cinematográfico fue David War Griffith (este individuo era un mediocre actor de teatro que llegó a convertirse en el padre de lo que algunos llaman lenguaje cinematográfico, por ser el pionero en recursos como flash back o cut back -salto en el tiempo o en el espacio-, planos medios y primeros planos, y las acciones paralelas).

El montaje rítmico potencia la tensión dramática prolongando la situación y haciendo alternar los planos... Pero para Eisenstein, Griffith se quedó en el recurso dramático y en lo rítmico sin pasar al sentido de unidad de la obra teniendo en cuenta la temática y la cadencia que la misma exige... No es un recurso dramático por sí mismo en una acción sobre el espectador, sino del autor sobre el contenido.

2. Los movimientos de cámara dentro de la secuencia son escasos, solamente dos *travelings*.
3. El tempo (dígalo así, tiempo es muy común, además no olvide que los

términos raros sirven para descrestar) artificial es prolongado hasta casi seis minutos, de modo que potencia en angustioso dramatismo la secuencia que va en crescendo.

4. La secuencia de la escalinata aparece en dos películas más: los intocables y dónde está el policía, en esta última se parodia dicha secuencia.

5. La secuencia de las escalinatas de Odessa, y la película (El acorazado Potiomkin -para que lo imagine en ruso-), tiene ya mucho de tradición, de leyenda y de historia. *“Algunos sucesos auténticos: el hervidero de gusanos, la solidaridad de los habitantes de Odessa en favor de la víctima, la represión, la matanza, sin embargo no sucedió en la escalinata Richelieu (...)”* Esto se presenta a confusiones por declaraciones mismas de Eisenstein que relaciona la película con la flota del Mar Negro *“El motín, acaecido en el buque considerado como el más «leal» de la flota del mar negro, nunca se incorporó realmente a la acción del partido socialdemócrata. Éste es precisamente en Odessa (...)”* Tomado de *la Monde, París 1976.*

De modo que, a pesar de las coincidencias y las relaciones dudosas... Es evidente que está sustentado en un hecho histórico, real y emotivo.

Sin embargo, imposible hablar del montaje ruso, sin entender primero, a qué se llama montaje, a pesar de las pistas anteriores. Para esto es importante tener en cuenta que no es sinónimo de edición y

mucho menos del acto físico de corte y pegue, sino que marca la estructura del film, es el encargado del ritmo y las tensiones... Es decir, que define como finalmente va a ser narrado qué.

Los rusos son quizá los pioneros del montaje. Kulechov en sus experimentaciones logra determinar que al colocar una imagen junto a otra el sentido no es cuanto a la imagen en sí. Es en su relación con su antecedente y consecuente lo que nos significa, lo que nos expresa. Y los tres directores cinematográficos soviéticos que más investigaron al respecto y en su momento: Pudovkin, tuvo su principal preocupación en la continuidad, Vertov, en la expresión y fue quien más defendió al montaje como lugar en el que se realiza el film (Pero su magia estuvo en su voyerismo. tema que se discutirá mejor en el próximo capítulo), y Eisenstein, quien con su gusto por las matemáticas y la composición del cuadro y la estructura narrativa, fue quien experimento frente a la tensión dramática, una tensión que van en aumento, un tiempo que se dilata, un ritmo de plano general a primeros planos (de la multitud, a las botas de los soldados, a la multitud en la escalera, al niño pisoteado, a los soldados, a la multitud, a la madre, a los soldados y su sombra alargada, a la madre cayendo, a los soldados, al coche que se va a rodar, a la multitud que corre en desorden y se tropieza, al coche que tambalea empujado por el cuerpo de la madre muerta que aún no cae, al ritmo acompasado de las botas de los soldados, a las miradas de la multitud, al coche que empieza

a rodar, a los soldados que siguen avanzando y arrasando con lo que encuentren a su paso, y el coche que se está rodando y la multitud no se le acerca, y la mirada que lo ve caer, y el soldado que termina con todo, y la cara de angustia), Para ser la secuencia de las escalinatas de Odessa, la imagen síntesis del Acorazado Potemkin. Para expresar el autor, lo que la misma obra le exige y lo que el hecho requiere.

Sí, ya luego se llegará a la discusión de que el montaje no lo es todo, ni lo más importante. Pero a esta altura de la discusión, en la que ya hemos determinado que el film es un ente orgánico, sería absurdo un postulado en tal sentido... Porque obviamente, lo expresivo, no es sólo en el montaje, sino en la iluminación, en el encuadre, en el actor...

En cuanto al encuadre, no sobra agregar la maestría se Eisenstein que con sus estudios en matemáticas enriquece la sección áurea, de modo que cada plano tiene las reglas de composición pictórica. Y su aporte en la planimetría y focalización, respecto a la espacialidad del actor en el cuadro, empleado y relacionado con la ubicación del actor dramático en el escenario teatral.

Es decir, que por muy bien montada que sea la secuencia de las Escalinatas de Odessa, no sería tan recordada si la actuación o la iluminación fueran desastrosas. Aunque esta última afirmación es especulativa, no se le

olvide que especular es propio de los Pseudointelectuales...

Es por eso que es importante destacar en este punto del pseudotexto la actuación, el maquillaje que realza los gestos de dolor, la iluminación que produce la sombra alargada de los soldados sobre las escaleras, los encuadres...

Y regresando a nuestra pregunta inicial, absurda por cierto, de lo que Eisenstein, pensaría mientras ve aquella escena de las escalinatas... Muy seguramente, no le parecería nada divertido, no por el recurso de montaje, que es bueno a pesar de todo, sino porque no tiene la plasmación emotiva que el suceso requiere, porque se le da un tratamiento superficial al hecho dramático e histórico. Y concluiría, que definitivamente a los autores norteamericanos les sigue haciendo falta ideología.

Trabajo de Estética del cine.

Presentado a: **Gilberto Bello**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Anotaciones de un director de Sergei Mijailovich Eisenstein. Enciclopedia Historia del cine, Gedisa. Cine e Historia. Marc Fierro, De. Gustavo Gili. 1980. p. 200.

Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gili. 1977. p. 135.

Anexos: Biofilmografía y los mamarrachos.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos. Dibujos hechos por Eisenstein.

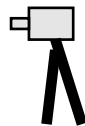
Nota: Es importante ver la película, si es el caso pídsela al profesor aquí apuntado o en la universidad, aunque la copia esté en ruso.

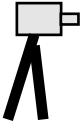
Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de comunicación y lenguaje
Carrera de comunicación social
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

Eisenstein: En crescendo

“Espero que halle su lugar como uno de los peldaños de la escalera de la experiencia común en cinematografía, por la que, en contra y a despecho de cuantos desean hacer retroceder a la humanidad al caos de la discordia y de la esclavización recíproca, asciende paso a paso y seguirá ascendiendo la cinematografía soviética, plasmación de los más altos ideales de la humanidad”.





El hombre de la cámara.

**elementos para convertirse en un
pseudointelectual de buena factura**

Segundo Capítulo

**«Nosotros no
podemos hacer nuestros ojos mejores
de como han sido hechos, pero
podemos perfeccionar la cámara cada
vez más».**
Dziga. Vertov

Y es aquí donde expondremos otra estética, que además de representativa para la cinematografía rusa, tiene la cualidad de mostrar otra poética del montaje, ligada más que al realismo evidente, a las analogías.

Por eso en este texto hablaremos, nos “burlaremos” y gozaremos... Hoy, Dziga Vertov, su cine-ojo, cine-verdad y como a pesar de no haber leído a los locos del futurismo coincide con ellos en algunos puntos como las analogías, la simultaneidad, los ejercicios de la cotidianidad, y la poesía cinematográfica con la que un plano secuencia es una frase...

PUNTOS POR SI QUIERE DEDICAR SU VIDA A REALIZAR FILMES FUTURISTAS:*

1. Analogías cinematográficas
2. Poemas, discursos y poesía cinematográfica
3. Simultaneidad y compenetración
4. Búsquedas musicales cinematográficas

5. Estados de ánimo en escena y cinematográficos
6. Ejercicios cotidianos para liberarse de la lógica cinematográfica
7. Dramas de objetos cinematografiados.
8. Vitrinas de ideas, de tipos, de acontecimientos
9. Risas, casamientos, flirteos, mímicas...
10. Reconstituciones ideales del cuerpo humano (El superhombre de Nietzsche o la chica águila)
11. Dramas de desproporciones (Serpa y pastrana Vs Mockus)
12. Dramas potenciales y planos estratégicos de sentimientos (El espacio)
13. Equivalentes lineares plásticos cromáticos.
14. Palabras en libertad, en movimiento.
Pintura + escultura + danza + dinamismo plástico + ruidos transcritos en música + arquitectura + teatro sintético + retro + aposmodernidad...
Cualquiera que observa estas proposiciones piensa inmediatamente en lo que ahora llaman vídeo arte.

Cada nuevo arte le impone a su antecesora una originalidad, es así, como la fotografía le exige un cambio a la pintura, el cine al teatro... En este momento que el vídeo, no, no ha desplazado; pero ha reducido substancialmente los gastos, ha facilitado con la electrónica pasos pesados en la física... Le exige al cine su originalidad, una búsqueda de su propio ritmo y espacio, y el reconocimiento de su naturaleza.

El trabajo de Vertov tiende, ante todo, a «librar el cine de la retórica del espectáculo burgués y a buscar las señales de la presencia humana en el mundo cotidiano». Por eso se le caricaturizó más de una vez, con un dibujo en el que mira por una cerradura a lo que ahora se le mal llama a los desechables... En esa tónica se lanza contra el cine industrial, fosilizado en la producción de filmes estereotipados, un cine incapaz de tomar vida, como todavía sucede, y al que separa de esa finalidad comercial que lo reduce y lo deforma.

Se cree, Vertov, en el deber de reconsiderar las posibilidades del cine como si volviera a partir de cero para lanzarse hacia el futuro, ojo que hablamos de los años veinte: «Hasta ahora, hemos violentado la cámara obligándola a copiar el trabajo de nuestro ojo. (...) A partir de ahora, libramos a la cámara y la obligamos a trabajar en dirección opuesta. Las debilidades del ojo humano están al descubierto. Nosotros afirmamos el cine-ojo que busca, sondando el caos de los movimientos, la resultante del propio movimiento; afirmamos el cine-ojo con sus medidas temporales, cuya fuerza y posibilidades crecen hasta la autoafirmación». Sin proponer a Vertov como un profeta, aunque le habría gustado ser el Mesías. En esta declaración hay elementos que correr del tiempo serán claves para la historia del cine (leer, ¿o ver?, Godard, o Zavattini, por ejemplo, o por qué no al primer de Sica, el de El limpiabotas).

Es decir y puntualizando un poca para que no se nos disperse la charla, la propuesta Dziga Vertov se centra en la práctica, lo que hacía con sus filmaciones «directas», las de la «vida captada de improviso», es decir la mirada del voyeur, del mirón, del observador, del que no deja escapar de su ojo el paso de lo cotidiano, un cine que debía prescindir de los estudios, del guión previo y hasta del uso de la luz artificial, para mostrar la vida en toda su desnudez, una utilización de subtítulos en algunas de sus películas no limitados a la literatura (ficticia y mentirosa), un ¡NO! a las puestas en escena, no hay nada más bello que la realidad y la poesía de la cotidianidad, los actores no deben recrear escenas diferentes a las que emplea en su vida y en un momento diferente por el simple hecho de que hay una cámara. -Sí ve, cualquier idiota con cámara cree que uno debe hacer todas las payasadas posibles o que le otorga un cierto aura de superioridad-. Este elemento óptico, que para los filósofos es una prótesis ocular, debe pasar desapercibida de modo que pueda captar la esencia de los momentos sin que ninguna persona modifique su actuar. La cámara es una máquina más perfecta que el ojo -Valga aclarar que humano, porque los peces cristal logran ver la gamma de colores desde el infrarrojo hasta el ultravioleta, el pájaro carpintero tiene un ángulo de visión de 360 grados, el águila tiene una especie de zoom incorporado que le permite desde altas alturas divisar a su presa...-, un ente mecánico, casi adelantándose a los expertos en cibernética habla de sus múltiples

posibilidades: sensoriales y la capacidad de “cierta” autonomía. Y que además nos da la oportunidad de fijarlo y mostrar a los otros seres humanos lo que nuestro punto de vista ha captado.

Y es que Vertov casi ha sido un Julio Verne en su momento, algunas de sus consideraciones se consideraban utópicas, pero en fin, el magnetófono hoy día nos da herramientas para grabar, las capacidades técnicas han avanzado a pasos agigantados; eso a lo que antes se tomaba como una curiosidad por ser desconocido, esta entre nuestras camas. Y así como Huxley, pensó en el cine que se puede oler, sentir, degustar, escuchar, obviamente ver, cada vez está más cercana esa posibilidad.

Vertov, en su momento, comprende con lucidez los aspectos ideológicos del empleo del medio donde el movimiento de la cámara no estará determinado por una «visión» extrafílmica sino que será una «resultante» encontrada al indagar en el «caos» de la materia de acuerdo con las modalidades mismas del medio. Es decir, el cine es una escritura contestaría, que confía en las posibilidades autónomas de la cámara y prescribe que el ojo debe adaptarse a las leyes del Kino-glaz. Y no al contrario.

Así mismo, se podría afirmar que Vertov, en el buen sentido de la palabra -como si la palabra tuviera un mal sentido por sí sola- puede ser pensado como el artista del pirateo, el

reciclaje, enlace, empalme, concordancia, el corte y pegue para un montaje que no se limita y nos muestra como puede transgredir los tiempos y los espacios... Casi un Trompo que gira perpetuamente, lo que quiere decir que en términos terro-científicos no es posible sino para un Dios. Dziga Vertov componía con lo que él llamó intervalos una especie de música visual.

Mientras que Pudovkin en «Il montaggio» sostiene: «El arte de unir los trozos filmados, de forma que el espectador tenga la impresión de un movimiento coherente e ininterrumpido, es el arte del montaje», Griffith señalaba que el montaje era el medio para «hacer reír, llorar y esperar», es decir, para controlar las emociones del público y de paso lograr el éxito del espectáculo, Vertov, al tiempo que se oponía al montaje «artístico» de Kulechov (seguidor de la línea de Griffith). Cada intervalo se daba desde la cotidianidad y arrastran la acción hacia la continuidad en el montaje.

Y para ubicarnos en una de las películas del tipo en cuestión, tomaremos el hombre la cámara una película que trata sobre unas personas que van a ver una película sobre como se graba, se monta, y se hace una película que no es ajena, sino que por el contrario es exactamente la misma que está viendo y de la que es protagonista. Es entonces, una katusca, una muñeca dentro de otra muñeca... En esta obra actúa la familia. El hermano. No, no actúa es

grabado en el tercer periodo del cine-
ojo en Ucrania. En este filme es en el
que evidencia más aún su capacidad
de voyeur y nos adelanta nuestra
capacidad de mirones como
espectadores de los medios
audiovisuales.

Esta película es y tiene
elementos del futurismo, no sólo por
la presencia de las máquinas sino por
las continuas analogías que allí se
presentan:

“(...) constituye un ensayo de cine-
relación, de hechos visuales, sin
ayuda de subtítulos, de guión, del
teatro”

El hombre de la cámara como
muchas de las películas de Vertov,
tiene varios trucajes: un hombre
dentro de una botella, animaciones de
objetos, planos de detalle, montajes
dentro de las imágenes con efectos de
espejo, aceleraciones y
desaceleraciones... Estos trucos por
los que manifiesta su interés y que
son ajenas a la realidad o a la verdad,
son sin embargo importantes en la
medida en que para su momento
permiten la experimentación en una
cinematografía no actuada, pero
capaz de hacer poesía y de la
entretención.

fragmento del proyecto de la película
el hombre de la cámara de Vertov:

Desembarcar en un pequeño país
prodigioso, donde todos los
sentimientos y las acciones de los
hombre, inclusive todos los
fenómenos naturales, se someten a un
ordenamiento riguroso y sólo se

producen en los momentos ya
previstos.

A cada instante, y por orden de
ustedes, la lluvia puede empezar a
caer, la tormenta se desencadena, y lo
mismo la tempestad sobre el mar.

Cuando Dziga Vertov propone este
proyecto se presentan dificultades
para su aprobación, ya que el
gobierno privilegiaba lo que pudiera
controlar como la ficción. Mientras
que la realidad no puede ser
controlada, y uno no sabe con qué
cosas puede toparse... Y Gooooool.
¡Já! me recuerda a Chico Buarquer.

Esta película tiene cierto
encanto por las analogías que la van
componiendo en una visión poética
de la cotidianidad en un momento y
en un lugar que no necesariamente es
geográficamente limitable... Que no
interesa en esos detalles, sino en la
belleza que lo compone en una
completa sinfonía visual. Así que
hermano, esta información es para
que usted tenga un rápido baño en
información seudocrítica e intelectual
en la materia. Pero en todo caso vea
esta película que no se arrepentirá, así
sea por simple curiosidad etnográfica.

Estética del cine.

Presentado a: **Gilberto Bello**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Sadoul, Georges. El cine de Dziga Vertov, México D.F. Era S.A. 1973.p. 223

Barnouw, Erc. El documental: Historia y estilos. Barcelona: gedisa. 1996.p. 313.

Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gilli. 1977.p. 135.

Anexos: Biofilmografía.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos.

Nota: El hombre de la cámara, en caso de no tenerlo lo debe pedir prestado, ya que es de difícil acceso; pero hay tres copias en el salón y una del profe.

Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de comunicación y lenguaje

Carrera de comunicación social

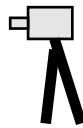
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

clases los días martes a las 10 am, un día extenuante, una de las 15 materias además.

Dziga Vertov: Un voyeur admirable.

“El campo visual es la vida;
el material de construcción para el montajes
es la vida;
los decorados son la vida;
los artistas son la vida “

Este texto es un poco de mi vida.





MURNAU, el nosferatum del expresionismo.

Manual para convertirse en un pseudointelectual en materia cinematográfica.

Tercer Capítulo

“Sus grandes hombres! Se ha calculado alguna vez cuánto le han costado ya a estepueblo? Cuanto talento, fuerza desisoria y sentido noble fueron reprimidos, cuanto se cultivó en humildad, envidia, autodesprecio, y cuánto se descuidó en cien años en la nivelación y la elevación moral de la nación, para que en distancias inmensas pudiera nacer un hombre y dechado de todo señorío, cebado con la abnegación de generaciones enteras y florecido del abono viviente de la nación como una maravillosa y grasosa flor animal (...) Justamente el más grande solo es grande en las horas que crea: que la veneración de su persona sólo alcanza a una muñeca vacía. Cuanto tiempo muerto en la vida del gran hombre, en que se sabe vacío y pequeño”

Heinrich Mann

El expresionismo es el material estético del contenido anímico de la naturaleza, del estado psicológico que se hace visible, tangible, se siente. Se encarnan los sentimientos profundos, el movimiento que desgarrar, la energía, la fuerza la intensidad.

El cine expresionista es así. Un acercarse visiblemente al interior. Sin embargo no aparece casualmente ni como la idea brillante de Ciro Peraloca, recuerda al pato de Rico Mac Pato que se le prende un bombillo cada vez que tiene una ocurrencia... Pero no olvide que eso no existe, los genios se hacen por lo que viven, lo que sienten, lo que hacen, sus ideas y creaciones no son un simple resultado del azar, aunque el juego forme parte.

El expresionismo Alemán está en la disposición espiritual de una radical transformación de la existencia. Es la historia del sentimiento.

ELEMENTOS PARA REALIZAR UN FILM EXPRESIONISTA

AUNQUE EL TÉRMINO SEA CONFUSO... EXPRESIÓN!!!! JA.

1. Emplear, dibujar o diseñar locaciones que se caractericen por tener líneas rectas definidas e intensas. Que renuncia el detalle exacto. Perspectivas que se desfiguran. Pero no olvide que lo más importante es la lógica del sentimiento, se trata de la relación de la mano entre la arquitectura y la psicología.

2. La Cámara refuerza con trucos la narración. Es así como se acelera o desacelera el tiempo y los movimientos. Registrando bien sea todos sus detalles o reduciéndolos. También se pueden emplear los trucos de reversibilidad, crear ilusiones fantasmagóricas.

Además del empleo característico de los primeros planos para acentuar los gestos y sentimientos que el actor expresa.

3. La iluminación es preferiblemente artifice, pero si usted logra dar la sensación que se quiere con luz solar, ahí si que el que dirige es usted. La luz artificial es más fácil de manipular y se emplea en este caso para dar contrastes fuertes. De modo que hay lugares muy iluminados y otros muy oscuros para dar un mayor carácter al personaje.

“La luz es un material eminentemente movable y altamente sugestivo que tiene posibilidades inagotables. A través de la correspondiente y concreta iluminación se puede elevar el efecto plástico y espacial de los cuerpos y del espacio. Mediante la luz pueden desaparecer los límites existentes de los cuerpos o se pueden crear nítidas diferencias entre ellos”
Braun

Además de ser empleada en la deformación o desfiguración de algunos elementos.

Pequeña Cátedra de iluminación:

Según la dirección de la luz, la característica de la fuente lumínica y los elementos adicionales la luz se moldea y así mismo los objetos sobre los que recae. Es por eso que la luz difusa de las lámparas de vapor de mercurio o un difusor hace que los objetos se vean blandos y disminuye las sombras, los conos luminosos no partidos de los grandes proyectores ubican partes duras, además de condensar y dirigir pequeños

rayos de luz, y otras luces para tonos o colores, o para efectos que con una angulosa plástica distribuyen el espacio.

La luz le insufló el alma al expresionismo. la ubicación de las fuentes de luz fue de los trabajos más dispendiosos.

Era necesario la sombra adecuada.

4. El maquillaje marcado de los actores, la expresión y gesto de los personajes exagerados, la fuerza dramática y teatral (un poco como la película carácter) son otros de los elementos que no se deben olvidar.

Es así como el expresionismo subraya las emociones, los sentimientos de los personajes y los refleja en la expresión. Este cine en particular es la expresión de una época y una psicología que horroriza.

El virtuosismo de llevar al celuloide ambientes sórdidos y marginales, los bajos mundos e incluso las connotaciones políticas. La representación del conflicto existencial: los miedos, la razón de la vida y la muerte... Esos seres malditos que viven atados por lazos no visibles pero que rasgan de igual manera y con más fuerza. Ese monstruo interior que no nos libera y deja en paz. Eso es el expresionismo y Noferatum, la libertad de las cadenas de ser vampiro.

“Yo tengo que cargar con esta arena que no se hace polvo y es de mis ancestros”

Los lazos.

La tradición moral
el yugo de no ser
ser real y sentir angustia de la vida,
los miedos...
Todo incrustado en la ciudad gótica

Lotte Eisner en su libro la Pantalla Diabólica habla de los elementos por los cuales ciertas películas se inscriben en este género cinematográfico y a su influencia. “la tendencia del espíritu Alemán a la penumbra” y “el gusto de un pueblo por lo sombrío y la muerte” Van más allá de una tendencia o un gusto, son el reflejo del ánimo postguerra y la zozobra. Allí radica la poesía.

Siegfried Kraucer en su libro De Caligari a Hitler reduce a una simple “procesión de tiranos” que preparan la llegada de Hitler al poder... Pero sabemos que la teoría sobre la realidad no es más sino otro modo de ficcionarla.

Cuando Murnau realiza Nosferatum ya había realizado diez películas, pero es ésta su primer éxito en el público. Entre otras razones por la caracterización del personaje, su rostro con espesas cejas, ojos maquillados, grandes orejas, nariz prominente y unas manos alargadas... Suficientes para ir creando el miedo y temor ante él. Además de las locaciones escénicas: salones vacíos, bóvedas y calles tétricas marcadas con desgarradoras sombras gigantes y alargadas. Los simbolismos de la araña atrapando moscas con la paciencia infinita, la planta carnívora que devora insectos, el gato que cauteloso espera el descuido del ave...

Son el marco de la historia del vampiro. Todo esto para reforzar la historia y el subtítulo **SINFONÍA DE HORROR**. Un tema que aún se sigue llevando a la pantalla... Infinidad de Dráculas (Ahora recuerdo otras dos: el de Herzog y el de Coppola, pero la lista es larga).

El nombre completo de nuestro director (como si en verdad fuera nuestro) es Friedrich Wilhelm Murnau. Y para sumarle a los datos que se memorizan y no dicen mucho. Estudio filología y letras en Berlín e historia del arte y la literatura en Heidelberg. Actuó en el teatro y estudio actuación. Por causa de la guerra se enrola en el ejército y en la aviación. Allí hace propaganda para la guerra (De algo hay que vivir?) Dirige su primer film “el niño en azul” (otro con etapas, falta el rosa) y junto con Robert Wiene en la asesoría artística rueda “Satanás” -que como buen diablo desaparece el film-.

Y así inicia su gran actividad fílmica en realización y en relaciones. Se conoce y trabaja con Carl Mayer, Hans Janowitz, cuatro películas con la esposa de Fritz Lang, Thea Von Harbou, Karl Freud... Realiza dos adaptaciones literarias: El tartufo y fausto. Última película que realiza en Alemania. Luego se ira a trabajar a Hollywood y como todos los directores que se van para allá no hace nada más que valga la pena. Sin embargo se gana el Oscar en menciones como: Calidad artística, mejor actriz y mejor cámara. Así como la nominación por decoración. Pero a pesar de que el productor

William Fox hizo palanca y tal con la crítica fue un fracaso financiero... Por eso la mediana película que logra hacer en hollywood sin todavía prostituirse del todo será la última. Por que después a sus películas le cambiaran el final por el típico Happy End. Aunque para él no fuera así: Muere el 11 de marzo de 1931 en un lamentable accidente y no logra estar en el estreno de su documental Tabú. Mala suerte muchacho. Pero en todo caso Adiós al poeta.

Trabajo de Estética del cine.

Presentado a: **Gilberto Bello**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Homenaje a los sesenta años del Dr. Caligari. Instituto Goethe, Bogotá. 1990. p.116. Kracauer Siegfried, De Caligari a Hitler. Ediciones nueva visión, Argentina: 1961. p.413. Lotte Eisner. Pantalla Diabólica. Enciclopedia Historia del cine, gedisa. Cine e Historia. Marc Fierro, De. Gustavo Gili. 1980. p. 200.

Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gili. 1977.p. 135.

Anexos: Biofilmografía.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos.

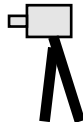
Nota: Es importante ver la película, si es el caso pídasela al profesor aquí apuntado o en la universidad, aunque la copia esté en alemán o al Goethe.

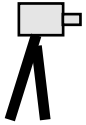
Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de comunicación y lenguaje
Carrera de comunicación social
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

Murnau: Un poeta monstruoso

“Crisis de expresión y ataques de erotismo:
eso es e hombre de hoy,
el interior un vacío,
la continuidad de la personalidad
es garantizada por los trajes,
que si son de buen paño, duran diez años”





GAMINES Y PARCEROS, Del Neorrealismo

**Manual para convertirse en un
pseudointelectual de buena factura.**

Cuarto Capítulo

“Vitorio de Sica piensa que hay tres clases de directores. Primero un intelectual frío. (“prefiero un buen libro”) Segundo, el malabarista y el que busca la novedad por la novedad misma. Tercero, el que ama a la humanidad, que sólo se interesa por los problemas humanos, que conoce el dolor pero también sabe lo que es la felicidad, y no se siente embarazado por ese hecho. “Y”, agrega, “hay una cuarta clase, una categoría en sí misma. Carlitos Chaplin”

Stanley Kauffman

Definitivamente es innegable el sentido social, en el que se recrea a la humanidad en su desesperanza, en el SINO de la existencia irrefutable, del ser como proyecto inacabada que se encuentra con su realidad cara a cara, la contradicción de lo que el fascismo pretende enmascarar...

Después de la segunda guerra mundial había tres posibles direcciones del neorrealismo:

- 1.** El neorrealismo literario y sombrío, en la línea del naturalismo francés.
- 2.** El neorrealismo azucarado, de miseria sonriente y rayo de sol, que

culminaría en pan, amor y fantasía y formará al fin y al cabo la corriente del cine italiano.

- 3.** El neorrealismo heroico, que se frustró con la caída del régimen que lo produjo.

Estas tres nacen durante el fascismo. Pero si no se hubiera derrotado es posible que el neorrealismo no hubiese surgido. El neorrealismo encuentra su fuerza creadora a partir de lo patético. Pero ante todo lleno de corazón y ojos.

Le dicen el ratón,
Lleva cuatro años durmiendo en la
cuadra,
Lleva tres de estos barriendo la calle,
Lleva dos de estos recogiendo basura,
Lleva uno de estos metiendo basuco,
Y cada vez le cambia el rostro

Sí, es en definitiva un cine callejero, gamín, sin maquillaje ni pulimento. No, no es una comedia al estilo de Chaplin que ironiza y satiriza a la sociedad desde lo paupérrimo, el neorrealismo tampoco se compadece de la situación. No se miente a sí mismo.

*“La necesidad de evasión es una falta de valor, es miedo. Miedo de ser descubierto, de quedarse solo, de adquirir conciencia de no podernos mentir, de vernos obligados a saber y a pensar, de sentirnos responsables, de no poder fingir más (...)
El hombre está ahí, ante nosotros, y nosotros podemos verle vivir retardadamente en un medio propio del cine, para comprender mejor aún la realidad de su minuto de sufrimiento, a la*

*que corresponden nuestro minuto de
ausencia, también real, pero
imperdonable” ZAVATTINI*

En definitiva es una estética que piensa y busca la realidad como fuente cinematográfica, sus héroes están en la calle, entre la cotidianidad. Sin embargo esta poética como la Dziga Vertov eran igual de reales. Cuando Zavattini pensó en un cine nuevo, alejado de la falacia, lo inverosímil y ficticio, formuló un proyecto de “cine-verdad”.

Es por eso la evidente cercanía del neorrealismo con los documentalistas. Ambos buscan una mirada a la realidad que no se aleje de ésta. La visión de la plástica de la realidad. Es un suceso que no se agota en el neorrealismo, es más desde toda la historia del arte (Si es que eso existe) se ha manifestado. Y en el cine desde los inicios de los Lumière.

*“El cine comenzaba su creación del mundo (o su recreación, en términos modernos) : aquí está un árbol, aquí un viejo, una cosa, un hombre que come, uno que duerme, un hombre que llora. Los explicaba frente a nosotros como en las tablas sinópticas, puesto que tenía, y él sólo lo tenía, los medios técnicos para poder hacerlo con exactitud científica”
ZAVATTINI*

Es una concepción entusiasta del cine, parecida a la estética de Vertov. Sin embargo difieren en la confianza por la técnica y en la identificación con la mirada del objetivo. Mientras que en uno es evidente el lugar desde el que se ve y quien ve, para la otra la

mirada se convierte en ausencia del hombre precisamente en el momento que se acerca más al hombre.

Ella arrastra sus pequeños pies descalzos sobre el pavimento se sabe la dueña de la cuadra meneando su cadera como siguiendo el compás de algún ritmo inacabado lleva una bolsa que se ondea con el viento.

Pasa con unas cuantas cosas.
Sostiene la bolsa sobre su espalda.

Ahora lleva unos cuantos cartones.
Todo le pesa, se le pronuncian las venas.

Empuja un carro esferado,
lleva una bolsa, unos cartones, viejos periódicos ya leídos.
Unas flores marchitas.

Se despide deseando una feliz noche para todos.

Ella se sabe la dueña de la cuadra

ELEMENTOS PARA UN SENTIR Y UNA ESTÉTICA NEORREALISTA

1. “Seguir a un ser con amor” Aunque sólo sea la denuncia del egoísmo y la insolidaridad.

2. El tema a narrar es en el que los actores son pobres que sufren, no hay malvados, pero para qué más si está el sufrimiento. Son historias que no tienen solución y es impensable el Happy End. Pero tampoco tiene un final amargo. Es el espectador o en términos comunicativos para estar acorde con la carrera, el receptor,

quien tiene que ponérselo. Aquí lo más importante es conmover (para mejor entendimiento de dicho término leer la retórica de Aristóteles o por lo menos citarla).

3. En cuanto a la técnica, es indispensable los espacios abiertos, grabar es los escenarios de la realidad: la calle, el tren... Por lo mismo, la iluminación es día o de aprovechamiento solar. No hay maquillaje de ninguna manera, ni lumínico ni decorativo.

4. Los actores son naturales, no de escuela ni estrellitas, son personas del común en sus actividades cotidianas: ñeritos que se traban, un ladrón de bicicletas que no tiene más salida, una mujer que vende en el mercado... (Un referente moderno sería La Vendedora de Rosas de Víctor Gaviria. Catalogado por Bertolucci como un posneorrealista... Lo de pos es accesorio, no es una posterior nueva realidad, es la misma sólo que en otra época, otro escenario... Pero es la realidad).

5. No vincule al neorrealismo (por aquello del sufrimiento) con ninguna clase de sadomasoquismo, eso sería imperdonable. El neorrealismo es la expresión del humanismo y su visión política es el ser social. Como se habrán presentado de mal interpretaciones que se le atacó como anticristiano. *“Hay cristianos estúpidos, y otros que no lo son; y los primeros son los que se niegan a ver a Dios como en realidad es, unido a las exigencias elementales del hombre (...) Esto es maravilloso y nunca olvide citarlo Si*

no temiese pecar de irreverente, diría que Cristo, con una cámara en la mano, no forjaría parábolas, por muy maravillosas que fuesen, sino que nos haría ver quiénes son los buenos y quiénes los perversos en la actualidad, y pondría de relieve y en primer plano a los que hacen demasiado amargo el pan del prójimo y a aquellos que son sus víctimas. Esto lo haría Cristo, naturalmente, siempre que se lo permitiera la censura”. ZAVATTINI. Eso, nunca pretenda pasar por irreverente. Sin embargo creo que Rossellini no estaría muy de acuerdo con la afirmación frente a las parábolas y de hecho vasta con ver el Mesías.

La influencia del neorrealismo ha sido universal, un director que no haya pasado por la preocupación por la realidad y la mágica belleza de lo mismo ha sido un tonto. Y posiblemente no ha sido Italiano. Entre los que son catalogados como posneorrealistas están: Visconti, Rossellini, Pasolini, Fellini y Antonioni.

Fellini hizo neorrealismo en sus primeras películas como la Strada y las noches de Cabiria. En éstas se sumerge en las raíces del alma humana y en una interpretación femenina de “Carlitos” encarnado por Giulietta Massina, la esposa del realizador. Pero siempre es una crítica a una sociedad degenerada, de estetas alambicados, buscadores de nuevas sensaciones, ocultismo, refinamiento de la morbosidad, en donde no basta el sexo ni la perversión. Es una sociedad Estúpida y Vacía (con mayúsculas), sin embargo queda

abierto un resquicio por el cual entra la esperanza.

Visconti criticó al fascismo y tuvo muchos problemas de censura por eso de una película de él no era sólo esa sino múltiples, porque en cada espacio que era proyectada era modificada de alguna forma, cortada por partes. Obsesión siempre fue diferente. *“En el trabajo con Renoir comprendí rápidamente cuál era el camino justo (...) no era hombre de prédicas, nunca teorizaba”*

En **Pasolini** no hay esperanza, es un juicio político al fascismo que engalana con falsedad *“He terminado aceptando la Italia tal cual es ahora. Un inmenso pozo de serpientes donde, salvo alguna excepción y algunas míseras élites, todo es serpientes, estúpidas y feroces, indiferenciables, ambiguas, desagradables. Y todo ello a causa de: A. su degradante consumismo, un consumismo impuesto y en segundo lugar sectorialmente. B. la escuela obligatoria, que los ha frustrado, volviéndolos conscientes de su propia ignorancia y a la vez presuntos de esas cuatro tonterías moralistas y seudodemocráticas que aprendieron allí - Y seudointelectuales-, C. la televisión, que les muestra los modelos de la vida y los valores a través de un lenguaje que, al ser pura representación, no admite réplicas lógicas. D. una infinidad de otras causas, todas recurrentes, y todas nacidas de una misma matriz: **El cambio de naturaleza del poder económico”*** ¿Habla de hoy día? Y no lo digo yo-. Era en total la búsqueda desde un lenguaje que se acercaba más a sus deseos de expresión, el cine, el lugar desde el cual se puede criticar la

retórica, el norteamericanismo pragmático, la totalización del mundo... No, en definitiva no hay esperanza.

En **Antonioni** Tampoco hay esperanza y es el juicio a una clase desatendida: la burguesía cuyo problema principal es que tiene todo lo material que puede garantizar la felicidad, pero en donde no es conocida y está más lejos que nunca, y en el que la mujer no se encuentra satisfecha ni siquiera sexualmente.

Es la venganza al poder que nos limita. Un canto a la libertad y punto.

Con todo lo anterior vale la pena citar a la heroína del eclipse de Antonioni, *“No hay necesidad de conocerse para amar”* y de hecho *“quizás no sea necesario amar”*. Esta es la tercera película de la trilogía, junto con la aventura y la noche: en las que se indaga acerca de la naturaleza y la posibilidad del amor o si simplemente como todo lo del ser humano es una invención para la supervivencia y la muerte. Es un neorrealismo más íntimo, sobre el silencio, los contrastes adversos, en donde los finales no son evidentes y todo continua y sigue retumbando por momentos en nuestra cabeza, la burla a la carrera y al frenesí del ruido enloquecedor en el que la cotidianidad se mueve... En el ritmo de choques, gratificaciones, estocadas. Una extracción de la vida que se yuxtapone sobre la obra de arte.

Y los toques de sinceridad desmedida, como cuando el corredor de bolsa dice: *“El dinero es un buen contrapeso para la belleza. la belleza, la búsqueda de la belleza únicamente, es una prostitución. Hace diez años perseguía la belleza y no pensaba en el dinero. Escuchaba las encantadoras melodías de Mahler y sentía un dolor en el fondo de mi alma. Ahora persigo el dinero y en general me siento mejor”*

Estética del cine.

Presentado a: **Gilberto Bello**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Gian Luigi Rondi, El cine de los grandes maestros. Buenos aires: Emecé. 1983. p. 335. Garcia Escudero. Vamos a Hablar de cine. España: Salvat. 1970. p. 161. Satanley Kauffman. El mundo del cine. Buenos Aires: marymar. 1972. p. 505. Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gilli. 1977.p. 135.

Anexos: Biofilmografía.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos obviamente.

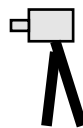
Nota: Se recomiendan películas como Mama Roma, Roma ciudad de puertas abiertas, El Mesías, La noche, la strada, El ladrón de bicicletas... en caso de no encontrarlo en cartelera o en el vídeo, lo debe pedir prestado. Pero hay algunas en la biblioteca o con palanca con el monitor o el profe.

Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

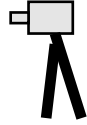
Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de comunicación y lenguaje
Carrera de comunicación social
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

El neorrealismo: la visión cinematográfica del Humanismo.

“Bajo la superficie barnizada, la concatenación brillante y automática de hechos afortunados, se percibe el crujido alarmante de un mundo de coleópteros, terrible, angustioso: Nuestro mundo tan fascinante y tremendo como estos filmes ”



HUSTON... No era Negro.



**Manual para convertirse en un
pseudointelectual de buena factura.**

Quinto Capítulo

“ Los filmes, de todos modos, son como los hijos, se los ama a todos por igual, hermosos o feos. He hecho dos o tres que, como hijos, puedenser considerados un poco... Retardados, pero aunque no estoy orgulloso de ellos, tampoco reniego de mi paternidad. En el corazón de un padrea -y de un director- hay lugar para todos”

John Huston

Huston, no, no era negro, pero su cine sí. Pertenece o se puede inscribir dentro del cine negro norteamericano que aparece hacia los cuarenta y se liga al crecimiento de Estados Unidos como potencia. Es decir que en el cine también tiene que ratificar lo grande y glorioso que puede ser. Su antecesor es el cine gánsters de los treinta... Y en ambos la violencia resulta casi sana.

Una moral que empieza a ratificarse, la ley del más fuerte, del oportunista, la corrupción para que la escasez no los arruine, lo oscuro y un doble juego, la doble moral que se entreteje. Tiros, palabras y música son quizás las palabras que mejor sintetizan éste cine.

Sólo que ya no es necesario el Caballo, el Colt, ni los indios... Western o en el mejor Español (Ah! porque eso sí, gringos tampoco, pseudoiltelectuales de buena factura y no unos yanquis... No olvide que un pseudoiltelectual siempre tiene una posición política que no abandona. La ideología es importante aunque parezca fuera de moda. Eso le da apariencia de Carácter) Del Oeste... Las correrías serán por las calles de la ciudad, los gánsters y los policías o detectives sus protagonistas quién más allá que cualquier cosa hará un desborde de vitalidad e inteligencia. Además de ser atractivo play boy capaz de enamorarlas a todas.

Sí, la novela negra es la antesala a este género policiaco en el que el héroe es una especie de malo engrandecido, un antihéroe... Es un abusador de la lealtad, individualista, saca ganancia de la inestabilidad, manipulador. Y sin embargo, se muestra ético frente a la autoridad porque no se deja comprar por ésta para mentir y su practicismo no tiene límites.

Se trata pues de ambientes feroces, cínicos, sensuales y violentos, en donde gobiernan tarados despreciables, la justicia está vendida y es necesario de contratar detectives privados que se encuentran entre el camino del crimen y la ley... Tal vez, más allá del bien y del mal. Pero quienes harán justicia.

Es el sonido lo que hace posible al cine de ametralladoras, para dejar de ser una simple historia narrada,

para ser sentida. La sinfonía del disparo.

San Francisco está oscuro
Se ve el brillo de unos zapatos que
caminan con seguridad
El cruzar de una esquina
Un grito de una mujer asustada

Un disparo solitario...

Ella envuelta en un vestido rojo

La aceleración de los pasos
Una opaca luz se enciende
El chirriar de las llantas sobre el
pavimento
Una sirena que llega tarde

Nadie vio nada

Tan sólo un disparo sordo

Sí, es la estética del claro oscuro (Rembrandt si se quiere y que revive en nuestro tiempo con la película Poder Absoluto), con atmósfera íntima, existencial, desgarradora, psicológica y consciente de las mezquindades de la sociedad. Es por eso el Halcón Maltés de 1941 de las pioneras en este género y quizá de los mejores filmes de Huston, por no decir que el mejor. Además de la ventaja de contar con un excelente reparto y el salto a la fama de Bogart.

“El secreto que poseen todas las verdaderas estrellas: eran irrepitibles. En cine, la estrella es eso: Un tipo único que no se parecea ningún otro, y sobre el cual se puede construir un mundo: Gable,

Bogart, Brando, Greta Garbo, Ava Garder, y hoy, Nicholson o De Niro. Por cierto que saber actuar cuenta mucho, pero, para delinear una estrella como ayer era Bogart y hoy es Nicholson, ante todo cuenta el hecho de ser un tipo al que nadie consiga imitar” HUSTON

¡Ah! que lástima que Huston aprendió tan pronto sobre el éxito y cayó en el fracaso ambicioso... Será que por ser gringo le tengo tanto fastidio... Pero no hay que negar que es mejor no hablar de sus últimas películas porque resulta ser un hecho macabro. Por eso mejor sigamos con el Halcón Maltés.

Para su realización cuidó cada detalle, dibujando toda la película y tomándose el tiempo necesario en su preproducción. Además de asesorarse mucho y dar todo su talento. En el que para él cada escena era la más importante por muy simple que pareciera... Además de contar con la suerte de tener a Bogart, a Sydney Greenstreet y a Mary Astor, y para ese momento ya se sabía que un buen reparto asegura cierta taquilla, además que con asesoría de la Warner... -Todo es posible-

ELEMENTOS POR SI QUIERE DIRIGIR UN FILME AL ESTILO DE HUSTON... Aunque lo del estilo sólo sea una palabra.

1. En cuanto a su modo de dirigir a los actores tiene que ver con la libertad con que los deja interpretar.

“Una vez que han recibido el papel y que yo les he dicho cómo espero verlo interpretado, no permanezco allí con el

látigo, pendiente de los errores o las lagunas. Para obrar bien, el actor debe sentirse autónomo, advierte no sólo sus errores sino también como rectificarlos, encontrando él mismo la solución. A Clark Gable, por ejemplo, a veces, le hacía filmar una escena como yo la quería, y después, como la quería él. La más apropiada, en general era la suya, porque el actor se siente en su interior y yo, en cambio, sólo lo veo desde afuera”.

Sin embargo me pregunto por qué permitió que Juliette Greco en una escena donde se supone lleva varios días viajando en un camión, después de haber pasado por una choza de indígenas y de una agotadora caminata a través de malezas y matorrales, que mantuviera su elegante sombrero de fieltro primorosamente atado debajo de la barbilla... ¡Ah! Ciertamente que iba a limitarme a hablar del Halcón Maltés que además es la primera de las seis películas que realizaría con Bogart.

2. La forma en la que Huston realiza en casting es bastante peculiar, para él se limita a una charla de “cafetería” en la que discute sobre la casería de zorros actividad favorita del director o si los ha visto actuar una vez, no necesita hacerlo una segunda.

3. Dirigir para él es un juego, no hay reglas definidas. Sin embargo es clave la sencillez. Para qué decir dos palabras si se puede decir una, para qué emplear dos imágenes si se puede mostrar en una... Lo que interesa es la idea base o lo que llaman el concepto el resto es caligrafía o juegos ante el espejo.

4. La risa o el fracaso sólo entran en la medida en que la historia lo requiera, pero no haga del filme una burda parodia. Para eso están las de ahora (dónde está el policía, el piloto, el médico... Y demás payasadas. Sólo descuento de la lista al 007).

5. Cada filme debe procurar ser diferente al anterior. Por eso frente a la pregunta que Rondi le hace por su estilo contesta:

“De ningún modo, creo que no existe. Si existiera indicaría que todos mis filmes son iguales; en cambio, yo me esfuerzo en cada uno para que no se parezca a los anteriores. En realidad, ni siquiera existe ese esfuerzo, por lo menos conscientemente; cuando empiezo un filme me dejo arrastrar por la idea que hay allí adentro, sin preocuparme del modo en que la representaré después”

6. No se preocupe mucho por la idea de la película, puede sacarla de algún libro, una canción, una obra de teatro o simplemente un cuento de la infancia... También puede poner en escena pasiones olvidadas como el boxeo, Irlanda...

Es así como el Halcón Maltés es de Dashiell Hammet, una historia de detectives llena de gente básicamente desagradable y carente de escrúpulos. Incluso el héroe Sam Spade, envía a la mujer que puede amar a la horca. Ya había sido rodada en dos ocasiones. La novela de Hammet se situaba en 1928-1929 y Huston la actualizó hasta su época.

7. No olvide que tiene que ser
sórdida, un lugar en el que es
admisibile todo incluso el asesinato,
una sensibilidad práctica, pero con
sentido de justicia.

El teléfono repica con insistencia
Una sugestiva voz de deliciosa mujer
te habla

La hora y el lugar indicados
Un cigarro, el vino, la lluvia...

Ves el balancear de una falda sobre
las piernas de mármol
Unos cuantos billetes sobre la mesa

Y te encuentras en la calle oscura
El cruzar de la esquina...

Un pendiente aún olvidado en el
suelo
Unos arañazos de llantas sobre el
asfalto casi roído

Lo tienes.

Estética del cine.

Presentado a: **Gilberto Bello**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Gian Luigi Rondi, El cine de los grandes maestros. Buenos aires: Emecé. 1983. p. 335. Garcia Escudero. Vamos a Hablar de cine. España: Salvat. 1970. p. 161. Satanley Kauffman. El mundo del cine. Buenos Aires: marymar. 1972. p. 505. Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gilli. 1977.p. 135.

Anexos: Biofilmografía.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos obviamente.

Nota: Se recomienda ver el Halcón Maltés en caso de no encontrarlo en cartelera o en el vídeo, lo debe pedir prestado. Pero hay algunas en la biblioteca o con palanca con el monitor o el profe.

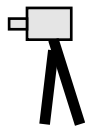
Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de comunicación y lenguaje
Carrera de comunicación social
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

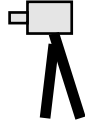
El Cine negro: La historia gótica de Norteamérica.

“Si se le entiende como una idea bien precisa, desarrollada como tal, diría que no. Eso significaría una mitología pesimista en última instancia, yo no me siento pesimista. Mi cine, sin embargo, siempre se ha enfrentado a la realidad (...) no importa vencer como participar en el juego ”...

Y Por eso esto forma parte del juego.. .



LA NUEVA OLA... *Nouvelle Vague*



**Manual para convertirse en un
pseudointelectual de buena factura.**

Sexto Capítulo

“ Me siento mejor que ayer. Aspiraba a un cine en el cual pudiera sentirme un poco más libre, un poco menos angustiado, y he logrado llegar a él. Antes, deseaba hacer cine durante toda la vida, y siempre temía que algo pudiera impedírmelo. Por ejemplo, el dinero, la falta de dinero. No soy banquero, (...) Sin ser banquero, he llegado a producir mis propios filmes y me siento libre, mucho más libre de los que se sentían aquellos grandes pintores italianos del Renacimiento que formaban cola para esperar los encargos de los príncipes”.

Jean-Luc Godard

Siempre se caracterizó a la juventud por la rebeldía contra las instituciones tradicionales, como el matrimonio, la familia, la moral sexual, por lo tarado de la burguesía, el sentido de la justicia, y por un escepticismo ideológico... Esta juventud -que yo extraño- era política y revolucionaria como toda juventud.

Y así tenemos las barricadas en París, banderas rojas en las universidades, un segundo respiro al ANARQUISMO... ¡Ah! Bakunin, todo está por suceder... La explosión juvenil que se pareciera tanto a la de

otros años del proletariado...El inconformismo era y es total... Y el cine una de sus modos de expresión, de crítica a la sociedad contemporánea. **“TENGO ALGO QUE DECIR, PERO NO SÉ QUÉ”** . Era la consigna del 68 que apareció en uno de las paredes blancas a las que no se le perdona la desnudez.

“ (...) Cuando las barricadas de París estaban a la orden del día, donde lo obligatorio era ser realista y desear lo imposible, desabotonarse el cerebro tantas veces como la bragueta, ser marxista de la línea Groucho, montarse en el cuento de escuchar a Juliette Greco, y estar convencidos de que después de vivir ese mes de mayo ya ni el mundo ni la vida iban a ser iguales.

Mientras el mayo francés nos dejaba una especie de sabor de triunfo a pesar de todo, a pesar del exilio de Cohn-Bendit, a pesar de las ventanas ciegas y de las tantas puertas que jamás se abrieron, a pesar de unas cuantas barricadas echadas abajo...

Mientras que *mayo puso en el vientre de la noche un semende canción de antorcha la llamada tierna y salvaje del amor que mira hacia lo lejos para inventar el alba el horizonte*, como nos los dijo el cronopio mayor, el ché Cortázar (mira, Mariann, que a pesar de los bacardis lo recuerdo perfectamente) (...)” *Carlos Arias Mendoza*

Sí, nos queda el sabor de las revoluciones y de una “nueva Ola” francesa una década anterior:

La vida se concibe como una sucesión de acontecimientos para cada uno de los cuales se improvisa una conducta, independientemente de cualquier moral heredada o tradicional.

La vivencia íntima de lo erótico entra en la concepción cotidiana de la vida, no como lo más importante, pero como la que se presenta en la experiencia de los sentidos y que desconectada de la vida no tendría ningún interés. Se da pues vía libre a las inclinaciones naturales de la humanidad como elemento de reacción contra cualquier clase de represión. Es una constante búsqueda por la liberación. Es quizás la ampliación o la extremización de las películas de Antonioni, más salvajes, audaces, pornográficas, ingenuas...

Es una anarquía en el sentido estricto de la palabra, capaz de renegar de cada elemento que corroe la libertad, el matrimonio como cadena que nos ata a un otro y lo esclaviza. Es así como el homosexualismo se presenta como una salida de escape a la dominación y a la dependencia. Sí, *Cadáver exquisito*.

Es saludable apartarse de la moral cristiana y sus raíces, que se reduce a un poco de normas. *Es una cáscara Seca...* Es la revolución del Marqués de Sade. Abrir las prisiones interiores del individuo. Sus instintos. La decencia no existe...

De modo que es una estética que al igual que el sentimiento de Vertov, del realismo y del neorrealismo, intenta presentar al ser humano en lo que es, en la ambigüedad, la frustración, la soledad.

"De todos modos, las revoluciones nunca tiene un solo padre. Siempre llegan al final de un largo periodo y son el fruto de muchos esfuerzos, de mucha paciencia. Y además, nosotros, no lo olvide, no habríamos nacido de repente, porque éramos los herederos legítimos y directos del neorrealismo cinematográfico italiano, Aun en la vida privada, siempre me he sentido un hijo adoptivo de Rosellini (...)". Godard.

Es un lugar en el que aparece el hombre y la conciencia, la reflexión por la liberación, en el que la realidad debe ser mostrada sin alejarse de la humanidad (aunque la palabra humana siempre la digamos para sentirnos cerca de la divinidad. Ya que no somos sino un cúmulo de absurdos), con historias que le pueden suceder a cualquiera, sencillas. *"He aquí que para hacer cine bastan un hombre, una mujer y un automóvil"*

Es así como surgen las novedades cinematográficas de un grupo de veinte realizadores franceses jóvenes apasionados, capaces hasta de robar al abuelo para fundar un Cine-Club... Y porque no, también con mucha suerte... Por eso creo que de los estilos cinematográficos es el más

insufructuoso para pretender ser imitado:

En un aviso de los clasificados de una escuela para aspirantes a escritor inicia con la siguiente frase: "¿Cómo sabe usted que no puede escribir?". Bueno, y ¿Cómo sabe usted que no puede ser un director cinematográfico de la nueva ola? ¿lo intentó? Puede seguir el siguiente recetario e intente hacer una película con *Arte* :

1. Consiga un buen cameraman. Por malo que sea un filme, debe de estar atractivamente, si no bellamente, fotografiado.
2. Consiga una historia. Esto es lo menos importante. La historia no tiene por qué ser, necesariamente, válida o emocionante
3. Adjudique el principal papel femenino a una chica fotogénica; no es necesario que sea actriz. Como criterio de elección guíese por las expresiones melancólicas que lucen las modelos de alta costura.
4. Una buena dosis de "eso". "Eso" es todo el repertorio de acrobacias, ejercicios malabares, movimientos de cámara y montaje de la Nueva Ola. Ejemplos: Use rostros extravagantes para los personajes secundarios (esto es candor) -Qué divertido!!!!-. Use un poco de nudismo (esto es madurez). Incluya largas caminatas por la ciudad, preferiblemente París, nada más que largas e inútiles caminatas... para demostrar que se ha liberado (tanto como Antonioni) de los

artificios argumentales. Expláyese en *bizarrieries* tales como mostrar saltimbanquis callejeros que tragan y regurgitan ranas vivas o que se atraviesan los bíceps con pinches de sombrero (esto muestra la fealdad de la vida y como usted enfrenta ese hecho). Deje que su micrófono registre trozos de conversaciones intrascendentes en las mesas de café del barrio (esto envuelve a su historia en una red naturista). Conserve la longitud de la película en pies cuando los transeúntes clavan la vista en la cámara (así muestra que "robó" su filme de la calle y que usa su *rue* de distinta manera). No omita los saltos hacia atrás a lo Resnais (transladándose mediante un corte de momento ya pasado), ya que esto refleja una mística cercana del elemento temporal. Haga que su heroína entone una canción de amor desesperado al estilo Judy Garland con la *Angst* de rigor. Y si puede introducir alguna parodia del cine mudo, *à la Malle*, demostrará tanto su superioridad respecto de las primeras películas de la historia del cine, como su respeto por ellas.

Es así como por más manual de pseudointelectualidad si se queda sin realizar una película con el recetario con el que Kauffman despedaza en crítica a Agnès Varda, la cuota femenina de la *nouvelle vague* Mis congratulaciones, porque está pasando de pseudoiltelecual de buena factura a intelectual mediocre. Eso sí, es recomendable tenerlo en cuenta para citarlo en cualquier charla acalorada, si le pone el humor correspondiente pasará por todo un

príncipe. Imitar la nueva ola o pretenderlo es tonto, ya que más que un recetario corresponde a una actitud crítica del cine que se hacía en ese entonces “*ni es realismo ni es psicológico*”, decían los integrantes de Cahiers du Cinema que sería el embrión del movimiento... Y es desde aquí desde donde se propone el cine de autor quién busca su expresión en la puesta en escena.

“Un filme se parece al hombre que lo ha hecho, aun cuando no haya escogido el tema ni los actores, ni los dirige él exclusivamente, y aun cuando realicen el montaje los ayudantes. Incluso tal filme (icómo lo diría!) reflejará profundamente, mediante el ritmo y el paso, al hombre que lo hizo; porque incluso la suma total de estos pasos es inherente a las contradicciones que habrá necesariamente en el filme, puesto que en el cine hay fundamentalmente dos órdenes: ¡Acción! y ¡Corten! Entre ambas ordenes se realiza en filme: es decir, durante minuto y medio cada día de rodaje” Truffaut

En total se es director en ese mismo lapso de tiempo. Sin embargo, este es un arte colectivo, yo diría que de autores. Pero bueno, eso no le facilitarían la tarea a los pseudocríticos. Pero mejor leámoslo de las palabras de Truffaut:

*“Consecuentemente, se convirtió en una fórmula casi matemática: cuando Renoir conseguía dos éxitos, era casi automático que se criticase y tirase por tierra su filme siguiente. Era una ley crítica tan exacta que llegué a llamarla la **ley de la alternancia**. Funcionaba de otra manera: después de dos fracasos sucesivos, el*

crítico, pensando que sería útil, describía al tercer filme como si fuese grande, (...) El crítico tiene el complejo de que le gusta sentirse útil y eficaz”

Quizá “**NO HAY NUEVA OLA, SÓLO HAY MAR**”, que a pesar de ser una frase inventada por la prensa, dizque mencionada por Chabrol tiene encanto, simplemente porque simplemente es la conjunción de muchas olas, en fin... Cada loco con su tema. Y sí, llegan a encontrarse en puntos comunes.

ALGUNOS DATOS CURIOSOS

1. A quienes estén interesados en el trasero de Brigitte Bardot encontrarán muchas gratificaciones en la película El desprecio de Godard. La encontrarán exhibida desnuda y propensa a la sugestión.

2. Brigitte Bardot era la esposa de Roger Vadini, a pesar de que de él no nos acordemos mucho, no importa, y para qué si la señorita Bardot le da más divisas a Francia que la empresa Renault.

3. Truffaut es financiado en su primer filme porque se casó con la hija de un productor modesto quien le tendió la mano.

4. Y tanto que critica a las estrellitas de Hollywood para simplemente montar nuevos luceros franceses.

5. Y un hermoso texto de la adaptación de Aureche del *Journal de Bresson*:

-¿Quiere usted que la atienda aquí? (señala el confesionario).

-Yo nunca me confieso.

-Pero usted se confesó ayer, puesto que ha comulgado esta mañana...

-No he comulgado.

Él la mira muy sorprendido.

-Perdóneme, yo le he dado la comunión.

Chantal se aparta rápidamente hacia el reclinatorio que ocupaba por la mañana.

-Venga a ver.

El cura la sigue. Chantal le señala el libro de la misa que ha dejado allí.

-Mire en el libro, señor. En cuanto a mí, no tengo quizá el derecho de tocarlo más.

El cura muy intrigado, abre el libro y descubre entre dos páginas la hostia que Chantal ha escupido. Su rostro ser muestra estupefacto y turbado.

-He escupido la hostia -dice Chantal-

-Ya veo -contesta el cura con una voz neutra.

-¿Nunca había visto eso, verdad?

-inquiere Chantal, dura, casi triunfante.

-No, jamás -responde el cura, en apariencia más calmado.

-¿Sabe usted lo que hay que hacer?

El cura cierra los ojos por un instante. Reflexiona o reza. Dice:

- Es muy simple de reparar señorita. Pero es horrible de cometer.

Se dirige hacia el altar llevando el libro abierto. Chantal lo sigue.

-No, no es horrible. Lo que sí es horrible, es recibir la hostia en estado de pecado.

-Entonces, ¿estaba usted en estado de pecado?

-Menos que otros. Pero para ellos es igual.

-No juzgue usted.

-Yo no juzgo. Condono -asevera Chantal con violencia.

-¡Conténgase frente al cuerpo de Cristo!

Él se arrodilla delante del altar, toma la hostia del libro y la traga.

Estética del Cine.

Presentado a: **Gilberto Bello**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Gian Luigi Rondi, El cine de los grandes maestros. Buenos aires: Emecé. 1983. p. 335. Garcia Escudero. Vamos a Hablar de cine. España: Salvat. 1970. p. 161. Satanley Kauffman. El mundo del cine. Buenos Aires: marymar. 1972. p. 505. Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gilli. 1977. p. 135. Sarris Andrew. Entrevista con directores de cine. España: magisterio español. 1972.p. 200.

Anexos: Biofilmografía.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos obviamente.

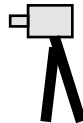
Nota: Se recomienda ver el Todas las pieles de Truffaut, todas las mujeres de Godard. Y Dios creó a la mujer. Hiroshima mon amour. En caso de no encontrarlo en cartelera o en el vídeo, lo debe pedir prestado. Pero hay algunas en la biblioteca o con palanca con el monitor o el profe.

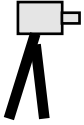
Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de comunicación y lenguaje
Carrera de comunicación social
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

La Nueva Ola: Un contemplar al mundo desde la cama

“Su cuerpo se había convertido en el mío, yo no conseguí distinguirlo. Yo me había convertido en la negación viviente de la razón. Y todas las razones que hubieran podido oponerse a aquella falta de razón, yo las habría barrido, y cómo, como castillo de naípe, y como, precisamente por razones puramente imaginarias. Que quienes no hayan sabido nunca lo que es verse desposeído de sí mismo, me arrojen la primera piedra. Yo ya no tenía más patria que el amor mismo”.





NUEVO CINE ALEMÁN

Filmverlag der Autoren.

Manual para convertirse en un pseudointelectual de buena factura.

Séptimo Capítulo

“Somos mensajeros que llevan el mundo a quien se pregunta por él. No somos ni la luz ni el mensaje. Somos mensajeros. Somos... Nada. Ustedes son para nosotros, todo”.

***Monólogo de Cassiel:
IN WETTER FERNE, SO NAH!***

Al igual que la Nueva Ola francesa y como referente, el Nuevo Cine Alemán surge de un grupo de jóvenes que se encuentran inconformes con el cine que se producía en ese entonces en su país. Este grupo que inició con cortometrajes con los cuales recibieron un gran número de premios y fueron reconocidos por la crítica se manifestó en la necesidad de crear un Cine Nuevo libre frente a los convencionalismos usuales de su profesión, de los socios comerciales y frente a la tutela de ciertos intereses.

Están dispuestos a soportar los riesgos económicos en común, a defender sus ideas concretas de tipo intelectual, formal e ideológico. *“¡El viejo cine está muerto. Creemos en el nuevo!”*. En lo que se ha llamado el Manifiesto de Oberhausen, y en el que participaron los realizadores jóvenes en 1962.

Sin embargo, sería al poco tiempo, cuando realmente se empezaría a filmar y a trabajar. Cada uno con su estilo, pero en búsqueda de la libertad. Es por ello que en este capítulo trataremos a dos de los representantes de éste movimiento. A Wenders y a Herzog, sin olvidar por supuesto tendré en cuenta a Fassbinder que con su arrolladora personalidad que enamoraba tanto a chicas como a chicos a logrado conquistarme.

Empecemos aclarando que es Filmverlag der Autoren desde las palabras de Wenders:

“(...) Ha sido el iniciador de todo el cine alemán contemporáneo. En aquella época Filmverlag reunió una quincena de cineastas, todos o casi todos debutantes, de la misma generación (...); tenía una estructura de producción autónoma. Es posible que al principio Filmverlag no produjera nada excesivamente importante. Más tarde comprendimos que lo más importante era la distribución de sus películas. El cine industrial alemán era horrible, produce en gran cantidad welters y películas porno suaves, así como las llamadas Heimatfilm (heimat corresponde a patria o, mejor, a patria chica; el término heimatfilm alude a películas románticas desarrolladas en los Alpes), cintas superkitsch de uso estrictamente nacional. Esta industria nos miraba con desprecio, llamándonos peyorativamente los jungfilmer. A diferencia de la Nueva Ola, jamás pensamos, esperamos deseamos mejorar o entrar en esta industria, ni siquiera sustituirla. Creímos en nuestra actividad como algo alternativo. Nada de modelos, nada de tradición y nadie a quien

quisiéramos quitar el puesto, no hubo jamás entre nosotros discusiones estéticas ni la voluntad de distinguirnos por un estilo común. (...) Filmverlag funcionaba bajo el modelo de cooperativa. Algo extraordinario era el grado de solidaridad entre nosotros, nuestro único capital"

Y sin embargo, lo consiguieron, y Wenders no se puede quejar de eso, después de **París, Texas** hasta **Tan lejos y tan cerca** el éxito de taquilla es impresionante. Y por ejemplo, Fassbinder era feliz siendo reconocido en la calle como un importante director alemán, la fama le encantaba. Era como el genio Picasso, pero Alemán y Homosexual.

Los lugares comunes en los que por época, pasión y búsqueda se encontraron, fueron esos hombres solitarios que vagan por el mundo sabiéndose solos, en búsqueda de sí mismos, en donde el lenguaje es una dificultad, expresar sus emociones, salirse del mundo interior es un problema definitivo, porque en muchos casos los pensamientos hablando demasiado fuerte como para concentrarse en decir una palabra, y su destino, esa realidad que nos pertenece y es inevitable... Paisajes en movimiento preferiblemente solos como si fueran la extensión de una pintura y la música que es capaz de enfatizar los sentimientos.

Es así como nos dedicaremos a dos desiertos, a dos tonadas en movimiento:

FATA MORGANA

CITA APARTE. REFERENTE A LOS ANTECEDENTES.

"Últimas palabras es mi mejor filme. Sin este corto, Fata Morgana no hubiera podido concebirse; las formas narrativas y las estilizaciones que he trabajado desde entonces serían también impensables. Esta película es realmente como una irrupción" Werner Herzog

El silencio
la desolación
el vacío de los abismos...
las huellas que se deshacen en el
viento
un mar de arena inmóvil

Ni un murmullo
ni un susurro

Estar cerca del otro lado
saberse en el centro
círculos
Las formas que se distorsionan
desfiguración de uno mismo

Y aparece ella como en un sueño
perdida en el campo de
desconcentración
caminar en orden
acercarse
intentar tocarla
un poco de la suavidad de sus siluetas
sus velos

Llorar
es tan sólo un cuerpo imaginado.

La proyección esencial de sí mismo en el desierto... En los lugares hostiles e inhóspitos que tanto nos recuerdan el surgimiento del hombre, las dificultades, los múltiples retos. Acercarse a los románticos en la

búsqueda de plasmar el estado interior por medio de los ambientes y los paisajes. Filmes que se originan en las locaciones y se estructuran alrededor de las mismas.

No tener un orden sistemático... Articular con libertad, hacer lo que se le da la real gana... o por lo menos intentarlo... Estar en la búsqueda de ese no sé qué...

¿Qué es lo sublime en Hölderlin, o en las películas de Kurosawa? No pueden verdad ser atrapado, o incluso entendido. Creo que nos hiere a los seres humanos el no ser capaces de usar ese elemento en la práctica como una definición matemática. Tengo la sensación de que tarkovski me habría entendido en esto.

Werner Herzog.

Ese no sé qué, que Fata Morgana tiene. Un poco de alma y de paisaje. Imágenes con poesía más que gramática, aunque también... Eso, que intentaré alejar de una definición cual fórmula matemática. Simplemente porque es un engaño a los sentidos, la imposibilidad de una percepción objetiva y la ilusión de lo real.

Veo algo en el horizonte, y... todavía estoy tratando de articular estas imágenes que veo. Herzog. Fata Morgana significa espejismo. Una ilusión óptica originada sobre todo en áreas desérticas, que se produce por una onda en el aire caliente a través de la cual pueden ser vistos reflejos de objetos lejanos. Es decir que se refiere a la percepción más allá de los objetos, a la alucinación.

En el diccionario Larousse: Fata Morgana: (it) f. Nombre de un espejismo que se produce con masas de aire de distinta temperatura; es frecuente en el estrecho de Messina. Observación: No encontré Messina por ningún lado del diccionario y mucho menos en el atlas mundial... Siempre se va a quedar algo por fuera y precisamente lo que necesito. Sin embargo es de suponer que queda en el Sahara. Y que conste que no estoy haciendo una afirmación sin bases de riesgos. ¡Já!

Es así que esta película es la reiteración de las ideas sobre la ilusoria naturaleza de la realidad, la real naturaleza de la ilusión y la imposibilidad de una visión objetiva. La experiencia humana del paisaje mismo. El desierto, ya lo dijo Julio Córdazar, es una metáfora de la existencia humana y el rodaje un proveedor de ilusiones visuales. Los ojos mienten. En el mejor de los casos, ¡qué hermosas mentiras!

En este documental sobre el Sahara y algunas áreas vecinas se impone un tono desde la primera secuencia. Una serie de aviones aterrizando una y otra vez en repetida cadencia, que al ser fotografiados a través de las ondas de calor se distorsionan, en total, es una abstracción percibida... Y bueno, se podría hablar carreta sobre la importancia de que nuestro cerebro complete la imagen y las repercusiones biológico-científicas que tiene este fenómeno frente a la integración del espectador con la

obra. Pero, toda teoría mientras sea sustentable discursivamente...

Es un persistente recorrido, ese caminar en el que se construye la película, con música de Haendel, Mozart, el grupo de rock Blind Faith, y del poeta y músico Leonard Cohen. Con las palabras en el relato que es tomado de un mito guatemalteco de cariz genésico, donde se mezclan recuerdos bíblicos y mitos indígenas a través de la trilogía creación, paraíso, edad de oro. Y lo lee Lotte Eisner, mujer a la que luego Herzog le dedicaría el enigma de Kaspar Hauser... ¡Ah! No, pero yo no sé nada más. Además este no es un texto de enredos de faldas. Pero no hay que negarle nada a nadie. La voz es casi sobrenatural.

Este relato habla de la importancia del lenguaje en nuestra creación, del cómo somos a partir de este y del diálogo entre el precursor y la precursora, que son los primeros dioses sobre la tierra. Ellos trazaron consejos para todos los seres de la tierra, y no estuvieron satisfechos en su creación hasta que lograron la génesis de unos seres hablantes como ellos. Es decir que no vieron su obra finalizada hasta que no estuvo constituido el ser humano, como ser capaz del lenguaje... Era en definitiva un ser superior, un ser capaz de comunicarse. -Ya, no es gratuito que como estudiante de comunicación halla elegido esta película y este realizador entre otros... Es quizá uno de los realizadores más preocupados por esta característica que también nos constituye-

A menudo la música constituye el único camino para dar a una imagen su significado correcto, el verdadero. En Fata Morgana, por ejemplo, hay una escena sobre las dunas, en la arena. Al verla, sentía que era una imagen femenina, pero no lograba dar la sensación. Entonces puse como fondo el coro de mujeres de la misa de la coronación de Mozart y, en seguida, la imagen reflejo su cualidad femenina ya no más secreta. HERZOG.

En Fata Morgana nos quedamos sólo con enigmas, oímos las palabras y a mediodía, bajo el sol pleno, los cuerpos humanos no arrojan sombra, y a la vez vemos figuras humanas que producen sombras en todas las dimensiones, o será mejor decir, en todos los tamaños.

Además de fragmentos en los que se presenta lo que podríamos llamar como montaje de atracciones propuesto por Eisenstein, que no se equivoca cuando dice que la película se hace realmente en la sala de edición, que consiste en emplear imágenes violentas con un audio digamos contradictorio. Como por ejemplo la secuencia de animales muertos sobre la arena. Siendo la música un elemento protagónico en muchas de las secuencias de la película; por no decir que en toda el filme.

Los grandes senos de Sahara
los reflejos de la arena sobre su piel
las sombras que la alargan y se
encuentra.

Se encuentra en esemito y leyenda
que nos configura
La fantasía de las ciudades invisibles
un auto abandonado
la casa que se desmorona
una refinería de petróleo que ya no
funciona
animales muertos
aire a futurismo

El sudor frío que te recorre
Caminas
andas atentas sobre la prostituta.

Ella es vengativa y rencorosa.

El desierto es un paisaje en trance, o si se quiere, no es un paisaje, sino el "sueño" de un paisaje, su transformación en algo que antes no había visto aún, la imagen "nueva" o la realidad vista de modo nuevo, transpuesta, verdadera, pero también futuro de la pesadilla, la realidad de la Fata Morgana. HERZOG.

Esa realidad que por poco se manifiesta del todo, las tormentas de arena -adentro los equipos. Y las autoridades empeñadas en culparlos de mercenarios.

Y sin embargo... Durante el rodaje de *Fata Morgana*, en el desierto, el día anterior no sabía que haría al día siguiente y, de pronto, me encontré con el filme terminado. Como si lo hubiera soñado, o lo hubiera dirigido en trance. HERZOG.

Lo real y lo soñado, su incapacidad para soñar no más de una vez por año, parar el auto en seco mientras lleva manejando horas y

cree que está repleto de mariposas, la preocupación por lo verdadero...

Preferir el caos como orden real. Experimentar no sólo con los objetos, sino con el rodaje. Retar los ambientes y buscar la cercanía de la muerte. Sentirse en medio de un mundo anormal, la locura es quizá lo más sincero, ese nivel de autismo que lo caracteriza. No, no sólo por los temas que aborda. El silencio, la incomunicación, el encierro...

El cine es mi modo de comunicación con los otros. Siempre me fue difícil expresarme con palabras. Cuando niño, permanecía siempre callado. Los otros niños se burlaban de mí hasta hacerme llorar, soy de monólogos, en el diálogo con el cine busco siempre, en profundidad, las razones de estas perturbaciones, de estos condicionamiento. Signos de vida, Fata Morgana, Futuro Truncado, El país del Silencio y la Oscuridad son el espejo de esa búsqueda. ¿por qué esos muros, por qué esos silencios? Será una utopía, pero con el cine trato de responder justamente a dichos interrogantes sobre el absurdo de cuanto nos rodea. Pero también realizo otra búsqueda, y es la de la nueva gramática, un nuevo tipo de imágenes. (...) Hay imágenes gastadas. Y de algún modo tengo el conocimiento positivo de imágenes nunca antes vistas, como un pedazo de tierra distante en el horizonte; las veo y trato de articularlas, de formularlas, y también intento encontrar nuevas perspectivas de las cosas".
HERZOG

La necesidad del grito. Otros hacen música con el silencio... El sentido del mundo en la palabra que

nos crea. Alejarnos a kilómetros de distancia si no oímos, si no hablamos... Cállese, cállese.

Los teóricos: el silencio absoluto no existe, siempre nos acompaña el sonido del corazón, de la respiración, del estómago... Los teóricos, siempre los teóricos.... Crujimos por dentro.

Decía Edmond Jabé, *el libro es el grito de un pétalo sacrificado..* El trabajo de Herzog es el resultado de la necesidad del grito. Y a su salud. Además de un poco de Koyyanisqatsi para acompañar el brindis.

En la profunda oscuridad del universo, brillante de ruedas, brilla un único vagón. Increíbles desmoronamientos de estrellas se producen, mundos enteros se desploman sobre ellos mismos a partir de un único punto. La luz no puede evadirse, y los mismo la oscuridad más profunda tendrá aquí que ser luz, y el silencio un bramido. El universo está lleno de nada, es el más negro vacío abierto. Las vías se espesan en las no-estrellas. HERZOG

La estética y la antiestética, la soledad, los imposibles, las pasiones, las imágenes contrastadas y múltiples, la necesidad interna y su poco sentido comercial, sus continuos viajes, las extravagancias como las de Fitzcarraldo, sus continuas luchas, de niño jugar con las armas abandonadas por los militares alemanes en el bosque.

Su nombre real es Werner Stipetic y nació en Munich en el

cuarenta y dos. Adoptó el nombre Herzog, palabra del alemán antiguo que significa "Duque" y es raíz epistemológica de la palabra Herzegovina. Y ya que estamos de anécdotas es además parte del seudónimo de la primera persona que escaló el Annapurna I en los Himalayas. Y el muchacho tiene hobbies en alpinismo.

Como muchos de los grandes, odiaba la escuela y la pasión le surge desde muy chico. A los diecisiete escribe el primer guión, y luego empieza a viajar, en Sudán lo muerden las ratas, y vamos, le toca regresar. Consiguió un trabajo como soldador en una empresa de acero en horario nocturno, se desempeñó como asistente en un estacionamiento. Así que ojo a quién trata con displicencia... Y además conoce a quien será uno de los protagonistas de sus películas, a Klaus Kinski, que entre otras cosas, y de una vez metidos en gastos, ganó en el Festival de Cartagena por su actuación en la película Nosferatum. No hermano, Nosferatum, la de 1922, es de Murnau y yo estoy hablando de la del 78.

Se las arregla para estudiar historia, teatro y literatura... Luego gana una beca para Fulbright en Estados Unidos, pero se queda sólo tres días, se emplea en una empresa de aeronáutica y lo echan, es expulsado de este país, y se refugia en México de modo que vive del contrabando de televisores en la frontera. En el 64 obtiene el premio Carl Mayer al guión del que sería su primer largometraje Signos de Vida,

que gana el oso de plata... No, no hizo el oso para nada.

Y mire pues a dónde llegó el muchachito. Estuvo involucrado con la viennale de cine en el 91 y 92, su recepción ha sido favorable en Francia, Inglaterra, Estados Unidos... Y ahora alterna la producción cinematográfica con la ópera y el cabaret...

Sin embargo, sigo pensando que la mejor manera de hablar de un artista es a través de su obra. Así que tome lo anterior como un poco de chisme sobre la farándula. Aunque algunos dirían que debe haber un momento laxo -por no decir muerto- antes de las escenas brutales. Pero como siempre los teóricos...

Y además él ya lo dijo: *Mis filmes son lo que yo soy.* HERZOG

Sus películas son el documento de su propia vida, de sus necesidades, deseos, preocupaciones, odios, intereses, amores... Aunque el opina del concepto precisamente que:

Hay que manejar el término "documental" con precaución, porque se trata solamente de una tentativa de categorización; es bien una película de ciencia-ficción, un réquiem musical, alguna otra cosa... No existe una palabra para describirlo. Pero esto no tiene ninguna importancia. En todo caso prefiero usar la noción "documental" con cuidado porque en el habla cotidiano tenemos una definición muy precisa de él que transportamos con nosotros. Y este concepto no abarca en verdad lo que

realmente son mis trabajos recientes. Es más una muleta que un concepto.

En beneficio del filme puedo abandonar la verdad "documental" por otro nivel de verdad. Hay diferentes niveles de verdad. Particularmente detesto la verdad ordinaria, la del cinèma verité, por ejemplo. Odio el documental, odio el cine directo. En cine, los niveles de verdad son infinitos, y el del llamado cine-verdad es el más superficial, el más primario. Pero en el cine hay dimensiones que van más allá del cinèma verité, hay un nivel de verdad más profundo -Y ahí es donde la cosa se pone emocionante-; por ejemplo, en los sueños que nos cuenta Kaspar Hauser... Es una búsqueda de verdad.

No sólo cambio de argumento en mis películas "históricas", también lo hago en mis "documentales". En lugar de verdad verdadera coloco siempre otra, tan verdadera como ella, pero distinta, intensificada, potenciada. HERZOG

Yo no pretendo refutarle nada al señor Herzog, a parte de que todo el documental es de autor y no pretende una verdad exclusiva, ya que siempre la realidad será desde un punto de vista, una mirada del realizador y tendrá la estética que éste le imparta. Es por eso que no creo tampoco que la verdad exista. Y eso se ha venido discutiendo tanto... -Y bueno los teóricos y críticos que son tan odiosos, y no quiero convertirme en uno de ellos... Ciertos comentarios son tan tontos...-

No, no digo que no hayan cosas reales, como este papel y estas letras es obvio que están, pero no las leemos ni sentimos de igual modo...

Aunque aquí la pregunta sería si lo real es verdadero... Pero en fin, no llegaremos a ningún lado.

En todo caso, recuerda, las palabras no tienen sentido por sí solas... Y el hecho de que sus películas tengan lo que usted llama verdad intensificada, potenciada y demás, no le resta el carácter documental. No por ello hay que comillarlo. Sin embargo estoy de acuerdo en que es un concepto que se debe usar con precaución... -¡Ay! Estoy teorizando-. Y menos mal que no dije que lo iba a refutar del todo. Porque en cuanto a lo del cinèma veritè... En fin.

Al respecto, lo dice mejor Wenders: *No creo en las películas documentales, las que pretenden reflejar la realidad, porque hacen como si la realidad no estuviera siempre manipulada. En cambio la ficción da una estructura claramente manipulada que permite a la realidad introducirse dentro de la ficción con total libertad.*

Y además, me encanta el comentario de Herzog sobre el género de Fata Morgana:

Fata Morgana tiene lugar en el planeta Uxmal, que es descubierto por seres de la nebulosa de Andrómeda y acerca del cual hacen un reportaje filmado. HERZOG

Y sí, parece un reportaje hecho por extraterrestres. Qué buen gusto tienen los andromedianos. Sin embargo, eso no le quita su carácter a documento... Tal vez nuestro amigo Herzog lo odie conscientemente...

Con gusto iría al mismísimo fondo de la mentira con objeto de exponer una más intensa forma de verdad. HERZOG

Pero será que el inconsciente lo traiciona... Sí que pendejada Freud en esta discusión. Al tipo le gusta lo argumental, pero también le puede la magia que los lugares emanan... Si por él fuera se iría a Marte si las condiciones del paisaje así lo requirieran.

Mi meta es encontrar más cerca al hombre mismo, y el filme es mi medio para ello. De acuerdo con su naturaleza, el cine no tiene que ver demasiado con la realidad como lo tiene con nuestros sueños colectivos: Él registra nuestro estado mental. HERZOG

Y dale con la terquedad de lo real y lo ilusorio, y los sueños y la fuerza del cine que allí radica. Fata Morgana es el ejemplo perfecto de una realidad que se disipa. De ese sueño que se plasma, sin abandonar un espacio que existe, vive en un tiempo con unos sucesos reales.

Pero otra idea suelta al azar, ya que pones el tema... La película como obra física es sacada de su contexto en el que es filmada, tiene por tanto otras lógicas de espacio y tiempo... Es así como Fata Morgana no es un día 28 de abril de 1969 en el desierto Sahara, sino son -si la hubiésemos visto completa. No, no estoy echando vainas, aunque también- 79 minutos del 1 de junio de 1998 en el salón de clases... Bonito tema, para hacer otro documental y de paso uno de los ejercicios que se proponen y no se

realizan... Aunque uno nunca sabe con el tiempo...

Pero dejemos la filosofía de tres pesos y vámonos a cine, que además es accesible a mayor número de personas... Y me queda más fácil ya que *El cine no es un arte de escolares sino de iletrados. HERZOG*

¡Uy! Nos pusimos de acuerdo.

ELEMENTOS POR SI QUIERE DEDICAR SU VIDA A REALIZAR FILMES AL ESTILO FATA MORGANA:

1. Busque un paisaje de condiciones especialmente difíciles: Un desierto, el amazonas, los himalayyas, el everest, los páramos, la luna...
2. Estos paisajes le debe dar el filme por sí mismo, es decir, no haga ninguna clase de guión previo.
3. Camine por el sitio y grabe lo que más pueda, luego verá que hace con todo eso.
4. Veo figuras que no existen dentro del paisaje. Mujeres, formas en las nubes, reflejos en los charcos de agua...
5. Arriesgue su vida y la de su equipo.
6. Lo que no pueda mostrar en imágenes refuérzelo con la música, como especie de solución... o facilísimo... ¡já! Pero nunca lo confiese, muéstrese siempre como el

director con más ánimo para experimentar.

7. Para que se sienta en trance y si no lo logra con el mismo ambiente, lleve por si a caso un pase de marihuana, eso le ayudara a dirigirla en trance.

8. No se acobarde si no tienen el dinero suficiente para realizarla. Igual no encontrará un productor que se le mida... Así que puede ahorrar y hacerla a demás en otro país que manifieste más facilidades en cuanto a revelados, edición y cámara...

9. Utiliza temas sobre los problemas de comunicación, el silencio, las pasiones... Busque siempre plasmar su estado interior... Eso lo hace diferente.

Los sueños despiertos
la herramienta de celulosa
el pasar rodar del proyector con el
que te bañas de luz

La Fata Morgana que se revive
su nuevo hechizo y seducción
su cadencia
sus labios
su aliento...

el canto de la arena movida por el
viento

El ambiente es el ideal...

Le haces el amor
luego le desangras.

No la encuentras.

IDEA APARTE:

La otra historia de morgana...
Ese hada de las leyendas célticas que
aparece en algunas novelas del ciclo
bretón que predecía el porvenir y las
enfermedades... La profética, la del
futuro... Un poco del desierto que se
nos aproxima y recorreremos. La
muerte con la que nos topamos y el
inmenso vacío.

PARÍS, TEXAS.

CITA APARTE. REFERENTE A LOS ANTECEDENTES.

"Para mi, y para muchos, las Polaroid fueron una prolongación de la pintura. Y me gusta la idea de que no exista negativo, sino únicamente el positivo, un original no se puede reproducir. (...) Hice muchas fotos con la Polaroid precisamente porque al no haber negativo, es algo totalmente distinto. A veces no veo algo hasta que lo enfoco y otras veces es al revés. La fotografía es la traducción de tu soledad o de tu rabia. Otras veces te aburres antes de ver algo y en el momento de enfocarlo, ese algo muerto como las flores al ser cortadas" Wim Wenders

La carrilera del tren que no va hacia
parte alguna...

Ella, el recuerdo de ella que se
encuentra del otro lado del espejo
como si fuera Alicia en búsqueda del
país de las maravillas... Y se
encuentra en esa ciudad que
desconozco.

La desgarradura de la piel
Y esta soledad son los indicios de que
existo

Los personajes solitarios,
fracasados y rotos de Wenders en
paisajes protagonistas donde la
realidad no es más que la que nos
corresponde. Sin embargo lo más
importante de sus películas no es el
estilo que se consolida, sino él mismo
que se plasma en cada cuadro, en
cada imagen que se roba, que recrea
del mundo que lo rodea.

*"Ahora ya no me preocupami estilo. Lo
que importa es la mejor forma de*

*representar el mundo a través de un
encuadre. Ahí está la libertad”*
WENDERS

Es por eso que lo más importante para él no son las historias aunque forman una parte importante dentro del filme, sino las imágenes. Lo otro no le preocupa tanto, y no tiene porque hacerlo, con Handke a su lado, yo tampoco me preocuparía.

Las películas de Wenders tienen mucho de lo que él es. Un viajero. Y es la mirada de éste, la que le interesa, por esa posibilidad del asombro, de la inocencia.

“El tren y el cine: uno hace viajar el cuerpo, el otro el espíritu, pero sobre todo ambos hacen viajar a los ojos (...) Un viaje por tren es en sí un filme, un travelling perecedero que pasa ante los ojos de un solo espectador, una película de la que se ha perdido el negativo. (...) Las mejores películas y los mejores viajes en tren abren los ojos y el corazón y crean aventuras en el espacio y el tiempo. Ambos son grandes educadores; acaso es por eso que los dos son especies en peligro de extinción” WENDERS

No necesita hacer filosofía, sus películas lo dicen todo. Aunque él a veces se preocupe o intente decir cosas nuevas. Sin embargo y en consejo de un amigo, Sam: *“Hay sólo un puñado de historias posibles. Todas las películas no son más que las variaciones de un número limitado de historias”* Palabras que escuchó con atención Wenders, y con las que sintió que Alicia en las ciudades sería una de ellas.

“Quizás Alicia, este país no estuvo hecho para ti (...)” La la lalala...
Serú Giran

El cine para Wenders surge casi por azar ya que sus gustos se inclinaban más hacia la literatura y la pintura, además de la música. Los Rolling Stones, los plateros, Jimi Hendrix, Dylan... De allí empezó a hacer películas con canciones de ellos, con carátulas de discos... Aunque en realidad la primera vez que tuvo en las manos una 16 mm...

“Rodé un plano de un paisaje. Instalé la cámara y no pasaban nada más. Para mí era la prolongación de una pintura, la pintura de un paisaje, no quería a nadie ahí y todavía ahora, cuando ruedo una película, más que la historia me interesa narrar la salida del sol, siento mayor responsabilidad hacia el paisaje. Esto también lo he aprendido en los westers y sobre todo en Anthony Mann”
WENDERS

Es por eso que París, Texas es el reflejo de la cinematografía de este director quien además con esta película empieza una nueva etapa.

DE LA CREACIÓN Y REALIZACIÓN DEL FILME EN PALABRAS DE WENDERS:

“Durante el segundo rodaje de Hammet en los estudios Zoetrope de Los Ángeles, cerca de ahí Sam (Shepard) estaba rodando Francés, al lado de Jessica Lange. me dejó leer algunos de sus escritos, poemas e historias cortas que se publicaron después bajo el título TRANSFICTION -que dio lugar a motel chronicle-. Me gustó mucho aquella

lectura, pero no se trataba de convertirla en guión, lo único que Sam quería era que yo leyera lo que acababa de escribir.

Nos perdimos de vista. Termine Hammet y durante un año trabajé en un guión basado en el libro de Peter Handke *Lent Retour* y en la obra de teatro *Über die dörfen (...)* Era evidente que esta película no se haría y aquello supondría un problema para mi sociedad de producción. Había que rodar sin demora. Yo tenía conmigo el manuscrito de Sam Shepard, y escribí un desarrollo con base en él.

Ese primer guión comienza en el desierto americano: hay un choque entre dos autos, en uno de ellos viaja un muchacho y en el otro un hombre y su mujer. ningún testigo. La pareja es culpable y el muchacho muere. El hombre y la mujer deciden huir y en el último momento la mujer mira en el auto del muchacho y encuentra un manuscrito que se lleva consigo. Ella y su marido cruzan Estados Unidos; la mujer empieza a leer el manuscrito, que cada vez va cobrando una mayor importancia: ella comienza a gustarle y empieza a hacerle reproches a su marido; algunos elementos del manuscrito comienzan a aparecer a través de sus fantasmas.

Envié este desarrollo a Sam y no se mostró entusiasmado: lo encontraba artificial, demasiado cerebral, ya que el elemento nuclear era ese... Era preferible comenzar desde cero. *París, Texas* Nació del deseo de trabajar juntos.

Sam vio algunas de mis películas, yo vi obras suyas en San Francisco, nos contamos todo tipo de historias y llegamos pronto a un punto de partida posible: Un hombre aparece y cruza la frontera mexicana -como suelen hacer los mexicanos que cruzan la frontera

clandestinamente. No sabemos nada de él- Sólo más tarde conoceremos su nombre, Travis-; está, por así decirlo, catatónico, en un estado infantil.

A partir de entonces escribimos unas escenas y dimos consistencia a la historia: se nos ocurrió la idea de un hermano que lo busca al mismo tiempo que Travis busca un pasado escondido, una mujer que querría volver a ver. Tuvimos que detenernos por que Sam estaba ocupado, así que decidí viajar. La película no tenía título, la llamábamos *Transfiction*. Al principio mi idea era que ocurriera a través de Estados Unidos, desde la frontera Mexicana hasta Alaska. Por el contrario, Sam quería que se limitara a Texas era América en miniatura. Fue entonces cuando comencé a hacer un largo viaje en zigzag por Texas, yendo por todos los rincones. Y terminé por aceptar la idea. Aún así introdujimos Los Ángeles como el lugar donde vivía Walt, el hermano de Travis

En el origen de la película está también la *Odisea*, que yo había leído por primera vez en Salzburgo. Para mí, ese mito no podía encarnarse en los paisajes europeos, cuando tenía su lugar ideal en el oeste americano. La ciudad de París, Texas, se me impuso a causa de su nombre. Tomé ahí muchas fotos.

(...) La colisión de estos dos nombres, París y Texas, que representaran para mí la esencia de Europa y América, cristalizó de golpe muchos elementos del guión..."
WENDERS

París, Texas es sin duda una de las más bellas películas de amor y de tragedia de Wenders, en el que se imponen las dudas y la soledad que siempre acompaña al hombre por no saber quién es en realidad... Esas preguntas que de niño uno se hace y

se siguen manteniendo en Wenders ¿De dónde vengo? ¿Por qué existo?... Y sobre las que es necesario detenernos. Sí, Travis en su Travel intenta darse respuesta del mismo modo por el que Wenders hace cine.

“El cine no ha sido creado para distraer del mundo sino para referirse a él. “¿Cómo vivir? y ¿Para qué vivir?” son preguntas que el cine ya no se atreve a hacer. Las películas evitan cada vez más plantear estas preguntas e intentan por todos los medios ahorrarse el tener que contestarlas. Cuentan de hecho historias de vida y muerte pero no como si fuera cuestión de vida y muerte. El cine huye cada vez más en lo irreal del cine, y no en la “vida”. WENDERS

Además del juego con los espejos, las maravillas que hay detrás, la realidad imaginaria que nos inventamos frente al reflejo... Alicia... Más allá de ti, una luz que hay que apagar para poder ver mejor. Para olvidar tu representación y verte a ti sin el espejo.

Sí, es el paisaje, el hombre y su adversidad ambigüedad soledad, y la mirada. El enfoque de esta que se vicia. De ahí, las palabras literarias del evangelio de Mateo en Tan lejos y Tan cerca: *“Si tu ojo está sano, tu cuerpo entero será luminoso. Pero si tu ojo está enfermo, tu cuerpo entero estará en tinieblas”*

Es así como tenemos unas lindas citas para enamorar a la novia, una buena excusa para poderle explicar a Wenders en plena película mientras le metes la mano por entre la falda y sabes que ella está más sensible que nunca y te escucha. Lo

olvidara pronto, pero te escucha y la tendrás entre tus brazos.

Sin embargo para ver cine alemán es mejor ir solo, luego ir a un bar, tomarse una cerveza. Y pensar que el amargo no se encuentra en el fondo sino en la superficie.

Wenders es admirador de Truffaut, Ozu y Tarkovski. Y sin duda lo podemos comparar con ellos, la poesía se desborda por entre el celuloide.

ELEMENTOS PARA REALIZAR UN FILME AL ESTILO DE WENDERS: Ante todo la libertad.

1. Tenga en cuenta el paisaje, no olvide que usted va a realizar una extensión. Pero ante todo mírelo como viajero, no como turista... Es lo mismo que la diferencia entre un Cronopio y un fama o entre un artista y un pequeño burgués.

2. Tenga al lado un amigo que escriba bien o por lo menos que lo intente y que esté dispuesto a cránearse con usted historias especialmente de amor y hombres solitarios, fracasados y rotos.

3. Crea en la ciudad como escenario digno de recreación... Y busqué el modo de recrearla desde una visión diferente, por ejemplo, si la cámara es un mosquito puede ser que vuele y haya panorámicas y finalmente se estrelle contra una ventana... o un insecto rastrero... En fin, para parecer original cite en dado caso a Kafka o a Rilke.

4. Consiga una niña mona y que tenga una cara inocente y que por lo mismo sea capaz de producir los peores pensamientos tanto del público como de sus compañeros de trabajo, eso le garantiza buena parte de la taquilla. Pero siempre debe parecer una niña... O si lo prefiere un político controvertido, reconocido y de prestigio internacional.

5. Musicalice preferiblemente con un buen Rock o haga la película de la historia de alguna canción que le apasione. Ojo, no un vídeo clip.

Y una cita que Wenders hace de una cita que Gorbachov hace de Dovstoievski: ***“El secreto de la vida no radica en el hecho de que uno vive, sino en para qué uno vive”.***

Y otras citas par memorizar y conseguir noviecita a la medida de un pseudointelectual:

“Existencial trascendencia a lo admirable” “La soledad es una acto sin retorno” “Dios es un homosexual negro vestido de kimono negro” (citas tomadas de citas de clase).

Estética del Cine.

Presentado a: **Gilberto Bello**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Gian Luigi Rondi, El cine de los grandes maestros. Buenos aires: Emecé. 1983. p. 335. Garcia Escudero. Vamos a Hablar de cine. España: Salvat. 1970. p. 161. Satanley Kauffman. El mundo del cine. Buenos Aires: marymar. 1972. p. 505. Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gilli. 1977. p. 135. Sarris Andrew. Entrevista con directores de cine. España: magisterio español. 1972. p. 200. Wim Wenderss, retrospectiva. institutito Goethe y cinemateca distrital. Werner herzog, retrospectiva instituto Goethe y cinemateca distrital.

Anexos: Biofilmografía.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos obviamente.

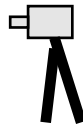
Nota: Se recomienda ver Fata Morgana y el misterio de Hauser de Herzog, todas las de ángeles de Wenderss, y obviamente a París, Texas. Puede ir todos los viernes al Goethe y ver cine alemán sin ningún costo o lo debe pedir prestado. Pero hay algunas en la biblioteca o con palanca con el monitor o el profe.

Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de comunicación y lenguaje
Carrera de comunicación social
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

El nuevo cine alemán: La mirada inocente del hombre solitario.

“Las historias no son más que un pretexto para hacer imágenes, quizá también porque de tanto en tanto las imágenes se me escapan, por semana o meses. Entonces ya no veo, ninguna imagen me parece notable, ya no tengo el placer de concebirlas, y si durante esos momentos lo intento, resulta algo completamente arbitrario. Imágenes sin forma, porque no hay una mirada que podría concederlas. Y lo pero que puede pasar: la mirada turística”





¿CINE LATINOAMERICANO? *Sí, vea que si existe.*

**Manual para convertirse en un
pseudointelectual de buena factura.**

Octavo Capítulo

***“Fidel Castro pronunció su famosos discurso palabras a los intelectuales. Citaré partes del texto transcrito en Obras Escogidas... Castro después de haber reconocido que había cierto miedo en el ambiente, en seguida se presentó tranquilizador y hasta conciliador: Permítanme decirles en primer lugar que la Revolución defiende la libertad; que la Revolución ha traído una suma muy grande de libertades... que si la preocupación de algunos es que la revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esta preocupación es innecesaria, que esta preocupación no tiene razón de ser, pero era aquello sólo táctica oratoria.
(...) En suma aprobó totalmente la acción de los censores y concedió al ICAIC su derecho inalienable de mandar a secuestrar el film (Un cortometraje titulado P.M. En 16 mm. Realizado por Jiménez Leal y Sabá Cabrera)”***

Néstor Almendros

Es sin duda la revolución lo que mueve al cine cubano. Ya sea para abanderarla o negarla, y de ahí que el actor principal, en muchos casos del conflicto, social y cinematográfico corresponde a la figura de Fidel Castro. Sin embargo lo más

significativo se encuentra en la posibilidad de la libertad de expresión. En el no acallarse, sino que cuestione, se burle, se magnifique, se diga en últimas lo que se piensa y lo que se siente frente a nuestra situación.

De hecho hay que tener en cuenta que hablamos el mismo idioma. ¿el español? o el de la necesidad de libertad.

Sin embargo no es sólo el juicio político que es el tema predominante del cine, sino la forma de señalar la violencia que se presenta casi como estética, en el que se presentan los buenos y los malos, inmersos dentro de las estructuras del melodrama llorón, y empero con el aire de realidad que se sumerge... Es de hecho la manifestación del socialismo que lo comparte o lo difiere.

Al cine latinoamericano se le ha enjuiciado muchas veces: o por la poca calidad en las historias, o la mala adaptación en imágenes que la narran, o las fallas de sonido, o el tema de desacreditación de la sociedad capitalista burguesa de forma exagerada y tendenciosa, o el falso optimismo que se convierte en postales de venta turística, o el pseudofolclorismo del costumbrismo, o que hay que subtítularla para que los gringos la puedan leer y ahí si paila porque se la tiran en la distracción total, o porque no son rentables porque ni siquiera por nacionalismo las mismas personas van a ver su propio cine... Y sí es cierto, no hay nada que hacer, pero lo

peor de todo, es que ahí no termina la lista. De hecho las listas son un problema porque siempre se queda por fuera la mitad de la enumeración.

Sin embargo no hay que desmeritar los adelantos que en esta materia se ha logrado. Y tomemos como ejemplo a Cuba, quien quizás es de los que más abajo empezó y bueno de los que hoy se encuentra entre los de mayor facilidad y posibilidades en la realización.

Cuando inicia el cine sonoro, las producciones eran peores que cuando se realizaban filmes mudos. Se imitaba todo lo que llegaba de México y gringolandia... Los cineclubes y todos los exiliados vendría a dar frutos posteriores. Emilio Fernández realiza *la rosa blanca* que como adaptación de la historia funciona, pero en nada más y de hecho es la peor película de este director... Luego la televisión inicia su apogeo, los cubanos han aprendido por sí mismos. Y los jóvenes que no son militantes rebautizan la Revolución como marxista-leninista...

Los primeros pasos se dan en el género documental, sin embargo luego se decide por la posibilidad experimental de los cortometrajes desencadenando con esto una línea ideológica y política que marca un cine con temas agresivos y de coyuntura... A su vez, surge otra corriente que crítica la politización del cine y se encarga de liberar un *free-cinema*, movimiento en el cual se intenta captar por sorpresas escenas de la vida real con la mínima

intervención del director. Un Kinopravda, una especie de cinèma verité latino que intenta ver el punto de vista revolucionario desde la realidad en la que se presenta. Un cine espontáneo como ellos mismos lo llamaban.

Luego el largometraje inicia al poco tiempo de empezada la revolución. El entusiasmo es grande, y entre los ejemplos podemos contar con *memorias del subdesarrollo de Gutiérrez Alea...* sin embargo decae y no logra mantenerse al nivel de los cortos y como solución se invita a extranjeros: Zavattini, Varda, Ivens, entre otros... Pero sólo evidencian su mirada de turistas del país y de la revolución. Sin embargo es quizás y paradójicamente el lugar en el que los extranjeros pueden ir a formarse con mayores posibilidades técnicas ya que con las diferentes inversiones y apoyos han logrado consolidarse como uno de los países con más posibilidades y potencialidades cinematográficas. Incluso tenemos como ejemplo, la reciente producción *Fresas y chocolate* que no abandona la perspectiva revolucionaria y sin embargo no se limita a una visión política sesgada.

La revolución da un modo de narración, esa nostalgia por uno u otro estado... El hecho de denunciar lo que nos parece más injusto, el sentimiento que desde el melodrama se desborda convirtiéndose en una novela cinematográfica.

ALGUNOS DATOS VIEJOS DEL 72.

1. En Cuba hay 544 salas comerciales. 403.700 butacas. 65.000.000 espectadores anuales. un 8.2 en promedio de asistencia anual por habitante. 4 largometrajes en promedio de producción nacional. 320 promedio de filmes exhibidos comercialmente de los cuales 170 son gringos. una filmoteca en Santiago y festivales oficiales desde 1967 en "Viña del Mar".

2. En Colombia estamos peor y eso que el territorio es mayor. 771 salas comerciales de las cuales eran 92 en Bogotá. Hoy día hasta las convierten en parqueaderos porque es más rentable, y si no me cree dese la pasadita por el antiguo teatro REX en la CII 21 con 9... 480.000 butacas. 95.000.000 Espectadores anuales, en un promedio de asistencia anual por habitante de 4.6. la producción no pasaba de dos largometrajes por año y el promedio de filmes exhibidos era de 417 de los cuales 170 eran gringos, hoy en día son más. una Filmoteca en Bogotá, completamente desconocida, abandonada y en la cual se invierten millones de pesos para restaurarla por falta de uso. ¡JÁ! y bueno nuestro festival de Cartagena en el que nunca se ha implementado el premio a banda sonora... Ahora también está el de Bogotá... ¡Ay! Santa Fe.

3. Bueno, y esta no es una noticia nueva, pero la procedencia de los filmes que se exhiben en Latinoamérica son en un 55% estadounidenses. En siete países supera el 60% y en unos pocos alcanza el 75%.

4. Cantinflas era el personaje favorito. ¿Será por eso que lo repiten a cada rato en los programas de televisión que no hayan como rellenar el hueco?

Lo peor de todo es que el panorama no parece muy alentador, sin embargo donde hay fe hay esperanza. Y por eso las revoluciones y por eso mismo la cinematografía sobre este tema.

Estética del Cine.

Presentado a: **Gilberto Bello**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Cinemanía: ensayos sobre cine, Néstor almendros. seis barral: españa. 1992. p. 374. Gian Luigi Rondi, El cine de los grandes maestros. Buenos aires: Emecé. 1983. p. 335. Garcia Escudero. Vamos a Hablar de cine. España: Salvat. 1970. p. 161. Satanley Kauffman. El mundo del cine. Buenos Aires: marymar. 1972. p. 505. Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gilli. 1977.p. 135.

Anexos: Biofilmografía.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos obviamente.

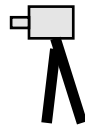
Nota: Se recomienda ver azúcar amarga que aunque es muy mala el profesor dice que hay que verla para entender la cinematografía cubana, las memorias del subdesarrollo y fresas y chocolate... No, que no se note que no sabe nada más de cine cubano. VALE!

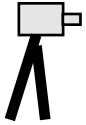
Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de comunicación y lenguaje
Carrera de comunicación social
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

El cine Cubano: La mirada de la Revolución.

“El líder máximo de la Revolución Cubana, el comandante Fidel Castro, no podía escapar a la regla (a los dictadores suele gustarles el cine). Después de haber creado en 1979 el Festival Internacional de Cine de la Habana, acaba de inaugurar personalmente, este año, una importante escuela de cine. Pero antes de comentar este acontecimiento, será conveniente retroceder y pasar revista a la historia del cine cubano”.





WOODY ALLEN, ...!?

**Manual para convertirse en un
pseudointelectual de buena factura.**

Noveno Capítulo

¿Qué cosa hay, en la vida más importante que la muerte? Todo cuanto hacemos, desde que tenemos uso de razón en adelante, ¿no es un único y largo intento de substraernos del algún modo a la muerte? Yo hablo, como, viajo, me caso, me divorcio... Son todos actos, gestos que tienen una sola matriz, la reacción ante la inevitabilidad causada por la certeza de que un día moriré. ¡Una enorme y horrible cuestión esta conciencia! Yo la despierto hasta el alba, totalmente transpirado. Poco a poco me acostumbra ella, pero todo lo que hice después, a partir de aquella noche, siempre me ha llevado a tratar de hallarle solución al problema. Soluciones difíciles más bien, que no hallaba jamás cerca de mi mano"

Woody Allen

La burla a la seguridad del hombre de éxito, la ternura de un fracasado capaz de amarlas a todas y divorciarse de todas, y no poder mostrarse como un hombre seguro entre la cama. El titubeo y la timidez, además de la desgracia física que es ser feo... Eso es de lo que Woody Allen hace una parodia, de la gringolandia plástica y snob, burguesa e hipócrita que no es capaz

de burlarse de sí misma y todo lo aparenta. Él es el personaje de sus historias un bohemio fracasado que se hace héroe imbricado con una especie de tragedia griega. Un tipo traicionado y reencontrado en el psicoanálisis. Un ser ciudadano en la que la ciudad sicoparanóica es una muralla y en la que el smock puro es lo único que vale la pena respirarse... Y un hijo de judíos para más señas.

Un hombre capaz de burlarse de la intelectualidad, de hecho que tonto sería escribir un ensayo para convertirse en un pseudointelectual en materia cinematográfica de Allen, de hecho él se burlaría mejor de sí mismo y esto se limitaría a la caricatura de lo que podría ser... Es por eso que es un director al que prefiero tomar en serio.

Allen se refiere a la intelectualidad de los gringos y los euracas así: (...) *siempre tuve la impresión de que ustedes, la cultura y la vida no se hallan en contradicción entre sí. En Europa el intelectual, "vive", y lo mismo ocurre con el hombre culto. Puede ser un óptimo padre aunque Bergman diga lo contrario. En cambio, en los Estados Unidos, la intelectualidad y la cultura se han vuelto un mito tan grande que todo debe ser sacrificado a ellas. Aun la vida, si ésta resulta útil.*

Eso es Allen, un crítico de los gringos y un admirador de Bergman. De hecho realizó un "homenaje" a este director con su película interiores, en la que tres caracteres de mujeres, las tres hijas, tienen la ilusión de SER porque se sienten cultas,

bellas, inteligentes... Pero en realidad ni *son* ni *viven*. Sobre todo porque así como son se enfrentan a la idea de la propia muerte, y no superan esa idea, porque ni siquiera saben superar su vida. Y fracasan en todo...

Así como en Manhattan... Un hombre mayor que se enamora de una niña, pero no es capaz de reconocerlo, y que además intentó atropellar con el auto a la novia de su exmujer, y que además de todo tiene un romance con la amante de su mejor amigo que es a su vez una neurótica que debe ser psicoanalizada por él.

Sin embargo, su obra no se limita a hacer comedia de la realidad, es algo mucho más allá. *Creo que lo "serio", lo "grave", son los problemas sociales -Las relaciones con los negros, por ejemplo- y los problemas del alma, las relaciones con Dios. Entonces dígame, ¿cómo puede tratarse "seriamente" estos problemas confiándolos a la comicidad? Los negros norteamericanos, o Dios, tomados en broma, llegaron a lo sumo a ser un musical, o un jueguito tipo ¡Dios mío!, pero nunca tendrán nada que ver con los temas serios desde el punto de partida. Lo serio llama a lo serio, lo cómico se limita a hacerle cosquillas, o a dar vueltas a su alrededor, a distancia*

La realidad es en definitiva algo que se encuentra en su propia forma, y en la que al representar le incluimos algo de lo que nosotros mismos vemos y sentimos, lo que en definitiva no es otra cosa, sino lo que somos o lo que nos gustaría ser... Con

excepción de ser comparado con Chaplin, nadie puede compararse con él, con su sentido de la comicidad desde la mímica, desde el gesto, en cambio Allen es un Bergman con comicidad, es decir, está en el diálogo, en la palabra dicha y callada, en los lapsus... Pero en la que de una u otra forma en el cine se ve a un otro y no se está solo en la oscuridad... Eso sería una película de terror.

Allen el actor: (...) *Aunque de algún tiempo a esta parte tengo algunas dudas sobre mis papeles. ¡Es culpa de mi madre! Le pregunté en que filme le había gustado más, y me contestó: En **Casino Royales**. No discuto el filme, discuto al personajes, el único villano de mi carrera. Ahora me atormenta el dilema: ¿debo imitar a Marlon Brando o a Boris Karloff?* Sin embargo, él es capaz de intentar ser Bogart, el de casa blanca, o de incluirse dentro de la mitología de Afrodita... O limitarse a tocar su clarinete en el bar de la 60 en New York, llegar e irse.

ELEMENTOS PARA HACER UN FILME AL ESTILO DE WOODY ALLEN

1. Sólo tienes que tener el siguiente nombre: **Woody Allen**

De su trabajo en la dirección manifiesta sentirse satisfecho cada vez que recibe cartas de seres desconocidos que le dicen que ¡qué real! Que alguna vez les sucedió en la vida. Eso es complicado, en la actualidad es mucho más fácil que digan que de donde sacó todas esas tonterías.

Y sí, es inevitable sentirse reflejado en sus películas, de una u otro modo no es la historia solamente de esa ciudad ni de cuatro personajes, es la historia de las ciudades y del ser humano.

Estética del Cine.

Presentado a: **Gilberto Bello**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Gian Luigi Rondi, El cine de los grandes maestros. Buenos aires: Emecé. 1983. p. 335. Garcia Escudero. Vamos a Hablar de cine. España: Salvat. 1970. p. 161. Satanley Kauffman. El mundo del cine. Buenos Aires: marymar. 1972. p. 505. Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gilli. 1977.p. 135.

Anexos: Biofilmografía.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos obviamente.

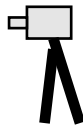
Nota: Se recomienda ver Manhathan, interiores, todo lo que usted quiso saber sobre sexo y jamás se lo han contado.

Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de comunicación y lenguaje
Carrera de comunicación social
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

Woody Allen: El inconsciente solitario.

“No es culta, no es refinada, no tiene buen gusto, es ordinaria y hasta roza la vulgaridad. Pero justamente por todo eso es verdadera, genuina y, sobre todo, está en última instancia, por qué se muere...”.





DEL OFICIO DE DIRIGIR ¡Corten!

**Manual para convertirse en un
pseudointelectual de buena factura.**

Décimo Capítulo

***“ Ya conoces mi filosofía... Para mí,
hacer un filme es como para otro
hacer una silla, una mesita, una tasa.
Es suma COSAS, que después serán
usadas y, por lo tanto, apreciadas”***

Igmar Bergman

Es así como dirigir es un oficio, un trabajo, una dura tarea! ¿Dura? Mejor veamos que es lo que tiene que hacer un director, sin embargo sus tareas no son específicas varían según el estilo de cada persona y con lo que se quiere.

FUNCIONES DEL TIPO

- 1.** Puede ser que sea además del autor del argumento o por lo menos quien adapte un tema ajeno.
- 2.** Suele suceder que su hombre no aparezca nunca entre los guionistas y a pesar de todo no haya duda de su supervisión.
- 3.** La supervisión puede ser mucho más sólida cuando además de todo figura como coproductor ya que es el propietario del capital invertido, sin embargo esto siempre es bueno, porque puede hacer lo que se le dé la gana.

4. Se han dado casos en los que no solamente son los responsables de sus temas, sino que también de la fotografía (Emilio Olmi), de su actuación (Keaton, Welles) y hasta del bailes (Kelly).

5. Hay un grupo de directores que parecen no tener un sello personal y que se limitan a seguir las normas fijadas por los estudios, aunque muy de vez en cuando su genialidad reside en la capacidad camaleónica de ir de un género a otro y hacerlo con cierta artesanía.

6. Es el encargado, en algunos casos, de decirle al actor cómo interpretar, hasta donde desplazarlo, dónde dirigirá la mirada... Pero en su mayoría para que salgan bien las cosas debe cada uno hacer lo suyo...

En definitiva el director puede hacer todas, algunas o ninguna de estas tareas, pero ante todo debe ser el coordinador de todos los esfuerzos de los que se encargan de cada actividad específica y tener un seguimiento cercano de todo el filme, en últimas es quien en realidad tiene una visión holística de la experiencia o proceso que es un filme (use la palabra holístico muy pocas veces es su discurso para que no se vuelva repetitivo, mi querido amigo).

“A menudo se nos pide que definamos la dirección. La única explicación, creo, es la de que es la suma de todas las decisiones que se adoptan en el proceso de narrar el argumento, cuanto mayor sea la facilidad con que esas decisiones se tejen entre sí, más concluyente será la ejecución del

film. Durante años se creyó que la calidad dependía de los medios existentes a disposición del realizador. Nada podría alejarse tanto de la verdad (...) Orson Welles ha dicho que nadie en el mundo está tonto como un director, que hable de su propia obra. Tenía razón desde luego, pero yo agregaría, que nadie tan tonto y tan maravilloso”

Truffaut

El oficio de dirigir también tiene que ver con el lugar en el que esta actividad se realiza, en algunos lugares es el todero, en otros debe limitarse a ser el técnico de la actuación, en algunos es considerado como un genio, en otros como uno más del equipo. Sin embargo es quien acompaña como en un canto de ópera con su frase típica:

LUCES, CÁMARA, ACCIÓN.

*“(...) puesto que en el cine hay fundamentalmente dos órdenes: **Acción y corten** entre ambas órdenes se realiza el filme; es decir, durante minuto y medio cada día de rodaje. Se es director minuto y medio diario”*

Truffaut

En muchos casos para que las acciones sean lo más cercano a lo que se quiere se intenta que el actor se encuentre cómodo o que se mantenga en un estado de ánimo como el que queremos (bravo, en silencio, aislado, apabullado...)

Tal es el caso de directores como Bergman o Kurosawa:

“El filme toca aspectos penosos, difíciles para expresarlos, para conseguir que los actores lo expresen, con todo el desgarramiento necesario, con la evidencia y aun las alusiones imperceptibles que me urgían, se requería recogimiento, concentración, SILENCIO. No es una paradoja. Un actor no puede gritar de verdad dentro y fuera, si alrededor de él no hay silencio religiosos (...)” Igmar Bergman se refiere a la grabación del huevo de la serpiente.

*“He utilizado dos cámaras y a menudo tres, para que los actores, como siempre sientan cómodos, **dentro** de una realidad en la que no están obligados a interrumpirse ni a cambiar de posición continuamente. Así me propongo obtener mayores efectos pictóricos en la composición de la imagen”* El emperador, Akira Kurosawa. Él como siempre tan bello.

Y aquí mismo podemos mencionar otro factor importante. Por ejemplo, Kurosawa, intenta mantenerse lo más fiel a lo que ha escrito en el guión y como el mismo lo dice, incluso en los gestos, los tiempos, los modos. Hitchcock tampoco improvisa, todo debe estar listo frente al escritorio... ¿Cómo se puede improvisar en el set, con toda esa gente alrededor de uno, no sólo los actores, sino los técnicos, los maquinistas, los electricistas? Si un músico puede crear ante un pentagrama y un arquitecto puede hacerlo mismo ante una hoja de dibujo, ¿por qué un director no puede crear una película frente a su propia máquina de escribir? Me asombro de quienes hacen lo contrario, así como me asombraría de un músico si lo viera crear en el momento en que toda la

orquesta a su alrededor espera sus notas, para ejecutarlas en el momento. ¡Piense qué hermosos sería! Todo fríamente calculado. Sin embargo los directores que improvisan también existen, los neorrealistas en su mayoría... Todo depende de la preocupación por la realidad, los directores hacen películas para sentirse libres y para representar la realidad, así ésta sea hasta el mejor de los sueños.

Kurosawa para algunas películas pintaba a sus actores porque la película pancromática no daba el color real de lo que Japón es, Coppola puso las etiquetas de las cervezas que bebían los norteamericanos en Saigón, y como el ambiente era dramático vinculó la estilización teatral a su película, emplear actores que no lo son, sino que se representan a sí mismos, la iluminación... Y todo esto depende de lo que el director desee, se imagine, quiera, pero también del saber escuchar sugerencias bien sea para tomarlas o desecharlas.

En total, es su minuto de gloria y de libertad.

FRASES PARA TENER EN CUENTA:

FELLINI: *“No sólo los frescos se borran, todo se borra. Y sigue flotando en el aire una pesadilla de fin de mundo”*

TARKÓVSKI, que cita a ENGELS: *“El nivel de una obra de arte es tanto más alto cuanto más profundamente disimulada está la idea que la obra expresa”*

OSHIMA: *“La pornografía, de cualquier modo que se la juzgue es alegre. Y mi filmes es de la muerte...”*

HITCHCOCK: *“¿Ha visto alguna vez a un actor en un estudio? ¿Ha visto adónde va apenas termina de rodar? Corre al camarín y se planta delante de un espejo, rodeado de una corte de peluqueros, manicuras, maquilladores y sastres que se ocupan de él: Exactamente como un niño. Pero con una diferencia en contra del actor, El niño en cuanto queda libre, va a jugar, a vivir”*

KUROSAWA: *“En el cine la realidad se encuentra y se expresa mirando en primer lugar hacia adentro. Nosotros somos la medida y el rostro de la realidad”.*

“No consigo imaginarme a mí mismo fuera del cine. Si no tuviera el cine, estaría perdido, muerto. Es como si Kurosawa y el cine fueran una misma cosa. Como si Kurosawa fuera cine”.

INGRID BERGMAN, consejos a una actriz que comienza

*“En principio, que piense dos veces antes de ponerse a hacer cine, para asegurarse de que lo hará verdaderamente, porque el cine no es sólo mostrar una linda cara y hacerse ver con los hermosos vestidos, o aún sin ellos, como se acostumbra hoy. El cine es un trabajo, y hace falta aprenderlo. Y, para aprenderlo, no basta tener talento, se necesita paciencia, energía, disciplina, coraje, sobre todo coraje. Coraje ante el fracaso, pero también ante el éxito. Si una actriz quiere llegar, y durar, debe saber decir que **NO**”*

DE LA EXPERIENCIA:

Sí manejar actores es muy difícil, pero es todavía más complejo aún el decidir sobre quién da el perfil indicado para el personaje, quien funciona... Una vez listo, era el intento porque fueran ellos mismo, no miraran la cámara, y creo que a diferencia de lo que plantea Bergman se necesitaba comodidad. Aunque a diferencia de esto, en cierto momento era indispensable que se sintieran agotados, dispuesto a pelear contra el mundo, ya que por qué precisamente a mí me toca un bus horrible, en la Caracas, y a parte de todo me roban, me maltratan... La ciudad es agresiva y eso debía verse y sentirse.

Sin embargo nunca llegamos allá, tuvimos muchos problemas, la producción fue un desastre... Y en esos casos es mejor tener uno mismo el capital y administrarlo...

A los actores hay que mimarlos demasiado, se creen las estrellas y eso a pesar de ser un corto estudiantil, no me los imagino en una producción profesional... Sin embargo, también deben ser respetados en todo momento, especialmente si ya se empezó a filmar con ellos y no hay más plata para iniciar nuevamente la grabación... Es bueno, hablar con los técnicos y las personas que van a estar presentes en el momento de escenas difíciles (Sensualidad, miedo, asco...) Por impertinencias, todo el trabajo se puede perder. La concentración debe ser total.

Cómo actores, bueno, porque hasta eso hicimos en este trabajo,

además de cantar en los buses, vender postres, hacer un concierto que fue un fracaso... En fin, actuar no es tan fácil como pareciera, la entonación de la voz y el sentimiento debe ser evocado en el momento, especialmente, si no se quiere que parezca falso... Aunque eso mismo puede formar parte de la estética que se quiera.

La responsabilidad estética, también depende del director, de lo que a él le parezca más conveniente en la narración, y eso finalmente será lo que se verá.

Realización de Televisión.

Presentado a: **Gonzalo Carreño**

Por: **Andrea Caro Gómez**

Fuentes: Gian Luigi Rondi, El cine de los grandes maestros. Buenos aires: Emecé. 1983. p. 335. Garcia Escudero. Vamos a Hablar de cine. España: Salvat. 1970. p. 161. Satanley Kauffman. El mundo del cine. Buenos Aires: marymar. 1972. p. 505. Pecori, Franco. Cine, forma y método. Barcelona: Gustavo Gilli. 1977. p. 135. Sarris Andrew. Entrevista con directores de cine. España: magisterio español. 1972.p. 200.

Anexos: Biofilmografía.

Ilustraciones: Completamente plagiadas y sin pagar los derechos obviamente.

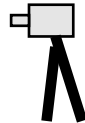
Nota: Se recomienda ver cine, mucho cine. Y teatro

Colaboraciones: un agradecimiento para ellos.

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de comunicación y lenguaje
Carrera de comunicación social
Énfasis en comunicación educativa (t.v)

El director : Un conquistador.

“El cine debería ser siempre un descubrimiento de algo. Creo que el cine debería ser esencialmente poético; por eso durante el rodaje, y no durante la preparación, trato de sumergirme en un desarrollo poético que se diferencia del desarrollo narrativo y dramático” Orson Welles



**Manual
para
convertirse
en un
pseudointelectual
de buena
factura
en materia
cinematográfica**

Andrea Caro Gómez