

Las miradas sobre el hombre

Outlooks for man

Ricardo Bedoya¹

RESUMEN: El cine, desde sus orígenes, a fines del siglo XIX, centró su atención en el registro de la actividad humana. Hizo del hombre y sus manifestaciones un centro de interés y el objeto de representaciones diversas. En el texto se reseñan algunos de esos acercamientos a través de películas y realizadores que mostraron al hombre naciendo, amando, deseando, tomando decisiones, construyendo sociedades, sintiendo dolor, muriendo entre otros.

Palabras clave: Nacimiento, muerte, deseo, sociedad, cine, ética

ABSTRACT: Film making, since its beginning on late 19th century, focused its attention in registry of human activities. It made of man and its manifestations a centre of interest and object of diverse representations. The manuscript reviews some of those human encounters along films and producers that showed man during its born, while loving and desiring, making decisions, building societies, feeling pain, dying along others.

Key words: To born, death, wish, society, cinema, ethics

El cine, más que como un reflejo, en lo que este tiene de pasivo y especular, siempre se propuso como una mirada activa, inquisitiva, curiosa, sobre el hombre y su entorno. Desde los inicios, el dispositivo del cinematógrafo puso en relación al espectador, al ciudadano de a pie, al curioso del *nickel odeon*, o al peatón llegado a la carpa teatro, con un mundo de sombras que se despejaban para confrontar la figura del hombre con su quehacer: para representarlo naciendo, creciendo, organizándose en grupos, formando sociedades, trabajando,

teniendo fe, sintiendo deseos, reconociéndose en su cuerpo y su piel, viviendo bajo el influjo de los medios y las tecnologías. En una palabra, representando lo que somos. De eso trata el texto que sigue, del cine mirando al hombre y de la disposición de esa mirada en un grupo de películas elegidas entre muchas otras que merecerían ser tratadas. Las películas que menciono no necesariamente forman parte de un canon ni, con algunas excepciones, son clásicos incontestables del cine. Son películas, sí, que encontraron una forma

¹ Ricardo Bedoya es Crítico de cine en "El Dominical", suplemento del diario *El Comercio*, de Lima, y conduce y dirige el programa de televisión "El placer de los ojos", que se emite en TV Perú, Canal 7. Es abogado por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Dicta cursos de cine y comunicaciones en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. rbedoya@correo.ulima.edu.pe

de plantear asuntos esenciales de lo humano a través de formas singulares.

El nacimiento del hombre

Para el cineasta experimental norteamericano Stan Brakhage, filmar el nacimiento de un hombre requiere de un acto previo: despojar al cine de las convenciones que se le adhirieron en cien años de industria. Es decir, afirmar su carácter documental, evadiendo el relato, esquivando el género, dando la espalda a los imperativos de la construcción, suprimiendo la voz del relator, despreocupándose de la luz calibrada, la foto luminosa y el foco definido.

Registrar un nacimiento supone volver a lo elemental, al registro en bruto que propicia la intimidad, mostrando el grano de la imagen y la participación de una cámara movедiza e involucrada. Ver una película como *Window Water Baby Moving* (1962), de Stan Brakhage, es confirmar ese aserto y esa posibilidad.

El registro del nacimiento de una persona sólo se puede premeditar en directo, haciendo que la cámara recupere su carácter inicial de aparato capaz de registrar los hechos del natural, las cosas en movimiento. Un registro que limita con lo obsceno, con lo que no suele mostrarse para evitar enojo o incomodidad. Pocas películas como la de Brakhage dan la idea simultánea del goce del nacimiento y del cuerpo que se fuerza hasta el límite de la resistencia, creando su propio dispositivo de mirada:

el camarógrafo es el padre, que proyecta su nerviosismo y su ansiedad en la cámara. La luz a ratos es escasa y a ratos sobreexpuesta, los movimientos son erráticos, los contraluces abundan. La impresión es de confusión y de exaltación a la vez. El lirismo de la intimidad se impone, pero también el rigor del testimonio: esa película nos muestra el nacimiento de un individuo de la especie humana. La cámara estuvo allí para registrar el hecho en lo que tiene de banal y para celebrarlo en lo que tiene de extraordinario.

El aprendizaje del hombre

El aprendizaje es un tema al que el cine vuelve una y otra vez. Tal vez porque contiene la idea de la trayectoria, del transcurso, que permite el relato ordenado de hechos y circunstancias vividos por un personaje que se transforma en el camino.

Pocas películas como *El niño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1969) de Francois Truffaut son capaces de mostrarnos al hombre en su proceso de crecer, darse cuenta, mirar el entorno, ensimismarse, tropezar, caer, volver a dar los primeros pasos. Es decir, de hacer las cosas por primera vez y, luego, de hacerlas una vez más.

La historia es la del niño salvaje de L'Aveyron, crecido en el bosque, de apariencia animal, indiferente a su ancestro de hace más de diez mil años, encontrado poco después de la Revolución Francesa, y entregado en

custodia al doctor Itard, un médico racionalista y dispuesto a intentar revertir el retraso del aprendizaje del niño.

La trama es la del proceso de educación y enseñanza del lenguaje impulsado por Itard, convencido de los poderes de la transmisión de conocimientos y habilidades, inducidos con atención infinita y paciente por el maestro.

El tratamiento cinematográfico es el de la crónica que documenta todo con la atención del científico que mira, pone a prueba y anota los resultados. La legibilidad de cada imagen es lo que cuenta en un filme que cree en el principio de realidad como base del aprendizaje. Pocos cineastas como Truffaut convirtieron el crecer en un tema central, que informa su obra y su estilo. Para él, el cine es como un diario íntimo, un cuaderno de notas, un álbum donde colocar las imágenes de las personas que quiere y las experiencias que lo van transformando. Para el director, como para su personaje, el doctor Itard, existen medios que permiten conocer el mundo y conocerse. El cine es, pues, un instrumento de conocimiento, y la obra cinematográfica una forma de inscribir su trayectoria personal y convicciones. No es casual que Truffaut filmara *El niño salvaje* en 1969, un año después de Mayo del 68, dejando constancia de su malestar y desacuerdo con la gran contestación general a la educación, basada en la supresión de jerarquías entre maestros y alumnos.

El niño salvaje muestra que más allá de la razón, el lenguaje, la capacidad de reír o crear, más allá de las posibilidades de socializar, más allá incluso de la posibilidad de mantenerse erecto y de lucir la apariencia animal, el hombre está dispuesto a volverse humano a través del aprendizaje. Es decir, para hacer de la humanidad una conquista.

Las pasiones del hombre

La pasión amorosa no es la única de las pasiones humanas, pero es la más visitada por el cine. Pasión amorosa vivida como destino y atadura. El Eros exaltado y persistente convertido en motivo dramático, teniendo como personajes centrales a los amantes que viven la pasión como si fuera una mortificación que sólo comprenden ellos mismos. Es la saga de los amantes persistentes y malditos, que fascina al cine. Están allí los amantes de *La edad de oro* (*L'Age d'or*, 1930) de Buñuel, encarnando el amor loco superrealista que se enfrenta a la sociedad, a la etiqueta, a la razón, al sentido común, viviendo cada impulso y casi devorando al otro. Están los amantes de *Colorado Territory* (1949), de Raoul Walsh, incapaces de cambiar de piel, raza, destino e identidad; están los de *La mujer de al lado* (*La Femme d'à Côté*, 1981), de Truffaut, que no pueden vivir juntos pero tampoco separados, ni contigo ni sin tí, porque el destino, la suerte, la Providencia o un vuelco de los dados los puso juntos sobre la tierra y los convirtió en vecinos para que vivieran su amor funesto. Están los amantes de *Esplendor*

en la hierba (*Splendor in the Grass*, 1961), de Elia Kazan, a los que separa todo, empezando por sus clases sociales, en el medio de la sociedad conservadora norteamericana de los años veinte. Está el hombre enamorado de una mujer que ya no existe, porque es una fantasma, en *Ugetsu Monogatari* (1953), del japonés Kenji Mizoguchi. Están *Bonnie y Clyde* (1967), cuya pasión es también una forma de impugnar la sociedad. Está la pasión amorosa del James Stewart de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, empeñado en desafiar a la muerte reconstruyendo la imagen de una suicida, para amarla hoy. Está la pasión de las heroínas del melodrama, que desafían a sus amantes y rivales, a los de arriba y los de abajo, con el fin de recobrar su amor perdido o hacer valer una filiación ignorada.

“La culpa no está en las estrellas, sino en nosotros mismos”, decía Shakespeare. “La pasión es, lo que en mí, es más fuerte que yo”, afirma Comte-Sponville. El cine de las pasiones muestra a personajes desbordados, que reconocen un impulso que les viene de adentro, pero que no pueden controlar. Nadie es responsable de amar con locura, pero tampoco deja de ser imputable por eso. Los personajes pasionales tienen algo exaltado y a la vez ridículo. Son bellos personajes.

La sociedad del hombre

John Ford y Jean Renoir. Son los grandes constructores de sociedades.

Directores de películas en las que los hombres viven sus relaciones sociales como si se desplazaran sobre un escenario que reproduce a escala las afinidades y diferencias con el mundo real. Ellos representan a los amos, los bufones, los sirvientes, los débiles, los poderosos, los miserables, los generosos, los enamorados, los adúlteros, los leales, los traidores.

El francés Jean Renoir es el hijo del gran pintor impresionista y pintor él mismo. Pasea un espejo frente a la sociedad para que se refleje, a la manera de Stendhal. Su cámara está allí, atenta, mostrándolo todo, en plena profundidad de campo, haciendo que los cuerpos y las presencias de diez o más personajes estén en la misma imagen, en perfecta promiscuidad. Uno de sus clásicos es *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939) y el título ya es un programa: para Renoir los hombres necesitan de la sociedad porque no pueden vivir en soledad, ni en paz, ni enfrentados unos con los otros. Para dar solidez a esos vínculos siempre frágiles y evitar que se destruya la trama que los sostiene, se imponen las reglas del juego que mantienen cierta cohesión aun en la diversidad.

El norteamericano John Ford es constructor y no es casual que muchas de sus películas se desarrollen en momentos fundacionales. En *La pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), Wyatt Earp llega al salvaje pueblo de Tombstone, en Arizona, y promete transformarlo en un lugar donde se

pueda vivir con seguridad. La cinta muestra la formación de una sociedad idealizada y metafórica, como corresponde a la mirada de un clásico primitivo del cine y de un pionero del arte, de cualquier arte.

Las historias del Oeste de Ford son la transacción creativa de sentidos opuestos: el orden que se impone al caos; la tradición que se asienta sobre la naturaleza. Un movimiento de la cámara le sirve para vincular a un pueblo en construcción y su entorno agreste, en medio de las grandes montañas y el desierto. En *La pasión de los fuertes* vemos una escena ejemplar: un domingo en la mañana, mientras las campanas de la Iglesia llaman a misa, el *sheriff* acepta ir a celebrar la inauguración de la iglesia, hecha de madera, bailando sobre un precario estrado construido en medio del desierto. La posición de la cámara, ubicada por debajo de lo filmado, destaca la estatura del actor Henry Fonda a la vez que muestra los picos de Monument Valley, inmensas rocas del Oeste. El grupo humano danza al aire libre, sobre el estrado, convertido en reducto de civilización entre piedras y cactus. Todo es nuevo allí salvo el viejo desierto. La danza y la religión se convierten en emblemas de la construcción social y en ritos de un grupo humano que se forma y se asienta. Las películas de John Ford siempre muestran la construcción de una comunidad que sintetiza el sentido de lo colectivo y lo nacional.

La fe de los hombres

¿Qué tiene esa película que emociona hasta a los agnósticos? ¿Cómo un milagro puede ser admisible en un relato que se acerca a lo real y a lo probable? ¿Cómo admite el realismo fenomenológico del registro filmico una situación límite como la representación de la resurrección de una mujer muerta? *Ordet* (1954), del danés Carl Theodor Dreyer, nos enfrenta a esas cuestiones y las resuelve.

¿Cómo lo hace? Nada más que trabajando el recurso sustancial de un relato de ficción, de cualquier relato de ficción: la suspensión de la incredulidad. Dreyer, en sus películas centrales, desde *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) hasta *Gertrud* (1964) elimina los referentes habituales del cine. Resta drama, elimina el glamour, adelgaza los conflictos, convierte las tensiones en oposición de conceptos. Los actores se lucen a rostro desnudo, casi sin maquillaje y la luz que ilumina los espacios es blanca, lechosa, ajena al dramatismo del contraste expresionista. Todos los personajes se mueven lentamente y están poseídos por una creencia firme, casi una obsesión: el amor absoluto de Gertrud, el darse por los otros de Juana de Arco, la fe en los milagros del campesino de Ordet.

Para filmar la fe, Dreyer apela a la ritualidad y a la distancia. Los espectadores no podemos identificarnos con seres tan puros, tan inmateriales. Pero tampoco podemos dudar de ellos,

de sus propósitos y motivaciones. Somos crédulos y eso nos pone en un estado predispuesto y abierto. El estado de la fe: creer por convicción, con la prueba de la mera verosimilitud.

La ética del hombre

En este caso, la ética del cineasta. En una película documental reciente, llamada *Grizzly Man* (2005), se presenta la historia de Timothy Treadwell, un hombre que decidió separarse de la civilización para vivir en la naturaleza, compartiendo su espacio con osos fieros. La película se construye a partir de filmaciones, testimonios, documentos, muchas horas de registros audiovisuales acerca de un personaje real que respondió a la pregunta ética del ¿cómo vivir? separándose de sus semejantes para intentar una convivencia armónica con seres de naturaleza bestial y acciones salvajes, que él acogió como prójimos.

El relato documental de esta extraña visión utópica es hecho por el alemán Werner Herzog, que mira desde lejos y con escepticismo la experiencia de Treadwell. El cineasta, convertido en narrador de la cinta, dice una y otra vez que la armonía imaginaria buscada por el personaje en su Arcadia animal no casa con su convicción personal de que el mundo está hecho de locura, desorden y caos. Como lo dejó en claro en cintas anteriores como *También los enanos empezaron pequeños* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970) o *El enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen*

Alle, 1974), su mirada descarta el orden como principio motor de la vida o como su resultado final. Para el director de la película, la naturaleza es hechura de un demiurgo caprichoso, que creó un mundo mostrenco y lanzó a los hombres incompletos a él. Herzog, a diferencia de su personaje, Treadwell, no cree en la posibilidad de la Arcadia.

De más está decir que el destino final de Treadwell, que fue devorado por un oso, parece darle la razón a Herzog, demostrando que el hombre es incapaz de triunfar en su utopía privada y que el desorden natural, tarde o temprano, tomará revancha contra él.

En una escena fundamental de la película, Herzog recibe las cintas de audio que registraron los últimos momentos de Treadwell, antes de que fuera atacado por el oso. Cintas que registran los gritos y la desesperación de las dos víctimas, ya que Treadwell fue muerto junto con una amiga. Los documentos sonoros son pruebas irrefutables de las tesis de Herzog sobre el caos imponiéndose ante cualquier intento de combatirlo a través de un proyecto de orden. Para cualquier cineasta esas cintas hubieran sido el pico dramático y el llamado sensacional, la escena de *shock* situada en el corazón mismo de la película. Pero Herzog se niega a incluir ese registro en su película y le aconseja a la propietaria destruir las cintas de inmediato. La responsabilidad del cineasta -la responsabilidad del mediador, del porteador de un mensaje- se mide aquí. El grito de un hombre,

descubriendo la violencia donde sólo imaginó armonía, no agrega nada a un universo que está ya bastante contaminado por la mugre mediática. El rechazar las cintas de audio es el gesto del cineasta que responde a la pregunta ética fundamental de su profesión: ¿qué mostrar?

El deseo del hombre

En 1943, la revista italiana *Cinema*, publicó un texto llamado “El cine antropomórfico”. Lo firmaba un cineasta aún joven llamado Luchino Visconti. Al cabo de sesenta años, y a la luz de una obra culminada, sabemos que ese escrito inicial se convirtió en una poética, es decir en la descripción cabal de una intención, una mirada sobre el mundo y un estilo cinematográfico inconfundibles.

Visconti decía allí:

“... L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola ‘cosa’ che veramente colmi il fotogramma (.). Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazione alle cose che li circondano e nelle quali si inquadrano” (Cinema n. 173-174, del 25 septiembre-25 octubre de 1943)

Visconti, el degustador sensual de la carnalidad de sus actores, el esteta

atento a cada detalle del decorado, el hombre capaz de dar cuenta de los imperceptibles cambios que anuncian el fin de las estirpes, apostaba por el hombre como presencia y encarnación de la historia.

¿Pero cómo fotografiar la presencia del hombre, su cuerpo y su fantasía, cómo filmar su deseo, cómo mirar su andadura?

Muerte en Venecia (Morte a Venezia, 1971), la adaptación de una *nouvelle* de Thomas Mann, nos da pistas para hallar esa respuesta. En la cinta dirigida por Visconti, Dirk Bogarde encarna a un músico que pasa por un momento de crisis. Ha sufrido una tragedia personal y no encuentra el impulso ni la inspiración para escribir y componer. Decide ir a Venecia a pasar un tiempo de vacaciones, que le sirva además como un modo de reencontrar la armonía perdida.

Una noche, antes de la cena, en un salón del lujoso hotel veneciano, mira casi con distracción el entorno y descubre a una numerosa familia. La preside la estatuaría madre, encarnada por Silvana Mangano, a la que rodean varios chicos y muchachas, sus hijos, de diversas edades. De entre todos, destaca uno, un joven de trece o catorce años, de cabello rubio, largo y suelto, con aspecto de efebo, que llama su atención.

Durante las siguientes dos horas de proyección, la película se convierte en el registro de una obsesión, la del hombre

mayor por el muchacho, que Visconti convierte en un desafío creativo y en una experiencia estética. *Muerte en Venecia* es una película sobre el deseo del hombre. El deseo de mirar, seguir, curiosear, imaginar, fantasear, invadir la intimidad de un personaje. El deseo como fantasma, como posibilidad abierta, como antesala permanente de una realidad que, al cabo, no llega. Pero, ¿qué es lo que da a *Muerte en Venecia* un estatuto especial entre todas las películas que han hablado del deseo? ¿Qué es lo que la vuelve única? ¿Qué inventa Visconti como modo de registro y filmación? ¿Cómo filma el deseo del hombre?

Pues, con una divisa técnica, inventando un dispositivo de la mirada. Visconti emplea la técnica de la focal variable, o *zoom*, como la expresión visual de un deseo que se expande, y como la encarnación de una mirada lejana que posee a su objeto. Sabemos que la focal variable permite ofrecer la impresión visual de un objeto o de un cuerpo que se acerca y se pone en primer plano, aun cuando en la realidad mantenga una gran distancia física del objetivo de la cámara. El *zoom* tiene la potencia de atraer la imagen distante para ponerla cerca de la mirada, aun a costa de difuminar los fondos, de borrar la profundidad del campo visual. Esta característica es central en el modo viscontiano de filmar el deseo. Y es que en *Muerte en Venecia*, el deseo del hombre mayor se mantiene siempre a la distancia. Los personajes jamás intercambian una palabra; menos aún,

un roce o un toque. Sólo importa la mirada lejana y la distancia física vencida por la trayectoria del *zoom*. La figura del muchacho se acerca, nítida, sobre un entorno borroso. El viaje del *zoom*, convertido en expresión material de la mirada deseante, trayectoria del espacio que se recorta y se esfuma, equivale al de la mirada a la distancia, concentrada sólo en la captura de un detalle. Y ese detalle, como el cuerpo y el gesto de Tazio, es lo que el músico posee de su objeto de deseo. El *zoom*, un recurso técnico del cine, se convierte aquí en expresión visual de la potencia de gozar.

El dolor del hombre

Puede resultar paradójico, pero cuando pienso en la expresión más intensa del dolor físico en el cine se me viene al recuerdo las imágenes de un comediante. Y es que su arte es el del gesto crispado, la torsión repentina, la convulsión inmediata, la parálisis súbita, el rictus del malestar, el retortijón que no da tregua. Jerry Lewis reacciona con posturas insólitas, de naturaleza tetánica, a la agresión de los otros. Jerry- permítanme llamarle Jerry- es un adolescente no importa cuál sea su edad cronológica ni su estado físico, más bien maltrecho por las madrugadas pasadas en los casinos de Las Vegas y por las toneladas de cortisona que le aplicaron para calmarle una lesión en la columna.

En su última película, *Smorgasbord* (1983), Jerry sufre un aluvión de agresiones de su entorno, y lo vemos impotente ante

todo: no puede deshacerse de un auto viejo ni responder con corrección a una camarera de restaurante que lo acosa con preguntas impertinentes. Entra al consultorio de un psicoanalista y se da quince porrazos y no puede mantenerse sentado en una silla que lo expulsa. Ni el diván lo sostiene y resiste. Responde tartamudeante y con balbuceos a las preguntas que le hacen y ni siquiera puede suicidarse porque se tira al vacío y rebota. El cuerpo cómico es un cuerpo doloroso porque supone la torsión, el resbalón, el descalabro, el tropezón, y en el cine de la comedia clásica, el cuerpo es la materia prima privilegiada para la risa pero también para el dolor. Curioso destino el de los mejores cómicos: cruzan su arte de la pantomima y de lo burlesco con los ingredientes de la aflicción. Jerry hizo reír con el dolor corporal, así como Chaplin, ese niño autista, al decir de Truffaut, supo modular el melodrama hasta extraerle algunas lágrimas.

La muerte del hombre

La muerte de un hombre no se puede trucar. La muerte de verdad, digo, que es un hecho tan rotundo como nacer o amar. Y que tiene la cualidad visible de lo que se puede filmar. A pesar de eso, estamos acostumbrados a ver morir en el cine. Muertes masivas, en cámara lenta, por causas naturales o inducidas, dejando el cuerpo intacto o desgarrando los tejidos, con manifestaciones visibles o no, silenciosas o en medio de alaridos. El teórico y crítico André Bazin hablaba de la inaceptable condición del truco que

permitiera proyectar en reversa un fusilamiento. Veríamos entonces al ejecutado recobrar la vida mirando al pelotón de fusileros volver a su cuartel. La crueldad y la obscenidad irían de la mano, como suelen ir en tantas películas de acción contemporáneas donde el morir es apenas un efecto cosmético, un paso de coreografía, una cifra estadística.

Por eso, el registro cinematográfico de la muerte real supone un desafío: se la aborda desde la posición frontal que el cine tuvo en los días iniciales, cuando la cámara era un aparato que le agregaba a la fotografía el suplemento del realismo faltante, o se la evade en el momento culminante, anteponiendo una elipsis a la exhibición de la expiración. Para filmar el fin del hombre se necesita convertir a la cámara en un instrumento de registro frontal, equivalente a la que filma una intervención quirúrgica o acaso la escena de una película pornográfica. Una película del alemán Wim Wenders llevó muy lejos el registro de la muerte al llegar. Se llama *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water*, 1980) y es la crónica de los últimos meses de vida de Nicholas Ray, el director norteamericano de *Rebelle sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1954). Wenders siempre admiró la obra de Ray y decidió acompañarlo en su agonía. Una cámara frente al director lo acompaña en cada uno de sus actos públicos, pero también en lo más privado: en la descomposición y la náusea que provoca el tratamiento de la

quimioterapia, y en el desaliento del que ve próximo el fin. Jean Cocteau decía que la cámara es un instrumento diseñado para registrar segundo a segundo a la muerte haciendo su trabajo inexorable. En consecuencia, todas las películas, aún las más expansivas, alegres, despreocupadas, capturan en sus imágenes los gérmenes de la descomposición orgánica. Wenders lo hizo en una partida doble: filmó a un maestro muriendo y obró, entonces, como testigo de lo inevitable y como vampiro insaciable de una trayectoria y una maestría. La cámara se apoderó del cuerpo y del gesto terminal de Nicholas Ray mientras Wenders aprovechaba de su conocimiento hasta el último suspiro.

La mirada sobre el hombre

Quiero terminar esta exposición diciendo que las mejores películas proponen sobre todo miradas sobre el hombre y su condición. Y una de las miradas más conmovedoras que conozco es la de la poeta iraní Forugh Farrukhzad, que filmó una casa de leproso en el Irán de la época del Sha y la convirtió en la suma de una sensibilidad y de un modo de acercarse a lo más doloroso de la condición humana. La película se llama *La casa es negra* (*Khaneh siah ast*, 1963) y plantea, para nosotros, espectadores de otra

cultura y otro tiempo, ubicados en las antípodas de ese mundo, una visión del dolor y la marginación que traspasa las diferencias culturales y las especificidades de la lengua y los modos de vida. La deformación, la esperanza, la fe, la paciencia, la enfermedad y hasta el sentido del paso de los días nos resultan cercanos, comprensibles, próximos. La directora Farrukhzad filma a los pacientes de ese leproso sin mostrar conmiseración ni subrayar su sufrimiento: la mirada de frente.

Debo decir que me siento inquieto, casi avergonzado, de no haber mencionado aquí la obra de directores esenciales. No he dicho nada sobre Kenji Mizoguchi, Yazujiro Ozu y Mikio Naruse, la trilogía japonesa de lo esencial. En ellos se siente más que en cualquier cineasta de Occidente, la encarnación de la belleza, o wabi-sabi, para decirlo en japonés, en lo que tiene de trémula humildad e imperfección muy humana. Tampoco aludo al iraní Abbas Kiarostami, un humanista de estos tiempos, que sigue la huella del mejor Rossellini en su indagación por el desconcierto del hombre, como lo prueba *El sabor de la cereza* (*Tâ'm e guilass*, 1997). En fin, faltan muchos, como los hermanos Dardenne, pero lo que cuenta de verdad es que el cine se renueva y el hombre sigue siendo su asunto principal y centro de interés constante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

COMTE-SPONVILLE, A. (2003). *Diccionario Filosófico*. Paidós: Barcelona

Copyright of Revista de Comunicacion is the property of Revista de Comunicacion-Universidad de Piura and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.