

Cine político francés de no ficción III: El arte del comentario

2011-07-04 12:57:35

[Inicio](#) [1](#) [2](#)

Mientras los documentalistas [Sylvain George y Jérémie Gravayat](#) buscan revelar los grandes relatos colectivos de los olvidados, los cineastas experimentales **Yves-Marie Mahé** y **Derek Woolfenden** siguen, desde hace unos quince años, un sendero más empinado y modesto. Su cine, situado en el linaje de la mejor tradición vanguardista —desde la animación sin cámara de un **Norman McLaren** hasta el arte del desecho de un **Bruce Conner**—, favorece la “controversia personal” e incita al robo generalizado de las imágenes más trilladas de la sociedad del espectáculo. Esta familiaridad con el lenguaje y con las imágenes del poder puede desorientar al espectador distraído o al moralista, pero no puede soslayar la dimensión iconoclasta de unos trabajos que se esfuerzan por explorar, gracias al arte del comentario, las fricciones entre una subjetividad enajenada y la fábrica del deseo en serie. Herederos de la heterodoxia libertaria y delirante del letrismo, del mayo del 68, de la revista *Hara-Kiri*, del *punk* y del *Black Power*, Mahé y Woolfenden se empeñan en remitir al sistema los signos de su propia decadencia, con un humor jocoso y una energía corrosiva. Para ellos, una buena bofetada siempre valdrá más que un largo discurso. Es precisamente esta capacidad para llenar de sentido sus destellos visuales, recordando el arte del fotomontaje dadaísta o el de los activistas del *scratch video*, lo que distingue sus obras del cine militante de retórica pesada y lo que les concede un sitio singular en el paisaje cinematográfico francés.

Cineasta y músico nacido en 1972, Yves-Marie Mahé es autor de una treintena de películas de entre uno y doce minutos de duración. En sus ensayos, saturados de música punk e industrial que él mismo ensambla o compone, el director recurre a técnicas de animación (raspaduras del celuloide, lejíja, refilmación fotograma a fotograma) y de *found footage*, partiendo de una única fuente que reduce mediante el montaje. Su estética es más *low-fi* que digital, privilegiando la violencia del montaje y las interrupciones frecuentes de fotogramas negros o de rótulos. Por su parte, Derek Woolfenden, nacido en 1978, ha realizado unas quince películas. Fanático del cine fantástico o de explotación, gran archivista y entomólogo de los medios, en sus metaficciones mezcla una multitud de líneas narrativas, de registros y de texturas, recurriendo frecuentemente a la duplicación, a la sobreimpresión o a las filmaciones directas de la pantalla de televisión. Su conocimiento del montaje y de la cita sonora le permiten crear sofisticados *patchworks* audiovisuales, una suerte de frescos cinematográficos concentrados a partir de fuentes muy diversas.

El punto común entre ambos cineastas [1], además de una marcada inclinación por el juego y la crítica social, radica en su interés por la política de los cuerpos que abordan a través del prisma de las representaciones de la sexualidad, del poder y de la diversión, defendiendo así una visión del cine experimental que se aleja de la abstracción. La apropiación de escenas y de temáticas sexuales, a menudo cargadas de la violencia propia de la industria pornográfica o de Hollywood, es una constante en su primera etapa.

En *J'aime Bond* (2008), Mahé procede, por ejemplo, a despedazar la mecánica fantasmática del *blockbuster* a la vez que critica ferozmente sus efectos. El filme se inicia con unos títulos sobre fondo negro que señalan: "En 1981, cuando se estrenó el 12° James Bond, se podía encontrar esta foto en la prensa". Sigue entonces el póster promocional oficial donde aparecen las siete "chicas Bond" en bikini. "Yo pensaba que *For Your Eyes Only* se correspondía perfectamente a su título", indica seguidamente. Luego la cámara enfoca en detalle a cada una de las siete caras de la fotografía, tal y como lo hizo **Ken Jacobs** en su clásico *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), para después hacer corresponder cada rostro con la presencia de la actriz en un plano de la película.

La aparición de las actrices está acompañada por un comentario que manifiesta la decepción sexual del joven Mahé frente a lo que se ve: "¿Qué coño hace con falda? No pago para ver caras". Al final, incrédulo, el cineasta estalla y utiliza como prueba el *travelling* de una secuencia insulsa del filme, rodada al borde de una piscina, en el que cada una de las chicas aparece furtivamente. La moraleja final se presenta a modo de provocación: "Durante mucho tiempo este film ha significado para mí un ideal de vida, incluso una filosofía: ¡Putas y coca! ¡Finalmente, decidí no ser un cabrón y, con toda lógica, evitar a cualquier zorra!"

Yo-Yo Rated (2006) de Woolfenden comienza con una secuencia realizada en 1995 en la que el director y un amigo, entonces adolescentes, confiesan ante la cámara, de forma conmovedora y ridícula, su frustración sexual y su miedo al mundo. Volvemos a encontrarnos con los dos amigos, diez años más tarde, desnudos sobre un sofá. Frente a ellos, aparecen una televisión escupiendo noticias y una mujer joven ligera de ropa que, simultáneamente, debe excitarlos y filmarlos. Un espejo situado detrás de los amigos nos devela este contra-campo en una hábil multiplicación de la mirada *voyeurista*. Los hombres empiezan entonces a masturbarse sin conseguirlo realmente... La escena, patética, incómoda y cómica a la vez, tiene la apariencia de un concurso deportivo. En un segundo tiempo, un montaje de *found footage* da cuenta del posible fuera de campo de la *performance*, que podría justificar la impotencia de estos dos personajes. Desfilan ante nuestros ojos imágenes de *cowboys*, de rascacielos, de militares, de hombres de estado... En resumen, lo que la masculinidad considera la expresión de su poder. Simultáneamente, fragmentos sonoros y citas (Me excita hacer el mal; Cuando la imagen del padre desaparece de la sociedad, la imagen del ídolo la reemplaza; Cada uno mata las cosas que ama) atraviesan las imágenes y las contradicen. El *patchwork* va *in crescendo*: planos de incendios y de explosiones sobrepuestos a escenas de acoplamientos se suceden en un exceso que nos recuerda tanto la naturaleza abrasiva del amor como el uso que de él hace el espectáculo.

Sin embargo, este interés por la dimensión erótica del espectáculo, aún cuando recupera imágenes explícitas de pornografía, no tiene nada que ver con fenómenos publicitarios como la ola del *porno-chic*, por ejemplo. A medio camino entre la fascinación y el hastío, Mahé y Woolfenden confrontan estas imágenes con motivos personales, políticos y autobiográficos que, mediante el montaje y los comentarios, constituyen la base de un intento de recodificar y distanciarse del material recuperado. De esta manera, la pornografía es explotada, principalmente por Mahé, de muchas maneras en función de cada película: puede servir para remarcar la promesa suspendida y nunca cumplida del erotismo comercial así como de antídoto a discursos autoritarios de todo tipo, ya sean religiosos, estéticos o económicos.

En *Hybride* (2001), imágenes de parejas que se intercambian son yuxtapuestas con el sonido de un célebre programa cultural de la radio francesa, *Le masque et la plume*, en el que los críticos invitados se ensañan con la inmoralidad y la violencia de un filme de **Gaspar Noé**. En *C'est bon pour la morale* (2005) las metáforas espaciales destinadas a reforzar los discursos moralistas de un cura dirigidos a los jóvenes ("a ti, en tu vida, el Señor te llama a tirar para adelante y a tirar para arriba") son ilustradas literalmente por las posiciones sexuales correspondientes. En *Plus travailler* (2008), una canción paródica de la banda

Los Charlots, *Merci patron*, elegida como banda sonora, colorea irónicamente escenas pirateadas de coitos, sugiriendo que el pueblo se deja literalmente “follar” por los patrones.

Podríamos multiplicar los ejemplos en los que la pornografía se convierte en un arma discursiva al servicio de los cineastas. Sus imágenes son además frecuentemente atacadas químicamente, encubiertas o parcialmente ocultadas para bloquear la visión. Su insistencia, que se diferencia por completo del acercamiento a las representaciones sexuales de un cineasta como **Dietmar Brehm** más interesado en indagar en el sadismo, se aleja claramente de todo intento de erotizar u excitar al espectador. De ahí que los cineastas recurran a la cesura, al fotograma negro y a la palabra castradora para interrumpir la ilusión del gozo sin fin, auspiciado por el flujo permanente del espectáculo.

Por tanto, más allá de su dimensión panfletaria, que evoca a la tradición de los libelos de la Revolución francesa destinados a ridiculizar a la aristocracia y al clero, las imágenes de la pornografía sirven para desarrollar una crítica, cargada de ambigüedad y amargura, en la que la enajenación sexual es central. En *Eveil et initiation* (2005), Mahé recuerda que “no ha habido revolución sexual, solo una (e)volución sexual”. En *Yo-yo Rated*, Woolfenden insiste: “la masturbación y el auto-encierro producen idiotas”. De hecho, lo que está en juego es principalmente una interrogación sobre el deseo y su inevitable contaminación por las industrias culturales. La pregunta que se hacen los cineastas podría resumirse así: ¿cómo invocar eficazmente una revolución que no tuvo lugar cuando el uso de las imágenes ha devenido, en esencia, pornográfico?

Para Mahé y Woolfenden, la pornografía tiene valor de evidencia, como un hecho cultural inevitable y no resulta chocante. Mahé nos remite, a través de la acumulación, aparentemente sin montaje de fragmentos porno sobre un fondo musical *disco* o industrial, al ruido continuo, a la circularidad y a la repetición de la *porno-esfera*: un sistema en el que la pornografía y el espectáculo son equivalentes. De ahí, los acercamientos de todas las imágenes de explotación del capitalismo, realizados por ambos cineastas. La pornografía acaba codeándose con escenas de acción y de asesinato, con planos de accidentes de coche, con secuencias de desfiles militares o de obras de construcción en un mismo baile mecánico, exhibicionista y estremecedor.

[Inicio](#) [1](#) [2](#)