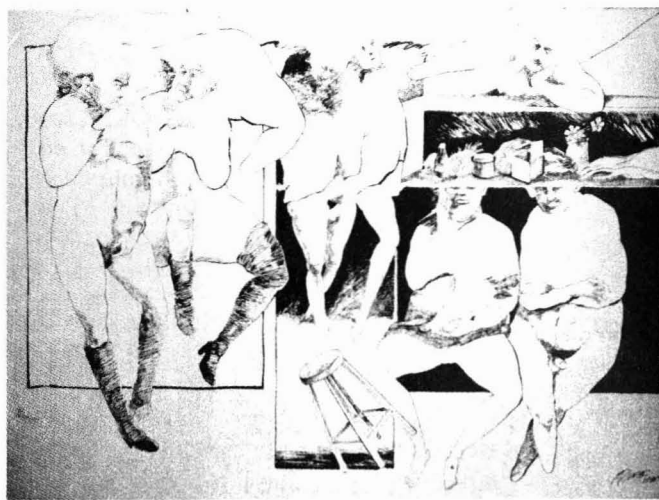
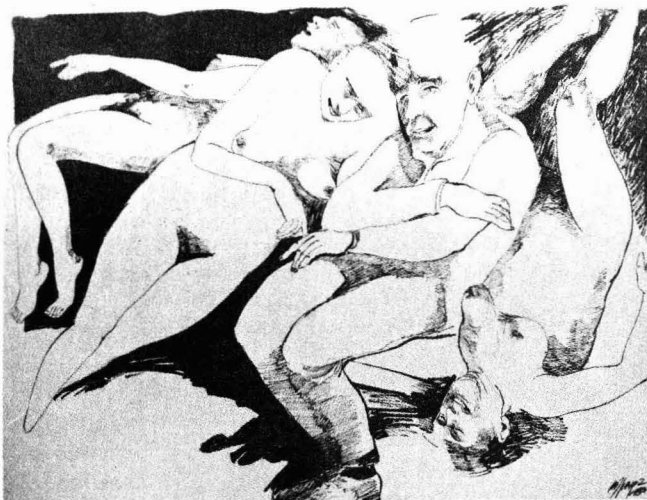




genio para detener los gestos de lo grotesco. La caricatura y la ilustración de trazo rápido es el medio donde mejor expresa sus habilidades formales y sintetiza sus inquietudes conceptuales. De hecho sus búsquedas se encontraban desgobernadas y carentes de un centro de gravitación. No obstante la variedad e inconsistencia, ya aparecen los rasgos más distintivos de su obra: atención sobre lo mundano y coloquial, detenimiento sobre los hombres en sus rutinas y enajenaciones y, enfáticamente, se subraya obsesivamente la fuerza de atracción que sobre él ejerce la dimensión del deseo sobre la dimensión de la realidad. En todo esto domina el vigor, la anárquica beligerancia y lo inquisitivo. También es reiterativa la valoración de los códigos morales manifestos por medio de la exageración melodramática del conflicto de bondad vs maldad. Otro tema constante es la homosexualidad concebida y asumida como una forma de rebeldía hacia lo apoltronado de la sociedad y, asimismo, presentada como una ridiculización de lo gratuito de los amaneramientos pretendidamente beligerantes, pero que sólo obtienen para sí un territorio fijo y marginal.

La serie *Entre actos* está realizada con muy pocos recursos formales. El espectro de los tonos se reduce al blanco y negro y al color ocre. El trazo de la figura lo hace con delineados y arquados que permitan resaltar sombras y gestos. El encuadre tiende al personaje de cuerpo completo —la mayoría de las ocasiones— o al detalle amplificado. La composición suele estar regida por un punto de fuga en el centro del cuadro,

lo que repercute en una distribución equidistante de espacios y volúmenes. Esta exploración con tan reducidos recursos formales, muestran la deseada síntesis de una expresión gráfica y el deseo de concentrar la tensión dramática del contenido. En otras palabras, *Entre actos* centra su atención en el vértice dramático de la contensión/extensión, ya que el trazo directo de la línea, los poquísimos colores y tonos y lo balanceado de la composición visual no distraen al espectador; el pintor facilita el más rápido acceso a su propuesta conceptual. Esta no obstrucción es su mejor virtud ya que dentro del espectador algo permanece como una extraña resonancia, lo que lo hace volver a la contemplación del cuadro.

Para el espectador común, la primera respuesta ante la obra de Ramírez Juárez es de rechazo. En sus dibujos y pinturas no se oculta la agresión y la violencia, lo morboso y lo perverso, y hasta lo en apariencia sensacionalista, pero no porque se lo haya propuesto como fin, sino porque así es la realidad que él percibe. Tal percepción —cabe aclarar— está regida por una concepción del mundo donde el pintor pretende llegar a experiencias límite. De aquí que su erotismo gráfico —como rito existencial— haga de sus personajes verdaderos *sujetos* y, paradójicamente, a partir de esta autoconsciencia alcancen su identidad como seres, como hombres.

Entre actos aturde. En la serie asoma el espectro de un mundo insólito. Sin embargo lo insólito no está en los cuadros, sino en la enorme cantidad de prejuicios que con ellos se cuestionan;

busca reconstruir una rutina enajenante que se sumerge en el olvido la indiferencia y, así, hacer que el mundo de la fantasía y del deseo cobre su dimensión de realidad. Arturo Ramírez Juárez no limita su obra pictórica al espacio convencional del cuadro, sino que aspira a rebasar los márgenes de lo gráfico para irrumpir sobre los de la moral. Su figurismo podría ser decorativo pero, no obstante la belleza de las imágenes, el fondo conceptual no permite que el espectador permanezca indiferente ante ellos.

Víctor Díaz Arciniega

DE CINE

ENTREVISTA A LINA WERTMULLER

Más de una hora esperé en una sala atiborrada de libros y revistas que se apilaban sobre los muebles. Casi escondida, entre aquellas montañas de papel impreso, la secretaria escribía una página tras otra. De tanto en tanto sus dedos amainaban incorporándose un poco decía moviendo la cabeza con aire compasivo: "Mi dispiace"; se refería a la espera. Estábamos en el séptimo "dispiace" cuando finalmente entró Lina. Tan rápido que algunas hojas volaron

a su paso. "Mi dispiace", dijo también Lina, y me invitó a subir al piso alto.

La caja de la escalera, totalmente forrada de espejos, repetía nuestras imágenes hasta el infinito. Lina, pequeña e inquieta se movía adelante con rapidez. Cortaba una hoja seca al pasar o levantaba un libro que había quedado en el suelo. Era imposible entender por qué usaba botas, pantalones y saco de lana en un día de calor tan sofocante, pero también era difícil preguntárselo. "Aquí estaremos más frescas" —dijo pasando a la terraza, donde una manguera dejaba salir agua ininterrumpidamente. Acercó dos sillones, movió un poco la manguera, y aun de pie, se abanicó con un diario, al tiempo que me mostraba el paisaje, más allá del muro. La verdad que el paisaje más interesante estaba allí adentro, en aquella sala abigarrada y sensual, con objetos bellos, contradictorios, y seguramente llenos de significado. Todo era muy parecido a una película de Lina Wertmüller. Salvo que la propia directora había dejado su sillón y se abanicaba con un diario en medio de la escenografía.

—¿Qué es para usted un film?

—Pienso que en definitiva, es una manera, la particular manera que tengo de hablar de mí misma. En el film expreso mis fantasías, mis deseos conscientes e inconscientes. Por supuesto ordenados de manera que constituyan un lenguaje. En lo posible inteligible para otros.

—**Creo que usted debe estar entre los creadores que con más deliberación hace de sus films vehículos para una ideología.**

—Toda película, lo queramos o no, va a ser expresión de nuestra ideología. Incluso por omisión. Pero es verdad que en mi caso concreto siempre hay una idea, o conjunto de ideas, que yo intento comunicar.

—**Y esa idea es siempre la misma. Siento que su mensaje es uno y muy claro.**

—Yo diría mejor: muy claramente confuso. Conuerdo con usted en el enunciado. Siempre hay una idea,

ideas. Pero no sé si las ideas a que no referimos ambas son las mismas.

—**Según pienso, lo que usted intenta mostrar en sus películas es que el hombre vive en un mundo hostil. Un mundo creado por él mismo, pero con el cual no consigue relacionarse sin conflictos. Ocupe la posición que ocupe, sea de los que mandan, o de los que obedecen, la frustración es la misma. El miedo es igual.**

—El miedo es una constante en el mundo de hoy. Y el artista, como individuo que vive en esa sociedad, tampoco escapa al conflicto y al miedo.

—¿Cuál sería su miedo?

—Perder conciencia de las presiones que nos empujan a hacer y ser lo que no queremos. La gran dificultad está en ser uno mismo. Pues mientras uno se resiste a ser encasillado, a ser empujado hacia un lugar que no quiere, hay veces, que para escapar, termina zambulléndose en otro que tampoco quiere.

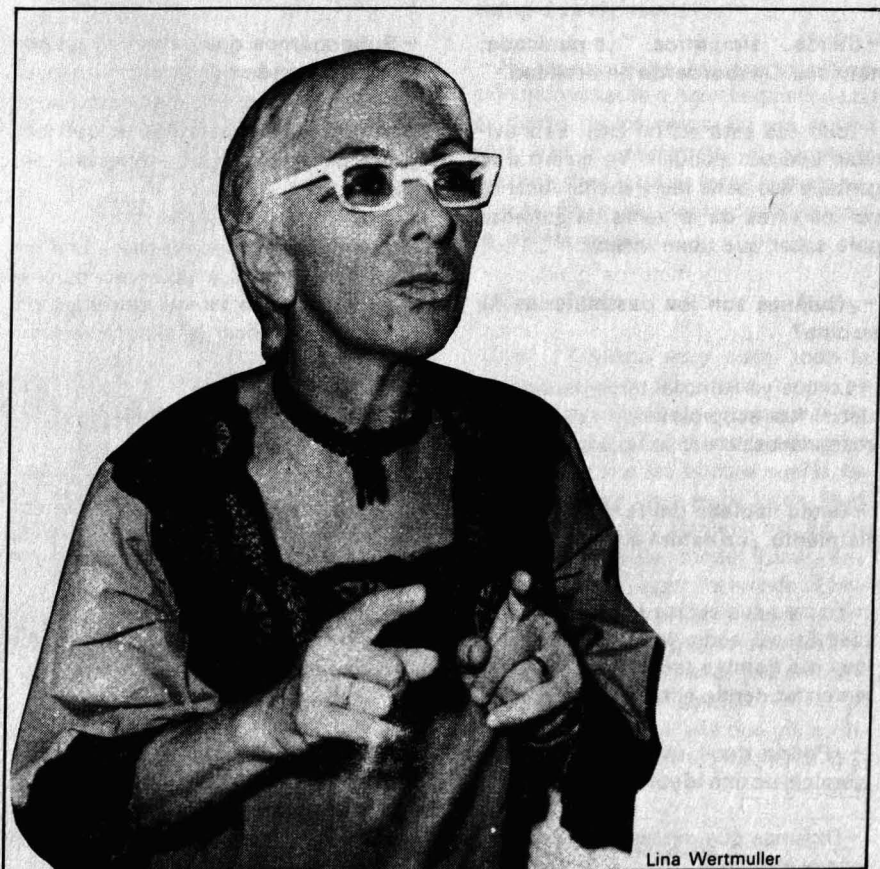
—**Esto me lleva a preguntarle si piensa en el público cuando trabaja, si de alguna manera lo que el público espera de usted, la empuja en un sentido o en otro.**

—Yo también soy el público.

—No le entiendo

—Yo soy la creadora pero también el público. Es como en el amor. Usted ama a una persona que la ama, o que la odia, y entre las dos se establece una relación muy especial. Uno se refleja a sí mismo en el amor del otro o en el odio del otro, y el otro se refleja en mi amor. Cuando yo quiero hacer una historia, antes que nada me la cuento a mí misma, lo cual es contársela a una parte del público.

—**Pero una historia que fue bellísima contada por usted a usted misma puede convertirse en confusión o banalidad cuando pasa de usted al celuloide.**



Lina Wertmüller

RESEÑAS

—Ese es mi riesgo, el riesgo de todo creador.

—**Me pregunto cómo usted, que es tan italiana, gusta tanto en los países anglosajones. Los norteamericanos la idolatran. En Italia, sin embargo, usted no cuenta con un amor tan incondicional; suelen acusarla de comercial.**

—¿Qué puedo decir? ¿Tal vez tienen razón? Yo creo que confunden comercial con popular. Mi cine es popular. Yo quiero hacer un cine popular. Hago cine popular.

—**En realidad son algunos críticos y no el gran público quien hace acusaciones.**

—El público no me acusa de nada. Solamente me ama.

—**¿Previo todo esto cuando comenzó con el cine? ¿Imagino que llegaría a tanta popularidad?**

—Yo soy... usted hace 15 minutos que me conoce. ¿cómo diría que soy?

—**Cálida, simpática, comunicada, nerviosa. Desbordante de vitalidad.**

—Todo eso está en mi cine. Es inevitable que sea popular. Yo quiero a la gente, y eso tiene ida y vuelta. Alcanza ver las cifras de la venta de entradas para saber que tiene vuelta.

—**¿Quiénes son los destinatarios de su cine?**

—Lo que yo llamo el tercer mundo, es decir, los subproletarios del sur, los marginados del consumo, las mujeres.

—**Usted hablaba del temor al encasillamiento, ¿no estará encasillándose?**

—Yo creo que el cine es un servicio social. Es así como lo entiendo. Quiero que ese hombre tan castigado trate de entender dónde está el engaño.

—**¿Podría decir que su cine está al servicio de una ideología?**

—Digamos que mi cine está iluminado por mi ideología.

—**¿Le parece que la otra expresión sería un poco agresiva para su obra?**

—Cuando la ideología toma la obra como su vehículo termina devorándola. La ideología no debe devorar sino iluminar.

—**¿Usted considera que sus películas señalan nuevos caminos?**

—No, yo no propongo nuevos caminos ni indico soluciones en mis films. Yo soy más bien como una campana de alarma: o el hombre encuentra la armonía en la relación consigo mismo, con los otros hombres y con la naturaleza o su destino es perecer a breve plazo.

—**No esperaba esta respuesta en la línea ecologista.**

—Es que no está en la línea ecologista tal como, por lo menos, se entiende corrientemente. El hombre tiene que entender que la destrucción de la naturaleza lo destruye, pero también todo lo que él construye lo lleva a la destrucción. Destruir, destruir, parece ser su único objetivo.

—**Supongamos que estuviera en sus manos el poder de crear una nueva organización que diera espacio al hombre para desarrollar lo que hay en él de mejor. ¿Qué empezaría por hacer?**

—Bueno, yo no creo que haya una primera y segunda y una tercera cosa para hacer. Pero tal vez empezara por tratar de modificar la estructura familiar.

—**¿Terminaría con la familia?**

—Con la familia tal como hoy se la concibe. Sí. Creo en las pequeñas comunidades, en los pequeños grupos donde se puedan compartir problemas y alegrías.

—**¿Esto también implicaría cierta forma de promiscuidad sexual?**

—¿Será posible! Uno habla de comunidad y de inmediato se piensa en hippies promiscuidad y marihuana. Lo sexual es secundario, ya encontraremos la forma de resolverlo. Lo fundamental es la colaboración entre todos.

Substituir la competencia por la colaboración. El hombre precisa un clima donde crecer y madurar. Mientras esto no sea posible su inseguridad lo llevará, por miedo, al endurecimiento. De aquí a la represión y la violencia hay sólo un paso.

—**Pero usted no dice esto en sus películas. Nunca ha mostrado esa comunidad donde el hombre podría desarrollarse y ser feliz.**

—Ya le he dicho que yo sólo me he puesto a tocar la alarma. No tengo fórmulas mágicas para transmitir a los otros, sólo algunas ideas bastante simples. Buscar el camino sin pasar por la discordia; dar apenas pasos, cortos pasos. Y luego las pequeñas comunidades, de maestros, de empleados, de amigos, creando sus propias leyes, no necesariamente iguales, a las de la comunidad de al lado. La coherción es inherente a las grandes masas humanas. Todavía no se ha encontrado una fórmula que permita manejar 100.000.000 de personas fuera de la represión y la violencia. La salvación está en los pequeños grupos. *Small is beautiful.*

—**Cuénteme cómo es usted mientras filma. Su ritmo de trabajo, su humor. ¿Es tan tiránica como dicen?**

—Cuando estoy filmando puedo trabajar hasta límites inverosímiles. Durante semanas y, a veces meses, duermo tres horas por día. Puedo estar muy nerviosa o no, puedo comer mucho o no, puedo hablar mucho o no.

—**Pero ¿se siente feliz o desgraciada?**

—Me siento feliz y desgraciada. Y soy, en verdad, muy tiránica. Tanto como dicen.

—**¿Por qué es tan tiránica?**

—Por amor. Filmar, para mí, es enamorarme apasionadamente. La pasión es, por definición tiránica.

—**¿Es así con todos, actores, técnicos?**

—Con todos, pero mi tiranía se nota más con los actores. Hay ciertos acto-

res a los que hay que levantar, excitar para que logren cierto clima emocional. Con ellos uso todos los métodos, aun los menos amables.

—Cuénteme cómo empezó a hacer cine.

—Tengo que remontarme muy atrás, a cuando era una niña bastante rebelde que cambiaba a menudo de colegio. Esa vez las hermanas nos habían reunido para despedirnos antes de las vacaciones de navidad. La hermana directora dijo que hiciéramos sólo cosas buenas porque de otra manera Dios se pondría triste. "No olviden que a Dios no le gustan las niñas que fuman," dijo. Yo pensé que no podría ser buena a los ojos de Dios a partir de no fumar ya que nunca había fumado. "La que fuma es Flora", pensé, me haré amiga de Flora. "Y me hice amiga de Flora y fumé. Más tarde Flora se casó con Marcello Mastroianni. Por Marcello conocí a Fellini. Y

Fellini me pidió que fuera su asistente en *Ocho y medio*. Allí descubrí que ser asistente era muy aburrido y dirigir apasionante. Me propuse dirigir. Mi primera película fue un documental sobre Fellini dirigiendo *Ocho y medio*, la primera de argumento fue *Los basiliscos*.

—Que filmó en Sicilia. Usted ha dicho en alguna entrevista que su cine no es italiano no entiendo qué quiere decir. Yo creo que es italianísimo.

—Yo soy italiana y, lógicamente uso, aunque no deliberadamente, toda la simbología, el folklore italiano para expresarme. Pero eso no es lo determinante de mi cine, eso es lo accesorio, lo que caerá y llevará el viento si sacudimos el árbol.

—Creo que cuando se dice que su cine es italiano no es sólo por referencia a todo eso que usted menciona, iconografía, símbolos etc., sino

por algo mucho más profundo. ¿Cómo cuenta usted una historia? Se arremangó y se mete adentro. Su cine puede estar lleno de ideas, pero habla mucho más a la emoción que a la razón. Usted es meridional de los pies a la cabeza. Que me perdone su bisabuelo suizo-alemán, el señor Wermüller von Elgg.

Lina sonrió, pero no dijo qué pensaba.

—Usted hace los guiones, los diálogos de sus películas, ha escrito teatro. Cuénteme de eso.

—Considero muy importante el lenguaje. Muy importante. Tanto en cine como en teatro. El lenguaje es revelador de los roles. En una pieza que escribí hace unos diez años llamada *Dos más dos no son cuatro*, Gianni, uno de los personajes, descubre que su novia está embarazada de su hermano Bibó. Ante esa revelación, Gianni comienza de pronto a hablar en siciliano.

—¿Quería decir que la revelación produjo como un corte, que Gianni buscó refugio en el pasado?

—No, lo que hubo fue una identificación inconsciente a nivel lingüístico con el idioma de los celos. En esa misma obra hay un personaje, el padre de Gianni y Bibó, que es fabricante de heladeras. En un momento dice... bueno, no vale la pena.

—Sí, sí, dígalos.

—Dice: "Duermo muy poco, todo lo tomo de manera exagerada. Ya sé, es verdad que es ridículo enamorarse de un refrigerador. Pero yo no puedo dejar de pensar. Y por las noches sueño. Es de locos. Sé bien que es de locos. Pero cuánto me gustaría terminar así. En un refrigerador grande, modernísimo. Encerrado en el freezer. Invernado. Eterno", dijo, y quedó unos instantes pensativa. Finalmente agregó: es increíble cómo he podido mantener una conversación tan larga en español.

¿Tal vez debí aclararle que yo, a mi vez, creía que estábamos hablando italiano?

María Esther Gilio



Lina Wertmüller