
DESDE LA VENTANA INDISCRETA

PÁGINAS DE CINE

Isaac León Frías



DESDE LA VENTANA INDISCRETA

PÁGINAS DE CINE

Isaac León Frías



Desde la ventana indiscreta
Páginas de cine

Isaac León Frías

FONDO EDITORIAL
COMUNICACIÓN



DESDE LA VENTANA INDISCRETA

PÁGINAS DE CINE

Isaac León Ffrias

León-Frías, Isaac

Desde la ventana indiscreta. Páginas de cine / Isaac León Frías; prólogo, Eduardo A. Russo. Primera edición. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2021.

355 páginas.

Índice de títulos de películas: páginas 319-355.

1. Películas cinematográficas -- Crítica e interpretación -- Siglos xxxxi. 2. Películas cinematográficas -- Siglos xx-xxi. I. Russo, Eduardo Ángel, prologuista. II. Universidad de Lima. Fondo Editorial.

791.43

ISBN 978-9972-45-566-7

L46D

Desde la ventana indiscreta. Páginas de cine

Primera edición impresa: mayo, 2021

Primera edición digital: septiembre, 2021

© Isaac León Frías

© Universidad de Lima

Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este 4600

Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33

Apartado postal 852, Lima 100, Perú

Teléfono: 437-6767, anexo 30131

fondoeditorial@ulima.edu.pe

www.ulima.edu.pe

Diseño, edición y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Versión *e-book* 2021

Digitalizado y distribuido por Saxo.com Perú S. A. C.

<https://yopublico.saxo.com/>

Teléfono: 51-1-221-9998

Avenida Dos de Mayo 534, Of. 404, Miraflores

Lima - Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN 978-9972-45-566-7

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2021-08167

Índice

PRÓLOGO. EL CRÍTICO COMO BARQUERO

UNA NUEVA ANTOLOGÍA

VENTANA DE ENTRADA

HITCHCOCK: *LA VENTANA INDISCRETA* Y OTRAS ESCENAS
INICIALES CON Y SIN VENTANAS

VENTANA 1

EL CINE DE AUTOR Y OTRAS CORRIENTES EN LOS PRIMEROS 20
AÑOS DEL SIGLO XXI

El cine de autor al inicio del milenio: el predominio de la escritura
minimalista

Al otro lado de la frontera y más allá del charco

Fronteras lejanas: el cine de América Latina y el de otras partes

¿Por dónde se mueven las olas? Miradas sobre el cine de los últimos cinco
años

El cine de autor en los años 2010-2019: hacia una mayor densificación
narrativa

Erotismo: los vientos soplan desde el Oriente

Avatares del cuerpo en el cine contemporáneo

El ojo invisible: la cámara-personaje en las ficciones de horror con
'soporte documental'

La explosión del horror

El selfi audiovisual en clave de búsqueda de los orígenes: documentales en
primera persona en América Latina

VENTANA 2

DIVERSIDAD TEMÁTICA

La cinefilia, ayer y hoy

Cine independiente: avatares de una calificación

Filias y fobias en la crítica

El cine y las artes: primeros encuentros (y desencuentros)

Espacios y escenarios en el cine: mutaciones varias

Edades en el cine: la instalación de los jóvenes en el espacio de la pantalla
(y de las salas)

La mujer en el cine: historias cruzadas

El tonto y el menos tonto: parejas cómicas en el cine

Cine italiano: ayer, hoy (¿y mañana?)

De Edison y Lumière al *streaming*

Los meandros de la corrupción en el cine de ficción

Las minorías sexuales no existen: las exclusiones del Hollywood clásico

De virus e infecciones en el cine: de 1920 a 1980

VENTANA 3

DE RUINAS Y DESIERTOS AL HORROR GÓTICO Y AL GÓTICO TROPICAL

El cine de Pasolini: la modernidad de lo arcaico

La vehemencia cromática: el horror gótico de Terence Fisher
Carlos Mayolo: hacia el gótico tropical

VENTANA 4

DESDE LA MODERNIDAD CREADORA

Bergman y Antonioni: destinos compartidos
Los años ochenta: ¿fin del periodo de la modernidad?
25 años más, don Luis
Manoel de Oliveira: una refinada fantasmagoría
Agnès Varda y Jonas Mekas: vocaciones irrenunciables
Alan Clarke: el espacio en movimiento
La intimidad al descubierto: el cine de Naomi Kawase
Abel Ferrara: entre la tierra firme y el abismo
Sion Sono: la sensorialidad bizarra
Guillermo del Toro: la exuberancia fantástica
Una poética del misterio: Apichatpong Weerasethakul
Sharunas Bartas: el extravío dentro y fuera

VENTANA 5

ALGUNAS PELÍCULAS

En la ciudad de Sylvia
Yo no sé qué me han hecho tus ojos
Inland Empire
La vie de Jésus
Copia certificada
La danza de la realidad
Jamás llegarán a viejos

VENTANA DE CIERRE

ACTUALIDAD DE ORSON WELLES: INICIOS Y FINAL ABIERTO

Las sombras del cine negro: de *El ciudadano Kane* a *Los asesinos*

Too Much Johnson: la pubertad creativa de Welles

Orson Welles y John Huston: ¿vidas paralelas?

Al otro lado del viento: ¿obra personal o no?

ÍNDICE DE TÍTULOS DE PELÍCULAS

*En recuerdo de mis buenos amigos
José Carlos Avellar, Jorge Jelinek y Luis Ospina,
generosos y siempre cálidos embajadores
festivaleros (sin pretenderlo y sin necesidad
de títulos o cargos) del cine de sus países,
Brasil, Uruguay y Colombia, respectivamente.*

Prólogo

El crítico como barquero

Título evocativo y emblemático ha elegido Isaac León Frías para este volumen del que generosamente me ha ofrecido escribir el prólogo. Tengo la formidable oportunidad de ser una suerte de pionero al respecto, dado que en sus libros anteriores el género en el que ahora incursiono ha estado hasta hoy vacante. Una larga historia de encuentros cinéfilos y una amistad consolidada en el transcurso de más de un cuarto de siglo me ligan a León, con quien manteníamos una relación epistolar en tiempos en los que las cartas aún pasaban bajo la puerta. Algunos años más tarde nos encontramos personalmente en torno a uno de aquellos festivales de Mar del Plata donde asomaban las primeras muestras de un nuevo cine argentino. Desde entonces, el Isaac de las cartas y *e-mails*, colega crítico y catedrático, pasó a ser Chacho, interlocutor (y consultor) permanente en la inagotable tertulia cinéfila. Estas páginas preliminares intentarán, además de hacer referencia a este libro, delinear algunos trazos sobre su trabajo fundamental en el ámbito de la crítica, la historia, el análisis cinematográfico y la enseñanza audiovisual de nuestro continente, del que este texto ofrece una muestra representativa.

Comenzar por el título no es mala estrategia. En lo evocativo no solo remite a la imprescindible obra maestra hitchcockiana, con la que solemos cotejar nuestra posición como espectadores de cine, sino también a la publicación universitaria que albergó una parte decisiva de sus textos. En efecto, los artículos aquí compilados provienen, en buena proporción, de las contribuciones de León a *Ventana Indiscreta*, revista en la que tengo

habitualmente el placer de reincidir como escriba y lector. Una minoría ha sido posteada en el notable blog *Páginas del diario de Satán*, mientras que otros han formado parte de otras publicaciones o intervenciones académicas, y hasta hay uno que por vez primera se publica aquí. Cuando Chacho me convocó a la redacción de este prólogo, me previno sobre el posible efecto de dispersión que podría afectar a su contenido, al proceder no solamente de múltiples fuentes, sino también por la amplitud y diversidad de los temas abordados. Al ser textos escritos íntegramente en este siglo, ese carácter diverso podría justificarse por la necesidad de dar cuenta de un cine en estado de transición y signado por la multiplicidad a pesar de la mundialización, alejado de todo efecto de homogeneidad y modelos unificadores, donde incluso la otrora activa distinción entre centro y periferia ha cedido, para dar paso a un mundo del cine crecientemente complejo y en cambio acelerado.

Las dudas de León, como plantea en su introducción a la antología, también se dirigían a ciertos movimientos estratégicos en la propuesta y tratamiento de algunos temas, que se desplazaban desde el presente a la historia del cine, desde el análisis particular de un filme o un cineasta hacia la larga deriva de algunas cuestiones que atravesaban una trayectoria de más de un siglo. En algún caso, como en su evocación de Lumière y Edison junto al *streaming*, la mirada del autor conectaba al siglo XIX con el XXI. Digamos que el prologuista estaba advertido. Pero enfrentado a la lectura en conjunto, resultó que las correspondencias comenzaron a surgir, el hilvanado oculto de algunas líneas de pensamiento, la elección de ciertas cuestiones frente a otras posibilidades, incluso en los textos que responden a una temática prevista para un *dossier* o número monográfico, asomaron nítidamente en *Desde la ventana indiscreta*. Por esto el título es, además de evocativo, emblemático: remite también a esa función de ventana que es una de las cualidades decisivas de la pantalla cinematográfica, que por un lado hereda y por otro refina aquella vocación de la pintura renacentista alabada por

Leone Battista Alberti: la de ser una ventana al mundo donde se desarrolla la historia.

Desde la ventana no solo se ve el mundo, sino que, dependiendo del punto de vista, también se asoman algunos sujetos que, mediante su escritura a lo largo del tiempo, van trazando algo así como una autobiografía, y pueden avistarse sus singulares siluetas. El mundo visto por el cine, en contrapartida, también deja ver al crítico en tanto parte de ese mundo, y algo inherente a la lógica del autorretrato surge en textos que parecen ocuparse de cuestiones diversas, para ir delineando un modo personal de relación entre el cine y el espectador, un vínculo vital del que queda constancia por escrito. Nadie debería confundirse por el carácter presuntamente variopinto de sus secciones y artículos, ya que la trama que asoma en las páginas de este volumen, si no da cuenta de un eje temático central o la pertenencia a un proyecto particular, sí revela el entramado que demuestra algunas líneas de fuerza de un pensamiento sobre el cine, o más bien a partir del cine, desarrollado en plena marcha.

Los artículos compilados en el volumen abren un interesante juego temporal entre el momento de su enunciación y la forma en que extienden su mirada a la historia del cine y la cultura que ha acompañado al medio durante su ya prolongado recorrido. Es curioso: no hace tanto tiempo que se consideraba al cine como un arte joven, y hoy tiente considerarlo con el perfil propio de los sobrevivientes. Sin duda, se trata de una temporalidad en riesgo, aunque hayamos descartado saludablemente los anuncios de defunción que hace medio siglo proliferaban respecto del cine. El tono jovial de los textos de León, por una parte, descarta toda tendencia a ser capturado por la melancolía, y suele lanzarse con energía al descubrimiento del cine como arte en tiempo presente, incluso crecientemente involucrado en las transformaciones vividas en la era digital. Estos textos escritos en el siglo XXI se orientan no solamente a detectar algunos rasgos resaltantes de lo nuevo en el cine, sino a elaborar cartografías en construcción, que no por

provisorias resultan menos operativas. Por cierto, el autor reconoce que hace tiempo no resulta un sistema seguro la identificación y el ordenamiento del campo por medio de ciertas categorías colectivas que en otras épocas parecían claramente estables y definidas: vanguardias y escuelas, cines nacionales, en fin, aquellas entrañables identidades fuertes. Hasta la misma idea de movimiento resulta problemática, salvo que se la entienda en su apelación a una cierta inestabilidad constitutiva (como cuanto nos referimos a olas). Fronteras lábiles, olas y reflujos, con cierta fluidez escurridiza como marca de época, llevan a León a recuperar la instancia autoral como punto válido de reconocimiento y avance en el territorio a mapear.

La resistencia y productividad de la noción de autoría, en tanto categoría orientativa para navegar en el cine contemporáneo, al menos la mayor parte del que se transita en estas páginas, se hace patente en los textos de *Desde la ventana indiscreta*. Ya no se trata, por cierto, y desde hace unas cuantas décadas, de aquella figura del *auteurisme* original, concebida como una personalidad cuya conciencia de sí permitía la congruencia integral de sus constantes temáticas y formales. Aquella entidad heredada de la mitología romántica del genio creador, minuciosamente cuestionada por la tantas veces citada noción de muerte del autor, ha dado paso a un sujeto problemático, una construcción hipotética y fundada en los filmes, cuyos signos intermitentes son inscriptos en pantalla, a veces como parte de una vocación programática o en otras oportunidades más allá de sus propios saberes sobre lo realizado. Pero la apuesta por avistar un cine provisto de sujetos se sostiene, medido en un cotejo o comunicación posible con ese otro que lo encuentra a través de una película: algo de lo que hace posible hablar del cine como arte se juega en ello. La resistencia de la autoría convoca, además, a la autoría como resistencia frente a la acechanza de conversión del cine en un espectáculo megacorporativo, ofrecido como mercancía de consumo audiovisual para sujetos cuyo deseo es crecientemente calculado y modelado por el poder del algoritmo. Incluso

esa misma autoría está acechada por su conversión en valor de marca de ese mercado audiovisual que aspira a devorar al cine convirtiéndolo, en todo caso, en una oferta de nicho para consumidores *gourmet*. Pero esa capacidad de reconocimiento es la que permite a León que su puesta a prueba sea ejercida como un principio organizativo, al examinar el cine de las últimas décadas a partir de figuras como la de Abbas Kiarostami, Naomi Kawase, Abel Ferrara, Pedro Costa o Apichatpong Weerasethakul, extendiéndola a casos que la tensan particularmente, como los de Guillermo del Toro o Sion Siono.

Conspicuo cultor de aquel cine llamado clásico que modeló su cinefilia desde la más temprana infancia y del que pueden evidenciarse las marcas en los textos dedicados a extensos recorridos históricos, León no ha dejado de ser interrogado permanentemente por los desafíos de la modernidad cinematográfica. Al abordar las figuras de Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Agnès Varda, Jonas Mekas o Manoel de Oliveira (ese portugués inaudito cuya filmografía se extiende desde el cine mudo hasta el de la era digital) recorre las diversas implicaciones de lo moderno en cine. Su propuesta de una neomodernidad como concepto orientado a comprender algunos cineastas contemporáneos, apelando a los legados de cineastas como Antonioni o Bresson, supera las reiteradas y ya desgastadas alusiones a una posmodernidad cuyo sentido se ha convertido hace rato en algo inevitablemente impreciso y hasta vaporoso. Resulta especialmente convincente su estrategia de destacar corrientes (otra apelación a la fluidez necesaria en las categorías) si no predominantes sí claramente detectables, en las primeras décadas del nuevo siglo del cine, como ese efecto de refundación que detecta en el reencuentro entre cámara y mundo registrado como evento fundamental, que asocia a cierto minimalismo o sustracción narrativa, y una apuesta por nuevas densificaciones de los relatos en la segunda década. Por supuesto, son

intentos de orientación a lo largo de un camino en curso, y así son planteados.

Hay también en León el permanente sustrato de una verdadera pedagogía del cine, en el sentido más enaltecido del término. No se trata de la tendencia profesoral a explicarlo todo a partir de la posesión de un saber, sino de la voluntad de participar en eso que Alain Bergala ha caracterizado como la transmisión. Lo que el autor busca transmitir a lo largo de sus artículos no es solamente información (que la hay en abundancia y altamente precisa) sino cierta vocación de esclarecimiento de un campo a menudo particularmente enmarañado. Por eso mismo se hacen importantes en estas páginas sus indagaciones sobre las filias y fobias de la crítica, o sus dilucidaciones sobre términos muy frecuentes como polisémicos, como el de la condición de independiente en cine. El tono cordial y comunicativo en el lenguaje instala a León en un perfil de analista preciso, más que de polemista, si bien en ningún momento se priva de la toma de posición crítica. Uno de los rasgos destacados de los textos recogidos en *Desde la ventana indiscreta* es la fluidez con que circulan desde la historia del cine al análisis cinematográfico, desde la crítica a la teoría, sin ceder a la tendencia de la hiperespecialización que concibe a estos sitios de enunciación como opciones compartimentadas. Son textos a la vez académicos y abiertos a un diálogo más allá de los claustros y los cenáculos de la investigación cinematográfica institucional (en ese sentido, cabe destacar, es un mérito compartido con el espíritu de la publicación periódica que los ha albergado originalmente). No se percibe en ellos la típica endogamia o los alardes del discurso orientado a los pares, que se reserva lo sustancial para la discusión de iniciados y condesciende a una versión deslavada o atenuada a la esfera de la divulgación. A la vez, es particularmente estimulante el modo en que a veces en un mismo texto se encuentran la crítica y la teoría, o el análisis del filme y la historia del cine.

La interpelación de la actualidad insiste en la antología, y da cuenta de los puntos de anclaje en el presente para partir, desde allí, hacia incursiones de largo alcance en sentido histórico. Esto se deja apreciar en algunos textos como el dedicado, de modo más destacado por su urgencia y cercanía, a los virus e infecciones en el cine. La pedagogía de León se hace protagónica y redobla su eficacia en aquellos otros escritos originados en el contexto de un simposio, como los dedicados a Pier Paolo Pasolini o Terence Fisher, donde ordena un conjunto intrincadísimo como el de la figura y la obra del cineasta italiano a partir de su mixtura entre arcaísmo y modernidad, o donde analiza refinadamente el sistema formal del británico, conectando los territorios de las letras y el cine.

Se trata, entonces, de detectar las marcas del pasado en el presente, y de examinar las formas en que lo pasado se presenta desde ángulos reveladores en la contemporaneidad. Aquello que Chacho me advertía como una riesgosa frecuentación de lo dispar se revela, más bien, como la posibilidad de conectar épocas y experiencias diversas mediante la operación de esa magnífica máquina del tiempo que es el cine. Muestra cabal de esas conexiones que subyacen a cuestiones presuntamente disímiles las brinda el significativo segmento que componen sus textos dedicados, en circunstancias muy diferentes pero con consonancias importantes, a ese paradigma de modernidad radical que fue Orson Welles. El autor examina desde las configuraciones del *film noir* o las peripecias del rescate y reconstrucción hipotética de *El otro lado del viento*, para rendirse ante la evidencia de un cine en pleno movimiento en este vertiginoso presente, pese a la desaparición física del realizador en 1985.

Señalamos, en los tramos iniciales de este prólogo, que el hilo conductor que atraviesa esta antología radica no tanto en sus coincidencias temáticas como en el constante ejercicio de un modo de vinculación con el cine, que cabe caracterizar como fundamentalmente crítico. Porque más allá de las figuras del analista, del historiador y del teórico, en León está vigente la

función del crítico, en la medida en que sus lazos con el cine forman parte de una relación puesta a prueba cada día en su cotidiano contacto con la escritura, desde que comenzó a medir sus relaciones con el cine frente a la página en blanco, allá por los tempranos años sesenta del siglo pasado. Esta condición de crítico cinematográfico no es tanto un perfil profesional, sino una necesidad vital, ligada a una cinefilia vitalicia.

En las páginas de este volumen hay varios pasajes clave sobre la cinefilia y sus efectos, no solo en la cultura cinematográfica, sino en cada espectador. No tengo registro de que en la cultura rioplatense encontremos un término equivalente al de *cinemero*, que León explica y diferencia del cinéfilo. Pero se entiende perfectamente que esta figura remite a aquellos que mantienen una relación de interés y atracción por el cine, que puede pasar desde la simple mirada de turista ocasional hasta la más seria y patológica adicción, pero ambas opciones se mantienen equidistantes de eso que se designa como cinefilia. Esta última ha sido una posición decisiva en no pocas elecciones y misiones de la crítica de cine, en una tradición a la que León adhiere a lo largo de su trayectoria. Así como se trata de sostener y ampliar un diálogo, ampliando el impacto emotivo y los efectos cognitivos de una película, y de transmitir, en ese sentido que evocamos de Bergala, una cierta conciencia de —y confianza en— los poderes del cine, lo que está en juego en estos textos asume la posibilidad de realizar cierto pasaje.

En un número temprano de la revista *Trafic*, Bernard Eisenschitz señalaba con perspicacia que había cineastas viajeros y cineastas barqueros, apelando a la recurrente figura del *passeur*, el barquero. Algunos cineastas proponen, sobre todo, que el espectador presencie un viaje, mientras otros intentan transportarlo desde un territorio hacia otro, para dejarlos proseguir hacia un nuevo horizonte. Y en ese pasaje no resulta nada extraño que además del transporte lo que cambia es la condición del transportado. Esta figura del *passeur* fue, recordemos, fundamental para pensar la misión de la crítica en alguien como Serge Daney: más que informar, expresar una

opinión o cultivar un gusto, lo que estaba en juego era ni más ni menos que la propiciación de un pasaje ofrecido a los espectadores. Así lo subrayó Víctor Erice, poco después de la desaparición de Daney, en un breve y revelador texto de homenaje donde en el vocablo original *passeur* enfatizaba la capacidad no de traficar bienes materiales de una a otra orilla, misión más bien de contrabandistas, sino la de permitir que los sujetos pasaran de uno a otro territorio, transformando su propia condición en dicho tránsito.

El barquero por excelencia, nos informan los viejos mitos, es el viejo y temible Caronte, cuya barca cruzaba el Aqueronte (en algunos relatos era la Estigia) para transportar las almas al Hades. La tradición suele mostrar a Caronte como un personaje entrado en años aunque corpulento, vestido con harapos, hosco y de gesto amenazante, empuñando el remo más para guiar su barca que para darle impulso. Así lo pintó Patinir y lo grabó Doré. No debemos olvidar que uno de los afluentes principales de la Estigia era el Leteo, el río del olvido. La escritura de Isaac León Frías, aunque no adopte la pedagogía pesimista de un Godard, batalla permanentemente contra las fuerzas del olvido que motorizan un entorno audiovisual orientado a la generación de un perpetuo estado de novedosa y urgente actualidad, de culto de la novedad constante. Encarna una misión de *passeur* que lo alinea con Caronte. Aunque su prestancia y afabilidad lo ubiquen en las antípodas del hirsuto personaje mitológico, León domina su embarcación, sabe reconocer las corrientes y conecta las orillas que hacen falta, llevando a sus lectores hacia nuevos ámbitos.

Dejo para el final de este prólogo una breve mención a la sentida dedicatoria que en su misma portada el autor hace a José Carlos Avellar, Luis Ospina y Jorge Jellinek, cuyas pérdidas lamentamos largamente en los últimos años. Con su infaltable presencia en cada festival, estos amigos convergían en su espíritu crítico y la capacidad de promover mediante la escritura, la programación o curaduría, un contacto renovado con el cine que importa. En la dedicatoria son certeramente designados como

embajadores del cine. También estos tres grandes y extrañados amigos fueron ejemplares *passeurs*, de esos que no solamente ofrecían generosamente el transporte sino que también invitaban a remar en aguas que exploraban con infatigable optimismo crítico. Ese mismo ánimo, admirable e intacto, es el que se sostiene en Chacho y se trasluce en estas páginas. Junto a la imprescindible memoria, la voluntad de descubrimiento y la confianza en un cine que es cada vez más necesario en estos tiempos que nos tocan vivir.

Eduardo A. Russo

Buenos Aires, 15 de marzo del 2021

Una nueva antología

A diferencia de las antologías que he venido publicando desde el 2008 (*Grandes ilusiones*, *Imitación de la vida*, *Tierras bravas*, *El cine en las entrañas* y *El cine en fuga*, además de los tres volúmenes de la antología de *Hablemos de Cine*) que reunían textos escritos entre 1965 y el fin de siglo, en esta se agrupan artículos redactados en los 21 primeros años del siglo XXI. Una buena parte procede de la revista *Ventana Indiscreta*, entre ellos todos los que componen los capítulos 2 y 3. Algunos otros aparecieron en el blog *Páginas del diario de Satán* y los menos en otras publicaciones. El primer capítulo, dedicado a las escenas de arranque de algunas películas de Hitchcock es inédito y formaba parte de un proyecto de análisis de las escenas iniciales en películas de diversos autores que he ido dejando pasar en tanto otros trabajos me pedían mayor celeridad. Por cierto, esos textos iniciales son una razón, aunque no la más importante como veremos luego, de la elección del título de este libro.

El formato de la antología tiene la ventaja de facilitar el armado de un libro y la desventaja de su relativa dispersión temática, cuando no está asociado con uno o dos ejes organizativos. En este caso, no lo es el cine de las dos últimas décadas porque la amplitud temática abordada salta del presente al pasado, aunque el primero aparece inevitablemente de forma explícita o no en casi todo lo escrito. De cualquier manera, es un conjunto de textos tan versátil como podía serlo el que se reúne en *El cine en fuga. Textos en el umbral del milenio* (2019).

El título pensado inicialmente era el que en español (España y América Latina en común, en este caso) recibió la celeberrima película de Alfred Hitchcock, *Rear Window* (1954), es decir, *La ventana indiscreta*. De esa película procede el nombre de la sala de cine de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, inaugurada a comienzos del nuevo siglo y, luego, el de la revista impresa y su extensión digital, que excluyeron el artículo determinado *la*. El hecho de que el mayor volumen de textos antologados provenga de esta revista me invitó a trasladar ese mismo nombre a esta antología. Pero como es un título que ya se ha utilizado, con o sin el artículo *la*, no solo en revistas, sino también en libros y en otras aplicaciones, he optado por el agregado *desde*, con lo cual la enunciación no es igual, sin que deje de estar presente el título de esa película que, además, es el objeto (parcial, porque es solo la escena primera) del primer texto de esta antología.

En este volumen predominan los escritos dedicados al cine que se ha venido haciendo en las últimas dos décadas y en casi todos los demás no deja de haber referencias a este periodo reciente, de una u otra manera. Pero hay también algunos que se desprenden de las ataduras de la contemporaneidad, con lo que se configura un mosaico variado. El subtítulo del libro, *Páginas de cine*, hace referencia a que una parte menor pero significativa de los textos fueron escritos para el blog *Páginas del diario de Satán*, nombre que, a su vez, recupera una poco recordada película del gran Carl Theodor Dreyer, filmada en 1920. Vale como reconocimiento, tanto al blog como a la película y al cineasta danés.

Todos los textos, entonces, han sido escritos en ese mismo margen temporal y, siempre, cualquier cosa que se escriba sobre el pasado está atravesada por la perspectiva del momento en que se hace. Hubiese querido que otros acercamientos se incorporaran al cuerpo de este libro: a los espectáculos fantásticos de los superhéroes, a la comedia escatológica americana, a los nuevos cines rumano y portugués, al documental que tanta

riqueza y variedad ha venido mostrando de la mano de creadores de la talla de Frederick Wiseman, Errol Morris, Sergei Loznitsa, Patricio Guzmán, Ignacio Agüero o João Moreira Salles, entre varios otros más jóvenes que ellos. Pero este es un volumen antológico no programado con anticipación, igual que todos los que he publicado antes, de modo que se recogen solo los textos ya escritos. En todo caso, será un buen motivo para escribir sobre esos y otros temas.

Aclaro que en ningún caso he puesto al día la información, ni en los panoramas ni en los autores. Si Naomi Kawase, Abel Ferrara, Guillermo del Toro, Sion Sono, Apichatpong Weerasethakul o Sharunas Bartas han seguido haciendo películas, como así ha ocurrido, estas quedan fuera por ahora. No me han faltado deseos de actualizar las notas hasta las últimas películas que han dirigido, pero el alcance del texto se supedita al momento de su escritura y está fechado. En algunos casos he hecho ajustes en la redacción en esos y otros artículos, incorporado algunos datos ausentes o ampliaciones en algunos puntos tratados, siempre restringidos al límite temporal desde el que fueron redactados. He agregado, además, complementos en los títulos de los textos de las notas que se publicaron con el seco encabezamiento del nombre del director, como en la sección dedicada a la obra de varios de ellos, en algunos casos obra concluida y en otros en marcha. Igualmente, he hecho cambios en otros títulos.

Hay solo cuatro textos que fueron escritos para otros empeños. Dos de ellos fueron originalmente exposiciones orales: los que se concentran en la obra de Pier Paolo Pasolini y de Terence Fisher, y que formaron parte de los simposios dedicados a esos creadores los años 2019 y 2020, respectivamente, en el Festival de Cine Recobrado de Valparaíso. Con las correcciones y ajustes para su versión escrita, el primer texto está, asimismo, en el número 23 de *Ventana Indiscreta*. Otro está dedicado al cineasta colombiano Carlos Mayolo y es el texto introductorio del volumen *Carlos Mayolo: un intenso cine de autor*, editado por Georgina Hernández y Enrique Ortega y

publicado por la UNAM en el 2014. Un cuarto texto, inicialmente expositivo, *Las sombras del cine negro: de El ciudadano Kane a Los asesinos*, se convirtió en un artículo publicado en dos entregas en el blog *Páginas del diario de Satán*.

Un agradecimiento especial al amigo y colega bonaerense Eduardo A. Russo que, con la buena disposición de siempre, aceptó escribir un texto introductorio, el primero que se incorpora a un libro mío, pues hasta la fecha las introducciones corrían a mi cargo. Agradezco, asimismo, a José Carlos Cabrejo, el editor de *Ventana Indiscreta*, a Ricardo Bedoya, editor a su vez del blog *Páginas del diario de Satán*, y a Giancarlo Carbone, director del Fondo Editorial de la Universidad de Lima, por la confianza en la publicación de mis escritos y advierto que es muy probable que por un buen tiempo no vuelva a publicar otro volumen antológico, aunque por cierto eso nunca se puede predecir con certeza.

Ventana de entrada

Hitchcock: *La ventana indiscreta* y
otras escenas iniciales con y sin
ventanas

EL ENCUADRE SUBJETIVO EN EL CINE HITCHCOCKIANO

Tal vez en ningún otro realizador que haya hecho del encuadre subjetivo uno de los recursos más recurrentes en el funcionamiento narrativo de sus películas se perciba, como en Alfred Hitchcock, esa clara superposición de la mirada del realizador, como si la mirada del personaje que revela el encuadre subjetivo estuviese invadida o traspasada por la del director. Por ejemplo, las miradas de Scottie (James Stewart) al retrato de Carlota o a Madeleine en el restaurante en *Vértigo*. El punto de vista subjetivo, como se sabe, es una convención narrativa: el personaje ve lo que ve porque el realizador (y el guion previo, claro) lo han decidido así. Lo que ocurre en las películas, ocurre en los mecanismos novelísticos: se trate de narración en primera o tercera persona, el escritor 'habla' a través de sus personajes. Pero esas convenciones están hechas para funcionar, naturalizando hasta cierto punto el desenvolvimiento del relato, de modo que el espectador, o el lector en el caso de la obra escrita, asuma lo que está viendo (o narrando) el personaje como algo que realmente ocurre así. El punto de vista subjetivo del que, vuelvo a decirlo, Hitchcock ha hecho uno de sus signos estilísticos distintivos, es uno de los procedimientos más extendidos en la tradición narrativa del cine.

¿Por qué en las películas de Hitchcock ese recurso está tan fuertemente mediado por el autor? Lo está, principalmente, por una suerte de efecto de imantación que produce el temple de sus movimientos de cámara de acercamiento, seguimiento o de retroceso. Para aclarar lo anterior, escojamos tres ejemplos de encuadre no subjetivo. Uno, el *travelling back* que muestra a Cary Grant subiendo la taza de café por la escalera en *Tuyo es mi corazón*, con las sombras ominosas que se reflejan en la pared lateral. Otro, la cámara que sigue a Tippi Hedren (todavía no sabemos quién es) con

cabello negro y con una cartera amarilla entre el brazo izquierdo y el cuerpo al comienzo de *Marnie*. El tercero, la escena de *Frenesí* en que la cámara asciende en *travelling* siguiendo a la pareja que sube (el asesino y la víctima) hasta verlos ingresar a la habitación al frente, un poco más allá del final de la escalera, para inmediatamente después hacer el recorrido inverso, retrocediendo lentamente en *travelling back* hasta llegar a la calle y detenerse por unos cuantos segundos a varios metros de la puerta, mientras los ruidos ambientales ocultan el posible grito de la víctima.

No hay mayor diferencia entre esos *travellings* canónicamente considerados *objetivos* con, por ejemplo, los que se realizan en *Psicosis*, cuando Vera Miles se acerca a la mansión gótica de Norman Bates, o los de Tippi Hedren aproximándose desde el bote a la costa en *Los pájaros*, que corresponden a la categoría de encuadres subjetivos, a no ser que en los primeros ejemplos no hay nadie que mire y en estos últimos sí lo hay. Sin embargo, lo que se vislumbra en esos desplazamientos es una suerte de indiferenciación entre el encuadre objetivo y el subjetivo, pues el efecto emocional que se produce es el de una mezcla de expectación, extrañeza y deslumbramiento, más allá de si hay o no un personaje que esté avanzando ‘en el lugar de la cámara’. En otras palabras, la perspectiva visual está atravesada siempre, haya o no haya un personaje que active con su mirada lo que se va a mostrar en el plano siguiente, por la ‘energía’ de la mirada del realizador y por ese poderoso *plus* emocional que se transmite, se trate o no de encuadres subjetivos. Este es, desde luego, uno de los principales recursos que traslucen la presencia de Hitchcock detrás de la cámara y constituyen una manifestación de lo que David Bordwell llama la ‘autoconciencia narrativa’, esa que rompe con la ‘transparencia’ del lenguaje clásico y que, de modo más notorio, hallamos igualmente en la obra norteamericana de Orson Welles, y también en la que no lo es, por supuesto.

LA VENTANA INDISCRETA Y OTRAS VENTANAS

La ventana indiscreta, todos lo sabemos, se ha convertido en una de las cumbres del encuadre subjetivo en la historia del cine. Con frecuencia, Hitchcock los aplica con la cámara en movimiento a partir de la mirada de un personaje que se desplaza en sus películas, pero en este caso (y en muchos otros, también), lo hace desde un emplazamiento fijo, el que corresponde al lugar donde se encuentra sentado James Stewart, convallescente de la fractura de una pierna. Desde allí vamos viendo, con frecuentes paneos o variaciones de distancia óptica con el teleobjetivo, lo que acontece (o no acontece) en el otro frente del condominio observado desde la ventana trasera (la *rear window* del título original) del departamento de Stewart.

Aunque en este filme, sin duda, el procedimiento del subjetivo se acentúa más que nunca en la filmografía de Hitchcock, pues ninguna de sus otras películas está organizada en su integridad desde la mirada de un *voyeur*, no deja de sentirse esa otra mirada que es la del director, diseñando una pequeña geografía visual y narrativa en la que no parece estar ausente el menor dato significativo. En una cierta medida, *La ventana indiscreta* es en la obra de Hitchcock su discurso del método, es decir, la película que concentra de manera clara y ostensible su aproximación al relato cargado de fricciones, que fue lo propio de su hacer.

Como para relativizar aún más la idea del imperio del encuadre subjetivo, las primeras imágenes de *La ventana indiscreta* muestran en paneos el espacio frontal que va a ser luego el centro diegético de la representación. Todo indicaría que estamos ya ante la mirada de un personaje que aún no hemos visto observando lo que tiene al frente, entre lo cual una rubia con prominentes nalgas que, después de agacharse, se coloca un corpiño con la espalda inicialmente desnuda, de un erotismo muy avanzado en esa época. Esos movimientos iniciales culminan mostrando al protagonista, con lo que se hace claro que no se trata de movimientos de cámara subjetivos, lo que, visto en perspectiva, parece contradictorio con la

constante posterior de la mirada del protagonista que se vale solo de la vista o de los binoculares y del lente de aproximación de la cámara fotográfica.

Ese inicio, entonces, se deja sentir como la afirmación de una voluntad que hace notar que ha visto antes lo que el personaje va a ver después. Sin considerar, por otro lado, que la mecánica narrativa tiende, luego, a disolver un tanto esas fronteras entre el punto de vista subjetivo y el objetivo, por la conversión del subjetivo en la norma dominante al interior del relato y aun cuando no existe en rigor ningún encuadre objetivo a no ser los que muestran al protagonista y a su entorno familiar. Igualmente, en otras escenas iniciales con ventanas, el punto de vista no es subjetivo. Una de ellas es la de *La sogá*, donde en ángulo picado vemos la esquina de una calle para luego aproximarnos a un ventanal en un edificio que se traspasa bruscamente para mostrar a tres hombres jóvenes, uno de los cuales, todavía de pie, acaba de ser ahorcado por los otros dos, que culminan el crimen casi como quienes están en el clímax de un orgasmo. Por cierto, *La sogá* es, en cierto modo, el polo opuesto a *La ventana indiscreta*. Tienen en común esa radical concentración espacial, mayor en *La sogá* por situarse, con la excepción del encuadre inicial, en el interior de un departamento, pero tanto los encuadres sin movimiento de cámara como aquellos móviles corresponden al punto de vista objetivo. No hay subjetivos en *La sogá* y, no obstante, no es que se perciba una gran diferencia con *La ventana indiscreta*, dicho no en términos argumentales, sino en el sentido en que los encuadres poseen esa fuerza magnética que tiende a indiferenciar si la mirada de la cámara corresponde o no a un personaje.

Otra escena muy conocida es la de *Psicosis*, en la que la cámara en gran plano general de la ciudad de Phoenix se aproxima, sin seguir todo el recorrido, hasta la ventana de un hotel por la que atraviesa, lo que es un anticipo de la violenta irrupción posterior en la ducha. Porque esta escena es un ingreso forzado en la intimidad de una pareja en la etapa poscoital (una escena inédita en el cine norteamericano de esos años), una intrusión