

Blogs&Docs. Marzo 2013 Menos lo vuestro

SUMARIO

Vlog: Mil Pesetas de César Velasco Broca. Pág.1

Festivales: Punto de Vista 2013. Coitus interruptus. Pág 1-5

Reseñas: Leviathan y Anthony Coleman / Stéphane Sinde: Heridos por la luz del Sol. P.6-8

Entrevistas: Amanda Villavieja. Con respecto a la captación del sonido directo en el documental y otras cavilaciones. Pág 9-13

Artículos: El cine silente de Andy Warhol en la escena experimental norteamericana.P13-17

Blogs&Docs newsletter 59. Marzo 2013. Menos lo vuestro. Han colaborado en este número:
Albert Alcoz, Maxi Gandul, Aurelio Medina, José Ramón Otero Roko, Mireia Ribé.
Agradecimientos: Víctor Berlin, Pol Galofré, César Velasco Broca, Asociación Kinora.

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

_Vlog

Mil Pesetas de César Velasco Broca

Mil Pesetas es un cortometraje hasta la fecha inédito de **César Velasco Broca** hecho con la apropiación y remontaje de archivos fílmicos y sonoros de **José Val del Omar**. Nos ha cedido la difusión del mismo el autor y la plataforma PLAT, un nuevo espacio para la difusión del audiovisual español contemporáneo de modo totalmente gratuito: “Un archivo fílmico *online* que tiene como objetivo aprovechar el potencial de Internet para dar una visión plural del cine español y ampliar su público más allá de los circuitos especializados”. Una iniciativa para ir derrocando poco a poco la etiqueta del que algunos llaman cine “invisible”.

PLAT, Plataforma de difusión e investigación audiovisual, es una iniciativa de la Asociación Kinora y toma su nombre de la palabra “plataforma” a la vez que “de las siglas P.L.A.T. (Picto lumínico audio *tactil*), el laboratorio de técnicas cinematográficas en el que Val del Omar realizó sus últimas obras y experiencias audiovisuales”. Está prevista su fecha de apertura para mediados de abril. En su inicio contará con obras de 15 autores (**Velasco Broca, Andrés Duque, Colectivo Los Hijos, Pablo Llorca, Víctor Moreno, Chus Domínguez, Elías León Siminiani**, entre otros). Un archivo audiovisual que se extenderá a más autores, películas y actividades diversas. (Vídeo disponible en la portada de Blogs&Docs).

_Festivales

Festival Punto de Vista 2013. Coitus interruptus

Por M. Martí Freixas

El Punto de Vista 2013 fue un éxito. En un momento en que el país defallece este evento cultural ha encontrado, año a año, su público nacional y su lugar cinematográfico internacional. Pero el festival Punto de Vista 2014 no existe. La interrupción de la anualidad del festival corta su progresión y afecta a la energía que el cine independiente genera en España.

1. Índice

En estos 15 breves apuntes sobre el Festival Punto de Vista'13 que no se celebrará en el '14 intento diseccionar algunas líneas maestras de esta exitosa edición así como valorar varias películas vistas. Desde la recuperación de documentales de **José María Berzosa** que entroncaron temáticamente con varios otros

filmes hasta las sesiones dedicadas a cineastas consagrados (**Berliner, Coutinho**), pasando por obras hipnóticas, misteriosas y de interpretaciones abiertas que permanecerán en nuestra retina.

2. ¿Porqué no se celebrará el festival en 2014?

El Punto de Vista 2013 se puede considerar un éxito. De público (8.500 espectadores) y del muy buen nivel general de las películas seleccionadas. Se confirma como importante encuentro anual de la cultura en España y como referente en el mapa internacional de festivales de cine. En esta edición se despide de la dirección del festival **Josetxo Cerdán** con un balance muy positivo, tanto por duplicar los espectadores en sus cuatro años de gestión como por llevar más allá la excelente herencia recibida, marcando una línea editorial llena de atrevimiento, búsquedas, propuestas singulares, películas geniales y también grandes autores. Todo esto en tiempos económicamente más que problemáticos. El "tren en marcha" de la no ficción del que hablamos hace unos años (*Cahiers España*, marzo 2009) sigue a muy buen ritmo, cinematográficamente hablando.

¿Porqué no se celebrará el festival en 2014? No lo comprendo. Miles de visitantes en una Pamplona nevada, la hostelería de la ciudad *hizo caja* en plena crisis y fuera de temporada. ¿Porqué el Ayuntamiento no apoya económicamente el festival y sigue siendo sólo un mero colaborador? ¿El Gobierno de Navarra (creador y propietario del evento) no buscará alternativas para que vuelva a la anualidad? Con los vaivenes económicos padecidos, plantear el evento para febrero 2015 suena a espejismo. Los del cine documental y del independiente en España estamos de enhorabuena por tener esta joya en el país, pero a la vez muy tristes por no tener el país y los dirigentes a la altura de las circunstancias.

3. Regresiones freudianas de la Historia de España

Si tuviera que escoger una sola película del PDV 2013 sería *¡Arriba España!* (1976) de **José María Berzosa**. La recuperación de este autor de la mano de Luis E. Parés es un gran descubrimiento. Gran parte de la putrefacción de la España de hoy en día está presente en esta película francesa rodada por un español en el exilio. La película es una ambiciosa explicación de la Historia de España desde el final de la guerra hasta el asesinato de **Carrero Blanco** en 1973. Destacar 3 puntos: el uso de un material de archivo espléndido y muy desconocido (inolvidable desfile nazi en una plaza de toros). La exposición de apariencia objetiva, con guiños subjetivos al espectador, donde los entrevistados muestran una mentalidad arcaica y fascistoide. Y la ingeniosa manera de relatar varios capítulos de la Historia con profundidad, perspicacia e ironía.

Si abro hoy un periódico y voy a las páginas de política o economía, encuentro las raíces de ese film, como si recuperar a Berzosa fuese una regresión freudiana. Las mentiras de la clase política, su talante antidemocrático y la corrupción impune como práctica habitual son la herencia de este talante dictatorial que nunca tuvo que arrepentirse ni responder ante la justicia. El sistema democrático monárquico de España, actualmente en barrena, es hijo de un crimen nunca concluido y *¡Arriba España!* de Berzosa es un histórico y desconocido testimonio de ello.

4. Intersecciones con los filmes de Berzosa: del oscurantismo franquista a la luz de la revuelta

Hasta tres películas actuales se entrecruzaron con Berzosa. Dos de ellas filmadas por foráneos. El italiano **Alessandro Pugno** hizo un trabajo espléndido en *All'ombra della croce*. Su propuesta observacional, filmar la vida de los frailes y el internado escolar del Valle de los Caídos, acaba encontrando un punto medio muy meritorio. Aquel donde los filmados, que acceden a participar en la película como se puede percibir en las construcciones de algunas secuencias, dejan entrever por sí mismos su honda ideología de extrema derecha. Misas al lado de la tumba de **Franco**, discursos antiabortistas a los pequeños escolares... Todo ello en un entorno sombrío y robótico que Pugno desvela con sutileza y respeto. El francés **Sylvain George** capturó en *Vers Madrid (The burning bright!)* el lado opuesto, el que se rebela en esta España putrefacta. La revuelta del 15M en Madrid a pie de calle, destacando rostros, voces, ira, la chispa de la revuelta en la Puerta del Sol con varias secuencias inolvidables. **Francina Verdés**, *Coses rares que passaven abans*, filma a un simpático abuelo catalán de 90 años que aún conduce circulando con un coche-antigualla. Juntos intentan filmar algo imposible, sus dispersas memorias de los enfrentamientos de la Guerra Civil. El documental vira hacia el humor pero su fondo es una seria reflexión sobre cuando no se constató la sangrienta historia de este país. Ahora ya es tarde.

5. S. George y J.P. Sniadecki, dos maneras de entenderlo

Disfrutamos de dos excelentes largometrajes en el festival pero que, puestos uno al lado del otro, quizás hasta son contradictorios. *Vers Madrid (The Burning Bright!)* del francés **Sylvain George** es un retrato competido con la revuelta del 15M en España y también con el cine político. El realizador se inmiscuye

en la Puerta del Sol, contrasta su cámara con las manifestaciones y protestas y, aunque no suscita un diálogo hablado con *los indignados*, sí les escucha y nos transmite sus debates y reflexiones, a veces representadas en gestos y acciones. Por su lado, el realizador estadounidense **J.P. Sniadecki** (*People's Park*, Sniadecki-Cohn) también se ubica en un país foráneo, China, y en una plaza, en este caso una como muchas otras. No pretende crear ningún diálogo ni explicarnos la situación de ese país, "sólo" observar el ser humano desde una visión más distante, como un paseante extrañado y espectral. Si la cámara de George es una cámara-arma, la de Sniadecki es una cámara-extraterrestre, un OVNI que deambula entre seres humanos sin acabarlos de comprender.

La visión de Sylvain George es la de un cine comprometido, de aquel autor que está convencido de que el cine puede servir para algo. Quizás la posición de Sniadecki es más desencantada o apolítica (S. George diría que el cine apolítico no existe), más contemplativa ante el imparable fluir del río de la vida, como fluye su plano secuencia. Son dos maneras de entenderlo.

6. Permanencias retinianas. *Tapetum Lucidum y Mitote*

Estas dos películas mexicanas fueron dos buenos hallazgos. *Tapetum Lucidum*, de un joven realizador, **Pablo Chavarría**, nos envolvió en una hipnosis visual en blanco y negro. Con secuencias aparentemente inconexas, el realizador va centrándose poco a poco en el seguimiento a una chica recién llegada a un pueblo apartado y humilde. En una secuencia final preciosa muestra un desenlace que da sentido a todo lo anterior. Chavarría se deja llevar con gran sensibilidad por todo aquello que le rodea, cuerpos, animales, naturaleza, mueve la cámara con instinto espectral inspirado por su entorno. *Mitote* de **Eugenio Polgovsky** está filmada en pocos días en el corazón "oficial" de México, El Zócalo, y de eso trata la película, del corazón de un país, ahí donde mana la energía que le da sentido a todo. ¿Qué es México? ¿Porqué México? ¿Cuales son sus ancestros, sus orígenes? ¿Qué es un "país"? Con un montaje que recuerda ideas de **Vertov** o *À propos de Nice* de **Vigo-Kaufman**, encuentra una respuesta de contrastes en esta plaza inmensa: la simplificación de la nación representada en el fútbol, las desigualdades económicas en voz de un sindicato y la reivindicación de la Historia en manos de un respetado sucedáneo, un poco *freak*, de las etnias autóctonas antes de la invasión española. Bajo El Zócalo, antiguas máscaras aztecas nos hacen pensar en los rituales ancestrales, quizás en el pueblo representando su propio sacrificio.

7. Permanencias retinianas. *The Island of St. Matthews*

El cineasta independiente norteamericano **Kevin Jerome Everson** envolvió a los espectadores con una experiencia cercana a lo meditativo que contenía dentro de sí la recuperación de una pequeña historia local. Sus indagaciones por un pueblo de Mississipi, marcado por una inundación en los 70, le encaminan por la observación calma del entorno fijándose en la naturaleza, su luz y sus colores, y aquellos pequeños hechos que encuentra (recuerdos de los habitantes, bautizos en el río, el sonar reiterativo de la campana, un esquiador acuático que rodea toda la película a modo de mantra). La larga duración de los planos, la repetición de ideas y espacios, y la belleza de su 16mm, sumergen a los sentidos en un espíritu de contemplación del hábitat de esta isla y la vida de una comunidad afroamericana en Estados Unidos (tema frecuente en sus filmes, como vimos en *Erie* o *Quality control*).

8. Permanencias retinianas. *Gui aiueo:S*

Del japonés **Go Shibata** nos llegó un extraño y de nuevo hipnótico objeto audiovisual, *Gui aiueo:S*. Un equipo de rodaje está filmando una película que se nos aparece como incomprensible y donde destaca la importancia del sonidista, que nos conecta y desconecta con los registros de sonido. Construyendo la película -como hicieron el **Colectivo Los Hijos** en *Los Materiales*- con los supuestos brutos de un rodaje habitualmente descartados en el montaje, esta peculiar *crew* va dando tumbos por secuencias misteriosas: una noche bajo el fuego, una estancia interior donde todos se intoxican, el deambular sin rumbo por el bosque. Con el director que parece un Quijote iluminado, los miembros del equipo van desapareciendo y acaba sola la furgoneta que los traslada, como si fuesen un equipo de zombis atrapados en un rodaje eterno, aunque el indefinido y sugerente orden de montaje puede dar lugar a interpretaciones muy variadas.

9. Permanencias retinianas. *Un mito antropologico televisivo*

Este es un proyecto muy destacable en el documental contemporáneo, no tanto como película (inacabada e inacabable) sino por las ideas expuestas. Con material deshechado o infrautilizado de televisiones locales sicilianas, los realizadores abocan quilos de imágenes digitales en un montaje sin orden cronológico, voz en *off* o contextualizaciones. Cuando la vimos en el FIDM escribimos lo siguiente: "Es un gesto radical que pone encima de la mesa las incógnitas que se encuentran encerradas en esas cintas, todo el resto queda en manos del espectador." Esas imágenes *en los márgenes* de la televisión, del todo olvidadas, ahora despojadas de su relación con la inmediatez, se revelan como un mar de conceptos abiertos al análisis del

ser humano y a la vez se evidencian como una eficaz captación de una época, aunque en su origen no tuvieran esa voluntad. Los realizadores **Maria Helene Bertino**, **Dario Castelli** y **Alessandro Gagliardo** forman parte del colectivo Malastrada Film.

10. *Removed*

Era una de las dos películas más esperadas del festival, *First cousin once removed* de **Alan Berliner**, reputado documentalista homenajeado en el Punto de Vista 2007 y en muchos otros lugares. Es el mejor filme que he visto sobre el tema del Alzheimer.

El centro de atención de la película no es el propio Berliner, como sucede a menudo, sino **Edwin Honig**, reconocido poeta y destacado hombre de letras en Estados Unidos, primo de la madre del realizador, parentesco que da título al documental. En sus últimos años de vida este intelectual padeció Alzheimer y, durante un determinado periodo de tiempo siempre en las líneas de la corrección y el respeto, Berliner le visitó con objeto de charlar con él y acercarse con la cámara a este crudo “borrado de la RAM”. El montaje de la película está en consonancia a los obstáculos que padece Honig para recordar con normalidad. Hay cortes bruscos, saltos, cortocircuitos, rápido transcurrir de simbólicas imágenes de archivo, *collage* de preguntas y algunas respuestas. Poder observar y adentrarnos en el proceder de esta enfermedad nos ayuda a entender algunas cuestiones, como los distintos grados de “desconexión” (de respuestas muy lúcidas a balbuceos o silbidos rítmicos, que se asemejan al ritmo silábico de un poema) hasta la voluntad que Berliner desvela de Honig para olvidar partes de su vida, por una tragedia en su infancia y por una tiránica paternidad en su madurez.

11. Eduardo Coutinho, de la batalla a la ternura

Uno de los cineastas homenajeados fue el brasileño **Eduardo Coutinho**, probablemente el documentalista más importante de ese país junto a quien puso los fundamentos del documental en Brasil, **Humberto Mauro**. Se proyectaron cinco películas. *Cabra Marcado para Morrer* (1984) es uno de los documentales esenciales de la historia del cine en América Latina. Su dispositivo nace del *cine-verité*, es un film de propósito político donde el equipo de rodaje va investigando y relacionándose con la mujer y los hijos de un líder campesino asesinado en los 60, época en la que el realizador filmaba una ficción con esos trabajadores. Perseguidos todos por un golpe de estado implacable y cruel, pagarán las consecuencias toda la vida. El realizador muestra una gran habilidad para indagar, hacer hablar, reactivar el pasado y la “verité”. *Boca de Lixo* (1992) y *Santa Marta* (1987) también son dos excelentes trabajos, implicándose Coutinho y equipo con las clases más humildes del país, haciendo *estallar* el potencial de una cámara en un basurero y sus habitantes, si es necesario. Fue un desencanto comprobar como *As Canções* (2011, proyectada en la sesión inaugural) mantiene el mismo dispositivo y la misma idea cinematográfica pero con un fondo blando, desposeído de su vigor político, con Coutinho recibiendo a hombres y mujeres brasileños para que cantasen canciones y hablasen de los amores de su vida. Película pasajera y dulce como las más dulces de **Heddy Honigmann**.

12. Sobre Bill Brown y J.P. Sniadecki

Hubo proyecciones de películas de los miembros del jurado que eran realizadores. Pude ver las dos sesiones de cortometrajes de **Bill Brown**, cineasta ensayista norteamericano. Todas sus películas son muy *homemade*, filmadas en solitario, viajes donde su voz en *off*, rumiante y socarrona, nos explica detalles del trayecto, intenta atar cabos de pequeñas historias olvidadas de los Estados Unidos para comprender la idiosincrasia de este país. La puerta de entrada a esa búsqueda son sus obsesiones personales, como encontrar pequeños mausuleos y monumentos o fechar efemérides borradas por el tiempo. En algunos cortometrajes el resultado es brillante como en *Memorial Land* (2012), un recorrido por homenajes caseros al 11S que nos recordó a algunos filmes de **Errol Morris**. En otros un poco superficial, como el viaje por la frontera estadounidense - mexicana “un tercer país en sí mismo” (*The other side*, 2006). En estas proyecciones, *Yumen* (**J.P. Sniadecki**, 2013) fue una película difícil de digerir. En China, en una ciudad ubicada entre el desierto y una industria en desmoronamiento, el realizador junto a dos artistas chinos mezclaba lo observacional con representaciones performativas musicales en sitios inesperados. Estas pocas canciones rompieron con alegría la ordenación de las secuencias a las cuales tuve dificultades para encontrarle un sentido más allá de la representación de lo absurdo en el gigante asiático que, en su explosivo crecimiento provoca grandes desajustes y situaciones sociales incoherentes.

13. Sanchicorrota

El vencedor del Proyecto X-Films de la edición anterior, **Jorge Tur**, presentó el fruto de su trabajo, titulado *Dime quién era Sanchicorrota*, a la vez, su primer largometraje después de varios cortometrajes que cosecharon diversos premios y selecciones. Lo que en una primera capa es una investigación para

averiguar quien fue este bandolero que se escondía en el desierto de las Bardenas acaba siendo, en un segundo grado y como definió con precisión un espectador, una película sobre el “patrimonio inmaterial” de la región.

Tur va conociendo y dialogando con pastores de la zona, siempre filmándolos con un plano abierto que nos permite encuadrarlos en el espacio. La relación es cálida, el realizador es entre amable y despistado, los pastores se prestan a ayudarlo, le llevan el trípode, surgen las bromas y el buen ambiente. Este tono divertido se ve punteado por temas no tan agradables, como una discusión a propósito de la base aérea con aviones de guerra en las Bardenas o el monólogo final de un pastor que, al encontrar durante el rodaje restos humanos de la Guerra Civil, relata un pasado y una Historia de víctimas y verdugos que han compartido España puerta con puerta. En el conjunto reluce ese patrimonio intangible creado por la relación entre el paisaje y las personas, que emana de las canciones tradicionales o del hablar autóctono. X-Films es, por cierto, un muy buen concurso que va dotando a Navarra cada año de un nuevo filme, generando un patrimonio en este caso tangible.

14. Algunas des-ilusiones

La desilusión es fruto de haberse creado con anterioridad una ilusión. Habiendo oído a lo largo de mucho tiempo la gestación de algo en común entre **Ben Russell** y **Ben Rivers** esperaba un proyecto genial. *A Spell to Ward Off the Darkness* no lo es. Dividido en tres partes, sólo la tercera, un concierto de *black metal*, contiene una energía visual que ya habíamos vivido en algunas *performances*, películas o proyecciones comisariadas por Russell. El film nos muestra el periplo de un hombre que abandona (¿o destruye?) una comunidad *hippie* -representada sin mucho acierto en una primera parte de encuentros personales y diálogos-, huyendo en solitario en una canoa -segunda parte bastante tópica-, para reconvertirse en músico en esa fiesta musical de tono satánico.

Otras desilusiones fueron la película colectiva *Far from Afghanistan* (**Gianvito, Jon Jost, Minda Martin, Wilkerson, Soon-Mi Yoo**) que tomando como punto de partida la histórica *Far from Vietnam*, quiere poner sobre la mesa muchos temas de la invasión a ese país pero casi ninguno de los cineastas muestra algo sólido. En el mejor de los casos, unos espeluznantes testimonios de niñas agredidas con ácido por querer escolarizarse, que termina demasiado pronto. El largometraje de **Jem Cohen**, invitado del PDV 2010, *Museum Hours*, fue también una decepción. Mezcla de historia ficcional con algunos bellos apuntes documentales de la ciudad de Viena, el relato no despierta mucho interés.

15. Nota discordante: las decisiones del jurado

Las decisiones del jurado en la adjudicación de los premios, en mi opinión, fueron desacertadas. *Apuda* del realizador **He Yuan** ganó sorprendentemente el festival. *Dejà vu* en muchos documentales chinos que aparecen anualmente, filmación observacional de familiares ancianos y en condiciones precarias, con unos encuadres repetidos que pudieron con la paciencia de muchos espectadores. En mi caso vi los primeros 90 minutos exactos de los 145 de duración y lo dejé. El segundo premio en importancia, Premio Jean Vigo, fue para el corto de 5 minutos de **John Smith**, cineasta de carrera ya consagrada, *Dad's Stick*. Trabajo breve y conceptual de connotaciones biográficas y políticas. A mi parecer, filmes largometrajes como *El Jurado* (de **Virginia García del Pino**, reseñado en números anteriores), *Un Mito Antropológico Televisivo*, *Gui aiueo:S* o *The Island of St. Matthews* podían optar con todo merecimiento a este galardón, así como *All'ombra della croce* o *Vers Madrid* merecían algún tipo de reconocimiento. Se volvieron de vacío.

El premio del público fue para *A world not ours*, de **Mahdi Fleifel**, un documental convencional pero sobrecogedor acerca de un palestino refugiado en Líbano que sobrevive con desesperanza en un mundo que no le pertenece. Lo mejor del filme se encuentra al inicio, cuando el realizador muestra de manera esclarecedora la función del fútbol, en un Mundial, como evasión de la realidad de esta comunidad “presa”. *El Modelo* de **Germán Scelso** se llevó una de las menciones. Es un retrato bruto que se salta adrede algunas convenciones sobre la ética de filmar los otros, con un personaje protagonistasita lisiado, maleducado y perturbado, mostrado de manera tan obvia que tampoco genera mucha provocación ni disgusto.

Reseñas

Leviathan

Por Aurelio Medina

Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel han filmado en Leviathan una estimulante experiencia sonora y visual, un radical ejercicio de narración no lineal que busca retratar desde un prisma sensorial el enigmático abismo de las profundidades marinas.

Lo siniestro es aquello bello que no podemos soportar
Eugenio Trías

Empezamos el texto sobre *Leviathan* acudiendo a otra película filmada en alta mar. **Peter Hutton** abrió *At the Sea* (2007) con la siguiente cita de **Joseph Conrad**: “A man who is born falls into a dream like a man who falls into the sea”. Aunque la película de Hutton, de carácter observacional, esté lejos de *Leviathan* en su planteamiento, podríamos mudar la cita de Conrad e ubicarla al inicio de la película de **Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel**. Dejaríamos de lado la referencia sobre el nacimiento del hombre y nos centraríamos en la experiencia de caer en un sueño al entrar en el mar y el posible viaje iniciático que conllevaría. Así se podría pensar en la situación del espectador delante de *Leviathan*. ¿Qué sueño es ese en el que nos sumerge la película? En la Biblia, en las contadas ocasiones que se cita la palabra *Leviathan* es para invocar el miedo a las profundidades marinas, para hacer referencia a un monstruo, una criatura de gran tamaño que gobierna en el mar. Así, la idea de Castaing-Taylor y Paravel es adentrarse en la negritud de la costa de New England y filmar el poder hipnótico del entorno, en un poderoso cruce entre naturaleza salvaje, hombre y maquinaria. Para ello, los directores repartieron pequeñas y ligeras cámaras por diversos lugares de un barco pesquero para obtener la filmación de ese enigma denominado *Leviathan*.

El origen del proyecto era hacer una película sobre la industria pesquera en New Bedford, Massachusetts, y comenzaron filmando cincuenta horas de trabajo antes de ser invitados a salir a alta mar. Una vez en el barco, los directores perdieron su interés por lo que habían filmado en tierra. Se percataron de que “había algo fuera que era mucho más cósmico y profundo (1)”. Así, de esta manera tan sugerente, con reminiscencias al *Moby Dick* de **Melville** (*Leviathan* se desarrolla en las mismas aguas donde el capitán **Ahab** intentó dar caza a la ballena blanca) presentan la película los realizadores.

Vuelvo a utilizar *At the Sea* como espejo de *Leviathan*: Peter Hutton quería documentar el proceso de creación, vida y muerte de una embarcación, centrándose en la parte principal de la película en filmar el tránsito del barco en alta mar. Quietud en las tomas recogidas desde la cubierta, postales, imágenes bellas. Realiza incluso ciertos experimentos con la forma y las imágenes, planos cerrados sobre el agua o ralentizando su movimiento, o jugando con el oscilante balanceo del sol que genera la embarcación. Prueba a crear una cierta poesía filmica siempre desde su posición de observador de la inmensidad del mar. Por contra, la génesis de *Leviathan* parece estar más en probar las posibilidades que les brindan las innovadoras técnicas y así captar ese espectáculo nocturno, más que en registrar una experiencia de convivencia al modo de Hutton. En *Leviathan*, la experiencia de los directores pasa de soslayo, hay pocas escenas filmadas en cubierta y en las que se pueda sentir su presencia. La película aspira a colindar con la abstracción figurativa apoyándose en la tecnología avanzada del instituto cinematográfico de Harvard, lo cual puede generar ciertas reticencias al valorar sólo las ventajas de la técnica y no la mirada que se esconde detrás (2). Si en Hutton es la observación del ser humano la que nos da consciencia de la inmensidad oceánica, en *Leviathan* el interés está en entrar de lleno en el objeto de análisis, adentrarse en ese sueño de Conrad y aportar una visión desconocida, alejada del ojo humano. El resultado despoja de cualquier mirada romántica al mar y sí que ofrece momentos de horror e incomodidad desde el prisma visual y sonoro.

La elección de priorizar la imagen obtenida por las cámaras subterráneas y la posible “ausencia de autoría” de los directores ha sido un debate recurrente sobre la película y en su estreno en el pasado Festival de Sevilla se pudieron oír opiniones similares (3). Los directores han afirmado que vieron la distribución de una docena de cámaras GoPro a lo largo del barco como una manera de “distribuir la autoría del filme”, aseveración que juega inteligentemente con este debate y que elimina la figura del autor omnisciente para dar relevancia al material físico, a las cámaras y lo azaroso de esas imágenes recogidas. Aún así, los

directores no se cierran en torno a este "material encontrado" y, al final del documental, abandonando la tendencia por la abstracción, sí que miran hacia los trabajadores que habitan en el barco pesquero.

En su lúcido ensayo *Lo bello y lo siniestro*, **Eugenio Trías** afirmaba que hacer público aquello que debe ser secreto o privado es siniestro, pero si se hace de una forma "velada o diluida" nos puede llevar a una experiencia estética. Ahí parecen querer llevarnos los directores de *Leviathan*: hacia una experiencia sensorial ciertamente desconcertante, desasosegante por momentos. La incomodidad y una cierta náusea se apodera del espectador en buena parte de este siniestro metraje. Es un experimento fílmico que bosqueja una especie de terror que emerge de la profundidad del mar y que, dentro de su evidente querencia por ofrecer una forma novedosa y visceral, consigue introducir al espectador en ese sueño oscuro y fantasmagórico del mar.

Peter Hutton cerraba *At the Sea* en una orilla junto a un barco varado desprendido de toda su función y creando imágenes herrumbrosas para clausurar la vida de esos barcos pesqueros. Añadía retratos de los trabajadores desvinculando esas naves abandonadas y así fundía a negro. Aunque sean lejanas, el final si guarda sinergias con el filme de Hutton: los últimos minutos del documental la cámara de Paravel y Castaing-Taylor tiende a un cariz más observacional, entra en la rutina del barco y filma hábitos de vida y breves recesos para el descanso de los trabajadores, documentando otra parte de la vida dentro del barco pesquero que atraviesa durante la noche el Leviathan marino.

FICHA TÉCNICA

Realización y montaje: Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel

Postproducción de sonido: Ernst Karel

Diseño de sonido: Jacob Ribicoff

Producción: Arrête Ton Cinema, Harbor Picture Company

País y año de edición: Estados Unidos, Francia, Reino Unido, 2012

Anthony Coleman / Stéphane Sindre: Heridos por la luz del Sol

Por José Ramón Otero Roko

Uno de los subgéneros de más divulgación del cine documental, la grabación de conciertos en vivo, es analizado en este texto como vehículo de emociones musicales y como ritual colectivo no exento de convicciones.

La edición a cargo del sello francés **La Huit** en su colección *Freedom Now!* del DVD del concierto del pianista **Anthony Coleman**, titulado *Damaged by sunlight* y filmado por el realizador **Stéphane Sindre** (un apellido que, paradójicamente, al lector ibérico le proporciona evocaciones de dudoso carácter cultural) es una magnífica oportunidad para pensar la literatura visual de la música, (ya sea ésta en conciertos o en videoclips) y sus marcas cinematográficas, cicatrizadas en territorios donde la impronta experimental parece que encuentra uno de los principales nichos de generalización de formas técnicas innovadoras y hallazgos narrativos (otro de los nichos se encuentra desafortunadamente en *spots* publicitarios, categoría que está excluida de su análisis en las publicaciones de cine del estado español desde la desaparición de la muy añorada revista valenciana *Banda Aparte*).

Sindre, del que habrá que sublimar, por el imposible y sintomático camino de la repetición del nombre, su aparición en este texto, ya en 2006 realizó otro acercamiento al mundo del jazz, el film *The rest of your life* (disponible en <http://vimeo.com/31298642>) un documental dedicado a seguir los pasos del *jazzman* francés **Barney Wilen**. Muerto en París en 1996 además de jazzista fue compositor de bandas sonoras para el cine francés (y también intérprete de la BSO de *Ascensor para el cadalso* de **Louis Malle** y de *Las Amistades Peligrosas* de **Roger Vadim** a finales de los '50) dejó su cuarteto en la década de los '70 para dedicarse al rock, tributos a **Timothy Leary** incluidos. Después de su paso por el punk, volvería al jazz fusionándolo con la música africana, particularmente la de Zanzíbar, donde había vivido exiliado desde 1969 a 1975, tras el mayo parisino, en compañía de los cineastas **Philippe Garrel** y **Patrick Deval**, y de su compañera, y musa de la revolución estudiantil, **Caroline de Bendern**, en un periodo muy interesante de la cultura francesa cuando el maoísmo prendió en esta región autónoma de Tanzania. El historiador **Sally Shafto** da cuenta de ello a raíz de unas proyecciones de los "Zanzibar films" en el FIDM2008.

En *Damage by Sunlight* (2011) Sinde entiende a la perfección la dimensión alucinatoria del free-jazz. La música de Anthony Coleman, intérprete de origen judío que ha forjado su carrera en el *Downtown* neoyorkino y en el sello **Tzadik** del compositor y saxofonista también de origen hebreo **John Zorn**, es espiritual y por tanto, para quien se mueve en unas coordenadas culturales de índole religioso, necesariamente atormentada. En sintonía, Sinde filma primeros planos de los *jazzman* y de sus dispositivos sonoros (a Coleman le acompañan **Ashley Paul** en el saxofón, **Brad Jones** en el bajo y **Satosi Takeishi** en la batería) planos casi convencionales de no ser por esa cercanía descortés con los músicos, que en el formato general de las grabaciones de conciertos suelen ser intercaladas con planos generales del grupo y que aquí sólo excepcionalmente mostrarán a varios de los intérpretes en el mismo cuadro. Uno, a lo sumo dos o tres, compartiendo el aislamiento casi forzado de la melodía, en un montaje que va del ejecutante al instrumento, de sus manos a su expresión, desapareciendo, casi por completo, la visión de conjunto, el público y la superficie del escenario.

A esto hay que sumarle que Sinde es consciente de que tiene entre manos un material auditivo y plástico con el que, como realizador, puede incorporarse como si se tratara de un quinto miembro del grupo de Coleman, mezclando imágenes (fenómeno por cierto en boga desde hace algunos años en las sesiones de música electrónica) y ayudar, de ese modo, a que el sonido sea contemplado, presenciado más profundamente. Para ello, y con una economía de medios que sirve para acompañar, y en ningún caso protagonizar, intercala puntualmente fotogramas en negro y, más adelante, imágenes en Super 8 rodadas por él mismo en el desierto de Mojave, subrayando la esencia lisérgica del free-jazz, y su génesis, de raíces psicotrópicas, de evasiones por medio de la percusión de la condición silenciosa del esclavo. Así mientras la composición sugiere destierro, ascetismo, exilio íntimo, las imágenes del desierto aparecen como ráfagas de un real aturcido por la trascendencia de la vida interna, como sucesos apartados en el dorso de la noche, heridos por la luz del sol. Donde el alma del grupo es clausurada, atormentada, la conciencia del oyente es despojada, obligada a recorrer por el camino inverso el trayecto que va de los sentidos a las acciones.

Por norma, la principal idea con que se ha gestado la grabación de conciertos es la de los músicos vistos como *guardia de corps* de un personaje único y singular que los lidera y que comparte una emoción "extraordinaria" con un público entregado. Esto es así en la grabación en vivo de casi cualquier género musical, desde el *mainstream* de **Justin Bieber** hasta las coyunturas hormonales del pop independiente, y se acumula con el, ese sí extraordinario, daño que esa jerarquía mitológica ha causado en el imaginario popular, trasponiéndose en el público a su forma de encarar las relaciones laborales y afectivas. Sólo dos géneros escapan en sus grabaciones, que no en su vivencia cotidiana, a relacionarse primordialmente, o a dejarse adorar, por los espectadores: la denominada "música culta" y el jazz contemporáneo, para el que, incluso en sus versiones de sólo audio, se suelen minimizar los aplausos o los gritos que lo interrumpen. Quizás es porque estos dos géneros se han convertido más en ejercicios intelectuales que afectivos, que se concretan en las actuaciones, o quizás porque las bases de seguidores de estas músicas son más conscientes de que vienen a contemplar la obra y no tanto al individuo, a quien se le exige fidelidad, en el primero de los géneros a la partitura, y en el segundo al estado anímico del momento de la creación.

Este juicio respetuoso para el que la formación del sonido es un acto colectivo es también un hecho político, y con esto terminamos. Detrás de conceptos musicales como la improvisación está el libre albedrío. Detrás del virtuosismo la aplicación. Detrás del ordenado relevo de "solos" entre todos los integrantes del grupo, sin límites de tiempo y con la extensión que cada miembro juzga necesaria, está un reparto equitativo, el socialista "a cada uno según sus necesidades y de cada uno según sus posibilidades". El jazz es la música del anarquismo, por excelencia. Independientemente de la ideología de los músicos, la de Coleman, Paul, Jones, Takeshi y Sinde, en este caso, preexiste la ideología de los actos, la configuración de su sistema creativo. Cuando otros géneros, a priori más contestatarios, como el rock, el rap o el punk sustancian en general sus inquietudes sociales en letras fáciles y estéticas codificadas, el jazz lo que propone es una premisa anterior a toda declaración de intenciones: la estructura. Sin organización, parece decirnos el jazz, no hay cambio de conciencia posible, no hay regulación justa, no hay orden horizontal. Las ideas tienen que formar parte de algo, como el oxígeno forma parte de la atmósfera. Y el auditorio, más allá de ver, tiene que contemplar, observar individualmente, y más allá de oír, ser convocado en asamblea a leer la música en el preciso instante en el que se escribe en su presencia.

FICHA TÉCNICA:

Realización: Stéphane Sinde

Intérpretes: Paul Ashley, Anthony Coleman, Brad Jones, Satoshi Takeishi, Anthony Coleman Quartet

Producción: La Huit

Coproducción: CNC, Blanlieues Bleues. **País y año de producción:** Francia, 2011.

Entrevistas

Amanda Villavieja. Con respecto a la captura del sonido directo en el documental y otras cavilaciones

Entrevistamos a la sonidista Amanda Villavieja, una de las personas con más rodajes documentales en sus oídos en la última década en España. Para acercarnos a la sonidista y su trabajo en la captación del sonido directo, dividimos la entrevista en dos partes, la primera una aproximación personal, la segunda compuesta por cuestiones relacionadas con temas teóricos y técnicos. Preguntas elaboradas por Maxi Gandul, con la colaboración de Pol Galofré y M. Martí Freixas.

Entrevistamos **Amanda Villavieja**, sonidista de realizadores como **Isaki Lacuesta**, **José Luis Guerin** o **Mercedes Álvarez**, entre otros, quien lleva muchos documentales en sus oídos en la última década en España. Para acercarnos a la profesión y concretamente a su trabajo en la captación del sonido directo, dividimos la entrevista en dos partes, la primera una aproximación personal, la segunda compuesta de cuestiones relacionadas con temas teóricos y técnicos.

1. Perspectiva personal

¿Cómo entraste en el mundo del sonido en el cine? ¿Vocación de toda la vida? ¿Cuales y cómo fueron tus primeras experiencias profesionales?

Entré en el mundo del sonido en el cine por casualidad. Estudié un máster en documental de creación en la UPF y me incorporé a uno de los tres proyectos que se desarrollaron en aquel curso, *En construcción*. Al principio, el rodaje iba a ser en 16 mm y un equipo de profesionales se incorporaron en los cargos principales. Sin embargo, la metodología del fílmico no acabó de convencer a su director, **José Luis Guerin**. Él quería disponer de tiempo y filmar en cine iba a ser muy costoso. Así que se tomó la decisión de grabar en vídeo, concretamente en Betacam Digital. El tiempo de rodaje se alargaba y fue cuando los alumnos entramos en escena. Dispuesta a participar activamente en la película, decidí aceptar llevar el micrófono, cargo que en ese momento estaba vacante. La casualidad me llevó al sonido. Pero siempre teniendo en mente que ese cargo era una manera más de aprender en el campo del documental.

Fui aprendiendo poco a poco. Al principio llevando tan sólo un micrófono conectado a la cámara. Más adelante, las situaciones fueron llevando al uso de la microfónica inalámbrica, a las grabaciones con un micrófono estéreo y al uso de un DAT, que es un grabador digital en cinta.

¿Tienes sonidistas referentes, en España o en el extranjero? ¿Quiénes, franceses, americanos? ¿Por qué motivos y como llegaste a ellos? ¿Algunas películas en concreto?

Me siento mucho más identificada con la concepción del sonido de los franceses y europeos en general. Está mucho más cercana a la aproximación de lo real o documental. Me interesa como se plantean su propio trabajo y como, en el caso de algunos de ellos, la posición del micrófono e incluso el trabajo de mezcla, llega a ser una cuestión ideológica. **Straub y Huillet** y su concepción del sonido con su toma "geológica"; **Raymond Depardon** y su sonidista **Claudine Nougaret**, dispuestos a no modificar el sonido a posteriori algo que conlleva consecuencias cruciales en la toma del sonido directo. Implica elegir muy bien el lugar desde el cual mirar u oír. Me sorprenden las experiencias de los sonidistas franceses que, trabajando con su Nagra, entregaban el trabajo ya mezclado al montador de sonido. Sus ideas ya estaban plasmadas en el sonido directo. Con las apariciones del multipistas, aparece una nueva metodología o forma de trabajar: uno puede grabar los sonidos por separado y luego dosificarlos en la mezcla. En ese tránsito, una mezcla puede llegar a parecerse bastante a la experiencia oída en el rodaje o convertirse en una película con una expresividad muy diferente.

Las películas que he realizado de las cuales me siento más satisfecha son aquellas en las que el director consideraba el sonido como un motor de la historia tan importante como la imagen. Cuando se piensa el sonido y se le da un lugar en la historia. En el caso del documental, al grabar en localizaciones reales, el sonido está todo ahí presente, lo más difícil es encontrar un sonido. Es decir, el micrófono capta todo el alrededor y a partir de ahí el trabajo se basa en escrutar el fondo para destacar aquello que sonoramente nos parece más importante.

Has estado en el rodaje de muchos largometrajes documentales del cine español. ¿Fue pues una cuestión de destino o fuiste tu que te decantaste por esta vía?

No, nunca fue cuestión del destino. Hice y sigo haciendo sonido para documental porque es lo que más me interesa. Hay en el trabajo del sonidista para documentales una relación muy estrecha con lo real, con los personajes a los que filmas, una relación de descubrimiento en el otro que para mi es lo más importante. Mirar a los ojos de los personajes mientras filmas, asentir, comprender, reaccionar a lo que te están contando. Mi principal tarea como sonidista es la de escuchar y dar a oír. Y sabiendo que aquello que uno intenta aprehender con el micrófono pasa y seguramente no se repita de nuevo.

¿Cuáles han sido tus últimas experiencias profesionales? Como ves el empeoramiento de la crisis económica en el sector cultural estos últimos años, que, en mi opinión, ya siempre había estado bastante en crisis...

Los últimos trabajos están siendo experiencias que surgen de la tenacidad de sus directores. **Isaki Lacuesta**, que empezó a grabar una pequeña parte de un largometraje llamado *Murieron por encima de sus posibilidades* pero que sigue buscando financiación para continuarlo o unas grabaciones que he realizado con Guerin. También estoy preparando un diario sonoro con atmósferas grabadas en un viaje a Bolivia que irán acompañados de unas fotografías de **Carlos Vásquez**. La crisis está causando estragos en el sector audiovisual. Cada vez es más difícil levantar proyectos. Pero si hay algo bueno que pueda salir de todo esto, será que nos replanteemos si la metodología usada hasta ahora para financiar una película, e incluso sus presupuestos, no deberían volver a tener una escala más humana. Considero que deberíamos seguir subvencionando al cine, pero de una manera más justa y equitativa; reduciendo los presupuestos demasiado elevados que implican las cadenas del audiovisual (léase productoras, distribuidoras, exhibidoras).

Actualmente también estoy dedicada a dar clases. Nunca me lo había planteado seriamente, pero me está dando una oportunidad para parar y replantearme a nivel teórico mi oficio y transmitir a los alumnos la necesidad de pensar con sonidos. En definitiva, ver y escuchar con nuevos ojos y oídos y descubrir a nuevos directores.

2. Cuestiones técnicas, rodajes y cineastas

¿Cuál serían los cineastas, con los que has colaborado que se han mostrado más audaces en su concepción de las posibilidades de trabajar la materia sonora (tanto en rodaje como en mezcla y montaje)? ¿Hay quienes determinen la confección y ubicación del registro del plano visual, en función del registro del sonido?

Guerin, por ejemplo, es un director que siempre piensa con sonidos. Las acotaciones en sus guiones así lo demuestran. La posición del sonidista en el rodaje en estos casos es privilegiada. Disfruta con la captación de sonidos. Es de los pocos con los que me he ido a grabar sonidos o ambientes. Su trabajo en el montaje de sonido también sigue en esa línea. Puntúa con el sonido, trabaja el fuera de campo. Le encanta el *foley* también, lo que le permite ir dibujando puntos sonoros en el cuadro. **Mercedes Álvarez**, directora con la que he trabajado en una parte de *El cielo gira* y en *Mercado de futuros*, tiene una manera muy bonita de encontrar transiciones sonoras en sus películas. Muchos de ellos interesantes hallazgos que se dan en el montaje. También estoy muy contenta de mi trabajo con **Ricardo Íscar** en el documental *El foso*. Él había sido sonidista, lo cual es de gran ayuda. De todas maneras, en líneas generales, sucede muy pocas veces que el registro del sonido determine la confección y ubicación del registro sonoro. La secuencia de los hallazgos arqueológicos de *En construcción* es uno de esos raros casos. El sonido escuchaba a los personajes del barrio que se iban acercando a ese lugar y el interés por esas conversaciones marcaba la dirección del plano hacia ese personaje. Efectivamente, es un método más común en el documental, pero sigue siendo una rara avis.

Sabemos que la escucha natural del oído humano es extremadamente selectiva y lleva a cabo una triada de la información sonora. Por el contrario, las herramientas de registro o captación del sonido nos ofrecen una gama mucho más amplia de datos. De ahí que experimentados ingenieros de sonido o sonidistas fílmicos, como Daniel Deshays o Jean-Pierre Duret, conciban la “puesta en escena del sonido” como un ejercicio de selección. ¿Cuál suele ser tu procedimiento a la hora de determinar los “puntos de escucha” adecuados y las distancias respecto al objeto o sujeto sonoro

que pretendes “capturar”? ¿En qué medida anticipas la preparación previa al inicio del rodaje?

Cierto, la realidad se presenta delante de uno como un todo. Cuando uno “se calza” unos auriculares por primera vez, se queda sorprendido de la cantidad de cosas que puede captar un micrófono. Muchas de ellas intrascendentes, suciedad o contaminación sonora como diría **Murray Schafer**. Igual que el trabajo con la imagen, la puesta en escena del sonido es un ejercicio de selección. De escuchar atentamente y de seleccionar aquellos pasajes sonoros que nos parecen más interesantes, ya sea a nivel narrativo o sensorial. El mundo representado no se corresponde con la representación del mundo. Hay un proceso en medio, que consiste en escuchar el mundo e hacerlo inteligible al resto.

La escucha de ese paisaje sonoro empieza por localizar los espacios en los que se va a filmar. Siempre localizo sin auriculares. Hay que permitir escuchar los lugares con nuestros oídos. Ellos mismos serán los encargados de abstraer un punto sonoro de un fondo. Un micrófono no es capaz de hacerlo a no ser que uno lo dirija. Pero si ya estamos en la fase de rodaje, el punto de escucha es variable dependiendo de la situación y de la manera cómo se aborde el registro de la imagen. Me encuentro a menudo en situaciones en las cuales la filmación se realiza con lentes largas, lo cual implica que la cámara puede estar físicamente muy lejos de los personajes aunque el plano de imagen puede no estarlo. En esa situación, o utilizo micrófonos inalámbricos o, por el contrario, decido situarme en el borde del cuadro, lo que significa que soy la persona que está más cerca de aquello que se está filmando. Más allá de esta especie de dislocación entre la posición de la cámara y el sonidista, estoy constantemente pendiente de mantener una consonancia entre la distancia sonora del objeto o sujeto y la distancia visual que marca la imagen. El plano visual marca mi colocación en el espacio y trato de conseguir su correspondiente plano sonoro.

En el documental, a veces, puede ser difícil mantener un plano sonoro, ya que la imagen puede compaginarse entre planos muy abiertos y otros más cerrados. En esos casos recorro a los inalámbricos que me permiten captar diálogos en situaciones en las que una percha se ve imposibilitada debido la distancia a la que tiene que estar del sujeto.

Sin salirnos del ámbito del rodaje, quisiéramos que nos bosquejases brevemente las particularidades en tu protocolo de trabajo vinculado al registro de los diversos “territorios sonoros” (voces, sonidos, ambientes y música), según sea una película que se acerque a una esfera de lo real o documental (la mayoría de tus trabajos) o si se orienta hacia lo ficcional.

Mis trabajos de ficción, como son el caso de *En la ciudad de Sylvia*, *Los condenados* o *Los pasos dobles*, por ejemplo, no distan tanto de cómo trabajo en documental. En el caso de *En la ciudad de Sylvia*, se trata de un trabajo con muchos sonidos grabados posteriormente; es un compendio de búsqueda de sonidos documentales para la película, cual si a uno le encargaran de grabar los sonidos de su ciudad preferida. En el caso de los trabajos de ficción realizados con Isaki Lacuesta, estos acostumbra a tener un pie en el documental en la manera de filmar, a menudo no hay diálogos escritos y los actores pueden improvisarlos en un momento dado.

Si hablamos de documental, la base es la grabación de los diálogos. Y la inteligibilidad de los mismos, más complicado de lo que parece. Para ello siempre trabajo con un micrófono en percha y me ayudo de los inalámbricos, que pueden llegar a convertirse en imprescindibles. Trabajo habitualmente con una pareja de micrófonos que me permiten grabar en estéreo, con lo cual el decorado sonoro está ahí de modo permanente y, además, es cambiante en la medida que se mueva la cámara o yo decida moverme. Le dedico todo el tiempo que puedo a la grabación de sonidos puntuales y atmósferas, que situarán a la película en una localización y harán que entre dentro de ella. No acostumbro a grabar músicas, salvo en el caso de que así suceda en una escena de la película. Por ejemplo, en *El foso* pude trabajar en el registro musical, ya que ésta sigue a la orquesta de músicos del teatro del Liceo. Trabajé las secuencias de personajes con percha e inalámbricos, pero en los ensayos de los músicos usé una estructura llamada *OCT surround*, compuesta por 5 micrófonos. Cada proyecto me lleva a replantearme nuevas maneras de trabajar.

Puede ser una pregunta repetida o unida a la anterior. En una película documental, tiendes a mantener la esencia de “lo real” haciendo un diseño sonoro muy realista o a usar el sonido como una herramienta expresiva?

Definitivamente, tiendo a hacer un diseño sonoro muy realista. Primero de todo porqué siempre he trabajado en un registro del directo, en el cual hay que ir aprehendiendo cosas, ya que sino se te escapan de las

manos. Todo aquello que se escape, ando a buscarlo a posteriori. Es una de las partes del proceso del directo que más disfruto. Recoger sonidos y, por ende, encontrar sorpresas.

Me sorprende mucho cuando un sonido realista o naturalista de repente se convierte en algo expresivo pero de forma natural. El tiempo en la grabación de una toma de sonido, por ejemplo, de repente te permite darte cuenta de un proceso o de una musicalidad que sin ese tiempo no existiría. Me gusta acercarse mucho al micrófono a ciertos sonidos que, desde esa posición, cobran una nueva expresividad y que te permiten percibir el mundo de otro modo. Sitúo el micrófono en muchas posiciones distintas. ¿Quién se acerca a escuchar un sonido de cerca o se agacha a ver cómo suenan las ruedas de un tranvía casi al lado de su oreja?

Luego hay ambientes a los que “esperas”. Después de estar cinco minutos grabando algo de repente te das cuenta de que hay veinte segundos dentro de los cuales podrías estar imaginándote una historia. Aunque son realistas porque surgen de lo real y forman parte de una escucha atenta. Hace un par de años fuimos de viaje con Guerin a buscar sonidos para *Guest* y de vuelta a Barcelona escuchando los ambientes recuerdo que comentó que le sabía mal “trocear los ambientes. Muchos de estos *tracks* de sonido son narrativos y funcionan por sí solos. Podríamos imaginar imágenes para ellos”. Cuando grabo ambientes me los imagino como historias, con un tiempo propio. Es el momento de mayor libertad. No soy montadora de sonido y nunca sé con exactitud qué es lo que puede llegar a modificar o equalizar un montador o mezclador en una sala. Pero cuando de repente la realidad suena en el directo de una manera distinta a como siempre la había escuchado, ese es el mejor regalo.

¿Cuántos micrófonos usas para grabar un directo? Hay gente que piensa que con una percha y un Zoom lo haces todo.

Hay proyectos que sólo necesitan una percha y un Zoom, un pequeño grabador digital. ¡Y aún gracias que alguien ha tenido el detalle de coger una percha! Cuántos trabajos de universidad se graban aún con el micro de la cámara. Siempre he pensado que sólo hace falta cuidar un poco el sonido, para conseguir una correcta calidad técnica. Si a ese Zoom le agregas un pequeño mezclador de sonido, ahí tienes un equipo muy aceptable.

En el fondo ese pequeño equipo puede ser el mejor de todos, mientras sepas qué tipo de secuencias vas a filmar, con qué valores de plano, en qué localizaciones... Mi planteamiento de equipo de sonido es ligero comparado con el que se usa en ficción. Siempre trabajo con una percha MS (estéreo) y un par de inalámbricos (que a menudo se amplía, sobretodo en ficción). Suelo valerme de una segunda percha en el caso de que seamos dos personas en el equipo de sonido (lo cual tampoco es tan común). Y utilizo un grabador digital de 8 pistas, que me permiten registrar el sonido desde distintas distancias sonoras y probar cosas. Parte de mi metodología es un poco un invento mío. Es como si las distintas situaciones del rodaje te provocaran ideas y tu empiezas a investigar cómo trasladar estas ideas técnicamente.

Antes estaba muy maltratado el sonido en documental. En mi caso, en un documental puedo colocar tanta microfónica como en una ficción. De hecho, con el paso del tiempo, las cámaras se vuelven más pequeñas, y en cambio los sonidistas parecemos más aparatosos. Guerin en *Guest*: “Estoy contento porque de repente consigues que la gente fije su atención en ti y no me miren a la cámara directamente”. Conseguir cierta invisibilidad es una cuestión de tiempo.

En lo referente al campo del registro y composición de las voces (inscritas en el plano visual o en forma de voz en off), ¿cuáles serían las variables fundamentales con las que te enfrentas y en las que consagras un mayor atención: el timbre, la textura, la intensidad, entonación, ritmo, musicalidad de las palabras, velocidad de elocución, etc.

De hecho, consagraría más importancia al ritmo, a la textura y a la musicalidad de las palabras, pero en documental no elijo ese tipo de variables, trato de que esas cualidades del personaje lleguen a captarlas el micrófono, las cuales tendrían más que ver, finalmente pues, con el timbre y la textura.

Gilles Mouëllic o Daniel Deshays afirman que el montaje del sonido es la “verdadera escritura del sonido cinematográfico”, allí donde se aúnan el esfuerzo del cineasta y el sonidista por “atrapar” y ofrecer el mundo en su complejidad, evitando el imperativo del sentido de la imagen visual. ¿Cómo contemplan las posibilidades de conjugación entre lo sonoro y lo visual en el montaje? ¿Crees que

la autonomía del sonido permite cuestionar la imagen representada en pantalla, ahondando en los intervalos generados y potenciando su fuerza evocadora?

Como sonidista de directo me gustaría que una parte de esas correspondencias o alternancias entre la imagen y el sonido se pudieran dar en el rodaje. Es decir, que tanto cámara y director escucharan lo mismo que el sonidista y que el marco del cuadro fuera un lugar en el cual sonido pudiera ir entrando o saliendo en función de la situación. Como un juego de alternancias entre el ocultar y el desvelar. En la creación de ese juego de impaciencias de las que hablaba **Robert Bresson**. Y eso se consigue básicamente en la fase de montaje. Cuando al sonido se le permite dejar de estar esclavizado a una imagen, es allí cuando encuentra un lugar desde el que contar las cosas. El sonido fuera de campo es de una expresividad increíble. Las experiencias de la voz en *off* de **Marguerite Duras** en la película *India song* (1975), por ejemplo, dan una nueva dimensión a los espacios, como antes no los habíamos visto. Ahí está la verdadera fuerza del sonido, ahí encuentra su verdadero lugar.

_Artículos

El cine silente de Andy Warhol en la escena experimental norteamericana

Por Albert Alcoz

“Lo paralizaban todo” dijo Jonas Mekas sobre las películas de Warhol “era como empezar desde cero y contemplarlo todo desde el principio”. Este es un análisis crítico de la obra fílmica silente de Warhol y sus sinergias con el panorama del cine underground neoyorkino. A menudo un cine más conocido de oídas, o por textos, que por visionados.

They're experimental films; I call them that because I don't know what I'm doing. I'm interested in audience reaction to my films: my films now will be experiments, in a certain way, on testing their reactions. Andy Warhol (1)

La relación existente entre la práctica cinematográfica inicial de **Andy Warhol** y la escena del cine experimental norteamericano de la década de los años sesenta es más que notoria. Analizar críticamente la obra fílmica silente de Andy Warhol, estableciendo las sinergias que mantuvo con el panorama del cine *underground* sucedido en Nueva York durante esos mismos años, es el motivo principal de este texto. Uno de los aspectos primordiales a tener en cuenta para la consolidación crítica de su cine reside en el papel del cineasta y activista **Jonas Mekas** quien escribe, programa y premia su cine. Otro de los puntos clave a visualizar a lo largo de este recorrido es el de las filmaciones designadas como *Screen Tests*: centenares de pruebas de pantalla elaboradas entre 1963 y 1966 como retratos fílmicos de estética fotográfica (hoy en día considerados, en conjunto, una de sus propuestas artísticas más espléndidas). Estas puntualizaciones iniciales sirven para recordar que la práctica cinematográfica de Andy Warhol es extremadamente prolífica. Su obra admite muchas lecturas, ya que tan solo de 1963 a 1968 filma cerca de 300 horas de película, guardadas en cientos de bobinas con lo cual las investigaciones sobre su cine resultan siempre reduccionistas.

Se podrían escribir análisis fílmicos desde un buen número de perspectivas, estudiando su cine en relación a una larga serie de etiquetas circundantes –minimalismo, *underground*, cine subversivo, *queer cinema*–. Todas ellas serían válidas para demostrar la multiplicidad de interpretaciones que permite su obra fílmica. Pero lo cierto es que su cine es más conocido de oídas, o por textos, que por visionados. Y es que a menudo las películas de Andy Warhol han sido menospreciadas por considerarse evidentes sus hallazgos conceptuales, o superfluos sus valores estéticos. Es cierto que su cine resulta convencional cuando se acerca a la narración y a las normas del lenguaje cinematográfico, pero esta consideración no debe esconder la osadía que supone todo su cine primerizo. A medida que aumenta el carácter subversivo de los temas que trata –con el sexo y la droga como principales temas tabú, en un contexto de censura–, se incrementa una escritura fílmica ortodoxa, cercana al estilo de Hollywood –con un sistema de producción y un *star system* particular–. Tras la llegada del éxito comercial de *The Chelsea Girls* (1966), el protagonismo de **Paul Morrissey** en la dirección y el interés de Andy Warhol por la producción, sus películas limitan la transgresión al contenido en detrimento de la forma. Cuando abandona un proceso de aprendizaje técnico enfocado hacia un minimalismo estético, su cine se hace más accesible, incrementando así su potencialidad

comercial. Warhol pasa de entregarse plenamente a la filmación a interesarse abiertamente por la exhibición. Tras el tiroteo que sufre por parte de **Valerie Solanas** en 1968, el artista cambia por completo su relación con la práctica fílmica. Puestas en escenas más preparadas y diálogos menos improvisados así lo atestiguan. Cuando finalizan los años dorados de la *Factory* surge una voluntad llamativamente industrial que culmina con los títulos producidos por Warhol, pero realizados por Morrissey: *Flesh* (1968), *Trash* (1970) y *Heat* (1972).

Si se analiza el cine de Warhol en relación al cine experimental, resulta indicado tratar sus primeros filmes, aquellos que demuestran un acercamiento formalista que, documentando mínimas acciones, tiende a negar la narración. Son filmes silentes, en blanco y negro, sin apenas montaje, rodados en cámara fija, sobre trípode, planteados como registros documentales de la temporalidad. Son películas que mantienen una cercanía con los inicios del cine y con tendencias simultáneas o posteriores de los años sesenta –las experiencias fílmicas de *Fluxus*, el “cine estructural” norteamericano, el “cine estructural-materialista” británico y, cabe recordarlo, las películas de los artistas conceptuales–. Esta relación ya ha sido tratada por estudiosos como **David James** (2) o **A. L. Rees** (3). Todos ellos han planteado el cine de Warhol en paralelo al desarrollo de una escena cinematográfica neoyorkina situada alrededor de la distribuidora *Filmmakers Cooperative*, la *Filmmakers' Cinémateque*, la revista *Film Culture* y, en definitiva, lo que se vino a llamar el *New American Cinema*.

Jonas Mekas –el fundador de la revista *Film Culture*, que creó la *Filmmakers Cooperative* en enero de 1962 con la intención de distribuir el cine experimental de los cineastas de Nueva York– fue una de las primeras personas en respaldar la obra fílmica de Warhol. Sus elogiosas reseñas en el *Village Voice* y las programaciones que organizó de sus filmes así lo demuestran. Él también fue uno de los encargados de entregarle el *Sixth Independent Film Award* en 1964, un premio que cada año otorgaba la revista *Film Culture* a la mejor película o al mejor cineasta experimental. Según Mekas, sus películas “lo paralizaban todo, era como empezar desde cero y obligarnos a reevaluar, a contemplarlo todo desde el principio” (4). La recepción crítica del primer cine de Warhol también viene marcada por las opiniones de **P. Adams Sitney**, que lo menciona como el principal precursor del *Structural Cinema*, junto a **Peter Kubelka**: “Warhol es una de los dos grandes inspiraciones para los estructuralistas(…)” (5) por el uso de loops en *Sleep* (1963) y la cámara estática en la mayoría de sus filmes. Por otro lado **George Maciunas** lo acusa por plagiar ideas de **Jackson Mac Low**, **Dick Higgins** y **Nam June Paik**, artistas vinculados –en mayor o menor medida– al círculo *Fluxus* (6).

Resulta inevitable relacionar la fascinación del artista por el medio cinematográfico con los primeros años del cine *underground* de la ciudad de Nueva York. Andy Warhol se interesa por el arte fílmico a principios de los años sesenta, cuando ya es uno de los artistas plásticos más consagrados del estilo Pop. En esa época asiste a las proyecciones de la *Filmmakers' Cinémateque* y descubre el cine de **Jack Smith**, **Ron Rice** y el primer **Ken Jacobs**. La estética del delirio, el cine baudelairiano y, en definitiva, el arte deslucido que practican estos artistas de la improvisación y la absurdidad fílmica son la principal influencia del primer Warhol. Sus primeras experiencias fílmicas se concentran en ficciones interpretadas por **Taylor Mead** (la primera estrella del *underground*) o documentaciones del proceso de filmación –caso de *Norman Love* (1963), un *making of* del filme de Jack Smith, titulado *Andy Warhol Films Jack Smith Filming Norman Love* (1963), confiscado por la policía por contener desnudos–. Warhol se beneficia de las deslucidas extravagancias de Smith, Rice y Jacobs, utilizando sus mismos actores y aprovechándose del camino emprendido por filmes como *Flaming Creatures* (1963) ante las rígidas legislaciones del momento.

En una entrevista concedida a **Gretchen Berg** en mayo del 1965, Andy Warhol anuncia el abandono de la pintura a favor del cine. Ya está considerado uno de los pintores más emblemáticos de su generación y obtiene altos ingresos económicos por la producción en cadena de pinturas que le permite la técnica serigráfica. Gracias a los beneficios económicos que consigue mediante la venta de sus obras publicitarias (en 1962 ha popularizado las pinturas de las *Sopas Campbell* y en 1964 las *Cajas Brillo*), Warhol compra bobinas en grandes cantidades para dedicar todos sus esfuerzos a la filmación. Este poder económico favorece la consecución de unos planteamientos cinematográficos impensables en el cine experimental de su alrededor, como el hecho de filmar continuamente, a lo largo de diversas horas, considerando válido todo el metraje resultante.

Sleep, *Kiss*, *Haircut*, *Eat*, *Blow Job* (todas ellas del 1963), *Empire* y *Henry Geldzhaler* (del 1964) son sus principales películas silentes. Son filmes minimalistas, sin sonido, en cámara fija, solucionados, *a priori*, en un solo encuadre. Son filmes herméticos por la sencillez de su contenido, por la duración que alcanzan y por

el modo, impasible, como registran el devenir temporal. Todos ellos, a excepción de *Empire*, resultan ser retratos fílmicos de gente cuya acción queda capturada por la cámara durante la filmación y dilatada en el tiempo de proyección. Son filmaciones a 24 fotogramas por segundo que, posteriormente, se proyectan a 16 fps. Este despliegue técnico provoca una ralentización de la imagen: el movimiento queda suspendido. Dormir, besar, cortar el pelo y comer son algunas de las actividades que documenta Warhol con una mirada inevitablemente *voyeur* que desvela acercamientos analíticos en sus variaciones.

Existe un deseo en **Warhol** por volver a los inicios del cine, por descubrir el proceso fílmico dejando de lado los componentes narrativos. Propone un “*back to basics*”, una redefinición de los elementos primigenios de los que se sirve la imagen en movimiento para descubrir, meticulosamente, sus posibilidades. Este minimalismo primigenio queda vinculado al deseo por poseer el tiempo. Su cámara registra maquinísticamente el devenir temporal de la inacción, y en última instancia sus personajes quedan embalsamados. Warhol demuestra una tendencia a la literalidad; trata de no perderse nada de lo que sucede delante del objetivo de la cámara. De este modo afirma su condición de mirón, ejemplificada en el placer que le produce observar continuamente el cuerpo adormecido de **John Giorno** en *Sleep*. Al propio artista le sabe mal perderse los momentos del rodaje en los que tiene que cambiar de bobina. Son unos pocos segundos que en el montaje final quedan remarcados por veladuras u otras inscripciones existentes sobre el celuloide. Esa tendencia reduccionista de la puesta en escena sumada a la querencia por una estética *camp* heredada de **Jack Smith**, hacen que sus filmes abarquen dos campos en principio antagónicos. En palabras de **Peter Wollen**: “El logro fundamental de Warhol dentro del ámbito del pop consistió en unir dos elementos aparentemente contradictorios, “el minimalismo” y el *camp*, en una nueva y perversa combinación”. (7) Todo ello amaga cierto rechazo a la postura romántica de un cine como el de **Stan Brakhage** –aspecto que ha sido destacado por escritores como **Jonas Mekas**, quien marca una distinción significativa entre el expresionismo de Brakhage y el minimalismo de Warhol– (8).

En 1963 Warhol compra su primera cámara: una *Bolex* silente de 16 mm. Lo primero que hace con ella es filmar a gente de su alrededor (amigos, artistas, músicos, críticos, gente de la escena artística de Nueva York y visitantes esporádicos de la *Factory*). Las características específicas de las bobinas que admite esta cámara resultan determinantes para la consolidación de su cine primigenio. Rueda las bobinas de principio a final, en una sola toma y en plano fijo. Esta estrategia es la que desarrolla en *Kiss*, *Haircut*, *Eat*, *Blow Job* y todos los *Screen Test*. El cineasta de la temporalidad se decanta por una realización cinematográfica que surge como expansión de su arte pictórico (repetición, serigrafía, ausencia de expresión personal, anti-narratividad, elogio de la máquina y su proceso tecnológico). Es un cine formalista que deviene documento. Trata la fugacidad del tiempo bajo un registro perseverante que evidencia un componente provocativo, ciertamente neo-dadá, en la selección de sus motivos. La experiencia de la duración sucede como una representación equivalente del paso del tiempo. Warhol nos recuerda continuamente que estamos mirando una película. Existe un énfasis en las cualidades matéricas del filme, por la presencia de colas y veladuras. No se enmascara la artificiosidad ni los errores técnicos de toda práctica fílmica, sino que más bien se recuerda constantemente el proceso mecánico de su filmación.

El primer título destacable de Warhol es *Sleep*. No es su primera película, pero sí la que marca la pauta de su primera época. El filme surge de la fascinación de Warhol por el número de horas de sueño diario de su amigo **John Giorno**. El poeta disfrutaba durmiendo. Prefería el mundo onírico del inconsciente a la rutina del mundo real. *Geographies of the body* (1943), de **Willard Maas**, fue uno de los filmes que le inspiraron para filmar *Sleep*. También rescató ideas del contexto musical de la época. Warhol conoció a **John Cage** y los dos se interesaron por las interpretaciones musicales de *Vexations* (1893) de **Erik Satie** –una composición de veinte segundos repetida a lo largo de dieciocho horas–. En el minimalismo musical la más pequeña variación constituye un evento susceptible de concentrar toda la atención. Esta estrategia musical trasladada al medio cinematográfico puede equipararse al uso de *loops* con el *optical printer*. La idea inicial de Warhol era filmar ocho horas seguidas a Giorno durmiendo. Diversas dificultades durante el rodaje provocaron una ruptura de la continuidad que finalmente fue substituida por otra de impostada, hecha de planos repetidos, elipses temporales y, en definitiva, un complejo montaje que **Alberte Pagán** se ha encargado de desglosar minuciosamente (9). Es precisamente *Sleep* la primera película que **Maciunas** critica, acusándola de ser un plagio de *Tree* Movie* (1961) de **Jackson Mac Low**.

Kiss está considerada la segunda realización de la etapa silente de Andy Warhol. De todos modos, cabe considerar otras tentativas narrativas (abortadas o desaparecidas) simultáneas a estos primeros filmes (*Sort of Tarzan and Jane o Drácula* serían algunas). Como su título indica, *Kiss* está hecha de besos. Once planos diferentes de once parejas heterosexuales y homosexuales completan once besos distintos. Esta

misma acción presenta composiciones de plano e iluminaciones distintas. Partiendo del filme *Kiss* (1896) de **Thomas Edison**, Warhol presenta once actuaciones estáticas que suceden a lo largo de los tres minutos que dura cada bobina. El resultado permite hacer comparaciones entre las actitudes de los protagonistas al besarse, que varían de lo pasional a lo indiferente, de lo romántico a lo forzado. El planteamiento filmico de *Eat* es relativamente parecido. Aquí el pintor **Robert Indiana** (famoso por diseñar tipografías vistosas para el contexto artístico) aparece, con su gorro de fieltro, comiendo un champiñón, mientras su gato hace acto de presencia. El filme dura 45 minutos. Indiana ya había trabajado la palabra EAT en esculturas y pinturas. Es a partir de la obra pictórica *EAT / DIE* que Warhol decide filmarlo, convirtiéndole, según él, en una estrella. Para el quisquilloso de Maciunas, *Eat* no deja de ser un plagio alargado de la película de **Dick Higgins** *Invocations of Canyons and Boulders (for Stan Brakhage)* (1966) –un reproche incoherente si observamos las fechas de realización de cada uno de los filmes–.

Blow Job es, como su título indica, la representación filmica de una mamada. Un encuadre estático, realizado ante una pared de ladrillos de la *Factory*, captura todos los pormenores de una reacción cuya acción sucede en fuera de campo. Lo visible es la presencia de un actor que, supuestamente, está siendo atendido por otra persona (según **Gerard Malanga** el cineasta **Willard Maas** es quien realiza la chupada). El anonimato del actor principal en el filme es producto de un acuerdo entre actor y cineasta. Años después se ha sabido que el joven rubio con chaqueta de cuero y expresión extática era **DeVeren Bookwalter**, actor de origen holandés cuyo papel más reconocido fue en *The Enforcer* (1976), la tercera película de la serie *Harry el Sucio* de **Clint Eastwood**. A lo largo de las diferentes bobinas que documentan esta escena erótica cabe remarcar tanto la dilatación del tiempo como la progresión en las reacciones de un Bookwalter ensimismado. El interés de Warhol por el fuera de campo aparecerá de modo menos sutil en *Beauty # 2* (1965), interpretada por su primera musa **Edie Sedgwick**.

En cierto modo *Empire* es la cumbre del cine silente y minimalista de Warhol. Por primera vez deja de lado el ser humano y centra su foco de atención en el edificio más emblemático de Nueva York. Para filmarlo, Warhol abandona la *Bolex* y decide alquilar una cámara *Auricon* (que permite filmar 45 minutos seguidos en bobinas grandes, así como la grabación sincrónica del sonido). Jonas Mekas es el operador de cámara del filme. A lo largo de toda una noche registran el Empire State Building, capturando las variaciones de luz, tanto del exterior -como del interior. Durante ocho horas prácticamente ininterrumpidas (a excepción de los instantes sucedidos entre los cambios de bobinas), suceden pocos aspectos remarcables (en uno de ellos Warhol aparece reflejado en la ventana). Según Warhol, el filme es un “empalme de ocho horas”, un símbolo fálico que también se presenta como la máxima representación del capitalismo en el mundo occidental. *Empire* es la versión más radical de una observación directa selectiva del mundo real. Al día siguiente de esta filmación el crítico, coleccionista y marchante **Henry Geldzahler** se presentó en la *Factory* y fue objeto de un retrato filmado de 48 minutos (titulado con su nombre y apellido), realizado con la película sobrante de la noche anterior.

Entre 1963 y 1966 Andy Warhol filma los *Screen Test*, un proyecto filmico descomunal que muchos críticos consideran su mayor propuesta cinematográfica, no solo por la magnitud del resultado –un total de 472 pruebas de pantalla– sino también por la dimensión conceptual de la misma. Estos retratos individuales, en plano medio, de poco más de tres minutos de duración, realizados a personas cercanas al entorno de la *Factory*, mantienen una estética fotográfica vinculada al proceso de selección de actores en un *casting* filmico. El uso habitual de un *screen test* en el cine institucional es el de comprobar el aspecto de una actriz o un actor en la pantalla. Son filmaciones en bruto que permiten calibrar el valor del rostro filmado, estableciendo paralelismos con el concepto de fotogenia del medio fotográfico. Warhol acentúa sus consideraciones fotográficas sugiriendo posturas completamente estáticas a unos modelos a los que incluso se les invita a no parpadear. Los *Screen Test* abrazan una voluntad enciclopédica y repetitiva que liga con los retratos pictóricos multiplicados serigráficamente. Edie Sedgwick, **Nico**, **Lou Reed**, **John Cale**, **Babe Jan Holzer**, **Dennis Hopper**, Gerard Malanga, **Susan Sontag**, **Marcel Duchamp** o **Salvador Dalí** son algunos de los personajes retratados cinematográficamente por Warhol. En ellos el sujeto construye su identidad a medida que avanza el film. Durante el proceso de filmación se suceden miradas al objetivo de la cámara, interacciones con el fuera de campo, comentarios mudos o pequeñas acciones distendidas que demuestran el estado de tensión. En muchos casos emergen los sentimientos de las personas, que muestran su ansiedad al sentirse observados sin poder visualizar esa misma inspección. Según **Paul Arthur** “el cuerpo de trabajo que produjo a mediados de los 60 es quizás el máximo logro en el arte del retrato de vanguardia” (10). La proyección pública de estos trabajos se presentaba en compilaciones de títulos elocuentes –*The Thirteen Most Beautiful Women* (1964), *The Thirteen Most Beautiful Boys* (1964-65) o *Fifty Fantastics And Fifty Personalities* (1964-65)– o como acompañamiento visual en los directos de la

Velvet Underground para los espectáculos multimedia llamados *Exploding Plastic Inevitable*.

El uso del sonido a partir de 1965 es una de las razones que provocan la consecución de proyectos fílmicos más accesibles, de estructuras narrativas convencionales en los que la voz se sitúa en primer plano. Diálogos inacabables marcan la pauta, convirtiendo la oralidad en marca de fábrica. *The Chelsea Girls* ejemplifica el equilibrio entre la propuesta formal iconoclasta de los primeros años –planos secuencias estáticos, silentes, de larga duración en doble pantalla– y la búsqueda de mecanismos complacientes aptos para alcanzar un mayor número de espectadores –aplicación de normas del lenguaje audiovisual como la continuidad narrativa o el uso continuado de diálogos–. Es en el plano argumental donde Warhol continua arriesgando, añadiendo temáticas incómodas que elevan su estatus dentro del círculo *underground*. La fauna que deambula por la *Factory* se convierte en su *star system* particular, un grupúsculo variopinto de personajes que, recreándose delante de la cámara, demuestran la fascinación que sienten al ser objeto de atención. Warhol trata de acercar su arte fílmico al terreno de Hollywood preocupándose por el mecanismo industrial del cine, por su aparato mercadotécnico. Su interés se desplaza del medio a lo mediático, de la forma fílmica al ruido de los *mass media*. Como hemos visto, su obra cinematográfica se puede diferenciar en dos grandes fases: el periodo donde, según él, “hacíamos películas solo por hacerlas” y aquel otro donde hacían “largometrajes con actores, que salas cinematográficas querrían regularmente proyectar”. En las primeras, las situaciones son escasamente dramáticas, prácticamente no existe el conflicto. En el segundo bloque –con el guión y la improvisación interpretativa como elementos definitorios– los reproches, las discusiones y las disputas entre personajes introducen incertidumbres que desvelan un efecto brechtiano. Ese distanciamiento viene dado por aspectos como la frivolidad de las actuaciones o la frialdad de la puesta en escena.

El cine silente de Andy Warhol contiene elementos contextuales que facilitan el entendimiento de su repercusión. Ser reconocido en el círculo de las artes plásticas por crear pinturas fabricadas en serie y ser admirado por la figura ubicua de Jonas Mekas determinan el avance fulgurante de su cine inicial. Pocos cineastas del ámbito experimental podrían haber planteado conceptos temporales como lo hizo el reconocido artista Pop. Sus altos ingresos pictóricos favorecen una carrera cinematográfica inusualmente prolífica. Gracias al éxito comercial de sus pinturas, Warhol puede entregarse de pleno a la filmación, aprendiendo gradualmente sus mecanismos técnicos dirigiéndose, paulatinamente, hacia un lenguaje audiovisual de tintes narrativos. Ese aprendizaje continuo del medio fílmico hace que sus propuestas primerizas (condicionadas por las posibilidades de una cámara *Bolex* substituida en 1965 por la sonora *Auricon*) reflejen características del cine primitivo –un cine de impronta minimalista que **P. Adams Sitney** identifica como precursor del cine estructural–. Pero por otro lado Warhol admira el cine de la estética del delirio, y es ahí donde entre de pleno su noción de lo *camp*, aspecto que Warhol evidencia mediante retratos excéntricos como el de *Mario Banana* (1964). La posterior evolución de su cine narrativo y el uso de los dispositivos videográficos son aspectos que se pudieron observar detenidamente en la exposición *Andy Warhol: cine, vídeo y tv* organizada por la *Fundació Antoni Tàpies* en el año 2000 (11). El catálogo que se editó para la ocasión contiene un buen compendio de artículos teóricos, reseñas de todas sus piezas audiovisuales y valioso material fotográfico que alcanza los años ochenta, época de programas televisivos como *Andy Warhol's T.V.* o *Andy Warhol's Fifteen Minutes* y vídeos musicales para músicos como **Walter Steding**, **The Cars** o **Miguel Bosé**.

(1) BERG, Gretchen, “Nothing To Lose, An Interview With Andy Warhol” en O’PRAY, Michael (Ed.) *Andy Warhol Film Factory*. London: BFI, 1989. p. 54-61.

(2) JAMES, David, “The Producer As Author”. Op. cit. p. 136-145.

(3) REES, A. L., “Warhol Waves. The Influence of Andy Warhol On The British Avant-garde Cinema”. Op. cit. p. 124-135.

(4) MEKAS, J., “Notes After Reseeing The Movies Of Andy Warhol”. Op. cit. 28-41.

(5) ADAMS SITNEY, P. “Structural Film” en ADAMS SITNEY, P. (Ed.) *Film Culture Reader*. New York: Cooper Square Press, 2000. p. 326-348.

(6) MACIUNAS, George, “Some comments on Structural Film by P. Adams Sitney” en ADAMS SITNEY, P. (Ed.) Op. cit. p. 349.(7) WOLLEN, Peter, *Raiding The Icebox*, en O’PRAY, Michael (Ed.) Op. cit. p. 14-27.

(8) MEKAS, Jonas, Op. cit. p. 28-41.

(9) PAGÁN, Alberte. *A mirada impasíbel. As películas de Andy Warhol*. Santiago de Compostela: Positivas, 2007. p. 39-58.

(10) *A Line Of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*. University Of Minnesota Press, 2005. p. 29.

(11) GUARDIOLA, Juan (Ed.) *Andy Warhol: cine, vídeo y tv*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2000.