

# laFuga

## Totalmente, tiernamente, trágicamente

Por Carolina Urrutia N.

Director: [Phillip Lopate](#)

Año: 2016

País: Chile

Editorial: Ediciones UDP

Tags | [Cine moderno](#) | [Crítica cinematográfica](#) | [Festivales](#) | [Crítica](#) | [Chile](#) | [Estados Unidos](#)

Carolina Urrutia es académica e investigadora. Profesor asistente adjunto de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Tiene un Magíster en Teoría e Historia del Arte y es candidata a Doctor en Filosofía con mención en Estética de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de cine en línea laFuga.cl, autora del libro *Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010*, y directora de la plataforma web de investigación Ficción y Política en el Cine Chileno (campocontracampo.cl). Ha sido profesora de cursos de historia y teoría del cine en la Universidad de Chile y la Universidad Adolfo Ibáñez y autora de numerosos artículos en diversos libros y revistas.

El título de este libro, *Totalmente, tiernamente, trágicamente*, anticipa una buena parte del contenido que leeremos a lo largo de sus páginas: alude a un diálogo –durante la secuencia inicial– de la película *Le Mépris*, realizada en el año 1963 por Jean Luc Godard y protagonizada por Brigitte Bardot y Michel Piccoli. Para muchos, es un filme que se inscribe como un paradigma del cine moderno –en conjunto con otros del periodo temprano de Godard, como *Vivre sa vie* (1962) o *Pierrot le fou* (1965)–. Efectivamente, dicha película se puede apreciar como, desde el inicio, se van desplegando distintos signos de ruptura: en los créditos, es el mismo Godard –con su voz pregnante y reconocible–, quien va recitando los nombres y roles del equipo del filme; convoca a André Bazin; despliega una imagen de los estudios italianos de *cinécitta*; y pone en escena una cámara que, hacia el final, gira y se dirige directamente hacia el espectador. Un filme que versa tanto sobre la dificultad de realizar un filme, como sobre la figura del autor y del productor, pero también, sobre la emoción, el amor y la muerte. Sobre Fritz Lang y Homero. Una película profundamente auto reflexiva, en donde los elementos propios de las transformaciones estéticas que implicaban las Nuevas Olas en el cine van a estar presentes en plena efervescencia cinéfila.

Los años de *Le Mépris* serán también –desde el otro lado del océano– los años de Phillip Lopate, ese es el contexto en el cual se configura su cinefilia, como el “arte de amar” el cine<sup>1</sup>, descubriendo desde Nueva York no solo el cine moderno (Bresson, Antonioni, Godard), sino también el cine clásico, el cine experimental y el cine ensayo.

El libro, editado por UDP y traducido por Alan Pauls, cuenta con un prólogo escrito por el periodista y crítico de cine Héctor Soto, quien revisa la bibliografía de Lopate, justamente desde su faceta de cinefilia profunda desde sus tempranos 20 años. Se trata, tal como comenta Soto, de un crítico de cine que es también ensayista, poeta y novelista, además de miembro del comité de programación de películas del Festival de Cine de Nueva York. Desde Soto ya se anticipa el estilo de lo que leeremos a continuación. Escribe: “Lúcidamente, apasionadamente, personalmente, este libro provocativo, sugerente y curioso tiene su mejor línea de defensa en la claridad y soltura de su prosa”. Indudablemente, estamos frente a un conjunto de artículos que se configuran desde esa pasión a la que alude Soto, un profundo entusiasmo hacia las películas, pero también hacia ese periodo particular que ha sido conformado como una huella en la historia del cine, no solo desde la creación, sino también en aquello que ocurre alrededor (encuentros, críticas, festivales, academia, exhibición, etc.). Son los años sesenta: la época en que lo nuevo se opone a lo viejo y en que se funda una nueva edad del cine a partir del estreno de películas que mantendrán su relevancia y actualidad hasta hoy.

El libro está dividido en tres secciones. La primera se titula “Recuerdos” y se concentra en la etapa inicial de Lopate como crítico de cine. Especialmente el primer capítulo “Anticipación de *La noche*. La edad heroica del espectador”, se lee como si fuera una micro novela. Narrado en primera persona, se va describiendo a un joven que, desde la Universidad de Columbia, va descubriendo tanto al cine como a otros cinéfilos que merodean a su alrededor. En esos años se estrenan filmes como *La aventura* y *La noche* (ambas de Antonioni), y también se desarrolla la primera versión del Festival de Cine de Nueva York. Es, además, la época en que la crítica de cine se instala como uno de los hitos relevantes del campo cultural. Pensar el cine era pensar el mundo y había algunos directores, Antonioni, entre ellos, que tenían en este marco, la categoría de filósofos. Sin duda, la escena que le toca a Lopate será la que lo forma y la que esculpe parte de la mirada que vemos impresa a lo largo de los distintos artículos, en donde de modo informal y bastante personal, va revisando la obra de distintos autores, obras, críticos cinematográficos. Este primer texto, va imbricando la vida privada de un estudiante universitario con conflictos amorosos y económicos, en conjunto al proceso de ver las películas por primera vez, luchando con sus propios prejuicios personales, ocupando las horas del día dentro de una sala de cine; es una suerte de cuento de ficción en donde las aventuras sobre el cine y las apreciaciones en torno a las películas y directores, se fusionan con la vida cotidiana como si fuese parte de un todo.

En esa primera unidad, estará presente el texto que le da el título al libro: “El desprecio. Historia de un matrimonio”, que sintetiza perfectamente el sello que Lopate stampa en su escritura: se trata de un artículo que intercala el análisis filmico con las referencias a elementos de producción y de la recepción de las películas. Se van describiendo ciertos aspectos propios de la personalidad de Godard en el set de rodaje, la relación tensa con los actores y con los productores norteamericanos, que protestaban al no tener desnudos de Bardot en la película, se centra también en los modos en que cineastas y críticos reciben la película. Posteriormente, se enfoca, en el argumento, que de modo aristotélico va exponiendo su temática central: la fragilidad del matrimonio y el modo en que Godard trabaja el tema de la infidelidad, no solo en este filme sino también en otros que realiza en aquellos tempranos años.

Al final, y como ocurre con cada uno de los artículos, se inserta una nota en cursiva que va comentando (justificando incluso), una actualización de la mirada del Lopate frente a sus juicios juveniles.

La segunda unidad del libro tiene como título “Películas y realizadores”, y se compone por textos que giran en torno a la figura de John Cassavetes, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Luchino Visconti, pero también sobre directores más contemporáneos, como David Lynch y Martin Scorsese. Es decir, un cine asiático, norteamericano y europeo, en donde se va siguiendo el canon que las décadas de los sesenta, setenta y ochenta van proponiendo y el modo en que el trayecto parece desembocar naturalmente en la producción cinematográfica actual. Es un libro que se lee fácil y rápido, que es entretenido, pero no realmente profundo en términos teóricos, aunque si puede serlo en cuanto a la perspectiva, a la novedad de su mirada, al modo de juzgar las películas (pensando siempre en obras, en conjunto de filmes que no pueden ser aislados), organizando siempre comparaciones, puntos de vistas de otros críticos, referencias a la recepción o a los problemas en la producción de las películas.

Leerlo, entonces, implica seguir el juego del escritor, estemos o no de acuerdo con las sentencias que establece, que a veces se inscriben en el lugar del juicio más allá de las posibilidades reflexivas. Por ejemplo, su texto sobre “La mujer de al lado, de Truffaut” comienza de la siguiente manera: “*La mujer de al lado*, en el Greenway III, es la película más sólida y misteriosa que Francois Truffaut haya hecho en años. Lo dice alguien que no fue un fanático de *El último metro*, esa fantasía indulgente y calculada, ni de la demasiado astuta *La piel dura*, ni de la vacía *El amante del amor*, películas que adolecían de un estilo visual convencional, estéril, envasados, mientras los guiones coquetos y decididos hacían todo lo posible por cautivar”<sup>2</sup>. Estamos frente un estilo propio muy inserto en la ‘política de los autores’ propuesta por los críticos de *Cahiers du Cinema*, pero tal vez sin la potencia y anticipación que tuvieron aquellos colaboradores de la revista que, desde sus miradas agudas, transformaban los modelos de la lectura del cine. Es más, es interesante que el propio Lopate reconoce no entender a cabalidad los textos de *Cahiers* y encontrarse mucho más cercano a lo que hacía en la revista *Sight and Sound*. Escribe Lopate: “Como si mi francés no fuera suficientemente imperfecto, los críticos de *Cahiers* me confundían aún más con su estilo profundoide; era raro que emitieran un simple juicio sin aludir al mismo tiempo a Hegel. Nunca estuve seguro de entender del

todo a los Cahiers, salvo cuando entrevistan a viejos y agudos cineastas de Hollywood”. A pesar de esto, y de su aproximación menos teóricas a los filmes, conserva una estructura que nos recuerda, sin dudas, los textos de los franceses de los años cincuenta.

Por último la tercera parte, “¿Pueden pensar las películas?”, se dedica a un universo más relacionado al campo intelectual que se erige en torno al cine. Los textos que tienen cabida en esta unidad giran en torno a la figura de algunos importantes críticos norteamericanos (Pauline Kael, Andrew Sarris); a los festivales de cine (una crónica sobre la edición del Festival de Cine de Nueva York del año 1994); un texto sobre el Filme ensayo, en el que se aproxima al problema desde, lo que, para él, no constituye un ensayo bajo ninguna circunstancia (en ese corpus entran Brakhage o Tarkovski como cineastas que según colegas hacían film-ensayos). Lopate discute con esa propuesta y, revisando la tradición literaria, intenta precisar una definición en torno a esta noción, ejemplificando con ciertos autores paradigmáticos del género: Alain Resnais o Chris Marker (“el gran ensayista del medio cinematográfico”), para concluir su texto en relación a ciertos cineastas experimentales que se relacionaron con el formato (Abigail Child, Anita Tatcher, o incluso Jon Jost).

Finalmente, dentro de esta tercera parte, hay un texto sobre el cine norteamericano titulado “El último tabú: la estupidización de las películas americanas”, en donde analiza tanto desde la perspectiva de la configuración de un tipo de personaje (estúpido) –presente en películas muy comerciales como *Duro de matar*, hasta filmes más extraños, como algunos de David Lynch y los Cohen– como desde el análisis del tipo de planos, hasta la estructura del guion, en donde critica la ausencia de un discurso intelectual en el cine norteamericano de los noventa, a partir de un corpus (muy amplio) de películas hollywoodenses.

Esta compilación de textos, publicados en revistas y libros a lo largo de más de cuatro décadas, componen una interesante cartografía de la mirada hacia el cine realizada desde Norteamérica, con las influencias propias de la cultura europea y asiática, por una parte; por el peso de una industria que tiende a homogeneizar la producción cinematográfica, por otro, pero sobre todo, desde una trinchera particular, la de una cinefilia que apuesta por películas que piensan y componen mundos y que cambian, irreversiblemente, a quienes las miran, las reflexionan, las escriben.

---

## Notas

1

aludimos acá al título del texto de publicado en Cahiers du cinema por Jean Douchet

2

173

---

Como citar: Urrutia, C. (2017). Totalmente, tiernamente, trágicamente, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2018-06-23] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/totalmente-tiernamente-tragicamente/846>