

24 CUADROS

AÑO 4 - N°18

A man in traditional clothing, including a headband and a loincloth, walks through a field of grapevines. He has a visible wound on his chest. The background shows a cloudy sky.

CADA ÁRBOL SE CONOCE POR SU FRUTO

Escriben: Giuffré, Fonte, Castro, Mazzini, Siroti, Mel, Gil, Butaca, Castaño, Panessi y Zadunaiski.

TEORÍA DEL 18

Plan B (anhelo de satisfacción)

MASSACRE

Y ya me siento desterrado,
nadie cree en mi opinión,
Y si solo es el aliento de mi alma
que alimenta mi calor
lo que falta es mas tiempo,
tanto tiempo y todo para vos.

Y si me encuentro hablando solo,
No me importa es mi obsesión,
Y si volando redescubro mis heridas,
Ya no me importa mi dolor.
Ah...tanto tiempo y todo para vos.

Y cuando falta, me haces falta
La conciencia, la ilusión.
A la conquista de mi alma
Y al conflicto negación.
No reces por mí, no hables por mí
No reces por mí.



INDEX

24 CUADROS

- Bad Lieutenant / Pag 1
Teoría del 18 / Pag 2
Ud. está aquí / Pag 3
Plot por Mariano Castaño / Pag 4
Prólogo por José Butaca / Pag 5
Las Pasiones por Néstor Fonte / Pag 6
El quinto Evangelio por J.P Mazzini / Pag 8
Fe en el celulioide por Sergio Zadunaiski / Pag 13
Soy Ateo gracias a Dios por Marcelo Gil / Pag 14
24 Franciscos por Segundo por Néstor Fonte / Pag 18
Las Ostias de mi vida por Julian Castro / Pag 22
Von Trier, Hombre de Fe por Néstor Fonte / Pag 25
Salsa Nipona por Hernán Castaño / Pag 28
La Temperatura Promedio del Paraíso por Pablo Siroti / Pag 31
El cuarto Rey Mago por Roberto Giuffré / Pag 33
Antes de la Fatalidad por Néstor Fonte / Pag 36
Copia Conforme por Marcelo Gil / Pag 39
Vanguardias Cinematográficas Parte 4 por Natacha Mel / Pag 43
Staff / Pag 49
Contratapa / Pag 50

DAVID LEAN

Esta revista no se escribe, se construye. Y ya sabemos de los vicios de la construcción: no tenemos los planos aprobados, la fecha de entrega caducó hace meses, el presupuesto está tan pasado que pegamos los azulejos con engrudo, el capataz desayuna *Vino Toro* y los obreros se entretienen gritando a las chicas que pasan por la calle mientras prueban la presión de los caños de gas fumando un puchón en el andamio.

En esas condiciones se decidió que la temática del número tenía que ser original, chispeante, polémica. Una perfecta pelotudez. Como meter el estacionamiento del edificio en la terraza.

Empezamos con *Cine y Religión*, pero nos dimos cuenta que, francamente, de la mayoría de las religiones no sabíamos un puto. Confundir *sunies* con *chiies* no es poca cosa, y más alla de la burrada que hubiéramos cometido, del escarnio al que nos hubiéramos expuesto, no se puede pasar por alto el detalle de que algunos de los muchachos del turbante carecen de sentido del humor. Y si no pregúntenle a *Salman Rushdie*.

No tenemos su fama ni talento, pero seguro que tenemos más cagazo.

Luego de pasar lista, entre *Mazzinis*, *Fontes*, *Giles*, *Pannesis*, *Giuffrés*, *Castros* y *Castaños*, no nos quedó más remedio que admitir que muy moishes no sonamos. Consultamos el manual de estilo del escriba semi-pro y allí se encuentra un sabio consejo: "ni se le ocurra hablar de judaísmo, ni de judíos, rabinos o sinagogas, ni siquiera de Norman Erlich, si Ud. es GOY".

Al pie de la letra seguimos el consejo, y tachamos otra religión. Ser tildados de antisemitas a esta altura, no es una opción. Es el fin de *Woody Allen* en la 24.

De *Budismo*, nada. No podríamos identificar la relación cine-budismo, salvo que la película se llamara *Buda, la historia*. O no, ya que hay una película argenta que se llama *Un buda*, pero no es sobre "el" *Buda*. No sé, no entiendo. Me vengo a enterar hoy que no hay acuerdo aún sobre si el budismo es una religión o más bien una filosofía de vida. Encima, es un estudio

profundísimo que puede llevar una vida. Más vale no meterse en ese asunto. El *Gordo* tiene pinta de bueno, pero se sabe, los orientales son todos karatecas.

Del *hinduismo* ni hablemos. Imagínense que no es una religión sino que es una tradición, sin sacerdotes ni organización. Es un conjunto de creencias. O sea, no hay que ser un genio para darse cuenta que si encima metemos al cine de *Bollywood* en el análisis, se convierte en tremendo guiso.

Desolados por el panorama, insistimos en que el tema era



válido, a pesar de nuestra profunda ignorancia.

Revisamos nuestras credenciales, para ver si accediamos al último reducto: bautizados, casados por *Iglesia*, alguno con comunión y otro que incluso ha llegado a la confirmación. Un club nos había aceptado como socios hace rato, y a decir verdad, ninguno hacia demasiado uso de las instalaciones.

Cine y Cristianismo entonces. Un poco más amplio que *Cine y Catolicismo* y un poco más acotado que *Cine y Monoteísmo*.

Y, si bien, el conjunto de ritos que conforman el *cristianismo* es

responsable del discurso profundamente nocivo que sus pastores predicen a los corderos, donde se inculca la guerra santa, la intolerancia, el profundo desapego a la vida y aún más a la calidad de vida; hoy en día la misma religión tal vez sea la más fácil de criticar en *Occidente* sin salir demasiado chamuscado.

No sé si se lo debemos a *Enrique VIII*, a *Oliver Cromwell*, a *León Trotsky*, o a los *Patriotas Americanos* (de Norte a Sur), pero cualquier tipo puede hablar sin tapujos del *Papa* en *Roma*, o de la cabeza de los Evangelistas de *Texas* y salir airoso si hay debate. Incluso, y no importan demasiado sus argumentos, parecerá por contraste un tipo progresista. Pruebe putear a *Israel* y me avisa. No sé si logrará borrar la esvástica de su expediente.

Si, ya sé los argumentos en contra, pero bueno muchachos, será hora de superar ese asunto con *Galileo*.

Y quiero hacer un aparte, porque imagino algún correo de lectores que hablará de la censura: en el año 2011 todavía no se pudo estrenar en *Argentina La última tentación de Cristo*, y la *Corte Suprema de Chile* acaba de ratificar su prohibición en ese país. Esa misma película fue estrenada en el *Festival de Venecia* y su reedición de 2007 fue proyectada nada menos que en el *Festival de Roma*. Ser, literalmente, más papistas que el *Papa* es una nueva muestra del salvajismo ciego de la fauna local. Escribe *Don Arturo Pérez-Reverte*: *Si terribles son quienes dicen actuar en nombre de una autoridad, una jerarquía o una patria, mucho peores son quienes se estiman justificados por cualquier dios*".

No se dan muchas instrucciones ni recomendaciones en esta revista, ni mucho menos consejos. Ante el estupor que causó la elección del tema en algunos, se dieron algunas "temáticas" que sirvieran como guía, y por supuesto, fueron olímpicamente ignoradas.

Es decir, lo que aquí van a leer, nuestro informe sobre *Cine y Cristianismo*, salió de lo profundo del alma de cada redactor. No se puede pedir algo más sincero que eso cuando se trata un tema tan serio por un lado, y una religión por otro.



Evangelios, buenas nuevas
ni recuerdo cuales eran
me pregunto y se que no hay respuesta
¿Serían hombres de imaginación fértil o
meros cronistas de época?
Aquellos eran los Pasolini
o tal vez los Gibson
hombres de fe que cuenta y cuentan
o escriidores sin conciencia
guionistas afiebrados por las nuevas buenas
Se ha escrito mucho en aquellas épocas
pero ecce homo era o no era
Sufrió demasiado aquel iluminado
eli eli lo habías abandonado
sacrificio golpeador de conciencias
de conciencias vivas y muertas
como nadie todavía en este arte séptimo
ha dado como fuere, en la tecla
es y fue tan grande el sacrificio aquel
que por mas sangre falsa que se vierta
no puede volverse espectáculo

tremenda horrible patética tragedia
ni puede haber espectadores que no sientan
que si todo fue como dicen los escribas
nadie sienta que no siente que mala suerte aquella
un padre tan jodido que según él, era él el que era
sin discusión alguna,el patron de la vereda
y el flaco redentor que se banque el sacrificio
para que todos creyeran,la verdad de veras
el que manda es uno solo y otro solo solo solo, el que aunque
después resucite
agoniza en sus heridas y padece,
padece ausencia de padre
y no habrá por mas buena que sea la madre,
quien de esa ausencia lo consuela
la pregunta es pertinente
¿Lo podrá filmar alguien sin que,con fe o sin ella
se juegue como Él en esa increíble rayuela?
Se sabe, sabemos que esta historia tiene mas de una vuelta
sin The End aunque nadie lo crea

Prólogo

Por José Butaca



Maria Falconetti Superstar

LAS PASIONES

Una Introducción

Por Néstor Fonte

Resulta complejo realizar un abordaje analítico sobre la relación entre el cine y el cristianismo, un tema tan rico en matices y tan controvertido en opiniones. Por un lado, teniendo en cuenta que a través de los siglos, la denominación de cristiano ha sido compartida por diversos grupos de creyentes, y más aún cuando cada uno de ellos, como es el caso de los católicos, marcionitas, arrianos, nestorianos, ortodoxos, anglicanos o protestantes, entre otros, ha reflejado su propia postura dogmática distintiva sin perder la naturaleza cristiana común al conjunto que los contiene. Por el otro, al comprender la diversidad de enfoques y la multiplicidad de miradas con las que el cine ha encarado el tema y resuelto su obra, en su ya importante trayectoria más que centenaria.

Un simple repaso de la producción cinematográfica vinculada con el tópico permite comprobar que los puntos de interés han sido variados: El poder y la historia del cristianismo, sus problemas y su fuerza ideológica. Con sus doctrinas basadas en la creencia en la autoridad de las Escrituras: *La Biblia*, como inspirada e infalible palabra de Dios; en el dogma de que Dios es un ser único que existe simultáneamente como tres personas (*La Santísima Trinidad*: El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo), que además es eterno, inmutable, omnipotente, omnisciente, omnipresente, santo y justo, que ha creado el universo de la nada y gobierna su creación soberanamente, incluyendo a los humanos y a los seres angelicales; en el reconocimiento del hombre como un ser físico y espiritual creado a la imagen de Dios, pero maculado por el pecado original, cuyos efectos continúan hasta nuestros días en la forma de crueldad, sufrimiento y la muerte; en la existencia de Jesucristo, nacido de una virgen por la gracia de Dios, enviado para salvar a los hombres y mujeres, y muerto por los pecados de la humanidad, un Jesús corporalmente resucitado de entre los muertos que un día regresará para juzgar al mundo y liberar al pueblo; y finalmente, en el reconocimiento de la iglesia como una ordenanza de Dios y un vehículo de evangelización.

Como fenómeno religioso, el cristianismo ha sido consustancial a toda expresión cultural que le haya sido contemporánea en algún momento de su larga vida; ha sido también mayoritario en la civilización occidental en la que el cine se inventó y desarrolló en gran medida. Es indudable que, además, ha influido

fuertemente, hasta dominar en algunas ocasiones a gobiernos y formas de ser, lo que significó, en los hechos, un innegable aporte en argumentos históricos, ideas e imposiciones, cuyos efectos extralimitaron el cauce religioso que le es inherente.

La fuerza de las imágenes, las personas, los mitos y la narrativa occidental ha sido imbuida de cristianismo. El cine, como arte de la representación que condensa estos elementos, no ha estado exento de su influencia. Tampoco ha dejado de atreverse a cuestionarlo. Como actividad creativa, el llamado séptimo arte se ha vinculado con él desde distintas perspectivas, a saber: recreando sus paisajes e iglesias, haciendo referencia o directamente aplicando su filosofía, opinando sobre sus libertades y sus censuras, reflejando sus comportamientos o ilustrando sus leyendas. Se ha manifestado en forma elogiosa y respetuosa o de manera crítica e irónica, como también lo ha hecho un formidable número de pensadores que a lo largo del tiempo han tomado al cristianismo como objeto de estudio y/o análisis, formando parte de un arco tan amplio y antagónico, como el que representa la distancia virtual entre *San Agustín* y *Nietzsche*.

Muchos hacedores cinematográficos han realizado abordajes sobre distintas facetas del cristianismo respecto de sus relaciones, de su expresión y manifestación, de sus mandatos, influencias, logros y tradiciones, tomándolos como material para modelar sus obras. Se han pronunciado sobre aspectos como la relación con el poder, en varios sentidos del término; la existencia de ortodoxos, heterodoxos, rebeldes y excluidos; el desafío de la fe y la dificultad del compromiso; las dudas, con los que dudan y los dudosos; las pasiones de *Cristo*, de *Juana de Arco*, de *San Francisco de Asís*; los santos y los demonios; los secretos bien guardados; y en muchísimos y variados casos: simplemente aquello que los cristianos hacen.

Con la fascinación del espectáculo, en numerosas ocasiones, ha presentado de manera estentórea los sufrimientos y martirios de los primeros cristianos, así como la grandeza de sus gestas. Algunas veces mitificando los eventos y/o personas y/o personajes para su veneración. En oportunidades lo ha hecho a través de películas de calidad, con tratamientos serenos y lúcidos,

en otras, con filmes mediocres, mediatizados por las tendencias políticas y religiosas de la época.

Pero ojo, porque también el cine ha tratado el tema de los que dudan de su fe, de las vicisitudes de aquellos que cuestionan a su iglesia y jerarquía, de quienes se oponen a su conservadurismo reaccionario o, directamente, critican su corruptela material y moral.



La cinematografía se ha permitido reflexionar sobre los conceptos sagrados de la divina salvación, sobre la conversión y el poder de determinar primero, y perdonar después, pecados y a pecadores. También ha sabido especular con la "Resurrección General", en la que las personas que han muerto junto con los que se encuentren vivos en ese momento resolutivo se levantarán de la muerte al final del tiempo, para ser juzgadas por El ser superior o su representante directo (*Jesucristo*, para el cristianismo).

Sobre la base de las visiones cristianas de la vida después de la

muerte, en las películas, se ha visto tratar con verosimilitud y cierta naturalidad, los conceptos de *Cielo* (también llamado *Paraíso*) e *Infierno*. En ocasiones, y ya circumscribidos a la creencia arraigada en el catolicismo, algunas se han atrevido con la idea del *Purgatorio*, un lugar intermedio entre los anteriores. En tránsito por el universo cristiano, el cine ha ofrecido tratamientos audiovisuales, algunas veces en versión libre, de interpretaciones escatológicas, el *Futurismo* por ejemplo, con enfoques especiales como el reinado del *Anticristo*, el *Armagedón* y el *Milenio*.

La intención de esta nota ha sido sobrevolar, desde una mirada macro, el tema que motiva la serie de expediciones específicas que se ilustran en las notas que forman parte de este dossier acerca del vínculo entre el cine y el cristianismo, con un sentido amplio: no sectario, no doctrinario; flexible: no teológico, no dogmático; y abarcativo: respecto de la diversidad de miradas, enfoques y abordajes posibles con los que el cine ha tratado, a lo largo de su desarrollo, el tópico propuesto. Los criterios para considerar los límites de la relación analizada no han sido excluyentes por una mirada rígida y un punto de vista fundamentalista, como el que, con seguridad, se correspondería con una visión estrictamente religiosa, posición a la que ofrecemos respeto, pero que no creemos necesaria para esta ocasión.

En cuanto a la conformación del universo a considerar, el alcance aplicado ha sido el posible de acuerdo a los conocimientos que estos escribas tenían o han adquirido mediante la investigación realizada para hacer este especial y su planteo no pretende agotar, ni los ejemplos ni las posibilidades, sino ser lo suficientemente ilustrativo de la riqueza y diversidad, que han surgido a partir de este cruce que estamos comentando, con el aporte siempre bienvenido de nuestros redactores.

El cristianismo es de por sí amplio, variopinto, rico y sugerente desde muchas perspectivas, entre ellas, las de la diversidad de iglesias que llevan su nombre y las diferentes interpretaciones que las personas hacen de él, por cultura o ideología, y lo cierto, es que visto a través de la prisma del cine, esas cualidades se potencian, necesaria e inevitablemente.



EL QUINTO EVANGELIO

Un estudio sobre *La Pasión de Cristo* y los Evangelios

por Juan Pablo Mazzini

Si existe un episodio fundamental para la fe católica, dentro de la extensa lista de relatos que componen el *Nuevo Testamento*, probablemente ése sea la *Pasión de Cristo*.

Esta secuencia de hechos, que abarca la Última Cena, la oración en el *Huerto de los Olivos*, el arresto, el juicio y la crucifixión de **Jesús**; define y fundamenta los cimientos más sólidos del dogma *Católico Apostólico Romano: Jesucristo*, manifestación de **Dios** en la tierra, se entrega voluntariamente a una muerte lenta y dolorosa, para lavar con su sangre los pecados de la humanidad, estableciendo una nueva alianza entre el *Creador* y los hombres.

Sujetándose a rajatabla a esta premisa, el actor-director **Mel Gibson** se propone plasmar su visión de los hechos desde una perspectiva tan cruda como novedosa en *La Pasión (The Passion of the Christ, 2004)*.

Una parte de la historia

La vida de **Jesucristo** ha sido recurrentemente abordada, desde diversos enfoques, por películas como *Jesús de Nazaret* (*Franco Zefirelli, 1977*), *Rey de Reyes* (*Nicholas Ray, 1961*), o las polémicas *La Última Tentación de Cristo* (*Martin Scorsese, 1988*), y *Jesucristo Superstar* (*Norman Jewison, 1973*); por sólo nombrar algunas de la numerosa y variada lista.

Respecto a estas producciones, la película de **Gibson** toma senderos muy diferentes: Se centra sólo en los hechos de la Pasión, sin mostrar otros sucesos del pasado más que mediante breves raccontos o flashbacks. A diferencia de todas sus otras versiones industriales, la película no será hablada en inglés, sino en latín, hebreo y arameo. Lejos de la espectacularidad con la que **Cristo** es mostrado en la mayoría de los films, en *La Pasión* se lo ve humanizado, temeroso y desprovisto de toda grandeza.

Finalmente, y ésta es una de las cuestiones que más polvareda levantó al momento de su estreno, la película expone los momentos de tormento físico de **Jesucristo** con un nivel de残酷和detailismo inéditos, cuestión que en más de una ocasión le da un tratamiento casi **Gore** al asunto.

Si hay algo que puede tanto elogiarse como criticarse de La Pasión, es precisamente su literalidad: la película se limita pura y exclusivamente a este episodio, por lo que desde el vamos, construye un relato que no sorprende. Es más, se trata de un relato diseñado ex profeso para no sorprender al espectador, sino más bien para que éste resignifique sucesos ya harto conocidos a partir de una nueva perspectiva.

La decisión de ceñirse exclusivamente a estos acontecimientos, pone a **Gibson** en la cuestión de encontrar un punto desde el cual establecer un conflicto que permita generar algún tipo de progresión dramática. Tengamos en cuenta que en la mayoría de las películas sobre **Jesús**, que medianamente se ciñen a las escrituras, la **Pasión** constituye su tercer acto; mientras que para la de **Gibson** constituye su totalidad, una totalidad de poco más de dos horas.

El bien contra el mal

"Quería que fuera chocante. Y quería que fuera extrema... Para que vieran la enormidad, la enormidad del sacrificio; para que vieran que alguien pudo soportar todo ello y, sin embargo, continuar transmitiendo amor y perdón, incluso después de un dolor, sufrimiento y ridiculización extremos."

Mel Gibson

Jesucristo no enfrenta a ninguno de sus opresores; es golpeado, humillado y ejecutado sin oponer resistencia de ningún tipo. Ante este abrumador panorama, **Mel Gibson** se permitirá una muy interesante licencia narrativa para dar movimiento a la historia.

Si es posible hallar un conflicto en **Jesús**, éste es claramente de



Gibson obsesionado por la tortura en Oriente Medio.

tipo interno: vencer la propia tentación de escapar al dolor que le espera. Y es en este punto en el que **Gibson** encuentra la unión de la armadura, externalizando a esa tentación en un antagonista tangible y concreto: **Lucifer**.

Así, el **Demonio** en persona, magistralmente interpretado por la actriz **Rosalinda Celentano**, hará reiteradas apariciones con la intención de hacer que **Jesucristo** no cumpla con su cometido. Es bueno aclarar que dicha licencia, lejos de desvirtuar el mensaje de la película, lo acentúa notablemente. A la luz de este sutil pero efectivo conflicto, se evidencia un Jesucristo visceralmente humano, un **Jesucristo** que duda, que teme, que padece la permanente tentación de escapar de su martirio, pero que finalmente se sobrepondrá y cumplirá con su cometido. No es extraño que el clímax del film se produzca en el

momento de la muerte física de **Jesús**, seguida de una imagen del **Demonio** derrotado, dando un grito desgarrado y furioso. Respecto a la残酷 de muchas escenas, fuertemente criticada en algunos medios; la misma resulta claramente funcional al conflicto que el relato plantea: Es necesario ver el dolor y el sufrimiento del **Mesías** en su forma más descarnada, para que quede bien en claro qué es aquello que lo espantaba, qué es aquello que debía enfrentar.

En consecuencia, el **Demonio** se paseará casi regodeándose durante todo el vía crucis, recordándonos que la tentación está todo el tiempo presente. De esta forma, cada azote, cada laceración, cada paso hacia la crucifixión, evidencian esa lucha interna del **Mesías**.

Apoyándose sobre este conflicto y un excelente tratamiento visual y sonoro, que por momentos da un tono muy sórdido y perturbador al film, **Gibson** nos expondrá con un ritmo firme y aplomado la hora más oscura de **Jesús**, construyendo una clara alegoría de la eterna lucha del bien contra el mal.

Fuentes oficiales

Al momento de llevar al cine la vida de Jesucristo uno se encuentra con que su historia oficial no tiene una, sino cuatro versiones, los llamados **Evangelios canónicos**.

Dentro de los canónicos tenemos, por un lado, los **Evangelios según San Marcos, San Mateo y San Lucas**; denominados **Evangelios sinópticos** por su similitud entre sí.

Por otro lado, tenemos el **Evangelio según San Juan**, un poco distinto al resto, debido a que altera la cronología de algunos sucesos mencionados en los sinópticos, y agrega otros que los mismos no mencionan.

Ante esta situación, **Gibson** sale del meollo construyendo un relato mixto, que tomará elementos parciales de cada uno de los Evangelios. Veamos algunos ejemplos de esto:

- La oración y la agonía en el **Huerto de los Olivos (Getsemaní)** se basa en el capítulo 22, versículos 39 al 46 del **Evangelio de Lucas** y el capítulo 26, versículos 36 al 37 del de **Mateo**.

- El interrogatorio de **Pilatos** y la flagelación de **Jesús** se basan en los capítulos 18, versículo 33 al ; y 19, versículo 1 del **Evangelio de Juan** respectivamente.

- El suicidio de **Judas** se basa en el capítulo 27 del **Evangelio de Mateo**, versículos 3 al 5. Este **Evangelio** es el único de los cuatro que lo menciona.(1)

Los sucesos previos al ahorcamiento de Judas que se ven en la

película son una licencia narrativa de Gibson.

- La **Coronación de Espinas** se basa en el **Evangelio de Mateo** capítulo 27, versículos 29 al 30.

- El **vía crucis** se basa en **Mateo** capítulo 27, versículo 31; **Juan** capítulo 19, versículo 17 ; y **Marcos** capítulo 15, versículo 21.

- La crucifixión y la muerte de **Jesús** se basa en **Lucas** capítulo 23, versículos 33 al 34 y 44 al 46; y **Juan** capítulo 19, versículos 33 al 35.

Por su parte, la escena en que **Cristo** resucita es también una licencia que se toma **Gibson**, debido a que en ninguno de los cuatro evangelios se relata el instante preciso en que la resurrección se produce.

En esta instancia también sería correcto citar como fuentes indirectas varios pasajes del **Libro del Profeta Isaías** del **Antiguo Testamento**, en los que la **Pasión** es profetizada con bastante precisión; y algunos fragmentos del **libro Antiguiedades Judías**, escrito por el historiador **Flavio Josefo**, que hacen referencia a **Jesús** y su crucifixión.

En ambos casos hay quienes afirman que estos pasajes han sido agregados a posteriori por la **Iglesia Católica** en ambos escritos, pero la cuestión al día de hoy sigue en divergencia.

Si bien es cierto que **Gibson**, más allá de sus licencias, desde el vamos pretende mantener una firme sujeción a los textos bíblicos, se hace necesario aclarar que el detallismo de muchos de los sucesos que muestra no proviene de los mismos, sino de una fuente complementaria y alternativa a las escrituras.

Estigmas y Visiones

Anna Catalina de Emmerich, nace en **Coesfeld, Alemania**

en el año 1774. Desde niña asegura tener visiones relacionadas con pasajes de la **Biblia**.

En 1802 toma los hábitos y en 1813, además de sus visiones, comienza a sufrir estigmas; es decir laceraciones corporales sin ninguna explicación aparente, que se asemejan a las sufridas por **Jesús** durante su crucifixión.

En 1819 es visitada por el poeta y novelista **Clemente Brentano**, quien queda impresionado por la precisión de sus visiones, y comienza a registrarlas de forma detallada hasta el año 1824, en el que **Anna** muere a los 49 años.

Recién en 1833 vería la luz **La Dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo**, primer volumen de las visiones de **Emmerich** registradas por **Brentano**. Si hay algo que impresiona de éstos textos es su carácter visual y su minuciosidad descriptiva, que dan la sensación de que los hechos parecieran narrarse desde la perspectiva de alguien que está viéndolos, lo que nos permite concluir que **Emmerich** era realmente una visionaria, o que la pluma de **Brentano** era, a todas luces, admirable.

Aunque la iglesia no ha tomado este volumen y los restantes, publicados luego de la muerte de **Brentano** en 1842, como textos oficiales de su doctrina, si ha valorado su importancia y utilidad para la difusión de la fe católica.

En el año 2004 **Anna Catalina de Emmerich** es beatificada por el papa **Juan Pablo II**, aunque no por sus visiones, sino por su fe y sus virtudes como ser humano.

Otras voces

"Leer este libro es regresar de un modo casi mágico a los primeros siglos de nuestra era cuando la religión era una pasión. Los dogmas de la iglesia y los razonamientos del teólogo acontecerían mucho después; lo que importó al principio fue la nueva de que el Hijo de Dios había sido, durante treinta y tres años, un hombre, un hombre flagelado y sacrificado cuya

muerte había redimido a todas las generaciones de Adán. Entre los libros que anuncianaban esa verdad estaban los Evangelios Apócrifos. La palabra apócrifo ahora vale por falsificado o falso; su primer sentido era oculto. Los textos apócrifos eran los vedados al vulgo, los de lectura sólo permitida a unos pocos."

Jorge Luis Borges. Prólogo de los *Evangelios Apócrifos*.

Si bien la iglesia católica sólo ha reconocido y oficializado cuatro *Evangelios*, los denominados canónicos; en los albores del cristianismo circularon otros *Evangelios*, los cuales hacían referencia a cuestiones que los oficiales no abordaban, profundizaban en asuntos y personajes que los otros apenas mencionaban, u ofrecían interesantes variantes respecto a sus relatos.

Por ejemplo el *Evangelio de la Natividad* referencia la juventud y niñez de la *Virgen María*. El *Evangelio del Pseudo-Mateo* y el de *Santo Tomás* hacen particular hincapié en la niñez de *Jesús*, episodio elipsado en los canónicos, y nos muestran a un pequeño *Jesús* con poderes y mal carácter que crea pájaros a partir de barro, mata a un niño porque lo fastidia, y luego resucita a otro. Por su parte, *La Historia Copta de José el Carpintero*, se centra en este personaje, padre putativo de *Jesús*, del cuál poco y nada se sabe en los textos oficiales luego del nacimiento del *Mesías*.

Respecto a la *Pasión*, varios de los *Apócrifos* la abordan, y mientras algunos se asemejan bastante a los canónicos, otros plantean algunas diferencias llamativas respecto a los mismos:

- El *Evangelio de Bartolomé* describe el descenso a los infiernos de *Jesucristo* luego de morir, hecho no mencionado por las escrituras, pero sí en el Credo católico.

- El *Evangelio de Nicodemo*, exclusivamente centrado en la *Pasión*, detalla los testimonios a favor y en contra de *Jesús* en su juicio, también narra su descenso a los Infiernos, y profundiza



La Via Dolorosa, y no hablamos del camino de River al descenso

en hechos que involucran al mismo *Nicodemo*, un fariseo converso; a *Poncio Pilatos*, y a *José de Arimatea*, el propietario del sepulcro donde *Jesús* es enterrado.

- El *Evangelio de San Pedro* y el de *Ammonio* describen la resurrección, narrando cómo dos ángeles descienden del cielo y abren el sepulcro del cual *Jesús* emerge.

- El *Evangelio de San Bernabé* sostiene que *Judas* es

crucificado en lugar de *Jesús* y hace referencia al profeta *Mahoma*.

Esta visión se emparenta de alguna manera con el cuento de **Jorge Luis Borges, Tres Versiones de Judas**, en el cual se afirma que no es *Jesús*, sino *Judas* el hijo de *Dios*.

Pero si ha habido un libro realmente controversial dentro de estas versiones alternativas de la vida de *Jesús*, éste es sin duda un manuscrito hallado en *Egipto* a fines de la década del '70.

Judas, la precuela

"Tendrás que decidir si Judas Iscariote tenía a Dios de su parte"
Bob Dylan. "With God on our Side"

En el año 2001 comienza a trabajarse en la restauración y traducción del códice *Tchacos*, una serie de manuscritos, entre los que se encontraron fragmentos de un texto hasta ese momento desconocido: *El Evangelio de Judas*.

Lo interesante de este material es que, a partir de su contenido, replantea el lugar de este apóstol, que ha pasado a la historia como el traidor por antonomasia; y ofrece una visión de **Jesús** y su doctrina radicalmente distinta a la de la **Iglesia Católica**.

Según este polémico *Evangelio*, **Judas** resulta ser el único apóstol que reconoce la naturaleza espiritual de **Jesús** y aquél que parece conocerlo mejor. Si bien también estos textos afirman que es él quien lo entrega al calvario, dejan claramente establecido que lo hace por expreso pedido del mismo **Jesús**.

"Pero tú los superarás a todos ellos, porque sacrificarás el cuerpo en el que vivo"

Evangelio de Judas. Escena 3, versículo 137.

Para entender la lógica de este planteo, es necesario saber que este texto se encuadra dentro de la tradición **Gnóstica**. Los **Gnósticos** eran una secta surgida en los inicios del cristianismo, que sostenía que materia y espíritu eran elementos antagónicos, perteneciendo todo lo virtuoso al mundo espiritual y todo lo corrupto al mundo material.

Desde esta perspectiva claramente maniqueísta, es comprensible que el proceder de **Judas** esté bien visto, debido a que entregando a **Jesús** está ayudándolo a liberar su espíritu de la prisión material de su cuerpo, permitiéndole regresar al mundo espiritual al que verdaderamente pertenece, el mundo divino.

Tal es la importancia de este hecho para los gnósticos, que este

Evangelio no culmina en el momento de la muerte de **Jesús**, sino en el que **Judas** va a entregarlo.



Todo el mundo tiene un Judas. O dos.

Si bien este *Evangelio* se centra en sucesos anteriores a los relatados por **Mel Gibson**, impresiona pensar cómo los mismos alterarían radicalmente el sentido de todo que ocurre en **La Pasión**, pudiendo constituir una interesante, aunque probablemente polémica y controversial, precuela.

La mirada de Mel Gibson

"Tengo la esperanza de que esta película llena de coraje y sacrificio, inspire tolerancia, amor y perdón, que es lo que necesitamos en este mundo últimamente"

Mel Gibson

La Pasión no sólo ha sido bien recibida por la mayoría de los sectores vinculados a la **Iglesia Católica**, sino también por muchos de la **Iglesia Evangélica** y la **Ortodoxa**. Y esto no es casual: Si hay algo que queda claro a todas luces, es que **Gibson** no tiene otra intención que plasmar su versión de la historia oficial de la **Pasión de Cristo**, historia oficial extendida y generalizada en la mayor parte de las religiones de raíz cristiana.

Podrá generar polémica a partir de la violencia de sus escenas, o de ciertos contenidos que se han acusado de antisemitas; pero bajo ningún punto de vista lo hará por desvirtuar los contenidos de las **Sagradas Escrituras**.

De esta forma, **Gibson** nos enfrenta a un film cruento, doloroso, explícito y directo; aunque profundamente espiritual y, desde ya, esencialmente cristiano.

Y todos sabemos lo bien que por momentos pueden llevarse el cristianismo y el dolor.

(1) Respecto a la muerte de Judas existe una contradicción dentro del Nuevo Testamento, ya que en el libro de los Hechos de los apóstoles se afirma que Judas muere luego de la crucifixión, al estallar espontáneamente sus vísceras por castigo de Dios.

Fuentes

- El Nuevo Testamento. Versión Popular. Sociedades Bíblicas Unidas.*
- Evangelios Apócrifos. Ediciones Libertador*
- Kasser, Rudolphe y otros (Editores). El Evangelio de Judas del códice Tchacos. Del Nuevo Extremo*
- Read, Piers Paul. Los Templarios. Monjes y Guerreros. Ediciones B*
- Borges, Jorge Luis. Ficciones. Alianza editorial*
- Emmerich, Anna Catalina. La Dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. [Www.corazones.org/santos/ana_catalina_emmerick_libro1.htm](http://www.corazones.org/santos/ana_catalina_emmerick_libro1.htm)*
- Wikipedia*
- Perea, Juan Enrique. Tres Versiones de Judas (Artículo). www.lanacion.com*
- Martínez, Enrique - Sánchez, Salanova. Jesucristo en el Cine (Artículo). www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/jesucristo.htm*
- Fareta, Ángel. La Torre Abolida (artículo). Revista Fierro. Número 52. Diciembre 1988*

El Evangelio según San Mateo (Pier Paolo Pasolini, 1964) / La última tentación de Cristo, Martin Scorsese, 1988)

La Carne es débil. El Espíritu es el único capaz de resistir a los embates de las tentaciones. Y "Espíritu" es lo que le sobra a estas dos películas, realizadas en condiciones paupérrimas de producción pero sentidas y adscriptas con devoción de sus autores a textos literarios como fuente (el texto bíblico en *Pasolini*, una polémica novela de *Nikos Kazantzakis* en el caso de *Scorsese*). *Pasolini*, de vocación católica sí, pero marxista también, podría parecer para muchos el menos indicado para afrontar una adaptación de los Evangelios al cine. Sin embargo, su *Cristo* terceromundista y combativo, encuentra en sus imágenes, un espacio para transmitir con lirismo la gesta cristiana. El trabajo del realizador italiano con los rostros y los cuerpos, los gestos y las miradas, es realmente conmovedor. El trabajo con actores no profesionales y la filmación en escenarios reales, lo acerca al neorealismo italiano.

El caso de *Scorsese* es diferente. Atravesado por el catolicismo (llegó incluso a fantasear con ser sacerdote en su temprana infancia) fue finalmente el cine quien lo captó para siempre, aunque sin perder la mirada cristina donde el pecado, la culpa y la redención se hacen cuerpo en sus personajes. Con guión del

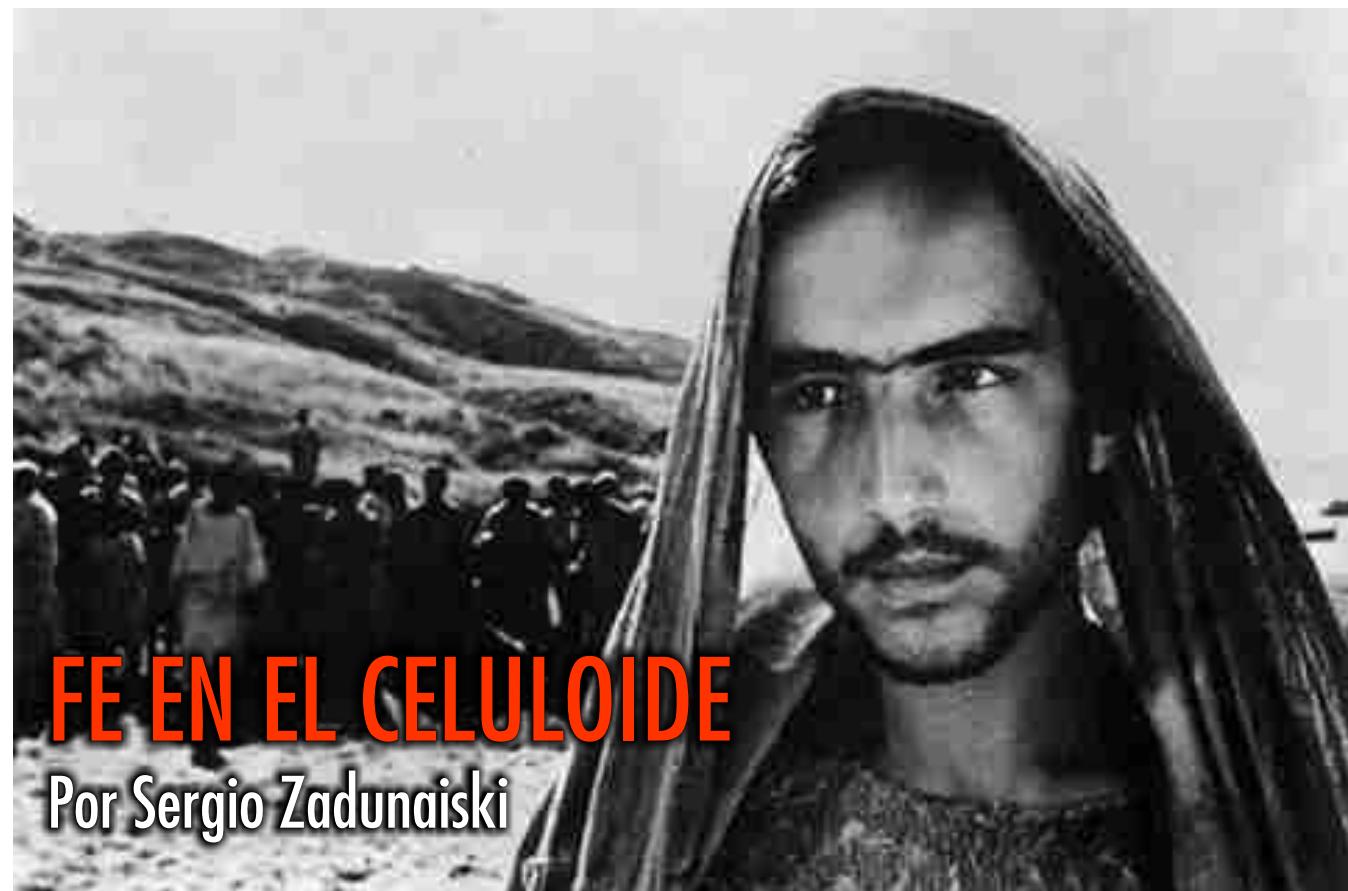
calvinista *Paul Schrader* (con quien ya había trabajado en *Taxi Driver*) *La última tentación de Cristo* toma como referente a la obra de *Pasolini*, pero con algunos matices diferentes. *Scorsese*, preocupado por humanizar lo más posible a su héroe, lo baja a la tierra (literalmente), alejándolo

crucial para la ascensión de un *Cristo* algo perezoso y dubitativo, cual personaje de alguna película de *Ingmar Bergman*. En esta versión, vemos que sin la fuerza y la disciplina de *Judas*, *Cristo* se hubiese visto seguramente en problemas para asumir su gran responsabilidad. La última tentación del título, ocurre en el segundo tercio de la película, cuando el demonio, camuflado en inocente niña (con las mismas intenciones pero en las antípodas del demonio de *Silvia Pinal* en *Simón* del desierto, de *Buñuel*, más travieso y erótico), lo invita a dejar de lado su rol divino y vivir en familia como cualquier hijo de vecino.

Mención aparte y destacada merece la música elegida para las dos versiones, tan poco clásicas como hipnóticas. *Pasolini* eligió una ecléctica pero coherente banda con composiciones de *Luis Bacalov*, *Mozart*, *Bach* y *Billie Holiday* mientras que el italoamericano, puso en manos de *Peter Gabriel* la realización de la música de su película.

¿Cómo les fue en su época a ambas? La versión de *Pasolini* fue recibida calurosamente por la Iglesia, ganando incluso varios premios eclesiásticos en festivales.

La de *Scorsese* no corrió con esa "suerte" y fue censurada, perseguida y prohibida sin piedad. Sin embargo, viendo las dos, una detrás de la otra, uno siente, crea o no en los textos sagrados, que a fin de cuentas *Cristo* está más cerca de lo que pensamos y que solo basta con poner play en nuestro reproductor de *DVD*.



FE EN EL CELULOIDE

Por Sergio Zadunaiski

de las mega-producciones hollywoodenses, que habían convertido a *Cristo* en estampita de una apolínea belleza entre kitsch e intocable. Pero también, he aquí una de las mayores diferencias con el film de *Pasolini*, pone en una altura considerable a la figura de *Judas* (Harvey Keitel), personaje



Simón del desierto, seducido por un Sucubo..

"SOY ATEO, GRACIAS A DIOS"

Don Luis Buñuel, educado por Jesuitas, dixit.

Por Marcelo Gil

Aprovechando la escritura a pedido

A veces, cuando busco las notas para la revista, pienso en escribir sobre algún director que me fascina, pero resulta que mis gustos son corroborados por tantos estudiosos y cinéfilos, que sobre esos directores se ha hablado tanto y en tantos lugares que decidí dejarlos de lado.

Algunos directores tienen bibliografía de sobra, en cualquier latitud se quiere decir algo sobre ellos, y puede ser que pretendiendo no repetirnos, decidimos no hablar sobre ellos aquí.

Pero frente a la propuesta de este dossier, un nombre salta a mi nota de forma automática. Quién para mí es el mejor director de cine de todos los tiempos, lo es no solo por su maestría en el manejo de lo "audiovisual" de forma profunda, sino, sobre todo, porque estamos frente a la indudable obra de un autor con letras grandes. Y su valor mayor es su consistente toma de postura frente al mundo, y frente a ciertos temas, entre ellos, la religión, y su raíz cristiana, en el mundo que le tocó vivir. Apabullante coherencia tiene la obra de **Don Luis Buñuel**, surcada por la religión, el cristianismo, la beatitud, y nutrida con toques de indudable e irreverente valor autoreferencial.

¿Quién mejor que él lo ha hecho?

Hay películas positivas hacia la imagen de **Cristo**, y sobre todo hacia su aparato de promoción mayor y más poderoso, que es el **Catolicismo** y el **Vaticano**. Películas que terminan siendo medios publicitarios de las ideas cristianas, como **REY DE REYES (KING OF KINGS, 1961)**, una gran película pro-cristiana del gran **Nicolas Ray** (el de **REBELDE SIN CAUSA**), filmada en **España** con un cristo (**Jeffrey Hunter**) de tremendo ojos azules, tan azules como los de **Robert Powell**, el Cristo de **JESÚS DE NAZARETH (JESUS OF NAZareth, 1977)**, del artesano fascista **Franco Zeffirelli**.

No he visto películas que pueda considerar realmente blasfemas, pero supongo que algunos intentarán hacerlas. Y tal

vez suceda que no las vemos porque no se estrenan tan fuertemente, que se prohíben estrenos porque alguien sí las considera blasfemas, sobre todo hablando de películas contemporáneas a las nombradas.

Lo que nos ocupa es otra cosa. Obviamente no es un cine de propaganda cristiana, pero tampoco es un intento de hacer puramente un cine contrario y blasfemo (aunque para muchos lo haya sido).

Tal vez no exista otra obra, ni otro director, que haya integrado los elementos de la liturgia del catolicismo, trabajado las referencias y simbolismos provenientes de esta raíz de creencias, como lo ha hecho *Don Luis Buñuel*, un aragonés que nació en el pueblo de *Calanda*, allá por febrero del 1900.

Educado en su niñez por los jesuitas, *Buñuel* quedó marcado indudablemente por este hecho, y alcanzó un nivel de autoreferencialidad irónica tan poderosa, que no hay película donde la religión, las figuras icónicas de un catolicismo cargoso, no se hayan hecho presentes.

Largo sería recorrer todas las películas que han tenido en cualquier medida elementos de la simbología o los paradigmas cristianos. Miradas con detalle, cada una de sus 32 películas deben tener elementos que nos permitieran referirlas. Hasta en *GRAN CASINO*, o *EL GRAN CALAVERA*, la mirada incisiva, minuciosa, se hace presente, aún siendo estas de las más llanas comedietas mexicanas. *Don Luis* decía que toda película tenía que dejarte la idea de vivir en un mundo "...cruel, hipócrita e injusto". Lejos de convertir esto en un ejercicio de literalidad, sus películas lograban provocar esa sensación en los modos más profundos.

Haremos un breve recorrido por algunas de las películas de este gran cineasta, centrados en el caso que nos ocupa, o sea que no hablaremos de joyas del nivel de *EL*, o de *ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO*.

Películas "casi blasfemas..."

Las dos primeras películas de *Buñuel* (trabajadas con *Dali*), podrían ser las más directas muestras de un cine que atacaba sin vueltas los valores morales propuestos por el cristianismo. Claro está, eran otros tiempos, y estaba lindante a un movimiento que



claramente se proponía como opositor de las ideas que controlaban a la cultura occidental del momento: *El Surrealismo*.

Hay que ponerse en perspectiva para pensar el discurso que lanzan al firmamento cinematográfico estos dos jóvenes pudentes y decididos a ponerse controversiales con su propia educación. *UN PERRO ANDALUZ* (*A CHIEN ANDALOU*, 1928), y sobre todo *LA EDAD DE ORO* (*L'AGE D'OR*, 1930),

son dos películas extrañas, plenamente surrealistas, que desarticularon la mirada de su época (sobre todo, con esa navaja cortando el ojo, como la nube a la luna).

En estas dos películas, las imágenes de lo que pensaban sobre los valores del cristianismo, la educación católica y sus íconos, bombardean a una sociedad que termina sorprendida y en algún caso encendida de ira. Bombas en la puerta de los teatros, destrucción de las exposiciones pictóricas que se hacían en el hall, golpes.

Dos curas maniatados, arrastrados por el piso, colgados a un piano sobre el que yace un burro muerto. Como *Buñuel* decía de sus imágenes, pasto para la psicología, más que para un análisis puramente cinematográfico. En otro momento, el protagonista empieza a lanzar cosas por la ventana: un árbol de navidad, un obispo (me animaría a decir un papa). En el final de *LA EDAD DE ORO*, un *Cristo* medio borracho se abraza a unas muchachas y entra a un castillo indicado como *El Castillo del Marqués de Sade*.

No es extraño que años después, mientras trabajaba en el *Museo de Arte Moderno de Nueva York*, a *Buñuel* lo despidieran cuando se enteraron que era el mismo "*Buñuel que había hecho...esa basura blasfema llamada LA EDAD DE ORO*". El museo era moderno, era de arte, pero evidentemente, no era tan moderno como para soportar una mala prensa con la iglesia.

Santos, Sacerdotes y Casi Monjas.

Hay algunas películas de *Buñuel*, sobre todo de su etapa mexicana, que tienen como protagonistas a personajes vinculados directamente con la iglesia.

SIMÓN DEL DESIERTO (1965) es un mediometraje de casi una hora, sobre el *Santo Simón*, el ermitaño, que vivía en una pequeña plataforma sobre una columna en el desierto. Este

santo (santurrón) es tentado en forma constante por un demonio (demonia en realidad) con forma de bella rubia (*Silvia Pinal*). Simón debe luchar contra la tentación, y contra los propios sacerdotes y beatos, que en su afán de ayudarlo, perturban su paz interior. Y, como pasa muchas veces con los personajes de *Buñuel*, *Simón* es extraordinariamente santo, puro, bueno, bienintencionado, y sobre todo extraordinariamente inútil para su mundo. En una escena, *Simón* logra a través de un bondadoso milagro devolverle las manos a un pobre amputado, para que segundos después, con esas manos milagrosas el beneficiado sacuda de un cachetazo la cabeza de su hija.

Emparentado con este personaje y con un mundo que no está preparado para tanta pureza y tanta bondad, vemos al padre *Nazario*, de *NAZARÍN* (1959), tan bueno y desinteresado como *Simón*. Sus vecinos se aprovechan de él, y su bondad hacia una mujer atacada se confunde (para otros personajes, para el espectador, e incluso para él mismo), con sentimientos diferentes, por lo que apartado por su propia iglesia, debe huir, salir al camino. Así recalca en un mundo que no comprende, y en una escena los trabajadores de una siega casi le dan una paliza por aceptar trabajar solo por comida y techo: el no necesita más que eso, no pide más que eso por su trabajo, los demás por su trabajo necesitan una paga. *Nazario* termina abriendo al final los ojos, cuando es llevado hacia su condena terrenal, y acepta la dádiva que acababa de negar por orgullo.

Del mismo modo, *VIRIDIANA* (1961) una mujer aspirante a monja (la bella de *SIMÓN DEL DESIERTO*, *Silvia Pinal*), va de vacaciones a casa de su tío, y este, fetichista si los hay, la convence para que se vista como su ex esposa muerta (la tía de *Viridiana*). Complejo plan el que ha trazado, le da un somnífero, y una vez en su cama, no puede abusar de ella, pero le hace creer luego que la ha violado para que no lo deje solo.



La Última cena, tal como aparece en *Viridiana*.

Ante el odio que provoca en ella, el tío triste y abatido, se ahorca en el parque, con la soga de saltar de la hija de la casera (otro detalle fetichista). *Viridiana* creyéndose violada, se niega a volver al convento, y se quedará entonces a vivir compartiendo la fortuna de su tío con su primo (*Paco Rabal*), por quien se siente silenciosamente atraída. La beatitud de *Viridiana* se manifiesta tratando de armar un hogar para marginados, pobres que deambulan sin lugar fijo, que son tremadamente divertidos y a la vez lapidarios con ella, con la sociedad que los contiene, y con todos, incluso con los mismos pobres.

En las películas de *Buñuel* no hay valores perennes, y menos aún obvios, automáticos. La pobreza no convierte en buenos a los personajes. Los pobres y los ricos son seres imperfectos,

como todos y cualquiera, y entre ellos, los más imperfectos terminan siendo los que se creen más perfectos. Este valor cristiano de la ayuda desinteresada, de la bondad a toda prueba, desencadena una serie de desastres que la pobre *Viridiana* jamás puede comprender cómo ni por qué sucede, y mucho menos controlar de modo alguno. Hay mucho para recordar en esta genial película: un pobre no acepta ir con ellos porque se les propone que tendrán que comportarse, e incluso trabajar, así que le pide solo una limosna, y le dice antes de dejarla "Que uno es pobre, que si no...". O los pobres preparándose para una falsa foto, donde todos se acomodan como en la *Última Cena*, donde el ciego (personaje tránsfugo, traidor, malintencionado) ocupa el lugar de *Cristo*. En una noche en que quedan solos, los pobres cobijados en el hogar aprovechan la tranquilidad y se disparan en un alocado



La Vía Láctea, y la Fantasía de muchos.

bacanal, donde usan todo lo que los ricos tienen siempre a mano, destruyendo todos los elementos de una cultura que no puede contenerlos, y a la que ellos sólo pueden acercarse como a algo ajeno, atacando el lugar, el orden y las ideas beatíficas de *Viridiana*, a la que casi violan. Luego que vuelve el orden, llegamos a un final, donde *Viridiana* termina jugando al tute con su primo y su ama de llaves en un simbólico menage a trois. Siempre dijo *Don Luis* que debíamos agradecerlo a la censura franquista, que lo había obligado a escribir un mejor final que el de ellos tres en una cama.

Simbolismos y apariciones.

No es exagerado decir que mirando con atención, en cada película de *Buñuel*, podremos encontrar referencias cristianas,

más o menos claras, y que casi en todas habrá directamente un beato o un cura, y muchas veces, un cura hablando con un militar y un terrateniente, en alguna fiesta de la llamada *Alta Sociedad*.

Pero hay algunas donde estas apariciones son más interesantes o significativas, como el cura de *EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA* (Le charme discret de la burguesie, 1972, Oscar a Mejor Película en habla no inglesa), uno de los que tratan infructuosamente durante toda la película de poder cenar, o en la delirante *EL FANTASMA DE LA LIBERTAD* (Le fantôme de la liberté, 1975), esos monjes de apariencia jesuita que terminan fumando, bebiendo y jugando a las cartas en un cuarto de hotel.

Lejana y no tan valorada como sus grandes películas, **SUSANA DEMONIO Y CARNE** (1951) es una verdadera joya del melodrama, cargada de simbolismos cristianos, empezando por la mujer como el demonio que pervierte una natural (y totalmente falsa) armonía familiar, social y moral. *Susana* usa su belleza para tentar a los tres hombres fuertes de una estancia, y todos la pretenden y son capaces de dejarse llevar por ella: padre, hijo, y capataz, se distancian, se pelean, y cuando finalmente se llevan a *Susana* a la carcel, en una memorable escena final con un sol de postal, todos hacen como si no hubiera pasado nada, como buenos cristianos, aceptando que fue un mal sueño.

En **LA VIA LACTEA** (La voie lacte, 1969), don Luis apuesta a más, y tomando textos literales de la biblia, los utiliza a placer, provocando la ira en muchos creyentes. Las frases son literalizadas, o sacadas de contexto, volviendo la película una constante ironía sobre la posibilidad del seguir los preceptos al pie de la letra.

Nadie mejor que él.

Como dijimos, tal vez hoy, que el aparato religioso no gobierna claramente el aparato de las almas y la fe, algunas propuestas de *Buñuel* no se vean tan provocativas. Pero este brillante español, amigo de *Lorca* y de *Dali*, hizo su última película a sus jóvenes 78 años. Nadie arriesaría al ver **ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO** (*Cet obscur objet du désir*, 1979), que esa película está hecha por tal geronte, que se seguía divirtiendo aún con el cine. Es la famosa película donde *Buñuel* usa dos actrices para el mismo papel. Es la famosa película del baldeazo de agua. Es el regalo final de uno de los cineastas más grandiosos de todos los tiempos.

Disculpen, pero como lo aclaré al principio, el tema del dossier se me volvió una excusa.

Cada vez que un director de cine se ha metido con la figura de *Francisco de Asís*, los espectadores nos hemos tentado en pensar, tanto en las cosas que se han dicho sobre él, como en aquellas otras que a nuestro criterio se han soslayado o, tal vez, malinterpretado. Esto sucede, me parece, porque *Francisco* es un personaje apreciable y además, porque, con seguridad, hubo o hay una faceta de su vida que nos ha tocado significativamente en los sentimientos.

Además del *Francisco* oficial que se venera en los altares, hay otras interpretaciones de su notable figura: un *Francisco* ecológico, amoroso con la naturaleza; otro misericordioso y caritativo; y tal vez uno que es considerado como un simple asceta y un ser contemplativo. Hay también una explicación política de su personalidad.

Para algunos opinadores, este humilde hijo de la Iglesia es un utópico ermitaño o un fraternal activista, según la etapa o situación desde donde se lo considere.

A los fines de iniciar un interesado recorrido por las obras y autores cinematográficos que se han dedicado a la figura del santo, vamos a remontarnos al año 1911, etapa del cine mudo. De esa época es la película *Il Poveretto di Assisi* de *Enrico Guazzoni* (1876-1949). Fueron 443 metros de película rodadas directamente en *Asís* y protagonizados por

Emilio Ghione, quien se preparó con tanto entusiasmo para el papel, que se sometió a días enteros de sacrificio, con lecturas incomprendibles, y llegó a rasparse a cero la cabeza para asemejarse al *Pobrecillo*.

En aquellos tiempos, el cine era un espectáculo mayormente

cuestiones puramente religiosas.

La película de *Guazzoni* pudo lograr una significativa repercusión representando a *San Francisco* como un ser particularmente delgado, de mirada profunda y andar hierático, y se salvó de la destrucción gracias a la intervención de la *Associazione Italiana per le ricerche di storia del cinema*.

Estas acciones hicieron posible su presentación en *Asís* durante el octavo Centenario del nacimiento del *Santo*.

Dos años más tarde -en 1918-, también en *Italia*, la dupla *Ugo Falena* y *Mario Corsi* *Fratre Sole*, una cinta de mayor metraje que la precedente, que traza la vida de *Francisco* a través de cuatro episodios o canciones, el beso del leproso, las huellas de *San Francisco de Asís*, el tiempo y los estigmas. Fue filmada en exteriores de *Asís*, *Gubbio*, *Perugia* y el lago *Trasimeno* y se anunció como "restitución franciscana en cuatro cantos de *Mario Corsi*, con poemas sacros para orquesta y coros de *Luigi Mancinelli*".

Además, la película se caracterizó por una cuidada ambientación escenográfica que se permite

sugestiones, como las inducidas por el vestuario de *Duilio Cambellotti* y su conjugación con los paisajes umbros de la epopeya franciscana. El único factor discordante fue, según lo indicó la crítica, la poco creíble actuación de *Uberto Palmarini* en el papel de *Francisco*.

Más adelante, puede rescatarse *Fratre Francesco* de *Giulio*



24 FRANCISCOS POR SEGUNDO

Por Nèstor Fonte

dirigido a las clases populares y, en general, sus personajes eran tomados de la historia, de la literatura o del teatro. En particular, eran elegidos entre aquellos que tocaban fibras sensibles del sentimiento religioso. Es por eso que no era de extrañar que hubiera habituales proyecciones de cine en las iglesias y que muchas películas centraran sus temáticas en

Fratre Francesco de *Giulio*

Césare Antamoro, otro filme italiano de 1927 sobre el primer franciscano. 3700 metros de película inspirada en la biografía de *San Francisco*, del danés *Joergensen*. Con las actuaciones de *Alberto Pascuali* y *Romuald Joubé* entre otros, intenta presentar a *Francisco* como un hombre de bien sumido en la realidad de la historia, de los hombres y de las cosas. Ni loco ni soñador. Sólo una persona común que se aparta de todas las reglas convencionales de su tiempo y hace renuncia total respecto de todo bien material.

En 1946, surge de *Méjico San Francisco de Asís* de *Alberto Gout*. Un largometraje de 119 minutos en el que actúan *José Luis Jiménez* y *Alicia de Phillips*, que tuvo el honor de ser la primera película dedicada a *San Francisco* en la época del cine sonoro. Sin embargo, el homenaje le ha quedado holgado, ya que ha sido considerada como una mediocre presentación de la vida del santo.

Mejor suerte ha tenido, sobre todo con el correr del tiempo, la versión del gran *Roberto Rosellini*, la película se llamó *Francesco giullare di Dio (Francisco, juglar de Dios)*. Se rodó en *Italia* en el año 1950, en plena temporada de neorealismo, combinando actualidad de crónica enfadada, con entorno de pos guerra, con una búsqueda impulsada por la necesidad de analizar la historia. Contó con un elenco del que formaron parte *Nazario Gerardi*, *Aldo Fabrizi*, *Aribella Lamaitre* y *Roberto Sorrentino*.

Con una duración de 75 minutos, el filme desarrolla once episodios de la vida de *Francisco de Asís* (1182-1226) extraídos de *Las Florecillas* y la vida de fray *Junípero* (uno de los primeros y más escogidos discípulos y compañeros de *San Francisco*), bajo la óptica de un concepto de humanismo que expresa la perfecta armonía entre *Dios* y la naturaleza, entre la naturaleza y el hombre, con sus valores artísticos y espirituales. El relato ilustra sobre un breve lapso de la vida de la primera comunidad franciscana, desde el regreso de *Francisco* de Roma hasta la partida de los discípulos hacia la predica de la palabra



Primer Francesco (1966) de Liliana Cavani

de *Dios* al mundo. Coherente con su manera de hacer cine, *Rosellini* utilizó no-actores, todos religiosos verdaderos, a excepción de *Fabrizi y Lamaitre*.

Hay otra biografía del santo, *Francis of Assisi (Francisco de Asís)*, largometraje de 105 minutos, basado en la novela de *Louis de Wohl: El mendigo alegre (The Joyful Beggar, 1958)*. Es del año 1961 y fue dirigida por el estadounidense *Michael Curtiz*. De ella, los historiadores destacan la cuidada ambientación medieval con la que está construida, así como la magnífica partitura de *Mario Nascimbene* que la musicaliza. Encabezan su numeroso elenco *Bradford Dillman* como

Francisco y *Dolores Hart* como *Clara*. La película, rica en escenografías y vestuarios, ha sido frecuentemente catalogada como un típico producto hollywoodense, beneficiado incluso por las sugestivas vistas del *Cinemascope*. De ella se ha dicho que mostraba "mucho lujo, escasa credibilidad histórica, poca profundización psicológica de los personajes, ningún rastro de espiritualidad franciscana..."

Otra película de 1965, *Cotolay (El niño y el lobo)*, de origen español y dirigida por *José Antonio Nieves Conde*, aborda, en sus 104 minutos, la historia de tres frailes: *Francisco de Asís, Juan de Florencia y Bernardo de Quintavalle*,

quienes, mientras rezan ante la tumba del *Apóstol*, reciben una revelación divina: deberán fundar un convento en estas tierras. En su accionar cuentan con la ayuda de un muchachito llamado *Cotolay*, cuyo arrojo, astucia y bondad serán decisivos para llevar a cabo ese mandato divino. El relato se basa en la leyenda de *Cotolay*, del siglo XIII, sobre la fundación del convento de *Valdedios en Compostela*. Con un elenco en el que sobresalen, entre otros, *Vicente Parra (Francisco)*, *Didier Haudepin y José Bódalo*.

Un caso particular es: *Francesco d'Assisi (Francisco de Asís)*, una película italiana de 1966 dirigida por la polémica *Liliana Cavani*. Con una duración de 134 minutos y con la participación de *Lou Castel (Francisco)*, *Ludmila Lvova (Clara)*, *Marco Bellocchio*, *Kenneth Belton* y *Riccardo Bernardini* como parte del elenco, la película fue rodada para la *RAI* en dos capítulos.

Para comprender el sentido de la propuesta de la realizadora italiana, hay que recordar que el empuje del *Concilio* y el fermento de aquellos años, hicieron recaer en el personaje de *Francisco* una nueva atención, que se vuelve más crítica, pero también más vital, en la película de *Cavani*. La directora la tituló sin el *San* a propósito, para que nadie se confundiera respecto de lo que iba a ver, y fue transmitida por primera vez durante la *Pascua* del '66. Su impacto entre los católicos fue variado según sus posicionamientos del momento, por un lado hubo quienes la consideraron blasfema y partidista, mientras que otros creyeron ver en ella un primer y esperanzador fruto post conciliar.

El filme, en sí, intenta desmitificar a *San Francisco* con una reconstrucción real e histórica de su vida. Por este motivo, el relato descuida el aspecto espiritual y religioso de su vocación, de su vida y de su misión. Se trata de una lectura más secular de la significación de la vida de *Francisco* y lo presenta como un cabecilla contra el poder, el dinero y las injusticias sociales, lejos de las dulzonas películas que lo habían representado con

anterioridad.

Técnicamente, cada una de las partes en las que se encuentra dividida la película, se subdivide en capítulos datados que introducen a varios momentos de la vida del santo. La primera evoca su experiencia juvenil en la que, encontrándose abierto y disponible a los aspectos esenciales de una vocación cristiana, no consigue ver en esto un compromiso de vida. La segunda trata de una época en la que, habiendo renunciado a todos sus bienes materiales, lidera una comunidad religiosa que se ha formado en su entorno. La división en capítulos datados obliga a un rigor científico que humaniza una biografía de *Francisco* que hasta ese momento había sido tratada con espectacularidad y romanticismo.

23 años más tarde, en *Francesco*, la directora volverá sobre el personaje pero esta vez como un ser espiritual en su relación con *Dios*.

Siguiendo con el recorrido cronológico, no podía quedar fuera de este recuento, la versión grandilocuente que *Franco Zeffirelli (Italia, RU)* ofreció sobre el pobre *Francisco* en 1972 con *Fratello sole, sorella luna (Hermano sol, hermana luna)*. Con elenco en el que *Graham Faulkner* y *Judi Bowker* protagonizan a *Francesco* y *Chiara*, respectivamente, el relato cuenta la historia del hijo de un rico burgués, quien se despoja de sus riquezas y funda en pobreza la obra franciscana. Otra vez, la obra de este particular realizador da marco a la armonía de las cosas en un filme lleno de sol y con música folk. Se trata de un largometraje de aproximadamente 120 minutos que tiene la pretensión de dar una explicación sobre la transformación que sufre *Francisco* como resultado de una experiencia religiosa.

Pocos años separan al *Francisco de Cavani* con el *Hermano sol... de Zeffirelli*, sin embargo, entre las dos películas hay un gran abismo en la forma y en el contenido. A diferencia de la película de la italiana, en el caso *Hermano sol, hermana luna*, el *Francisco* presentado por *Zeffirelli* se mantiene

dentro de la imagen pictórica tradicional que ha acompañado la vida del santo y un marcado preciosismo escenográfico ayuda a cierto manierismo, estilo *Hollywood*, que suele teñir la obra del ostentoso realizador. A la grandilocuencia de la versión del realizador toscano ayuda, tanto la fotografía de *Ennio Guarnieri*, como la música dulzona de *Riz Ortolani* junto a las canciones de *Donovan*.

Llegado el año 1973, a través de los realizadores *Hanspeter Capaul* y *Wolfgang Suttner*, *Alemania* ofrece al mundo su versión cinematográfica de humilde de *Asís*, mediante una película de 90 minutos, titulada simplemente, *Francesco* y actuada por *Chryseldis Hofer*, *Anton Bossert*, *Hansburkhard Meier*, *Hans Wenz*, *Bernhard G. Sutter*. No se trata de una reconstrucción histórica de la biografía del santo en forma de narración cinematográfica, sino que es el experimento de una nueva versión. Trata cinco momentos de la vida de *San Francisco de Asís*, trasladado a la vida de hoy. A menudo los hechos históricos son abstractos. Este film alemán se produce para celebrar el 750 aniversario de la muerte del santo, con un apretado presupuesto.

Durante el año 1989 se produce la nueva versión de *Liliana Cavani*. Esta vez con producción de *Alemania* e *Italia* y con *Mickey Rourke* y *Helena Bonham Carter* como *Francesco* y *Chiara*. De 158 minutos, esta segunda película, con una mirada menos laica e intitulada *Francesco (Francisco de Asís)*, se basó en un relato de *Hermann Hesse* y, como fue mencionado, da una visión nueva del santo de *Asís* en la que se acentúan los aspectos místicos, como la dolorosa experiencia de las llagas. La trama comienza algunos años después de la muerte de *San Francisco*, cuando *Clara* y cinco compañeros del santo se reúnen para revivir episodios que cambiaron sus vidas. Van recordando y de ese modo desfilan por la pantalla: la disipación del joven rico mercader, la prisión en *Perusa*, su renuncia a todo para ir con pobres y leprosos, la llegada de los primeros seguidores, la reparación de *San Damián*, las graves



Mickey Rourke interpreta al segundo Francisco de L. Cavani. Si, ya sé. ¿Que quieren que les diga?

penurias y obstáculos padecidos, el encuentro con *Clara*, la aprobación de la Regla por *Inocencio III* y la última parte de la vida de *Francisco*, la más atormentada por la amenaza a la pureza y unidad de la naciente comunidad.

Cavani había visto a *Francesco* como un revolucionario y un contestatario en su película de 1966, pero su mirada sobre el santo evolucionó hasta sentir la necesidad de expresar su nueva versión. Al respecto, supo manifestar en su momento: "Entonces veía a San Francisco como un caballero de la justicia que luchaba contra la opresión. Hoy mi atención se ha localizado sobre su relación con Dios. Francisco busca el contacto con la divinidad y responde a esta pregunta con su vida. Un recorrido lleno de temas esenciales para la humanidad. Creo que cada diez años debería hacerse un filme sobre este personaje"

En 2002, *Michele Soavi* presenta, desde Italia, su *Francesco (San Francisco de Asís)*, con la actuación de *Chuck Roberson*, *Gianmarco Tognazzi*, *Raoul Bova* y *Paolo Briguglia*. En formato de miniserie para la TV la obra audiovisual ha sido promocionada como "La verdadera historia de la vida de San Francisco de Asís, el fundador de la Orden Eclesiástica que lleva su nombre", un enunciado no demasiado original que invita a introducirnos en un relato que cuenta la historia de *Francesco Bernardone*, joven heredero de una rica familia de comerciantes de tejidos en la *Toscana* del siglo XI, quien toma por primera vez las armas en el ejército del *Papa Inocencio III*. Capturado por sus enemigos es llevado a prisión. Durante el cautiverio el joven *Francesco* lee completa *La*

Biblia y encuentra su verdadera vocación que le hace seguir el mensaje de paz, amor y caridad del *Nuevo Testamento*. Abandona la vida acomodada de noble y se dedica a predicar y proteger a necesitados y afligidos, ante el desprecio de su propio padre que no acepta que sus riquezas sean empleadas en ayudar a los pobres.

A esta ilustrativa lista que venimos confeccionando, podría agregarse: *Chiara e Francesco (Clara y Francisco)* de *Fabrizio Costa*. Una miniserie italiana del año 2007, compuesta de dos episodios, protagonizada por *Lando Buzzanca*, *Ivano Marescotti*, *Luigi Diberti*, *Ettore Bassi*, *María P. Petruolo* y *Gabriele Cirilli* y emitida por la *RAI*. Su relato se ubica en Italia, siglo XIII y desarrolla la historia de la profunda amistad entre dos jóvenes de la región de *Umbria*, que dedicaron sus vidas a *Dios* y a los demás: *San Francisco* y *Santa Clara de Asís*. Hijos de la burguesía y la nobleza, respectivamente, renunciaron a sus vidas acomodadas por una vida de sacrificio, humildad y proselitismo. Una ficción apasionante enmarcada en una época de conflictos, guerras e injusticias. La primera de las dos partes en las que se divide va desde la juventud de *San Francisco* y *Clara* hasta la decisión de ir a *Roma* para buscar del *Papa* la aprobación de la *Orden*. Se narran las historias paralelas de *San Francisco* y *Santa Clara*. La segunda parte abarca desde la aprobación de la orden hasta la muerte del mismísimo *San Francisco*.

Esta veloz panorámica sobre la filmografía franciscana ha querido dar cuenta de la cantidad y variedad de obras audiovisuales que se han dedicado a la figura del *Pobrecillo de Asís*. Alcanza para dejar en evidencia cuánta atención le ha dedicado el cine al tema y al personaje. Queda demostrado, en este repaso, que el espíritu franciscano ha despertado, de manera diversa y con distintos resultados, el interés de destacados hombres y mujeres del espectáculo cinematográfico, provenientes de heterogéneas experiencias culturales y con distintos puntos de vista respecto a la cuestión cristiana.

Cuando firme el contrato con la **24 cuadros**, mi abogado dejó bien en claro que iba a escribir sobre cualquier tema, excepto política, fútbol y religión. Por eso me sorprendí mucho cuando me llegó un mail de la redacción, explicando que la nota central del próximo número iba a ser "cine y cristianismo". Inmediatamente lo respondí, aclarando que el contrato quedaba nulo y que bajo ninguna circunstancia iba a escribir sobre el tema. Quise ponerme en contacto con mi abogado, pero por algún extraño motivo no contestaba en su despacho y su celular estaba apagado. Así que luego de agotar el crédito de mi celular en mensajes de texto, decidí ir a buscarlo a su estudio. Lo último que recuerdo es ir caminando por la calle y sentir un golpe en la nuca. Después de eso, me desperté "acá".

Me encantaría poder decirles donde es "acá", pero no solo no hay ventanas, sino que la única puerta de la habitación, no tiene picaporte. Los primeros días no tuve mayor inconveniente, el suelo de tierra era un poco duro, pero al poco tiempo termine acostumbrándome. Pasaba todo el día pensando en cuál sería el motivo de mi cautiverio y quién fue el que me encerró. Me preguntaba si alguna vez me iban a soltar o si volvería a ver la luz del sol. Las horas pasaban y por más que gritara, pateara la

puerta o llorara, no había nadie del otro lado. O por lo menos, eso parecía. Al despertarme al cuarto día (¿o el quinto?) vi que en la habitación había una vieja máquina de escribir y ahí me di cuenta. Quieren que escriba la nota sobre religión.

Un poco de historia (personal)



LAS OSTIAS DE MI VIDA

Por Julián Castro

A lo largo de mi vida tuve varios encuentros con Dios como personaje y me atrevería a decir que ninguno de ellos fue igual al anterior. Vamos a hacer un pequeño repaso de los más significativos.

Marcelino Pan y Vino

Me acuerdo muy claramente como llegue a tener contacto con esta película. Tendría unos ocho años de edad y mis padres

tuvieron la maravillosa idea de mandarme a un colegio católico. Pensaban que iba a ser bueno para mí, pero como podrán apreciar, no lo fue tanto. Un día entró la directora del colegio y nos informó que, por algún motivo que ahora se me escapa, no íbamos a poder contar con la presencia de nuestra maestra. Así que para que no perdamos el día, íbamos a tener otras actividades. Una de ellas fue ver y discutir la película en cuestión.

Marcelino Pan y Vino es una película española de *Ladislao Vadja* de 1955, basada en un relato de *José María Sánchez Silva*. Básicamente la cinta cuenta la historia de **Marcelino**, un bebé que es abandonado en las puertas de un convento de frailes franciscanos. Estos lo cuidan, lo alimentan y lo educan. Luego de unos años, el joven encuentra una imagen de **Jesús** y le da mucha lástima y le ofrece un trozo de pan, que el crucificado acepta felizmente. De esta manera, **Marcelino** y **Jesús** se hacen amigos y mantienen largas charlas mientras el joven le da pan y vino. Entre sus muchos diálogos, el muchacho le cuenta a su amigo Jesús que le encantaría conocer a su madre muerta que seguro está en el cielo. Finalmente... ¿A qué no saben qué pasa? ¡Sí! Jesús se lleva a **Marcelino** al cielo porque Dios le dice que es hora de

que madre e hijo se reúnan. Por si no quedo del todo claro entre tanta dulzura... ¡**Marcelino** se muere!

Luego de ver la película, no recuerdo con exactitud el debate. Lo que si me acuerdo claramente es que casi todos mis compañeros estaban llorando y que a mí me castigaron por decir que **Dios** había matado al pobre chico. La película ganó muchísimos premios y fue una de las más recaudadoras en la historia de España. Es realmente entretenida y sin lugar a dudas la actuación de **Marcelino** (Pablito Calvo), es muy buena. Pero si en ese momento me hubieran planteado la temática "**Cine y cristianismo**" Yo hubiera replicado: "No, gracias. Me quedo con **Chuck Norris**. El no mata a los buenos".-

No todo es pan y vino

El tiempo pasó, dejé el colegio católico atrás y finalmente crecí (De edad, de alto y de ancho). Una serie de cadenas causales hicieron que me guste mucho **Kevin Smith** y en el año 1999 me enteré que había un video club muy, pero muy lejos de mi casa, que tenía la última película de este director llamada simplemente **DOGMA**. Me fui hasta allá caminando y me hice socio, sólo para poder alquilarla. **Dogma** cuenta la historia de dos ángeles, **Bartleby** y **Loki** (**Matt Damon** y **Ben Affleck**) que fueron expulsados del cielo por el mismísimo **Dios**. Estos dos, cansados de su estadía en la tierra, descubren una manera de volver al paraíso. Tienen que pasar por la entrada de una iglesia que este festejando en jubileo (Según el dogma de la iglesia católica al hacer esto todos tus pecados son perdonados). Pero si lo logran, demostrarían que **Dios** no es infalible y probaría que está equivocado y demostrar que **Dios** no tiene razón negaría la existencia y todo dejaría de existir. Para evitar esto **Metatron** (**La voz de Dios**, interpretado por el gran

Alan Rickman) convoca a **Bethany Sloane** (**Linda Fiorentino**) y le explica que es la última descendiente de **Jesús** y que junto a dos profetas (**Jay y Bob el silencioso**) y al apóstol número 13 (al cual nunca se lo mencionó en la biblia por ser negro) tienen que detener a **Bartleby** y **Loki**. Hay dos



Marcelino, primero Pan, luego, Fiambre.

cosas que realmente sorprenden de esta película. La primera es que **Ben Affleck** no actúa tan mal cuando lo dirige **Kevin Smith** y la segunda es el respeto con el que está tocado el tema de la religión católica. **Smith** fue criado en un hogar cristiano y se nota. Este se mofa un poco de la religión y de ciertas

costumbres, pero siempre de una manera sutil. Por ejemplo cuando hablan de **Dios** se refieren a **Él** como si de un personaje masculino se tratase y se preguntan cómo sabemos que es hombre y no una mujer. O que no está mas allá de lo que nosotros conocemos como sexo. Finalmente el mismísimo todopoderoso baja de las alturas y vemos que está interpretado nada más ni nada menos que por **Alanis Morissette**.

Si al terminar de ver esta película me hubiesen preguntado -¿Cine y cristianismo?- Hubiese contestado Si. ¿Por qué no?-

Un cura, un vampiro alcohólico y una asesina a sueldo VS Dios.

El motivo por el cual hablo de **Preacher** en una revista de cine es porque es una maravilla del noveno arte. Si bien es una historieta, no lo parece. Es completamente cinematográfica. Desde los diálogos, los encuadres y la construcción de personajes.

En la historieta, un ángel y un demonio tienen sexo a escondidas y de esa unión nace un ser llamado **Génesis**. Este es pura energía y tiene un poder que rivaliza con el de **Dios**, por lo que el todopoderoso ordena que lo encierren y nunca lo dejen escapar. **Génesis** finalmente escapa y se mete dentro del cuerpo del reverendo **Jesse Custer**, un cura con una gran crisis de fe en el sur de Texas. Este se entera, gracias a **Génesis**, que **Dios** escapó del paraíso por miedo y que gracias a su anfitrión, ahora tiene el don de la palabra de **Dios**. Es decir, todo lo que dice se cumple. **Jesse** junto a **Tulip**, su ex novia (Que trabaja como asesina a sueldo) y su mejor amigo **Cassidy** (Un vampiro irlandés con problemas de alcohol y drogas) comienzan a recorrer el mundo en busca de **Dios**, para ponerlo frente a sus

seguidores y desenmascararlo como el fraude que es. Los ángeles desde el paraíso no pueden permitir que esto suceda y sueltan al **Santo de los asesinos** para que los detenga. El santo de los asesinos es un cowboy indetenible que nunca falla un solo disparo, que no se puede matar y que nunca va a quedarse sin balas. Con todos estos elementos **Garth Ennis y Steve Dillon** (Guionista y Dibujante, respectivamente) hacen una road movie que dura 75 números (66 números de la serie regular, cinco especiales auto-conclusivos y una mini serie de cuatro números contando el origen del santo de los asesinos)

En esta serie, el personaje de **Dios**, a diferencia de los ejemplos anteriores, es un ser nefasto. Es un cobarde que abandona a su creación, es manipulador mentiroso y egoísta. En uno de los mejores diálogos de la serie dice “*Soy un Dios de amor. Pero no me provoques.*” - Si después de leer **Preacher** me hubiesen preguntado -¿Cine y cristianos?- Hubiese contestado ¡Si! ¡Quiero más!-

Terror cristiano

Pero como no todo en la vida es agradable vamos a hablar de un lamentable subgénero poco conocido: El Terror Cristiano.

Este nace hace unos años con un grupo de películas bastante olvidables y que salieron directo a video. La idea era filmar una serie de películas de terror, financiadas por la Iglesia católica, en donde el mensaje cristiano sea bien claro y no dé lugar a malas interpretaciones. Esto no es la primera vez que sucede, sin ir más lejos el mensaje de los primeros **Slayers** es bastante inocente. La única que sobrevive es la muchachita que no tomó alcohol, ni se drogó, ni tuvo sexo antes del matrimonio. ¿El resto? Mueren todos. El drogadicto, la promiscua, el gordo (por gordo) y obviamente el negro (por negro).

Un claro ejemplo del terror cristiano es la película **House** de **Robby Henson** (No confundir con **House** de **Steve Miner** de 1985). Esta película protagonizada por **Michael** “Me bajo los



pantalones por comida” **Madsen, Reynaldo Rosales** (¿Quién?) y **Heidi Dippold** (¿?) cuenta la historia de dos parejas que sufren un accidente con el auto y se ven obligados a pasar la noche (de tormenta, obvio) en una misteriosa y terrorífica casa. Los dueños de la casa son tan terroríficos como **Ed Gein** y **Charles Manson**, pero igual les permiten pasar la

noche en su casa. Las cosas se complican cuando un asesino en serie (Con máscara y todo) comienza a matar de a uno a todos los integrantes de la casa y pide a cambio de sus vidas, que sacrifiquen a alguien a modo de tributo. La película pasa por todos los lugares comunes del género y no sorprende en lo más mínimo. De hecho un personaje no se cansa de repetir constantemente la misma frase (“*Solamente la luz vencerá a la oscuridad*”) para que finalmente una luz misteriosa (pero buena) baje del cielo y proteja a los que se portaron bien. ¿El mensaje de la película? “*Se bueno y Dios te cuidara*”. El problema no es el mensaje en sí, sino la manera burda y ridícula en que está planteado. Es como si intentaran meter el mensaje con calzador en cada uno de los diálogos.

Si después de ver esta película me hubiesen preguntado -¿Cine y religión?- Hubiese contestado No, por favor. Ya no más.-

Conclusiones apresuradas.

Escucho ruidos atrás de la puerta, mi mano tiembla sobre la vieja máquina de escribir mientras termino de redactar esta nota y no puedo dejar de pensar que no cabe la menor duda que la religión y el cine fueron siempre de la mano. El cine se encargo de retratar desde el martirio de los primeros cristianos hasta sus problemas, su fuerza ideológica y sus mitos. Pudimos ver a directores que dudan de su fe, a quienes están completamente en contra de la religión. Vimos a **Charlton Heston** dividir las aguas y gritar “*Contemplen la ira de Dios*”. Vimos películas que hablan bien de la religión, vimos otras que la defenestraron y vimos aquellas que al hablar bien de la iglesia, lo único que hacen es hablar mal de ella.

Tal vez sea que a **Dios** no le gusta salir en las películas. O quizás es porque quiero que me saquen de esta celda.



El grandísimo Stellan Skarsgård cuchareando a Emily Watson.

VON TRIER, HOMBRE DE FE

Contra viento y marea y Delia Garcés

Por Néstor Fonte

Durante el proceso de pensamiento que estimuló la 24 Cuadros al proponerme escribir sobre Cine y Cristianismo, se me vino a la mente, con la fuerza ineludible de viejas impresiones infantiles que dejaron su marca, el perturbador recuerdo de una película inscripta en la temática religiosa. La protagonizaba *Delia Garcés*, un modelo de mujer fino y delicado que en aquellos tiempos de impúber me resultaba atractivo. Se llamaba *Rosa de América* y había sido filmada en 1946, bajo la dirección cinematográfica de *Alberto de Zavalía*, con guión de *Ulyses Petit de Murat* y *Homero Manzi*. Estos últimos datos los agrego ahora a título informativo, ya que en aquella época no los sabía ni me importaban.

El filme contaba la historia de *Isabel Flores* y *Olivia, Santa Rosa de Lima*, una joven peruana típica de su época, pero que desde niña mostraba una fe religiosa profunda y una inclinación hacia los misterios de la divinidad. Era una de esas películas que solían difundirse por televisión en las fechas religiosas, en especial en *Semana Santa*. De acuerdo a mi remembranza, resultaba bastante almibarada y refulgente en lo plástico, y solemne en el relato de la historia de vida de aquella santa mujer peruana, mística terciaria dominica canonizada por el papa *Clemente X* en 1671.

De *Rosa*, el sobrecogedor personaje protagonista del filme, recordamos que ése no era su nombre de bautismo, que así la llamaron desde que el *Arzobispo Santo Toribio de Mogrovejo*, del pueblo de *Quives*, se lo adjudicó el día de su confirmación. Al respecto, se conoce que durante mucho tiempo ella se sintió mortificada de que la nombrasen así, pero que a los 25 años finalmente aceptó y quiso que la identificaran con una ampliación, incluso, de aquel nombre postizo: *Rosa de Santa María*.

Ante mis ojos inocentes de novel espectador de relatos "serios", fue bastante lógico el impacto emocional que ese personaje y su



película estaban destinados a causar. Una joven mujer entregada a su fe, con una infancia austera, una salud frágil, una vida familiar con problemas económicos. Una protagonista que pasaba mucho tiempo de su juventud, antes de ingresar a la **Tercera Orden de Santo Domingo**, en una especie de ermita que había construido con la ayuda de su hermano en un extremo del huerto de su casa, abnegada en atender a indígenas, negros y enfermos que se acercaban pidiendo ayuda, renunciando a vivir, como una hermosa y prometedora joven que era, una vida normal para su entorno social y cultural. Una mujer que había resistido por más de diez años la insistencia de sus padres para que practicase el mandato social de casarse, formar una familia y procrear y que, finalmente, hizo voto de virginidad para clausurar terminantemente la posibilidad de tener que cumplir con esa carga social, incompatible con su más honda vocación. Una heroína capaz de poner su cuerpo para defender a **Cristo** en el **Sagrario**, ante la noticia de que buques corsarios holandeses estaban a punto de atacar la **Ciudad de Lima**,

manifestándolo vivamente en la **Iglesia de Nuestra Sra. del Rosario** ante la feligresía conmovida.

Recuerdo que, con una pátina de imaginación e inocencia, me admiré de su espiritualidad, solidaridad, capacidad de entrega y sacrificio, también evoco que no me molestó demasiado su ingenuidad y su falta de ambición material. Sin embargo, rescato que hubo algo que me perturbó verdaderamente, que me producía un rechazo, y que entonces no entendí; una cuestión que ahora sí creo entender, pero que todavía me cuesta aceptar. Me refiero a la necesidad de esta samaritana de auto flagelarse, de causarse dolor a sí misma para demostrar ejercicio de su fe y dar una manifestación de compromiso elocuente. ¿Para qué lastimarse al divino botón? ¿Por qué semejante sacrificio sin necesidad aparente? Esto me impactó y me llenó de preguntas. El oprobioso claustro y el riesgo de atender enfermos contagiosos a los que nadie quiere acercarse es entendible en el caso de una integrante de la Hermandad de la **Penitencia**, pero colocarse una corona con pinches que

hieren y cadenas alrededor de la cintura que estrangulan, para manifestar amor, fidelidad y compromiso, eso siempre me pareció una barbaridad, incluso durante mi infancia. Una especie de masoquismo bien intencionado, pero masoquismo al fin; además de inútil y enfermizo.

Sin embargo, parece que el sacrificio extremo es consagratorio de la expresión de fe en la cultura católica y en las historias de los mártires del cristianismo, natural a la vida religiosa. ¿Pero que pasa si esa misma pasión ciega, esa creencia fundamentalista y esa predisposición al sacrificio total, hasta las últimas consecuencias, son imaginadas en un ámbito no religioso o asintótico con la religión, y son encarnadas por una persona común en circunstancias más cotidianas, e incluso mundanas?

¿A qué viene esta cuestión? ¿Con qué tiene que ver este interrogante?

Así como me sucedió en la infancia con **Rosa de América**, tal cual conté hasta aquí, una nueva commoción de carácter moral se me presentó, ya adulto, al presenciar la película **Contra viento y marea (Breaking the waves - 1996)**. Su director es **Lars Von Trier**, danés y contemporáneo, ateo convertido al catolicismo a partir de este filme - según sus dichos en una entrevista realizada por **Serge Kaganski** -, fóbico y provocador. Un autor que, como buen discípulo de **Dreyer**, trabaja sobre la culpa y el pecado en su obra cinematográfica. Genial para algunos y un simple fraude para otros, fundador del **Dogma 95** (y coautor de sus **diez mandamientos**), entre otras cosas. Su protagonista es **Emily Watson**, una actriz inglesa no muy conocida al momento de hacerse cargo del papel, que debutaba en la pantalla grande con esta película, pero con una actuación consagratoria en ese debut. Su personaje es **Bess** y la historia está ambientada a mediado de la década del setenta.

Cámara en mano y con un montaje entrecortado - como recursos que luego caracterizarían el **Dogma 95** entre otros aspectos reglados en sus **10 Mandamientos** - **Von Trier** cuenta los hechos vinculados con la historia de **Bess**. Para ello se vale de un prólogo donde la joven, con orgullo y alegría, consigue que los ancianos de la iglesia de su comunidad autoricen su casamiento, seguido por una serie de capítulos titulados como: **La boda de Bess, La vida con Jan, La vida sola, La enfermedad de Jan, La duda, La fe...** El filme plantea un enfoque religioso en el que una permanente incertidumbre no permite saber si los eventos que suceden en su diégesis son en verdad obra de la casualidad, la deidad o la voluntad humana, aunque intenta predicar con esmero que la habilidad de creer o tener fe en algo es uno de los mayores alicientes que puede tener el ser humano para seguir adelante.

Esta película del controvertido **Lars** forma parte de la trilogía **Corazón de oro** que contiene las historias de heroínas ingenuas que mantienen sus "corazones de oro" a pesar de las tragedias que experimentan. Se trata de una obra cinematográfica que podría catalogarse como un fuerte melodrama que narra sobre el amor de una chica extremadamente ingenua, religiosa y cándida - miembro de una comunidad de **Calvinistas** exageradamente rigurosos - y un trabajador del petróleo, tosco y mundano.

Él la quiere bien y llega a ser su esposo, gentil y amoroso, pero a partir de un grave accidente que sufre en la plataforma marítima en la que trabaja, queda paralítico y en su convalecencia, aturdido por las drogas que le suministran para mitigar su dolor físico y espiritual, la induce a sacrificarse hasta la denigración y el pecado con la esperanza de producir el milagro de su sanación.

De acuerdo al relato, ella se siente culpable de la desgraciada situación de su esposo, por haberle pedido a **Dios** que lo regrese a su lado de cualquier manera. En la medida que se imagina

castigada por ese particular **Dios** con el que puede comunicarse personalmente en forma directa y fruto de su fe, **Bess** está dispuesta a cumplir las promesas que sean necesarias e incluso ofrendarse para la salvación de su amado. Contra viento y marea es una historia de transferencias e inmolaciones, con el



Lars, cuando era jovencito.

sexo como expresión del sentimiento aunque enmarcado en una relación de fe con el tradicional **Dios**, antiguo y eterno.

Lars von Trier quería hablar de la bondad irracional y enfermiza de una mujer sacrificada y generosa que acaba convirtiéndose en mártir. Como aquella **Rosa** peruana, una inocente niña poseedora de una profunda fe religiosa, con una inclinación hacia los misterios de la divinidad, una joven mujer entregada a su fe, con una vida austera y problemática y una

salud frágil. Pero también un ser puro capaz de sacrificarse hasta la humillación y el dolor físico con el objetivo supremo de hacer el bien al prójimo, de acuerdo a las enseñanzas de su cultura, e impulsada por su espiritualidad y humanidad, influida en todo ello por su entorno, su propia historia y las impiadosas reglas de la sociedad. Así es como surgió la primigenia imagen de **Bess**.

Breaking the waves es la primera película de las tres que componen la mencionada trilogía del **Corazón de Oro**. Las otras dos obras de **Von Trier** que la completan son **Idioterne (Los idiotas - 1998)** y **Dancer in the Dark (Bailarina en la oscuridad - 2000)**. No hace falta ser muy perspicaz para detectar las afinidades básicas que hay entre sus personajes protagonistas: **Bess (Emily Watson)**, **Karen (Bodil Jorgensen)** y **Selma (Björk)**. No hay que ser demasiado sensible para escuchar los ecos de aquel personaje santificado de la **América Latina**. Tampoco hay que ser muy audaz para ver en **Lars** a un autor interesado en propagar una visión religiosa de la vida cotidiana. ¿Para elogiarla ante sus espectadores o para ponerla en crisis? Seguramente habrá opiniones enfrentadas al respecto y cada una con su buen caudal de sustento.

Pero, cuánto amor, cuánta fe y qué capacidad de sacrificio hay en cada una de esas locuras recreadas por el danés; cuánta candidez, generosidad y capacidad de entrega hay en cada una de esas particulares vidas filmadas con audacia y maestría. Cuánto en común puede percibirse entre estas tres mujeres "vontrieranas" y qué mágica comunión surge al realizar el ejercicio intelectual de compararlas, de asociarlas, con **Isabel Flores** y **Olivia**, la extrema criatura de fe conocida como **Santa Rosa de Lima** y, fundamentalmente, con su versión cinematográfica protagonizada por la inolvidable **Delia Garcés**.



SALSA NIPONA

El catolicismo, un ingrediente más.

Por Hernán Castaño

Me voy dando cuenta de a poco que Japón y la religión se relacionan de una manera complicada. Fea. Toda situación es buena para calzarse un kimono, comer brochettes de pescado, mirar el horizonte y decir alguna frase eterna como *"Afrontar el deber no es lo difícil, lo difícil es saber cual es el deber"*. Así son los japoneses con la religión, fiesteros y respetuosos. No tienen un fundamentalismo hacia la religión como a lo mejor lo tienen para ciertos protocolos posmodernos sumamente potenciados por el ultra neoliberalismo de la isla. El japonés promedio es capaz de festejar la **Navidad** (una celebración cristiana), el **Obon** (una fiesta budista), **Halloween** -fiesta pagana que ahora es mucho más internacional que antes- o practicar todos los días ritos sintoistas. Todo este menjunge es llevado adelante día a día por cada ponja como un argentino puede combinar en un tenedor libre cerdo con arroz con una tira de asado. Para un autóctono sería una locura concurrir a una iglesia un domingo tras haber ido a una sinagoga un sábado. A nosotros la religión, el hecho religioso, nos toca de manera íntima y porque no, futbolera en un punto. Pasional, pero plateísta. Para el japonés promedio pasa por otro lado. Sus vidas son muy religiosas y feligresas, pero les costaría muchísimo hacer una suerte de discriminación simplemente porque la situación mística les toca de manera colectiva y corriente. Viven las religiones todos los días. Es cierto que las religiones orientales tienen una apertura moral mucho más acentuada y lógica. Ser devoto significa llevar la religión como un calzoncillo para el japonés. Para el argentino la religión sería una remera favorita. La usa cada tanto y le gusta. El japonés se lo pone todos los días. Es entonces que ciertas discusiones no se dan ni tienen importancia. Es la iglesia católica la que lucha contra el aborto, el divorcio, el matrimonio igualitario. Porque sus fieles son siuosos. Los miles de millones de leales en el mundo palidecen contra los que realmente viven la religión como un budista o un sintoista japonés que -aparte y con suma importancia- son religiones, en concreto, sincretistas.

Como no podía ser de otra manera, la religión en Japón es un poco más complicada que "ser católico porque te bautizaron". Por empezar conviven el **Budismo Zen** con el **Sintoísmo**. En principio, la convivencia es fácil porque el budismo es considerado una filosofía de vida antes que una religión. Buda no recibe adoración ni veneración, sino respeto. El sintoísmo venera a los dioses **Kami** (espiritus de la naturaleza) japoneses. Tras la caida del **Shogunato Tokugawa** (explicado de manera amplia y concisa por **Watsuki** en **Rurouni Kenshin**) tomó las riendas del país el emperador **Meiji**, que, como en muchos otros países del mundo (ver **Argentina**, gobiernos de **Sarmiento**), abrió las fronteras de **Japón** a las culturas occidentales. Claro. Había una presión de la **Iglesia Católica** por penetrar en esas zonas alejadas. Pueden leer **Tai-Pan** y también **Shogun** ambos de **James Clavell** para tener mas detalle de esas incursiones. A traves del comercio con **Inglaterra, Portugal, España y Francia**, **Japón** y **China** soportaban el embate de protestantes y católicos que intentaban generar sus propios rebaños de ojos rasgados. Pero para los orientales esas sociedades estaban atrasadas con brutalidad. No podían entender una religión que hiciera que sus devotos (mucho mas que ellos) estuvieran meses sin bañarse, que comieran tan mal y se dirigieran a sus próximos con poco respeto. ¿Que clase de religión es esa? Por supuesto, para el occidental, el europeo en ese caso, la religión no implica una forma externa de vivir o dejó de ser así luego de miles de años de procesos históricos nefastos. Para el católico (y hablamos del FIEL) es ir a la iglesia en cada fecha significativa. Bendecir el plato. Leer la biblia pero no en detalle. Para desentrenar las metáforas están los pastores del rebaño.

Un buen ejemplo de lo que es la religión para los japoneses es, sin dudas, **Evangelion** que ya desde el nombre nos demuestra hacia donde se dirige (con cierto éxito, aparte). Una serie donde conviven sin ningún problema la **Qabalah**, el cristianismo y el

sintoísmo todo bien regadito con "Tótem y Tabú" y una pizca de "Mas allá del bien y el mal". Esta claro, de cualquier manera, que el bagaje cultural / religioso que manejan los orientales es impresionante. Masivo.

Ojos rasgados

En estos días estuve paseando por el **Barrio Chino** de **Belgrano**. Son unas cuantas manzanas ubicadas entre la estación de tren de **Belgrano R** y **Libertador. Arribeños, Montañeses, Juramento**. Lindo barrio. La zona, de un área chiquita para lo que es **Capital Federal**, respira religiosidad por metro. Cada restaurante, supermercado o bazar. Es extraño y con ojos equivocados, pagano. Llevan el politeísmo a un extremo que ya resulta honesto. El gatito que mueve la mano, para los legos solo un adorno, es un símbolo fantástico religioso. Claro, el oriental avisado lo vende a los místicos prometiéndole en post it color rosa que el felino atrae la buena suerte y el dinero. Yo, que poseo uno, comento que lo único que trae el gatito es un gasto en pilas doble A. Supuestamente, el gato con el cascabel al cuello, vive en la luna. Y en un muy lindo capítulo de **Ranma 1/2**, baja del satélite para llevarse a su prometida que justamente resulta ser **Ranma** mujer (y **Akane** también). En eso los japoneses son veloces, roban mucho de los chinos que tienen una cultura tanto o mas milenaria que ellos, y por la extensión de sus tierras, con mas prodigalidad de leyendas que merecerían el espacio de un chicle **Bazooka**. Estas leyendas y momentos religiosos se ven en cientos de series. **Dragon Ball, Saiyuki, Soul Hunter**, la nombrada **Ranma 1/2**.

Así como les suele ir bien en el viaje religioso a su eterno enemigo, las conexiones con el catolicismo han sido numerosas pero con éxito algo esquivo. En **Rurouni Kenshin**, la saga de la penetración del catolicismo (je) a la isla fue un plomo que la gente no digirió y se lo hizo saber a la productora cambiando de canal. Es así que el barco samurai chocó con el iceberg de sotana

y se fue directamente al fondo cuando el manga estaba en su mejor momento argumental: Los momentos en que **Kenshin** lucha contra el hermano de su fallecida esposa. El canal canceló la serie en cualquier lado con un final truchísimo y lo peor es que la gente no la extrañó. Sin embargo, cuando tiempo después salieron los **OVAS** con las sagas inéditas, el público salió corriendo a consumirla y fue un tremendo golazo de mitad de cancha.

El año cero

Hace dos mil once años comenzaba una nueva era para los millones que ya existían en el mundo. Una era que muchos calificarían como "Una mierda" y otros tantos "ni fu ni fa". Pero los japoneses adoptaron el calendario gregoriano recién en 1873, con la llegada de la **Era Meiji** (y con ella, el ingreso masivo e irrestricto de la **Iglesia Católica**, ya no de a unos pocos). Eso significa que le lleva muchos miles de años mas de historia a las civilizaciones colonizadas post-cristianas porque más alla de las guerras civiles por el imperio, en realidad, en su coyuntura histórica no hubo ningún quiebre tan grande o importante como el cristianismo (en realidad hubo cientos, pero ninguno de singular importancia para el sujeto oriental).

Dos mil años después, con un ente religioso asentado -y visiblemente mas moderado en muchos aspectos-, los creadores japoneses de manga y anime, incluyen sin rubor ni censuras graves elementos de singular importancia en su arte. En general, la profusión de simbología feligresa ocurre con mayor énfasis en los animes de terror, no muy diferente de su hermano mayor, el cine. Animes como los nombrados, se pueden sumar a los mas recientes **Hellsing, Trinity Blood** o **Chrono Crusade** (no hay errata).

Tanto en el cine como en el anime, los elementos católicos son muchas veces presentados de manera oculta. El vampirismo o la demonomanía nos hacen encontrar ese dualismo (el de **Leibniz**) donde la existencia de algo, confirma la presencia de

su opuesto. El terror es profundamente religioso. O tal vez, la creación es implicitamente terrorífica. El demonio, el vampiro, el gólem (de *Full Metal Alchemist* por ejemplo), son todas manifestaciones de diferente nivel místico-religioso que bien han sido tomadas por el arte en distintos horizontes. Y precisamente, la representación de esas figuras explica la opinión del artista. El vampiro nunca deja de mirar al cielo mientras sea de noche. El demonio -la figura terrorífica mas fuerte en el imaginario popular por contraponerse al mismísimo **Dios**- nunca deja de usar su lascivia para atraer mas fieles, pero siempre teme que su enemigo se entere. Y estas formas, a veces mas carismáticas (como en *Nightwalker*), otras mas de fondo (como en *Blood+*) y otras representadas increíblemente (como en *Dragon Ball*, donde *Lucifer* es un jefe burocrático sentado en un escritorio) no pueden desconocer la presencia de divinidades sensibles. ¿Como sobrevivir al infierno sin la idea de un cielo?

La presencia infinita del ángel

Pasa algo en Japón que ahora si, es mas complejo de comprender. El exceso de plumas en animes de ciencia ficción, románticos, shonen, seinen, hentai, yaoi, etcétera. Sin un comienzo histórico reconocible, y sin una religión principal que contemple al ángel de los coros cristianos (si contempla, de hecho es la base del sintoísmo, a los espíritus divinos) es notable como multitudes de Gabrieles aparecen a troche y moche entre los celos. Desde *Evangelion* hasta *Escaflowne*, pasando por *Sakura Card Captors*, *DNAngel*, *Pita Ten*, *Saikano*, y desde ya *Angel Sanctuary* que narra una guerra entre ángeles y demonios.

Intentar entender porque la figura del ángel es tan fuerte en Japón podría convertirse en una tarea hercúlea que quizás rindiera algún fruto.

El ángel, como mensajero (de angelus, mensajero), es una de las mas fuertes representaciones religiosas de las religiones

monoteistas. Con características similares en el judaísmo, cristianismo e islamismo, cuesta encontrar su importancia en el entramado cultural japonés. Como ícono de perfección y belleza, de pureza, ya empieza a discernirse o vislumbrarse otro cariz mas lógico a su inclusión constante y (porque no)



Kenshin, en conflicto con un católico.

repetitiva y paradojicamente ilógica. En los noventa, los mangakas se cansaron de usar ángeles para explicar situaciones confusas. Otros, mas virtuosos, los pusieron en el rol de enemigos de la humanidad. *Hideaki Anno*, en *Evangelion*, usa a diversos ángeles de la angelología universal para destrozr a la tierra. Pero claro, estos ángeles -excepto el ultimo- son feos. Geométricos, viscosos, e impresentables a la

madre. El ultimo, el único bello, es bisexual (o asexual quizá) y misericordioso. El ultimo de ellos, dicen los que saben, es **Jesús**. En *Angel Sanctuary*, Alexiel, el bueno, tiene que luchar contra su angélico hermano gemelo inorgánico llamado **Rosiel**. *Angel Sanctuary* tiene fuertes contenidos **Shojo** y todos los personajes son abusivamente lindos, a excepción de **Rosiel**, que comienza siendo una criatura vieja y horrible.

La explicación del ángel termina siendo sencilla desde la noción artística. La cantidad de ángeles repartidos en cientos de series tiene su origen en lo estético. Es lindo dibujar ángeles y aparte acerca un desarrollo argumental religioso, muy en boga en los últimos años. Finalmente, el ángel, el mensajero, es al mismo tiempo prueba de la existencia de un poder superior y guardián de su misterio. Todos los angeles son japoneses.

Dios Santo

En los últimos años, los desvaríos, sobre todo de la iglesia católica, han resultado en una andanada de cuestionamientos desde el arte, que cuenta con excéntricos y suicidas creadores. Los japoneses no se han exceptuado de este proceso y evitando los dardos directos a la eucaristía eclesiástica (aunque hay algún cura cogiendo en obras *hentai* y actos de brujería religiosa, caso *Bible Black*), han sabido enhebrar una buena dosis de religión occidental en su altísimo porcentaje de sintoísmo. Los resultados, como de costumbre, son variados. Algunos animes son hoy termómetro de todos los demás (como *Evangelion*) y otros -los mas- son bodrios insoportables que solo hacen un flaco favor al merch de los otakus (como *DNAngel*).

Lo increíble es como, una vez mas, los japoneses superaron la barrera de lo idiomático y acercaron a nuestras bateas una serie de productos que de ninguna otra manera habríamos visto en nuestro país.

(miento, en *Un año para recordar*, *Carla Peterson* aparece con unas alitas de ángel en la espalda...).



LA TEMPERATURA PROMEDIO DEL PARAISO

Sobre Angeles caídos, Win Wenders,
Nick Cave y U2

Por Pablo Siroti

Las voces que se mezclan en el bar, el sonido de una caja de música, alguien que va a comprar un paquete de cigarrillos aunque no fuma, ni siquiera quiere aprender a hacerlo. Las tres de la madrugada, todo tranquilo, sólo se escucha el golpe de un ángel estrellándose contra el suelo. *Stay* una de las canciones más bellas de *U2*.

Las películas de *Win Wenders Las alas del deseo* y *Tan lejos tan cerca*, ratifican que no existe tal cosa como la música para películas. Una compleja trama de sonidos que operan desde diversos lugares donde se incluyen fragmentos musicales, ruidos, diálogos, música incidental, sonido ambiente, todo esto superpuesto o yuxtapuesto, según el caso, como una composición cuyo discurso está jugando un complejo contrapunto con la imagen. Estas líneas sonoras articuladas con las visuales estructuran un discurso polifónico. Sé que dicho así suena académico, sería más simple contar que nuestros ángeles puede escucharlo todo, y nosotros con ellos.

Pero el ángel *Daniel*, memoria de *Dios* y a la vez su obrero mal pago, no quiere cargar más con ese dolor, con tanto ruido. Prefiere sentir el olor a café, acariciar la cabeza de una niña, fumar. La diferencia entre él y los otros ángeles, es que ellos quieren mantener ese lugar de poder, *Daniel* no lo quiere, ya no le interesa enterarse de todo, y ese no querer conlleva inevitablemente la posibilidad de destruirlo.

Se le permite al hombre destruir la idea de *Dios*, pero: ¿a los ángeles? Una vez más el cine se da el gusto de imaginarse el tedioso trabajo de esos seres tristes y su rebelión.

Pero volviendo al universo sonoro de las películas: ¿Qué fue de aquellos que en otras épocas se regían por el arquetipo del compositor llevando en sus manos las leyes de la armonía y el

24 CUADROS

contrapunto? Tiempos donde reinaba el bien y el mal. Reglas claras.

Hoy toca escucharlo todo, montar las bandas junto con las imágenes pues esto es determinante en el discurso cinematográfico. Corregir acentos, tiempos, dinámica, silencios, diálogos, sincronizar ataques, atenuar frecuencias, coloreando líneas melódicas. Componer.

El universo sonoro de las películas no se somete a prisiones estéticas.

Ya lo vimos, el prometido paraíso no parece ser un lugar tan placentero, es más interesante andar por la vida sin cargar plumas en la espalda.

Y ante este nuevo paradigma, el de la libertad, a quien se aproxime a la idea de componer para cine solo le queda montar un trapecio sin red. Claro que caerse da miedo, pero no hay nada como el viento.

Los que conserven las seguras alas se creerán artistas pero no harán más que poner el carro delante del caballo.

Las nuevas técnicas de composición, la tecnología, la abstracción sonora, la gestación de un nuevo discurso académico sólo plantean un espejismo y por más que los que cobran un sueldo por dar cátedra se obsesionen a fuerza de hacer masticar eso que ya es historia antigua, por más que den parte de su vida para conocer cuál es la temperatura promedio del paraíso, de nada les servirá.

Ya quedó demostrado que **Cassiel** solo fue feliz en el momento en el cual saltó, **Nick Cave** le cantó al suicida, le dijo que su tiempo había terminado.

El fin no es más que la promesa de un principio, además, si lo dijo el cine es verdad.

Green light, seven eleven
You stop in for a pack of cigarettes
You dont smoke, dont even want to
I see you check your change
Dressed up like a car crash
The wheels are turning but
Youre upside down
You say when he hits you, you dont mind
Because when he hurts you, you feel alive
Is that what it is?

Red lights, grey morning
You stumble out of a hole in the ground
A vampire or a victim
It depends on who's around
You used to stay in to watch the adverts
You could lip sync to the talk shows

And if you look, you look through me
And if you talk its not to me
And when i touch you, you dont feel a thing

If i could stay... Then the night
Would give you up
Stay, and the day would keep its trust
Stay, and the night would be enough

Faraway, so close
Up with the static and the radio
With satelite television
You can go anywhere
Miami, New Orleans, London,
Belfast and Berlin

And if you listen I cant call
And if you jump, you just might fall
And if you shout ill only hear you

If i could stay... Then the night
Would give you up
Stay then the day would keep its trust
Stay with the demons you drowned
Stay with the spirit i found
Stay and the night would be enough

Three o'clock in the morning
Its quiet and theres no one around
Just the bang and the clatter
As an angel runs to ground
Just the bang and the clatter
As an angel hits the ground

Luz verde, un seven eleven.
Parás y entrás a por un paquete de tabaco.
No fumás, ni siquiera quieres aprender.
Veo que te fijas que el cambio esté bien,
Disfrazado, como un choque de autos.
Las ruedas están girando, pero
Tu estás al revés.
Dices cuando él te golpea que no te importa,
Porque cuando él te hiera, te sientes vivo,
¿Es eso?

Luces rojas, mañana gris.
Tropiezas con un agujero en la tierra.
Un vampiro o una víctima.
Depende de quien esté alrededor.
Sólo quedarte a mirar los anuncios,
Te sabías de memoria los talk-shows.

Y si miras, ves a través de mí.
Y si hablas, no es a mí.
Y cuando te toco, no sientes nada.

Si pudiera quedarme... Cuando la noche te despierta.
Quedarme, y el día mantendría su confianza.
Quedarme, y la noche sería suficiente.

Lejos, tan cerca,
Entretenido con la estática y la radio,
Con la tele por satélite.
Puedes ir a cualquier parte,
Miami, Nueva Orleans, Londres,
Belfast y Berlin.

Y si escuchas no te puedo llamar.
Y si saltas, puedes caer.
Y si gritas, sólo te oigo a tí.

Si pudiera quedarme... Entonces la noche
Te despertaría.
Quedarme, entonces el día mantendría su confianza.
Quedarme, con los demonios que tu ahogaste.
Quedarme, con el espíritu que encontré.
Quedarme, y la noche sería suficiente.

Las tres de la madrugada.
Está todo tranquilo y no hay nadie merodeando.
Sólo el golpe y el estrépito
Cuando un angel aterriza.
Sólo el golpe y el estrépito
Cuando un angel se estrella contra el suelo.

El cine, a lo largo de su historia, ha tratado infinidad de temas y la vida de **Cristo** no es la excepción. Casi desde los comienzos mismos del séptimo arte la vida de Jesús ha sido tema para una gran cantidad de filmes. El puesto de haber tenido el honor de ser los primeros en retratar este hecho está en disputa; dado que en el año 1897 los hermanos **Louis y Auguste Lumière** produjeron *La Vie et la Passion de Jésus* en la que registraron una representación de los hechos ocurridos en la *Pascua Cristiana* a cargo de la gente de la aldea de *Horitz en Bohemia*. Pero en el mismo año, con supuesta anterioridad al film de los *Lumière*, el realizador **Albert Kirchner** y un Hermano de las *Escuelas Cristianas Francesas* llamado **Basile**, presentaron *La Passion du Christ* realizada en su totalidad con actores aficionados y con decorados creados para la ocasión. En todo caso, el primer puesto puede ser compartido sin ningún tipo de problemas. A partir de esas fechas y hasta la actualidad, numerosos filmes han pasado por las pantallas, aún hoy algunos se conservan; *Le Christ marchant sur flots* (1900), de **George Méliés**, *La Passion du Christ* (1902) y *La vie du Jésus* (1904), de **Ferdinand Zeeca** y *La vie du Christ* (1906), de **Alice Guy**. Lo que estas películas tan antiguas

tienen en común con otras de la actualidad como *The Passion of the Christ* (2004) de **Mel Gibson**, o inclusive la controversial *The last temptation of Christ* (1988) de

ciencia cierta, sobre la vida de **Cristo**; lo que narran los **Evangelios** son apenas un par de pasajes sobre Su nacimiento y Su infancia, para dedicarse luego a los últimos años de Su vida hasta ser crucificado en el **Gólgota**; si alguien está interesado en saber más acerca de este tema puede dirigirse a los **Evangélicos Apócrifos**, pero al no estar aceptados por la Iglesia, no se toman como verídicos, por ese motivo los pasajes sobre la infancia de Jesús no son tenidos en cuenta a la hora de relatar Su historia en una película.

En el año 1985, el director **Michael Ray Rhodes**, con guión de **Tom Fontana** y basada en el cuento homónimo de **Henry Van Dyke**, estrenan para televisión la película *The Fourth Wise Man (El Cuarto Rey Mago)* donde también el espectador acompaña la vida de



EL CUARTO REY MAGO

Por Roberto Giuffré

Martin Scorsese es el punto de vista centrado en la figura del Hijo de Dios, el espectador lo acompaña y descubre los hechos y situaciones al mismo tiempo que Jesús. Y es que poco se sabe, a

Cristo, pero en este caso focalizada con el personaje de **Artaban**, interpretado por **Martin Sheen**, quién al lado de su fiel esclavo **Orontes**, interpretado por **Alan Arkin**, encarna a

un hipotético cuarto **Rey Mago** que llega tarde a la reunión con los ya conocidos **Melchor, Gaspar y Baltazar**.

Artaban es uno de los más inteligentes e importantes integrantes de la casta de los **Magos de Persia**, hombres de ciencia especializados en la medicina, las matemáticas, la astronomía, la astrología y los oficios propios de los hombres de paz; luego de perder a su familia en un incendio, **Artaban** encontrará indicios en los astros acerca del Nacimiento de un Rey que unificará a toda la Humanidad, entonces venderá todas sus posesiones y con ese dinero comprará tres regalos dignos del Niño que vendrá, un zafiro, un rubí y una perla. **Artaban** y **Orontes** partirán a reunirse con los demás **Reyes Magos**, pero verán interrumpida su travesía para prestar ayuda a un moribundo atacado por los bandidos, **Artaban** lo curará de sus heridas y le dejará las provisiones que llevan para que su recuperación sea más rápida. Debido al atraso sufrido llegarán tarde a la reunión con los otros y descubrirán que partieron sin ellos. **Artaban** venderá el zafiro para comprar una nueva caravana que lo lleve a **Belén**, lugar al que llegará en el momento en que **Herodes** manda a matar a todos los niños recién nacidos; en las puertas del pueblo se cruzará brevemente con una pareja que huye con su bebé en brazos, pero no reparará en ellos. Para lograr que uno de los soldados perdone la vida de un niño y de su madre, **Artaban** entregará el rubí. Una vez conseguida la seguridad de estar personas continuará con la búsqueda del **Mesías** y partirá hacia **Egipto**; una vez más llegará tarde y deberá volver sobre sus pasos hacia la ciudad de **Jerusalén**. Nuevamente en su viaje, **Artaban** y **Orontes** se verán detenidos, esta vez por todo un asentamiento de enfermos de lepra y demás personas no admitidas en la ciudad. El **Mago** utilizará sus conocimientos para curar las

enfermedades y para enseñarles a cultivar la tierra y generar sus propios alimentos. Toda su vida pasarán en este asentamiento, hasta que uno de ellos, enfermo de ceguera, se tope con **Cristo** en el comienzo de la **Pascua** y Éste le devuelva la vista. **Artaban** saldrá a buscarlo junto con **Orontes**, y una vez más llegarán tarde, **Jesús** ha sido apresado por los



Alan Arkin y Martin Sheen, el Rey Mago

soldados romanos, **Orontes** preguntará a uno de sus seguidores donde lo tienen, y éste negará haberlo conocido unos segundos antes de que cante el gallo, se han topado con **Pedro**, quien luego les dirá dónde está la prisión y romperá en llanto. **Artaban** rogará a los guardias de la prisión que lo dejen

entrar, pero no será escuchado. En ese instante unos soldados aparecen llevando a rastras a una muchacha conocida de **Artaban** para venderla como esclava, el **Mago** entregará la perla, último de los regalos para Cristo, y comprará su libertad. **Jesús** es llevado al **Gólgota** para ser crucificado, y **Artaban** llegará en el mismo momento en que Él muere; viejo y débil, el **Mago** se desvanecerá. Pasados tres días, mientras **Orontes** lo lleva de vuelta al asentamiento, **Jesús** se les aparecerá y le dará las gracias por haberlo ayudado, **Artaban** no entenderá y le dirá que nunca llegó a verlo, el Hijo de **Dios** le responderá con sus conocidas palabras acerca de que cada vez que se ayuda a un necesitado se lo está ayudando a Él. **Jesús** desaparecerá y **Artaban** ingresará al **Reino de los Cielos** a Su lado.

Esta película, a pesar de haber sido producida para televisión y de no contar con un alto presupuesto, no deja de ser interesante justamente porque el espectador se entera en todo momento acerca de la vida del Hijo de Dios, pero acompañando el punto de vista de otro personaje y a medida que su viaje va llegando a su fin, completa los pasajes de la Biblia al igual que lo haría si estuviera viendo Su vida pero desde una óptica más tradicional.

Ficha Técnica:

The Fourth Wise Man (TV - 1985)

Director: Michael Ray Rhodes

Guion: Tom Fontana basado en el cuento "El cuarto Rey Mago" de Henry van Dyke

Intérpretes:

Martin Sheen - Artaban

Alan Arkin - Orontes

James Farentino - Jesús (voz)

Eileen Brennan - Judith

El Triple 6 VIVE

PRÓXIMAMENTE A LA VENTA
LA COLECCIÓN DE CORTOS
DE LA LEGENDARIA PRODUCTORA





ANTES DE LA FATALIDAD

Por Nèstor Fonte

Un borghese piccolo, piccolo, Italia, 1977.

Dirección: Mario Monicelli. Argumento: novela de Vincenzo Cerami. Guión: Mario Monicelli, Sergio Amidei. Fotografía: Mario Vulpiani. Música: Giancarlo Chiaramello. Montaje: Ruggero Mastrianni. Elenco: Alberto Sordi (Giovanni Vivaldi), Shelley Winters (Amalia Vivaldi), Vincenzo Crocitti (Mario Vivaldi), Romolo Valli (Dr. Spazioni), Renzo Carboni (ladrón), Enrico Beruschi (Toti). 118'.

Corrían los primeros años de la década del '80, calculo. Todavía era un joven de veintipico de años que jamás había participado de un acto eleccionario, me gustaba mucho ir al cine y llegar a comprender el mundo de la política. En el mágico ámbito de las salas cinematográficas, era capaz de viajar, conectarme con otras culturas y "vivenciar" experiencias ciudadanas críticas que una juventud entornada por una dictadura, con corrupción y violencia no me había dado la posibilidad de "vivir" en carne propia. Entre ellas, la de desarrollar la capacidad de analizar, en términos políticos, la relación entre el individuo y la sociedad en la que éste debería desenvolverse, incluso, en el sencillo cauce de la vida cotidiana. En aquellas circunstancias, se dio que en un cine de la calle *Lavalle* proyectaban una película dirigida por *Mario Monicelli*, contaba con la actuación de *Alberto Sordi*, un sobresaliente actor italiano al que la gente atribuía un increíble parecido con el *General Perón*. No dudé en comprar mi entrada para verla.

En *Argentina* la película se llamó *Un burgués pequeño, pequeño* (*Un Borghese Piccolo Piccolo*, en idioma de origen). Recuerdo que lo primero que me llamó la atención fue el título y ése fue, en definitiva, el tercer aspecto que me llevó a verla en aquel cine, además del director y el protagonista, claro. Me encontré con una historia fuerte, con la narración del horrendo drama de un hombre común, como cualquiera de nosotros, que veía frustrada la razón de su vida al sufrir una tragedia inesperada.

La película de este laborioso director de cine y guionista italiano, considerado uno de los maestros de la *Commedia all'italiana*, había sido estrenada hacia un par de años en su país de origen, precisamente en 1977, aproximadamente un año después del golpe militar en la *Argentina*.

La época de mi encuentro con el filme de *Monicelli* era un tiempo en el que cualquier estímulo cultural, intelectual y artístico te hacia pensar, reflexionar, hacer una lectura crítica de tu presente y proyectar esa experiencia mediática hacia un futuro utópicamente mejor. Se suponía que todo lo aprehendido debía sembrar la esperanza de la superación y la garantía de no cometer el mismo error en el que habían caído, una y mil veces,

muchos de nuestros ingenuos congéneres, contemporáneos o antecedentes.

En ese contexto, el relato que nos proponía el filme, a mi entender, se comprendía como una expresión clara del tipo de errores que no deberíamos repetir.

La trama estaba centrada en la vida de un modesto funcionario público próximo a la jubilación. Un burócrata disciplinado, medidamente ambicioso y previsible. Un hombre domesticado que se conformaba con su destino y que se proyectaba en el futuro de un hijo que deseaba siguiera sus pasos. En los finales de su vida útil, sólo pretendía la recompensa de que el Ministerio en el que había trabajado recibiera a su heredero. Para conseguir este objetivo estaba dispuesto a asumir todos los gestos complacientes que fueran necesarios, siendo sumiso, extremadamente tolerante, manteniendo un bajo perfil y halagando a la jefatura burocrática a los fines de conseguir que le diera una mano para obtener su modesto premio. Incluso, ingresando a la logia masónica a la que pertenecía su jefe, sin otro propósito que la esperanza de ganarse su respeto y con ello su ayuda.

Imprevistamente, algo falló en sus mediocres cálculos, un hecho luctuoso irrumpió para frustrar sus recatados planes.

Como es fácil de comprobar, la mayor parte de los filmes del director toscano se han focalizado en gente común, personajes que hablan y viven como cualquier persona, individuos que suelen no contar con los recursos necesarios para superar la situación que los limita, o directamente los opprime. Personalidades que, cuando buscan una salida, o se les presenta la oportunidad de hacerlo, terminan desorientados, inmersos en situaciones que ellos mismos han creado, en buena medida y con las mejores intenciones, pero que ineludiblemente concluyen condenadas al fracaso, muchas veces con un tono marcadamente tragicómico.

Hay que tener en cuenta también que, desde los particulares años cincuenta incididos por el llamado "milagro económico" italiano, **Monicelli** se había dedicado a lanzar municiones satíricas con pretendido blanco, tanto en la hipocresía institucional y el conformismo, como en relación a toda clase de enfermedades o espejismos sociales.

Como protagonista de la película, **Alberto Sordi** está realmente extraordinario en este retrato oscuro y tragicómico de una sociedad enloquecida. Su magnífica interpretación, no hace más que ponderar el drama triste y cruel del modesto empleado público, obediente y disciplinado, que juega todos sus



Don Mario, antes de volar.

porotos a ser bien visto por el sistema que lo cobija, para que éste lo recompense, al fin de su carrera, integrando a su retoño. Todo parece funcionar bien en su módica existencia, pero la desgracia que trunca sus deseos pone en evidencia el escaso valor que le corresponde al sacrificio que ha hecho para alcanzarlos, recurriendo a todos los medios a su alcance, incluso

apelando a ciertas actitudes cercanas a la genuflexión. En un hecho desgraciado su hijo, su única esperanza de trascendencia, resulta asesinado accidentalmente por terroristas. Desde ese momento su vida se derrumba, y sin vuelta atrás. Sumado al duelo, deberá soportar todavía mayores afrontas. El sistema al que estaba orgulloso de pertenecer le brindará un tratamiento hipócrita y le deparará una serie de maltratos adicionales. En el dolor y la frustración irreparable deberá sufrir todavía las consecuencias de la trampa burocrática, mandándolo a la pasividad sin contemplaciones, y poniéndole una y mil complicaciones para el sencillo trámite de obtener un ataúd para enterrar a su hijo. Como si todo esto fuera poco, será obligado a contemplar impotente cómo el asesino escapa de las manos de la policía. Este hombre, al descubrirse muy pequeño, como ciudadano y como persona, será enfermado por la ira y transformado en una especie de verdugo, tan irreparablemente loco como el sistema que lo ha provocado.

Esta joya del cine italiano mantiene su vigencia, a pesar de su veteranía, no sólo por el reconocimiento que sin dudas merecen **Monicelli** y **Sordi**, su director y su protagonista, respectivamente, sino porque, más allá de los cambios y aggiornamientos de los sistemas en los que la vida comunitaria funciona, en sus aspectos esenciales, su planteo temático sigue en vigor en las actuales instancias de integración de los individuos en las estructuras institucionales. En especial, en los casos en los que las relaciones de poder se encuentran sustentadas en el ejercicio del autoritarismo, la arbitrariedad y la deshumanización por el lado de aquellos a los que les toca mandar, y en la comodidad, la mediocridad, el egoísmo y/o la cobardía, por el lado de quienes tienen que cumplir esos mandatos.

Como en el caso del pequeño burgués representado por **Sordi**, será esencial que los pequeños hombres reaccionemos, en todas nuestras circunstancias, antes de la fatalidad.

Desde aquí, mi humilde homenaje a esta película que provocó en su momento a mi joven mente y que todavía me invita a seguir reflexionando acerca de las ventajas de la libertad y la dignidad. También, mi invitación para que los lectores de la **24 Cuadros** la busquen y la vean.

Nos complace informarles acerca de las dos películas que la distribuidora **VideoFlims** estará presentando en la decimotercera edición del **BAFICI**. Por un lado, **Amateur**, de **Néstor Frenkel**, en la Competencia Nacional, un filme sobre el amor por el cine y la democratización de los formatos caseros, en especial la del **Super 8**; por otro, La peli de **Batato**, de **Goyo Anchou & Peter Pank**, en la sección Personas y Personajes, un documental que recupera momentos inéditos en la historia del legendario referente del underground ochentoso, el clown-literario-travesti **Batato Barea**.

Sobre las películas:

Amateur, de Néstor Frenkel

La difusión del formato **Super 8**, hace ya varias décadas, multiplicó a los cineastas a través de "géneros": la película del casamiento, la de los chicos cantando y saltando, la de las vacaciones en la playa. Cine familiar, cine de recuerdos, cine amateur. Para algunos, el **Super 8** fue solamente la posibilidad de obtener fotografías en movimiento. Para otros, la posibilidad de hacer cine. Ese es el caso del entrerriano **Jorge Mario** (a quien conocíramos en Construcción de una ciudad, la película anterior de **Frenkel**), odontólogo de profesión y con diversas pasiones: cineasta, cinéfilo dedicado, conductor de un programa de radio, fundador de un grupo de boy scouts, practicante de tiro, filatelia y mucho más... Hoy, a los 70, y 40 años después de **Winchester Martin**, su western en **Super 8**, Mario quiere filmar su propia remake. La película de **Frenkel**, con humor y gran despliegue de ideas (notablemente, los planos-western), va de lo general a lo particular, y de allí apunta a lo más entrañable del corazón del universo, para convertir a **Jorge Mario** en uno de los personajes memorables de este **Bafici**.



Para mayor información, ingresá a:

www.videoflims.com.ar

FACEBOOK: <http://www.facebook.com/videoflims>

TWITTER: <http://www.twitter.com/videoflims>

Hernán Panessi

**VideoFlims Distribución
Prensa y comunicaciones**
Hpanessi@videoflims.com.ar

Horarios:

7/4 12.30 Hoyts 11 (función de prensa)

7/4 20.45 Hoyts 11

9/4 11.30 Hoyts 11

12/4 16.45 25 de Mayo

La peli de Batato, de Goyo Anchou & Peter Pank

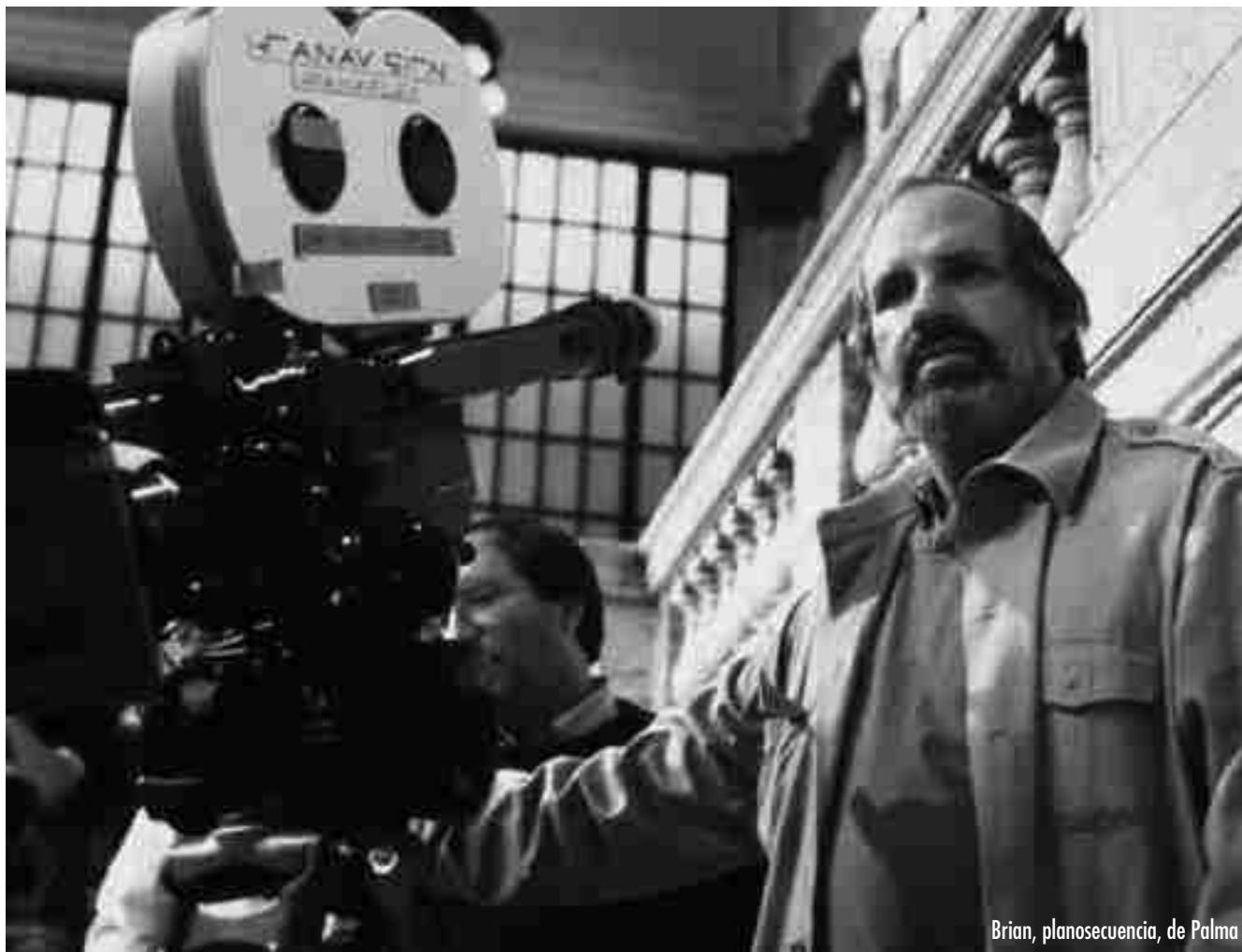
Pocos cuerpos pudieron contener y desbordar la alegría y el dolor de la primavera democrática de los '80, de esa salida de la dictadura militar argentina para buscar un camino nuevo sin anular la memoria. **Batato Barea**, el "clown/literario/travesti", fue un genio y figura del underground que, desde una radicalidad poética, pudo representar todos los matices de un país en cambio; de una manera tan única que fue imposible de suplantar. Sobre esa paradoja se basa este documental de **Peter Pank** y **Goyo Anchou**, dos autores en busca de un personaje, de su herencia pero también de su presencia irremplazable, de su teatralidad evanescente, instantánea que desafió todos los mandatos y convenciones. En cada testimonio de quienes presenciaron, estimularon, secundaron a **Batato**, pero también en los tapes oscuros de la escena under, los directores encuentran una luz que refleja y encandila los distintos lados de una vida libertaria que ayudó a tirar los muros que intentan separar al teatro de la vida, a la poesía de lo cotidiano, a lo masculino de lo femenino, a la rutina de la excepcionalidad.

Horarios:

11/4 22.00 Hoyts 5

13/4 12.15 Hoyts 5

16/4 20.30 Hoyts 7



COPIA CONFORME

Una mirada sobre la actualidad del cine

Por Marcelo Gil

Mucho de la opinión y el enfoque sobre lo artístico está implícitamente surcado por la frase “Lo importante es quién lo hace primero, no quién lo hace mejor”. Esta es una de las primeras bases para el Marketing. Parece mentira que dos disciplinas aparentemente desencontradas, se unan en un concepto tan automático e innecesario, como debiera ser esta premisa para el juicio artístico. El juicio de valor sobre obras y autores parece basarse cómodamente en la palabra “original”, y su derivada “originalidad”.

Carlos Marcucci decía en **CUENTOS PORNÓGRAFICOS**, “*Un cuento no es de quién lo escribe primero sino de quién lo escribe mejor*”. Aunque prefiero esta opción a la anterior, resalto que “primero” y “mejor” remiten a una necesidad de la sociedad actual de esclarecer los logros a través del parámetro del “éxito”, no visto ese éxito como un hecho personal de metas propuestas y metas cumplidas, sino como un estatus de nivel social que decreta el concepto de que si no se es un “1” se es un “0”. El sistema binario, tan útil para la informática, utilizado por extensión en su sentido más nefasto en el sistema social. Vale la frase de **Marcucci**, tomando el intento de ser mejor como un motor de trabajo, y no como una obligación de llegada. Ser bueno, ser mejor, ser original, ser correcto. Todas estas variantes podrían participar del mundo del arte.

Tratando de desechar prejuicios, decidí recurrir a la **Enciclopedia Salvat** para buscar algunas definiciones necesarias para este escrito. Rescato de las acepciones, estas que transcribo.

ORIGINAL: De la obra artística o literaria caracterizada por su novedad / Del artista que sabe dar originalidad a sus obras / Obra producida directamente por su autor, sin ser copia, imitación o traducción de otra / Manuscrito o impreso que se da a la imprenta para que con arreglo a él se haga la impresión de una obra / Cualquier escrito, lámina, dibujo o pintura que se

tiene a la vista para sacar de ella una copia.

COPIA: *Traslado o reproducción textual de un escrito, impreso, composición musical o manuscrito / Reproducción de una pintura, escritura u obra de arte / Imitación servil del estilo o de las obras de algún autor / Cada uno de los ejemplares iguales obtenidos a partir de un cliché fotográfico*

PRODUCIR: *Engendrar, procrear, criar / Fabricar, elaborar cosas útiles.*

REPRODUCCIÓN: *Volver a hacer presente lo que antes se dijo / Sacar copias en uno o muchos ejemplares de una obra de arte por procedimientos calcográficos, electrolíticos, fotográficos o mecánicos.*

En la enciclopedia consultada, por ningún lado encuentro datos sobre su fecha de edición, pero data aproximadamente de la segunda mitad de los noventa.

Vemos por las definiciones que al hablar de original no sólo hacemos referencia a un valor, una adjetivación sobre una obra o un autor, sino también a un objeto que puede considerarse pieza única, o elemento preparado para obtener copias. **"LO ORIGINAL"** y **"EL ORIGINAL"**: el primero, más allá de todo intento de ser un frío analista, puede estar cargado de subjetividad, y el segundo.... fundamentalmente sobre este punto y su alcance en el ámbito cinematográfico encaramos este texto.

Como valor, a lo original lo caracteriza "la novedad". Lo novedoso puede ser esgrimido como elemento de juicio crítico. No se descarta que lo nuevo puede tener valor, que el arte evoluciona por quienes logran encontrar nuevas formas, poner su sello, como diría **Andrei Tarkovsky**, logran "Esculpir en el tiempo". Se cuestiona su posible valor automático, intrínseco al

hecho mismo de la novedad.

"*Nunca nadie lo había hecho hasta que él lo hizo*", es una frase que puede decirse tanto de algún genuino y novedoso recurso narrativo de **CITIZEN KANE**, como de una toma o algún artificio de cualquiera de las peores películas de la historia del cinematógrafo. Recomiendo que se vea sin inhibición y con atención **SANGRE EN EL CASTILLO DE DRÁCULA** de **Al Adamson**, y podremos encontrar entre otras "maravillas" un travelling con ruido a "trencito", ya que deben haber usado un trencito para hacer el travelling, o un hachazo en una madera cuadrada notoriamente ubicada en la espalda de uno de los sufridos actores, como un par de ejemplos de novedosas, delirantes, simpáticas, pero para nada valorables artimañas, que sin dudas no serán parte de la historia del arte. Pero claro, para eso se estudia y se estudia, para poder decir qué es bueno o malo, qué es lo que hace crecer el arte cinematográfico, y qué cosas no son más que puros fuegos de artificio. Por eso, a no apresurarnos, que lo que hoy parece maravilloso, mañana puede parecer un puro hecho novedoso que despertó desmedido interés y creó exegetas de la nada más absoluta.

Sigo prestando atención a las definiciones académicas y mi corazón cinéfilo sufre un poco, ya que veo escasas posibilidades de que el fenómeno cine esté más o menos contemplado por ellas. Para **Salvat**, y sin ser una edición de las antiguas, todavía el arte se circumscribe básicamente a unas posibles seis, que olvidan a la llamada "séptima". Dos hechos nos dan cierta evidencia para fomentar nuestra preocupación.

Primero, que se habla de **ORIGINAL** como "...Manuscrito o impreso que se da a la imprenta..." o "...Cualquier escrito, lámina, dibujo o pintura que se tiene a la vista para sacar de ella una copia". No se habla ni por cerca de un negativo, de un

fotograma. A lo sumo, y haciendo casi un ejercicio de interpolación y asimilación, al definir la **REPRODUCCIÓN** se habla de "...procedimientos calcográficos, electrolíticos, fotográficos o mecánicos". Nos vamos aproximando un poco a algo que parezca relacionado con el cine, pero sólo un poco. Por otro lado, y si bien los críticos y teóricos de **Cahiers du Cinemá** en la década del 50 plantearon sobrada y contundentemente el tema del autor en el cine, también tenemos el libro de **James Scott** "*El cine, un arte compartido*", para recordar que es un trabajo fundamentalmente de equipo, además de tener características industriales (de pequeña o gran industria, según el caso). Tengo varios autores a los que podría nombrar como mis favoritos, pero eso no cambia las cosas. En el cine tenemos un autor singular, designado (se acepta como tal al director), y a un autor colectivo, el equipo de trabajo (el productor, los otros directores asociados al proyecto como Fotografía, Arte, Sonido, etc). Arte e industria, desde este aspecto, no pueden separarse. Todo arte tiene su técnica, y la técnica, en su sentido más industrial, ocupa en el cine un lugar, desde muchos aspectos, superlativo (quizás también en esto el cine comparte su vida con el arte musical más que con ninguna otra).

Pero todo lo dicho, como la originalidad o no de la obra cinematográfica, la existencia de un autor singular o plural, no son el centro del conflicto actual del cine. Estas características o preocupaciones podrían formar parte también de la vida de otras artes. Lo que nos importa es aquello que sólo puede pasarle al cine. Por eso, viramos de la observación de **LO ORIGINAL**, a **EL ORIGINAL**.

El cine basa su vida comercial en la inexistencia de un original "visible" (el objeto del que se pueden realizar reproducciones, podría ser el negativo final, material imposible de ser apreciado

como obra), y en la existencia de innumerables copias.

Hay una versión original para cada película (idioma, relación de pantalla, etc), un estado "cero" de su existencia, podríamos decir lo más parecido al original de un film. De todos modos, y según las definiciones, la producción está ligada al engendrar, al procrear, y la reproducción al repetir. El cine se basa en "la copia". No hay un *Louvre* que encierre la pieza de un autor cinematográfico. Puede haber lugares de preservación de los que salgan copias para su exhibición. La película estaría en la misma condición en un barrio que en otro, en un país que en otro. Doblaje o subtulado sería el cambio posible. Y cada vez que se proyectara, volvería a nuestros ojos igual a la anterior vista.

Esto comenzó a cambiar drásticamente con la aparición de los medios electrónicos. Primero la TV y luego el Video hogareño adaptaron características de las películas para hacerlas pertinentes a su medio. El recorte de la pantalla, de la relación que tuviera la película a la relación 1.33 del TV, fue el primer cambio y castigo.

No sólo se adaptaron las películas en su recuadro de proyección, también se lo hizo en su contenido para que, por ejemplo, pudieran ser pasadas en el horario que proponía una emisora. Así, dos películas de *Brian De Palma*, **VESTIDA PARA MATAR** (*Dressed To Kill*, 1980) y **DOBLE DE CUERPO** (*Body Double*, 1984), al ser emitidas en alguna tarde argentina por *Space*, sólo podían ser comprendidas por quién ya las había visto, llegando a eliminar por su "inconveniencia" escenas completas o, aún más ridículo, eliminado todos los contraplanos del TV observado por el protagonista de **DOBLE DE CUERPO**, con lo que no sólo no entendíamos qué miraba ni cómo lograba sacar las conclusiones que sacaba, sino que *Brian De Palma* parecía un inepto montajista, pegando dos tomas del mismo personaje, una y otra vez, sin variar el plano, lección

básica de cualquier escuela o libro sobre el tema, de lo que no debe hacerse en un montaje.

Pero no todos los males son exógenos. El sistema mismo del cine está decidido a encargarse de destruir la poca calidad de original del hecho, del objeto cinematográfico. Sobre todo con la aparición del **DVD** como nueva forma de comercialización de las películas, los actuales productores han encontrado la forma de llevar al límite esa falta de originalidad, de ir construyendo un cine donde "original" sea una palabra impertinente. La desaparición total de la entidad de la obra cinematográfica. Los extras de un **DVD** se convierten en obligatorios en cada disco. Un reportaje a un autor, o un pequeño documental de su rodaje, puede verse como algo interesante para que la gente aprenda sobre el hecho cinematográfico, para que pueda mejorar su "mirada". Pero veo en esto otra falacia como la de "la globalización". En ella no se persigue pluralizar la mirada, sino homogeneizarla. Esta aparente democratización de los conocimientos es un nuevo paso hacia la comodidad más peligrosa. Ahora, parece que nada impone demasiado esfuerzo, sólo "cuesta", en el mejor de los casos, un valor monetario. Cualquiera puede saber, no es lo mismo que "todos pueden saber". No es el interés, sino el dinero, lo que permite encontrar esa información. Ya no cuesta decidirse a querer aprender sobre una materia, pareciera no quedar otra salida más que hacerlo. Y este automatismo, atenta contra la ilusión del fenómeno "cine". Todos saben, innecesariamente, cómo se hacen los efectos especiales, y sobre todo, cuánto se gasta, cuánto se tarda, cuánto cuesta, "el cuanto" de cada cosa. Una sociedad mercantil no podía menos que basarse en números para hablar de sus productos, ya no de sus obras. Lo que importa es que una escena de **MATRIX RELOADED** cueste lo mismo que la primera película completa. Si consideramos además su bajo resultado cinematográfico, todo se vuelve coherente: lo original es sólo ese comentario, y que la saga de **MATRIX** se estrene en

una misma hora real en todo el mundo. Al mismo momento, en todas partes. La simultaneidad como un posible valor. Una estupidez absoluta, pero de buen resultado económico, y por supuesto, un hecho nunca visto hasta ahora, novedoso, es decir, original.

Sumado a todo esto, la verdadera destrucción está en que ya no alcanza con poner en algún disco estos materiales comentados. Ahora muchos (demasiados) discos tienen escenas excluidas, y muchas películas tienen a la venta su versión extendida al poco tiempo de estrenada la.... ¿cómo llamarla? ¿Original? Ni siquiera tenemos un solo negativo para extraer copias. Se vuelven innumerables, sin ninguna necesidad de que así sea.

En otra época, la aparición del nuevo montaje de una película, se debía al llamado **Director's Cut**. La versión del director, hecho que era el resultado de una lucha por los derechos de un autor de expresarse según su propia óptica y no la de un estudio, la posibilidad de recuperar el derecho del corte final, el derecho de variar ese montaje que había comercializado la productora y que parecía definitivo. Las nuevas versiones que recibimos en esta época de forma acostumbrada, bastante poco significan. El sistema, siempre tan atento, ha absorbido el efecto, y lo ha convertido en otra nueva arma para producir dinero. Las versiones extendidas ya no corresponden a un director que protesta por un film, por un montaje que no lo representa como artista, son sólo más minutos, más metraje, más dinero.

El cine no se vuelve menos original por su falta de ideas, ni por hacer películas de género, ni siquiera por hacer remakes de viejos éxitos. El cine se hunde en una miseria autogestionada, propia de la facilidad y capacidad de los medios actuales de producción y reproducción (medios que aún no están tomados en cuenta como parte del arte según las definiciones vistas en la enciclopedia consultada, mientras que estas grandes enciclopedias ya salen en **CD** o **DVD** y no en papel, por la



Miles de Copias del Sr. Smith en la poco original Matrix Reloaded

facilidad de los medios actuales para realizar la copia), sumado a las teorías de marketing aplicadas sin medida, y a la lógica salvaje de su existencia como producto.

Como todo arte, el cine es doblemente producto y obra, producto industrial y obra artística, ganancia espiritual y monetaria, y sólo tenemos que buscar y quedarnos con lo correcto, sin la obligación de consumir todas las variantes que el sistema se encarga, con las facilidades de hoy, de producir y ofertar.

En mi infancia, tomar un yogur era simplemente elegir entre dos opciones. Hoy la variedad ha crecido, y puede que sea un avance positivo. Pero yo mismo puedo seguir eligiendo, luego

de investigar, sólo esa variedad o versión que me interese. No tengo por qué comer todo lo que me ofrecen.

1 - CUENTOS PORNÓGRAFICOS, Carlos Marcucci, Ediciones LH, 1970, pág.39

2 - Sobre el ser un 1 o un 0 en esta sociedad, ver *HOME OF THE BRAVE*, película dirigida por Laurie Anderson en 1986, sobre su excelente puesta en escena, musical y visual.

3 - "...tengo la sensación de que los jóvenes directores pretenden, sobre todo, realizar algo nuevo. Sienten que deben impresionar al público con la novedad de su trabajo y, en

ocasiones, un gag visual puede convertirse en razón suficiente para hacer una película" Wim Wenders en *Lecciones de Cine*, Paidos Comunicación 149 Cine, edición 2007, página 87

4 - Se llama relación de la pantalla al ratio o proporción entre su alto y su ancho, que puede variar, entre otros valores usuales entre el 1:1.33 del cuadro tipo TV, el 1:1.66 del cuadro académico, el 1:1.85 del panorámico, y el 1:2.33 o 1:2.66 de las pantallas del Cinemascope. Esto significa que para este último caso (1:2.66), la pantalla perdía la mitad de su ancho total al ser pasada en la pantalla de un TV (1:1.33). Muchos directores que pretendían que sus películas llegaran a la TV, decidieron evitar las pantallas anchas para que no sufrieran graves alteraciones al ser emitidas, y otros luchan por conservar la proporción original de la pantalla, poniendo esas barras negras arriba y debajo de la imagen, que tanto molestan a algunas personas.

5 - Un extra que se vuelve obligatorio, deja de serlo prontamente, como el caso de las horas extras en el sueldo de muchos trabajadores argentinos. Resultado de esto es que, el sistema, apoyado en el acostumbramiento de que esas horas se ejecuten, tiende a incorporarlas al horario y no al sueldo de la gente.

6 - SED DE MAL (*Touch of evil*, 1957) de Orson Welles, fue remasterizada y reestrenada hace unos años con un nuevo montaje que respondía a las notas que el director había realizado en un cuaderno, todo supervisado por la hija de Welles. Más allá de las bondades de la vieja y la nueva versión, de las buenas intenciones de su hija, el Director's Cut se había reemplazado por un Dead Director's Cut, un nuevo chiste que habrá producido gran cantidad de dinero. ¿Quién podría asegurar que esas notas representaran al gran Orson Welles, en el momento de llevarlas a la pantalla? El material de trabajo del autor cinematográfico es la imagen y el sonido.

7 - La Vascongada, frasco de vidrio, frutilla o vainilla.



Paris 1930: Tristan Tzara, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, René Crevel, Man Ray, Hans Arp, Yves Tanguy, André Breton

Vanguardias Cinematográficas

Parte 4 - Los Surrealistas.
por Natacha Mell

¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes? En la efervescencia de los años posteriores a la primera guerra mundial comienza a gestarse un nuevo movimiento, el surrealismo, cuyo origen difícilmente podría explicarse sin su antecesor **Dadá**, esa vanguardia extemista que llegaba a negar el arte mismo en su necesidad de protesta contra la sociedad burguesa y sus instituciones. **Tristán Tzara**, su portavoz, llegaría a expresar: *"Estoy contra todos los sistemas; el más aceptable de los sistemas es no tener por principio ninguno"*. No debían existir reglas, todo quedaba librado al azar. Una posición de un nihilismo tan radical era muy difícil de mantener, y así y por ello, sin olvidar que se estaba en contra de toda la lógica positivista donde reinaban la razón, el orden y el progreso lineal y continuo, bases de la sociedad burguesa, se comienza a bucear buscando nuevas formas de expresión no tan anárquicas. Se ponen en cuestión las nociones de realidad y representación y aparece en escena lo onírico en oposición a la realidad de la vigilia. También hacen su irrupción las nuevas teorías sobre el inconsciente vinculadas especialmente a las investigaciones de **Sigmund Freud**. Y así, finalmente, los sueños, el inconsciente y el automatismo psíquico serán los pilares donde se montará el movimiento surrealista.

Si existe un orden éste no será el de la lógica y el razonamiento, sino el que rige al inconsciente y los sueños. Se dejan de lado las categorías clásicas, se destierra la noción de causa-efecto. Las concepciones de tiempo y espacio se diluyen y desaparecen. Todo un nuevo modo de ver las cosas comienza a gestarse. No hay ninguna preocupación por el arte, por la búsqueda de la belleza. La construcción poemática deja paso al texto automático, al dictado puro y simple del inconsciente. El surrealismo proclama la omnipotencia del deseo, **Eros** y **Thanatos**, amor y muerte, y legitima su realización. El surrealismo declara la necesidad de destrucción total de los

vínculos impuestos por la familia, la moral y la religión. Hacen del marqués de **Sade** un modelo a seguir. El surrealismo busca el escándalo y la provocación. Este movimiento intentó ser una propuesta de "transformación del mundo", trascendiendo los límites del arte.

En **Los Cantos de Malodor**, escrito por **Isidore Ducasse** (1846-1870), uruguayo, más conocido como el **Conde de Lautréamont**, los surrealistas descubren una expresión genuina de sus ideas y lo convertirán en un libro de culto extrayendo de él la concepción de belleza que animaría los objetivos de su movimiento artístico en el siguiente pasaje: "*Es bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas*".

"El surrealismo está al alcance de todos los inconscientes"

El surrealismo se inicia de manera oficial en **París** en 1924 con la publicación del **Primer Manifiesto** escrito por **André Breton**, que pone en papel ideas que fueron surgiendo de un grupo de jóvenes que se consideraban dadaístas (**Paul Eluard**, **Benjamin Péret**, **Louis Aragon**, **Philippe Souplaut**) y que luego de su publicación devinieron en surrealistas. El mismo se venía preparando desde que **Tzara** no concurrió al "**Congreso Internacional para establecer las directivas y la defensa del espíritu moderno**" organizado por **Breton**. Esta situación preanuncia la muerte de **Dadá**, que finalmente es enterrado en la última velada dadaísta.

Frente al nihilismo destructor de **Dadá**, **Breton** opone la vocación libertaria del surrealismo, en lucha contra las servidumbres sociales y morales del hombre, y en la lucha contra el control de la razón y la lógica llega hasta la exaltación de los procesos oníricos y la investigación del inconsciente.

En homenaje a **Guillaume Apollinaire**, que había muerto

hacía poco y en 1917 había conceptualizado el término, **Bretón** y **Soupault** deciden dar el nombre de **Surrealismo** a esta nueva forma de expresión. **Bretón** explica la elección del término diciendo: "*creo en una futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, así se puede llamar*".

Así, **André Breton** impulsa el uso de la palabra **Surrealismo** y lo define como "*automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.*" (...) "*El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.*" (**Breton, Primer Manifiesto Surrealista**, 1924)

Es importante señalar que **Breton** se desempeñó como médico en el centro psiquiátrico de **Saint-Dizier**, donde tuvo ocasión para establecer contactos cercanos con el psicoanálisis e iniciar sus investigaciones sobre la asociación de ideas, los sueños y la locura, lo que le permitió prefigurar el material básico de trabajo para el surrealismo.

Para visualizar de la evolución del movimiento se puede utilizar la cronología sugerida por **Breton** con una división en tres períodos: un "período investigador" o "intuitivo" (o, según algunos autores, "fase de los sueños"), que va de la separación de **Dadá** hasta 1925 donde se produce un toma de conciencia política; un "período razonador" o "fase política", que va de 1925 a 1929-30, cuando se produce el ingreso de **Dalí** y

Buñuel, la separación de **Artaud** y la ruptura de **Aragon**, que es el período surrealista propiamente dicho y donde comienzan a producirse los films de esta vanguardia; y finalmente, "un período de expansión internacional", desde 1930, con diferentes cronologías de acuerdo a las regiones y donde se van diluyendo los principios grupales y se mantienen las características en las producciones individuales de algunos de sus cultores.

"El cine es el primer puente abierto de par en par que une el día con la noche"

Si bien el cine surrealista está directamente vinculado con el surrealismo literario y el pictórico, en contraste con la pintura y con la poesía, la obra cinematográfica influida por el movimiento surrealista es muy escasa. Además resulta de difícil caracterización aceptándose pocas obras como exponentes genuinos del movimiento. Pero con justicia se puede señalar que muchos fragmentos de películas pueden considerarse surrealistas.

Si bien la producción filmica no es muy vasta, ha sido considerable la atención que los surrealistas prestaron al cine viendo en él la posibilidad de traducir los impulsos subconscientes y los sueños. Estudiaron las analogías existentes entre el cine y el sueño, y entre los mecanismos de la visión filmica y los mecanismos del inconsciente. **Ado Kyrou** atribuye a **Breton** el mérito de haber demostrado "*la fuerza del cine, que puede (y debe) ser el mayor trampolín desde donde el mundo exterior podrá zambullirse en las aguas magnéticas y brillantemente negras del subconsciente, de la poesía y del sueño*" (**Kyrou**, en "El surrealismo en el cine", 1963)

Antonine Artaud, perteneciente a la corriente surrealista, aunque luego caído en desgracia, dedica varios artículos al cine fascinado por ese arte de imágenes en movimiento y nos dice "*he apreciado siempre en el cine una virtud propia en el*

movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda una parte de improviso, y de misterioso, que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega traspuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente." (**Artaud**, en *Brujería y cine*)

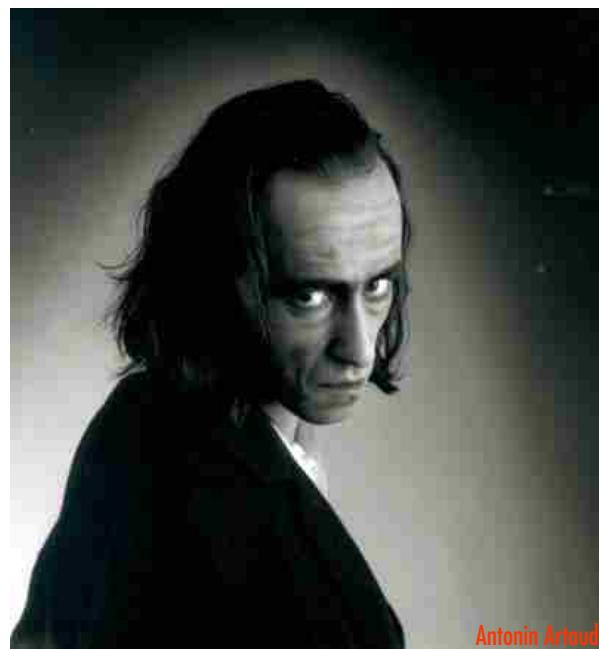
Bretón sentencia que "es en el cine donde se celebra el único misterio absolutamente moderno", a lo cual **Phillipe Soupaul** agrega: "El cine es un ojo sobre humano, mucho más rico que la infiel retina del ojo humano".

El surrealismo busca expandir los límites del cine. Lo que ha desempeñado un papel fundamental al sugerir e inspirar libres y radicales experimentaciones en el campo cinematográfico. Trata de erradicar lo narrativo en el film. Es abiertamente antinarrativo, y antitemático. Preconiza la primacía de las imágenes y su sucesión sin orden causal, un torbellino visual que se une de manera espontánea sin conexiones lógicas. Propone el automatismo y la figura del "cadáver exquisito" para las asociaciones. Muchas veces las yuxtaposiciones se construyen por su efecto perturbador y provocador. Las categorías de tiempo y espacio, esenciales en la lógica tradicional, son destruidas.

Según **Artaud** utilizar el cine "para contar historias, una acción exterior, es privarle del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones. El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones" (**Artaud**, en

Brujería y cine)

La sucesión de imágenes se impone en un juego onírico donde es posible el desdoblamiento y la transferencia. El deseo no se reprime sino que se manifiesta y realiza. Las leyes morales y éticas no existen. Todo se puede. No hay sanción social. El impulso erótico y la violencia son materiales esenciales. Esta renovación del lenguaje propuesta por el surrealismo permite explorar los tiempos del deseo, los sueños, las fantasías, hasta



Antonin Artaud

las perturbaciones mentales y la locura. La intención es que la forma libre de la película despierte los impulsos más profundos del espectador.

Todo esto tiene un trasfondo de crítica social. El surrealismo desplaza el eje de sus propuestas desde los valores estéticos que propugnaban otras vanguardias "a los valores éticos de carácter protestario libertario" (**Gubern**, *Cien años de cine*, pag. 175)

El cine surrealista o "segunda vanguardia" se fue desarrollando al mismo tiempo que la llamada "primera vanguardia" o cine impresionista. Pero mientras los cineastas del impresionismo francés trabajaban dentro de la industria cinematográfica, y tenían una gran producción, los cineastas surrealistas se basaban en el patrocinio privado y proyectaban sus obras en pequeñas reuniones de artistas.

"Rasgar el velo de la razón lógica y contemplar el abismo"

No es tan fácil datar con precisión el comienzo del cine surrealista, ya que algunas de sus características pueden ser descubiertas en films de autores anteriores como **Mack Sennett**, o **Louis Feuillade**. Pero la primera película que responde plenamente y se propone surrealista es *La caracola y el clérigo* también traducida como *La concha y el reverendo*. Film realizado en 1927 por **Germaine Dulac** según guión del poeta **Antonin Artaud**. **Dulac**, militante feminista, periodista, escritora y crítica de teatro, impulsora del cineclubismo, comenzó haciendo cine impresionista, para llegar luego a al surrealismo con este film. Como teórica del cine buscaba la esencia de la "cinegrafía integral" aquella que no debiera nada a otras artes y fuera específicamente cinematográfica.

Su película resulta abiertamente antinarrativa, completamente desligada de la causalidad proponiendo el modelo onírico, y muy influida por la pintura del italiano **Giorgio de Chirico**. Pero "la delicadeza feminista de Dulac y el egocentrismo paranoide de Artaud, descontento con la versión realizada, se aliaron para provocar el tumultuoso escándalo público que señaló el estreno del film (...) *La caracola y el clérigo* se transformó en un film maldito criticado con tanta dureza como injusticia" (**Gubern**, *Cien años de cine*, pag. 170)



L'age d'or de un joven y Surrealista Luis Buñuel, coescrita con Salvador Dalí.

Años después la película fue revalorizada y hasta el mismo **Artaud** hizo una defensa de la misma, escribiendo artículos donde reflexiona sobre los principios que lo guiaron para la construcción del guión señalando que "este guión puede asemejarse y emparentarse a la mecánica de un sueño sin ser él mismo un sueño (**Artaud, La caracola y el clérigo**)

En 1928 el artista plástico **Man Ray** realiza **La estrella del mar** basada en un poema surrealista de **Robert Desnos**. Esta película que es considerada genuinamente surreal, fue

producida luego de algunas experimentaciones dadaístas anteriores. Ya en 1929 nos ofrece **Los misterios del castillos de dados** divertimento surrealista financiado por el **vizconde de Noailles** principal mecenas del movimiento. Si bien **Man Ray** realizó películas podemos decir que buscaba en realidad nuevos soportes para sus creaciones plásticas y nunca trató de hallar en sus films un profundo sentido cinematográfico por lo que el cine pudiera significar como medio en sí mismo.

"Una desesperada llamada al crimen"

Salvador Dalí y **Luis Buñuel** se unen al surrealismo en el momento de transición, cuando está por gestarse el **Segundo Manifiesto**. A ellos se debe la realización de la película más característica del movimiento, considerada como un film-manifiesto: **Un perro andaluz** (1928). **Breton** luego de su presentación pública sentenció: "Este sí es un film surrealista".

En palabras del propio **Buñuel**, "la película nació como la confluencia de dos sueños". Uno de **Buñuel** de una nube que cortaba la luna y otro de **Salvador Dalí** que había visto en sueños una mano llena de hormigas. Así ambos escribieron el guión de acuerdo a los principios del automatismo psíquico, tomando las imágenes que iban apareciendo, y la única regla que acordaron era rechazar toda idea o imagen que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural.

El film, dirigido por **Buñuel**, tiene un gran éxito. No lo había previsto. A consecuencia de esto escribe en su **Autobiografía** "que hacer contra la necia masa que encontró "bonito" y "poético" lo que esencialmente no era más que una desesperada y apasionada llamada al crimen". Él y el grupo realizador esperaban la respuesta escandalizada del público que fue aguijoneado desde las primeras imágenes con el ojo cercenado por una navaja. Deseaban provocar. Lo que consiguieron fue que al final de la proyección se escuchara un cerrado aplauso.

Tiempo después **Dalí** escribe con respecto al movimiento: "la Revolución Surrealista ha defendido: la escritura automática-el texto surrealista-las imágenes oníricas-los sueños-la locura-la histeria-el azar objetivo-los informes sobre la vida-el insulto-los ataques a la religión-el comunismo-el estado hipnótico-la escultura primitiva-los objetos surrealistas-las tarjetas postales. La revolución surrealista ha defendido estos nombres: Conde de Lautréamont, Troski, Freud, Marqués de Sade, Heráclito, etc." (**Dalí**, en **Posiciones morales del surrealismo**)



Uno de los clásicos más conocidos de todos los tiempos, "Un Chien Andalou", de la dupla Buñuel - Dalí.

En 1930 **Luis Buñuel** realiza el largo surrealista ***La edad de oro***, donde une erotismo al escarnio de los valores burgueses y el espíritu clerical, que fue abiertamente criticada y censurada.

"*Toda película es la imitación involuntaria de un sueño*"

Estos pocos títulos resumen los films que son considerados absolutamente surrealistas. A ellos les podemos sumar algunos

otros sobre los que hay discrepancias y no todos los críticos concuerdan. Dentro de este grupo mencionaré ***La sangre de un poeta*** (1930) de **Jean Cocteau**, ***Cero en conducta*** y ***A propósito de Niza*** de **Jean Vigo**.

En 1930 cuando **Bretón** se une al partido comunista comienzan muchas discusiones internas en el seno del movimiento surrealista que van desgastándolo, para finalmente perderse la

cohesión inicial. Algunos artistas, como **Buñuel**, continuaron cultivando el estilo surrealista. Títulos como ***Belle de jour*** (1967) o ***El discreto encanto de la burguesía*** (1972) así lo testimonian. Podemos descubrir obras surrealistas en los films del checo **Jan Vankmajer** o en ***El monje de Ado Kyrou***, y hasta concluir que cineastas contemporáneos, como **David Lynch**, **Julio Medem** o **Eliseo Subiela** muestran la influencia del surrealismo, pero todo movimiento está ligado a una época y a un momento histórico, puede quedar vivo el estilo pero su razón de ser se enraiza en la sociedad y el tiempo que han visto nacer.

A modo de conclusión

El surrealismo como movimiento artístico que enarbola las banderas del cambio social tiene un desarrollo histórico preciso. Pero sus postulados artísticos, sus investigaciones sobre otro lenguaje que no responda al modelo narrativo institucional han influenciado a muchos realizadores, y aún se han convertido en las clásicas secuencias de sueños o delirios de los films narrativos con un status bien definido. Y así como también, en tiempos más actuales, han servido para prefigurar fundamentalmente el lenguaje visual de los videos musicales.

Bibliografía

Artaud, Antonine: Guiones y selección de ensayos sobre cine publicados en: Antonin Artaud / El cine. _ Trad. de Antonio Eceiza. _ Madrid, Alianza, 1982 (2^a edic.)

Bordwell, David y Thompson, Kristin: El arte cinematográfico, Paidos

Bretón, André: Manifiestos del Surrealismo

Costa, Antonio: Saber ver el cine, Paidos

Gubern, Roman: Cien años de cine, Bruguera

Nadeau, Maurice: Historia del surrealismo, Caronte

Schwarze, Michael: Luis Buñuel, Plaza y Janés

Surrealistas, Surrealismo y Cinema, Fundación "La Caixa"

24 CUADROS

www.revista24cuadros.com

revista24cuadros@hotmail.com



@revis24cuadros



Revista 24 Cuadros

STAFF



Escriben: Roberto Giuffré, Néstor
Fonte, Julian Castro, Juan Pablo
Mazzini, Pablo Siroti, Natacha Mel,
Marcelo Gil, José Butaca, Hernán
Castaño, Natacha Mel, Hernán
Panessi y Sergio Zadunaiski.

REVISTA 24 CUADROS
FUNDADA EL 17 DE AGOSTO DE 2007

Dirección y Diseño
Mariano Castaño



contratapa

"Tus seguidores están ciegos. Demasiado cielo en sus ojos."

Judas Iscariote - Jesuschrist Superstar