

Blogs&Docs. Febrero 2013 Mangas verdes

SUMARIO

RESEÑAS: People's Park / Shadow Sites II / El cine en sus i-má(r)genes. Integral de Antoni Padrós. Pág.1-6

FESTIVALES: CHP:DOX Copenhagen. Diagonales de un festival en diálogo. Pág 6

ENTREVISTAS: Michel K. Zongo. Breve incursión esperanzadora por el documental africano. Pág. 8

UNDERDOCS: Bye bye Africa de Mahamat-Saleh Haroun. Pág.11

FUGAS: Archivos de cine experimental: pragmática y política del acceso. Pág.14

Blogs&Docs newsletter 58. Febrero 2013. Mangas verdes. Han colaborado en este número: Roberto Amaba, Gonzalo de Pedro, Ainize González, Aurelio Medina, Boris Monneau, José Ramón Otero Roko.

Agradecimientos: Nuria Giménez Lorang.

2006-2013. B L O G S & D O C S. Una iniciativa de la Asociación de Cine Blogsandocs. Con el apoyo del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona. ISSN: 2014-7864.

Reseñas

People's Park

Por Aurelio Medina

Envolvente plano secuencia a través de un parque público de Chengdu, People's Park es la última película que ha dirigido J.P. Sniadecki junto a Libbie Dina Cohn. Los dos son miembros del Sensory Ethnographic Lab, centro audiovisual especializado en trabajar la estética cinematográfica dentro de unas coordenadas sociales. Su apuesta les permite registrar decenas de situaciones, retratos individuales y en grupo, modos de ocio y descanso en este interminable parque urbano.

En 2008, el realizador **J.P. Sniadecki** acudió por primera vez a Chengdu, en el corazón de China, para filmar la demolición de un céntrico edificio. Su película, *Demolition*, además de ser un ejercicio de exploración del espacio público en transformación, le permitió entablar relación con esos trabajadores anónimos, nómadas que acudían a la gran ciudad para trabajar en la reestructuración del espacio ciudadano. Fijó su cámara para hacer diversos retratos en grupo (jóvenes *skaters*, trabajadores en el descanso, las horas nocturnas tras finalizar la jornada), que, en conjunto, devinieron en un retrato global del espacio de trabajo compartido durante las semanas que duró la demolición del edificio.

En *People's Park*, Sniadecki vuelve a Chengdu junto a **Libbie Dina Cohn** para filmar de nuevo a grupos de personas en diversas actitudes de sociabilización, en este caso disfrutando de su tiempo de ocio en un famoso parque urbano de la ciudad. Retratos de todo tipo, diferentes estados emocionales, actividades coreografiadas... formas de interacción que dibujan una amplia mirada hacia ese espacio público en constante movimiento. La novedad de *People's Park* es ese paseo que Sniadecki y Cohn quieren llevar hasta el extremo: un único plano secuencia que atravesase el inmenso parque de la ciudad china. Sin comentarios, sólo con el sonido ambiente que emana del parque, la cámara pasea como un viandante más, registrando colores, abstracciones sonoras, retratos familiares, solitarios o en grupo... Los ensayos para asimilar tan peculiar espacio de trabajo fueron abundantes. Según los directores, filmaron el parque en tres semanas en el verano de 2011, haciendo más de 20 tomas, portando ambos la cámara y el sonido directo.

El trayecto de la cámara está marcado por la espontaneidad y por el interés de registrar el tiempo. La gente mira a los realizadores, saluda, pasea junto a ellos, incluso parecen bailar por momentos con la propia cámara. No hay atisbo de incomodidad, de qué es lo que se puede hacer o decir delante del extranjero que filma, algo que sí ocurría en la anterior, *Demolition*. En aquella, los trabajadores se mostraban distantes, escuetos en sus frases iniciales y algo reacios a hablar con naturalidad ante la cámara del americano. Una de las virtudes de la película era cómo registraba poco a poco esa pérdida de

desconfianza y la paulatina interacción entre director y trabajadores, eliminando la barrera que suponía la cámara. En el aspecto formal, había más planos generales al inicio, algunos de situación, y a medida que la relación era más fluida la cámara perdía rigidez y se liberaba, como en ese paseo final por la plaza gobernada por la estatua de Mao. La película era, por tanto, también la filmación de una relación que se iba forjando gradualmente.

Algo parecido ocurría en otra de las anteriores películas de Sniadecki, *Foreign Parts* (2010) codirigida junto a **Véréna Paravel** y premiada en el Festival Punto de Vista en 2011. En ésta, los directores vivían y se relacionaban con los habitantes del extrarradio neoyorkino de Willets Point, a la sombra del estadio de los Nets, para conocer sus realidades y mostrar ese extraño ecosistema urbano antes de su inminente disolución en la constante gentrificación a la que está siendo sometida Nueva York.

People's Park va en otra dirección. La toma en plano secuencia aspira a filmar un momento concreto y se aleja del interés por dejar huella de una posible interacción entre directores y protagonistas. La relación con los transeúntes del parque es distinta; resulta cercana en algunos momentos, como en esos bailes donde parece que la cámara se mece junto a los habitantes de Chengdu como una extraña invitada a esa improvisada fiesta, pero la película prima extremar la forma cinematográfica (plano sin cortes y audio grabado en directo) para poder filmar ese instante de vida de los ciudadanos chinos. Lo que se filmaba en las anteriores *Foreign Parts* y *Demolition* era un proceso, aquí es un breve intervalo de vida. El registro del parque es una explosión colorista de momentos cotidianos, de descanso, de espectáculos en vivo en el parque, de largos tránsitos de un espacio a otro. El recorrido se inicia con un baile en grupo y se cierra con otro similar, dejando como última imagen un mar de rostros que saludan y sonríen a la cámara, cómplice como ellos de ese espacio de diversión.

Sniadecki y Cohn son miembros del Sensorial Ethnographic Lab, centro de investigación de la imagen de la Universidad de Harvard dirigido por el también realizador **Lucien Castaing-Taylor**. En torno a este centro trabaja una ingente nómina de realizadores interesados en las posibilidades de las nuevas tecnologías con el fin de “explorar la praxis corporal y el tejido afectivo de la existencia humana y animal, así como la estética y la naturaleza del mundo”. Dentro de esta descripción tan ambiciosa se han realizado, además de las ya mencionadas *Demolition* y *Foreign Parts*, piezas como *Sweetgrass* (**Ilisa Barbash**, L. Castaing-Taylor, 2009), *On Broadway* (**Aryo Danusirio**, 2011) o la reciente y premiada *Leviathan* (L. Castaing-Taylor y Véréna Paravel, 2012), así como interesantes exploraciones sonoras a cargo de **Ernst Karel** (1).

People's Park engarza las dos ideas principales de este grupo: el interés por ciertas formas de sociabilización y la experimentación de las técnicas cinematográficas. No hay tanta intención de intervenir y tejer relaciones, ni de mostrar en pantalla la experiencia en el lugar durante meses de convivencia. Sniadecki y Cohn han planteado un ejercicio de observación radical, impresionista e inundado de bellos matices, además de explorar las posibilidades de tiempo en continuidad que aporta el cine digital. Sobre la literatura afirmaba **Georges Perec** que había que “dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos” (2). Resulta indicado parafrasearle al final de este texto y así terminar de valorar este ejercicio fílmico que es *People's Park*: se antoja necesario escribir, escribir en tiempo real y mirar a los detalles, y así poder dejar surcos, rastros de aquello que acontece.

- - - -

(1) Los trabajos de este grupo investigador pueden consultarse en la web del Sensory Ethnographic Lab

(2) Georges Perec, “Especies de espacios” (Editorial: Ediciones de Intervención Cultural), 2003.

FICHA TÉCNICA: **Realización:** Libbie Dina Cohn, J.P. Sniadecki **Montaje:** Libbie Dina Cohn, J.P. Sniadecki **Producción:** Libbie Dina Cohn, J.P. Sniadecki **País y año de producción:** China, Estados Unidos, 2012

Shadow Sites II

Por Ainize González García

Shadow Sites II es un vídeo digital de un solo canal y está formada por una serie de imágenes aéreas del desierto iraquí. Sí, imágenes fijas, fotografías y tomas satelitales que escrudiñan de manera minuciosa un territorio que puede pensarse como árido, inhabitado y que, por el contrario, se muestra intervenido por el devenir humano.

(Los peces y los árboles se parecen. Se parecen en los anillos).

Vaya, que los árboles y los peces se parecen porque si se les realiza un corte horizontal es posible contar los anillos de su interior y saber así su edad. Ahora, la cuestión es, ¿esta fórmula puede hacerse extensible a las sinuosas líneas que se dibujan en el desierto iraquí? ¿Puede revelarse en ellas secretos recónditos de la civilización? Aún más, y de manera más concreta, ¿qué es lo que esconden esos caprichosos trazos circulares que se vislumbran en una de las imágenes de *Shadow Sites II* (2011) de **Jananne Al-Ani**?

Vestigios, restos arqueológicos, grandes estructuras metálicas, instalaciones militares, edificios en medio del desierto delimitados por una valla y que, vistos desde el aire, acaban por formar formas geométricas casi perfectas. Señales impresas en el territorio, al fin y al cabo, que comparten espacio expositivo con piezas mesopotámicas, estelas, tabletas, objetos de uso cotidiano, reconstrucciones virtuales de las ciudades y edificios de Uruk y Ur, joyas de tumbas reales, estatuas, así como filmaciones actuales de los yacimientos. Pasado y presente, el pasado impreso en el presente, incluso, que hace que entre la obra de Al-Ani y el resto de la exposición se forme una especie de diálogo secreto y visual que apela a la mirada, al viaje, a la memoria, y que acaba por otorgar a *Shadow Sites II*, también, un claro valor documental. Y es que, la obra de la videoartista y fotógrafa iraquí, que formó parte del pabellón "Wounded Water" de la 54ª edición de la Bienal de Venecia – de hecho, fue una de las piezas más celebradas de la muestra – ha sido incluida en la exposición *Antes del diluvio. Mesopotamia 3500-2100 a.C.* comisariada por **Pedro Azara** y que, tras su paso por Barcelona, podrá verse en el Caixaforum de Madrid entre el 27 de marzo y el 30 de junio de 2013.

Shadow Sites II es un vídeo digital de un solo canal y está formada por una serie de imágenes aéreas del desierto iraquí. Sí, imágenes fijas, fotografías y tomas satelitales que escrudiñan de manera minuciosa un territorio que puede pensarse como árido, inhabitado y que, por el contrario, se muestra intervenido por el devenir humano. Imágenes fijas, por otro lado, que acaban por verse sometidas a diferentes perspectivas de visión, a un absoluto dinamismo, propiciado, entre otros recursos, por imágenes que se mueven, que se van sucediendo las unas a otras de manera continuada, en una cadencia de fundidos entrelazados que van sobreimpresionándose de manera sutil. El *zoom* también juega un papel fundamental al sustituir éste el supuesto movimiento intrépido de la cámara, recreando el vaivén del vuelo, como si un helicóptero sobrevolase la zona en quiebros imposibles, formando una suerte de líneas incisivas cuya voluntad es penetrar en aquello que permanece oculto tras el velo de la extensa superficie arenosa. Así es como la imagen va acercándose de manera progresiva hacia la cámara, y lo hace de tal manera que el paisaje acaba por verse reducido a una rotunda materialidad plástica. Una masa ingente que gira, un inmenso y poroso muro blanquecino, un mapa de complejos trazos. En este sentido, la obra adquiere cierta evocación pictórica, escultórica también. Desde los rectangulares tejados blancos de una granja que recuerdan a grandes esculturas minimal, hasta las uniformes líneas de la arena parecidas a las de cuadros como *Die Fahne Hoch!* (1959) de **Frank Stella** en el que éstas, como "inexpresivas" que son, aparentemente no significan nada; sin olvidar los pequeños arbustos y ovejas que parecen pequeñas y casi imperceptibles motas de pintura. Reminiscencias informalistas donde la materia cobra un notable protagonismo. No en vano, del mismo modo que el artista imprime la huella de lo matérico sobre el lienzo, o sobre cualquier otro soporte, el hombre acaba por hacer lo propio sobre la superficie del territorio en el que habita. El trazo inconsciente que dibuja y construye el testimonio colectivo.

Más allá de extensiones plásticas, visuales, el sonido también resulta ser un factor fundamental en la obra. De hecho, la música electrónica que acompaña a las imágenes contribuye no sólo al dinamismo de las mismas sino que, además, imprime cierto cariz misterioso, perturbador, a la pieza. Sugerencia del viento, puertas y goznes que chirrían, sonidos de elementos quebradizos y, en un leve momento, el sonido de un helicóptero y una breve conversación de radio entre dos interlocutores. ¿Resonancia de una suerte de fotógrafa-artista-exploradora ávida de paisajes sublimes? ¿Una especie de romántica contemporánea a la búsqueda de "regiones liminares, alejadas de la civilización" como los hielos polares de **Caspar Friedrich** o la Sicilia de **Stendhal** que "revelan nuevos mundos a los espíritus románticos" (2)?

La vuelta de la mirada a esos lugares que se presuponen inhabitados, vacíos, extensos, sin rastros de civilización. El desierto como campo de batalla, como geografía remota, como cartografía imposible. Aunque, por la situación actual y pasada de la zona, así como también por el eco de las imágenes aéreas de los Raids de la I Guerra Mundial o por el impacto producido por las imágenes de la Guerra del Golfo de principios de los 90 que fueron difundidas de manera masiva por televisión, resulta difícil apelar únicamente a la sublimidad del paisaje. A ello se debe, quizá, la perversa asociación de *Shadows Sites II*, condicionada también por ese lacónico momento sonoro, con *Apocalypse Now* (1979) de **Francis Ford Coppola**. Imágenes aéreas, música que acompaña a las imágenes, conflicto bélico. La opulencia

descarnada del film de Coppola frente a la calma tensa de la pieza de Al-Ani. La ausencia y la desnudez. Tan sólo el recuerdo.

Hablaba **T. E. Lawrence** de un "desnudo desierto, bajo el cielo indiferente" (3). En *Shadow Sites II* ese "cuerpo desnudo" representa lo que **Jean-Yves Jouannais** ha venido a llamar "una lectura de la guerra por su geografía" (4). Esto es, el testimonio bélico desde el territorio. No obstante, la clara voluntad de valor testimonial y documental de Al-Ani no excluye que la obra desprenda una hermosa y sugerente plasticidad poética.

- - - -

(1) Kirmen Uribe, *Bilbao-New York-Bilbao*, Elkar, Donostia, 2008, p.11.

(2) Remo Bodei, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, Siruela, Madrid, 2011, p.140.

(3) T. E. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*, Júcar, Madrid, 1986, p.250.

(4) Véase Diane Dufour, Jean-Yves Jouannais (ed.), *Topographies de la Guerre*, Steidl Editions/Le Bal, París, 2011.

La obra de Jananne Al-Ani estuvo presente en la 54ª edición de la Bienal de Venecia. Se pudo ver en CaixaFórum Barcelona dentro de la exposición "*Antes del diluvio. Mesopotamia 3500-2100 a.C.*" ya concluída. La misma exposición estará en CaixaFórum Madrid a partir del 27 de marzo.

El cine en sus i-má(r)genes. Integral de Antoni Padrós

Por José Ramon Otero Roko

La Filmoteca de Catalunya ha editado junto a Cameo una antología de la obra de Antoni Padrós, cineasta omitido por el postfranquismo, en un pack de 4 DVD's que contiene también el libro "La rebelión del entusiasta" de Xose Prieto Souto.

Los sistemas de representación jerárquica son autoniveladores, niegan esencialmente la identidad de quienes están en un estrato más bajo de la pirámide mientras acumulan símbolos en quienes se organizan en élites para relacionarse con los espectadores, los electores, o los, en definitiva, consumidores. Y a la vez redistribuyen las cargas materiales y emocionales, transaccionando unas por otras, porque redistribuir se puede hacer de muchas formas, por ejemplo expoliando a los agentes productores y aumentando la renta de la minoría que más riqueza reúne, o sea de quienes poseen los símbolos, la identidad y un objeto de sus emociones. El *statu-quo* cultural que se impuso tras la transición franquista consistió precisamente en eso, en evacuar los sentimientos de los agentes más dinámicos del antifranquismo, dejándolos sin finalidad, y depositándolos, en forma de reconocimiento económico, y lo que los griegos llamaban *feme*, en una serie de tótem culturales, inservibles por deceso o edad, y en estrellas mediáticas recién nacidas a la industria de la moderación ideológica.

El fácil ser moderado cuando uno no tiene mucho de qué preocuparse y los demás no le preocupan mucho. Es el caso de la clase cultural hegemónica durante el postfranquismo, que pese a que sus propias contradicciones fueron cristalizando en una serie de síntomas visibles para todos (abandono de las reivindicaciones políticas, abandono progresivo del público, alianza con las instituciones oficiales del nuevo régimen, agotamiento creativo) actuaba de tapón y lograba engañar a las generaciones posteriores como si se tratara de un referente cuyo ciclo histórico, aún en su final, conservaba su vigencia, y lo que es más importante, haciendo creer que consistía en una clase cultural que, como un todo a excepción de los caídos por la heroína y el SIDA, había realizado idéntico trayecto ideológico del radicalismo al bienestar. Así la inteligencia que hoy tiene más de treinta años ha tenido que vérselas, y ha tenido que defenderse íntimamente, de esa frase tan cínica como impostadamente materialista que dice que "*quien no es anarquista a los veinte años no tiene corazón, y quien sigue siéndolo a los cuarenta no tiene cabeza*". Todos la han visto repetida por algún falso periodista en un viejo medio de comunicación del siglo pasado, atribuida por la masa a **Winston Churchill**, o a algún ministro de la vecina república burguesa de Francia, o espetada, como si se tratara de la voz de la experiencia, por un profesor de la escuela pública o concertada. El postfranquismo heredó de sus maestros el paternalismo, además de la corrupción y de una tendencia a abusar del apotegma de que *la realidad vivida es efectivamente invadida por la contemplación del espectáculo, y retoma en sí misma el orden espectacular*, decía **Guy Debord** en "La sociedad del espectáculo" (1967).

La explosión libertaria en la Catalunya de los 70, reducida a cenizas tras el montaje del caso Scala efectuado por el ministro de interior de la UCD, y posteriormente directivo del grupo PRISA, **Rodolfo**

Martín Villa, fue precisamente un ‘estado de deseo’ producido por quienes no querían sentirse hijos ni herederos del anterior régimen, ni padres de uno nuevo. El director de cine catalán **Antoni Padrós** (Terrassa, 1937), uno de esos libertarios y heterodoxos que han permanecido invisibles para editoriales e instituciones hasta la irrupción del actual ciclo de luchas, estudiaba en los 60’ en la Escuela de Cine Aixelà de Barcelona, con los **Pere Portabella**, **Roman Gubern**, **Miquel Porter**, como profesores, trabajando a su pesar en un banco por las mañanas y pintando cuadros y soñando películas por las tardes. En *Lock-out* (1973) **Padrós** hace decir a sus protagonistas, un grupo de automarginados sociales que viven en un basurero, exactamente eso, que reniegan del legado, del usufructo, de la tradición: “*Hay que asesinar a la Historia antes de que la Historia termine con nosotros*”. Sentencia a la que otro de los personajes contesta: “*Aquí (en el basurero) la Historia no existe. Nuestras necesidades son la Historia*”.

Lock-out, un largometraje de dos horas de duración rodado con películas caducadas y material de derribo, improvisado los fines de semana por **Padrós** y un grupo de amigos, *la banda del Vallès Occidental*, adolece de todas las limitaciones que la dictadura había introducido en la cosmovisión de esos jóvenes cachorros libertarios. Los personajes viven en un vertedero, se sienten ácratas, pero desafortunadamente más desde el vitalismo que desde la ideología, echan batallas golpeándose con sus panzas de falsos embarazos, urden encuentros sexuales que se trastocan por la mirada de los otros a la vez que, paradójicamente, jueguean con la idea de celebrar orgías, o se arrodillan y simulan felaciones metonimizando el rito católico. Su libertinaje es verbal, no físico, allí donde echan irónicamente mano del marxismo para enunciar la clase de revolución que no creen posible, queman “El Capital” mientras se montan planos de una de las mujeres del grupo saliendo desnuda y llena de jabón de una bañera. Explican la procedencia de sus ideas anarquistas a la separación de sus padres, se pintan los labios y cantan canciones de la **CNT** que han sido directamente transmitidas de los abuelos a los nietos, saltando a la generación del “600”. Pero toda la trama se substancia en que la vuelta a una civilización aberrante convierte el acto sexual en un asesinato y las relaciones culminan en ese marco en el que aparecen los celos y la histeria. Es el sitio que ha dejado el fascismo a los espíritus libres, una especie de impotencia de la transgresión, que tiene que relegarse a los márgenes. Son demasiados pesos los que sostienen, la represión sexual, la educación en una sociedad dominada por el cristianismo, la soledad en el vertedero, la carencia de medios para comunicarse y, sobre todo, la pregunta insostenible sobre quién está al otro lado de esa comunicación, más allá del grupo fraterno. Características todas ellas que aparecen constantemente en el cine experimental y *underground* de los 70’, como si esa pregunta de *¿a quién se dirige este cine?* no tuviera otra respuesta que la de reproducirse en la semiclandestinidad autoimpuesta.

La edición de **Cameo** y la **Filmoteca de Catalunya** de la obra de **Antoni Padrós**, en 4 DVD’s y formato libro, con textos en catalán y castellano, recoge la práctica totalidad de los trabajos del director de Terrassa, con alguna excepción como *Verònica L., una dona al meu jardí* (1990), el tercer largometraje de su carrera, que firmó junto al realizador **Octavi Martí**. Los cortometrajes que se incluyen, base de su trabajo práctico paralelo a la estancia en Aixelà, por cierto la mayoría sin ficha en IMDB, son en gran medida fallidos o, en palabras de su musa y actriz protagonista **Rosa Morata**, películas en las que “*a veces salían genialidades y otras veces solamente buena mierda*”. Pero es un cine lleno de inquietudes, de microcreaciones, de pensamientos minorizados, que no minoritarios, y sobre todo repleto de algo que “*estaba en el aire*” en aquellos años, como de otra manera vuelve a estar en éstos, y que el relato oficial posterior ha hurtado a la mayoría del público, en esa transcripción envenenada que se ha hecho del tránsito de la dictadura militar a la dictadura de los mercados en las últimas cuatro décadas.

Su obra más reconocida, si eso puede decirse de quien ha sido mantenido en el silencio por sus coetáneos, es *Shirley Temple Story* (1976) que compartió el Oso de Oro en Berlín en aquella edición del festival de 1977 en la que el jurado decidió dar el máximo galardón a la totalidad de los trabajos presentados por cineastas del estado español y que además obtendría en otros certámenes europeos diversos premios. S.T.S. es mucho más explícita que la conclusión de *Lock-out* a la hora de transmitir el reflejo de la sociedad de su tiempo como el de una sociedad anómala, donde el discurso de la última etapa del capitalismo ha penetrado sin resignificaciones, donde la producción simbólica ha visto sustituidas las imágenes que podíamos observar en el documental sobre *Las Hurdes*, de **Luís Buñuel**, por las de una niña *made in USA*, futura diplomática de **Nixon** y **Reagan**, y candidata a todo por el ala más fascista del Partido Republicano, que comienza su carrera repitiendo las consignas de la conservadora Fox para ridiculizar las señas de identidad progresistas del público norteamericano y que explicita como ninguna la negación de la infancia como territorio de libertad, la obediencia a sus empleadores, la imitación de los adultos, con lo que supone de correa de transmisión de los valores tradicionales, y la mercantilización de la vida humana, cuanto antes y más cerca de su nacimiento, mejor.

La entrevista a **Antoni Padrós** que cierra esta edición de **Cameo** debe ser un argumento sólido para quienes piensan que **Padrós** ha de ser convocado de nuevo al cine y a nuestra invisible historia del cine.

Un **Padrós** que mira con orgullo su edición de **Gallimard** del “*Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*”, del situacionista **Raoul Vaneigem**, y que sostiene que un libro puede cambiar la vida de un ser humano. Un **Padrós** al que literalmente se le salen los ojos de las órbitas soñando rodar una película durante todos y cada uno de los días de su vida. Un **Padrós** que abomina de la clase política y cultural que medró en la “*carrera de la libertad*” y enjuagó su culpa en las tardes, y en las noches, de *Boccaccio* y *Les Violetes*. Un **Padrós** que reniega de su condición de artista, incluso de su condición ideológica, para concluir que él sólo era un trabajador que hacía cine los fines de semana, sustrayéndose por igual al tiempo fingido de los bancos y al del ocio desfigurado.

Textos relacionados: *Aprendido, olvidado. Antoni Padrós y su formación como cineasta* - Entrevista realizada por Xose Prieto souto : <http://www.blogsandocs.com/?p=2183>

Festivales

CHP:DOX Copenhague. Diagonales de un festival en diálogo

Por Gonzalo de Pedro

Programado con auténtica vocación festiva, CPH:DOX es uno de los pocos festivales del mundo que entienden el cine como una expresión más de una cultura contemporánea en la que el cine se entremezcla en constante diálogo con otras disciplinas y que se esfuerzan en hacerlo patente en su programación. Esta se extiende desde los conciertos de música a las exposiciones pasando por una visión amplia y heterodoxa del cine documental.

Hay pocos festivales de cine que hagan honor a la parte más festiva que todos ellos llevan inscrito en su nombre. Y hay todavía menos que se piensen a sí mismos con el espíritu pop-musical y transversal de CPH:DOX, un festival que nació en 2002, coincidiendo con esa toma de conciencia global acerca de las películas de no-ficción, acaecida más o menos a principios de siglo, y que en su décimo cumpleaños sirvió para valorar qué ha cambiado en el panorama del documental en todo este tiempo, y sobre todo hacia dónde pueden apuntar los tiros los cineastas del futuro inmediato. Con una programación desbordante (e intencionalmente desbordada), CPH:DOX, festival ubicado en Copenhague, presta además especial atención a las posibilidades industriales de un cine a medio camino entre el arte, el documental, y la experimentación, potenciando encuentros profesionales entre productores, distribuidores y cineastas, y facilitando la creación y producción de títulos nuevos, nacidos bajo el paraguas del festival.

Diagonales de programación

Su programa se extiende desde los conciertos de música a las exposiciones, pasando por una visión amplia y heterodoxa del cine documental. El CPH:DOX fue uno de los primeros (si no el primero) festivales en programar en igualdad de condiciones películas de ficción y documentales. De esta forma, la relación entre las distintas disciplinas artísticas con las que el cine es capaz de entrar en diálogo no se plantea como un acompañamiento del festival, en forma de programación paralela, sino que entronca con la columna vertebral de la programación, afectando de forma directa a sus secciones competitivas, entre las que llaman la atención sobre todo NEW:VISION y SOUND:VISION, la primera dedicada especialmente a trabajos realizados en ese campo que queda entre el cine y las artes visuales, y la segunda dedicada a películas que celebren el potencial del sonido (y no solo de la música) en su relación con las imágenes y las historias.

NEW:VISION es la sección más representativa del espíritu del festival, y aunque haya una competición oficial dedicada a películas más *tradicionales*, es en esta donde el festival hace sus auténticas apuestas. Más allá de la inevitable *Leviathan* (**Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel**, 2012) que ha sido el *hype* de la temporada de festivales, la propuesta más arriesgada y a la vez más interesante de la selección fue una película que pasó injustamente inadvertida, quizá porque no juega a las cartas de lo epatante. Se trata de *Public Hearing* (2012), primer largometraje del cineasta norteamericano **James N. Kienitz Wilkins**, quien, tomando las transcripciones de los debates populares en un pueblo norteamericano acerca de la posibilidad de conceder o no el permiso a un Walmart para crecer, construye toda una parábola sobre la palabra política y la representación (en el sentido político y también en el visual). Lo que hace Kienitz Wilkins es reunir a un grupo de actores que representan, palabra por palabra, silencio por silencio, lo dicho en aquellos debates, en un giro nada cínico que sin embargo multiplica hasta el absurdo los procedimientos democráticos, que terminan revelándose, como la propia película, como un gran teatro kafkiano en el que todo está bajo control. Incluso la disidencia.

En esa misma sección se encontraba la única película española presente en todas las secciones oficiales, *Fóra* (2012), el primer largometraje de los gallegos **Pablo Cayuela** y **Xan Gómez Viñas**, miembros del activo Cineclub de Compostela, que se acercan aquí a las experiencias antisiquiátricas de un manicomio en la Galicia de los años setenta del pasado siglo. Con un arranque absolutamente hipnótico, la película trabaja el material de archivo con tanta inteligencia como devoción, y reflexiona desde el presente sobre la frágil barrera entre lo normal y lo anormal, y sobre el fracaso de esos intentos de reforma de las políticas sociales.

Y sin salir del terreno de lo político, durante largo tiempo desterrado de cierta ortodoxia documental, y que parece que ha retornado con fuerza, estaba también *Abstract* (2012), el último y breve trabajo de la artista alemana **Hito Steyerl**, videoartista más que acostumbrada a ver circular sus trabajos tanto por galerías como por festivales de cine. Última parte de una trilogía dedicada a su amiga de juventud **Andrea Wolf**, miembro del PKK y asesinada en 1998, *Abstract* trabaja sobre la analogía entre dos disparos: el de la pistola y el de la cámara (ambos *shot* en inglés), como una reflexión sobre la violencia inherente, simbólica o no, a cualquier proceso cinematográfico. “La gramática del cine sigue la gramática de una batalla”, explica Steyerl.

Aunque ya vista en Cannes, NEW:VISION presentó también la última película de **Apichatpong Weerasethakul**, *Mekong hotel* (2012), acompañada de *Sakda*, un cortometraje rodado para el film colectivo *La Faute à Rousseau*. El diálogo entre los dos trabajos, ambos dos autodeconstrucciones de su propio universo, *auto making of* de sus propias películas, dan el retrato de un autor capaz de despojar su propio cine de todas las capas más llamativas y espectaculares, para dejarlo en el esqueleto propio de la filmación de un ensayo y no por ello perder misterio, sino todo lo contrario. Con sus clásicas resonancias políticas, su trabajo con la memoria de un país herido, representado en forma de fantasmas muy cotidianos, y la introducción de la banda sonora como un personaje más de su propio universo, Weerasethakul ahonda en su trabajo multidisciplinar, capaz de encontrar acomodo en festivales de cine o salas de exposiciones, y se erige de alguna manera en el epítome de todo un festival que aspira a romper las barreras entre las disciplinas artísticas.

Desde el mundo del arte, **Douglas Gordon** podría convertirse en el reverso galerista de Weerasethakul, un hombre formado en el mundo del arte contemporáneo, pero capaz de disfrazarse de cineasta, y muy interesado además en su propio trabajo por la pervivencia de las imágenes, la erosión del tiempo y su diálogo con el espectador. Para este décimo aniversario, el festival le dedicó un foco, programado por él mismo, en el que puso en relación su trabajo artístico con películas que le han influido o considera importantes. Que Gordon iniciara su programa con el último cortometraje del francés **Jean Painlevé**, *Les pigeons du square* (1982), en el que el cineasta y científico francés retomaba las técnicas de **Étienne-Jules Marey** para filmar el movimiento animal, deteniendo el tiempo, congelando los fotogramas, y jugando con la fascinación por lo oculto tras lo evidente, da buena muestra de la capacidad de diálogo del propio Gordon con la historia del cine como aparato técnico y como aparato artístico. Además de una *performance* sorpresa, la selección incluía títulos como *F for Fake* (**Orson Welles**, 1973), o *Gerry* (**Gus van Sant**, 2002), todos ellos en constante diálogo con más trabajos de Painlevé, tomado como eje central de un programa que trataba de relacionarse, no de manera obvia, con su propio trabajo.

DOX:LAB y CPH:FORUM

Profundamente concienciado de la necesidad de sostener de forma viable un tipo de cine que no tiene más circuitos que los propios festivales, y pantallas afines, CPH:DOX lleva años trabajando dos iniciativas paralelas, pero muy relacionadas entre sí. La primera de ellas, el **CPH:FORUM** funciona como un mercado al uso, pero en el que están vetadas (no de forma explícita, pero sí a la luz de la selección de proyectos), todas aquellas películas que no sean capaces de pensarse a sí mismas en diálogo con otras disciplinas y que no tomen el cine como una forma de arte. Un mercado sin televisiones pero plagado de compradores, productores e inversores que buscan hacer posibles películas que tendrían difícil salida en mercados más convencionales. La nómina de directores que presentaban sus nuevos proyectos, **Ben Russell**, **Ben Rivers**, **Oliver Laxe**, **Ulrich Seidl**, **Sergio Caballero**, entre muchos otros, da buena cuenta del sesgo radical que busca potenciar el Forum. Y a su lado, la iniciativa más singular nacida bajo el paraguas del festival: el **DOX:LAB**, un proyecto de producción por el que el propio festival pone en marcha películas dirigidas siempre a dúo entre dos directores que, necesariamente, no hayan trabajado juntos con anterioridad. Nuevamente, la idea del diálogo como motor de la programación y el trabajo del festival. Esta iniciativa, puesta en marcha en 2010, ha alumbrado ya películas de cineastas como **Mauro Andrizzi**, **Khavn de la Cruz**, **Renate Costa**, y prepara nuevos proyectos de **Mark Peranson** en diálogo con **Raya Martin**, **Gabriel Abrantes** con **Vimukthi Jayasundara**.

Entrevistas

Michel K. Zongo. Breve incursión esperanzadora por el documental africano

Por M. Martí Freixas

Entrevistamos al realizador burkinabé Michel K. Zongo para hablar de su film "Espoir Voyage" así como también de las condiciones de producción de cine documental en África.

Conocimos a **Michel K. Zongo** en el festival DocLisboa 2012 un día después de ver su largometraje documental *Espoir Voyage* ("Viaje de esperanza"). Zongo, realizador de Burkina Faso (Koudougou, 1974), expone en el filme la búsqueda de su hermano **Joanny**, a quien perdió cuando él era pequeño. Este se fue a Costa de Marfil para encontrar trabajo, cortó con los lazos familiares y nunca más regresó. Años después llegó a la familia la noticia, sin muchas especificaciones, de que Joanny había fallecido. Zongo realiza un viaje-encuesta para intentar llenar la ausencia familiar. Una ruta llena de diálogos y encuentros que nos permite observar las formas de vida cotidianas en esta parte de África, la permanencia de valores como los lazos familiares, el respeto o la amistad, así como también penetrar con cámaras en el Oeste del continente de un modo íntimo que escasos foráneos pueden llegar a conseguir. *Espoir Voyage* estuvo a lo largo del 2012 también presente, entre otros, en los festivales de Berlín, Cinéma du Réel, Hot Docs de Toronto y en España en la Muestra de Cine Africano de Córdoba.

M. Martí Freixas: *Espoir Voyage* se fundamenta en un viaje. ¿Ya habías llevado a cabo este recorrido antes de filmar para investigar los trazos tu hermano?

Michel K. Zongo: El viaje lo hice una vez y no lo preparé mucho. "Ya veremos a quien encontraré y a quien no" me dije "y sino encuentro los trazos de mi hermano, pues eso será la película". También sería interesante. Era una encuesta y eso sería la película, sucediera lo que sucediera. El rodaje duró cuatro semanas, unos días en Burkina y todo lo demás en Costa de Marfil. Allí erramos muchas veces, perdimos algunos días y dimos bastantes vueltas. Llegábamos a un pueblo donde se suponía que nos esperaba una persona, pero no estaba, nadie sabía cuando volvería... seguimos pistas que no nos conducían a ninguna parte... Pero los problemas y lo imprevisible formaban parte de este proceso, no había que echarse a llorar ni perder los nervios.

Me gustó como filmaste las personas. Incluso en varios momentos donde los diálogos no suman en la historia. Cuando preguntas por los trazos de tu hermano y varios ancianos de los pueblos no saben nada. Me das la opción de fijarme en sus calmas expresiones, en sus movimientos corporales. Como te miran serios al escuchar tu relato, como te dan su aprobación y permiten que sigas filmando.

Me lo planteé de una manera simple pensando en estar cerca de la gente. La cuestión principal del documental para mi era "como filmar la palabra". La oralidad. África es muy oral, muchos fuimos educados de manera oral, retenemos las cosas a través de la oralidad. Lo intenté transportar al hacer la película. Muchos filmes hechos por europeos en África son el proceso que proporciona el encuentro: es alguien de fuera que se mete dentro. Es cierto que yo no soy costamarfileño, pero viajo con gente de ahí y hablo su lengua, algo para mi muy importante. Así no me veían como un extranjero sino como parte de su entorno. Y eso lo noté en muchos pequeños detalles, tenía la sensación de que no hablaban a un realizador sino a un hermano pequeño, a un primo, a un niño. Obtenía una relación franca y natural con los interlocutores. El rodaje fue físicamente duro y cansado pero la relación con la gente filmada era alegre. Y a mi me encanta encontrar y conocer gente, creo que hago documentales por este motivo. Hay muchas horas de rodaje que incluyen esta fuerza del diálogo, tuve que seleccionar.

El trayecto que va desde Burkina Faso hasta Costa de Marfil lo hicisteis en autobús. Es una secuencia larga y donde los pasajeros cuentan muchas historias. ¿Cómo filmasteis ahí dentro? Estaba muy lleno. Es un ambiente opresivo para el espectador.

Sí, estaba muy lleno el autocar. Pero de entrada debes saber que toda la gente ahí dentro se conocía. Allí no funciona de que vas a la estación, compras un billete y te subes al autocar que te corresponde. Va de otra manera. La gente que estaba en ese transporte subió porque eran conocidos de un primo que los había llevado o venían de parte de un hermano o conocían gente de la plantilla que trabaja en la estación... Todos más o menos se conocían de un modo u otro. El conductor es amigo mío de infancia, por ejemplo, por eso pude subir.

Luego expliqué a los pasajeros qué hacía ahí con la cámara y fui muy bien recibido. Muchos quisieron saber mi historia personal con más detalles y durante el viaje se me acercaban y me preguntaban. El viaje fue muy cansado, yo durante dos noches no pude dormir y en la película quise expresarlo, que el

espectador se agotase también. A la vez el viaje es como entrar en la oscuridad de la noche, hacia un país que no sabes qué te va a ofrecer, como cruzar algo misterioso.

¿Cuántos erais filmando?

Tres. El sonidista, un ayudante que se ocupaba del material y yo que hacía la cámara y las entrevistas con la gente. En Costa de Marfil se unió una cuarta persona que conocía bien el territorio por donde debíamos movernos.

Hay una historia que en Europa que ya hemos aprendido desde hace muchos años, por reportajes, documentales, y muchos otros medios nos ha llegado. La estuve comentando con Cátia Salgueiro, miembro del comité de selección del festival, y coincidimos. Es la del inmigrante africano que es capaz de llegar a Europa poniendo muchas veces su vida en peligro si es necesario pero, una vez en el continente europeo, si las cosas no son como lo esperado, no quiere regresar bajo ningún concepto. Por no querer afrontar el supuesto fracaso en su tierra natal. Y esto sucede en tu película pero con el país vecino. Nos sorprendió mucho.

Aunque el hecho de la inmigración es universal, para los africanos la dignidad cuenta mucho. El honor. No decepcionar. Es como un soldado que va en una misión de guerra. Hay que ganar la guerra cueste lo que cueste. Y si pierdes la guerra y no has muerto en el campo de batalla o no has caído prisionero, es un deshonor. Pues es muy parecido. Si vuelves de la inmigración de vacío... hay una presión familiar muy fuerte, incluso una presión pasiva. Interiormente esperaban mucho de ti. Si te vas es porque el otro sitio es mejor. Por lo tanto no puedes volver sino vuelves mejor. Y eso que comentas del país da igual. No importa el sitio, no importa si es Europa o Costa de Marfil. Si dejaste a los tuyos y te fuiste al país de al lado es porque este era mejor.

No encontramos el cuerpo y rostro de tu hermano, no sabemos como era cuando estaba en Costa de Marfil. Pero en la película lo vamos reviviendo, vamos llenando esa ausencia con el rostro y las palabras de los que vas encontrando, construyes el rostro y el cuerpo de un posible hermano.

Yo daba por ciertas las informaciones de que mi hermano había fallecido, así que sabía de antemano que en el viaje no lo reencontraría. Pero sí buscaba reconocerlo. En mi cabeza yo lo imaginaba en el bus sentado como nosotros y los pasajeros, en el bosque, en el campo de cacao. Y para mi conocer a esas personas era como revivir a Joanny hoy en día. Sentirlo, tener la sensación de que estaba ahí gracias al cine, aunque nunca esté presente.

Hay una cosa del filme que no entendí. Al final de todo, cuando ya cierras la narración. Hay una voz en *off* tuya que completa la historia, “descansa en paz”, le dices a tu hermano. Pero luego hay un grupo de trabajadores en el bosque, que están haciendo bromas. Y en los planos finales vuelves en el autobús destino Burkina con una música alegre... Como europeo, una vez cerrado el hilo, esperaba el silencio. Para mí era un momento muy hondo, muy serio.

Lo de la voz en *off* una vez cerrada la búsqueda y certificado su fallecimiento, es algo de mi cultura. Acompañar el alma, hablarles, desearles que los ancestros les reciban bien y que descansen en paz. Y a partir de ahí, si te digo la verdad, en el primer montaje había silencio. Luego pensé que quedaba demasiado triste y yo no estaba llorando, estaba contento por haber conseguido cerrar por fin la historia. Y no quiero tampoco que la gente llore. Esos empleados que había filmado son también los trazos de mi hermano. Alegres, fuertes, hablando de dinero, con confianza. Hacen chistes. Es como decir “la vida continúa, a pesar de todo”. El viaje ha terminado, puedo volver a casa y decir a la familia que mi hermano fue valiente y murió dignamente. Y vuelvo con el autocar y con esa música animada. Entiendo que como europeo te sorprenda pues me lo ha dicho mucha gente. Nosotros estamos tan endurecidos por la dificultad, es tan duro cada día, que no podemos ser fatalistas y hundirnos en el sufrimiento. La canción es muy conocida en Burkina, habla de los inmigrantes y la letra tiene mucha relación con el film.

¿Este es tu primer film?

Primer largometraje. Antes filmé dos cortos. El primero, *Ti-Timou* (2008), trata sobre campesinos que trabajan el algodón. Les daba la palabra para que explicasen los peligros de su trabajo, pues usan productos químicos y muchos no saben ni leer ni escribir y se envenenan con facilidad. Es controvertido porque Burkina es el principal productor de algodón de África y en el corto se mostraban los puntos débiles de este cultivo. Campesinos muy mal pagados, que trabajan de sol a sol y que incluso a veces mueren. Así estuvo en muchos festivales, gané 4 o 5 premios, pero en Burkina no se vio mucho. La televisión nunca lo emitió.

¿Y el otro?

El otro es *Sibi, l'âme du violon* (“Simi, el alma del violín”) sobre un señor que toca el violín tradicional. Lo conocía desde que era pequeño, tocaba por mi barrio. 30 años después me lo seguí encontrando y

parecía igual, seguía tocando las mismas canciones. Un filme un poco musical, fui premiado en el festival panafricano de Ouagadougou (FESPACO).

Quizás el festival más conocido de todo el continente. ¿Cómo financiaste estos dos cortos y el largometraje? ¿Hay subvenciones para las películas en Burkina Faso?

No, no, no. Actualmente no. No hay ninguna subvención ni ayudas. En general, autoproducción. Los dos primeros con el material de un amigo que tiene una productora, el sonidista también era un amigo... A coste cero. *Ti-Tiimou* fue una petición de una ONG, como un encargo para filmar algo sobre el tema, con total libertad para mí. *Sibi...* fue de mi propia iniciativa. *Espoir Voyage* ya fue un poco más serio y fue una coproducción. Creé una productora que se llama Diam Production y conseguí una coproducción con Francia, Cinedoc films. Así fue 30% de mi parte y 70% de ellos en lo que a economía se refiere. La historia la filmé con total libertad como yo quise, de otra manera no hubiera habido coproducción. En ningún caso fue una escritura a dos o algo así. El productor ya me conocía y me dio carta blanca. Fue un placer.

No deja de ser cine independiente africano.

No lo es. Bueno, muy frágil. Mientras necesitemos que el dinero llegue “del otro lado” no somos independientes. La propiedad del film es compartida. Muchas veces cuando en un proyecto africano entra dinero europeo, el guión o el enfoque cambian. Lo viran hacia un público europeo.

En Burkina hay una buena cultura cinematográfica si lo comparamos con sus países vecinos.

Sí, mucho. En Burkina llegaron los primeros cines en África, ya en los años 30 y 40 había salas. Hay una tradición de cineastas también que viene de lejos (**Gaston Kaboré, Idrissa Ouedraogo, Pierre Yamégo, Dani Kouyaté** entre otros), autores que llegaban al público local... hay gente que venía de fuera a Ouagadougou para ver películas. Había un ambiente alrededor del cine que provocaba muchas cosas, entre ellas que aparecieran realizadores. Hay otros países que no tuvieron esa oportunidad, que no tuvieron apoyos para desarrollar el cine y no han tenido ese ambiente. Y en su momento sí hubo subvenciones para el cine nacional pero por unos acuerdos económicos con la Banca Mundial lo quitaron, pues decidieron dejar de financiar los sectores “no prioritarios” y en este incluyeron la cultura. Ya ves, gente de fuera que decide qué es y qué no es prioritario para nosotros. “Id a cultivar maíz y arroz para vuestros estómagos y no alimentéis vuestra mentes con el cine”. Como si el cine no fuese una cosa para los africanos. En Burkina después de la independencia en 1960 el cine fue una eclosión. Había salas por todo el país, muy grandes y a cielo abierto, pues es un país muy caluroso. El cine tenía mucho éxito. Muchos crecimos en este maravilloso ambiente cinematográfico. Había distribución, producción nacional, cada año había algún largometraje nacional, también coproducciones... Ahora la escuela de cine se cerró, no hay relevo en la formación, las productoras escasean... con el digital hay gente que se ha autoformado, yo mismo, pues no tuvimos escuela de cine. Por aquí y por allá, nos espabilamos y aprendimos. Y hay muchos como yo, realizadores o técnicos.

Pensé que habías estudiado en una escuela de cine.

No. Ahora ha vuelto a resurgir una, hace pocos años. Pero yo no tuve. Me formé como director de fotografía y realizador trabajando con europeos que venían a hacer películas en África. Con **Christian Lelong** que ha hecho muchos filmes en Burkina (y es el coproductor que te comentaba antes), con muchas otras productoras, que no entendían la lengua y yo hacía de administrador, de negociador, les encontraba personajes, etcétera. Poco a poco me cogieron confianza y fui aprendiendo.

Tu escuela fue la experiencia.

Sí, la escuela de la vida. Y creo que hay muchos más y hay una nueva generación por todo el continente que sale de ahí, con su propia mirada cinematográfica. Del Oeste y del Este. Creo que por Europa son poco conocidos desafortunadamente. En Kenia, en Zambia, en Togo. **Sani Magori** en Níger, **Alassane Diago** en Senegal y otros... con mucha fuerza de convicción para contar historias. Creo que cada generación marca una etapa y la nuestra está llegando. Tenednos en cuenta.

¿Cómo son los rodajes en África? Me comentabas que hay muchos problemas, cosas inesperadas...

Filmar en África es difícil sobretodo por la preparación del rodaje. Aquí hay mucho menos material técnico que en Europa. Cuando veo producciones que vienen aquí a filmar, que desembarcan con todo su arsenal... nosotros tenemos que fabricarnos un poco las cosas, espabilarnos, arreglarlas nosotros mismos. Personalmente no hecho de menos la gran tecnología para filmar, en el fondo una cámara es una cámara. Pero claro, el material da problemas y tienes que estar pendiente de muchas más cosas. He filmado con cámaras que se calentaban y había que ir dosificando o que no sabes cuando se va a cortar de golpe porque la batería es defectuosa... etcétera. Siempre tenemos problemas técnicos.

Los europeos que llegan para filmar también tienen problemas porque no saben como van las cosas. Me acuerdo de un sonidista, empezó la filmación y a los dos minutos no había sonido. Las pilas estaban muertas. Las había comprado en la calle. Claro, son malísimas y las pilas buenas hay que ir a buscarlas en otra parte y pagar bastante más, porque escasean. Acostumbrado a que lo que compras tiene asegurada una calidad no se imaginó que las pilas ya no iban y pensaba que se había estropeado el equipo de sonido. O unos realizadores que se desplazan al interior del país y una vez llegan se dan cuenta de que no hay electricidad en esos pueblos. Claro, en Francia hay electricidad en todas partes, ni se lo plantean, pero aquí no. Nosotros para *Espoir Voyage* preparábamos la ruta en función de los pueblos que sabíamos que tenían electricidad para poder recargar las baterías, por ejemplo. Aquí hay que pensar muy bien siempre todo esto antes de lanzarse a filmar porque puedes encontrarte con el rodaje bloqueado por muchos motivos.

¿Estás preparando un nuevo rodaje?

Sí, tengo un proyecto, en mi ciudad. Cerraron una fábrica con miles de desempleados en 2001. Fabricaban telas y paños. Con el algodón. Era una fábrica propiedad del estado, muy conocida y de buena reputación, importaba al extranjero. El FMI decidió privatizarla. Al cabo de poco tiempo la cerraron y nuestro gobierno se desentendió de todo. La fábrica era el orgullo de la ciudad y muchas familias trabajaban allí. Era una de las más poderosas desde la independencia y es un referente de mi infancia. Quiero analizar con los antiguos empleados todo este tema, como las decisiones lejanas de gente que ni nos conoce ni ha estado nunca en nuestra ciudad afectan muchísimo a las personas que allí viven... Y nuestra gente habla de la "banca mundial" como si fuese alguien cercano, un camarada o un primo. Es todo muy absurdo. Quiero rodar durante este 2013. Gané dos premios al desarrollo del guión, así tengo un buen dossier y realicé un estudio profundo y por ahora tengo un coproductor, a ver si puedo levantarla.

Underdocs

Bye bye Africa

Por Roberto Amaba

Bye bye Africa, película de 1999 del cineasta chadiano Mahamat-Saleh Haroun, es un ensayo audiovisual en primera persona sobre la representación cinematográfica en África a finales del siglo XX.

Bye bye Africa no es un documental y una de sus virtudes reside en no esconderlo. Frente al ropaje documental como medio para obtener favor crítico y atención festivalera, el largometraje de **Mahamat-Saleh Haroun** luce con naturalidad su esqueleto de ficción. Apoyándose en esa estructura y en otros tantos recursos que veremos a continuación, el cineasta chadiano levanta una de las propuestas audiovisuales más completas y afinadas sobre las lindes de la no ficción. *Bye bye Africa* es ficción, sin duda, pero también es un ensayo cuya composición atiende a una sabia voluntad de estilo.

El rango de la reflexión que hace Haroun sobre su oficio, su país, su continente y sobre sí mismo, es todavía más amplio. Abarca de la ficción al ensayo, pero también del autorretrato a la etnografía gracias a un tono que fluye entre el docudrama, la comedia y la más estricta mirada histórica. Si alguien necesitara un ítem para catalogarla de urgencia en un archivo, podríamos decirle que *Bye bye Africa* es un ensayo audiovisual en primera persona sobre la representación cinematográfica en África a finales del siglo XX.

Haroun no prescribe ni ofrece una propedéutica para que entendamos África. Haroun es africano, pero también europeo. Exiliado (1) en Francia desde 1982 donde estudia cine en París y periodismo en Burdeos, su mirada no es de frontera, es la de un limbo donde la cultura europea ha ido calando en la biología africana. Una biología africana que, no lo debemos olvidar, es también el origen de la nuestra. Así las cosas, esta película no puede ser otra cosa que la brújula de un exiliado, es decir, una brújula que cambia el geomagnetismo polar por el del hogar.

Durante la necesidad vital de documentar el yo, Haroun se encuentra con el nosotros, con su familia, con sus colegas de profesión, con el Chad y con África. Haroun es consciente de la dificultad que supone erigirse portavoz de un pueblo y de una realidad de la que vive separado. Pero a la vez siente la obligación de aportar su visión a la restauración -cuando no a la creación *ex novo*- de una imagen africana genuina, libre de los estereotipos de los medios de comunicación y de los tópicos coloniales; de los viejos, de los post y de los neo. Con apenas 100.000 dólares de presupuesto, Haroun prosigue una filmografía orientada a cubrir esa necesidad. La del deseo de los cineastas africanos de contar con sus propias imágenes de África.

I. Cine de barrio

La ausencia endémica de industria (producción y distribución) conduce a la artesanía. Haroun se autodenomina un artesano del “cine sincero”. Antes de coleccionar menciones y premios en Venecia o Cannes, empieza a hacer cine un poco a la manera de aquellos artesanos senegaleses de *Trésors des Poubelles* (**Samba Felix Ndiaye**, 1989) que convertían botellas de vidrio en peceras y latas de refresco en maletas. Haroun recorre las calles de Yamena para comprobar que los cines de su infancia están derruidos y se pregunta cómo demonios hacer cine en un país que ha convertido la guerra en cultura. Los muros ventilados por la metralla son la prueba física de las guerras, pero su destrucción también es signo del cambio en los hábitos de ocio. La explosión del vídeo durante los años noventa, primero en Ghana y luego de manera definitiva en el *Nollywood* nigeriano, cambió el paisaje. Ya nadie va al cine. Los mercadillos son el centro de distribución y el pirateo de cintas la norma. Las entrevistas realizadas a la heredera de uno de los cines, al dueño de un videoclub y la puesta en escena con el productor, son claras al respecto. La cuestión de esa imagen cinematográfica africana es peliaguda: no solo se trata de cómo fabricarla, sino de por qué hacerlo cuando no existe espectador al que entregársela.

Haroun visita los templos vacíos antes de que sean convertidos en casinos o clubes nocturnos. El Normandie, el Rio, el Vog, el Étoile. Solo el Sherezade queda en pie, aunque su estado es igual de desolador. Este acto de filmar la ruina no es solo un ejercicio de nostalgia de aquella época en la que el proyccionista (su amigo y ahora cicerone **Garba**) le facilitaba la entrada, de aquellos días de películas y chicas bonitas. Es un acto de compromiso y de respeto por la imagen africana que culminará, años después, con la reapertura del Normandie coincidiendo con el cincuenta aniversario de la independencia del país (2). Haroun extiende a la realidad el final de su ficción en el que Garba destina su premio de la lotería a un fondo para construir un cine en el barrio. Ese acto y el del regalo de la videocámara al sobrino, es la manera que tiene Haroun de transmitirnos su esperanza en el cine africano.

II. La madre muerta

Pero vayamos al principio de la película, donde Haroun recibe la noticia de la muerte de su madre. Antes de partir al entierro lo vemos reunido con la comunidad chadiana en el exilio y con los dos hijos de un matrimonio al parecer concluido. Haroun se trasladará de Europa a África mediante un brillante chasquido de montaje. De las carreteras francesas pasamos por corte directo a las chadianas. De una cámara que había enfocado hacia atrás en correspondencia al giro de su cabeza, a otra que mira hacia delante mientras queda sobrepresionado el título de la película. Haroun llega a bordo de un taxi escribiendo de manera irónica *bye bye*. Síntoma doble: de su talento y de su conciencia de exiliado.

Porque Haroun pertenece a esa generación nacida con la independencia que hizo de la diáspora salida natural. Con una serie de matices sobre los que prevalece la rotundidad cronológica, queda englobado en una especie de tercera etapa del cine africano, la calificada por **Roy Armes** como *The post-independence generation* (3). Haroun regresa porque muere su madre, pero no es aventurado apreciar en la defunción el poder de la sinécdoque: la madre es África. Como dijo **Ousmane Sembène**: “En lo que a mí concierne, África es una mujer”.

Haroun había cerrado la primera secuencia de la película colgando el fatídico teléfono y diciendo sentirse solo, muy solo. Jamás volverá a ver a su madre. Ni siquiera llegará a tiempo para ver su último rostro. Confiesa que debe refugiarse en el cine, hacer una película para honrar a quien le dio la vida. Se ha muerto su madre pero también se le está muriendo África. En Chad no tardará en comprobar que es un extraño, un forastero. Su padre -africano y musulmán- dice no entender sus películas, al tiempo que le reprocha ser cineasta y no médico -“algo útil”- para haber ayudado a su madre. Haroun es un africano que cita a **Godard** y estudia a **Freud**.

III. Compañeros de viaje

Bye bye Africa pertenece a una estirpe de películas que, agolpadas en el cambio de milenio, hacen del regreso del exilio y de la búsqueda de los progenitores, de los amigos o de los compatriotas, su razón de ser. El documental, sus límites y sus recursos, como herramienta para la investigación emocional. Padres del cine africano como Ousmane Sembène, **Med Hondo** y **Djibril Diop Mambéty** filmaron la emigración efectiva, la deseada y la frustrada. Ahora, los jóvenes no tienen más remedio que filmar un regreso cuyo punto de inflexión cinematográfico quizá se encuentre en el filme mauritano *Safrana ou le droit à la parole* (**Sidney Sokhona**, 1978).

El antecedente inmediato del filme de Haroun por fecha y estilo es *La vie sur terre* (1998), de su compañero de generación **Abderrahmane Sissako** (4). Las palabras de este realizador mauritano al comienzo de la película son equivalentes a la inquietud de Haroun. Sissako escribe una carta a su padre en la que le transmite el deseo de volver para filmar el pueblo. Su planteamiento no puede ser más explícito: “¿Acaso lo que aprendí lejos de ustedes es mejor que lo que aprendí de nosotros?”. Sissako escribe y confía en la anciana sabiduría de su padre, mientras otros tienen que conformarse con

reconstruirla. Es el caso del guineano **David Achkar** en *Allah Tantou* (1991), un estimulante ejercicio donde concilia el uso de materiales de archivo, el epistolario y el metraje doméstico con la recreación.

Vuelven Haroun y Sissako. Vuelve **Jean-Marie Téo** de París a Camerún en *Vacances au pays* (2000) para enfrentar sus deseos de juventud con la realidad actual. Un presente donde impera lo que él llama con sarcasmo la *modernidad tropical*, donde se yerguen ya viejas las moles de cemento, donde la ayuda económica de los organismos internacionales se ha transformado en deuda, donde no tendrás problemas para obtener un préstamo siempre y cuando esté destinado a consumir productos -extranjeros- y no a producirlos. Vuelve **Idrissou Mora-Kpai** a Benin tras haber vivido en Alemania y Francia. El recuerdo y la fascinación por su padre muerto le acompañan. Vuelve en un tono más político **Michael Raeburn** al país donde creció en *Zimbabwe, de la libération au chaos* (2003). Raeburn nos enseña que el racismo ahora es cosa de quienes lo sufrieron y que las ilusiones poscoloniales, igual que le pasaba a Téo, se han convertido en pesadillas. Vuelve, ficción mediante, **Moussa Sène Absa** a Senegal en *Ainsi meurent les anges*, para cumplir con la imposición paterna disfrazada de tradición cultural.

Cuando a comienzos de los sesenta **Karkar** (5) invitaba a los emigrantes a regresar a Mali una vez conquistada la libertad, no imaginaba que la esperanza de sus letras duraría tan poco. Ni que tras décadas de espera, una serie de cineastas nacidos justo en ese momento regresarían del exilio para seguir acreditando el fracaso. La decepción postcolonial como hecho irrefutable y como sentimiento consustancial al cine africano desde *Borom Sarret* (Ousmane Sembène, 1962). Tomando las palabras del protagonista de *Sexe, gombo et beurre salé*, una pequeña y divertida película para televisión del propio Haroun: "Los que se han ido nunca vuelven y cuando regresan, ya no son los mismos".

IV. *Qu'est-ce que le cinéma?*

Al hilo de cómo hacer cine en ese país, Haroun se realiza otra pregunta: "¿Cómo filmar la vida?". Esa *matrioska* de cine, familia, exilio y amor. Pregunta retórica en tanto lleva respondiéndola desde el arranque, pero que nos sirve para hablar de algunas técnicas cinematográficas, del discernimiento entre ficción y realidad y de la enunciación.

Uno de los problemas del espectador occidental frente a gran parte del cine africano, es dar equivalencia a la desnudez fotográfica y a los espacios abiertos con la pátina documental. En la mayoría de los casos todo responde a una simple cuestión logística, ni siquiera de estilo. O quizá sí, a un estilo de la supervivencia. Como hemos avisado, en *Bye bye Africa* es la diversidad interna antes que el *look* externo, la que mueve al espectador: "Si la película provoca en el espectador una tensión derivada de la necesidad de saber dónde situar los límites entre el nivel documental y el ficcional, también es cierto que está atravesada y constituida a partir de otras tensiones, como las que se dan entre la realidad y el deseo (...) y la que se da entre la actualidad y la tradición." (6)

En lo estrictamente visual, ese vaivén -a nuestros ojos- entre ficción y documental procede de las raíces del cine africano. De *Soleil O* (Med Hondo, 1967) a *Mirt Sost Shi Amit* (**Haile Gerima**, 1976) y *Kaddu Beykat* (**Safi Faye**, 1975), pasando por las primeras obras de Mambéty. Y si nosotros tenemos problemas con nuestros ojos, Haroun también plantea el que tienen los africanos con las imágenes, la ficción y la realidad. Dejando a un lado el episodio algo forzado del paisano que le golpea porque asegura que grabándole le está robando su imagen, Haroun expone el problema con crudeza a través del personaje de **Isabelle**. Una antigua amante y actriz que ha sido repudiada por familia y sociedad tras interpretar a una mujer con SIDA. El SIDA en el cine africano sería una buena investigación para un libro. Y sería todavía mejor si el prólogo lo escribiera el Papa pidiendo perdón por la contribución de los mandatos de la Iglesia a tanto sufrimiento y muerte. Isabelle, estigmatizada para siempre, será quien haga ver a Haroun la responsabilidad que conlleva el oficio en esa sociedad. "Tu película me mató", "el cine es más poderoso que la realidad", "la realidad te asusta", "te escondes tras tus estúpidos dramas", "yo no soy un personaje de ficción, yo soy real". Estas son algunas de las líneas de diálogo que, no sin cierta grandilocuencia, Haroun pone en boca de Isabelle. Recitarlas él mismo frente al espejo sería menos efectivo en lo moral y sobre todo más aburrido en lo cinematográfico. Isabelle terminará suicidándose no sin dejar un mensaje en vídeo para el director. La parca ya no viaja en carreta ni a caballo, ahora prefiere el vídeo.

Isabelle se suicida como en su día lo hicieron, por ejemplo, las protagonistas de *La Noire de...* (Ousmane Sembène, 1966) y de *Den Muso* (**Souleymane Cissé**, 1975). El suicidio, una de las formas que tienen las mujeres africanas de dejar huella (7), de ser escuchadas aunque sean mudas, como la joven de Cissé. De la mudez al habla. Haroun afirma que su película está cerca de la tradición oral africana en el sentido de que es fragmentada, no lineal. La fragmentación existe pero no es determinante. Es más, si prestamos atención o si le otorgamos demasiada importancia a los mecanismos visuales que pueden remarcarla, aumentará la confusión. El simple cambio de texturas con el que Haroun subraya lo grabado con la

videocámara no es una señal válida. Aunque ahí se encuentren las imágenes más bellas y sobrecogedoras del filme: las robadas a su abuela verdadera. La abuela que le enseñó a contar historias. Esas narraciones africanas ajenas al papel, prehistóricas. La fragmentación del filme es sobre todo conceptual. Fragmentación que a ratos juega con la fractura.

La oralidad es una idea recurrente en los estudios sobre cine africano para la que -mea culpa- no he sabido encontrar una explicación sistemática que aclare la posible correlación entre la práctica original y su trasposición e influencia en el cine. La oralidad corre el peligro de convertirse en un cliché sobre el cine africano antes de que este sea analizado con toda la atención que merece. A menudo se menciona la oralidad como se podía mencionar el molido del mijo. Ni la figura del *griot*, ni su desdoblamiento en posibles sosias cinematográficos, ni la voz *off*, ni la interpelación al espectador, ni los problemas de afasia que van de la delicadísima y preciosa *Wend Kuuni* (**Gaston Kaboré**, 1983) a precisamente otra pieza de Haroun: *Expectations* (2008), terminan de formar un todo coherente. De momento podemos quedarnos con un dato no menor, es el auténtico Haroun quien aparece en pantalla. Ahí lo tenemos con su propio nombre, sin delegar. En esa exposición directa hay sin duda un sentimiento de autocrítica.

Contemplando *Bye bye Africa* es imposible no pensar en el cine iraní. Vemos el *casting* que filma Haroun y recordamos el de *Salaam Cinema* de **Mohsen Makhmalbaf** (1995), vemos sus paseos en moto y no recordamos a **Nanni Moretti** sino al referente primigenio de **Abbas Kiarostami** en *Nema-ye Nazdik* (Close-Up, 1990). Por suerte y al contrario que **Jafar Panahi**, Haroun puede decir bien alto que *esto sí es una película*.

(1) Es muy significativa la elección que hace Haroun (y tantos africanos) del término “exiliado” en lugar del más aséptico “emigrante”. Aunque no existan razones políticas en la decisión.

(2) El gobierno del Chad en colaboración con Haroun y con su colega Issa Serge Coelo (cineasta que aparece en la secuencia en la que Haroun lleva a su sobrino a un rodaje), trabajaba en la apertura de otros dos cines. Para el 2013 también aparece en proyecto una escuela de cine. *Theatrical hopes rise in Chad*. Christopher Vourlias, *Variety*, noviembre 2011. Consultado 15/02/2013.

(3) Armes, Roy: *African Filmmaking. North and south of the Sahara*. Indiana University Press, Bloomington, 2006, pp. 143-200. El capítulo dedicado a Haroun, pp. 158-166.

(4) Al margen del uso de la ficción como engranaje, compárense ambos arranques para ver la transición visual entre Europa y África. El de Sissako, en las escaleras mecánicas de un centro comercial francés pasando por corte directo a un árbol, es aun más brillante que el de las carreteras de Haroun. Otra obra más claramente documental de Sissako también ligada a la búsqueda emocional: *Rostov-Luanda* (1998).

(5) Boubacar Traoré, “Karkar”. Véase la película *Je chanterai pour toi* (Jacques Sarasin, 2001)

(6) González García, Fernando: “Mahamat-Saleh Haroun: de la confrontación a la competición”. En *Cine y África*, *Quaderns de cine*, nº7, 2011, p. 44.

(7) *Traces, empreintes de femmes* (Katy Ndiaye, 2003)

FICHA TÉCNICA **Dirección:** Mahamat-Saleh Haroun **Guión:** Mahamat-Saleh Haroun **Dirección de fotografía:** Stephane Legoux, Mahamat-Saleh Haroun **Montaje:** Sarah Taouss Matton **Intérpretes:** Mahamat-Saleh Haroun, Garba Issa, Aïcha Yelena, Abakar Mahamat-Saleh, Issa Serge Coelo **Música:** Al-hadj ahmat, Issa Bongo, Ringo Efoua-Ela **Producción:** Les Productions de la Lanterne **País y año de producción:** Chad, Francia, 1999

Fugas

Archivos de cine experimental: pragmática y política del acceso

Por Boris Monneau

Mediante el análisis de las colecciones y de los recursos on line relacionados con el cine experimental, interrogamos las soluciones prácticas y las implicaciones políticas de la noción de acceso y la posible continuidad entre archivo y museo.

Aparte de las exposiciones o proyecciones, acceder a las colecciones audiovisuales tanto de los museos de arte contemporáneo como de las filmotecas suele ser un proceso muy controlado: tan solo por motivos de investigación, y mediante una solicitud, se pueden visualizar las obras conservadas, por ejemplo, por el MACBA, la Cinémathèque Française, el Anthology Film Archives o el MoMA. Las bibliotecas o centros de documentación de estas instituciones permiten un acceso paralelo a documentos audiovisuales, pero sus catálogos no reflejan las colecciones museísticas: las obras no son asequibles como documentos, hay una distancia entre el archivo y el museo. Aun así, gracias a las plataformas digitales, algunos museos y centros culturales presentan un acceso permanente a sus colecciones para cualquier visitante. Este es el

caso del WRO Art Center de Wroclaw, del Israeli Center for Digital Art, de Argos (Bruselas), del Centre Pompidou, o del Archivo Xcèntric del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Pero esta facilidad del acceso no debe ocultar su complejidad práctica y teórica, ni los problemas que supone en el ámbito audiovisual.

Estas colecciones comprenden obras de videocreación, pero también obras cinematográficas. La digitalización es una cuestión problemática para muchos cineastas experimentales. Efectivamente, el medio fílmico es a menudo una parte integrante del sentido de las obras, algo que sucede por ejemplo con las llamadas "películas sin cámara", como las animaciones pintadas directamente sobre celuloide de **Norman McLaren** o las manipulaciones fotoquímicas de **Jürgen Reble**; o con el denominado "cine estructural": una de sus propuestas más radicales, *Arnulf Rainer* (1960) de **Peter Kubelka**, es una composición abstracta basada en la alternancia rigurosamente calculada de fotogramas negros y blancos. Transferir estas películas a otro medio puede parecer un contrasentido o una forma de degradación. Pero habría que situar estos archivos en el contexto y el proyecto museístico al que pertenecen: un conjunto de actividades, proyecciones, debates, talleres y exposiciones, que por un lado intentan respetar la especificidad de los formatos audiovisuales y por otro representar la diversidad de formas en que se pueden mostrar y pensar las imágenes en movimiento.

En esta cuestión pueden existir puntos de vista opuestos. Por un lado alguien como Kubelka es intransigente con la especificidad del medio y de la experiencia cinematográfica, como demostró no solamente en su práctica fílmica sino también en la construcción del *Invisible Cinema*, una efímera sala de cine (1970-73) del Anthology Film Archives cuyo propósito era eliminar toda percepción ajena a la pantalla. Por otro lado un conservador como **Philippe-Alain Michaud**, responsable de la colección de cine del Centre Pompidou, cree que, aunque bajo la forma de proyección en vídeo, es importante mostrar las películas junto a las demás obras de arte. Esta perspectiva implica una contradicción, ya que para poder integrarse en la historia del arte, el cine sacrifica su realidad material, es decir, su historicidad. Pero esta paradoja no es otra que el sentido de la historia del cine, simultáneamente arte y producto de la técnica y de la industria. ¿Y no es esta extracción del curso de la historia el origen mismo del museo?

Más allá de las preguntas y respuestas normativas de la historiografía canónica, podemos imaginar un museo del cine. Una de sus posibles formas es el archivo digital. Así podemos ver en la digitalización no solamente una reducción o una corrupción del cine, sino la misma potencialidad que **Dominique Païni** encontraba en el vídeo: la de ser "la herramienta museográfica del cine", pues ambos liberan las imágenes de su corsé temporal y material original. El interfaz digital, este nuevo modelo de exhibición, responde a la necesidad que tiene el museo de cine de ser "un espacio de confrontación, de comparación y de acercamiento entre las películas". (1)

Hoy resulta difícil hablar de acceso sin pensar en Internet. Si los archivos mencionados anteriormente son únicamente accesibles *in situ*, también se multiplican las posibilidades de ver *on line* esas películas que tiempo atrás eran invisibles: no solo por YouTube o Ubu Web, sino también en muchas otras iniciativas institucionales, cada una de ellas con distintos objetivos. Si un museo de arte moderno como el MMAW de Varsovia puede permitirse el proyecto de dar un acceso integral a su colección (aunque faltan digitalizar unas mil películas), las distribuidoras, que tienen presupuestos diferentes e imperativos más comerciales, explotan diversamente las posibilidades del *streaming*.

En la Film-Makers' Cooperative se hace un uso ante todo promocional: su "video library" es una vitrina en donde podemos consultar un centenar de extractos, entre los cinco mil títulos del catálogo, un breve panorama que demuestra su variedad y permite, a la vez, presentar autores poco conocidos (**Walter Ungerer** o **Coleen Fitzgibbon**) junto a obras recientes de artistas consagrados (Ken Jacobs, Takahiko Jimura). En Hamaca, una distribuidora de videoarte español, la mitad de los vídeos es consultable gratuitamente, al resto del catálogo se puede acceder mediante la compra de bonos diarios, mensuales o anuales. Las distribuidoras francesas Light Cone, Collectif Jeune Cinéma, Heure Exquise!, Les Instants Vidéo, Le peuple qui manque y Vidéoformes han puesto sus recursos en común con el portal 24/25: proponiendo una visión bastante amplia de sus colecciones, con algunas restricciones: no todas las obras se pueden visionar integralmente y el formato de los vídeos es bastante diminuto. Por último, el Intermedia Art Institute (IMAI) presenta un catálogo exhaustivo de su colección, aunque en baja resolución. Por otro lado, el acceso *on line* puede prescindir de intermediarios institucionales. Más allá de los jóvenes creadores acostumbrados a las redes sociales y a los creative commons, algunos cineastas veteranos de los años 60-70, como **Claudio Caldini** y **Lluís Rivera**, exhiben una buena porción de su obra en Vimeo o en YouTube, al igual que **Lutz Mommartz**, **Józef Robakowski** o el recién desaparecido **Marcel Hanoun** en su página web personal.

Frente a la 'informatización' masiva del cine y a la indiscriminación que puede fomentar, es importante volver a la cuestión del medio, en cuanto que no es sólo un medio de creación, sino también de comunicación. La noción de acceso no determina únicamente la concepción de los archivos, implica también una posición política. Debemos comunicar, poner en común... ¿pero para qué comunidad?

En el mundo de los archivos audiovisuales, podemos encontrar la confrontación de puntos de vista que remiten a dos ideologías opuestas: unos se consideran como continuadores de una revolución socio-técnica, otros denuncian sus derivas tecnocráticas y capitalistas. Según los profesionales de los archivos audiovisuales, especialmente en el ámbito televisivo, el acceso a los archivos es el acto fundador de la democracia: "Sean investigadores en ciencias sociales o simples ciudadanos, todos subrayan la importancia del libre acceso a los fondos de archivos públicos o privados. La Revolución francesa lo había convertido en un principio que preside el buen funcionamiento de las instituciones democráticas" (2). Según los profesionales de los archivos cinematográficos, el acceso se ha convertido en uno de los dogmas de la ideología digital: "en la retórica neoliberal, acceso significa ante todo consumo: no se trata de elaborar diferentes aproximaciones al artefacto, sino de transformar las colecciones en bancos de imágenes para comerciantes intermediarios y consumidores finales" (3). Esta dicotomía se manifiesta en el aspecto técnico del acceso de forma muy reveladora. Los primeros ven la materialidad, la especificidad del medio como un obstáculo al libre acceso del contenido. La nivelación digital permite en cambio una óptima explotación del fondo. Por otro lado, para los segundos, esta limitación es precisamente lo que debe preservarse. La transmisión de una experiencia cultural y artística es indisoluble de la materialidad que la constituye, que hace de ella un momento histórico, puesto que no hay contenido sin soporte: "La premisa de la separación del soporte y del contenido – conclusión lógica del punto de vista digital – aparece como algo neutral, como lo más natural e indiscutible. Todo queda absorbido por las discusiones sobre cómo mejorar las plataformas: un debate que ignora el hecho que el cine ha existido como medio" (4).

Aquí la política y la técnica se reflejan mutuamente, ya que los dispositivos adoptados por las instituciones culturales cristalizan y orientan las disposiciones subjetivas y sociales, como lo indica **Alexander Horwath**: "Hoy, con las condiciones del postfordismo, se espera que cada ciudadano y consumidor sea una criatura 'expandida', proteica, multi-identitaria y multi-sensorial. El 'nuevo museo', con sus múltiples pantallas, sus visitantes 'itinerantes' y 'reflexivos', se ha convertido en el epítome de lo que antes llamábamos los aparatos de las clases dominantes – justo como las grandes superficies comerciales. Llegué a sugerir, tal vez de manera un poco cruda, [...] que en este clima socio-económico y cultural, el espacio 'inflexible' del cine es potencialmente más favorable a una experiencia del mundo reflexiva y crítica que el de muchos museos" (5).

Es evidente que estos dos modelos no se pueden oponer totalmente ya que la mayoría de los museos también organiza proyecciones en sus auditorios. Pero más allá de la yuxtaposición, puede ser interesante imaginar un espacio en el que puedan confluir estas experiencias en apariencia incompatibles. En este sentido queríamos resaltar la propuesta del CCCB con el Archivo Xcèntric. Como espacio de consulta, se distingue de los archivos digitales de los demás museos porque trata emular las características de la experiencia cinematográfica: la oscuridad ambiente y la posibilidad de ver las películas colectivamente en una sala de videoproyección. Así pueden confluir, en un espacio más flexible que el de la sala tradicional (el espectador es quien decide lo que ve, y la visión no está del todo determinada por la duración de la película, ya que es posible interrumpir la reproducción o desplazar el cursor temporal), la condición reflexiva del cine con las posibilidades museográficas del archivo digital. En un diálogo entre historia y reflexión, el libre acceso podría convertirse en un acceso a la libertad.

(1) PAÏNI, Dominique. *Conserver, montrer*, Belgique: Yellow Now, 1992. p. 48.

(2) GUYOT, Jacques y ROLAND, Thierry. *Les archives audiovisuelles: histoire, culture, politique*, Paris: A. Colin, 2011, p. 46.

(3) V.A., *Film Curatorship archives, museums, and the digital marketplace*, Viena: Österreichisches Filmmuseum, 2008, p. 80.

(4) Id., p. 196.

(5) Id., p. 132.