

MIRAR UNA PELÍCULA

CUATRO ENSAYOS
SOBRE EL CINE ITALIANO



Alessandra Merlo

Uniandes - Ceso
Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales

MIRAR UNA PELÍCULA

CUATRO ENSAYOS

SOBRE EL CINE ITALIANO

ALESSANDRA MERLO

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES -CESO
DEPARTAMENTO DE LENGUAJES Y ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA

Merlo, Alessandra

Mirar una película : cuatro ensayos sobre el cine italiano / Alessandra Merlo. -- Bogotá :
Instituto Italiano di Cultura : Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales,
CESO, Ediciones Uniandes, 2007.
196 p. ; 17x24 cm.

ISBN: 978-958-695-299-6

1. Cine – Italia – Ensayos, conferencias, etc. 2. Crítica de cine – Ensayos, conferencias, etc. 3.
Películas cinematográficas – Italia – Ensayos, conferencias, etc. I. Universidad de los Andes (Colombia).
CESO II. Tit.

CDD 791.430945

SBU A

Primera edición: octubre de 2007

©Alessandra Merlo

© Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguajes y Estudios
Socioculturales y Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales - CESO
Carrera 1ª N° 18ª-10 Edificio Franco P. 5

Teléfono: 3 394949 - 3 394999 Ext. 3330 - Directo 3 324519

Bogotá D.C., Colombia

<http://faciso.uniandes.edu.co/ceso>

ceso@uniandes.edu.co

© Instituto italiano di cultura

Calle 35 # 15-32

Teléfono: 2 3251 95

Bogotá D.C., Colombia

Ediciones Uniandes

Carrera 1ª N° 19-27 Edificio AU 6

Teléfono: 3 394949 - 3 394999 Ext. 2133 - Fax: Ext: 2158

Bogotá D.C., Colombia

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

infeduni@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-695-299-6

Corrección de estilo: Guillermo Diez

Diseño, diagramación e impresión:

Corcas Editores Ltda.

Calle 20 No. 3-19 Este

Bogotá D.C., Colombia

Teléfono: Pbx. 3419588

<http://www.corcaseditores.com>

info@corcaseditores.com

Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	1
INTRODUCCIÓN	7
Una definición resbaladiza	7
¿Existe un cine nacional?	18
Mirar y analizar	29
PELEAS DE FAMILIA. IMÁGENES DE LA FAMILIA A TRAVÉS DEL CINE ITALIANO	35
Introducción	35
Dos puntos de partida, una mujer y un hombre	40
Dos familias, dos clases	42
La familia burguesa	45
Matar a los padres	52
Hoy	67
ROCCO Y SIMONE	73
Dos caminos	73
La primera lectura de Rocco	79
Dos películas	83
Un combate entre tres	87
Descripción del fragmento	90
Primera lectura: Rocco como Simone	104
Segunda lectura: Rocco contra Simone	106
Tercera lectura: Rocco y Simone	109

TEOREMA SOBRE UN PUNTO DE VISTA	113
Lo que un ojo puede ver	121
Entre distancia y cercanía	126
La cámara subjetiva y el plano secuencia	145
LOS PÁRPADOS DEL OÍDO	149
El juego, los juegos	157
Oír y escuchar	164
BIBLIOGRAFÍA	181
FILMOGRAFÍA	187
IMÁGENES	189

PRESENTACIÓN

El presente texto nace del deseo de transcribir el material acumulado en una serie de cursos dictados en la Universidad de los Andes. Los títulos de las dos asignaturas (“Italia a través del cine” y “Clásicos del cine italiano”) parecen ser llamativos y suficientemente amplios para que un estudiante cualquiera de la universidad pueda entender fácilmente su contenido. El primer curso hace indirectamente referencia a cierto contenido sociocultural, explorado a través del cine. El segundo, un poco más elaborado en cuanto a contenidos, presenta un título más seductor pero quizás también menos humilde, con su referencia explícita a los “clásicos”. Lo cierto es que siendo dirigidas al público universitario en general, las dos materias quieren decir simple pero claramente que en el mundo existe algo que es el cine italiano; que no existe sólo como referencia culta para unos pocos adeptos sino que la universidad le brinda al estudiante, en el semestre académico, la posibilidad de adquirir conocimientos generales, histórico-biográficos y unas herramientas específicas de análisis a través de la visión y el comentario de algunas reconocidas películas italianas.

Como profesora, al proponer los cursos presupongo también otras intenciones, unas explícitas y otras definitivamente implícitas: en primer lugar, asignar unas imágenes a unos nombres que los estudiantes pueden

haber oído y que quizás después del curso van a poder reconocer: nombres de directores y películas en un contexto histórico y cultural. Al mismo tiempo, quisiera también asignarles nombres a unas imágenes, por ejemplo, a ese símbolo de exceso y belleza que es Anita Ekberg en traje de gala bañándose en la Fontana de Trevi (imagen que seguramente un estudiante ya ha encontrado en alguna cartelera, libro o logotipo de lo universalmente cinematográfico, pero que quizás nunca supo relacionar con algún elemento concreto, lugar o película). Por otro lado, y por mi parte, siempre existe el deseo de escoger películas italianas que logren impactar a los alumnos en cuanto a sus preconcepciones de lo clásico y de lo italiano: no tanto porque yo esté haciéndoles trampa respecto a lo canónico de esas películas sino porque desearía jugar indirectamente con la idea preestablecida que ellos puedan tener de Italia, por un lado, y de las películas clásicas italianas, por el otro. Quisiera crear en ellos la duda y proponer otras versiones: proponerlas y discutir las con ellos, puesto que, en el interactuar con los estudiantes, es el juego entre la expectativa y la sorpresa, lo que resulta ser más valioso y puede dar resultados mejores, novedosos e interesantes. Paralelamente a ello, vale la pena observar en una clase, en cada uno de los estudiantes y en el grupo, las actitudes frente al cine (en general), de pronto para confirmar que el ojo del espectador es reacio frente a la novedad (incluso cuando ésta se materializa en películas de hace treinta o cuarenta años) y tiende por hábito a buscar en cada nueva película lo que las películas que ya ha visto lo han acostumbrado a encontrar: algo que en la mayoría de los casos se podría resumir en una sucesión causa-efecto, moralizante como ciertas fábulas para niños, que puede matar al héroe pero no a sus valores; una construcción temporal rápida, escasamente meditativa; una perfección e incluso una

exageración formal predominante respecto a los contenidos, los conflictos y sus mismas soluciones. Las características que acabo de enumerar definen a un espectador tipo, bastante común, cotidianamente expuesto a un cine comercial (y no necesariamente por voluntad o decisión propias). Sin embargo, en ningún momento diría que esas pautas son negativas, puesto que el ojo del espectador debería ser omnívoro y, como cualquier animal omnívoro, debería saber que existen muchos sabores, y por lo tanto, apreciar cada uno de ellos. Los estudiantes (como grupo, más que como individuos), frente al material propuesto en los cursos, reaccionan, se defienden y por lo general definen como “confuso” un cine cuyas coordenadas no logran captar plenamente. El trabajo del profesor es exactamente el de explicarles que la “confusión” no existe y que en la mayoría de los casos lo que está en juego es la elasticidad para modificar unos códigos de lectura cristalizados en el ejercicio personal de ver cine. Por eso mismo me parece necesario tomar el tiempo de explicar, más allá del horario cronometrado de las clases, las razones más complejas del cine italiano y unas coordenadas que puedan ayudar a entenderlo.

En el texto se reproduce, en parte, el debate nacido en los cursos y en las clases, en parte, la elaboración de ideas nacidas al lado de las proyecciones y desarrolladas separadamente. Para que se tenga una idea del material considerado, reproduzco el listado de todas las películas proyectadas en los cursos, entre 2004 y 2007 (preferí ordenarlas—de forma un poco arbitraria—cronológicamente): *Ossessione* (1943) y *Rocco e i suoi fratelli* (1960) de L. Visconti; *La dolce vita* (1960) de F. Fellini; *L'Eclisse* (1962), *Deserto rosso* (1964) y *Blow-up* (1966) de M. Antonioni; *Teorema* (1968) de P. P. Pasolini; *La caduta degli dei*

(1969) y *Morte a Venezia* (1971) de L. Visconti; *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972) de M. Bellocchio; *Roma* (1972) y *Amarcord* (1973) de F. Fellini; *Novecento* (1976) de B. Bertolucci; *L'innocente* (1976) de L. Visconti; *Padre padrone* de P. y V. Taviani (1977); *Una giornata particolare* (1977) y *La famiglia* (1986) de E. Scola; *Ladro di bambini* (1992) de G. Amelio; *La cena* (1998) de E. Scola; *La stanza del figlio* (2001) de N. Moretti; *Respiro* (2002) de E. Crialesse; *L'ora di religione* (2002) de M. Bellocchio.

El libro recoge entonces en cuatro ensayos el trabajo obsesivo de mirar y volver a mirar determinadas escenas y fragmentos. En la primera parte (“Introducción” y “Peleas de familia”) se enfrentan los caracteres generales, definitorios, de método, y en el caso de la “Introducción” se presenta un punto de vista sobre la materia misma del enseñar cine. El capítulo sobre la familia nació a partir de un curso dedicado a ese tema, mientras que los siguientes enfrentan el estudio de un aspecto específico de una película específica y recogen normalmente observaciones y análisis elaborados en distintas clases y semestres, pero nunca presentados exactamente como aparecen acá. En especial, con el capítulo sobre el sonido en *Blow-up* quise pagar una deuda con un tema al cual normalmente no dedico mucha atención: la parte sonora.

El corpus de las películas citadas refleja evidentemente un material que se ha ido consolidando a lo largo de los semestres y que, sin embargo, no quiere ser en ningún caso definitivo. Sobre todo, quisiera que los casos usados funcionaran como ejemplos y, en cuanto ejemplos, pudieran ser comparados o hasta reemplazados por otros igualmente interesantes.

Como le sucede al fotógrafo de *Blow-up*, al acercarse cada vez más al objeto del mirar (película o fotograma), siempre surge la duda de que lo buscado, visto y transcrito pueda transformarse o desaparecer bajo nuestra mirada y que el “escribir de cine” sea un ejercicio construido sobre una nada imaginada y soñada. Agradezco, por lo tanto, a quienes han apoyado este proyecto a lo largo de su elaboración: a la directora del Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales de la Universidad de los Andes, María Mercedes Gómez; a Álvaro Camacho, director del Cesó, y a Francisco Zarur, subdirector; a Giuliana dal Piaz, directora del Istituto Italiano di Cultura, por haber cofinanciado la publicación. A otros, lectores atentos y consejeros útiles, un agradecimiento especial y el deseo de poder seguir discutiendo algo que en ningún momento quiere ser definitivo. Quisiera, sin embargo, precisar que la persona que más cerca ha estado de todo el proceso ha sido Nathalie Antolin, mi monitora, cuya colaboración ha sido indispensable e invaluable. Con ella he discutido, leído e ilustrado el texto a lo largo de los meses de trabajo. Para terminar, un agradecimiento a todos mis estudiantes, por haber sido los primeros (inconscientes) receptores de lo que se encuentra en este libro, por haber discutido en clase, por haber dado forma en sus textos a sus reflexiones, por haber apreciado o rechazado *mis* películas, ayudándome casi siempre a entender mejor las cosas.

INTRODUCCIÓN

No me propuse mostrar otra vez en la pantalla esa Italia que asombra a los turistas con sus bellezas [...] hice una película sobre un ruso profundamente desorientado...

Andrej Tarkovski, de *Nostalghia*, en *Esculpir el tiempo*

UNA DEFINICIÓN RESBALADIZA

A pesar de que el presente trabajo tenga un carácter principalmente analítico, puntual, anclado en el detalle y en lo concreto del objeto film, y por lo tanto, distante de formalizaciones a veces un poco genéricas, vale la pena empezar justamente por ahí, explicando los caracteres generales, resbaladizos y peligrosos.

En primer lugar, valdría la pena discutir la definición de “clásicos del cine italiano” (título del curso dictado durante varios semestres y del cual nació la idea de este libro) y hacerlo para tratar de darle un contenido a esa etiqueta. Por supuesto, hay que empezar separando los dos conceptos que contiene: *clásicos del cine* y *cine italiano*. ¿Qué es un clásico? ¿Y un clásico del cine?

¿Qué es, o qué era, el cine italiano? ¿Poco más de cien años de historia del séptimo arte pueden permitirnos ser objetivos frente a lo clásico de las películas?

Vale la pena empezar con una aclaración. El término “clásico” tiene muchas acepciones, y aunque pueda parecer extraño, acá no se abordará la definición más técnica, es decir, más cinematográfica, del “cine clásico”, es decir, el que respeta las características de contenidos y de formas consolidadas por el cine —sobre todo norteamericano— entre los años 30 y 60. Si ésta fuera la definición tomada en cuenta, casi ninguna de las películas analizadas aquí podría entrar en esa categoría. Se considera, en cambio, el término en su calidad de *sustantivo*, los *clásicos*, e implica la idea de una clasificación y, más aún, de la relación entre cine y público, entre recepción, aceptación o rechazo. Hablar de “clásicos” significará, por lo tanto, hablar de la elección, la clasificación y el gusto, significa hablar del gesto de indicar o mostrar determinadas películas y no otras.

Cien años son muchos, suficientes para construir una historia compleja y articulada. Sin embargo, si se observan las clasificaciones de las *mejores películas* (cada revista periódicamente publica una), nos damos cuenta de que la selección es mucho más severa con el cine antiguo, favoreciendo el nuevo. Directores que seguramente desaparecerán en unos años figuran mientras tanto en los primeros puestos: el ojo de la contemporaneidad, de la cercanía de una película respecto a nosotros, siempre actúa en el juicio y lo hace más que frente a la literatura, mucho más que frente a la pintura. Aún es muy pronto para dar una explicación de esto. Sin embargo, la forma con la que el cine juega con la realidad, junto con su condición de arte de masas, hacen de él un elemento de la vida sujeto a los gustos y a sus

cambios. Incluso cuando una película cuenta una historia ambientada en una época pasada, nuestra conciencia de espectadores asimila esa película como una mirada de hoy sobre el pasado (y con esto ve su actualidad). El *Ben Hur* de William Wyler nos dice más sobre los años cincuenta que sobre el Imperio romano, así como *The Gladiator* de Ridley Scott es un documento que nos ilustra la forma de hacer cine y de suministrarlo al público a finales de los noventa.

En cuanto a las clasificaciones, vale la pena observar que se pueden encontrar de dos tipos: las que redactan los críticos (cualitativas) y las que define el público a través del número de espectadores en las salas (cuantitativas). Difícilmente las dos sistematizaciones coinciden, porque la mirada de los primeros nunca es la mirada del segundo (y cuando un crítico establece con estrellas o puntos la clasificación de una película, probablemente descuida lo que su corazón de espectador le sugeriría). Esta división la encontramos muy claramente en los listados de las supuestas mejores producciones. He aquí unos ejemplos: en los primeros meses de 2005, el periódico *Time* publicó el título de las mejores cien películas de la historia, sin orden interno. El resultado de esa elección y su publicación causaron gran asombro por incluir *Buscando a Nemo* pero no *Lo que el viento se llevó*. Estamos frente a una clasificación de expertos, aunque se trate de periodistas, no de críticos o sociólogos del cine, y representa un caso absolutamente típico: puede producir polémica pero, proporcionalmente a la importancia de quien la publica, acabará siendo un precedente al que se hará referencia. Quizás a través de ésta, se logre reconocer ese momento en la historia del gusto en que películas consideradas como clásicos empezaron a tener que aceptar su decadencia.

Un caso totalmente distinto de clasificación es representado por las páginas de internet que piden nuestra participación para escoger las mejores películas de todos los tiempos. Muchas veces nos proponen un listado dentro del cual escoger, volviendo seguramente más híbrido el resultado final: el público decide a partir de lo que unos autodefinidos expertos le sugieren, y en todo caso, es muy probable que su elección dependa de lo que conoce, más que de lo que prefiere. El tercer caso podría ser, entre otros análogos, el de *il Morandini*, diccionario de películas muy usado y conocido en Italia, que termina sus fichas con dos calificaciones distintas: la nota numérica de los críticos (de cero a cinco) y la del público (igualmente de cero a cinco). Para llegar a esos valores, hace a su vez referencia a reseñas impresas, sondeos y otras formas de recoger y cuantificar la información. Uno de los posibles recorridos de *il Morandini* consiste entonces en comparar los dos valores y darse cuenta de la distancia entre las apreciaciones: películas amadas por el público y despreciadas por los críticos, o viceversa¹. El diccionario presenta también una clasificación de los mejores directores, establecida por medio de la evaluación de los críticos y a partir de por lo menos cinco películas de cada uno². Sin embargo, queda una pregunta, que es la pregunta de siempre: ¿estamos hablando de las mejores películas o de las más conocidas? ¿Cuántas

1 Por ejemplo, según las fuentes de *il Morandini*, *Il grido* (1957) y *L'eclisse* (1963) de Antonioni tienen 4,0 de crítica y 2,0 de público; en cambio, *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939) llegaría a 3,0 de crítica y a 5,0 de público. En Morandini, 2004.

2 Los mejores directores son: Kenji Mizoguchi, nota: 4,17; Sergej M. Ejzenštejn, 4,14; Buster Keaton, 4,10; Stanley Kubrick, 4,04; Charles S. Chaplin, 4,04. En Morandini, 2004.

veces pensamos que lo más conocido, o lo más difundido, sea, por ende, lo mejor?

Éstas no son las únicas formas de clasificar y elegir. Al lado de la edición 61 del Festival de Cine de Venecia (2004) nació una iniciativa que se llama Historia Secreta del Cine Italiano y que se propone, entre otras, la restauración de unas veinte películas seleccionadas por su *importancia e invisibilidad*, es decir, su mal estado físico. Lo interesante de la propuesta es la defensa de un patrimonio que, a veces, a causa del pasar de las modas y del cambiar de los gustos del público, tiene el riesgo de desaparecer. Lejos de mostrar interés en definir lo mejor y lo peor del cine pero respetando su “importancia”, la actitud del proyecto es defender el arte y crear una clasificación *sui generis*, cuya filosofía es proteger las especies en peligro de extinción. Desde luego, hay que recordar que uno de los efectos secundarios de las clasificaciones es trazar una línea entre lo que hay que ver y lo que no hay que ver, hecho que, para un producto tan frágil y deteriorable como una película, puede ser mortal.

Para terminar con el tema de la clasificación y lo clásico, solamente habría que anotar que en la elección de lo salvable cumplen un papel clave los premios nacionales e internacionales. Cada uno con su modalidad de elección, con su radio de influencia, los premios son un motor fundamental de la promoción. Algunas veces aciertan, por lo menos porque con el tiempo las películas elegidas siguen siendo objeto de discusión e interpretación, a veces de culto; otras veces, en cambio, muestran la arbitrariedad del juicio al premiar películas que luego van desapareciendo de las pantallas y de la memoria. Una vez más, valdría la pena preguntarse si es la excelencia de la película lo que le hace ganar el premio o si es el

premio el que le da excelencia a la película. La pregunta, más allá del juego de palabras, quiere insinuar una visión escéptica sobre el panorama cinematográfico: quizás demasiado escéptica. En general, cada uno escoge en cuál confiar más, en cuál no confiar en absoluto y cuál ver para enterarse de la moda del momento.

En general, es necesario hacer un discurso sobre la clasificación para hablar de los clásicos (del cine o de otras artes). Como indirectamente muestra el proyecto de una Historia Secreta del Cine Italiano, la elección del público (y, a veces, también del crítico) depende primordialmente de la oferta y de sus modalidades. No sólo los espectadores y sus comentarios, la informalidad a través de la cual pasa la información y las recomendaciones de ésta o aquella película, sino también las distribuidoras, las salas, las declaraciones y las reseñas en los periódicos, los premios nacionales e internacionales, la nueva modalidad de vender DVD con los periódicos y las revistas son factores determinantes para que una película se vea o no se vea. Como nos podemos dar cuenta, al lado de lo propiamente cinematográfico, hay que considerar los aspectos comerciales y los capitales involucrados, factores indispensables cuando hablamos de películas, las recientes y las antiguas. Es un tema delicado y muchas veces espinoso porque involucra el cine tanto como objeto comercial y comercializable cuanto como objeto de las políticas culturales públicas y privadas. Pensemos, para dar un ejemplo claro a todos, en la institucionalización de cinematecas y salas alternativas “no comerciales” (el término parecería de por sí contradictorio). Hay revistas como los *Cahiers du cinéma* (quizás la más importante revista de cine) que hacen una campaña constante en contra de la homologación cada vez más evidente de los circuitos

cinematográficos promovida a través de grandes empresas comerciales que apoyan, sobre todo, las grandes visiones y las grandes salas en los centros comerciales, con enormes problemas de supervivencia para todos los otros cines (los grandes autores de hace unas décadas, las producciones locales, el cine llamado étnico, etcétera, y por supuesto, los lugares físicos, los teatros, en donde se programa ese cine). Aunque la situación en Colombia esté cambiando un poco y las mismas universidades ya tengan clara la política de adquirir películas como material bibliográfico tan valioso como los libros, uno de los problemas graves de los cursos de cine ha sido siempre el de conseguir las películas. No tanto las que se proyectan en las clases, sino las que los estudiantes tienen o quieren ver para complementar sus informaciones sobre el cine (en el caso específico italiano). En el bagaje de conocimientos de muchos de nosotros hay nombres que no pueden concretizarse, simplemente, porque no hay soporte asequible. ¿Qué televisión, cine o distribuidor de VHS o DVD nos ha dado la posibilidad de volver a ver *I bambini ci guardano* (De Sica, 1943), *Vaghe stelle dell'orsa* (Visconti, 1965) o *La presa del potere di Luigi XIV* (Rossellini, 1966)? Sin embargo, se trata de películas citadas en todos los libros, películas que representan momentos importantes de la historia del cine, de la relación entre historia y argumento y de la cinematografía de sus directores. No hablemos de casos más marginales, de directores poco conocidos fuera de su país y prácticamente ajenos a cualquier circuito. Hace unos años, el director ítalo-americano Martin Scorsese realizó un documental sobre el cine italiano, *Il mio viaggio in Italia* (1999), en el que recogió fragmentos de obras, comentándolas y situándolas en un contexto histórico.

La operación de Scorsese no nace solamente de sus recuerdos de infancia, de las proyecciones a las que asistía con su padre, sino también de la faceta cinéfila del director, del interés por conservar y restaurar las películas y, finalmente, por proponerlas. *Il mio viaggio in Italia* no es una reseña completa; por el contrario, es fragmentaria y personal, pero quizás sólo así pudo hacer que el público mirara con ojo nuevo un material antiguo, con la misma curiosidad de un espectador frente a los cortos de las películas en cartelera. La finalidad del documental era generar interés a través de una experiencia personal, la de haber sido un niño italiano en Nueva York en los años en que el neorrealismo estaba produciendo sus mejores resultados.

Entonces queda claro que si queremos hablar de clásicos en estos términos, antes tendríamos que hablar de *corpus*, es decir, de las obras materialmente existentes, consultables y visibles; y puesto que el cine es un arte de las masas (del público y para el público) más que de las élites o de las academias, ese *corpus* depende de muchos factores ajenos a su calidad artística pero propios de cualquier producto de tan amplia difusión.

En este panorama, los profesores que se mueven en el campo todavía poco definido del “enseñar cine” empiezan a tener una responsabilidad tangible en sus elecciones respecto a qué mostrar y a cómo mostrarlo en sus clases. Tratándose de un ámbito académico, existe evidentemente independencia y libertad respecto a vínculos económicos (las taquillas) aunque siga existiendo una inevitable dependencia de la distribución en cuanto a posibilidades de encontrar el material. No vivimos en París o Nueva York, donde cualquier ciudadano tiene acceso a una variedad envidiable de films (en bibliotecas, lugares de venta y alquiler), sino en una gran ciudad

latinoamericana, en donde encontrar la película que se quiere, de buena calidad y subtitulada en español puede ser una tarea de años. Nuestra libertad, la de los “profesores de cine”, es, por lo tanto, una “libertad condicional”, dentro de la cual hay que buscar con perseverancia la forma de ofrecer materiales nuevos y poco conocidos a estudiantes curiosos pero confundidos. Es justamente la oferta escasa lo que define nuestra responsabilidad: lo que podríamos dar a conocer a los estudiantes es material audiovisual al cual difícilmente podrían acceder y que sólo en pocos casos escogerían por iniciativa propia.

Pero volvamos a la pregunta inicial respecto al significado de obra clásica. Para hacerlo, se podría retomar un texto que quizás nos sirva de guía en este recorrido, *Por qué leer los clásicos*, de Italo Calvino, un texto que se refiere a las obras literarias, cierto, pero que contiene unas reflexiones que pueden ser de gran utilidad, incluso en nuestro caso. La primera cuestión es que el libro de Calvino, y más bien su primer capítulo, no quiere apoyar una versión académica y especialista del término “clásico” sino contextualizarla en un hoy (1981) contemporáneo, a partir de unas reflexiones respecto a sus significados³. El artículo reúne catorce definiciones casi banales del término, y se usa el término *banal* no en el sentido de *banalizante*, sino para indicar su significado inmediato, comprensible, nunca técnico ni académico. Lo que más interesa es evidenciar dos direcciones del artículo de Calvino, dos cuestiones que

3 Italo Calvino, 1992. El libro es póstumo y recoge textos y artículos que van desde los años cincuenta hasta la muerte del autor.