

ISBN-9709027069



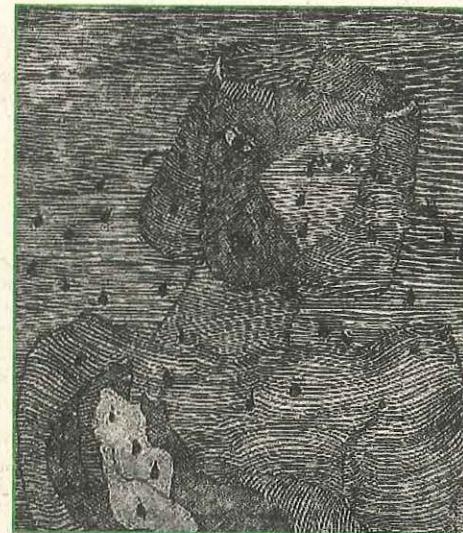
9 789709 027068

Adriana Contreras Lissa Block de Behar y Haroldo de Campos

2

Adriana Contreras

FRAGMENTOS DE OBRA



textos de

Lissa Block de Behar
y
Haroldo de Campos

ALBEDRÍO

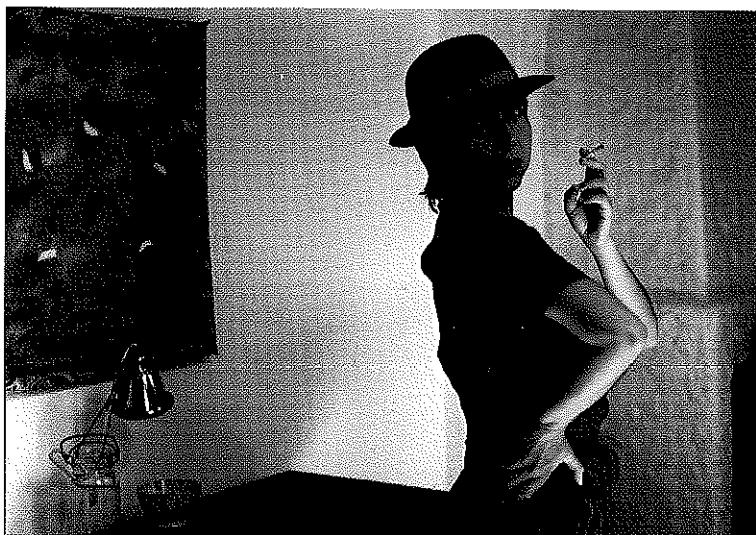
FRAGMENTOS DE OBRA

INCLUÍA UN TEXTO DEL POETA

MANUEL ULACIA

FALLECIDO DURANTE EL PROCESO DE ESCRITURA.

LO RECORDAMOS AQUÍ RESPETUOSAMENTE



Adriana Contreras

FRAGMENTOS DE OBRA

textos de

Lisa Block de Behar

y

Haroldo de Campos

ALBEDRÍO

Ilustración de la portada: Sin título.
dibujo a pluma de Adriana Contreras, 39 x 32.5 cm, c. 1987
ilustración de la página 4: Retrato de Adriana Contreras.
fotografía de Pablo García

* * *

Adriana Contreras, fragmentos de obra
Primera edición, 2001
D.R. © Albedrío / Sinc, S.A. de C.V. por la primera edición.
D.R. © Haroldo de Campos por el poema "adriana ascende nuvem de magalhaes", la
ilustración que lo acompaña y su versión al español utilizada aquí.
D.R. © Lisa Block de Behar por el texto "La constelación de Adriana".
D.R. © Consuelo Gutiérrez Sánchez por las obras de Adriana Contreras.
(Las obras son propiedad de Consuelo Gutiérrez Sánchez salvo el dibujo de la portada:
colección de Ariel Zúñiga).
D.R. © Corine de Royer por las fotografías de *La nube de Magallanes*
D.R. © Pablo García por el retrato de Adriana Contreras, página 4.

ISBN 970-9027-06-9

Derechos reservados: Ni la totalidad ni partes de este libro pueden ser reproducidas,
registradas o transmitidas, por un sistema de recuperación o información. En ninguna
forma y por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico o magnético, sean
fotocopias, grabación o cualquier otro, sin permiso previo y por escrito del editor.

Impreso en México / Printed in Mexico

ADRIANA ASCENDE À NUVEM DE MAGALHÃES
Haroldo de Campos

adriana ascende à nuvem de magalhães
haroldo de campos

1.
no uruguai em salto onde (princípio
dos anos noventa) onde horácio quiroga
torcicolara sua anaconda
(o bar do hotel tinha esse nome)
conversamos sobre a
nébula melhor dizendo : a nebulosa
a nuvem estelar de
magalhães — a pequena e a
grande nuvem (onde anos oitenta uma
brilhantíssima ! — super-
nova vizinha da
constelação da
tarântula — exsurgira)

2.
entretecida nessa trama sidérea
adriana buscava resolvê-lá num
roteiro de filme : o (vislumbrado) fio
de ariadne para escapar ao minotáureo
labirinto obsessivo em que a precipitara
aquele torvelim pulverulento
de astros dispersos fagulhando imagens

3.
antes (no méxico) levara-me (ela
e seu amigo) levaram-me a puebla
para que eu pudesse ver a igreja barroca
onde a mão artífice dos índios havia
--- a contrapelo do enredo cristão
pastoral e pastoreante — impresso
suas digitais reversas : sua ex-
-orbitada sigla fitomórfica de origem
sen “não” plumário
(como em potosi kondori
o arquiteto inca a contra-
- signo o
fizera)

4.
foi então (dias mais tarde) que adriana
deu-me o pequeno caracol de cerâmica
sobrevivo entre detritos
glifo



de algum remoto constructo --- palácio ? templo ? ---
derelicto

um portador-de-fortuna (fabulei)
com círculos concóides branco-traçados sobre
um fundo pardo-terra

pensei

em dar-lhe em troca outra
oferta : um cisne
para sua tessitura magalhânica
de idéias-ícones : não o de
baudelaire não o d'autre fois
de mallarmé mas o de outro estefânio
stefan george (aquele que morrendo das
esmorecentes pupilas
dardeja-nos um lampejo trans-humano
a recordar-nos que
"das figuras da vida o sentido é insondável")
--- cisnes todos esses que cygnus/signum
no sen canto último já conversos em mitemas
cisenencantam-se

5.
assim também adriana :
decifrado o mistério nuvioso
de magalhães encantou-se
desanuviada
e é agora
um brilho novo
uma semprestreia nova
um fogo de santelmo
na caravela sideral
do nauta céu-vagante

Lar D. de camp
26.05 / 5.06 2001
~ J. Pauls, 5.06.2001 ~

adriana asciende a la nube de magallanes
haroldo de campos

1.
en el uruguay en salto (al principio
de los años noventa) donde horacio quiroga
retorciera su anaconda
(el bar del hotel tenía ese nombre)
conversamos acerca de la
nebulosa o mejor dicho : la nébula
la nube estelar de magallanes — la pequeña y la
gran nube (en esos años ochenta una
¡ brillantísima ! — super-
nueva vecina de la
constelación de la
tarántula — surgiera)

2.
entretejida en esa trama sidérea
adriana buscaba resolverla en un
guión de película : el (víslumbrado) hilo
de ariadna para escaparse al minotáureo
laberinto obsesivo en que la precipitara
aquej torbellino polvoriento
de astros dispersos centelleando imágenes

3.
antes (en méxico) me llevó (ella
y su amigo) me llevaron a puebla
para que pudiera ver la iglesia barroca
donde la mano artífice de los indios había
— a contrapelo del enredo cristiano
pastoral y pastoreante – impreso
sus huellas al revés : su ex-
-orbitada sigla fitomórfica de origen
su "no" plumario
(como en potosí kondori
el arquitecto inca a contra-
-signo lo
hiciera)



de alguna remota construcción — ¿palacio? ¿templo? — derruida

un portador – de – fortuna (fantasio)
con círculos concéntricos blancos trazados sobre
un fondo pardo – tierra

pensé

en darle a cambio otra

ofrenda : un cisne

para su textura magallánica

de ideas – íconos : no el de la libertad, sino el de la fá

baudelaire no el *d'autre fois*
de mellancio e de autre autores

de mallarme sino el de otro estafante
estafan george (aquel que muriendo de sus

stefan george (aquel que muriendo de sus desfallecientes pupilas

destañecientes pupilas
nos despedía dardos ---

nos despedía dardos --- destello tránsfumano --- para recordarnos que

para recordarnos que
"de las figuras de la vi-

— cisnes todos esos que *cygnus/signum*

en su canto último ya convertido en mitemas

se císnencantan

5.
así también adriana :
descifrado el misterio nebuloso
de magallanes se encantó
desanublada

y es ahora

un brillo nuevo
una siempreestrella nueva
un fuego de santelmo
en la carabela sideral
del nauta cielo-errante

LA CONSTELACIÓN DE ADRIANA
Lisa Block de Behar

En la altura
las constelaciones escriben siempre
la misma palabra

Octavio Paz

On avait chacun un petit bout de toison d'or, de fil d'Ariane.

Jean-Luc Godard

(...) nous savons que le cinéma est notre bien le plus précieux,
notre seul fil d'Ariadne.

Serge Daney

La memoria vuelve sobre la misma imagen, repite los mismos pasos, atenúa los movimientos, confunde los episodios, encima paisajes y personas, se atiene a las cosas, o a sus huellas. ¿Cómo diferenciar la discreta silueta de Adriana Contreras estilizada por el recuerdo, la armonía de sus gestos y la prudencia de sus palabras, del pautado juego de sus personajes, la precisión de sus desplazamientos, de las frases que, sin hablarse, pronuncian en *La nube de Magallanes*¹ y siguen resonando interiormente? Más que figuras y voces, son ecos de pensamientos, de palabras escritas, dichas por unos, citas de otros. ¿Cómo distinguir los ecos de los ecos? ¿Habla Adriana o Ariadna? ¿Quién habla por ella? Se extraña, grave y suave, su voz. Son escasas las copias cinematográficas que le pertenecieron; inexistentes, otras posibles versiones, prefirió no realizarlas. Algo desvanecidas en la evocación que las rescataba a ratos, las imágenes del film se deslizan entre otras imágenes no filmadas igualmente intercaladas. Discontinuas, a través de los huecos que forma el olvido en el recuerdo, perfilan la figura de Adriana, taciturna y lúcida, de noche y luz. Apuntan, apenas, entre vistas en Montevideo, en el recinto de un lugar común o en el no lugar donde las encuentro y cuento.

Es una ciudad raramente filmada; solo a partir del espectáculo cinematográfico, la luz filtrada transforma estas inmediaciones en lugares legendarios, las calles familiares, en pasajes misteriosos donde los umbrales disimulan las entradas y la pe-

numbra no oculta zonas de sombra. A saltos, entrecortado por la revisión, el itinerario cotidiano deviene una aventura; las vicisitudes que atraviesa para llegar al centro desde la costa repiten un viaje tan azaroso como encontrar la forma de salir de un sueño. "Si miramos a través del microscopio la realidad varía: desaparece el mundo conocido y este fragmento de materia, que para nuestro ojo es uno y está quieto, es plural, se mueve. No puede afirmarse que sea más verdadera una imagen que la otra; ambas son interpretaciones de máquinas parecidas, diversamente graduadas." Inaudita, la voz adviene de otra parte, se apropiá de palabras ajenas, de las de Bioy Casares mediado por Nevers, uno de los enigmáticos personajes de *Plan de evasión* quien, con nombre de una ciudad francesa ocupada que el cine celebraría, también transcribe palabras ya dichas. Son citas que Adriana elige como partes de sus lecturas, que Ariadna pronuncia palabra por palabra, abstraída en sus reflexiones, como si le pertenecieran, acumulando en una misma mención otras dimensiones, en una cita varias citas.

En *La nube de Magallanes* empieza por formular la interrogante de William Blake que Bioy transcribe: "¿Cómo sabes que el pájaro que cruza el aire no es un inmenso mundo de voluptuosidad, vedada a tus cinco sentidos?"² Es difícil saber quién habla cuando una voz anterior, interior, *¡en off!*, calla varias voces, contradiciendo la vocación oral, coral, que Adriana/Ariadna modula por medio de una voz en contrapunto con el silencio.

Sus referencias balizan un recorrido literario más que rioplatense, universal; el espectador comparte sus preferencias, entrevé las galerías y no duda en transitarlas, guiado paso a paso, se detiene frente a los anaqueles ordenados de una colección que se impone, sus autores, sus libros, sobresalientes. Si bien advierte las contrastes y no le pese deambular en una biblioteca imaginaria y conocida, vacila: "*Il faudrait tout relire.* Seguir a Teseo después de sus dos primeros viajes. Descender al infierno bajo las aguas."³ ¿Es necesario volver a emprender la hazaña? Michel Serres asigna al discurso mítico, desde el origen, la función fundacional de vincular dos espacios, un discurso que tiene por fin transformar, lo que define como el caos de variedades despedazadas, en el espacio de la comunicación. Si bien parte de los recursos de que se vale Teseo,

aludir a un dédalo en Creta le parece demasiado obvio. Prefiere reivindicar a quien "acondiciona y prepara el trabajo de la tejedora, quien produce y proporciona el hilo: Ariadna." Además de Teseo, otros mitos y otros héroes podrían haber formado parte de la serie y saga: pero más que las desventuras de Orfeo y Odiseo, le interesa la gesta de Ariadna, los nudos que atan su afán textil al textual, la cuerda a su cuerpo.

Lecturas dispersas, fragmentos discutidos, las letras y las imágenes multiplican en visión las palabras: "Si cambiaron los sentidos cambiaría la imagen. Podemos describir el mundo como un conjunto de símbolos capaces de expresar cualquier cosa; con solo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural."

La cita vuelve a ser de Nevers del personaje de Bioy quien a su vez, ya casi al final de la novela, recurre a la misma información. Según los datos que resume y experimenta, entiende de que la modificación de un acto mecánico basta para consignar el pacto estético, logra alterar los sentidos o descubrir otros sentidos en las mismas imágenes. Entre palabras, en virtud del cambio casi imperceptible, el nombre pasa a significar más: una letra por otra insinúa y revela, la alteración gana en aliteración, Adriana deviene Ariadna e, incluso, las dos. ¿Cómo diferenciar el hilo de la tela, la tela de quien la teje, el diseño de la trama o el destino del azar? La posibilidad de desplazamientos, las coincidencias y superposiciones nominales tientan las especulaciones críticas de John Ruskin que apuesta, sin formularla, a una vinculación íntima de Ariadne con Arachne.⁴ No es la primera vez que ambos o varios mitos asocian sus afinidades ni que los nombres y las fantasías justifiquen el entrecruzamiento en situaciones distintas. Una de las bienaventuradas genealogías de Bioy, que el escritor reclama en sus *Memorias*⁵, pudo haber sido clave de algunas casualidades y varias de las ambigüedades de su obra, aunque las estrategias poéticas de Shakespeare habían anticipado en el solo nombre de *Ariachne* las dos historias en un solo término, reduciendo el binomio sin simplificarlo. Pero las dualidades de la acción casi trágica del drama⁶ son otra historia.

En la oscuridad, a la luz de las pantallas en el cine, los sonidos y la música se ven, las palabras no se sustraen a esa visión. Se hace cada vez más necesaria una "teoría de la pantalla", que piense las mutaciones de la palabra y de la imagen

a esa luz. Aún cuando los conocimientos de las técnicas que la instrumentan han crecido sin interrupción, la reflexión sobre las abstracciones de la regularidad de la pantalla, la dialéctica que entabla su homogeneidad geométrica con la rectangularidad de la página, del cuadro, de la fotografía, de otras tantas pantallas está por debatirse. Las pantallas dejan ver solo lo que muestran; no se dejan ver ni dejan ver otra cosa. "CREAR PARA VER"⁷ amonestaba Octavio Paz, confiando, a fe suya, en la creación más que en la creencia, acreditando la evidencia pero al revés. Si "hay que poblar el mundo con ojos, hay que ser fieles a la vista"⁸, no sorprende que las líneas de la lectura guíen la mirada hasta la morada del cine: "Estamos en la casa de la mirada."⁹ Una transformación de las palabras en imagen verifica viejas correspondencias de sentidos, primarias y profundas, replicando la vigencia ancestral del Génesis donde la gente "Vio la Voz." A pesar de coincidencias claras, no compararía épocas tan distintas, medios tan distantes, sin embargo los prestigios del precedente religioso avalan la poesía visual de Haroldo de Campos para quien, lógica a la vista, "*escrever é uma forma de/ ver*"¹⁰ o legitiman el gesto de Paz, quien vuelve a identificar, como un principio inaugural de las Sagradas Escrituras, "Decir:Hacer." Es el título del primer poema de *Árbol adentro*¹¹, una explícita reverencia a Roman Jakobson que es utilizada por Paz como coartada formalista a fin de intentar dirimir, por la teoría en poesía, el conflicto del comienzo. Hacerlo pasar, por su transcreación, fue la opción de Haroldo.

La visión de Adriana no adapta una obra particular, ni partes de obras, sino adopta la poesía del origen. Sus motivos literarios ponen de relieve la condición de un arte séptimo ordenado no solo en función de una simplificación numérica y genealógica, sino de sus inclusiones estéticas ya que implica el conjunto de artes que lo precedieron y a sí mismo, haciendo suya y evidente la quiebra de la escritura, la fisura por donde se introducen y prodigan los sentidos que el poema de Paz reserva:

Los ojos hablan,
las palabras miran,
las miradas piensan.
Oír
Los pensamientos,

Ver
Lo que decimos,
Tocar
El cuerpo de la idea.
Los ojos
se cierran,
las palabras se abren.

En el film, las voces espirituales articulan en pantalla una sucesión literaria que hace verosímil y visible la escritura. Adriana en Paz. Vienen de otras partes, como almas que concurren a una cita concertada más allá y en tiempos por venir, conversan la ausencia, suspenden el diálogo o lo entablan con un espectador que se complace en reconocer las palabras de escritores más o menos nuestros, procedentes de estas tierras y de mundos pasados dudosamente muertos: Bioy Casares, Borges, Cortázar - argentinos varios; Delmira Agustini, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Armonía Somers - uruguayos unos, uruguayos a medias -Isidore Ducasse, Jules Laforgue- otros, Gombrowicz, Kafka. Ávido de libros, cada espectador, como hace siglos el poeta, se dispone a escuchar con sus ojos a los muertos. "Seeing my story" es una de las aspiraciones mágicas o místicas del personaje de *The Golden Bowl*, del propio Henry James o de su lector.

La ausencia es razón del discurso; el desierto, su región secreta, el sitio de la deserción donde el profeta clama en vano. Refiriéndose a las voces que se oyen en el cine, especialmente a la corriente de intimidad que compromete "la voz en yo", dice Jean-Louis Comolli que la narración cinematográfica "es ese puente tendido por encima de la escena de sujeto a sujeto, de una voz que implica una ausencia, la del cuerpo del narrador, a un oído que implica otra ausencia, la de la voz del espectador. 'Yo' es al mismo tiempo laberinto e hilo de Ariadna."¹²

Emblema del universo, del mundo y sus imperios, de la universal sabiduría y similar perplejidad, desde las ciencias a las artes, desde el cerebro al cosmos, desde las cavidades subterráneas a las arañas suspendidas en sus aéreas telas, el laberinto es, desde la antigüedad más remota, una constante de la imaginación que lo construye y de la naturaleza que el hombre indaga. Entre las ruinas y las obras, las estrategias arqueo-

lógicas y hermenéuticas restituyen las formas del encierro y la evasión, dan lugar al descubrimiento y la salvación, a la desdicha y el heroísmo, el dédalo del que huye Dédalo. En *La nube de Magallanes* es a Dédalo a quien se le oye decir: „.edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres (...) Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.”¹³

En la ficción de Borges, el narrador conjeta el arquetipo de un edificio inconcebible, a cuyas variantes ni los fenómenos de la naturaleza ni las construcciones de la civilización se han sustraído. Una línea marca la senda, el horizonte, vecino y fabuloso a un tiempo, abarca las diversidades, asimilando en la fragua cinematográfica los fragmentos literarios esparcidos de una vasta materia mítica ancestral. Por conversión poética, por la coherencia que las une en profundidad, las leyendas que relatan los mitos augurales habitan espacios lejanos y próximos a la par, habilitan una forma de ubicuidad que deroga el lugar o, por contraria semejante, configura la deslocalización que es fatalidad y aspiración del cine, dando lugar a una nueva refutación del espacio que no es menos delusivo que el tiempo. Suprimir las circunstancias es propiedad del arte, su verdad; el encanto convierte la eventualidad en duración y permanece. Pasión de sobrevida y Consuelo.

Vagabundas las olas aproximan estos mares a otras tierras, los cantos rodados hacen eco a otros cantos; previsiblemente extravagante, un Conde de Lautréamont los entona saludando en el film desde la orilla al viejo océano sin despedirse de Maldoror.

Ariadna observa a Dédalo trazar en la arena los planos del palacio o la prisión, del laberinto que será casa y cárcel. Un niño, de alas enormes, arrastra por parajes entrevistados una coreografía arcaica y actual, actores de caras conocidas enmascaran máscaras remotas. Fatigadas por los siglos, las aves humanas, a punto de despeñarse desde las inaccesibles galerías de piedra, agitan sus alas expuestas al calor del sol sin levan-

tar vuelo. Metáfora del pensamiento¹⁴, como en el poema de Yeats¹⁵, la danza ya no se distingue de quien la danza; casi macabra continúa y anticipa una ceremonia de sacrificios, cumpliendo el ritual trágico en el que, sin tregua, la muerte antigua reclama una vida joven, varias jóvenes más, las mejores. “Fin”, la palabra aparece inscrita en la pantalla, en medio del film, antes de tiempo, el film termina como termina una vida a mitad de camino.

Indistintas, en el recuerdo o en el film, las playas de Montevideo o de Creta se estremecen al bramar la bestia, víctima y victimario, príncipe derrocado, prisionero devorador también de su soberbia: “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.”

¹⁶ Convicto en la cubierta del libro de Hans Richter que lo anuncia, el minotauro solo sobrevive en una proyección que se consumará en abismo, un film dentro del film, cerca del mar. Huésped involuntario de una arquitectura hostil, el peso táureo¹⁷ somete a sus presas a la残酷 de su humanidad a medias; híbrido de dudosa especie, una quimera que combina cuerpos y miembros extraños, apilados como las imbricaciones irregulares que la pesadilla imagina; no se ve. El engendro fabuloso del cine logra mostrar el monstruo al acecho en la encrucijada donde palabras e imágenes se reúnen en una misma representación; como si no fueran operaciones antagonicas muestra “decir y mostrar” (diágesis y mimesis) en una misma visión, una combinación que supera y deroga la oposición entre la dicción y la mostración, y la muestra. Frente a un boliche nocturno, en la calle empedrada de adoquines que brillan en la oscuridad, Teseo y Minotauro bailan un tango; el abrazo concilia en escena la constatación de Borges: “en las esquinas lo bailaban parejas de hombres.”¹⁸

Como si hubiera terminado su función de narrador o de pianista del cine mudo, Felisberto se levanta y se va. Luego vuelve, es aún menos fácil abandonar el laberinto que penetrarlo. A la intemperie, una pantalla fija en la arena su soledad, expone una sala al sol, blanco de la mirada, expectativa de la visión, del cine o de las figuritas que empiezan a desdibujarse: “Hablar de un film siempre es hablar de una reminiscencia”¹⁹, de más de una. En una pintura curiosa, Ariadna se dobla en Venus²⁰, en el recuerdo, Adriana en Ariadna. Alternadas y cercanas, coinciden en la errancia incierta de otros tiempos y

en las imprecisiones que imprime en los rostros la memoria, trasponiendo, como en una metamorfosis informática, los rasgos de una y otra. Alteradas por las variaciones del registro, no pueden evitar el olvido, presentan temblorosa la estampa de Adriana en fuga hacia el interior de su obra. Allí se cruza con espectros amigos, algunos espectadores de Montevideo, gracias a Isidra, en Salto, Jerusalén, Ciudad de México, unidos en función del espectáculo: Christian Metz, Manuel Ulacia, Biyo Casares. Ningún film es para todos los espectadores; a la proyección asistirán solo los *happy few*, los afortunados presentes: *Je serai content si [le film] est un peu vu...*, se resignaba Godard.²¹

En sus anotaciones poéticas de "film in progress", Adriana muestra un camino plural para llegar desde el proyecto hasta el film, y no sorprende que el progreso o el acceso sea literario:

A pesar de los placeres, la película ya está dibujada,
Solo falta filmarla.
Un reto y una certeza;
Por el lado de Proust, lograr capturar un fragmento
de tiempo en estado puro.
Por el lado de Lezama Lima, la imagen como la última de
las historias posibles.

¿Cómo intentar los esbozos de una poética del cine a partir de la evocación, solo de recuerdos? ¿Cómo pensar las líneas de una estética a partir de un recuerdo fragmentario, de algunos trozos dispersos entre tantos fragmentos? Entrecortada por el tiempo, la visión se convierte en divisiones; el movimiento que define el cine se detiene, se fija un instante, instantáneas, las imágenes se recuerdan y recortan; se quiebran y se pierden, algunas chispas saltan en varias direcciones iluminando los trazos remanentes. En clave de luna ¿es Ariadna quien muisca el poema de Jules Laforgue? De la misma manera, contra el cielo, a distancias luz, sin poder contenerla, los cántaros se estrellan, *The Breaking of the Vessels*, una fractura agrieta los cálices colmados que Delmira invoca vacíos. Quedan reunidas las estrellas fijas en una corona luminosa, que entregó Dionisos a Ariadna, y ella al cielo, en las leyendas. Los símbolos partidos, perdidos, se reúnen para recuperar una unidad anterior y ordenarse en el mapa de una constelación: la cons-

telación de Ariadna, la *Corona Borealis*, en el hemisferio norte replica la *Nube de Magallanes*, que solo puede verse en el cielo austral. En "Estrellas, sinos, signos" dice Adriana:

"Para constellar estrellas, acudir a los dispositivos poético-astronómicos de la estructura galáctica. En las galaxias hay una fuerza que permite a los astros, en apariencia diseminados, conservar la distancia para lograr una organización precisa. Por lo menos durante un cierto período de tiempo, que puede ser de varios siglos, según una de estas materias. Según la otra, puede ser el tiempo de un texto, de un poema, de un film. Esta fuerza puede ser el mito. El mito para estructurar un verso, Yeats. El mito para estructurar un universo, Joyce."

Textos diseminados en una ciudad, personajes salidos de esta y de aquellos. Ya que el mito del mundo es redondo, buscar el mito que les corresponda o, mejor aún, dejar al mito que los encuentre. Una vez elegido o elector, el mito irá organizando la estructura. Al azar enlazando signos; o hallazgos, minuciosas búsquedas mediante. Sorpresivas metonimias van hilando su tejido en cadena. Para que el hilo no se pierda, está el de Ariadna."

Si al contarla, la palabra empieza por ordenar el caos, si el cuento revela o inventa las estructuras del comienzo, la fábula podría responder –visual o verbal– por la atracción que organiza los astros y centellas diseminados en el cosmos, por los planos que diagraman la ciudad y pueblan sus baldíos, por la sintaxis que da razón a un texto, por la música que resuena en instrumentos o en las mesuradas vueltas del verso, por la narración que interrumpe la continuidad en desenlace; con los símbolos de un mito, se construye el laberinto, por el mismo mito, de él se huye. En su origen, en griego, *mythos* es palabra y silencio, el mito de Ariadna cuenta con el pavor ante el desconcierto para poder infundir la esperanza del sendero o darle sentido: la orientación.

Godard atribuye a la sucesión, la consecuencia, a la historia el hilo: "el film de los acontecimientos, como suelen decir los periodistas, el hilo de Ariadna." De ahí su urgencia por conservarlo. Sin esperanza ni miedo, NEC SPE NEC METU, la divisa estampada en un estandarte vuela prendida a la cola de la avioneta, surca el cielo, o se prolonga enrulada en las cintas del télex, o doblada en una punta del papel, o en la estera funeraria de Ezra Pound, el lugar que le asignó Adriana,

trasladando la inscripción desde uno de sus *Cantos*. Es el *Leitmotiv*, el hilo conductor de esta trama, que reúne las partes, las ordena, las recrea. Como una escritura, el hilo descubre y describe la historia de un mundo; el cine, lo expone. Más que el relato de la historia o la eventualidad de sus sucesos, literariamente, literalmente, el hilo es el film.

En un pasaje, la nostalgia de Felisberto, del cine mudo, de sus acompañamientos de pianista, trae aires de otras épocas a la ficción: "Anoche llegué al cine cuando la cinta estaba empezada." Aunque, por extensión y analogía, el término coincida con la primera acepción que presenta el diccionario: "tejido largo y angosto de seda, hilo u otra cosa parecida que sirve para atar, ceñir o adornar", en el Río de la Plata ya no se usa *cinta* para designar la pieza cinematográfica. Los vocablos que han ido sustituyendo el término no apartaron su figuración de un campo semántico textil donde el hilo cuenta, hilo por hilo, tejiendo una tela ceñida o se eleva, como en una ficción conocida²², formando una trama celeste. Constela astros y nebulosas en un conjunto mayor. En nuestras lenguas, *hilo* deriva del latín *phylum*, que da *film* en inglés, y en otras lenguas; derivado del antiguo inglés *filmen*, procedente a su vez del latín *pellis*, el español *piel*, cuyo diminutivo es *película*, la voz que designa indistintamente el film, atraviesa una semántica estelar doble y circular, un ocho con la forma del binocular que dirige Ariadna hacia el horizonte, desde el balcón sobre la playa y que las sinuosidades del film, remendando el vaivén de la marea y de los ciclos, ilustran como vueltas de una cinta sin fin.

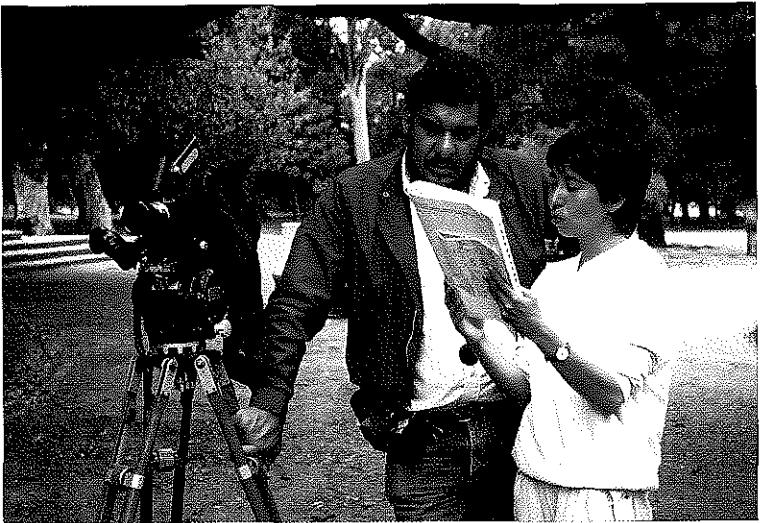
Lisa Block de Behar
Montevideo, noviembre del año 2001.

Notas.

- 1 Adriana Contreras. *La nube de Magallanes*. Montevideo, 1989.
- 2 Adolfo Bioy Casares. *Plan de evasión*. Emecé. Buenos Aires, 1969.P. 204 (Primera edición, 1945)
- 3 Michel Serres. *L'identité*. PUF. París, 1983, P. 36-37.
- 4 J. Hillis Miller. *Ariadne's Thread*. Yale University Press. Michigan, 1992. P. 14
- 5 A. Bioy Casares. *Memorias*. Tusquets. Barcelona, 1994.
- 6 William Shakespeare. *Troilus and Cressida*.
- 7 Octavio Paz. *Árbol adentro*. Seix Barral. Barcelona, 1987. P. 129
- 8 Ibidem
- 9 Ibidem
- 10 Haroldo de Campos. *Transideraciones. Transideracoes*. Recopilación y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulacia. Fundación E. Gutman.. México, 1987. P. 76
- 11 O. Paz. Ibidem. P. 7
- 12 Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière. *Arrêt sur histoire*. Centre Georges Pompidou. París, 1997. P. 26.
- 13 Jorge Luis Borges. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires, 1941. *Obras completas*. Emecé. Buenos Aires, 1974. P. 475.
- 14 Alain Badiou. *Petit manuel d'inesthétique*. Seuil. París, 1998. P. 91.
- 15 William Butler Yeats. "Amomg School Children." *The Tower* in *The Collected Poems by W.B. Yeats*. Edited by Richard J. Finneran. Collier Books, New York, 1989. P. 217
- 16 Borges. *La casa de Asterión. El aleph*. Buenos Aires, 1949. *Obras completas*. Emecé. Buenos Aires, 1974.
- 17 Haroldo de Campos. *Galaxias*. Editora Ex Libris. Sao Paulo, 1984.
- 18 Borges. *Historia del tango. Evaristo Carriego*. Buenos Aires, 1930. *Obras completas*. Emecé. Buenos Aires, 1974.
- 19 Alain Badiou. Op.cit. P. 134
- 20 Hillis Miller. Op. Cit. P. 21.
- 21 J.-L. Godard. *Le nouvel observateur* No. 1905. 10-26 mai 2001. P. 62-63
- 22 A. Bioy Casares. *La trama celeste*. Centro Editor de America Latina. Buenos Aires, 1987.

- 3 -

LA NUBE DE MAGALLANES
(guión)



LA NUBE DE MAGALLANES

ficha técnica.

largometraje en 16 milímetros color y duración de 80 min.
rodaje: Montevideo, República del Uruguay, 1987

Producción:

Sinc. S.A. (Méjico) con el auspicio del Instituto Nacional del Libro (Uruguay) y la colaboración de la Biblioteca Nacional (Uruguay).

Guion y dirección: Adriana Contreras

Fotografía: Ariel Zúñiga y Jesús Zavala

Sonido: Carlos da Silveira y Daniel Márquez

Edición: Fernando Pardo

Coreografía: Verónica Steffen y Florencia Varela

Vestuario: Laura Locckhart

Música: Carlos da Silveira

Fotofija: Corine de Royer

Sonido adicional: Pablo García

Asistencia de Iluminación: Javier Ucha y Gabriel García

Asistencia de fotografía: Pablo García

Producción ejecutiva: Adriana Contreras - Asesoría: Luis Barranco - Asistencia: Pablo García

Colaboración en producción: Verónica Steffen, Victoria Pérez, Leticia Chiflet. Producción en rodaje: Nelson Wainstein - Asistencia: Pablo Rodríguez y Homero Cosio

Colaboración en postproducción: Gabriel García - Colaboración especial: Hugo Costa

Máscaras y alas: Mariana Carranza

Traducción de Jules Laforgue: Ida Vitale - Fotografía de la galaxia: Carlos Gereda. Avioneta: Daniel Dalmas

Voz de la maga: Estela Magnone - Voz de Dédalo: Eduardo Darnauchans
Interpretes:

Felisberto: Sergio Elena Hernández - niña: Gabriela Quintana - niño Icaro: David García

Minotauro: Jorge Esmoris - Teseo: José Telechea - Ariadna: Paula Ortega - Dédalo: Gerardo Lucero

Los catorce sacrificados:

Bailarina: Verónica Steffen - el Conde: Gabriel Vieira - Gombro: Eugenio Zaires. Personaje de Onetti: Florencia Varela. Personaje de Onetti: Daniel Montero. Fotógrafo: Javier Navarro. Músico: George Yeghyayan. La maga: Mercedes Bregante. Gabriela Martínez, Rafael Antognazza, Gerardo Alzogaray, Andrea Ibarra, Enrique Bastos, Rafael Barreiro.

figurantes:

Washington Ubillas, Gervasio Mon Cancio, Antonio Canabé

1. Icaro, Ariadna

Exterior, playa, exterior / interior.
Hotel Carrasco. Mañana.

1.1.1. shot

Cielo.

1.1.2. shot

Un pájaro.

(Poema de William Blake citado en el capítulo LI de *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares).

Voz off:

Ariadna : "¿Cómo sabes que el pájaro que cruza el aire no es un inmenso mundo de voluptuosidad, vedado a tus cinco sentidos? "

1.2.1. long shot

Fachada del hotel Carrasco que da hacia la playa. En una de las ventanas, Ariadna está mirando a través de unos binoculares. Los binoculares brillan.

1.2.2. plano americano

Ariadna, de 3/4 a cámara, frente a la ventana, con los binoculares. Deja de mirar a través de los binoculares. Junto a ella, una antigua cámara y un microscopio.

(fragmentos del capítulo LI de *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares).

Ariadna: - No puede afirmarse que sea más verdadera una imagen que la otra; ambas son interpretaciones de máquinas parecidas, diversamente graduadas. Nuestro mundo es una síntesis que dan los sentidos, el microscopio da otra.

1.3.1. shot

Simulando el juego de los binoculares, la cámara panea del cielo a la playa, y luego por la playa, como buscando algo.

Voz off:

Ariadna - Si cambiaran los sentidos cambiaría la imagen. Podemos describir el mundo como un conjuntos de símbolos capaces de expresar cualquier cosa; con solo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural.

full shot

La cámara se detiene. Entre la arena y el agua de las olas, está un niño con alas, dormido.

1.3.2. close up

El niño despierta al oír el ruido de una avioneta.

1.3.3. full shot

Una avioneta con un letrero atraviesa el encuadre.

El letrero dice: NEC SPE NEC METU.

(Sin esperanza, sin miedo, lema inscripto en la tumba de Ezra Pound).

1.3.4. full shot

El niño se incorpora, se quita las alas, las deja tiradas en la playa y comienza a caminar hacia la derecha de cuadro.

1.3.5. long shot

El niño caminando por la playa, en último plano la avioneta.



2. Cine en la playa

Exterior tarde. Cine en la playa de Punta Gorda.

2.1.1. *full shot*

El niño caminando entre el agua, la espuma y la arena. Viene de frente a cámara, pasa de lado y lo vemos alejarse de espaldas.

2.1.2. *long shot*

El niño, de espaldas a cámara, se acerca a un cine al aire libre, con la pantalla de frente al mar y las butacas de piedra.

2.1.3. *long shot*

Sentados en las butacas, pocos espectadores esperan a que comience la proyección. Entre ellos está la niña. El niño entra a cuadro y se sienta junto a la niña.

2.1.4. *plano americano*

Al preguntarle a la niña qué película pasan, la niña le muestra el folleto publicado en los años cuarenta por el fotógrafo, pintor y director de cine experimental Hans Richter, en el que explica su proyecto para filmar *El Minotauro*, proyecto que no se llevó a cabo.

2.1.5. *close shot (subjetiva)*

El folleto:

THE MINOTAUR
A FILM PROJECT
BY
HANS RICHTER

2.1.6. *long shot*

Los espectadores listos para la proyección. *Zoom in* hacia la pantalla hasta quedar solamente el blanco de la pantalla en cuadro.

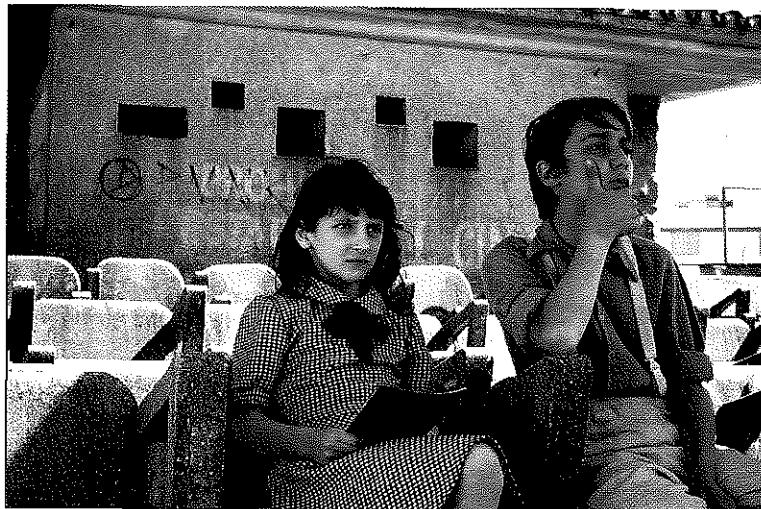
3. El Minotauro.

Exterior día. Playa Ramírez.

3.1.1. *shot*

El blanco de la pantalla en cuadro. Aparece el título de la película:

EL MINOTAURO
FILM
PARA
HANS RICHTER



3.1.2. *long shot*

En último plano, el Minotauro, con una máscara puesta, la cabeza baja, mirando al suelo. En dos bancas bajas, sentados muy juntos unos de otros, los catorce sacrificados: la bailarina, el músico, el conde, la mujer, el hombre, Gombro, el joven, el fotógrafo, la maga, el tipo de la calesita, el mozo, la muchacha y los dos muchachos del puerto. Todos tienen los ojos cerrados.



3.1.3. medium shot

Algunos de los sacrificados. Ojos cerrados. Expresiones serenas, como si durmieran.

3.1.4. medium shot

Otros de los sacrificados.

3.1.5. medium shot

Último grupo de sacrificados. Continúan con los ojos cerrados. La bailarina abre los ojos, sonríe y se coloca una máscara que tenía sobre las piernas.

3.2.1. long shot

En último plano, Minotauro y los sacrificados. La bailarina se levanta y va a desarrollar una danza mimética. (Las futuras víctimas realizaban antes de marchar al sacrificio algunas simulaciones coreográficas conexiónadas esencialmente con el laberinto, bailaban una danza remediando las sinuosidades del laberinto). La danza será contemporánea.

3.3.1. long shot

Dédalo traza planos en la arena con una vara. Ariadna lo mira. En último plano continúa la danza. Minotauro y sacrificados continúan inmóviles.

3.3.2. full shot

Dédalo y Ariadna. Dédalo habla.

(fragmentos de *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges).

Voz in:

Dédalo - ...edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres...
...lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé que un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.

Dédalo y Ariadna miran simultáneamente a derecha de cuadro, en dirección del mar.

3.3.3. long shot

Teseo viene caminando entre las olas (gracias a la poca profundidad de las playas).

3.3.4. full shot

Dédalo y Ariadna mirando a derecha de cuadro. entra Teseo por la derecha. Ariadna volteá hacia la izquierda y queda Teseo entre Dédalo y Ariadna. Los tres sonríen. Ariadna le da el ovillo a Teseo. Teseo se levanta y sale de cuadro por el extremo superior de cuadro, dejando tras de sí la punta del hilo.

3.4.1. long shot

Teseo entra a cuadro por el extremo inferior y se dirige hacia la escena al fondo.

3.4.2. long shot

Continúa la danza, la inmovilidad y los ojos cerrados de los sacrificados y la cabeza baja del Minotauro.

3.4.3. long shot

Al entrar a cuadro Teseo por el extremo inferior, Minotauro se yergue tenso y rápido, en alerta animal, mirando fijamente a Teseo. La bailarina se queda inmóvil. Los sacrificados abren los ojos. Se levantan los sacrificados y todos, incluyendo a la bailarina, salen de cuadro por el extremo inferior. Quedan en cuadro Minotauro y Teseo, en extrema tensión.

3.4.4. full shot

Teseo continúa avanzando hacia Minotauro.

3.4.5. medium shot

(exterior, tarde, cine en la playa)

El niño y la niña miran asombrados la escena: la lucha entre Teseo y Minotauro sucede elípticamente.

3.4.5A. long shot

El niño, la niña y Felisberto miran asombrados la escena.
(nota: plano añadido durante el rodaje).

3.4.6. long shot

Los sacrificados alejándose, algunos corriendo, otros caminando rápidamente y saliendo de cuadro por la derecha.

3.4.7. shot

Aparece la palabra FIN.

Continuación de escena 2. Cine en la playa

Exterior tarde. Cine en la playa de Punta Gorda.

2.2.1. full shot

Una vez terminada la proyección de los espectadores se levantan (el niño, la niña y Felisberto).

2.2.2. long shot

y comienzan a alejarse por la playa, saliendo de cuadro por la derecha.

4. El Conde

Exterior playa, avenidas, parque Hotel, tarde.

4.1.1. long shot

Los sacrificados salen de la playa. Algunos esperan el ómnibus; la mujer de vestido blanco y sombrero sigue de largo por la playa; un hombre con bufanda y con goggles (es el conde) se dirige hacia un pequeño y antiguo auto deportivo.

4.1.2. *close up*

El conde a punto de entrar en su auto. Al fondo se ve pasar a algunos de los sacrificados alejándose.

4.1.3. *medium shot*

El conde arranca su auto. El conde habla solo.

(fragmentos de *Los cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont [Isidore Ducasse])

Voz *in*:

El conde: - ¿Qué significa este conjunto de seres extraños y mudos?
¿Son habitantes de la luna?

4.2.1. *medium shot*

Seguimos , desde el interior del auto, al conde manejando a toda velocidad por las avenidas. Continúa hablando solo.

Voz *off*:

El conde: - Que cada cual persevere en su naturaleza.

- Desde hoy abandono la virtud.

- ¡Te saludo, viejo océano!

- El hombre dice: "Yo soy más inteligente que el océano." Es posible; quizás hasta sea cierto; pero más miedo le tiene el hombre al océano, que el que este le tiene al hombre: lo cual no necesita demostración.

- Hace ya más de treinta años que no duermo.

El conde por la avenida que desemboca en la playa Ramírez.

El conde por la rambla, ante el Parque Hotel.

4.3.1. *long shot*

Parque Hotel y parque Rodó al fondo. En primer plano, la mujer con vestido blanco y sombrero sube las escaleras, sale de la playa y atraviesa la avenida.

4.3.2. *full shot*

La mujer llega a la esquina del Parque Hotel. El auto del conde pasa a toda velocidad.

4.3.3. *long shot*

Estacionamiento del Parque Hotel. Entra el auto del conde a toda velocidad y para de un frenazo.

4.3.4. *long shot*

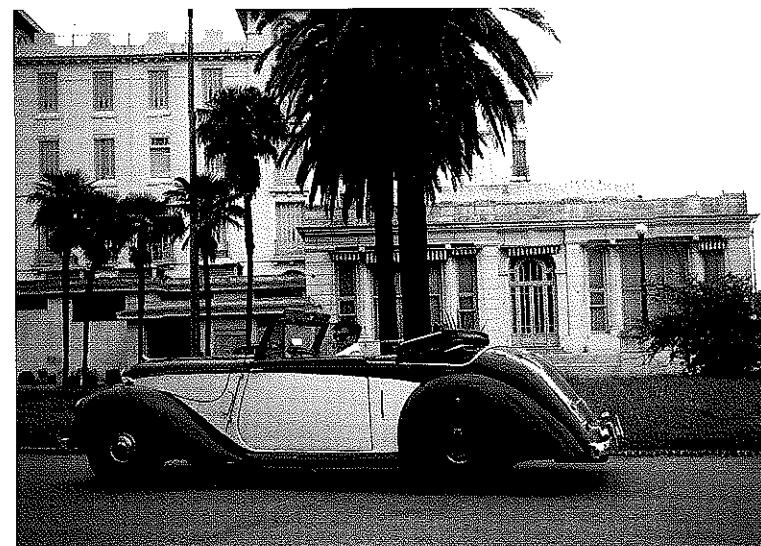
Por la calle, en último plano, vemos a la mujer pasar presurosa y seguir de largo. Desde el interior del auto, el conde la mira pasar y hace un comentario.

Voz *in*:

El conde - Duerme... duerme siempre; pero no abras los ojos.

4.3.5. *long shot*

El conde entra al hotel.



5. Onetti

Exterior atardecer y anochecer. Eduardo Acevedo y la rambla.

5.1.1. *close up* (atardecer claro)
de la mujer.

5.1.2. *full shot*

La mujer baja la calle en pendiente ("Con los pasos largos y ligeros." "Con un vestido blanco y un pequeño sombrero caído contra una oreja." "Como un barco de vela que viniera hacia mí desde la noche." [fragmentos de *El pozo* de Onetti]).

5.1.3. *full shot*

La mujer se detiene al final de la calle, de frente a cámara. Su expresión es radiante, mirando en dirección al mar, directamente hacia el punto donde estará el hombre en la siguiente toma.

5.2.1. *medium shot* (atardecer oscuro)

Un hombre con sombrero, de espaldas a cámara, mira a la mujer, quien se encuentra frente a él, ella está de frente a cámara.

medium shot

El hombre empuja ligeramente a la mujer, a manera de indicación (para que ella suba la calle otra vez y vuelva a bajarla hacia él).

medium shot / full shot / long shot

La mujer sube la calle y viene hacia él. El paso de la mujer ahora es distinto, y su expresión es seria y amarga.

medium shot / full shot / long shot

Se repite la rutina.

medium shot

El hombre vuelve a hacer la indicación y cuando la mujer se da vuelta y comienza a avanzar para repetir la rutina por tercera vez,

medium shot

el hombre gira hacia cámara, en dirección del mar, pero llegamos a verle la cara.

5.2.2. *medium shot*

El hombre continúa el movimiento hasta quedar de espaldas a cámara, mirando hacia el mar, que ahora llena el cuadro. La imagen sugiere una pintura de Magritte.
(fragmentos de *El pozo* de Juan Carlos Onetti).

Voz off:

Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo.



6. Nec Spe Nec Metu

Interior / exterior, confitería Oro del Rhin. Mañana.
Interior oficina de telex, mañana.

6.1.1. medium shot

En una mesa de la confitería, Ariadna pensativa. Tiene una hoja de papel y una pluma. Su cabeza está apoyada en la mano derecha.

medium shot

Ariadna baja la mano. Sigue pensativa.

medium shot

Entra a cuadro un mozo, le trae una copa con una bebida de color anaranjado, deja la copa y sale de cuadro.

medium shot

Ariadna da un sorbo a la copa. Escribe.

6.1.2. close shot (subjetiva)

Hoja de papel con el mensaje que Ariadna escribe:

Teseo:

Nec Spe

Nec Metu

A un lado de la hoja de papel, la copa con la bebida de color.

6.1.3. plano americano

Ariadna guarda en su bolso la hoja con el mensaje. Se levanta y sale de cuadro por el extremo inferior de cuadro.

6.1.4. plano americano

Puerta giratoria de la confitería. Entra a cuadro Ariadna y entra a la puerta giratoria.

6.1.5. full shot

Puerta giratoria vista ahora desde el exterior de la confitería. Ariadna da un giro de 360° en la puerta giratoria, sale de la puerta y sale de cuadro por la izquierda.

6.1.6. long shot

Desde la mesa de la confitería en donde estaba sentada Ariadna, y en la que aún está su copa, la vemos atravesar la calle y entrar a la oficina de telex.

6.2.1. long shot

Interior de la oficina de telex. En un escritorio la mujer de vestido blanco y sombrero. Su sombrero cuelga de un perchero. En las paredes, mapas. Una máquina de telex y una silla. Entra Ariadna a la oficina por el extremo inferior de cuadro y se dirige hacia la mujer.

6.2.2. medium shot

Ariadna entrega a la mujer la hoja de papel con el mensaje para Teseo.

6.2.3. full shot

Entran ambas a cuadro. La mujer se sienta ante la máquina de telex y emite el mensaje. Ariadna, de espaldas a cámara, la observa.

full shot

La mujer se levanta, se dirige hacia Ariadna y le entrega el mensaje en cinta de telex como comprobante.

full shot

La mujer sale de cuadro por la izquierda y simultáneamente, Ariadna se da vuelta, guarda la cinta en su bolso y sale de cuadro por el extremo inferior.

full shot

La máquina de telex sigue funcionando y la cinta saliendo, como si siguiera a Ariadna. Cinta de telex a manera de hilo de Ariadna.

6.3.1. long shot

Ariadna sale de la oficina de telex y atraviesa otra vez la calle, ahora en sentido inverso al de la toma 6.1.6. En la mesa ya no está su copa. Ahora ante esa misma mesa está sentado el conde. El conde está tomando *Fernet-Branca*. Su auto está estacionado en la acera de enfrente.

El conde escribe, va diciendo lo que va escribiendo.

(fragmentos de *Los cantos de Maldoror*).



Voz in:

El conde - ...alcé lentamente mis ojos spleenizados, que cercaban sendos círculos azulinos, hacia la concavidad del firmamento, y me atreví a escudriñar, yo, tan joven, los misterios del cielo.

- ¡No hay esperanza! Ya no volveré a ver a las legiones de ángeles marchar en densas falanges, ni a los astros pasearse por los jardines de la armonía... Pues bien, sea... Sabré soportar mi desgracia con resignación.

El conde deja de escribir. Toma un trago de *Fernet*. Habla solo.

- ¡Oh, no, nunca sabréis lo difícil que resulta empuñar constantemente las riendas del universo!

6.3.2 *long shot*

Exterior de la confitería. Ariadna entra acuadro por la izquierda, entra por la puerta giratoria, da en ella un giro de 360° y sale. Cruza la calle y sale por el extremo inferior de cuadro.

7. Ómnibus

Exterior, rambla. Tarde

7.1.1. *extreme long shot*

En la rambla un ómnibus.

7.2.1. *medium shot*

En el interior del ómnibus, casi vacío, la bailarina va sentada, con la cabeza apoyada en la ventanilla. El asiento de al lado está desocupado. La expresión de la bailarina es tierna y confiada, ligeramente somnolienta. El ómnibus frena bruscamente y ella ni se inmuta, incluso como que se adormila más aún.

7.2.2. *full shot*

Sube un pasajero. Va elegantemente vestido. Es el Minotauro. Va muy serio y arrogante, medio enfadado. Lleva en la mano su máscara. El ómnibus arranca. El Minotauro se sienta junto a la bailarina.

7.2.3. *medium shot*

A medida en que el ómnibus avanza, la bailarina va quedándose dormida, con la expresión despreocupada y de gestos descuidados de la persona que es capaz de dormir en un ómnibus. El Minotauro continúa con su expresión seria y pesada, adusta.

De pronto, la cabeza de la bailarina empieza a inclinarse lentamente, hasta quedar cómodamente recostada sobre el hombro del Minotauro. Ahora ya profundamente dormida, la bailarina sonríe con la boca abierta. El Minotauro la mira con sorpresa y horror. Hace un brusco ademán con el hombro, para despertarla, pero no lo logra, al contrario, la bailarina como que se acomoda mejor. El ómnibus se detiene.

7.2.4. *full shot*

El Minotauro, ya francamente molesto, se levanta y el cuerpo de la bailarina se dobla, y antes de caer en el asiento, el Minotauro, entre sentado y parado, la detiene con una mano (el ómnibus vuelve a arrancar) y con la otra jala a un pasajero que acaba de subir y lo sienta junto a la bailarina. La cabeza de la bailarina vuelve a su lugar, ahora sobre el hombro del sorprendido pasajero. El Minotauro, furioso, se dirige hacia otro asiento.

7.2.5. *medium shot*

La bailarina sonriente y dormida. El pasajero la mira de reojo, con sorpresa y respeto, como temiendo despertarla.

7.3.1. *long shot*

Desde el ómnibus, el cine al aire libre. Se alcanza a distinguir que están proyectando el film *El Minotauro*.

7.4.1. *extreme long shot*

El ómnibus perdiéndose apaciblemente por los caminos.



8. Felisberto

Exterior atardecer, cine en la playa.

8.1.1. long shot

En el cine al aire libre, termina de proyectarse el film *El Minotauro*. Los espectadores se levantan para irse. Uno de ellos, personaje al que llamaremos Felisberto, se sienta en el respaldo de una de las butacas de piedra.

8.1.2. full shot

Sentado cómodamente, con expresión cándida, confiada y achispada, Felisberto hablará solo, tranquilamente, sin sugerir dialogante ni mirar a cámara, como confiándose cosas a sí mismo.

(fragmentos del cuento *Manos equivocadas*, de Felisberto Hernández).

Voz in:

Felisberto - Anoche llegué al cine cuando la cinta estaba empezada; y fui sintiendo lo desconocido que me interesa mientras no percibí el plan de la película. También lo siento a veces a pesar del plan; y por esas pequeñas posibilidades, es que voy siempre al cine.

Una vez escribí dos trozos de muy poca intención y con poco producto del pensamiento; pero que tienen lo que me gusta encontrar.

Cosas que me gustaría que pasaran.

8.2.1. long shot (Exterior, tarde, bosque)

Felisberto sentado en el césped de un pequeño bosque, su pose es cómoda, está casi acostado. Se le ve perezoso.

Voz off:

Felisberto - Estaría sentado en el césped de un pequeño bosque. Pensaría en otras cosas que no tendrían nada que ver con el bosque.

8.2.2. close shot

Troncos y copas de los árboles.

Voz off:

Felisberto - Pero de pronto estaría distraído y miraría de arriba a abajo los grandes árboles. Después, los troncos de los grandes árboles me interrumpirían la visión de las personas que cruzaban a alguna distancia.

8.2.3. long shot

Felisberto sentado en el césped. Está más incorporado que en el primer *long shot* del bosque. No mira hacia el camino.

Voz off:

Felisberto - Una de ellas caminaría levantando un poco de polvo y yo me daría cuenta de que por allí cruzaba un camino polvoriento.

long shot

En último plano entra a cuadro Ariadna, caminando apresuradamente (viene de la oficina de telex). Felisberto la sigue con la mirada hasta que Ariadna sale de cuadro.

Voz off:

Felisberto - Pero antes de terminar de suponerse el camino, cruzaría una mujer joven.

Sería linda, pero yo no sabría adónde iba, y por qué casi corría.

No se me ocurriría seguirla, ni pensaría que yo tenía tan agradable pereza; a lo mejor, algún otro día volvería a ver a aquella mujer.

long shot

Felisberto se levanta y sale de cuadro por el extremo superior, quedando solo el bosque.

Voz off:

Felisberto - Me levantaría del césped y después estaría en otro lado. Pero aquella mujer y las demás cosas del pequeño bosque, descansarían en mi olvido hasta quien sabe cuando.

8.3.1 long shot (Exterior, boliche, anochecer)

Felisberto viene caminando y disminuye la velocidad de su paso al acercarse a la esquina.

Voz off:

Felisberto - Sería de noche. Yo estaría llegando de la oscuridad de una carretera que tendría quintas a los lados.

8.3.2. medium shot

Al llegar a la esquina, Felisberto se detiene, pegado a la pared, y dirige su mirada hacia el cruce de una calle empedrada.

Voz off:

Felisberto - Al entrar en el cruce de una calle empedrada y alumbrada, me parecería que entraba en un escenario y que sentía miradas sobre mí: entonces me detendría en una de las esquinas como para esperar algo.



8.3.3. *long shot*

cruce de la calle empedrada. En último plano un boliche iluminado. Afuera del boliche, esperando el tranvía está Dédalo. Felisberto entra a cuadro por el extremo inferior, atraviesa la calle y va a pararse junto a Dédalo.

Voz off:

Felisberto - Nadie me miraría a pesar de haber enfrente un boliche concurredio.

Me miraría un hombre que estaría cerca del boliche y en actitud de esperar el tranvía: ese hombre sería un dramaturgo a quien me hubiera gustado conocer, pero todavía no se me habría presentado la oportunidad de que me lo presentaran.

8.3.4. *plano americano*

Dédalo y Felisberto. Dédalo está absolutamente indiferente. Felisberto mira hacia arriba.

Voz off:

Felisberto - Yo miraría hacia arriba. En el centro del cruce habría un foco. La luz, más fuerte que él, estaría metida en las copas de los paraísos que a esa altura se encontrarían.

plano americano

Dédalo le hace la señal al tranvía (que está fuera de cuadro), y sale de cuadro.

Voz off:

Felisberto - Después el dramaturgo tomaría el tranvía.

plano americano

Felisberto entra al boliche.

Voz off:

Felisberto - y yo entraría en el boliche.

9. Tango

Interior boliche, anochecer.

9.1.1. *long shot*

Entre, por el extremo inferior de cuadro, Felisberto. Se sienta ante una mesa vacía. Al fondo, en otra mesa, el Minotauro conversa con el bandoneonista. Ambos están tomando grappa sola. Junto a ellos, en una silla, la máscara del Minotauro, en otra, un bandoneón. En último plano, la barra.

9.1.2. *medium shot*

El Minotauro y el bandoneonista conversan.
(fragmento de *Los reyes* de Julio Cortázar).

Voz in:

Bandoneonista - ¡Oh, señor de los juegos! ¡Amo del rito!

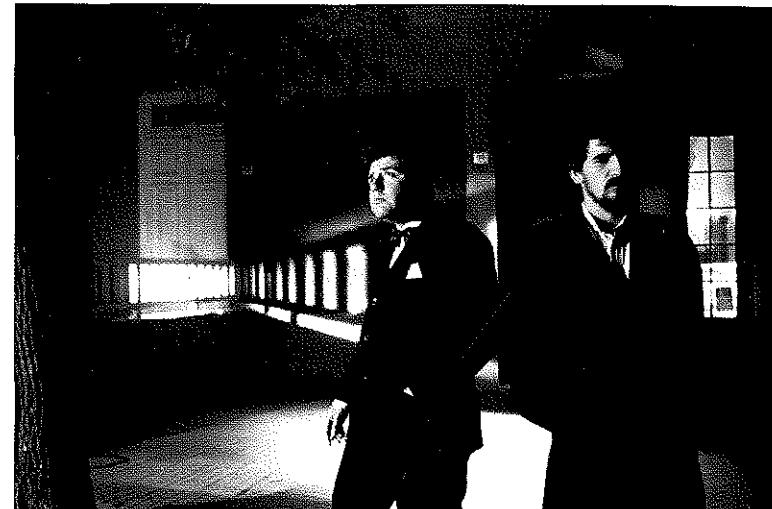
Minotauro - Déjame. No podrías darme más que música, y en mi resto de vida crece como el viento un reclamo de silencio.

Bandoneonista - ¡Toda esa sangre!

Minotauro - Sólo ves lo que no importa. Sólo te dolerás de mi muerte.

9.1.3. *medium shot*

Minotauro con la cabeza baja, el sombrero le cubre el rostro.



Voz off:

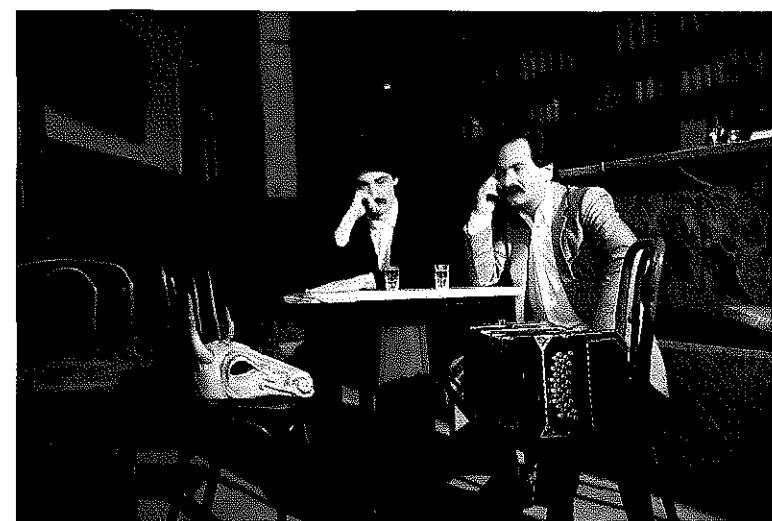
Bandoneonista - ¿Cómo no dolerme? Tú nos llenaste de gracia en los jardines sin llave, nos ayudaste a exceder la adolescencia temerosa que habíamos traído al laberinto. ¿Cómo danzar ahora?

medium shot

Minotauro. Al oír el ruido de la puerta que se abre y cierra, se yergue y mira fijamente hacia la puerta. (entra Teseo). Habla Minotauro.

Voz in:

Minotauro - Ahora sí. Ahora hay que danzar.



medium shot

Minotauro. Sigue con la mirada a Teseo y lo mira fijamente (hacia la izquierda de cuadro).

9.1.4. *medium shot*

Teseo se sienta. Su expresión: indiferente, abstraído.

9.1.5. *long shot*

Un mozo cruza el cuadro y lleva una copa (*grappa* con limón) a Teseo (1). Regresa y sale de cuadro (2). El bandoneonista recoge su bandoneón y sale del boliche (3). Felisberto sigue atentamente las acción.

(En la mesa de Felisberto hay un café en vaso).

[nota: los números corresponden a los movimientos de los personajes de acuerdo al diagrama entregado al fotógrafo de la película]

9.1.6. *medium shot*

Teseo bebe.

medium shot

Teseo habla en voz muy baja, habla para sí. Es como si en ese momento recibiera el mensaje de Ariadna.

Voz *in*:

Teseo - NEC SPE NEC METU

9.1.7. *medium shot*

Felisberto mira hacia Teseo y luego hacia Minotauro.

9.1.8. *long shot*

Minotauro y Teseo mirándose con firmeza.

9.1.9. *long shot*

Teseo se levanta y sale. Le sigue Minotauro.

9.2.1. *plano americano* (Exterior boliche, anochecer.)

Espacio vacío exterior boliche.

plano americano

Entra a cuadro Teseo (por la derecha de cuadro). Lo sigue Minotauro. Ambos decididos. Teseo volteá.

9.2.2. *full shot*

Comienzan a bailar el tango.

9.2.3. *full shot*

Otro ángulo que descubre al bandoneonista.

9.2.4. *full shot*

Teseo y Minotauro. Termina el tango.



(La razón de esta escena:

"El tango expresa directamente algo que los poetas de diversas épocas han querido decir y a veces no lo han logrado: la convicción de que pelear puede ser una fiesta. El tango-milonga, sobre todo, suele transmitir esa belicosa alegría cuya expresión ensayaron los rapsodas griegos y germanos". Jorge Luis Borges).

10. Ariadna y Teseo

Interior habitación con balcón, mañana. (Y exterior calle, mañana, para tomas 10.1.4 y 10.3.4.) arboleda.

10.1.1. full shot

Ariadna en una ventana-puerta que da a un balcón. Se pone la mano en el pecho, como si presintiera algo. Gira y sale de cuadro por la izquierda.

10.1.2. plano americano

Una mesa de mármol y una silla. Sobre la mesa un florero con jazmínes, unos binoculares, manzanas y el libro de Jules Laforgue *Moralités légendaires*. Ariadna recoge los binoculares y sale de cuadro por la derecha, girando.

10.1.3. plano americano

Ariadna entra a cuadro por la derecha, girando. Sale al balcón y mira a través de los binoculares.

10.1.4. full shot (arboleda)

En una calle, Teseo caminando de frente a cámara. (tele objetivo)

10.1.5. plano americano

Ariadna deja de mirar por los binoculares, gira. Sale de cuadro por la izquierda, girando.

10.1.6. medium shot

Ariadna entra a cuadro por la derecha, girando. Se sienta frente a la mesa. Abre el libro de Laforgue.

10.1.7. close shot (subjetiva)

Fragmento del texto de Laforgue que lee Ariadna en voz off.

close shot (subjetiva)

Ariadna vuelve páginas, se detiene en el dibujo de la mujer que cae, lo sigue con el índice.

10.2.1. plano americano

Entra Teseo a la habitación.

(fragmento final de *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges).

Voz in:

Teseo - ¿Lo creerás, Ariadna? El Minotauro apenas se defendió.

10.2.2. plano americano

Teseo extiende los brazos. Ariadna entra a cuadro por la izquierda, girando, con los brazos extendidos.

plano americano

Ariadna a la izquierda y Teseo a la derecha, dan un giro de 360°.

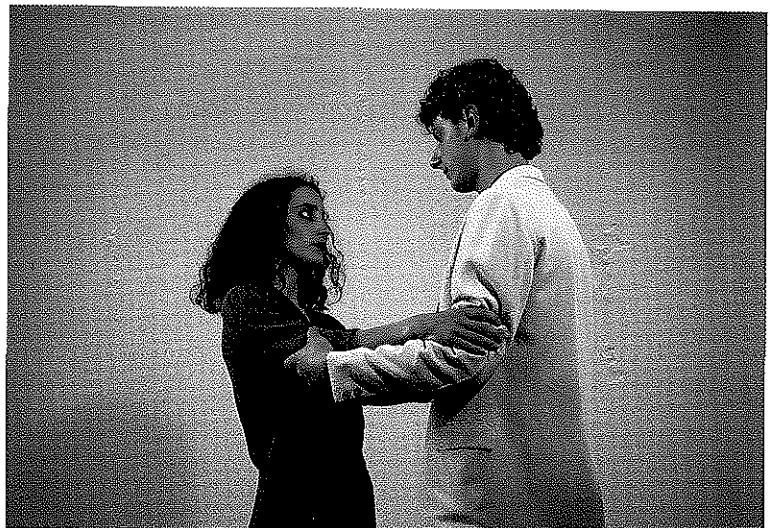
10.2.3. plano americano

Teseo a la izquierda y Ariadna a la derecha, dan otro giro de 360°.



10.2.4. plano americano

Ariadna a la izquierda y Teseo a la derecha, dan un giro de 360° más otro giro con el que salen de cuadro por la izquierda del mismo.



10.3.1. full shot

Otro ángulo de la habitación. En último plano, una cama muy baja y parte del balcón. Teseo y Ariadna entran a cuadro por la izquierda, girando, y se detienen en el centro de la habitación.

(Esta última secuencia quiere evocar la escena de la pareja en la habitación del film de Man Ray *La estrella de mar*).

full shot

Teseo desviste a Ariadna y la acuesta.

10.3.2. medium shot

Ariadna saca de debajo de la almohada la cinta de telex, comprobante del mensaje (nec spe nec metu) que le envió Teseo.

medium shot

Teseo mira a contraluz la cinta de telex, de manera que las perforaciones de la cinta se vean como iluminadas. Guarda la cinta en el bolsillo de la camisa.

10.3.3. full shot

Ariadna duerme, Teseo le acaricia los cabellos. Teseo sale de cuadro.

10.3.4. full shot

(fragmento del poema *Saisir* de Jules Supervielle).

Voz off:

Teseo - *Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue.*
Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.

Saisir le pied, le cou de la femme couchée
Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lachés

Combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,
L'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue.

11. El Prado

Exterior mañana, el Prado.

11.1.1. close shot

De alguna de las estatuas del Prado.

11.1.2. long shot

El niño y la niña vienen caminando por las terrazas. Al fondo se ve la estatua. Salen de cuadro por la izquierda.

11.1.3. full shot

Los niños entran a cuadro por la izquierda y empiezan a girar y a jugar alrededor de la estatua.

11.1.4. plano americano

La niña acaricia la estatua y le habla al niño. El niño mira la estatua. Giran alrededor de la estatua.

Unos sonidos llaman su atención y salen de cuadro por la derecha.



(fragmento del poema *Plegaria de Los cálices vacíos* de Delmira Agustini).

Voz in:

Niña - ¿Acaso no sentiste nunca piedad de las estatuas?



11.1.5. *long shot*

Los niños caminando hacia un lugar preciso, atraídos por los sonidos.

11.2.1. *long shot*

La calsita del Prado. Está parada. A un lado, el encargado de echarla a andar. Entrran a cuadro los niños, por el extremo inferior de cuadro. Pagan su entrada y se sientan, la niña en un banquito, el niño en un caballo.

11.2.2. *full shot*

Comienza a girar la calesita.

full shot

Gira la calesita y detrás del niño viene sentada una mujer, su actitud es ensimismada, el pelo le cubre el rostro. Es la maga.

full shot

La calesita sigue girando y apareciendo y desapareciendo nuestros tres personajes. Es como si se fueran siguiendo unos a otros, el niño a la niña, la maga al niño. La calesita para de girar.

full shot

La niña baja primero y sale de cuadro por la derecha, lo hace rápidamente, como si algo le hubiese llamado la atención.

11.3.1. *plano americano*

El niño se baja del caballo,

plano americano

y camina hacia derecha de cuadro.

plano americano

Antes de que el niño salga de cuadro, entra la maga a cuadro por detrás de la calesita y detiene al niño.

plano americano

El niño volteo asombrado hacia la maga. La maga, sin soltarlo, le dice algo. (A la maga nunca le veremos el rostro). El niño, entre asombrado y tratando de reconocerla, se suelta de la maga y sale de cuadro por la derecha. (fragmento del capítulo 32 de *Rayuela* de Julio Cortázar).

Voz off:

Maga - Rocamadour, bebé Rocamadour, diente de ajo, te quiero tanto, nariz de azúcar, arbólito, caballito de juguete...

11.3.2. *full shot*

El niño se aleja, y todavía sin salir de su asombro, volteo hacia el lugar donde (fuera de cuadro) quedaría la maga. Continúa su camino para buscar a la niña.

11.4.1. *full shot*

La niña está sentada frente a una cámara. El fotógrafo busca cosas en un baúl de mimbre.

full shot

El fotógrafo regresa con un saco, una cinta y un sombrero y se los pone a la niña. También le da un ejemplar del libro *Un retrato para Dickens* de Armonía Somers.

full shot

El fotógrafo dispara, click, y la niña comienza a hojear el libro.



11.4.2. *close shot (subjetiva)*

Las manos de la niña continúan hojeadando el libro. Se detienen en el retrato. Escuchamos en off el diálogo entre la niña y el fotógrafo. (fragmento de *Un retrato para Dickens* de Armonía Somers).



Voz off:

Niña - Aquí está ¿Yos soy éste?

Fotógrafo - Diría que sí. Es una teoría personal que no me falla. Sé que cualquier día menos pensado voy a toparme con los personajes que se les escaparon a los genios después de darles vida. Y siempre sucede.

Niña - ¿Cómo? ¿Se les escaparon de dónde?

Fotógrafo - Es algo difícil de explicar a una criatura.

Niña - Yo no soy una criatura.

Fotógrafo - La mejor contestación para un Oliverio. Y también te lo regalo. No podría ser que existieran separadamente después de encontrarse.

11.4.3. full shot

La niña se quita las cosas, las deja sobre la silla, y alcanza al niño. Ambos salen de cuadro conversando. El fotógrafo los ve alejarse.

12. Gombrowicz

Exterior / interior, boliche de la calle Bacacay. Mañana

12.1.1. full shot

Exterior del boliche y letrero de la calle Bacacay. A través de la ventana vemos a Gombro y al joven de la escena del ómnibus.

12.1.2. full shot

Gombro y el joven toman cortados, conversan.

(fragmentos del *Diario argentino* de Witold Gombrowicz).

Voz in:

Gombro - Si el destino me hubiera castigado por mis pecados no protestaría. ¡Pero me ha aplastado por mis virtudes!

Gombro - Estoy tan desprovisto de casa como si no habitara en la tierra sino en los espacios interplanetarios, como un globo.

full shot

Gombro y el joven ven pasar al niño y a la niña.

12.2.1. long shot (exterior, tarde, puerto)

La niña y el niño miran barcos.

12.2.2. long shot

Caminan por una de las avenidas. Cando suena la sirena de un barco, comienzan a correr.

12.2.3. long shot

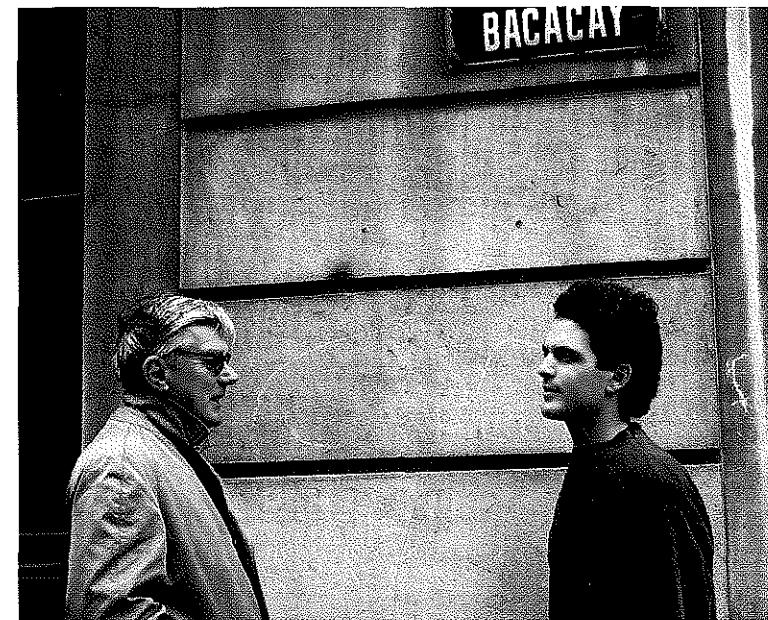
Gombro y Teseo a punto de subir por la escalerilla de un transatlántico. En último plano aparecen los niños corriendo.

12.2.4. full shot

Gombro sube la escalerilla y sale de cuadro. Teseo como distraído y como a la espera de algo.

full shot

Cuando Teseo está a punto de subir, entran los niños a cuadro y lo detienen.



12.2.5. *plano americano*

Teseo voltea. Los niños excitados. Uno de ellos le habla.
(El poema *Laberinto* de Jorge Luis Borges).

Voz *in*:

Niño - No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro.
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña
De interminable piedra entrelazada.
No existe. Nada esperaras. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera.

12.2.6. *long shot*

Teseo subiendo la escalerilla. Los niños lo miran.

12.2.7. *long shot*

La escalerilla es retirada. Unos jóvenes comienzan a soltar amarras. Los niños ayudan.

12.2.8. *close shot*

El ancla en el momento que es levada.

12.3.1. *full shot* (exterior, atardecer, barco)

En cubierta, mirando la bahía de Montevideo que se aleja, Gombro y Teseo recargados en la baranda.

(fragmentos del *Diario argentino* de Witold Gomborowicz).

(fragmentos del texto *Los románticos necesarios* de Eduardo Milán).

Voz *off*:

Gombro - ¿serán aquellas acaso las montañas que conozco, las que rodean Piriápolis?

Gombro - Estuve en Uruguay, escondido entre los bosques de la costa oceánica con mi *Cosmos*, ya próximo al fin, pero aún irritante porque el final se negaba a revelarse.

Teseo - La literatura ha salvado a más de un navegante sin brújula.

12.3.2. *extreme long shot*

El Río de la Plata y la ciudad a lo lejos.

13. *La Nube*

Exterior anochecer, playa.

13.1.1. *full shot*

Playa desierta con barcos encallados en la arena. Los niños se acuestan en la arena mirando hacia el cielo. Conversan.
(fragmento de una carta de Franz Kafka a Felice Bauer).

Voz *off*:

Niño - Hay que echarse al suelo, entre los animales, para poder ver las estrellas.

13.1.2. *close up*

Los niños mirando al cielo. Conversan.

Voz *in*:

Niña - y las constelaciones.

Niño - y las galaxias.

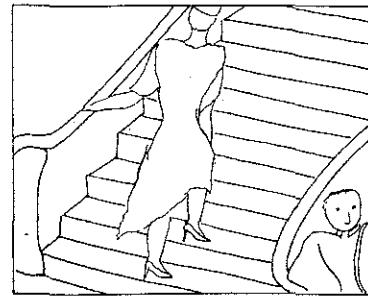
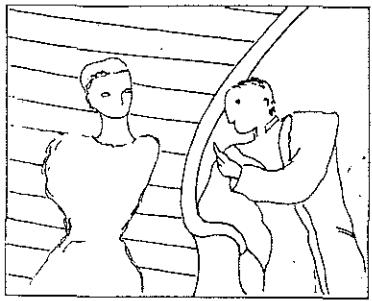
Niña - Mira, *La Nube de Magallanes*.

13.1.3. *shot*

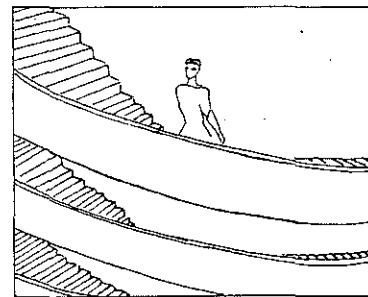
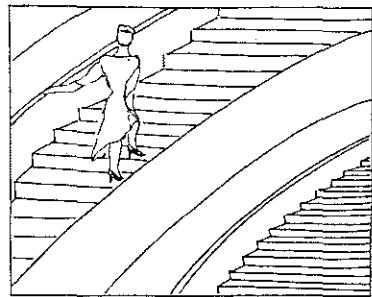
Fotografía de la galaxia la *Nube de Magallanes*.

- 4 -

CYGNUS
EN LAS AGUAS HELADAS
DEL CÁLCULO EGOÍSTA
(guión no realizado)



Dibujos de Adriana Contreras correspondientes a la secuencia 13 del guión Cygnus.



1. Leda y el cisne.

Exterior / lago / amanecer

1.1.1. full shot

Leda flotando en un lago

1.1.2. plano americano

Leda continúa flotando, adormilada

1.2.1. plano americano

El Bacán entra a cuadro por el extremo inferior. Leda abre los ojos, lo mira, vuelve a cerrarlos.

El Bacán sale de cuadro por el extremo inferior.

1.2.2. médium shot

Leda reacciona. Mira hacia el lugar donde fuera de cuadro se encuentra el Bacán.

1.2.3. plano americano

Leda se aleja nadando

1.3.1. full shot

Cuando considera que se ha alejado lo suficiente, se detiene, gira. Hay un cisne.

1.3.2. full shot

Leda, buceando, se aleja del cisne.

1.3.3. full shot

Las aguas del lago.

Voz over:

A sudden blow: the great, wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill.
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in the white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with her power
Before the indifferent beak could let her drop?
(W. B. Yeats, *Leda and the Swan*).

1.4.1. plano americano
Leda sale a flote. El Bacán está mirándola.

1.4.2. plano americano
Leda vuelve a sumergirse, gira y se aleja. El Bacán gira hacia cámara, sale por el extremo inferior de cuadro.

1.5.1. plano americano
Leda flotando

1.5.2. *médium shot*
Leda se lleva una mano al rostro.

1.6.1. *full shot*
Leda emerge del lago, caminando en dirección a cámara.

1.6.2. *close shot*
Leda desprende de su vestido una pluma del cisne.

2. En las aguas heladas.

Exterior / tren / primeras horas de la tarde.

2.1.1. *long shot*
Tren

2.1.2. plano americano
(interior / tren / primeras horas de la tarde)
Anarca. Pasajeros inmóviles como maniquies.

Voz over:
Perch 'i' no spero di tornar giammai
Because I do not hope to turn again.
Porque no espero retornar jamás.
(Guido Cavalcanti. *Rime XXXV.* / T.S.Eliot. *Ash-Wednesday.* / Haroldo de Campos. *Baladetta a Moda Toscana*).

2.1.3. *full shot*
Anarca, pasajeros y Espía I.

2.1.4. plano americano
Anarca y pasajeros.

2.2.1. *full shot*
El tren aminora su marcha. Anarca se levanta. De inmediato lo hace el Espía I.

2.2.2. plano americano
Anarca y el Espía I esperan a que el tren se detenga.

2.2.3. *full shot*
(exterior / estación de tren / primeras horas de la tarde)

El Espía y Anarca bajan del tren.

2.3.1. plano americano
Anarca saca de su valija un mapamundi. Se dirige al Espía I.
Voz in:

Anarca - ¿Podría decirme dónde estamos?
Espía I - "Eso" ya no es así. "Eso" cambió hace mucho tiempo.
Anarca - ¿Pero, qué lugar es este? ¿En dónde estamos?
Espía I - En las aguas heladas del cálculo egoísta.
(Octavio Paz. *El Ogro Filantrópico.* [Vuelta a *El laberinto de la Soledad.* Conversación con Claude Fell]).

- En el último capítulo del libro, usted afirma que en nuestro mundo el amor y la poesía son forzosamente marginales. ¿Sigue usted pensando que hay una oposición entre "historia" y "poesía"?
- Si. Creo que hay una oposición fundamental entre lo que yo llamo la realidad real y la otra realidad. Hay una frase de Marx (está en el *Manifiesto Comunista*) que Luis Buñuel pensó utilizar como subtítulo de su película *La Edad de Oro*. Usted sabe que el tema de esa película es la suerte del amor en el mundo moderno. La frase de Marx es, en español, un alejandrino perfecto: *En las aguas heladas del cálculo egoísta*. Eso es la sociedad. Por eso el amor y la poesía son marginales.)

2.3.2. *full shot*
Anarca guarda el mapa en su valija. El Espía I disimula, no la mira.

3. La ciudad.

Exterior / calles de una ciudad / atardecer.

3.1.1. plano americano
Anarca deambulando por calles desconocidas.

3.1.2. plano americano
Anarca se detiene, presiente que la siguen. Voltea. La sigue el Espía I, quien alcanza a esconderse.

3.1.3. plano americano
Anarca se detiene en un cruce de calles.
Voz over:

Anarca - No hallarás nuevas tierras, otros mares no hallarás.
La ciudad te seguirá. Deambularás por las mismas calles.
Y en los mismos barrios te harás vieja, y dentro de las mismas paredes irás encaneciendo.
(K. P. Kavafis. Versos de *La Ciudad*).

4. La casa de Eco.
Exterior / casa de Eco / anochecer.

4.1.1. *long shot*
Anarca con paso lento.

4.1.2. *full shot*
Anarca se recuesta a descansar.

5. Una excepción morfológica.

Interior / exterior / casa de Eco / anochecer.

5.1.1. *long shot*

Eco en su habitación.

5.1.2. *medium shot*

Eco insomne, inquieta.

5.1.3. *full shot*

Eco se levanta y se dirige a la ventana.

5.1.4 *full shot*

Eco mira hacia el jardín.

5.1.5 *long shot*

Subjetiva del jardín, al centro, un cissus.

5.2.1. *full shot*

Eco vuelve a su cama. Intenta conciliar el sueño, no lo logra, vuelve a levantarse.

5.2.2. *full shot*

Eco mirando atenta hacia el jardín.

5.2.3. *long shot*

Cissus hace extraños movimientos.

Vox over:

Eco – Cissus.

5.2.4. *long shot*

Cissus desaparece, queda solo el cissus. (sobreimpresión. Cissus desaparece por corte directo).

5.2.5. *plano americano*

Eco sonríe ante la excepción.

5.2.6. *full shot*

Eco regresa a su cama. Se duerme plácidamente.

5.3.1. *medium shot*

Cissus fumando un habano.

0.1.1.

Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of hitherandthithering waters of. Night!
(James Joyce. *Finnegans Wake*).

0.1.2.

Fala-me, fala-me, fala-me Alamo! Noite noite! Fala-mefala de planta ou pedra. As riocorrentes agues de, as indo-e-vindo agues de. Noite!
(James Joyce. *Finnegans Wake*. Transcreación de Haroldo de Campos).

0.2.0

Tal vez amar es aprender
A caminar por este mundo.
Aprender a quedarnos quietos
como el tilo y la encina de la fábula.
Aprender a mirar.
Tu mirada es sembradora,
Plantó un árbol.

Yo hablo
porque tu meces los follajes.
(Octavio Paz. *Coda de Carta de Creencia*)

6. La embajada.

Exterior / terraza de una mansión / mañana.

6.1.1. *plano americano*

El Bacán fuma y bebe champagne.

6.1.2. *plano americano*
Idem.

6.1.3. *long shot*
Anarca entra a cuadro por el extremo inferior.

6.2.1. *plano americano*
Anarca saca su pasaporte.
Voz in:

Anarca – Mi pasaporte está vencido, quiero renovarlo.

6.2.2. *medium shot*
El Bacán indiferente.
Voz in:
Bacán – La embajada cerró hace diez minutos.

6.2.3. *plano americano*
Continúa la conversación.
Voz in:
Anarca - ¿A qué hora puedo volver mañana?
Bacán - La embajada cerró definitivamente.

6.3.1. *full shot*

Anarca se sienta en la escalinata, abre su pasaporte. El Bacán se levanta y sale de cuadro por la izquierda.

6.3.2. plano americano

Anarca desprende con cuidado la fotografía de su pasaporte.

6.4.1. *medium shot*

El Bacán se sirve más champagne.

6.4.2. plano americano

El Bacán entra a cuadro por la izquierda, se sienta junto a Anarca. Anarca guarda su fotografía.

6.5.1. *full shot*

Anarca deja su pasaporte en la terraza.

6.5.2. *long shot*

Anarca se retira de la ex embajada. Sale de cuadro por el extremo inferior.

7. La familia de las iridáceas.

Exterior / interior / invernadero / tarde.

7.1.1. *long shot*

Llega Eco a un invernadero. El Espía I, ahora botánico, mira una planta.

7.2.1. *full shot*

En el *background* Anarca. Ambas miran plantas.

7.3.1. *plano americano*

Anarca observa iridáceas.

Voz over:

Anarca – Una iluminación para la familia de las iridáceas: azafrán amarillo, la piña, flor de tigre. Aun las cosas más oscuras y lejanas tienen sus debes.

(José Lezama Lima. *Introducción a los Vasos Órficos. X y XX*).

7.3.2. *medium shot*

Anarca padece un *flash back*:

Voz over:

Anarca – isla, cargada de vista y no de visiones: flor, flor tan inmensa que se separa de su lúcido contorno, jardín, pero antes, otro guión: laguna, por ahí los deseos. Vegetales creciendo como nuestros deseos...

(José Lezama Lima. *Introducción a los Vasos Órficos. X y XX*).

Exterior / banca con estatua / tarde

7.3.3. *close up*

El Amante y la estatua.

7.4.1. *plano americano*

Anarca y el Amante

7.4.2. *plano americano*

Se abrazan

7.4.3. *plano americano*

Se separan, van a volver a abrazarse

7.4.4. *plano americano*

cuando Anarca se retira

7.4.5. *plano americano*

y el Amante queda abrazado a una estatua que forma parte de la banca.

7.5.1. *plano americano*

El Amante y la estatua. Entra a cuadro Anarca por la izquierda. Mira la escena.

7.5.2. *plano americano*

Anarca gira y queda de perfil a la cámara y a la escena.

7.5.3. *close up*

El Amante y la estatua.

Interior / exterior / invernadero / tarde.

7.6.1. *medium shot*

Anarca (final del *flash back*).

7.6.2. *plano americano*

Anarca y las iridáceas.

7.7.1. *full shot*

Anarca se dirige hacia la salida del invernadero. En primer plano Eco.

7.8.1. *long shot*

El botánico aguarda a que Anarca salga, para entrar en el invernadero.

7.9.1. *plano americano*

Eco. El botánico entra a cuadro por la izquierda.

Voz in:

Eco - ¿Dónde están las iridáceas?

Botánico – No existen.

7.9.2. *plano americano*

El diálogo continúa.

Voz in:

Eco - ¡Si existen! La familia de las iridáceas se divide en dos secciones: Gladioleas y Galaxias. La Tigrida Pavonia o Flor del Tigre es una galaxia. La estoy buscando.

7.9.3. *long shot*

Eco encuentra las iridáceas y la Flor del Tigre.

8. Una clase de danza.

Interior / exterior / salón de clase / mañana.

8.1.1. long shot

El Espía II en actitud de espera.

8.1.2. plano americano

El Espía II consulta la hora.

8.1.3. full shot

El Espía II hace un *demi-plié*.

8.1.4. medium shot

El Espía II mira hacia la calle.

8.1.5. full shot (subjetiva)

Las bailarinas.

8.2.1. full shot

Anarca dando clases.

8.3.1. medium shot

Anarca mira en dirección a las piernas de los bailarines.

8.3.2. close shot (subjetiva)

De la pierna de Cissus surge una rama de cissus

8.3.3. full shot

Cissus deja la barra, atraviesa el cuadro y sale de él por la derecha. Anarca lo sigue con la mirada. Sólo Anarca advierte la transformación.

8.3.4. medium shot

Anarca mira por la ventana.

8.3.5. full shot (subjetiva)

Cissus transformado en cissus se aleja por la calle.

8.4.1. full shot

La clase continúa.

8.4.2. long shot

La clase ha terminado. Algunos bailarines descansan, otros se retiran.

8.5.1. long shot

En el background el Espía II cuenta *funny paper*. Por el ángulo inferior izquierdo entra Anarca a cuadro.

8.5.2. plano americano

Anarca se sienta. El Espía II mira la hora.

8.5.3. plano americano

El Espía II paga con el *funny paper* a Anarca por la clase.

8.5.4. long shot

Ambos cuentan sus respectivos billetes. Anarca sale de cuadro por el ángulo inferior izquierdo.

8.5.5. pláno americano

En cuanto sale Anarca, el Espía II la mira atento por la ventana.

8.5.9. full shot

Anarca se retira, aun va descalza. El gesto: el de una persona muy pobre, una mendiga.

Voz over:

How can we know the dancer from the dance?
(W.B. Yeats. Verso de *Among School Children*).

9. La Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas.

Interior / habitación de Eco / mañana.

9.1.1. pláno americano

Eco y Cissus revisan páginas de la Súmula.

Voz in:

Cissus – Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas.
Eco – Cuando sueño la voy leyendo de nuevo, memorizándola página tras página.
(José Lezama Lima. *Oppiano Licario*).

9.1.2. pláno americano

Eco mira al reverso de la moneda mientras Cissus la describe.

Voz in:

Cissus – En el reverso, una Minerva espléndida, con su clásica y robusta nariz, su casco que lleva aún a los bajos menesteres del empleo de las monedas, el refinamiento de la aristía de la protección minerviana en medio del remolino de la pelea.
(José Lezama Lima. *Paradiso*).

9.2.1. full shot

Ambos alrededor de la esfera armilar.

Voz in:

Cissus – Hay siempre quien ve en una puerta una entrada y quien ve en una entrada una puerta. Es decir, quien ve todo lo estelar como salida....
(José Lezama Lima. *Oppiano Licario*).

9.2.2. full shot

Idem.

Voz in:

Eco – y quien ve lo estelar como pisapapeles.
(José Lezama Lima. *Oppiano Licario*).

10. Las verduras y las frutas.
Exterior / feria / mediodía.

10.1.1. *long shot*
El Espía I ahora verdulero.

10.1.2. plano americano
Anarca elige naranjas.

10.1.3. plano americano
Anarca elige espinacas mientras el verdulero pesa las naranjas. Llega Eco.

10.1.4. plano americano
Eco pone zanahorias en la balanza. Anarca aguarda.

10.2.1. plano americano
El verdulero pesa las zanahorias. Hace la cuenta de cada una.

10.2.2. plano americano
Eco saca la Minerva, Anarca el *funny paper*.

10.2.3. *medium shot*
El verdulero rechaza los billetes.

10.2.4. *medium shot*
Anarca recibe los billetes, los mira con asombro. Eco mira la escena.

10.2.5. *medium shot*
Eco da su moneda al verdulero.

10.2.6. *medium shot*
El verdulero cala la moneda al diente. No la acepta. La devuelve.

10.3.1. plano americano
Eco y Anarca vacían canastas.

10.3.7. *full shot*
Eco y Anarca se retiran.

11. Arcimboldo.
Interior / casa de Leda / mediodía.

11.1.1. *full shot*
Castor y Pollux juegan en un sillón.

11.1.2. *full shot*
Entra Eco a cuadro, juega con Castor.

11.1.3. plano americano
Entra Anarca a cuadro, levanta a Pollux.

11.1.4. *plano americano*
Eco y Anarca juegan con castor y Pollux. Todos voltean en dirección a la voz.
Voz *in*:
Leda – Llegó Cissus.

11.1.5. *medium shot*
Leda los mira

11.2.1. *full shot*
Todos a la mesa. Leda con un libro de pinturas de Arcimboldo.

11.2.2. *medium shot*
Leda con el libro abierto en dos pinturas características.
Voz *in*:
Leda – El Arte tiene mil soluciones.
(Cecilia García)

11.2.3. *medium shot*
Leda sacude el libro sobre el frutero. Caen verduras y frutas.
Voz *in*:
Leda – Las mejores son las económicas.
(Cecilia García)

11.2.4. *full shot*
Todos comen.

11.3.1. *plano americano*
Leda abriga a Castor y Pollux. Anarca se arregla

Exterior / casa de Leda / primeras horas de la tarde.

11.3.2. *long shot*
Leda y los gemelos salen de la casa y luego de cuadro, por el ángulo inferior derecho. Sale Anarca tras ellos, los despidie.

11.3.3. *long shot*
Salen de la casa Eco y Cissus, despiden a Anarca, quien sale de cuadro por el ángulo inferior derecho. Ambos salen de cuadro por la izquierda.

12. El mal del asma.
Interior / consultorio / primeras horas de la tarde.

12.1.1. *plano americano*
Leda y los gemelos entran al consultorio

12.1.2. *plano americano*
El Espía II ahora médico, los espera.

12.1.3. *plano americano*
Leda desviste a los gemelos

12.1.4. plano americano

Leda describe los síntomas de los gemelos.

Voz in:

Leda – Los gemelos padecen insomnio alternado. Mientras Castor duerme, Pollux permanece insomne, y viceversa.

12.2.2. plano americano

El médico ausculta a Pollux.

12.2.3. plano americano

El médico ausculta a Castor.

12.2.4. plano americano

Vuelve a auscultar a Pollux.

12.2.5. plano americano

Leda viste a los gemelos.

12.3.1. plano americano

El médico saca de su maletín un remedio.

12.3.2. plano americano

El médico da a Leda una pequeña bolsa.

12.3.3. close shot

Leda saca el contenido.

Voz off:

Médico – Es la semilla de gabalonga, inmejorable para los males del asma.
(José Lezama Lima. *Oppiano Licario*).

12.3.4. full shot

Leda y el médico discuten. Leda y los gemelos salen del consultorio y de cuadro por la izquierda.

Voz in:

Leda – ¡Asma! Los gemelos padecen insomnio, no asma.

Médico – “Todo esto” es consecuencia del asma, señora, se lo puedo asegurar. Es el mal del asma.

13. La torre Torricelli.

Interior / escaleras / tarde.

13.1.1. full shot

El Espía II

13.1.2. plano americano

Entra Anarca a cuadro.

Voz in:

Anarca – ¿Es esta la torre Torricelli?

Espía II – En efecto, en efecto. Las instrucciones son las siguientes: por cada tres escalones que suba, baja dos. Eso es todo.

Anarca – ¿Eso es todo?

Espía II – Eso es todo.

13.1.3. full shot

Anarca empieza a subir según las instrucciones, hasta que sale de cuadro por el extremo superior.

13.2.1. long shot

Anarca continúa su ascenso.

13.2.2. full shot

En un tramo de la escalera Anarca entra a cuadro por el extremo inferior. Vuelve a salir y vuelve a entrar a cuadro, por la manera que viene subiendo los escalones. Por el extremo superior de cuadro, entra el Espía I, quien viene bajando. Mira a Anarca.

13.2.3. long shot

Anarca subiendo otro tramo de escaleras.

13.2.4. long shot (top shot)

El Espía II observa.

13.2.5. full shot

Anarca quien casi llega al final de la escalera.

13.3.1. long shot

Anarca. La escalera se truncó en un azotea.

13.3.2. full shot

Anarca bajando a toda velocidad.

13.3.3. full shot

Anarca y el Espía II

Voz in:

Anarca – Pero arriba no hay nada, sólo el vacío.

Espía II – ¿Y qué esperaba?

13.4.1. long shot

Anarca sale de cuadro. El Espía II consulta la hora.

14. Copas volantes.

Exterior / jardín / tarde.

14.1.1. long shot

Eco sentada sobre la escultura en piedra de un perro. Cissus danza. En la hierba, la Súmula.

14.2.1. full shot

Cissus se sienta, conversan.

Voz in:

Eco – ¿Cómo se llamaba el perro que acompañaba a Robespierre en sus paseos por Arras?

Cissus – Brown.

Eco – ¿Qué estatura tenía Napoleón?

Cissus - Cuatro, ocho.

Eco - ¿Y Luis XIV cuánto medía?

Cissus - Cinco, dos.

(José Lezama Lima. *Paradiso*).

14.2.2. plano americano

Continúa la conversación.

Voz in:

Eco – ¿Tú crees que Enriqueta de Inglaterra fue envenenada?

Cissus – Como no se le hizo la autopsia, no se puede determinar si el jugo de achicoria que tomó en una sofocación, fue suficiente para destruir su vieja úlcera nerviosa de infanta desterrada.

(José Lezama Lima. *Paradiso*).

14.3.1. long shot

Eco y Cissus salen de cuadro.

14.4.1. plano americano

El Espía II de espaldas a la escena. Las hojas de la Súmula dispersas por el viento.

14.4.2. full shot

El Espía II sustrae algunas hojas.

14.4.3. plano americano

Las revisa.

14.4.4. plano americano

Mira en diversas direcciones. Sale de cuadro.

15. Copas volantes.

Exterior / calle / atardecer.

15.1.1. long shot

Desde el ángulo superior derecho de cuadro, en último plano, viene caminando el Espía I. Por el ángulo inferior izquierdo entra a cuadro el Espía II, camina en dirección al Espía I.

15.1.2. plano americano

El Espía II entrega la Súmula al Espía I.

15.1.3. plano americano

Se cruzan. El Espía I sale de cuadro por la izquierda, el Espía II por la derecha. Una hoja de la Súmula queda en el piso.

Exterior / otra calle / atardecer.

15.2.1. long shot

El Espía I en actitud de espera.

15.2.2. long shot

El Espía I saluda.

15.3.1. medium shot

Entra a cuadro el Bacán en su auto.

15.3.2. long shot

El Bacán baja del auto. Se dirige hacia el Espía I.

15.3.3. medium shot

El Espía I lee cada palabra antes de decirla. El Bacán truena los dedos.

Voz in:

Espía II - ... Súmula ...nunca ...infusa ...de ...excepciones ...morfológicas.

15.3.4. medium shot

El Bacán le arrebata las hojas. Las revisa.

Voz in:

Bacán - No entiendo nada.

Espía II – Lea con atención: La poesía viene hasta en auxilio de sus enemigos.

(José Lezama Lima. *Introducción a los Vasos Órficos. X y XX*).

15.3.5. full shot

El Bacán sigue intentando descifrar mientras se dirige hacia el auto.

15.3.6. plano americano

El Bacán le da las hojas al Espía I, mira la hora, arranca el auto, salen de cuadro.

15.3.7. full shot

Otra hoja de la Súmula queda en el suelo.

16. Una fiesta neobarroca.

Interior / salón de fiestas / noche.

16.1.1. full shot

Anarca y Cissus.

16.1.2. plano americano

Leda y los gemelos.

16.2.1. full shot

Eco va atomar un dulce. Voltea. Entran a cuadro por el extremo inferior el Bacán y los Espías I y II. Llevan puestas unas máscaras.

16.3.1. *long shot*

Una vez que están todos distribuidos de manera conveniente, Anarca da la señal a Cissus para que interprete una música neobarroca. Esta música alterna fragmentos para baile y fragmentos para pausas en las que los bailarines deben quedar inmóviles.

16.3.2. *plano americano*

Leda y el cisne bailando

16.3.3. *full shot*

En primer plano Anarca y el Espía II alternan baile con inmovilidad.

16.3.4. *plano americano*

La música ha cesado. Muy animados Cissus, Anarca y el Espía I.

16.4.1. *plano americano*

En un pasillo el Bacán retoca su atuendo.

16.4.2. *plano americano*

Entra Eco a cuadro, lo mira. El Bacán vuelve a colocarse la máscara.

Voz in:

Bacán – Las niñas no existen.

16.5.1. *full shot*

Cissus tocando una música de fondo. Eco entra a cuadro por la izquierda.

Voz in:

Eco – El Bacán es el cisne.

16.5.2. *long shot*

En primer plano Leda y Anarca. Entra Eco a cuadro por la izquierda. Al fondo de cuadro la fiesta sigue su curso.

Voz in:

Eco – El cisne es el Bacán.

16.6.1. *medium shot*

Leda y el Cisne en primer plano, en segundo Anarca y el Espía II. Recomienda la música neobarroca. Bailan

16.6.2. *long shot*

La música continúa, las parejas bailan. Se hace la pausa, las parejas inmóviles. En último plano el Espía I tomando una copa.

Exterior / interior / salón de fiestas / amanecer.

16.7.1. *long shot*

Aprovechando la pausa, Eco y los gemelos en primer plano. Por el extremo superior de cuadro entra Cissus en un aunto. Se detiene frente al trío.

16.7.2. *full shot*

El auto se marcha.

16.7.3. *long shot*

Continúa la pausa. Suena un claxon. Leda y Anarca dejan a sus parejas y salen por el extremo inferior de cuadro.

16.7.4. *full shot*

Leda y Anarca entran a cuadro por el extremo inferior.

16.7.5. *full shot*

En primer plano entran a cuadro el Bacán y el Espía II. El auto arranca.

16.7.6. *long shot*

En primer plano se incorpora el Espía I. El auto se aleja.

17. La caída de Licario.

Exterior / lago / primeras horas de la mañana.

17.1.1. *long shot*

Leda, los gemelos, Eco y Anarca, listos para huir. Cissus impulsa el bote, no alcanza a subirse.

17.1.2. *full shot*

El bote se aleja.

Voz in:

Eco - ¡Cissus! ¡Cissus!

17.2.1. *long shot*

El bote se ha alejado. Cissus ahogándose. Entran a cuadro por el extremo inferior el Bacán y los Espías I y II, miran indiferentes la escena.

17.2.2. *long shot*

Cissus sale de cuadro por el agua.

18. El río.

Exterior / río / mañana.

18.1.1. *long shot*

El bote navegando por un río.

18.2.1. *long shot*

En primer plano el frente del bote. Eco y Anarca. Entra a cuadro un barco con un tripulante que les hace señas. Es el Amante de Anarca.

18.2.2. *plano americano*

Al ir subiendo al barco, van entrando a cuadro los rescatados.

18.2.3. *plano americano*

Anarca como si fuese levada por las aguas.

Voz in:

Amante – El camino más corto entre dos seres es el de la atracción apasionada.

(Octavio Paz. *El Ogro Filantrópico*. ¿Por qué Fourier? Al predicar la duda absoluta frente a las ideas recibidas, Fourier nos enseña a confiar en el cuerpo y en sus impulsos; al exaltar la desviación, también absoluta, de todas las morales, nos muestra que el camino más corto entre dos seres es el de la atracción apasionada).

19. By the mark, twain.

Exterior / río / primeras horas de la tarde.

19.0.0.

e comêço aquí e meço aquí este comêço e recomeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não a viagem mas o comêço da por isso meço por isso comêço escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremesso por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescrevo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas misman ensimesman onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever e não escrever sobre não escrever e por isso comêço descomeço
(Haroldo de Campos. *Galaxias*).

19.1.1. long shot

Las embarcaciones.

19.1.2. medium shot

Anarca y el Amante.

19.2.1. close shot

Leda con la pluma del cisne.

19.2.2. full shot

En primer plano, Leda va diciendo lo que va escribiendo. Eco escucha con suma atención.

Voz in:

Leda – Con la pluma en la mano, la narrativa es un arte difícil. La narrativa debe fluir como fluye el arroyo por las colinas y las llanuras, modificando su curso ante cada roca con la que tropieza y cada estribación, cubierta de hierba, que se proyecta en su camino... siempre adelante, siempre siguiendo al menos una ley, la ley de la narrativa, que no tiene ley. No hay nada que hacer sino emprender el viaje, el cómo no es importante, con tal de que el viaje se haga.
(Mark Twain. *Autobiografía*)

19.3.1. full shot

Eco voltea. En la cubierta unas ramas de cissus con gotas de agua. Eco levanta la vista.

19.3.2. plano americano

Cissus junto a los demás.

Voz in:

Cissus – Un día alcanzaremos nuestra meta, y entonces hablaremos con orgullo de los largos viajes que arrostramos para alcanzarla. De hecho, ni siquiera estábamos conscientes de estar viajando. Pero hemos llegado hasta aquí porque en cada momento imaginábamos que estábamos en casa.
(Friederich Nietzsche. *La Gaya Ciencia*).

19.3.2. close shot

Las aguas del río. Aparecen unas ramas de cissus. (disolvencia).

Voz over:

José Lezama Lima – Ritmo hesicástico. Podemos empezar.
(José Lezama Lima. *Paradiso*).

- 5 -

LAS SANTAS SEBASTIANAS
(fragmento de guión
último proyecto no realizado)

Las Santas Sebastianas

En torno a la imagen del San Sebastián, elaboro una serie de pinturas y a partir de éstas, una serie de coreografías que quieren dar cuenta del dolor, físico y mental, expresado en ciertas actitudes por todos padecidas, ¿quienes?, mis amigas artistas y yo; a ellas a manera de homenaje, está dedicado este trabajo.

3 coreografías interpretadas por una bailarina y un bailearín



El dolor

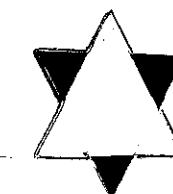


El duelo



El triángulo

Cantata:
"Cesate Omai Cesate"
Antonio Vivaldi.



Cantata: N 106
Sonatina: Actus trag-
cus
Johann Sebastian Bach.

Cantata: N 192
Johann Sebastian Bach.

Serie de pinturas Las Santas Sebastianas

finale

fotografías de artistas amigas

Título y texto introductorio

Créditos



[El proyecto de las Santas Sebastianas en el que trabajaba Adriana Contreras en el momento de su fallecimiento, no se encontró completo. Existen diálogos idénticos a los que se reproducen en las páginas 89 y 90. La nota en la parte superior de la página 90 es nuestra. El cuadro de la serie Las Santas Sebastianas que se reproduce en la página 93, dos detalles del mismo cuadro y dos detalles de un segundo cuadro que se reproducen en la página 91, así como la fotografía del maniquí que se reproduce en la página 92, se encontraban en el archivo del proyecto en el orden que aquí se utiliza, sin otra indicación. Las pintoras y escultoras mencionadas en el guión son artistas uruguayas amigas de Adriana Contreras, pero no se encontraron en el archivo referencias directas a sus obras, y ninguna de las fotografías que podrían corresponder se encontraba en el mismo archivo, por lo cual no se incluye aquí ninguna imagen correspondiente. Nota del editor].

Signos propios del proyecto:

BM - Bailarina mujer
BH - Bailarín hombre
F - Figurantes
A.C. - Adriana Contreras

COREOGRAFIAS. (D)

D Música: Wim Mertens.
< Interior: foro de caja negra.
Exterior (día): una calle, día.
Bailarina. (BM)
Vestuario: 3 atuendos:
foro: BM - 1, BM - 2, BM - 3.
calle: BM - 3
Utilería: En el foro, un diván.
(Ojalá el foro cuente con uno)
D Música: Vivaldi. Cantata
D "Cesate omái cesate".
Interior: foro de caja negra.
Exterior (día): Calle con balcones.
Parque con bancas. (La
grabación de este fragmento
se haría durante la grabación de la
coreografía)
D
T)
foro: Bailarina (BM)
Bailarín (BH)
5 Figurantes (5 F)
parque: BM y BH.
calle con bailarines: BM, BH y
1 figuranta (con dos perros). (1 F)
Vestuario: (foro): BM - 4
BH - 1
5 F - 5
(parque): BM - 5
BH - 1
(calle con balcones): BM - 2
BH - 1
1 F - 1
calle: BM - 3
Utilería: En el foro, una camilla
ginecológica.

D Música: Bach. Cantata 106,
T Sonatina "Actas tragicas".

Exterior (día): Parque con bancas.
Calle de San Sebastián.
BM y BH
Vestuario: BM - 5
BH - 1

D Música: Bach. Cantata 192.
S
Interior: Sala del Museo de San
Carlos donde se encuentra
la escultura del San Sebastián.
Exterior (día): Patio del museo, desde
el cual se ve dicha
escultura.
BM y BH.
Vestuario: BM - 5
BH - 1

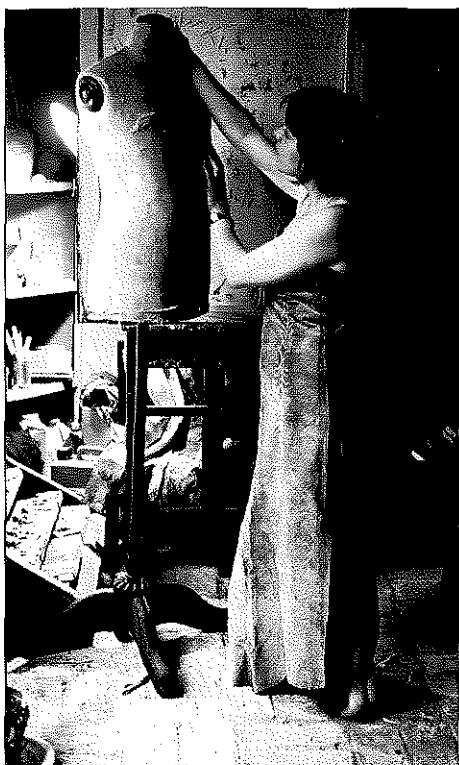
Utilería: Papel de embalaje y
cordeles o piolas.
Pinturas de las Santas
Sebastianas de A.C.

ICONOGRAFIAS. (O)

Registro de:

O Serie de pinturas "Las Santas
Sebastianas" de A.C.
O Fotografías de varias artistas
pintoras, escultoras y bailarinas:
Verónica Stoffen, Cecilia García,
Virginia Patrone, Mariana Carranza.
O Texto introductorio
O título y créditos.





92



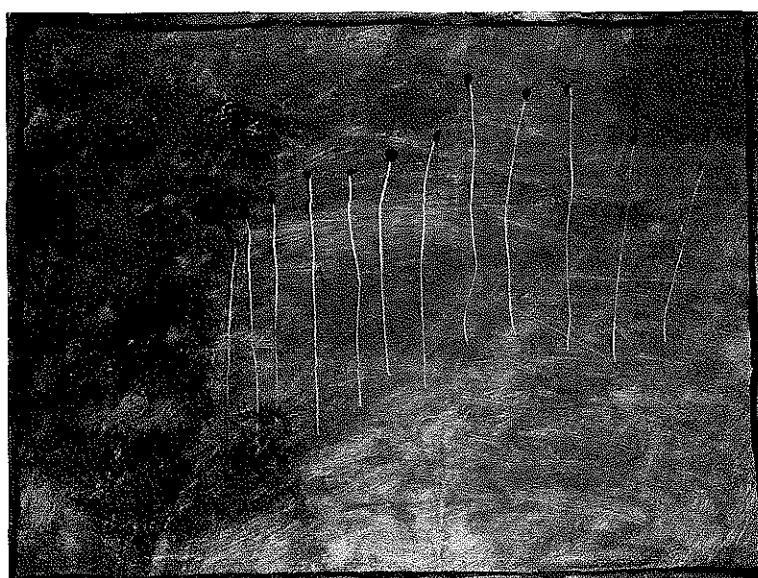
93

- 6 -

PINTURA



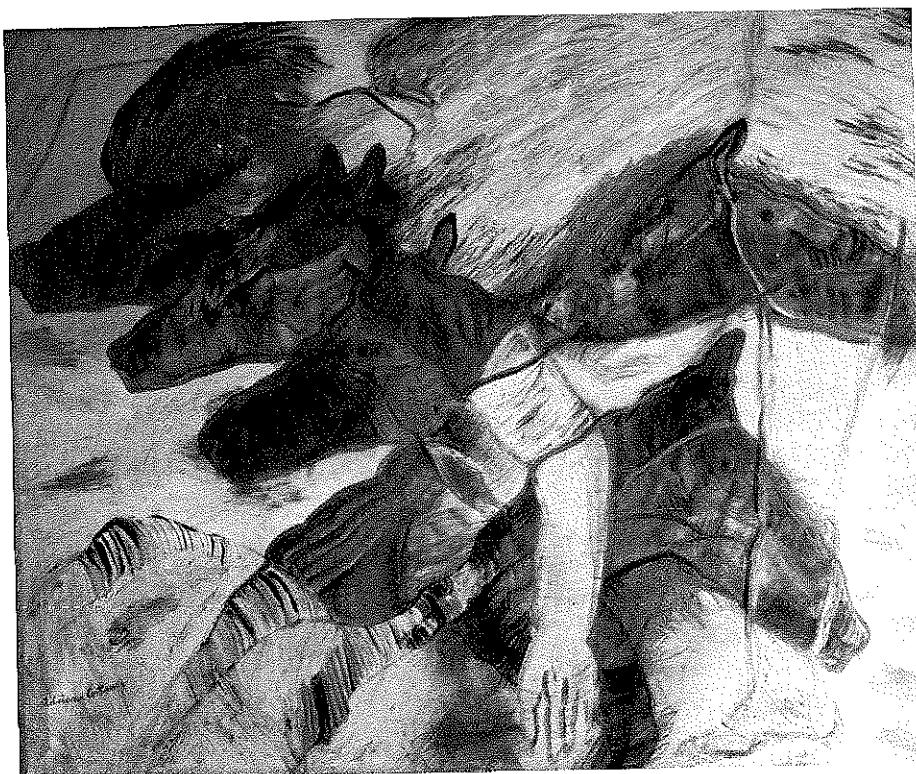
serie prisiones, c. 1986
1. Seres concentrados
técnica mixta
50 x 65.3 cm



serie prisiones, c. 1986
2. A través de la celda 2
técnica mixta
45.4 x 59.8 cm



Opio para la niña, c. 1981
Gouache sobre cartón
81 x 101.5 cm



Sin título, c. 1984
Óleo sobre tela
100 x 120 cm

98



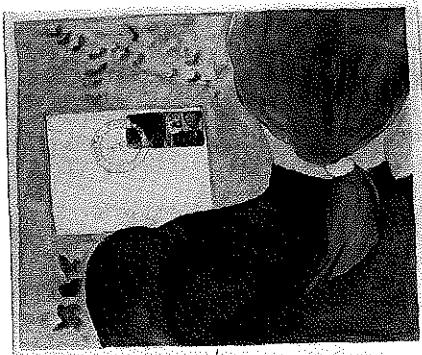
Sin título, c. 1981
Óleo sobre tela
100 x 120 cm

99

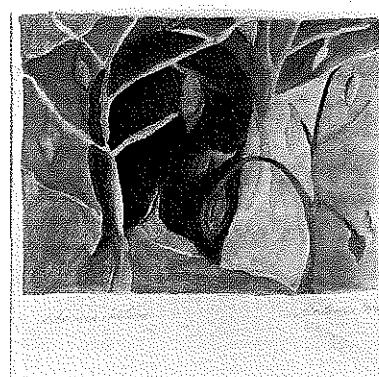


Sin título, c. 1993
Óleo sobre tela
129 x 150 cm

Portafolios
Serie
" Temps variable "
Montevideo, 1989



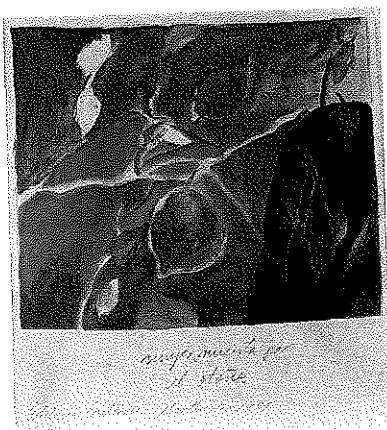
1. Sin título
23.1 x 24.4 cm



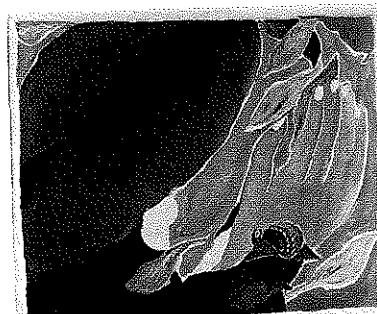
4. Sin título
28.1 x 24.9 cm



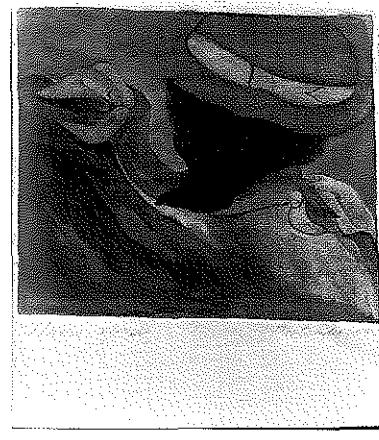
5. Tyger, tyger, burning bright, in the
forest of the night: what immortal
hand or eye, could frame thy forceful
symmetry?
29.8 x 24.9 cm



2. Mujer muerta por el otoño
28.7 x 24.7 cm



3. Sin título
24.8 x 30 cm



6. Sin título
28.4 x 24.9 cm



7. Sin título
28.9 x 25 cm

EPÍLOGO
Alberto Domingo

Diré muy simplemente, ella, Adriana, mi sobrina, fue un ser magnífico en la lucidez y en la ternura; cineasta de carrera, pintora no por poco reconocida menos espléndida y fulgurante. Vivió, amó, sufrió y trabajó incansablemente. Dio a muchos muchísimo cariño. Si tuviera que describirla en un exterior nomás, con pocas palabras, lo sintetizaría en un breve concepto: Fue de un modo extraordinario la inteligencia unida a la sencillez.

Quiero por último repetir el cuento que me enseñó uno de sus últimos días.

"Ocurre que un viajero se detiene en una casa modestísima a la orilla del camino, se sorprende de la frugalidad extrema de su morador y le pregunta cómo es que se satisface y con tan mínimas cosas. El morador le dice: Es qué nada más necesito, pero usted también casi nada lleva encima. El viajero explica: Es que yo estoy de paso y el morador concluye, yo también."

Para mi hermana, para su madre que le dió la luz y que hoy sufre su eclipse, yo sólo le diré lo mismo en un abrazo. Estamos de paso. Sólo venimos a soñar, nada es nuestro en realidad excepto la esperanza de unirnos otra vez, mañana.

[fragmento de un texto leído en la radio, por su autor, en la semana posterior al fallecimiento de Adriana Contreras]



Adriana Contreras, c. 1957
crayola
dibujo de infancia, sin título
21.6 x 28 cm

Transcripción de una cronología de puño y letra de Adriana Contreras.

Adriana Contreras Gutiérrez
Ciudad de México, 18 de noviembre de 1953

1970/72.
Escuela Nacional Preparatoria # 6 UNAM, Área: Disciplinas artísticas.

1973.
Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM (Curso de Artes visuales, curso de grabado con Francisco Moreno Capdevilla, Curso de dibujo con Gilberto Aceves Navarro Danza Nacional, técnica Graham con Federico Castro).

1974.
Taller experimental de gráfica de la Habana, Cuba.
Curso de literatura en la facultad de letras de la Habana, Cuba.

1975.
Fotografía y laboratorio de revelado en el departamento fotográfico de la revista Siempre, México D.F. Diseño de carteles y exposición colectiva de pintura en la sala de arte público Siqueiros. Exposición individual de grabado y pintura en la Alianza francesa de México.

1976/1981.
Estudios en el Centro de estudios cinematográficos de la UNAM (CUEC). Dirección de los cineminutos: *un gesto social, noticias en el desayuno* (super 8 CUEC). Dirección del cortometraje: *La sagrada familia* (10 minutos super 8 CUEC).
Sonido del cortometraje: *Mi lucha* (super 8, 15 minutos, dirección Jorge Acevedo, CUEC). Danza teatro del espacio, técnica Graham con Gladiola Orozco.

1977.
Sonido del medio metraje: *Apuntes para Asa Branca* (16 mm blanco y negro, 45 minutos. Dirección: Daniel Da Silveira). Danza técnica Graham con Anadel Lynton.
1977/1982. Publicación de fotografía artística en "La cultura en México", suplemento de la revista Siempre, para ilustración de los siguientes textos.
Fragmentos de un discurso amoroso, Roland Barthes
Los charlatanes y las histéricas o Dr. Caligari, Dr. Freud de Catherine B. Clément
Un nuevo tipo de intelectual: el disidente, por Julia Kristeva
El manierismo en la música contemporánea por Francis Müller
La oreja fría por Jean François Hirsch
Entrevista a Alain Robbe-Grillet por Hugo Bonaldi.

1978.
Dirección del cortometraje: *Lecciones de Poesía*. (16 mm, Blanco y negro, 15 minutos, guión sobre la obra de teatro Hölderlin de Peter Weiss, fotografía: Angel Goded, con Claudia Salas, Eugenio Bermejillo, Jorge Wagner, producción CUEC). Exhibida en el ciclo "Jóvenes cineastas mexicanos" de la Cineteca Nacional 1979 y en la muestra de cortometraje mexicano patrocinada por la Cinematoteca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y el núcleo de cine de Funarte, Galería Jurandy Noronha, Río de Janeiro, 1980.
Participa en el primer curso abierto: "La mujer en el cine, mujeres cineastas" organizado por el CUEC, el Instituto Goethe y Radio UNAM.
Participa en la VIII jornada brasileña de cortometraje 79 organizada por Embrafilme y Funarte, en João Pessoa, Paraíba, (1979).

1978/1980. Técnica Graham con Federico Castro.
1978/1981. Directora de la sección de producción del departamento de actividades cinematográficas de la UNAM bajo la dirección de Manuel González Casanova.

1979.
Dirección del cortometraje: *Naturaleza muerta* (16 mm, color, 10 minutos. Fotografía Santiago Navarrete. Con Ramón Mas, Ana María Escalera, Antonio Saborit, producción CUEC). Exhibido en el ciclo Producción 1979 del CUEC, Salón Rojo de la Cineteca Nacional 1979.
Participa en el segundo curso abierto: "La mujer en el cine, mujeres cineastas" organizado por el CUEC, la embajada real de Dinamarca y Radio UNAM (1980). Incluido en los ciclos: "Nuevas realizadoras", sala José Revueltas, Centro Cultural Universitario, 1982. Películas alemanas del ambiente de los trabajadores, acompañadas por cortometrajes del CUEC, organizado por el Instituto Goethe (1982).
Participa en el evento "Cabellos largos, ideas cortas?" Organizado por el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, 1984.
Producción y/o dirección de 26 spots publicitarios en 16 mm y en video sobre publicaciones y actividades universitarias para el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.
Supervisión y control de producción y/o post producción de 16 cortos y largometrajes (documental y ficción) para el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

1980.
Producción del largometraje: *No, Cardel no* (16 mm, color, 70 minutos. Dirección: Daniel Da Silveira, producción CUEC).

1981.
Guion y dirección del largometraje: *Historias de vida*. (16 mm, color, 70 minutos. Fotografía: Toni Kuhn, sonido: Ariel Zúñiga, edición: Hugo Bonaldi, con: Juana Juárez, Gabriela González, Rodrigo Cruz, Ana María Escalera, producción: CUEC).
Exhibido en la Semana de la cultura mexicana, en el centro Georges Pompidou, París, Francia, 1981.
Participa en el Encuentro Internacional de Escuelas de Cine de Karlovy-Vary, Checoeslovaquia, 1981.
Estreno: Salón Rojo de la Cineteca Nacional, 1982.
Incluido en los ciclos: "Nuevas realizadoras", sala José Revueltas, Centro Cultural Universitario, 1982. Cine independiente mexicano, cinematógrafo Lumière, 1982.

1982.
Investigación, guion y pre producción para un documental sobre la obra de la fotógrafa Lola Alvarez Bravo para el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

1983.
Realización de documentales en video sobre la salud para el Banco Nacional de México (Banamex).

1984/1985.
Realización de cortometrajes documentales para el Departamento de Comunicación Social de Televisa, S.A. Programa de Ricardo Rocha. (Este programa es emitido por el canal 2 de México D.F. cubriendo el territorio nacional y llegando por vía satélite a Estados Unidos).
La fotografía de Lola Alvarez Bravo.
Hombres ante el espejo, sobre un texto de Marcel Duchamps
El cine de Roberto Gavaldón

La escultura de Francisco Zúñiga
El retrato fotográfico (Obras de Nadar, August Sander, Julia Margaret Cameron, Henri Cartier-Bresson, Bernice Abbot, Paul Strand, Edward Weston, Diane Arbus, Richard Avedon, pertenecientes a la colección de Manuel Alvarez Bravo).
El otro valle de México, sobre la pintura de José María Velasco.
Entrevista a Haroldo de Campos.

1985.
Producción ejecutiva y dirección artística del largometraje: *La pequeña muerte*. (16 mm, color, 120 minutos, guion y dirección: Hugo Bonaldi, fotografía: Toni Kuhn, con: Jesusa Rodríguez, Gustavo Ganem, Armando de León, producción: Cinematográfica Licario). Danza, técnica llimón con Bernardo Benítez.

1986.
Exhibición de la serie "Dibujos - bisagra", para un homenaje a José Lezama Lima en la Biblioteca Nacional del Uruguay. Director de la Biblioteca: Enrique Fierro.
Proyección de *Lecciones de Poesía*, *Naturaleza muerta*, *Historias de vida*, en la sala Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Danza, técnica Graham con Florencia Valera
1986/1989. Guion, dirección y producción ejecutiva del largometraje: *La nube de Magallanes* (16 mm, color, 80 minutos. Fotografía: Ariel Zúñiga y Jesús Zavalá, fotografía: Corinne de Royer, música: Carlos Da Silveira, coreografía: Verónica Steffen y Florencia Valera, máscaras y alas: Mariana Carranza, vestuario: Laura Lockhart, sonido: Daniel Márquez, con: Sergio Elena Hernández, Jorge Esmoris, José Telechea, Paula Ortega, Daniel Montero, Eugenio Zares, Gabriela Quintana, Gabriel Vieira, David García, producción: Sinc, S.A. de México, con el auspicio del Instituto Nacional del Libro del Uruguay y la colaboración de la Biblioteca Nacional del Uruguay.

1986: Investigación y guion, Montevideo.
1987: Pre producción: México D.F. y Montevideo. Rodaje: Montevideo.
1988/1989: Post producción: Montevideo, México D.F., Nueva York.
1989: Estreno en la Cinemateca uruguaya.
1989/1990: Objeto de análisis teórico en el seminario de literatura comparada de la cátedra San Martín de Lisa Block de Behar en la Universidad Hebreo de Jerusalén, Israel.
1990: Proyección especial para Christain Metz, con la concomitante consideración de la película en su exposición teórica en el palacio Taranco de Montevideo, Uruguay.
1991: proyección en el Homenaje a Haroldo de Campos llevada a cabo por intelectuales de Brasil, Alemania, Uruguay, Canadá y México, relacionados desde prácticas diversas con la obra del poeta y teórico brasileño. Centro Cultural Internacional de Salto. Salto Oriental, Uruguay.
1992. Participa en el foro Internacional de la Cineteca Nacional de la Ciudad de México.
1993. Participa en el evento Cinema Maldoror junto con otras películas de cineastas que abordaron a Isidore Ducasse: Michel Butor, Jean Luc Godard, Werner Schroeter, Philippe Van de Walle, Shuji Terayama. Instituto de Artes Contemporáneas (ICA) de Londres.

1989:
Guion para el Video-arte: *Agua y Fuego*, escrito y dibujado en colaboración con Mariana Carranza, Costa de Rocha, Uruguay. Danza, técnica llimón con Verónica Steffen

1990/1992.
Escuela Bayerthal de Buddenberg Schneerman Ingeborg.
Música aplicada a la coreografía con Jon Gibson. Anatomía aplicada a la coreografía con Nancy Topf.

1993/1996.
Danza, técnica Feldenkrais con Claudia Bejar.

1994/1996.
Investigación y guión de: *Cygnus*, proyecto no realizado.

1995.
Exposición teórica en el seminario "La literatura y el cine van al cine", organizado por el Instituto Goethe y la licenciatura en ciencias de la comunicación de la Universidad de la República con la participación de Joachim Paech, Anne Paech, Lisa Block de Behar y Gabriel Galli, Montevideo, Uruguay.

1996.
Asesoría a los estudiantes de licenciatura en ciencias de la comunicación, cátedra de semiótica de Lisa Block de Behar, de la Universidad de la República del Uruguay, quienes se encuentran llevando a cabo diversas interpretaciones teóricas sobre *La nube de Magallanes*, para ser incluidas en un libro. (*Escrito sobre el cisne*. Coordinación de Lisa Block de Behar. Ciencias de la Comunicación. Comisión Sectorial de Investigación Científica. Universidad de la República, Montevideo, 1997).

1996/1997.
Danza, técnica Chi Kun con Chi San

1998.
Investigación y guión de: *Las Santas Sebastianas*, proyecto no realizado.

2001.
Fallece en la ciudad de México el 27 de Febrero.

ÍNDICE

1. ADRIANA ASCENDE À NUVEM DE MAGALHÃES
HAROLDO DE CAMPOS

2. LA CONSTELACIÓN DE ADRIANA
LISA BLOCK DE BEHAR

3. LA NUBE DE MAGALLANES

4. CYGNUS

5. LAS SANTAS SEBASTIANAS

6. PINTURA

7. EPÍLOGO
ALBERTO DOMINGO

CRONOLOGÍA DE ADRIANA CONTRERAS

Adriana Contreras

FRAGMENTOS DE OBRA

SE TIRARON MIL EJEMPLARES MÁS SOBRANTES PARA DEPOSITO LEGAL SOBRE PAPEL COUCHÉ CREMA, DE 135 GR., GUARDAS EN TIZIANO DE 160 GR. Y FORROS EN DEPONTE HECHO A MANO DE 225 GR. SE FORMÓ EN TIPO OPTIMA DE ALBEDRÍO/SINC, S.A. DE C.V. ARIEL ZÚÑIGA Y ALBERTO BRAVO CUIDARON LA EDICIÓN QUE SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN EL TALLER DE ARTES GRÁFICAS BRAVO WILLIAMS DE LA CIUDAD DE MÉXICO, EL 18 DE NOVIEMBRE DE 2001, DÍA EN QUE ADRIANA CONTRERAS CUMPLIRÍA 48 AÑOS.