



Cineastas de culto: **LA “OTRA” MIRADA**

En esta edición, los colaboradores de *Ventana Indiscreta* revisan la obra de algunos directores de culto de distintas tendencias y épocas, de diferentes calidades y estilos. Descubramos la obra de realizadores que son objeto de una devoción a veces marginal, pero apasionada y fiel.



► *El rey de Nueva York .*

Abel Ferrara

Uno de los tantos ítalo-norteamericanos que asoman al panorama de la producción norteamericana entre fines de los sesenta y la década siguiente, Abel Ferrara, se ha mantenido en ese espacio tangencial de las compañías independientes y se ha hecho un nombre conocido en los medios festivaleros y las salas de arte. Entre nosotros, por ejemplo, muy poco de la obra del realizador, que suma ya veinte títulos, se ha estrenado comercialmente.

Ferrara ha oscilado entre un material de género, de raigambre criminal, y una onda más intimista, siempre con modos muy peculiares, por lo que sus relatos tienen un lado enfermizo y turbio y sus modos narrativos resultan quebradizos o irregulares. La idea de “normalidad” está permanentemente ausente, pero sin que eso implique un regodeo en las “anormalidades” ligadas a las conductas adictivas, descontroladas o erráticas de sus personajes. En general, el universo de los filmes de Ferrara se sitúa en ese *border line* dramático, narrativo y visual entre la lucidez y el delirio, entre la tierra firme y el abismo.

Si trata de hacer un balance de conjunto de esa filmografía “inestable”, me inclinaría por los relatos criminales, no porque sean más sólidos y compactos, porque eso sería apelar a categorías del estilo clásico que no vienen al caso, sino porque hay en ellos una mayor potencia expresiva e, incluso, aunque suene contradictorio con propuestas violentas, un grado de contención y depuración que no se encuentra en la misma medida en sus historias menos ligadas o no ligadas a esos universos familiares o urbanos atravesados por una suerte de pulsión destructiva inexorable.

Es así que *China girl* (1987), *El rey de Nueva York* (1990), *El teniente corrupto* (1992) (antecedente de la cinta que Werner Herzog hizo con Nicolas Cage, *Enemigo interno*) y *El funeral* (1996) se alzan como los títulos más valiosos de una filmografía bastante esquivada. Más allá de ciertas afinidades con la veta criminal de Martin Scorsese (los personajes “nocturnos”, la gran ciudad neoyorquina “después de hora”, los ramalazos de violencia, los motivos de la culpa y la redención, etcétera), estos relatos de Ferrara se insertan en atmósferas aún más turbias, en conductas con un

mayor grado de imprevisibilidad y con un tono próximo a la serie B, ese que en *Calles peligrosas* todavía se podía advertir, pero ya no a partir de *Taxi Driver* (1979), en la obra de Scorsese.



Hay dos actores que han hecho para Ferrara retratos estupendos en sus retorcimientos éticos y afectivos, el hasta ese entonces identificado con el realizador de *Taxi Driver*, Harvey Keitel en *El teniente corrupto*, y Christopher Walken en *El rey de Nueva York* y *El funeral*. Walken es, asimismo, el protagonista de otras dos cintas del realizador: *Hotel New Rose* (1998) y la extrañísima y pesadillesca *The addiction* (1995), una historia de vampirismo en blanco y negro que, detrás de su aparente frialdad, es tal vez lo más bizarro de todo lo que ha filmado Ferrara.

Ferrara.

León

Alejandro Jodorowsky

Después de realizar el medimetro *Les têtes interverties* (1957) y la bizarra *Fando y Lis* (1968), el polifacético artista Alejandro Jodorowsky presentó en contadas salas de Estados Unidos, en el año de 1971, una película que realizó en México llamada *El topo*. El filme dio nacimiento al ritual de las “películas de medianoche”, esa ceremonia que hizo que cintas posteriores convocaran casi religiosamente a un grupo de sensibilidad afín y distinta a la convencional, a altas horas de la noche. La cinta se convirtió en un hito, experimentó llenos totales, con espectadores sobre todo pertenecientes al movimiento de la contracultura.

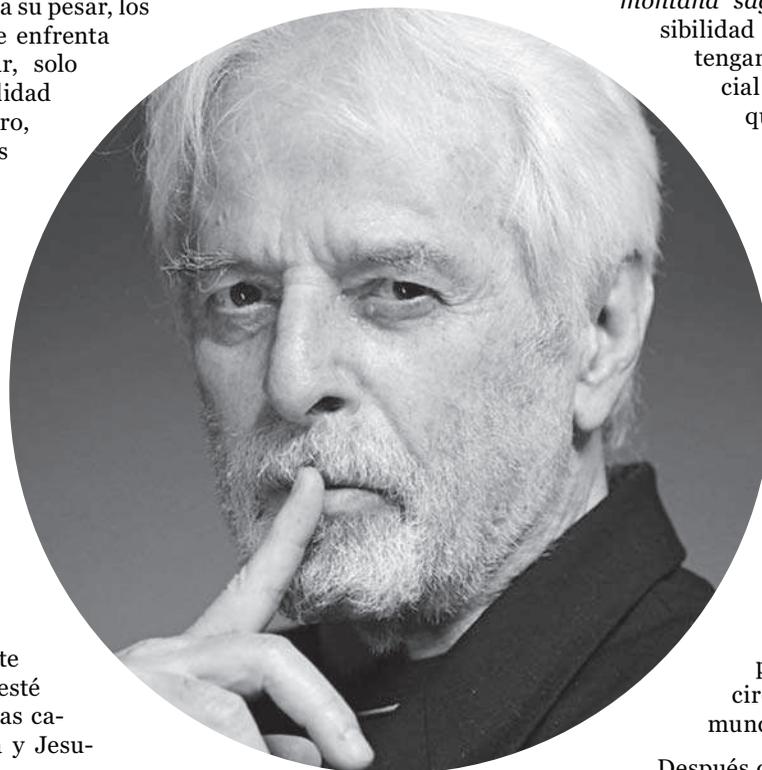
El topo es una película hermética y enigmática. Es una suerte de western espiritual, metafísico. La cinta cuenta la historia de un pistolero vestido de negro que viaja por lugares desérticos a tomar la justicia con sus propias manos, se bate a duelo con extraños personajes, y se convierte en el líder de un grupo de personas deformes, que buscan retomar unas tierras expropiadas. Es una original amalgama del cine de Leone, Peckinpah, Rocha, Buñuel, Fellini, así como de la obra literaria de Artaud y Beckett, entre otras referencias artísticas. Tal vez la manera más precisa para

entender *El topo* es comprenderla como la historia de un mesías que en nombre de Dios no solo busca ajusticiar a los pecadores, sino también, al igual que el superhombre de Nietzsche, convertirse en un ser superior. Pero, a su pesar, los duelistas a los que se enfrenta no piensan en ganar, solo buscan la espiritualidad absoluta. El pistolero, corrompido por sus ansias de poder, termina abaleado por dos mujeres que lo acompañaron en sus misiones. Al final, puede redimirse al liderar a esos *freaks*, pero esa sociedad opresiva y capitalista que los espera termina reprimiendo el estado de gracia alcanzada por el topo.

Por ello, es coherente que el protagonista esté elaborado en base a las características de Buda y Jesucristo, porque el topo es concebido como un personaje enviado por Dios que puede ser válido para distintas prédicas, igualmente enfrentadas a un mundo inhumano, cruel y materialista. No obstante, lo más interesante de *El topo* es que Jodorowsky sabe representar, gracias a recursos audiovisuales minimalistas, las atmósferas mediativas del desierto, y la violencia implacable y catártica, como intensos trances místicos.

En 1973, con la financiación de John Lennon y George Harrison, Jodorowsky logró realizar en México *La montaña sagrada* con un monto cercano al millón de dólares (en su momento llegó a ser la película independiente más cara de la historia). El filme es un poema sarcástico y delirante sobre la sociedad occidental; un relato violento y barroco sobre las contradicciones morales de la religión. Pocas veces una película ha logrado contar todo ello con una fuerza tan alucinógena e hipnótica, a través de una estética inspirada en la historieta y el arte pop, el esoterismo y la iconografía religiosa, con una narración cercana a la progresión anticlimática y que pasa, incluso, de la ficción al documental.

Posteriormente, Jodorowsky recibió financiamiento para adaptar la novela *Duna* de Frank Herbert, cinta en la que iban a actuar Salvador Dalí, Orson Welles y Gloria Swanson, acompañados por los talentos de Jean "Moebius" Giraud y la banda Pink Floyd. Problemas de diversa índole trajeron abajo el proyecto, que años después fue realizado por David Lynch.



En 1979 realizó una producción francesa llamada *Tusk*, que tuvo poca acogida. Así, de pronto, sus cintas entraron en una oscuridad casi absoluta. Un problema legal sobre la propiedad de *El topo* y *La montaña sagrada* bloqueó la posibilidad de que dichas cintas tengan un lanzamiento oficial en video. Eso impidió que nuevas generaciones de cinéfilos y estudiosos puedan conocer su obra por largo tiempo. No obstante, gracias al estreno, en 1989, de su filme *Santa sangre*, una cinta sobre la redención espiritual de un asesino en serie que para muchos es su mejor película, creció nuevamente el interés en su obra, que apenas podía verse en copias piratas en VHS que circulaban alrededor del mundo.

Después de dirigir *El ladrón del arcoíris* (1990), su última película hasta el momento, Jodorowsky ha anunciado que dirigirá una secuela de *El topo*. Además, hace unos años, llegó a un acuerdo legal que le permitió, después de casi tres décadas, reestrenar *El topo* y *La montaña sagrada* en Estados Unidos, en el Festival de Cannes, así como lanzarlas al mercado de video. Así, el realizador chileno se ha convertido en objeto de un nuevo culto, más allá de los tiempos lejanos de la contracultura.

Cabrejo

Leonard Kastle

La historia del cine registra varios casos de directores que filmaron una sola película y luego desaparecieron. Aquello fue suficiente para consolidarse, obtener un reconocimiento generalizado y perderse en la noche del tiempo. Ejemplos palmarios son los actores Charles Laughton (*La noche del cazador* [1955]), Peter Ustinov (*Billy Budd* [1962]) y Marlon Brando (*El rostro impenetrable* [1961]). O Herk Harvey, el cineasta independiente nativo de Kansas, que dirigió la extrañísima *El carnaval de las almas* (1962); o el guionista Dalton Trumbo que, regresando de la proscripción macarthysta, filmó *Johnny tomó su fusil* (1971).

Pero dentro de la colección de cintas de culto, entronizadas por sectores críticos y cinéfilos, *Los asesinos de la luna de miel* (1970) representa el triunfo de la voluntad de

su director, Leonard Kastle (1929-2011), que hasta entonces nada tenía que ver con el cine. Y después tampoco.

Kastle era un músico norteamericano de ascendencia rusa no demasiado conocido, autor de varias óperas que se representaron en la televisión. Hacia 1969 el productor de la NBC TV Warren Steibel —quien habitualmente financiaba sus composiciones— le pide escribir el guion para una película de bajo presupuesto que tenía un respaldo de 150 mil dólares aportados por un inversionista amigo.

La historia elegida fue un caso real ocurrido en Estados Unidos: múltiples asesinatos cometidos entre 1949 y 1951 por una pareja conocida con el apelativo de “Lonely Hearts Killers”. La dupla estaba conformada por Ray Fernández, un tahúr español que seducía mujeres a través del Correo del Corazón, ofreciéndoles matrimonio y luego abandonándolas tras sacarles dinero; y su cómplice, Martha Beck, una enfermera sexualmente frustrada por su obesidad mórbida, que entró en contacto con Fernández a través del citado correo, enamorándose de manera posesiva y desarrollando unos celos patológicos que explican los terribles asesinatos. Fernández y Beck fueron ejecutados en la cárcel de Sing Sing en 1951. Y veinte años después Leonard Kastle se fue involucrando en la investigación, comprendiendo la riqueza argumental de la historia y sus posibilidades representativas.

Originalmente la película iba a ser dirigida por Martin Scorsese, pero su ritmo de trabajo era demasiado lento y pronto fue retirado del rodaje y reemplazado por Donald Volkman durante un breve periodo, hasta que Leonard Kastle se hizo cargo de la película de manera absoluta.

Kastle puso una sola condición: que se le permitiera rodar en orden cronológico. Tiempo después confesaría la marcada influencia ejercida por el músico Héctor Berlioz, quien en su obra lírica componía en secuencia. Entonces, el cuestionamiento de las bases del proceso creativo mismo posibilitó el alumbramiento de un opus sorprendente, emancipado, contrario a las fórmulas de éxito. Narrada con un estilo documental seco e indolente, *Los asesinos de la luna de miel* es una película inscrita en la tradición de la serie B norteamericana, que registra la opacidad y la antifotogenia de

una sociedad industrial, masiva, boyante, productora de inadaptados.

El filme se rodó en Albania, Nueva York, donde realmente ocurrieron los hechos. Los actores protagonistas fueron Shirley Stoler (quien actuaría en *Klute* de Alan Pakula) y Tony Lo Bianco (secundario estupendo en *Contacto en Francia*). Fue filmada en un blanco y negro muy contrastado. El iluminador a cargo fue Oliver Wood, quien contaba con veinticuatro años entonces y hoy es un colaborador de Paul Greengrass. Wood solo empleó luz natural, sin ningún tipo de refuerzo técnico. Además, Kastle se encargó de la banda sonora utilizando fragmentos de Mahler y canciones de James Michener.

Se puede decir —asimismo— que detrás de los costados sórdidos, cutres y patológicos del relato se esconde una historia de amor. Electro *shockeada* por unos asesinatos violentos, perturbadores, filmados en tiempo real, compuestos a partir de tomas largas, sobreentendidas, donde las elipsis y los fuera de campo tienen un efecto escalofriante.

Además, *Los asesinos de la luna de miel* se ahorra explicaciones de todo tipo. El patriarcado, el puritanismo, la soledad se perciben en todo el metraje, segregadas por una atmósfera claustrofóbica, oscura, que envuelve a los personajes más antioperáticos, naturalistas y sórdidos de la historia del cine norteamericano. Y que provocan en el espectador una extraña sensación de rechazo y compasión a la vez.

Después de *Los asesinos de la luna de miel* Leonard Kastle desapareció rápida y misteriosamente. Volvió a la composición y se dedicó a la docencia por muchos años. Intentó regresar en el 2001 con el fin de filmar un guion propio sobre la corrupción y el crimen organizado en la Iglesia católica; pero no pudo concretar el proyecto. Falleció en mayo del 2011. Le sobrevive una cinta hermética en sí misma e irrepetible.

Contreras

Bruce LaBruce

Es reconocido como el cineasta que hace cine porno con zombis. Su más reciente trabajo, *L.A. Zombie* (2010) describe, en orgías de sangre y eyaculaciones, la filosofía de un antihéroe no muerto que se convierte en una suerte de



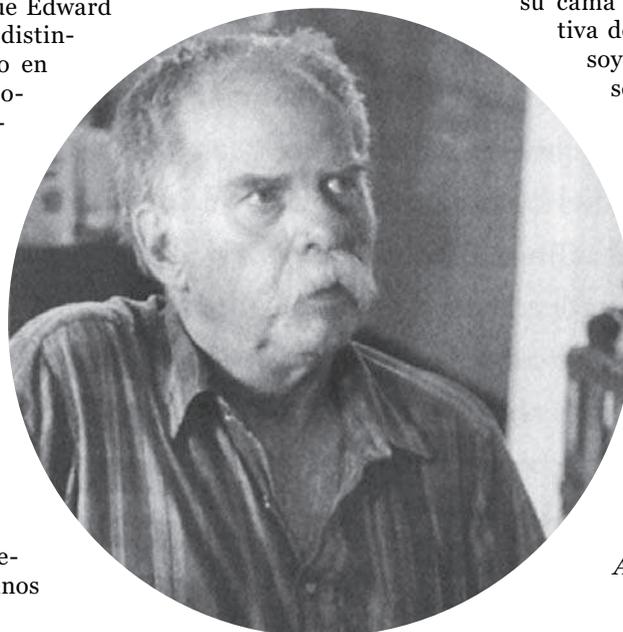
Robin Hood de los *homeless* y demás galería de olvidados. Por otro lado, *Otto, or up with dead people* (2008), cinta que no sigue la línea de sus anteriores trabajos *No skin off my ass* (1993), *Super 8½* (1993) o *Skin Flick* (1999), mantiene, como las otras, la agudeza y creatividad para proponer un *softcore* delirante. Bruce LaBruce, tras pasear sus filmes en diversos festivales y en circuitos alternativos de distribución, se ha convertido en un cineasta de culto, en una suerte de creador polifacético, en propulsor de una onda particular de lo pop y un nuevo sentido de lo camp, que tiene muy claro indagar a través de diversos recursos expresivos el universo del porno menos convencional y de otros subgéneros, como el cine de zombis, sin temor a mezclarlos. Nacido en 1964, de nacionalidad canadiense, LaBruce no solo es cineasta, sino también escritor y fotógrafo; fue demandado por la Fundación Korda por haber usado una foto famosa del Che Guevara en su película *The raspberry reich* (2004).



Delgado

Andy Milligan

El peor director de la historia del cine. Eso es lo que muchos cinéfilos del mundo piensan. En consecuencia, opinan que Edward D. Wood Jr. no merece tal distinción. Andy Milligan, nacido en 1929, adquirió un cierto reconocimiento en Estados Unidos con el mediometraje *Vapors* (1965), sentida mirada a un micromundo homosexual en blanco y negro, con guiños estéticos hacia el cine de John Cassavetes. Asimismo, dirigió películas de explotación con temática erótica, como *The filthy five* (1968), una cinta ahora perdida pero apreciada en su momento por Andy Warhol, y *Fleshpot on 42nd St.* (1972), que tuvo buena acogida por parte de algunos críticos.



Pero para desdicha de Milligan, hoy algunos lo recuerdan no por sus buenas pelí-

culas, sino por las malas. Sus películas de terror, entre las que se cuentan *The ghastly ones* (1968), *The body beneath* (1970) y *Guru, the mad monk* (1970), dieron vida a un “universo Milligan”, poblado de personajes con diálogos que se dilataban hasta el sopor, seres deformes con maquillaje descaradamente postizo, insertos de gratuitas escenas de sexo, y encuadres que se movilizaban con temblor documental. A pesar del desmadre de la puesta en escena, uno podía encontrar una energía vital en sus personajes, poseídos por una voraz lujuria por la sangre, encarnada con una hiperviolencia cutre y *gore*.

Andy es una muestra emblemática de lo que se conoce como cine de serie Z. Se podía dar el lujo de realizar películas de época, ambientadas en el medioevo, con solo diez mil dólares o menos. Todos aquellos ingredientes ya mencionados hacían que sus películas adquirieran un acabado más insano de lo previsto por sus erráticos guiones. En medio de una galería de ojos perforados, cuellos acuchillados y manos mutiladas con generosas explosiones de pintura roja, las creaturas de Milligan exhibían una naturaleza perversa pocas veces vista en el cine. En una secuencia de *Torture Dungeon* (1970), un duque trata de forzar a su pareja para acostarse con él y un hombre jorobado en su cama matrimonial. Ante la negativa de ella, el duque precisa: “No soy homosexual, no soy heterosexual, no soy asexual... Soy trisexual... ¡Haría lo que sea por placer!”.

Milligan murió enfermo de sida y olvidado en 1992. Sin embargo, a inicios de la década pasada, ha crecido un culto alrededor de sus películas, gracias a la fascinante biografía de Jimmy McDonough, columnista del *Village Voice*, llamada *The Ghastly one: The sex-gore netherworld of filmmaker Andy Milligan*.

Cabrejo

(Continúa en la página 65) ▶▶

En el sueño, en la esfera del *parecer*, Camilla Rhodes, un personaje maligno en la dimensión del *ser* diegético, se convierta en otro personaje, Rita, que más bien se ve indefenso y necesitado de protección. Se le ve como un personaje frágil que encuentra en Betty un amparo, lo que contrasta con lo que sucede en el *ser* diegético. La metalepsis en la obra de Cervantes también implica una transformación actorial relevante. En la primera parte de la obra, Quijote cumple el rol temático del /fantasioso/: actúa ante lo que lo rodea como si estuviera viviendo alguna de esas aventuras de sus libros de caballería; mientras que Sancho desarrolla el rol temático del /realista/: si el Quijote piensa que se enfrenta ante gigantes, lo que Sancho percibe no son más que unos grandes molinos de viento. Sin embargo, en la segunda parte de la obra, hacia la cual se desarrolla la ya referida metalepsis, los roles temáticos se invierten, Quijote percibe el mundo que lo rodea de forma más /realista/ y Sancho de modo más /fantasioso/, lo que Martín de Riquer describe muy bien:

[...] al iniciarse la tercera salida de don Quijote, observamos que este aspecto se ha invertido. Sancho, que antes se afanaba en hacerle ver que no había tales gigantes ni tales ejércitos, sino molinos de viento y rebaños, ahora le pone ante tres feas aldeanas y sostiene que él 'está viendo' a tres encumbradas damas, y ahora, precisamente, los sentidos no engañan a don Quijote, que ve la realidad tal cual es: tres zafias labradoras. Y naturalmente, la culpa la tendrán los encantadores, que sólo para don Quijote han mudado la realidad, pero ahora inversamente a cómo ocurría en la primera parte.

La diferencia entre un tipo de aventura y otro, o sea entre las de la primera parte y las de la segunda, se advierte en dos frases paralelas. Cuando don Quijote afirmó que veía dos inmensos ejércitos a punto de entrar en batalla y que oía relinchar los caballos y sonar los clarines, Sancho respondió: 'No oigo otra cosa sino muchos balidos de ovejas y carneros'... Ahora cuando Sancho le insiste en que avanzan por el camino Dulcinea y sus dos doncellas, don Quijote afirma: 'Yo no veo sino a tres labradoras sobre tres borricos' [...]. Los papeles se han invertido (De Riquer 1970: 105-106).

▶ Continúa en la página 73

▶ Viene de la página 21

Gaspar Noé

¿Qué tiene en común *Carne* (1991), *Solo contra todos* (1998), *Irreversible* (2002) y *Enter the Void* (2009)? En principio parece obvia la respuesta, Gaspar Noé; sin embargo, aunque la pregunta simulara una obviedad trata de profundizar en ese *algo* que imbrica estos filmes. Entonces la respuesta parece aún más evidente: el *estilo* (movimiento de cámaras imposibles, una fotografía saturada, un París ajeno y distante al estereotipo). Empero, aún queda sin satisfacer nuestra pregunta inicial, de modo que otro facilismo sería tratar de psicoanalizar a Noé a través de sus filmes; Lacan lo hizo con Joyce, Freud con Scherber, de modo que parecería un método sensato. A pesar de ello solo entraríamos en cómo se manifiesta el síntoma –aquello que molesta y por lo cual se va al analista– y cómo este se articula con su fantasma –la visión ideológica que embarga al sujeto– dejando de lado la pregunta que atañe este escrito, qué une a estos filmes.

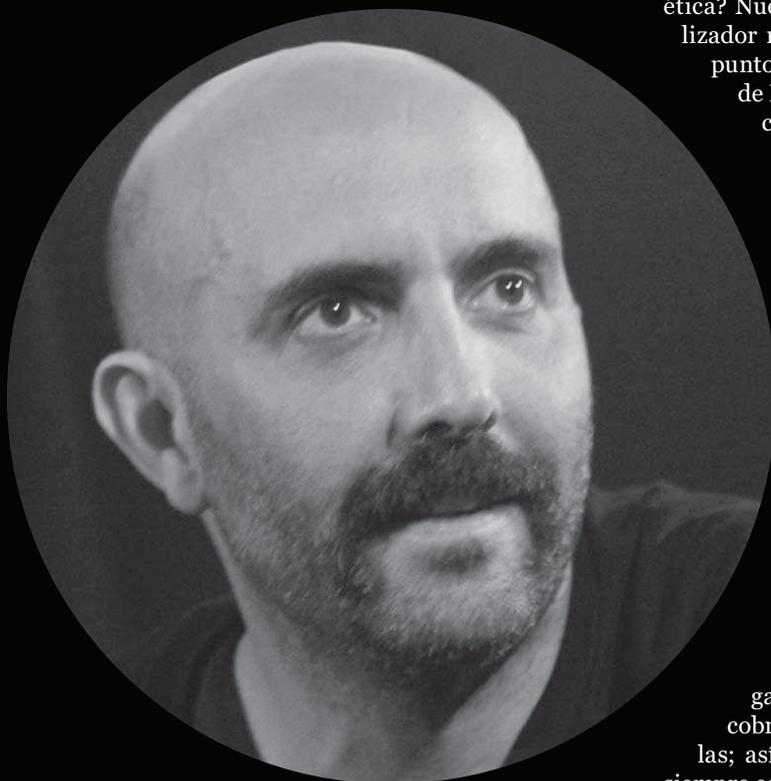
Lo habitual es condenar las películas de Noé como impactantes, crudas hasta incoherentes; con una Monica Bellucci violada en el pasillo del metro, un padre confundido que apuñala en la garganta a un indigente, un hombre que tras moler a golpes a su mujer embarazada le dice que aproveche el pedazo de carne molida que tiene en el vientre. Aun así, esto termina por ser más un estigma que una respuesta. Sin embargo, la junta de estos adjetivos empieza a moldear cuál es la fuente de junción de estos filmes. ¿Qué puede ser impactante, crudo e incoherente?

Lo más cercano posible a esta pregunta es el inconsciente, pero obviamente dicho de esta manera se mantendría dentro de la especulación. Todo sujeto manifiesta su inconsciente de algún modo, entonces qué de especial tendría llegar a esta premisa. Es justamente este juego constante de Noé por tratar de plas-

¹ La "realidad en efecto" comprendida como un plano de ficción al interior del texto.

² En la llamada semiótica tensiva, el *actante de control* es aquel que regula, transforma o modifica la intensidad y la extensión que hay entre una *fuerza* y un *blanco* de ambas. En el ejemplo citado, la dimensión onírica genera una intensidad tónica (es decir acentuada, fuerte, enérgica) y una extensión espacial que es imaginaria y amplia. Por ello, dicha dimensión es *fuerza* de intensidad y extensión. En ese sentido, el personaje de Diane Selwyn es *blanco* porque se ve afectada por la intensidad y extensión producidas por aquella *fuerza*.

³ En los análisis semióticos se suele colocar barras diagonales (/) al costado de los roles figurativos o temáticos de los actores semióticos.



mar aquellas imágenes incomprensibles que emergen en sus sueños y alucinaciones; es la expresión invocante por tratar de explicar aquello que repite. *Carne* es el pasaje inicial de un amor no correspondido, la del padre por su hija, *Solo contra todos* es el retorno de una neurosis obsesiva, como la deuda que atormenta al hombre de las ratas, hay una deuda que se tiene que cumplir –retomar el amor de su hija– y ante esta imposibilidad empieza la tortura. *Irreversible* es la sublimación del acto de amor bajo la premisa lacaniana de *Il n'y a pas de rapport sexual* (no hay relación sexual), no existe la media naranja, ni Pierre (Albert Dupontel) ni Marcus (Vincent Cassel) pueden tener a Alex (Monica Bellucci) porque simplemente las relaciones son inexistentes, *Enter the void* es la confirmación del discurso del amo, para aquellos sujetos que se encuentran pasivos ante un saber que es trabajado por el inconsciente y que lo condena a la repetición, el drogadicto distribuidor que nunca escapará de Tokio, el mismo círculo sobre el vacío.

No es que Noé busque deliberadamente ser provocativo o trasgresor, Noé simplemente plasma este discurso del amo, es decir, este saber no sabido que simplemente proviene del inconsciente. Entonces, ¿estaríamos ante una mente “retorcida” o “perversa”? Todo lo contrario, Noé simplemente responde al orden de lo simbólico, de lo cultural, ya que ese inconsciente se nutre de esto, de lo vivido, pero vuelve tamizado con otro significante, con otra envoltura. De ese modo, ¿Gaspar Noé carece de

ética? Nuevamente esta hipótesis es incorrecta, el realizador responde a una ética, a la del deseo desde el punto de vista del goce, aquella que asemeja la ética de Kant con el marqués de Sade, aquella que procura una máxima pero no que está de lado del bien o del mal, sino del puro goce.

De ese modo, ante la pregunta qué es lo inconsciente en Noé, los filmes realizados parece ser la respuesta. Así el desenlace de este escrito nos dejaría una extraña sensación, es lo inconsciente aquello que existe previo al sujeto. ¡No! El inconsciente no existe si no es que se está creando bajo transferencia en análisis, o como Lacan sostiene, no existe inconsciente sin analista. De ese modo, ¿quedaría invalidada nuestra propuesta? Arriesguémonos a tomar parte de esa proposición y digamos que somos nosotros los que hacemos que el inconsciente de Noé se cree y que funcione éticamente –pues como sostuvo en una entrevista él hace películas para no ir al psicoanalista– digamos que Gaspar fue más astuto y en vez de cobrarle la sesión, él no las cobra con sus películas; así el apotegma de Lacan sobre el hombre que siempre es feliz en el inconsciente cobra sentido y es que Gaspar Noé siempre es feliz en el inconsciente, es decir, en sus filmes.

Cuevas

Sion Sono

Un compacto grupo de colegialas desciende las escaleras de una estación subterránea y se dirige hacia un andén en la espera de la llegada de un tren. En el recorrido dialogan entre sí y se muestran absolutamente relajadas, sin que se perciba la menor tensión o inquietud. Los encuadres son luminosos y no se emplean recursos sonoros que alteren la normalidad de la escena. A poco de ingresar el tren al lugar en que todas ellas están ubicadas, cerca del límite de la plataforma de espera, se lanzan súbitamente hacia los rieles, produciéndose de inmediato un enorme salpicado de sangre al paso del tren.

Así se inicia la que se conoce internacionalmente como *El club del suicidio* (2001), que no es la primera película del realizador japonés Sion Sono, pero esa escena vale como carta de presentación, como si fuera la escena inicial de *Un perro andaluz*, de Buñuel, con el corte del ojo de la mujer con una navaja de barbería. No toda la obra de Sono está dominada por ese mismo ímpetu perturbador, pero sí seguramente la franja que lo ha hecho más popular entre los círculos de aficionados a las experiencias “fuertes”, esas que Sono comparte con tantos otros realizadores de su tierra o de otras latitudes, llámense Takashi Miike, Kiyoshi Kurosawa, James Wan, Jaume Balagueró, Paco Plaza, Pascal Laugier, Johnny To o Chan-Wook Park.

En varios directores contemporáneos hay continuidades, vueltas sobre los mismos motivos, pequeñas “series” o “ciclos”. Sion Sono se define más bien por la discontinuidad y la búsqueda constante de entramados narrativos y estímulos fantásticos o bizarros cambiantes.



Pero si en varios de estos últimos hay continuidades, vueltas sobre los mismos motivos, pequeñas “series” o “ciclos”, Sion Sono se define más bien por la discontinuidad y la búsqueda constante de entramados narrativos y estímulos fantásticos o bizarros cambiantes. Incluso, cuando hizo una especie de segunda parte de *El club del suicidio*, que fue *La mesa de Noriko* (2005), el planteamiento y la resolución visual diferían notoriamente del anterior. Tampoco es que sus cintas sean una sumatoria de escenas de choque, a la manera del *exploitation horror*, pues opera en las fronteras de un cine fantástico que no se asimila a las coartadas habituales de las expresiones del género destinadas al consumo de salas y ofrece zonas de interés que incorporan componentes en principio ajenos al fantástico.

Tres de sus mejores filmes son *Hair extensions* (2007), *Love exposure* (2008) y *Cold fish* (2010). La primera es una fabulación de tintes oníricos en donde las cabelleras femeninas se convierten en una perturbadora arma mortal, dando lugar a una intriga de un extraño registro fantástico. En *Love exposure*, y bajo la invocación de las fuerzas contrapuestas de la religión y el deseo, un muchacho se dedica, con la velocidad del ninja, a fotografiar en plena calle los calzones de chicas en minifalda, y se va viendo inmerso en una historia cada vez más laberíntica en la que el gore y el erotismo se dispensan sin las complacencias habituales. Finalmente, en *Cold fish*, lo que empieza como el relato de una situación de ribetes entre cotidianos y humorísticos en el que la sexualidad va asumiendo un rol central, deviene luego en una muy bien modulada progre-

sión hacia una violencia luctuosa creciente en el espacio interior de un vehículo y en sus inmediaciones.

León

Koji Wakamatsu

Sobre Koji Wakamatsu se ha dicho y escrito de todo: que fue yacuzá, ayudante de *catering* en filmaciones, “el director de cine que más policías mató”, disidente político que se unió junto a Masao Adachi a la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) y a una fracción del Ejército Rojo japonés, que fue censurado en Japón por sus películas *pinka eiga* o que está vetado de ingresar a Estados Unidos por su clara opción política. Pese al mito y la fábula en torno a su figura fundamental dentro del cine japonés de los sesenta y el actual, lo que sí queda claro es que la filmografía de Wakamatsu tiene un par de elementos que lo han convertido en un cineasta de culto: sexo y política. Pero esta combinación está complementada con puestas en escenas que recuerdan mucho al de la nueva ola de Jean-Luc Godard o al cine independiente en la vena visual de Cassavetes, lo que no le impide ponerle sello propio a historias de guerrilleros frustrados o de organizaciones en plena decadencia hacia la degeneración –o liberación sexual– como válvula de escape a problemas ideológicos irresolutos y en urgente atmósfera *nonsense*.

Koji Wakamatsu comenzó su carrera a mediados de los años sesenta, dirigiendo *pinku eigas* (películas *soft* porno

La clave del cine de Wakamatsu, a pesar de tener todos los síntomas de un cine de explotación, o con diversos elementos que pueden hacerlo funcionar en las taquillas niponas o en los circuitos de videos, está en la personalidad del director puesta en cada detalle de su filmografía

donde se incluyen escenas de sexo explícito sin mostrar genitales), filmes donde de alguna manera muta el universo ilegal, corrompido y antisocial de los guetos de mafias por el interior de grupos guerrilleros, como el Red Army, posando la cámara sobre su deterioro a ritmo de jazz y de desazón de una puesta en escena que oscila entre el uso del color y el blanco y negro. Es inevitable pensar en las primeras escenas de *Ecstasy of the angels* (1972) y no asociarla con las primeras imágenes de *Hiroshima mon amour* (1959), pero en clave de homenaje cursi o de oda osada sobre el sexo y el grito de guerra. En *Go, go, second time virgin* (1969) como un filme extremo, inspirada en los crímenes de la familia Manson, donde precisamente ese cambio en las secuencias, de color al blanco y negro como pensado recurso estético, se sublima en boca de su director como una simple necesidad de utilizar las cintas que se tenía a mano para filmar. “El tránsito del color al blanco y negro en mis películas solo responde a un asunto práctico y de ahorro de presupuesto”, indicó alguna vez Wakamatsu.

Wakamatsu no se dedicó exclusivamente al *pinku eiga*, ya que su lado comprometido salió a flote con *United Red Army* (2007), filme político dentro del interior de un grupo guerrillero nuevamente, una mirada más extendida que en *Red Army*, filme de corte documental que hiciera con Masao Adachi, casi cuarenta años antes. Ya con *Caterpillar*, presentada en Berlín el año pasado, es una película de tema fiel al imaginario de su director: un hombre mutilado en la guerra (como una oruga, sin brazos y sin piernas)

regresa a su hogar donde lo espera una esposa con sed de vengar maltratos.

La clave del cine de Wakamatsu, a pesar de tener todos los síntomas de un cine de explotación, o con diversos elementos que pueden hacerlo funcionar en las taquillas niponas o en los circuitos de videos, está en la personalidad del director puesta en cada detalle de su filmografía, en el libre albedrío lleno de color rojo y de explosiones de bazarra que hacen denotar una intención por ser coherente con los más de cien filmes rodados en un periodo de más de cincuenta años.

Al cineasta japonés le interesa indagar, aparte de las intimidades de los “revolucionarios”, sobre el universo juvenil desde las polaridades y sus modas, y ninguno de sus filmes escapa a estos códigos, más bien los utiliza para ponerle su cuota personal: Si en *Go, go second time virgin*, una chiquilla es ultrajada por una pandilla en una terraza mientras un tipo tímido mira todo en silencio, en *The embryo hunts in secret* (1966) una mujer es convertida sin mucha reyerta en esclava sexual por su novio. Sin embargo, en ambos filmes hay lugar para el estallido, la revancha, el repechaje descomunal. El mundo no puede quedar así, ni siquiera en un *pinku eiga*, pareciera decir Wakamatsu. En situaciones extremas, en medio de diferentes luchas de poder, la vuelta de tuerca, la revelación y el hartazgo es a lo que se tiene que llegar, indefectiblemente.

Delgado

