

Blogs&Docs. Mayo 2013 Lírica

SUMARIO

Artículos: Emile de Antonio. El documental como arte de oposición. Pág. 1

Entrevistas: Entrevista a Luis E. Parés acerca de la filmografía recuperada del cineasta José María Berzosa. Pág. 5

Reseñas: Tres vídeos tristes, cuatro piezas afortunadas. Obra audiovisual de Alberto García-Alix. Pág. 8

Agujas en el pajar. Árboles del colectivo Los Hijos. VidaExtra de Ramiro Ledo. Pág. 9

La Historia se conjuga en presente. La naturaleza política del cine de Gerhard B. Friedl. P12. DVD: Level Five de Chris Marker. Pág. 14

Fugas. Cine experimental argentino: Jorge Honik. Sobre cine y representación. Pág. 16

Forma y fondo en el film Passacaglia y Fuga. Pág. 18

Blogs&Docs newsletter 61. Mayo 2013. Lírica. Han colaborado en este número: Han colaborado en este número: Jorge Honik, Aurelio Medina, Jorge Oter, José Ramón Otero Roko, Mireia Ribé, Carlos Vásquez. Agradecimientos: Nacho Sánchez.

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.

Artículos

Emile de Antonio. El documental como arte de oposición

Por Aurelio Medina

El cine contestatario y radical hecho en Estados Unidos durante las décadas de los sesenta y setenta no se entiende sin la figura de Emile de Antonio. Su obra documental, crítica y analítica, merece ser vista hoy día como la 'cara b' de la historia oficial durante los años de la guerra fría y un reverso mordaz del sueño americano.

Cheap means freedom

Cuando un director afirma con rotundidad que **Karl Marx** es mejor crítico que **André Bazin** no está haciendo más que definir su actitud radical ante el cine, una postura que privilegia las referencias políticas por encima de cualquier pensamiento cinematográfico. **Emile de Antonio**, crítico de arte, activista político, marxista, docente, gestor cultural y, finalmente, director de cine, encontró su vocación definitiva tarde, a los cuarenta años, cuando todos sus compatriotas ya han hecho una fortuna y empiezan a diseñar su retiro dorado. Una prueba fehaciente de la vida a contracorriente que llevó en su país, unos Estados Unidos que tras la guerra se habían erigido en la gran potencia económica que aspiraba a controlarlo todo. Estrenó su primer trabajo documental a principios de los sesenta, cuando los prósperos y sociopolíticamente silentes años cincuenta ya habían quedado atrás, y desde entonces comenzó a escribir su obra como un reverso crítico, analítico y mordaz del sueño americano. En total, realizó diez documentales que hoy día son una referencia para analizar las actitudes del sistema norteamericano durante los años de la guerra fría, la persecución de las ideas comunistas y toda aquella línea de pensamiento que no fuese la dominante, y el desastre moral y humano que fue Vietnam. Marxista convencido, de Antonio vio en el cine documental al arte de la oposición, la corriente artística del siglo veinte que más contenido político podía albergar. Se apropió inteligentemente de un material a priori inofensivo -los cientos de informativos y noticiarios que se filmaban en esos años- y dibujó la "cara b" de la política americana, convirtiéndose en el escozor incómodo de **J. Edgar Hoover**, **Richard Nixon** y compañía. Tanto, que el propio Hoover ordenó detenerle y pidió, sin fortuna, que el material filmado en *Underground* fuera confiscado.

Emile de Antonio pertenece a una generación de documentalistas armados con cámaras, marcados por el contexto social y las utopías socialistas, que situaban como referentes del cine documental a cineastas de la depresión como **Pare Lorentz** (*The plow that broke the plains*, 1936, *The river*, 1938) o al colectivo Frontier Films, antes que a **Flaherty** o **Grierson** (1). **Bill Nichols** sugiere que esta forma de radicalización era inevitable para una generación de la postguerra que consideraba que la clase trabajadora y el activismo político de la década de los treinta y principios de los cuarenta había sido excluida de forma sistemática. Viene a la mente el cine de **Robert Kramer** y **John Douglas**, de **Robert Drew** o de colectivos como Newsreel, pero también el cine de europeos como **Chris Marker**, con sus películas sobre Vietnam y las utopías de izquierda, o los viajes de **Agnès Varda** para filmar a los *Black Panthers* (1968). Comprometido éticamente con su oficio, Emile de Antonio fue un radical en el sentido más amplio del término: en las lúcidas intervenciones y entrevistas que se le conocen (muchas recopiladas en el imprescindible libro "Emile de Antonio: a reader") (2) expresó airadamente su rechazo a las producciones generadas por la industria norteamericana, considerando toda obra hecha en Hollywood cine para el consumo, heredero de las cadenas de producción en masa auspiciadas por **Henry Ford**. Por esto su figura se valora tantas veces partiendo del extremo posicionamiento social, económico y ético ante el cine. Pero no todo era rechazo al *establishment*: buscaba con sus películas construir una información paralela a la que se ofrecía en los medios dominantes, mostrar que era posible encontrar otra narración en esas imágenes. Sus modos de producción eran muy cuestionados en las entrevistas, y no tenía reparo en justificar dólar a dólar de dónde había venido la producción del filme para así ofrecer una coherencia en sus métodos de trabajo. En una época que definió brillantemente con la reformulación bíblica "In principio erat dollar", viajó hasta el lugar más alejado de ese proselitismo en torno al capital con la aseveración "Cheap means freedom" (*Lo barato significa libertad*), aserto desarrollado en su póstuma *Mr. Hoover and I* (1989). Cuanto menos dinero hubiese que pedir, más libre sería el filme, menos ataduras para actuar a su antojo. Este texto pretende gravitar sobre las obras de no ficción que hizo durante las décadas de los sesenta y setenta, donde su trabajo tuvo una mayor profundidad formal y política.

Reorganización y destilación de las imágenes

Su primer documental nació de un reto como programador, por la necesidad de rellenar un vacío de agenda en una sala de cine. Junto a **Daniel Talbot**, consideró emitir noticiarios conflictivos de la época para que llegasen a la población. Pensaron en el juicio entre el Ejército y **Joseph McCarthy** que había tenido lugar en 1954 y del que había grabadas 188 horas. Emile de Antonio notó que había algo que podía superar aún más el atrevimiento de poner este juicio en pantalla grande: repensar ese material, editarlo y así construir una visión personal de la vista, una cierta dislocación del orden de las sesiones que permitiese dibujar mejor la personalidad de McCarthy. "Debe haber una imposición de orden sobre ese caos. Algo diferente". Así nace *Point of order* (1964).

Varios son los aciertos del documental. De Antonio muestra con el "material oficial" esa obcecación del senador McCarthy por señalar como enemigo comunista a cualquier persona que no pensase como él. Es un retrato velado de ese miedo al exterior, al invasor, que se extendió como una epidemia en Estados Unidos tras la II Guerra Mundial. El sueño americano brillaba orgulloso en los salones de los hogares, pero fuera flotaba una atmósfera de desconfianza inquietante ante todo lo que cuestionase esa cacareada prosperidad. El *macartismo* era la idea imperante en la vida política de los años 50 y este juicio, iniciado por unas sospechas de que el Ejército protegía a redes socialistas universitarias dirigidas desde Moscú, lo que hizo fue desnudar ciertas zonas del discurso oficial, como la recurrente acusación de comunismo cuando la discusión cogía otra vía distinta a la que McCarthy marcaba, y mostrar la bajeza moral de los rectores del país. Inteligentemente estructurada, de Antonio situó al final del metraje el momento más tenso del juicio, en el cual McCarthy se repetía hasta la extenuación en su cruzada contra el socialismo a medida que la sala se iba desocupando. Esta secuencia era en realidad un descanso del juicio, pero leída en su nueva ubicación deja una sensación de vaciado de poder en torno al senador. En este primer experimento formal ya existen varios apuntes de su futura carrera como documentalista: el arte de la edición de material existente -donde la yuxtaposición de planos podía generar un pensamiento diferente al que en un principio parecían portar esas imágenes-, la contextualización de sus películas al inicio de las mismas -fechas que ubican el momento de la historia en que nos encontramos- o la ausencia de voz en *off* y de narración exterior para que los espectadores piensen por sí mismos el material. De Antonio se afanaba en evitar explicaciones innecesarias y eliminar la narración omnisciente; pretendía que las imágenes hablasen a raíz del maridaje entre ellas.

Por tanto, parece que son las imágenes las que llegan a él y le ofrecen la posibilidad de ser director, no estamos ante el clásico proyecto de cineasta de la época que salía a la calle a buscar sus propias imágenes

con las nuevas cámaras ligeras. Hay imágenes que ya existen y, ordenadas y presentadas a modo de *collage* cuidadosamente estructurado, adquieren más importancia que por separado. Sin duda, la actividad artística de amigos como **John Cage**, **Jasper Johns** o **Bob Rauschenberg**, especialistas en convertir en materia artística desechos a priori inanes, jugará un papel importante en la posición estética de Emile de Antonio. Al utilizar la palabra *collage*, término que se relaciona con otras artes plásticas antes que con el cine documental, de Antonio ligaba este aserto a la estructura fílmica. La estructura no sólo permitía producir un nuevo tipo de documental, también aportaba una verdad política.

Rush to Judgment (1967) no se desvía de esta carretera secundaria que se había abierto con la reescritura de material filmado y además introduce el formato de entrevista a pie de calle, otro aspecto que le alejaba aún más del *direct cinema*. Con esto, de Antonio quiere darle de nuevo sentido a este formato que tanto había desprestigiado y trivializado la televisión convencional. *Rush to Judgment* ofrece una contrapartida a las lecturas que hizo aquellos años la Comisión Warren sobre el asesinato de **Kennedy**. No es un película más sobre el asesinato del presidente (“nada podía aburrirme más”, afirma de Antonio) sino, como él mismo propone, un viaje en paralelo alrededor de aquella investigación. La película, dura con el estamento policial, admite que una de las consecuencias de aquellos hechos es el estado policial permanente en el que desde entonces vive el país. La siguiente, *America is hard to see* (1968), abordaba el auge del demócrata **Eugene McCarthy** en la carrera por la presidencia, un político de cierto prestigio contrario a la guerra de Vietnam. Quizás sea la más convencional en cuestiones formales, aunque también es la obra más desesperanzada de todas, la que alberga un tono de mayor desencanto, y también la única vez que de Antonio se posicionará dentro del sistema gubernamental americano, dando su apoyo a la truncada carrera de este intelectual. Es la obra donde menos se puede ver la mano del director en la estructura del documental, motivado quizás por esa reiterativa concatenación de intervenciones de los líderes, un ejercicio de edición al uso que evita la posible dialéctica originada por la confrontación de las imágenes.

Vietnam y alrededores

La importancia de un documental puede medirse por su opuesto. A mediados de los sesenta, la guerra en Vietnam comenzaba a estancarse y la Agencia de Información de los Estados Unidos pretendió justificar los desastres de la guerra con una serie de películas oficiales que llegaran a la opinión pública. *Why Viet-nam?* (1965), entre otras, se erigió como la película propagandística de la época, la obra que se presentaba como la hoja que contenía todas las respuestas sobre las actividades en Vietnam. Tres años después, **Emile de Antonio** presentaba en *In the year of the pig* su largo y minucioso ensayo sobre la guerra. Realizó una labor ingente de recopilación de entrevistas, imágenes y datos sobre la guerra, y construyó un relato detallado sobre los orígenes del conflicto y las vulneraciones del régimen internacional que cometió Estados Unidos. Si *Why Viet-nam?* pretendía apelar a la épica nacional de los americanos, *In the year of the pig* era una refutación fulminante de ese ego nacional y retrataba la psicosis de la clase dirigente y su incapacidad para admitir la derrota. Un análisis político denso, erudito, que no mostraba las revueltas en la calle, sino que se metía en los despachos y prefería buscar la palabra de expertos que diesen con las claves de la guerra. La voz en *off* de Emile de Antonio es una más en este relato, al aparecer en el montaje para enumerar ciertos artículos de la Convención de Ginebra vulnerados por la política exterior norteamericana, lo que no hacía más que dar la razón a **Ho Chi Minh** y situarlo como héroe de la contienda. El posicionamiento a favor de líder vietnamita es más que evidente y no se escatima en comparaciones que pudieran resultar ominosas para el estadounidense medio -“Ho Chi Minh puede ser visto como una especie de **George Washington** contemporáneo”. La película desembocaba en un crisol de discursos pacifistas que apuntaban a la sinrazón del gobierno y aportaba al final un montaje sumamente incidental que era capaz de sumar a la política agraria vietnamita la clásica melodía obrera norteamericana “Solidarity Forever”: imágenes que resultaron un golpe duro en la línea de flotación del gobierno.

Vietnam fulminó el futuro del presidente **Lyndon B. Johnson** y también fue determinante en la carrera de **Richard Nixon**. Emile de Antonio rodó poco después la sátira *Millhouse: a white comedy* (1971) para dejar en evidencia a un inepto y contradictorio presidente. El director optó por un tono incisivo y mordaz y ofreció muchos de los momentos más absurdos de la carrera de Nixon (sus complicaciones para manejar la presencia de las cámaras, las declaraciones contradictorias) para así retratar al “tartufo” de la política norteamericana. Como en *Point of Order*, el retrato transcende el de Nixon y deviene en un ataque al sistema ominoso que construye la figura de un presidente y le impulsa a lo más alto. El final introduce imágenes de manifestantes gritando “Are you listening, Nixon?” (“Nos estás escuchando, Nixon?”) - proclamas que constatan la política a espaldas del pueblo que hizo el presidente-, y concluye con un último plano de todos los miembros del gabinete como si estuvieran en una rueda de reconocimiento policial: la sátira inicial se había transformado en ataque y acusación.

Painters painting (1972) es un intersticio en su filmografía, una serie de entrevistas a pintores renombrados de la abstracción norteamericana, cercanos al círculo íntimo del realizador. Es la película previa a *Underground* (1976), su obra más polémica y donde su postura contra las fuerzas de poder llegará a su punto más extremo. El Weather Underground (WU) era una organización de izquierda radical que atentó entre los años 1969 y 1976 contra diversos emblemas de la política americana: el Capitolio, el Pentágono, varias embajadas... sus objetivos eran los símbolos del poder y la arrogancia americana. Su origen está en la Student for a Democratic Society (SDS), una organización nacional de estudiantes alineada con los movimientos por los derechos civiles. El WU, en búsqueda y captura por el FBI, tenía su centro de operaciones en un subsuelo de la ciudad de Los Ángeles. Emile de Antonio construyó en *Underground* su mayor artefacto político, la obra más incendiaria posible contra el gobierno norteamericano: junto a **Haskell Wexler** y **Mary Lampson**, se encerró varios días en el escondite del WU y entre todos realizaron una película conjunta, a modo de colectivo. Fue un encuentro que no pretendía obtener la voz oficial de la organización, sino filmar un intercambio de impresiones sobre las intenciones del grupo y la política que rodeaba sus actos. Sin mostrarse nunca en cámara, y en un sugerente ejercicio de mostración-ocultación y sombras donde se subvierten los roles y aparecen los entrevistadores pero no los entrevistados, los cinco miembros del grupo diseccionan su trayectoria desde los orígenes revolucionarios hasta las últimas autocríticas ante la deriva de los atentados. Aún convencidos de que una revolución era posible en el país, el documental descubre el sustrato ideológico de la organización y la evidente empatía con el documentalista.

En un principio, Emile de Antonio era muy crítico con la violencia del grupo. Fue la distribución del libro del WU *Prairie Fire: The Politics of Revolutionary Anti-Imperialism* (1974) lo que le hizo cuestionarse sus planteamientos. Este libro descubría a un grupo intelectualmente desarrollado, con voces fuertes y críticas y ciertos puntos de conexión con las ideas marxistas del director. Un terreno incómodo entre atracción y rechazo que de Antonio decidió solucionar viéndose con ellos. La lectura de *Prairie Fire* enseñó al director que la opinión generalizada sobre WU estaba construida por los medios, que incluso su opinión había sido maleada por éstos. A raíz de este impacto nació la idea de la película, su pretensión básica: que la organización pudiese hablar y ofreciese sus puntos de vista, las líneas que les definían como un grupo de oposición ante el enemigo del exterior, el gobierno americano.

Underground supone un salto más allá en esa línea de actuación de Emile de Antonio al margen del sistema norteamericano, parece un viaje sin retorno en su filmografía. La película tiene un valor incalculable por lo que supone como ejercicio de actuación en contra del sistema, por conseguir salvar todos los muros levantados por el gobierno y filmar el encuentro con un grupo perseguido por el Estado. Es una obra política, erudita y crítica, como tantas otras de sus películas, lejana de cualquier atisbo de pseudo-objetividad; una película-diálogo entre el colectivo político que filma y el WU. Curiosamente, *Underground* es su primera película descaradamente optimista, sin dejar de lado la actitud rabiosa de las anteriores. Esas imágenes finales con amaneceres a ritmo -de nuevo- de "Solidarity Forever" terminan de inclinar la balanza: si decidimos dibujar la película como un ejercicio de oposición de fuerzas, de Antonio estaba más cerca de ellos que de la administración del Estado. Así se entiende también este final en el que, micrófono en mano, los miembros de WU recogen opiniones de la calle en las que se palpa el descontento de la clase media con las políticas del gobierno. Esta salida al exterior en busca de declaraciones fue la que permitió a la policía identificar a de Antonio y Wexler trabajando en el documental. Wexler, el cámara (4), fue perseguido por Los Ángeles y expulsado del rodaje de *Alguien voló sobre el nido del cuco* por su relación con el rodaje, y de Antonio fue citado a declarar por el FBI, que pretendía apropiarse del material. El intento fue en vano y finalmente quedó en libertad.

Después del terremoto que supuso *Underground*, de Antonio sólo firma dos películas más: una ficción con tintes de documental protagonizada por **Martin Sheen** en 1982 (*In the King of Prussia*), y *Mr. Hoover and I* (1989) ejercicio de retrospectiva filmado en primera persona, no tan lejano de aquel otro autorretrato visceral que era *Berlin 10/90* (1991) de **Robert Kramer**. Parece que en los estertores de la década de **Reagan**, en esa horquilla histórica que abarca los años cercanos a la caída del muro, los dos directores quisieron echar la vista atrás ante las últimas bocanadas que emitían sus particulares luchas utópicas. Los dos ofrecieron una confesión desnuda frente a la cámara; más extrema, desesperanzada y crítica en el caso de Kramer, más analítica y con un cierto poso de esperanza en el futuro por parte de Emile de Antonio. La construcción narrativa de *Mr. Hoover and I* (tosca, con errores de sincronía y un montaje aleatorio) hace que veamos la película como una especie de autobiografía filmada. Así comprenderemos esas secuencias con su mujer cortándole el pelo y los momentos íntimos con **John Cage** cocinando. El interés por una estructura férrea ha desaparecido, pero el análisis crítico sobre el FBI y **J. Edgar Hoover**, su enemigo íntimo, sigue siendo duro e incisivo.

Meses después del estreno de la película, Emile de Antonio murió de un infarto. La obra quedó como testamento fílmico, en el que también quiso justificar su elección del medio documental por encima de otro arte. Si en los inicios de su carrera de Antonio pretendía que su obra corriera paralela a la historia oficial norteamericana, vistos sus filmes veinte años después de su muerte el logro parece aún mayor. Creando una línea continua en el tiempo y citadas a vuelapluma, *La sexta cara del Pentágono* (**Chris Marker**, 1968), *In the year of the pig* (Emile de Antonio, 1969), *People's War* (**Robert Kramer**, 1970), *Underground* (de Antonio, 1976) y *El fondo del aire es rojo* (Marker, 1977) pasan por ser los mejores retratos urgentes que se han hecho de la lucha política en norteamérica y el reflejo de las opresiones de los estados dominantes, así como de las utopías que salieron a la calle en aquellas décadas.

(1) De Antonio ponía Louisiana Story de Flaherty (1948) como “el ejemplo de lo contrario a lo que realmente quiero hacer: una película producida por la Humble Oil Company de Louisiana. Estética vacía, una búsqueda de lo exótico de manera artificial. La línea de Flaherty va hacia el cinema verité. Un línea muerta y vacía”.

(2) “Emile de Antonio: a reader”, Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2000.

(3) Ahí están esas declaraciones donde rechazaba de raíz las narraciones de Coppola, en la época de esplendor del director tras la saga de El Padrino, o la comparación de La guerra de las galaxias con la exaltación fascista de El triunfo de la voluntad, de Leni Riefenstahl.

(4) Haskell Wexler, ganador de dos Óscars como director de fotografía (1966, 1976), nominado varias veces más y galardonado con otros premios, es considerado uno de los 10 directores de fotografía más influyentes de la Historia del Cine según el International Cinematographers Guild. Filmografía completa en su blog. <http://haskellwexler.com/>

Underground fue proyectada en las sesiones Xcèntric del CCCB de Barcelona el pasado mes de marzo dentro del programa Films molotov

Entrevistas

Entrevista a Luis E. Parés acerca de la filmografía recuperada del cineasta José María Berzosa

En el pasado Festival Punto de Vista se mostró una pequeña parte de la filmografía de José María Berzosa, un realizador español peculiar, por haber desarrollado toda su filmografía en Francia y, a pesar de ser esta de alto interés para España, quedar del todo olvidada. Entrevistamos al historiador Luis E. Parés, responsable de la recuperación de estas películas. Entrevista realizada por M. Martí Freixas y Mireia Ribé.

En el pasado festival Punto de Vista se mostró una pequeña parte de la filmografía de **José María Berzosa** (Albacete, 1929). En la sección Heterodocsias (Rewind. José M^a Berzosa. Insolencia y barroco) se proyectaron las películas *Rouge Greco Rouge* (1972), *Comment se débarrasser des restes du Cid* (Cómo quitarse de encima los restos del Cid) (1973) y *¡Arriba España!* (1975). Este cineasta desarrolló toda su carrera en Francia filmando, por lo que pudimos ver, documentales excelentes muy a menudo relacionados con la historia y la política de su país originario. El historiador **Luis E. Parés**, dentro de una investigación sobre el cine español realizado en el exilio, recuperó a esta figura olvidada que nos pareció excepcional.

Blogs&Docs: ¿Cómo inicias este proceso de investigación sobre cineastas españoles en el exilio? ¿Por qué motivo? ¿Te centraste sólo en Francia? Háblanos de manera resumida de los frutos posteriores: cineastas encontrados, proyecciones presentes, futuras, libros editados al respecto después de tu búsqueda.

Luis E. Parés: Había visto, de forma asistemática, por el azar de las proyecciones de la Filmoteca en Madrid, películas de Berzosa, de **Joaquín Lledó**, de **Fernando Arrabal**. Me habían parecido interesantes, pero me detenía a pensar en otras cosas. Pero fue a raíz de una estancia en Toulouse cuando me di cuenta de la importancia que tenía el exilio para una construcción de una tradición democrática en España. Mi campo de estudio es la Historia del cine español y decidí hacer una investigación sobre el cine español en el exilio. Lo acoté a Francia por razones prácticas y presupuestarias. A partir de ahí, empecé a investigar y a revisar la obra de los autores exiliados con otros ojos. Me pareció una obra increíble, muy transgresora y a la vez muy española, portadora de una mitología arraigada en la tradición cultural española. Junto a los tres cineastas ya citados encontré a **Adolfo Arrieta**, a **Jorge Amat** (hijo del director de *Mundo obrero*, **Federico Melchor**), a un grupo de artistas catalanes que hicieron cine en París (**Jaume Xifra**, **Antoni**

Miralda, Benet Rossell...) y a varios más. Fruto de la investigación fue una página web y un libro, *Filmar el exilio desde Francia*, editado por el Instituto Cervantes en 2012. Ahora hago sobre el mismo tema mi tesis doctoral. Es un tema inagotable que me apasiona muchísimo así que seguiré dedicándome siempre a él, de una forma u otra.

Tenemos la sensación que fue una búsqueda “homemade”, casi puerta por puerta, pues en el caso de José María Berzosa creemos que era muy olvidado y quizás hasta se sorprendió. ¿Es así? ¿Te presentaste en su casa “Toc, toc, toc. Hola, mire que... ¿ud. hacía películas hace 20 años, no es cierto?”.

Para contactar a Berzosa busqué su teléfono en la guía telefónica francesa, por internet. Le llamé desde Barcelona y le expliqué que estaba estudiando su obra. Él me contestó: “Pero usted es un necio” y me costó darme cuenta de que era broma. Pero a partir de aquí iniciamos una relación continua, todas las semanas le llamaba, y le escribía cartas por correo postal y él me contestaba con fotocopias de recortes sobre su obra. Cuando meses después pasé una temporada en París (para completar la investigación y ver sus películas, pues sólo se pueden ver en el INA, el Institut National de l’Audiovisuel) quedé con él, en la iglesia de Saint-Germain-des-Prés. Él me dijo: “Soy viejo y llevaré una revista roja”. Obviamente le reconocí y nos fuimos a cenar. Nos vimos muchas veces durante esos dos meses.

Centrándonos sólo en Berzosa. Cuantas películas filmó, cuantas son documentales, cuantas de ellas has visto. ¿Todas son de producción francesa?

La filmografía de Berzosa es muy difícil de precisar pues ha trabajado siempre en televisión haciendo de todo, desde pequeños reportajes del estilo Informe semanal, filmaciones de teatro del estilo Estudio 1 o documentales más ambiciosos, como los que se vieron en el Punto de Vista. A día de hoy yo tengo referenciadas 123 películas de las que he visto 80, más o menos. Pero seguro que hay muchas más.

¿Cuál es la relación y experiencia de Berzosa con el cine? ¿Cuando empieza? ¿Con quién trabajó? Cuéntanos también sobre su experiencia en televisión.

Berzosa empieza en el cine como espectador. Se enamora del cine en Tánger, mientras hacía el servicio militar. Allí vio *La gran ilusión* de Renoir. Al volver a Albacete fundó el cineclub de la ciudad, un cineclub como eran todos, mezcla de cinefilia y política. Escribió algunos textos para *Cinema universitario*. Después huye (o se instala, o se exilia) a Francia y entra en la escuela de cine. Y de allí pasa a ser auxiliar de dirección de Renoir. Después entra en televisión y se convierte en ayudante de algunos de los grandes nombres como Labarthe o Robert Valey y se convierte en el guionista de la televisión para temas hispánicos. Y en 1967 le encargan su primer trabajo como realizador: una serie de reportajes sobre museos raros de París, como el de cerámica de Sèvres o el de la policía. Éste, la primera película de Berzosa, rodada con Michel Simon (el actor fetiche de Renoir) es una joya de humor absurdo, en el que el policía encargado de guiar la visita le prueba a Simon unas esposas que después no puede abrir. Poco a poco, Berzosa va cobrando importancia (hace dos documentales sobre Borges en el 69) y en el 70 ya es una de las primeras figuras de la televisión francesa.

Viendo ¡Arriba España! percibimos un estilo curioso. Plantea los filmes de modo observacional, pero no deja de querer participar, consciente de una subjetividad que la hace explícita, ya expresada en ese film en el mismo subtítulo. Mezcla una presentación informativa y observacional (entrevistas, información histórica) pero siempre está presente un comentario político suyo pero no verbalizado, sino a través de las imágenes (jugando con el significado de los encuadres, con un montaje lleno de sugerencias, entrando en el campo de la ironía). ¿Es así en toda su filmografía?

Berzosa es muy sabio con la cámara y “sabe encuadrar”. Es decir, conoce el valor del plano. Una vez le pregunté por ello y me dijo que en televisión tienes que rodar muy deprisa y necesitas saber lo que quieres que el personaje te diga antes de que te lo diga. Supongo que por ello hace explícito con la cámara la opinión que tiene sobre el personaje. Pero esto también viene de otro lugar: de su extrema subjetividad que no quiere esconder, es más, quiere dejarla totalmente clara. La obra de Berzosa descubre cualquier creencia de que el documental es veraz o neutral. De ahí no sólo la subjetividad sino también el barroquismo de su puesta en escena, o la mezcolanza de dispositivos, o la misma estructura narrativa, que salta de un lado a otro sin lógica muchas veces. Eso, junto a un sentido del humor bastante socarrón (a veces es irónico, otras veces muy directo, burlón) son las características fundamentales de su cine.

¿Por qué motivos Berzosa se fue de España y en qué años? Nunca volvió, por lo que entendemos.

Se fue en los años 50 por razones políticas. Él hizo un comentario contra Franco a un amigo suyo que era hijo de un militar. Este amigo, con muchas luces, se lo contó a su padre, y llevaron a Berzosa a comisaría, pero no sé por cuánto tiempo estuvo retenido. Lo que sí sé es que aprovechó esto, y su hastío de vivir en

Albacete como abogado, para ir a París y presentarse en casa del historiador cinematográfico **Georges Sadoul** con una carta de recomendación de **Juan Antonio Bardem**. Y Sadoul lo ayudó a entrar en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques.

¿Cómo logró financiar estas películas? ¿Su vida profesional fue en el cine y/o el audiovisual, o fue otra?

José María Berzosa hizo absolutamente todos sus trabajos para televisión, con lo cual, la financiación siempre fue la de la televisión pública francesa, que en los setenta daba mucha libertad a sus realizadores estrella, entre los que se encontraba él. Algunas veces eran encargos, pero que se los hacía suyos, y en otras ocasiones eran propuestas suyas que la televisión le aceptaba. Opino que eso es, pero, lo de menos, ya que todas sus obras son personalísimas y todas fueron financiadas por la televisión pública, lo que da idea de la política cultural francesa.

¿Cómo eran difundidas y recibidas estas películas en Francia? ¿Cómo fueron difundidas en España? ¿Siguen siendo muy inéditas en España, no es así?

Eran películas para televisión por lo tanto la resonancia crítica y de público no era tan amplia como un estreno en cine que se mantiene varias semanas (aunque uno de sus documentales, *Joseph et Marie* fue estrenado también en salas). Pero aun así ocasionaban escritos en la prensa, incluso en revistas de cine (**Louis Skorecki** le dedicó críticas en *Cahiers du cinéma*). En España sólo se estrenó *¡Arriba España!*, que estuvo una semana en cartel, con un final alterado, en el que se eliminó la voz en *off* del rey **Juan Carlos I** jurando los Principios del Movimiento (la ley fundamental del Estado franquista). Un año después se le hizo una retrospectiva de 15 películas en la Filmoteca, pero *¡Arriba España!* no estaba. Y desde esa retrospectiva, hecha en 1981, sólo se ha proyectado en España, algunas veces, su adaptación de *El Quijote*. Berzosa es desconocidísimo, a pesar de que pocos documentalistas tienen una obra que interpele tanto la realidad española y su tradición cultural.

¿Por qué motivos crees que quedaron en el olvido?

Por una parte son difíciles de ver, porque se conservan en los archivos de la televisión francesa, en el INA. Pero lo más importante no es eso. Aquí nadie está interesado en efectuar lecturas críticas de nuestra historia ni de nuestra cultura, que es lo que hace Berzosa. Y porque ninguna institución, del nivel que sea (desde los museos estatales a la Biblioteca Nacional) se ha preocupado nunca de recuperar el legado que produjo el exilio. Creo que recuperar a Berzosa conllevaría no sólo completar un eslabón en la historia del cine documental en España, sino recuperar un discurso que puede ser muy inspirador, por libérrimo, para la gente que hace cine hoy.

Para nosotros descubrir *¡Arriba España!* con José María Berzosa presente en el Punto de Vista este febrero fue como una aparición. Una película a la altura de *Queridísimos verdugos* de Basilio Martín Patino o *La vieja memoria* de Jaime Camino, o incluso mejor que estas, desconocida, con un cineasta que dice tener varias decenas de documentales en los 70 y 80 muchos filmados en o relacionados con España. Y que casi nadie vio. ¿Es el realizador o son conscientes sus familiares más cercanos de la importancia de su obra? ¿Del valor que esta podría tener? Obviamente, no nos referimos al valor económico, sino al valor histórico dentro del cine español. Si es que crees que lo tiene, para nosotros indudablemente, por lo que pudimos ver.

No pueden ser conscientes, ni él ni sus hijos, de su valor, porque nadie ha mostrado ese valor, lo ha puesto en alza. En la pequeña medida de mis posibilidades, he sido el primero en hacerlo. Berzosa se emocionó en Pamplona porque veía que a la gente le seguían interesando sus películas, cosa que él no había tenido ocasión de comprobar en muchísimo tiempo (hablo de España, porque en Francia se le hizo una pequeña retrospectiva en los Rencontres de Lussas en 2004). Él sabe que hizo buenos documentales, pero como los hizo para televisión y por televisión fueron difundidos, se da por satisfecho. Creo que es un trabajo de nuestra generación reivindicarle y situarle donde debe estar. Películas como *Charles Fourier* (1972), *Zurbarán: la vie de moine et l'amour des choses* (1973), *De la sainteté I-II-II-IV* (1985-86), *Joseph et Marie: les mots et les gestes* (1979), *Magritte-Maldoror* (1979) o *Franco, un fiancé de la mort* (1996) deberían ser vistas por el público español.

Reseñas

Tres vídeos tristes, cuatro piezas afortunadas. Obra audiovisual de Alberto García-Alix

Por Jorge Oter

Alberto García-Alix ha producido, en especial en los últimos años, un significativo conjunto de obras en vídeo. Nos aproximamos a ellas y observamos algunas de sus características, así como ciertas relaciones que establecen entre sí y con el resto de la obra del fotógrafo.

Si en los años 80 **Alberto García-Alix** (1956) se acercó al cortometraje de ficción, bien fuera como director o bien como actor para el artista plástico **Ceesepe**, en la actualidad la práctica audiovisual del fotógrafo se vincula a otros dos tipos de propuestas videográficas: por un lado, los conocidos como “diaporamas” (en alusión al pase de diapositivas), composiciones visuales a partir un determinado corpus fotográfico del autor, acompañadas por una música; por otro lado, una serie de vídeos hasta ahora autobiográficos que, en su experimentalidad, no limitan su forma a la fotografía dilatada en el tiempo y que, además, cuentan con el significativo rasgo distintivo de la voz *over* del artista.

La exposición *Autorretrato*, en La Virreina. Centre de la Imatge de Barcelona, congregaba fotografías pertenecientes a las diferentes etapas de la trayectoria de García-Alix y piezas en vídeo del segundo tipo señalado. Para estas últimas estaba reservado el espacio de dos habitaciones, separadas del resto del recinto expositivo con una cortina. En su interior, la imagen de vídeo medía lo que el ancho del frontis. Las obras audiovisuales se repartían entre las dos salas: en la sala más estrecha (que, al menos ésta, pudo haber dispuesto de una mejor calidad de sonido) se podía entrar en contacto con un conjunto de piezas reunidas bajo el denominador común de *Tres vídeos tristes* (*Mi alma de cazador en juego* (2003), *Extranjero de mí mismo* (2004) y *Tres moscas negras* (2006)), que suman unos 30 minutos, mientras que, siempre en sentido creciente (nos dirigimos hacia la pieza más completa), la mayor de ambas contenía *De donde no se vuelve* (2008), de en torno a 40 minutos.

En los nuevos vídeos, muchos de los planos reproducen la propia obra fotográfica del autor, y son la plataforma para diferentes conexiones. La relación entre los nuevos planos y las precisas fotografías de origen implica una relación entre medios, el vídeo y la fotografía. También coinciden con los diaporamas: esos planos mostrarían sin mayor intervención aparente una fotografía. E igualmente motivan relaciones entre los propios vídeos, en la medida en que algunas de las imágenes se repiten en varios de ellos. Así se hace fácil una transición entre los mismos, también favorecida por el blanco y negro fotográfico que comparten las imágenes nuevas en vídeo (sólo hay un puntual y tímido uso del color, en *Extranjero de mí mismo*).

Pero los vídeos no sólo muestran fotografías, e incluyen toda una gama de posibilidades entre el estatismo fotográfico y la nueva movilidad que la duración permite. Abundan los movimientos desgranados en unas imágenes fijas que pueden prolongarse. El plano detenido de los árboles a los lados de un camino puede ponerse en marcha, como el de un perro que en la noche ronda amenazadoramente la cámara puede detenerse, quizá provisionalmente (ambas en *De donde no se vuelve*). Encontramos algunos de estos efectos también en los planos de autorretrato, particularmente en la figuración del miedo en un destello de las pupilas que, en el paso secuencial de una imagen inmóvil a la siguiente, se transforma en una trayectoria lumínica (en *Mi alma de cazador en juego*). (1) Pero todo ello no se limita al mencionado intervalo, sino que los vídeos incluyen asimismo movimiento pleno: en *Extranjero de mí mismo*, la velocidad normal entra enfáticamente con el impacto que supone la jeringuilla pinchada en plano.

Con la duración aparece el sonido, y en los vídeos es fundamental la característica voz bronca (2) del fotógrafo, que se aplica a un elaborado ejercicio literario (el guión de *De donde no se vuelve* se trabajó durante años). El texto del discurso hablado puede ofrecer informaciones en torno a las fotografías que sólo por ellas no habríamos conocido, lo mismo que puede recuperar la reflexión teórica del autor en torno a la Fotografía, pero asimismo incluirá un desasosegante viaje a tumba abierta hacia las heridas emocionales del fotógrafo. Todo ello está, además, sujeto a fases, ritmos e intensidades –la paleta del recitado es exuberante-, en cuanto que García-Alix es capaz de multiplicar el qué de lo que se dice por el cómo viene dicho.

Esa presencia del autor incluso se puede enraizar en la imagen: el fondo oscuro sobre el que se dibuja su silueta sufriente, desnudada, penetra en su propia piel a través de las líneas de los tatuajes que marcan profusamente la superficie de su cuerpo (en *Tres moscas negras*). Es la imagen entrando en el creador, mientras otras conducen hacia un afuera a través de diferentes referencias cruzadas y, en fin, a la autoría global. No en vano, “Es difícil encontrar en el trabajo de este autor alguna pieza que no sea intensamente autorreferencial. Podríamos incluso decir que toda su obra, en conjunto, forma un gran autorretrato.” (3) Una de las ideas recurrentes de Alberto García-Alix indica: “Siempre he pensado que el retrato exige una gran capacidad de comprensión, lo cual obliga a comprenderse a uno mismo.” (4) El retrato sería entonces huella del doble acto de comprensión, sería, al mismo tiempo, un autorretrato introducido en la plasmación de una mirada y, con ésta, de una personalidad. (5) En cuanto a ello, una dimensión autorretratística no se limitaría a las imágenes que el fotógrafo protagoniza. **Nicolás Combarro** señala cómo, “Siempre presente a lo largo de su trabajo, el autorretrato ha sido una clave que le ha permitido introducirse en su propia obra. Esta clave ahora se agudiza, ya que la trilogía [*Tres vídeos tristes*] es un gran autorretrato en el que este enfrentamiento con su ego se realiza de manera más reflexiva.” (6)

- - - - -

(1) En torno al miedo, el texto del fotógrafo en el catálogo de la exposición.

(2) Como perfectamente la describe Ana Curra (en “Treinta roñosas líneas”, en GARCÍA-ALIX, Alberto (1998). *García Alix Fotografías 1977-1998*. Madrid: La Fábrica).

(3) Nicolás Combarro, comisario de la exposición, en la hoja de sala. Combarro colabora habitualmente en los proyectos de García-Alix.

(4) GARCÍA-ALIX, Alberto (2008). *Moriremos mirando. Textos completos*. Madrid: La Fábrica, p. 98.

(5) “Juntos, todos esos personajes que han desfilado ante mi cámara representan una manera de mirar.” (*Ibid.*, p. 97) “Una forma de ver es una forma de ser.” (*Ibid.*, p. 56)

(6) En GARCÍA-ALIX, Alberto (2006). *3 vídeos tristes*. Madrid: La Fábrica.

Agujas en el pajar. Árboles del colectivo Los Hijos. VidaExtra de Ramiro Ledo

Por M. Martí Freixas

Ante el auge de películas en España que se acercan tímidamente al amplio mundo situado fuera del circuito comercial, quizás sólo porque las circunstancias económicas les empujan a ello, y la confusión que encontramos en la clasificación de las mismas, destacamos dos largometrajes documentales nuevos que nos parecen sobresalientes, con un verdadero espíritu independiente, libre y transgresor. Son Árboles del colectivo Los Hijos y VidaExtra de Ramiro Ledo, ambas relacionadas con la situación político-social de nuestro país.

Agujas en el pajar

Actualmente en la producción de cine español *alternativo, independiente, de autor, en los márgenes, en la periferia*, llámenle ustedes como quieran, encuentro mucha confusión. Hay todo un desconcierto en la terminología y la ubicación de este “tipo de” cine porque hay un auge en la producción a bajo coste de largometrajes en los últimos dos años que genera nuevos títulos de manera muy continua. Hay en paralelo un florecimiento de la atención mediática frente a este aumento de la creación, una atención que hasta hace bien poco tiempo era minoritaria o muy escasa, algo de lo que debemos alegrarnos siempre y cuando no sea una moda pasajera.

En este proceso, pero, hay mucha confusión en la clasificación de películas, pues se aúnan proyectos que tienen voluntades muy distintas, como en parte apuntó **Pablo Cayuela** en el número anterior de esta publicación. Dentro de listas precipitadas de títulos y programaciones batiburrillo de autores, se mezclan proyectos *verdaderamente* “off” (independientes, alternativos, periféricos... etc.) con realizaciones que sólo se acercan tímidamente al amplio mundo situado fuera del circuito convencional, quizás sólo porque las circunstancias les empujan a ello y ven en ese mal definido marco una opción de sacar la cabeza. Por contra, las *verdaderamente* tienen un innato espíritu de búsqueda, de tergiversación de los modos cinematográficos convencionales, de experimentación formal, de cuestionamiento del cine y de todo aquello que nos rodea. De un modo radical. Casualmente (pero no es condición sine qua non) todas estas películas están producidas de manera o muy independiente (sin televisiones, sin escuelas ni universidades, ni grandes productoras ni grandes apoyos oficiales detrás) o completamente independiente, autoproducidas y distribuidas por los propios realizadores al cien por cien. Estas características (experimentación, radicalidad y producción libre) las sitúan por lógica fuera de la distribución clásica y frente a un público también

buscador, cazador de audiovisuales distintos, el cual ahora puede verse perdido y desbordado ante tal abundancia de títulos y etiquetas ambiguas.

Por lo que respecta exclusivamente a la no ficción de voluntad transgresora, también hay un auge de número de títulos importante. Lo más destacable es el paso adelante que se ha dado con los largometrajes. El periodo 2000-2010 fue fecundo en creación, proyectos como D-Generación o X-Films (1) fueron los primeros en definirlo y mostrarlo. Pero esas películas eran casi todas cortos o medimétrajes. Entre 2010 y 2012 aparecen un buen número de películas documentales largometrajes, en gran medida fruto de esa década embrionaria bien aunada y programada. Encontré ya este 2013 dos largometrajes documentales producidos en España de estas características que me parecen sobresalientes. Dentro de este pajar de filmes hallé no una sino dos agujas. Ambas son dos películas bien distintas pero tienen rasgos en común: realizadores de la misma generación (principios de los 80) que plantean ensayos políticos pensando en la complicada situación actual del país en el que vivimos. Ambas películas, *Árboles* del colectivo Los Hijos, en proceso de distribución, y *VidaExtra* de Ramiro Ledo, sección Panorama en BAFICI 2013, son totalmente autoproducidas.

Árboles. Colectivo Los Hijos

El colectivo Los Hijos irrumpió en 2010 con *Los Materiales*, quizás el primer largometraje que podría encabezar el grupo citado anteriormente. Dentro de lo que es este pequeño mundo cinematográfico, se podría considerar un *hit*, por la amplia y cualitativa difusión y valoración que tuvo en ese año y el siguiente.

Árboles (2013) es el nuevo largometraje (60') de este colectivo formado por **Javier Fernández Vázquez**, **Luis López Carrasco** y **Natalia Marín Sancho**. *Árboles* es, para mí, un ensayo político sobre la forma de construcción de nuestras sociedades, la organización de nuestras urbes y pueblos en relación a las divisiones sociales, esencialmente, una dominante y otra sometida. Construcción de sociedades, ciudades (y películas), desiguales, desordenadas, inaprensibles, en una mezcla de coherencia impuesta e ilógica anárquica.

Es un ensayo sin el deseo de sentar cátedra, que contiene alguna idea cerrada pero con muchas otras posibles, sólo sugeridas, como si se tratara de una conversación libre entre varias personas sobre estos temas. Si aparecieran conversaciones en *Los Materiales* escritas, basadas en unas supuestas voces en *off* que no escuchábamos, aquí el diálogo es a través de las imágenes y de algunos personajes. La palabra escrita en subtítulos desaparece, el ingenioso hallazgo usado en *Los Materiales* es descartado en un paso adelante valiente, no convirtiéndolo en fórmula acomodaticia. El diálogo, pero, se mantiene: unas imágenes en color conversan con otras en blanco y negro; unas secuencias calmadas y con planos abiertos discuten con un montaje rápido y cámara en mano; secuencias silenciosas donde las imágenes nos describen la narración (un viaje, una urbe caótica, una periferia asfixiante) se encuentran con otras donde la narración es oral, realizada a través de algunos personajes. Una mesa redonda de argumentos alrededor de la herencia colonial y esclavista en la organización de la ciudadanía y sus vidas. Divisiones sociales, clasificaciones preestablecidas, el trabajo (y su recompensa) como algo obligatorio y sin alternativa. Precisamente ahora que en España muchas personas – que nunca se habían planteado antes el porqué de su rutina vital y orden implantado- se encuentran desubicadas, sin trabajo ni recompensa, empiezan a buscar respuestas, *Árboles* trata de darle vueltas al porqué originario de toda la estructura.

La película está dividida en dos partes, al modo de las particiones contemporáneas tipo “espejo” de **Weerasethakul** o **Gomes**. En la primera parte nos situamos en Guinea Ecuatorial, la antigua colonia española en el África subsahariana. Viajamos entre pueblos y ciudades, escuchamos viejas leyendas sobre la imposición religiosa y colonial o leemos espeluznantes leyes españolas basadas en la supremacía blanca. En la segunda parte, estamos en España, se puede leer en las imágenes que estamos en algún barrio abigarrado, probablemente alguna ciudad dormitorio alrededor de Madrid, pero podría ser otra del país o europea. Al cabo de un rato se nos presentan dos personas que ya habíamos visto en silencio al inicio, una pareja, con preocupaciones laborales. Nada es azaroso aunque pueda parecerlo. Será nuestra tarea encontrar las conexiones entre las historias vistas y escuchadas entre la primera y la segunda mitad. Este reto es lo que hace este documental especial y revisitable, sus imágenes son muy distintas a las de la superficialidad del “pajar”. Los conceptos laten tras ellas, en un ensayo donde la presencia del ensayista no es evidente, se amaga dentro de unas personas reales / “actores” que tienen también su parte de libertad. Un cubo de Rubrick desencajado adrede que produce una extrañeza sorprendente y laberíntica. Y es que este colectivo no cree en la exposición clásica documental como nos habían demostrado, creen mucho más en el relato a pedazos, en aquello que nace del derribo de la falsa perfección en la construcción de lo real.

VidaExtra. Ramiro Ledo

Ramiro Ledo plantea en *VidaExtra* (96') también un ensayo político y de nuevo abierto, como la película citada en los párrafos anteriores. El realizador, fundador del Cineclub de Compostela y escritor cinematográfico, quien entre otras publicaciones fue colaborador de esta revista en sus años iniciales, en su segundo largometraje renunciará prácticamente a la imagen para dar paso a la palabra. Ante protestas como el 15M y muchas otras que en estos últimos tiempos se han dado en España, Ledo propone dos tipos de reflexión. Una verbal, la película será en gran parte la asamblea de una asamblea. La otra visual. Las manifestaciones, sentadas, protestas, están sobrecargadas de imágenes, rodeadas de cámaras, móviles, periodistas, policías, curiosos, todos registrando los acontecimientos impulsivamente. Ante tal *overbooking* Ledo renuncia a filmar o remontar. *VidaExtra* tiene pocas imágenes, y muchas de ellas difusas y a oscuras. Las suficientes como para crear un clima calmo, distante, que propicie el debate, alejándose de la ruidosa inmediatez irreflexiva del acontecimiento.

En la parte inicial del film el realizador nos sitúa, en silencio, geográfica e históricamente. Barcelona. Plaça Catalunya, el centro neurálgico de la ciudad hoy en día vendido al turismo. La *plaça* de El Corte Inglés, del FNAC, de las sedes bancarias, de las celebraciones del Barça. Ledo, a través de la oscuridad, y de otros elementos como un texto de **Peter Weiss**, nos resitúa en el tiempo. En otra Plaça Catalunya, la del 36, hoy en día borrada por la “marca Barcelona”. La *plaça* tomada con pistolas por la libertad, defendida a muerte por los obreros anarquistas, emblema de la resistencia antifascista. Una vez ubicados, volvemos al presente. Nos encontramos dentro de un banco ocupado el día antes de la huelga general del 29 de septiembre del 2010. Escuchamos las palabras de la “asamblea bancaria” que resuenan en la oscuridad de la plaza, retumban en ellas otras palabras de otras discusiones políticas del pasado.

Esta introducción dará paso al debate, a otra asamblea, casera, entre compañeros. En esta ocasión, Ledo atrinchera el trípode en el comedor y no moverá el plano durante cerca de una hora. El principal motivo de la realización de *VidaExtra* es esta reunión, donde cinco personas, con una de ellas de espaldas en el centro del cuadro y las otras en sombras, debatirán con calma pero intensidad, lo sucedido en ese día, los siguientes, reflexionarán sobre sus percepciones vitales y su precariedad como jóvenes trabajadores en esta ciudad. Foráneos que se la han hecho suya, como muchos de los que la defendieron en los años treinta. Hablan de Barcelona como si fuese un ente vivo, les sorprende su identidad y reacciones, la aprenden y la aprehenden. En esta charla van surgiendo diversidad de temas relacionados con los ciudadanos de este país, su vínculo con la situación económica y política actual. Las contradicciones, incomprensiones, sueños rotos que les ha generado participar en esta huelga y otras protestas, sobre la compleja relación entre la clase trabajadora, o sea, ellos mismos, y la sociedad de consumo. Sobre la precariedad e inexistencia del trabajo, sobre el negro presente y futuro. *Outsiders* en el centro de la ciudad debatiendo qué hago yo aquí y ahora. ¿Qué debo hacer? Generaciones ya no tan jóvenes intentando pensar y dilucidar qué estamos haciendo en este país.

VidaExtra es un debate abierto, hilos argumentales que siguen vivos una vez llegados al final del metraje. Para crear este ambiente, se desprende de todos los elementos entorpecedores, las imágenes – emoción, o las imágenes – ilustración del suceso, quedan descartadas para poder plantear un debate hondo. Sólo algunas imágenes caóticas del día de la huelga interrumpirán muy brevemente la charla, como fugaces estallidos en la memoria. En la oscuridad de la “asamblea comedor”, pero, nos damos cuenta poco a poco de algún cambio, leves pero muy significativas variaciones, como la dirección de las imágenes que van y vienen con el deambular de las palabras, o como al final de la cavilación colectiva, cuando ya anochece, se ilumina la sala y aparece el Sol.

- - -

(1) M. Martí Freixas. El territorio “off” cinema del documental español. Academia: Revista del Cine Español, Nº. Extra 178, 2011 (Ejemplar dedicado a: El documental español en 2011) , págs. 42-43. Descargable gratuitamente. Última consulta, 29/05/13.

La Historia se conjuga en presente. La naturaleza política del cine de Gerhard B. Friedl

Por Carlos Vásquez

Alfons Müller-Wipperfürth es un industrial textil que comienza en 1931 con siete trabajadores y tres máquinas de coser. Vende sus productos frente a la fábrica, en la zona de descarga. Posee una llave para cada una de sus sucursales. Después de la jornada laboral se dirige a las salas de venta. Si está descontento, deja una tarjeta de visita.

Müller-Wipperfürth no puede permanecer más de seis meses en Austria, de lo contrario tendría que pagar impuestos. Para expandirse, abre fábricas en Bélgica y Austria. También en Italia y Túnez.

Müller-Wipperfürth desaprueba la vestimenta de su tercera esposa. Le muestra lo mal hecha que está su ropa. La mujer pierde todo el entusiasmo por sus prendas y ahora usa vestidos de cuero.

En la Alemania Federal Müller-Wipperfürth tiene deudas con hacienda.

Durante un vuelo desde Lieja a Linz el 14 de Marzo de 1964, su Beechcraft Queen Air se estrella cerca del pueblo de Eifel. En el departamento ortopédico del hospital universitario de Colonia es arrestado por delitos fiscales. Müller-Wipperfürth dice que su avión fue derribado.

A partir de ahora cojea...

Con estos breves pero significativos detalles de la vida de un industrial textil, comienza *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* (“¿Cometió Wolff von Amerongen delitos de bancarrota?”) a hilvanar la genealogía del milagro económico alemán, un milagro ni tan brillante ni tan diáfano como nos quieren hacer creer nuestros políticos. Hoy la película de **Gerhard B. Friedl** (nacido en Bad Aussee, Austria, en 1967) suena a premonición. Se filmó en el 2004, cuatro años antes de la crisis hipotecaria americana, detonante de la actual crisis europea. Alemania en ese tiempo gestionaba todo su superávit acumulado con políticas que disminuían el porcentaje de población participante en la riqueza y concentraba aún más la renta en la cima de la pirámide social (1).

Gerhard Friedl decide mostrar el lado opaco del renacimiento económico teutón, enfocándose en cómo las biografías de algunos conocidos industriales alemanes son pequeñas variaciones sobre un mismo tema: la acumulación fraudulenta de riqueza. Así como en el arranque resume la carrera de **Alfons Müller-Wipperfürth** en unas pocas frases, continúa de la misma manera con **Rudolf Münemann**, **Hugo Stinnes Jr**, **Hermann Krages**, **Herbert Quandt**, **Hans Gerling**, **Friedrich Flick**, etc. Durante todo el relato se van sucediendo los pomposos nombres de la clase alta alemana hasta llegar a **Otto Wolff von Amerongen** y, como si de una carrera de relevos se tratase, estos “atletas de las finanzas” se van pasando el testigo unos a otros, respetando una sola regla de oro, velar por la supervivencia de la oligarquía.

En los 70 minutos del film, Gerhard Friedl no deja espacios ni para las dudas ni para la poesía, pues el flujo imparable de nombres, fechas y lugares se va transformando en una recapitulación donde las peores teorías conspirativas parecen moderadas comparativamente. Poco importan los nombres propios pues es imposible retenerlos todos, pero lo que sí se va confirmando a lo largo del filme es la existencia de un insistente patrón para la defraudación y que, en definitiva, la lucha de clases nunca ha decaído.

Friedl posee la rigurosidad necesaria para que no quede ninguna duda de que lo que nos está relatando, ocurre (y hasta en las “mejores” familias), resaltando constantemente en cada biografía el punto en donde una historia ejemplar de emprendimiento se pervierte en otra muestra más de codicia y deshonestidad. Y es que *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* es una película amarga, seca, estoica y, aunque Friedl se permita cierta ironía en su narración a modo de pequeña reparación, el conjunto es la constatación manifiesta de la decadencia, cosa que no muestran (en apariencia) las imágenes filmadas por él en 16mm: fábricas, pueblos, polígonos, interiores deshabitados, autopistas, pavimento, chimeneas, acero, aeropuertos, *tableaux vivants* cotidianos despojados de drama aunque no de movimiento, cada uno con su correspondiente sonido directo, que se entrelaza con la desapasionada voz que nos cuenta los pecados de las grandes fortunas del Rin.

Gerhard Friedl posee una elegante manera de ensamblar el texto y las imágenes en sus películas. Ambas líneas corren por lo general en paralelo, teniendo pocos puntos de intersección, los cuales sólo se perciben por concomitancia, leves vibraciones armónicas de sentido entre algunas frases y algunos paisajes. Nada es estridente, incluso las peores barbaridades que decoran estas breves biografías no alteran el tono sedante de su discurso ordenado, constante, frío, aspecto que lo hace más inquietante aún, visto a

posteriori. Por ejemplo, en su anterior película *Knittelfeld – Stadt ohne Geschichte* (“Knittelfeld, un pueblo sin historia”), un mediometraje de media hora de 1997, filma la apacible vida de un pueblo de provincia en la Austria contemporánea y contrasta sus logros (concreto, comercio, aeropuerto, edificios, etc.) con la historia de cómo seis integrantes de la familia **Pritz** fueron perpetrando varios asesinatos en el lugar, hasta que fueron apesados y condenados. Las serenas imágenes de un típico pueblo de Estiria versus la crónica detallada de sucesos macabros con fines monetarios genera complejas lecturas y una nada aventurada interpretación que yace en la célebre frase de **Walter Benjamin**: “no existe documento de cultura que a la vez no sea documento de barbarie”.

El cine de Gerhard Friedl, compuesto por estas dos películas (2), posee un marcado acento político, en la temática y en la forma de abordarla. Lo político en Friedl debiera entenderse en su reformulación del vínculo entre cine e historia. “La historia pierde aquí todo vínculo con la remembranza. El pasado no habrá de recordarse, sino de revivirse, esto es, presentizarse” dice la filósofa chilena **Elizabeth Collingwood-Selby** a propósito del vínculo memoria/historia/fotografía y es precisamente *presentizar* el concepto clave para entender los trabajos que siguen esta misma línea, como por ejemplo, la restricción autoimpuesta de **Lanzmann** en *Shoah* (1985) de no incluir imágenes de archivo del holocausto, su interdicto de representación, o la polifónica *Toute révolution est un coup de dés* (1977) de **Straub-Huillet** que, a través de la recitación del poema de **Mallarmé**, rememoran el fusilamiento de integrantes de la comuna de París en Père-Lachaise. Este tipo de limitaciones, además de jalar el pasado constantemente hasta el presente, universaliza los hechos, reactiva el recuerdo y amplifica la sombra que se extiende sobre todo acto consecutivo sospechoso de amnesia, sugiriendo que cada falta, delito o crimen cometido es una derrota de la humanidad entera. En esa dirección iba **Harun Farocki** cuando dice, a propósito del primer film de Friedl, “(es) una película que no escribe la historia de la ciudad de Knittelfeld pero (si) la historia de una ciudad como Knittelfeld”.

Gerhard Benedikt Friedl con estas dos obras complejas e inclasificables no hace concesión alguna con las estrategias del documental convencional. Su corta filmografía encarna un acto de resistencia labrado por la sobriedad, la conciencia y el compromiso, e impulsa también la tendencia, necesaria en nuestros tiempos de extravío, de que el arte no debe perder de vista su naturaleza política ni su posición incómoda.

Friedl reanudó efectivamente aquella reclamación lejos de cualquier prosaísmo, sin embargo su obra ha quedado truncada, dejando a la tradición ensayística germánica atada a una continuidad incierta.

Gerhard Benedikt Friedl se quitó la vida en su apartamento de Berlín a la edad de 41 años.

(1) Así lo explica el economista Juan Torres en un artículo censurado por el diario El País en marzo del 2013.

(2) Su tercera producción, co-dirigida con la artista finlandesa Laura Horelli, fue una pieza que emergió de un trabajo de investigación para otro film que no llegó a culminarse. Grabado en video, el material se basó en una entrevista a Slavica Tricolic, una antigua camarera del Caesars Palace de Las Vegas quien contaba las estrictas condiciones laborales del hotel. Al no hablar bien inglés, la trabajadora fue ayudada por su sobrino Dejan Zoric para la traducción. Cuando Friedl y Horelli volvieron a mirar la entrevista ya en Berlín, traduciendo esta vez del serbocroata, se dieron cuenta de que su sobrino no tradujo, más bien censuró y manipuló el testimonio de su tía. Este detalle obligó a la pareja a trabajar la entrevista como una pieza autónoma y enseñar lo que finalmente se denominaría *Shedding Details* (2009), una pieza de documental experimental exhibida principalmente en galerías y museos.

FICHA TÉCNICA

Knittelfeld – Stadt ohne Geschichte **Realización:** Gerhard B. Friedl **Dirección de fotografía:** Rudolf Barmettler **Sonido:** Andrée Hesse **Montaje:** Gerhard B. Friedl **Voz:** Matthias Hirth **Dirección de producción:** Evi Stangassinger **País y año de producción:** Alemania, Austria, 1997

Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen? **Realización y montaje:** Gerhard B. Friedl **Producción:** Gerhard B. Friedl **Postproducción de sonido:** Klaus Barm **Producción ejecutiva:** Laura Einmahl, Ivette Löcker **Coproducción televisiva:** Werner Dütsch **País y año de producción:** Alemania, Austria, 2004

DVD: Level Five de Chris Marker

Por José Ramón Otero Roko

Varios elementos no se pueden pasar por alto en el contenido de *Level Five*, la película de Chris Marker editada recientemente por la editorial barcelonesa Intermedio DVD. Su vigencia, su forma radical de diálogo entre culturas, su afán poético y político, su mutación en una forma cinematográfica que extraña el yo y por tanto lo convoca.

Chris Marker y los gatos. Chris Marker y sus amigos de la Rive Gauche. Chris Marker y Mayo del 68. El nombre verdadero de Chris Marker. La única fotografía de Chris Marker. Chris Marker y el silencio. Chris Marker y el Ángel de la Historia suicidado en Okinawa. En realidad las imágenes y las ideas de **Chris Marker** están muy alejadas de esos tópicos, en el sentido de movimientos corrientes, con los que su obra ha sido presentada al público, o mejor dicho, con los que él ha sido presentado al público, evitando con ello hablar de su obra. Vivimos en un tiempo en el que nada se sustrae al amarillismo y en el que se extiende esa epidemia narcisista que consiste en tratar de conocer la vida privada de los autores favoritos, como si de algún modo el entusiasmo que nos producen sus obras pudiera ser atenuado o multiplicado al establecer una relación "personal", aunque se trate de establecerla con un relato cimentado con anécdotas narradas por terceros o con nuestra propia subjetividad envenenada, a favor o en contra, por los juicios previos. **Marker** intentó sustraerse a esa epidemia, que de hecho ha acabado casi al completo con la literatura y las artes plásticas, pero el *status-quo* del aparato crítico, con graves dificultades para analizar profundamente la actualización de las claves metapolíticas (1) del cine de **Marker**, se ha visto obligado una y otra vez a repetir el mito del "personaje" ceñido a otros mitos contemporáneos, como la revolución parisina o el legendario exilio de los artistas de familia acomodada.

Quizás la clave para que se insistiera tanto en el /desconocimiento/ de **Chris Marker** la podemos encontrar en la asombrosa vigencia de las ideas políticas de sus películas. Su forma literaria lo ha permitido (sería una experiencia interesante repasar, en forma de relato, el texto de sus películas y seguro que no nos sorprendería la calidad del resultado) acogiendo el juicio del mundo desde el paradójico rigor de una filosofía poética, presocrática, y adoptando la crítica de ese mundo desde el punto de vista del habitante ateo de un reino que no pertenece a este. Una polisemia del concepto de 'distanciamiento interior' cuyo verdadero sentido aludiría a mostrarse intrínseco e íntimo al devenir de una sociedad en la que uno se posiciona como exterior y periférico. Porque no ama más quien más eleva el protocolo de todas las virtudes sino quien mejor da cuenta de todos los vicios públicos.

Así con la "*leyenda Marker*" o con el personaje histórico "*Cine Marker*" (conminado por sus biógrafos a pasar a la Historia muchos años antes de su muerte) se evitaba proporcionar a su cine (o lo que es lo mismo a sus ideas éticas y estéticas) el estatuto de presentes y futuras, dando por supuesto, lo que es mucho suponer, que habían acaecido vanguardias posteriores que desplazaban el momento del cine de **Marker** al pasado. Lo cierto es que es imposible hablar de vanguardias si a sus presupuestos estéticos no va unida una ambición igual en lo político, y en ese sentido ninguno de los movimientos posteriores a los años 70 acabó nunca de realizar una concepción alternativa a la visión convencional del mundo, no teórica, que algunos sí, sino práctica, esto es, difundiendo de manera que influyera a un público numeroso. A lo sumo durante tres décadas apenas se ha logrado algún éxito en reflejar el rostro desfigurado de las sociedades a las que se dirigía esa presunta modernidad más preocupada, como sus espectadores, de experimentar con las formas que con los fondos.

En *Level Five*, editada hace pocos meses por la editorial **Intermedio DVD**, Marker utiliza esa misma topología del distanciamiento interior remitiendo a la crisis máxima de la civilización, que es la guerra, en el cuerpo de los habitantes de Okinawa suicidados ante la inminencia del contacto con los soldados de Occidente. *Level Five* es una película realizada en 1997, en una década de crisis de la identidad occidental forjada tras la II Guerra Mundial (identidad que fue resuelta en este siglo en contra de los intereses de la población en un momento que se prolonga hasta encontramos inmersos en sus consecuencias) y no parece casual, al menos no lo es desde un punto de vista dialéctico, que Marker eligiera desplazar su narración a Oriente quizás para evidenciar el temor que Occidente, o concretamente su imperio del Oeste, inspira al mundo (2).

Ese orden político y etnológico de la película escoge dos asientos sobre los que lograr que pivote su ideología cultural, ya hemos dicho que íntima pero exterior a la sociedad de la que surge. Primero su

rendición incondicional a lo tecnológico desde el momento en que permite poner en comunicación a una humanidad distante. Así acontece una crónica que procede, figuradamente, de quien sólo comparte un tercio de la vida del hacedor del relato y es esa ausencia ficticia la que le da cuerpo al guión. Sus dos personajes, el ausente y el presente viven juntos, pero trabajan en casa en proyectos distintos, una novela ella, un juego de computadora él, y sólo se reúnen una tercera parte del día, que no es ni siquiera la de la noche, ya que duermen por turnos. Es la carencia de sentirse unidos, o quizás de sincronizarse, lo que acerca la necesidad de imaginar la Historia, de la novelista, a la privación de jugar a explicarla, del programador. Una relación de pareja que ejemplifica en qué se ha convertido el imperio del Oeste en tanto cultura abducida por un sistema económico particular, porque muestra un marco de relaciones en las que el trabajo priva a la vida afectiva y la dificultad de crear espacios y tempos comunes provoca que el único modo de encontrarse sea colando a uno de ellos en el espacio del otro. En esa línea argumental la tecnología funciona en dos sentidos, de manera centrífuga proyectando el sujeto al mundo (dando a conocer) y de manera centrípeta, absorbiendo a los que están alrededor (los conocidos), en este caso a ella, Laura, al interior del relato.

Más profundamente las texturas de la imagen, y con esto casi concluiremos, juegan un papel fundamental a la hora de explicar esa dualidad esencial que planea a lo largo de todo el metraje. Filmada en Betacam, la insignia del videoarte de los 80 y los 90, posee una trama especial que registra la luz como si percibiéramos la idea exacta de la cosa, pero no la cosa misma. Es interesante el estriado, tan característico de ese formato, y cómo muta el contorno de las personas y los objetos en una revelación verídica, pero que un instante de cada 24 se vuelve artificial. O ese recurso que se elude de sí mismo y que consiste en filmar pantallas y monitores apagados en los que se refleja una sombra, interfaces de computadora, tan recientes en el tiempo como remotos hoy en la memoria, y figuras intervenidas con la luz de la emisión de un vídeo, bodegones digitales donde las materias sin vida interaccionan entre sí. Todo ello quizás nos sugiere la idea de que la mayor pantalla de cine, la que mayor público congrega, es la que se contempla en el trabajo diario ante las ordenadores, convirtiendo al ciudadano en un usuario (y esa transición es otra de las revelaciones de *Level Five*) un usuario que discurre, como Alicia o Laura, la manera de cruzar al otro lado del espejo o que lo usa, como Perseo, para matar a Estenea, Medusa y Euríale.

Aunque muy pronto será clásica, *Level Five* es una película de una era posterior a la que llamábamos contemporánea hasta el desarrollo de internet. La primera que refleja que los seres humanos comienzan a comunicarse con un tiempo anterior a través de las redes. Donde aquel repetido soliloquio, podríamos llamarlo autismo, del sujeto postmoderno se interrumpe para imbricarse en la relación con la sociedad por medio de las máquinas. Una obra con algunos lastres del siglo XX: una protagonista, **Catherine Belkhodja**, tan inteligente, sensible y bella para el cine como demasiado bella para los muertos de esa isla, y que de algún modo superficializa la urdimbre del argumento, acaso a imagen y semejanza de la virtualidad cibernética. *Level Five*, en otro de los pasajes de su sentido, da cuenta de un testimonio pre-globalización, cuando un blanco europeo deja a su amante las pruebas escondidas de un suceso luctuoso acaecido en un país lejano, al que sólo se accede a través de unos archivos en su despacho. Una obra post-izquierdista, en aquel breve lapso en el que los trabajadores de los países del norte, y seguramente **Marker**, pensaron que sus conquistas sociales eran inalterables, y que por ello sólo reivindica un valor horizontal, un consentimiento común, la paz entre pueblos y culturas, incluso proponiendo un argumento altermundista, la no injerencia transmutada a la no invasión del espacio civil por parte de ejércitos amigos o enemigos. Si la postmodernidad comienza con el lanzamiento de la bomba atómica, la postmodernidad puede acabar cuando retrocedemos unos pasos de ese precipicio y observamos Okinawa. Al fin y al cabo las guerras han continuado aún después de lanzar el artefacto que acabaría con todas las guerras. Como **Marker** fuimos un instante postmodernos y después contemporáneos.

- - - -

(1) "In current usage and praxis, the term metapolitics is often used in relation to postmodern theories of the Subject and their relation to political theory. In its broadest definition, metapolitics is a discipline that studies the relationship between the State and the Individual." Esta entrada sólo aparece en la wikipedia inglesa: Metapolitics.

(2) Queda aquí una idea por desarrollar en un artículo más extenso. Por qué Japón, que teme a Occidente más que a la propia muerte y que ordena a los habitantes de esta isla suicidarse (por cierto de una etnia y cultura diferentes, la de las islas Ryūkyū que no fueron anexionados por el imperio nipón hasta 1879) es el mismo que al ser derrotada su civilización adopta todas las señas de identidad del antiguo enemigo, convirtiéndose en el país más occidentalizado del mundo en cuanto a sus hábitos de consumo y donde el desarrollo del capitalismo ha llegado a su propio límite. No es de extrañar la fascinación de Marker con

Japón, síntesis contemporánea y antítesis histórica de todas las contradicciones de las sociedades occidentales.

FICHA TÉCNICA: Dirección y guión: Chris Marker **Imagen:** Yves Angelo, Gérard de Battista, Chris Marker **Con:** Catherine Belkhdja, Kenji Tokitsu, Nagisa Oshima, Ju'nishi Ushiyama, Kinjo Shigeaki **Música:** Chris Marker **Postproducción de sonido:** Florent Lavallée **Producido por:** Anatole Dauman, Françoise Widhoff **País y año de producción:** Francia, 1997

_Fugas. Cine experimental argentino

Sobre cine y representación

Por Jorge Honik

El cineasta argentino Jorge Honik nos explica como el súper 8 se convirtió para él en un medio de captura y revelación de la vibración de la luz, de los movimientos sísmicos de las cosas y de los fluidos invisibles de los objetos.

Para que el cine que estamos acostumbrados a ver, el cine de narración, nos envuelva en su trama, es menester que oculte su principio generador, el fotograma. Finalmente es, técnicamente hablando, el fenómeno de la persistencia de las imágenes en la retina descubierta, creo, por un médico belga, lo que detona la respuesta emocional frente a los conflictos que desarrolla un film.

En los años 60, los formatos “chicos” plantearon un nuevo desafío. Muchas veces es el medio el que dicta direcciones y tendencias, como sucedió con el mosaico en el arte de Bizancio o con la invención o la aplicación del óleo en la pintura flamenca. Se trataba de recuperar ese átomo constructivo que era el fotograma y a partir de él, soslayando ese principio fundamental del arte que **Aristóteles** llamó “mimesis”, crear estructuras válidas por sí mismas, realidades autónomas con una existencia y una vitalidad propias.

Muchos realizadores han intentado contar argumentos utilizando el formato chico, produciendo films, muchos no sin mérito, que son como hermanos menores del cine de gran pantalla. La otra opción, nacida de las limitaciones del paso reducido, apelaba en cambio a la escisión, a la fragmentariedad, una operación en la que conceptos como “desmontaje” y “deconstrucción” parecían describir con mayor propiedad la intención y el sentido de la obra.

Estos experimentos visuales realizados con cámaras Super 8 o 16 mm., agrupados bajo el nombre de *cine experimental*, *cine under*, *cine expandido* o lo que fuere, parecían alejar al cine de la vida o, mejor dicho, al cine como medio eficaz para imitar la vida. Se procuraba por el contrario hacer estallar en fragmentos el concepto de tiempo, herir la luz en lugar de ser herido por ella, estremecer el espacio hasta que se asfixiara en su trampa de coordenadas sin asidero. Por debajo de ese ataque a la razón acechaba el numen, un cuadradito de celuloide hecho de instante y a la vez de eternidad que tomábamos entre el pulgar y el índice para examinar el lugar preciso de la incisión contra el resplandor de una bombilla eléctrica.

No hubo una concepción teórica ni siquiera una intención de ruptura detrás de mis primeros escarceos con una cámara Super 8, hablo ahora de mi experiencia personal. Estaba viviendo en la isla de Formentera y la naturaleza, en esas épocas en que los límites de la percepción parecían expandirse hacia insospechadas dimensiones, se abría ante nuestros ojos asombrados como el fruto de la granada cuando está maduro y a punto de estallar, invitando a que la lente de la cámara jugara con ella, con sus tiempos, sus colores, sus formas a veces pacíficas y otras veces estremecidas. No hacíamos nada que pudiera ser reconocido como un cine de experimentación. Prefería pensar que era la pequeña y sagaz cámara la que experimentaba con nosotros.

Tampoco intentábamos copiar el cine que veíamos. Eso quedaba para los realizadores, los que habían hecho del cine su profesión. La regla del juego era establecer una especie de relación dialéctica con el objeto filmado y más específicamente con su materia prima: la luz. Con la luz y también con el tiempo. Utilizo el plural porque sin saberlo entonces, otros ojos inquisitivos se sumergían en las lentes de sus cámaras intentando crear ficciones inspiradas en una visión expandida del mundo. Algo nos unía. Sabiéndolo o no, sospechábamos la existencia de un latente movimiento sísmico, de un fluir de invisibles savias en el interior de cada objeto. Movimiento de fluidos que ningún ojo, acostumbrado sólo a ver, podía

revelar. Pero que podía filmarse.

Filmé entonces, filmamos, en compañía de mi ex esposa, todo aquello que se prestó a ser filmado: una lluvia intermitente golpeando un piso de cemento sin señales, los breves espasmos de las algas cuando son recorridas por el oleaje oscuro. Agoté rollos de Super 8 en España, Italia, Inglaterra, Marruecos, la India y la Patagonia. De a poco, un cine más conceptual desplazó el furor de esas primeras imágenes. Al período del desenfreno siguió, respondiendo a una lógica de oposiciones, otro más contemplativo. Aceleración y retardo, posibilidades de jugar con el tiempo, como si fuéramos nosotros y no al revés sus dueños.

Cuando ya de regreso en mi país, me reuní, casi por azar, con algunos realizadores de ese cine que por ese entonces se autodenominaba porque eran pocos los que se interesaban en él, *cine under*, en el sentido de un cine que deambula por sótanos mal iluminados y poco poblados, comprobé no sin asombro que navegábamos todos en un mismo campo morfogénico, ése que determina por ejemplo que todos los monos de una misma familia, aun separados por mares y continentes, adquieran al mismo tiempo y repentinamente, sin que una razón basada en la lógica de la causalidad lo explique, una nueva destreza para pelar las bananas. (1)

Si bien el cine narrativo intenta imitar la vida, no es en sí la vida. Es representación y toda representación necesita, para manifestarse como tal, ocultar sus fórmulas. El crítico teatral **Eric Bentley** en su libro *La vida del drama* concluye que toda trama es artificial. Los hechos que en la naturaleza, afirma Bentley, se presentan en forma caótica, adquieren un orden en el intelecto del autor. La vida, deliberadamente alterada, encerrada entre paréntesis que excluyen un antes y un después, se desarrolla en el film de narración siguiendo una lógica que responde a los caprichos de la imaginación del autor-director o a las exigencias de un productor. Cuando aparece la palabra *Fin* es la representación, no la vida, lo que ha concluido.

Vivimos en un universo opaco, inestable. No hay en la existencia humana golpes de teatro, ni solución final. Las cosas que nos suceden son como fantasmagorías que el tiempo y el olvido disuelven y el lenguaje, al que atribuimos cualidades comunicativas, es la mayor parte del tiempo una mecánica absurda vacía de todo contenido. Como esos fotogramas arrojados sin orden por la luz del proyector, también nuestra memoria está compuesta de estallidos que componen una película salvaje, confusa, donde emociones, sueños, visiones, pensamientos, sensaciones y largos interregnos de oscuridad se suceden con la elegancia irreverente de lo informe y lo caótico.

Y nos preguntamos si no será ese *cine expandido*, ese *cine de experimentación*, lo que nos acerca a esa óptica fantasmal que, ella sí, está en la orilla opuesta de la representación por ser pura presentación, puro simbolismo, entendido éste como la poesía que se erige desde lo irracional, desde el aspecto no conceptual del lenguaje. Cine-poesía resistente a toda lógica de interpretación puesto que (así lo expresaba un dramaturgo cuando hablaba sobre sentido y significación) está tensado por dos voluntades opuestas: una la de representar y la otra la de ocultar sus grietas. Cine-poesía que anuncia, como lo anunciaran los poetas del simbolismo, que basta con que nombremos un objeto para que su verdadera naturaleza se destruya.

- - - - -

(1) Cito algunos nombres de realizadores que conocí, la mayoría en Buenos Aires, a comienzos de los años 70: Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Vallereggi, Juan José Mugni, Juan Villola, Guillermo Montenegro, entre otros que ya he olvidado. Tuve conocimiento de la obra de realizadores extranjeros años después.

“Passacaglia y fuga” de Jorge Honik se proyectará junto con películas de otros cineastas en la Mostra de Cinema Periférico de A Coruña 2013, integrando un programa elaborado por Pablo Marín: Antología fantasma: cine experimental argentino. La primera vez que se proyectaron algunos de estos trabajos en España fue en la muestra Cine a contracorriente, un conjunto de proyecciones y charlas organizadas por Antoni Pinent en 2010 del que resultó la edición de un DVD que incluye esta película de Honik. Un trabajo editado también el año anterior en Dialéctica en suspenso: Argentine Experimental Film and Video, una compilación en DVD a cargo de Pablo Marín y Andrés Denegri.

Forma y fondo en el film Passacaglia y Fuga

En este escrito **Jorge Honik** anota el proceso de creación de una de sus películas que es para muchos una de las pioneras del cine experimental argentino. Rodada en el interior de una casa, situada a las orillas del lago Nahuel Huapi, a lo largo del invierno y comienzos de la primavera, su cámara se desplaza por el espacio revelándonos huellas y vestigios fantasmales de los objetos, muebles y libros. Blogs&Docs.

Passacaglia y Fuga

La primera vez que tuve contacto con el *cine under* fue en París, en el año 1968, época de revoluciones externas e internas. En una sala se proyectaron una serie de películas cortas que utilizaban técnicas, imágenes y estilos de narrativa que no tenían nada en común con lo que uno estaba acostumbrado a ver en la pantalla grande. Era la época en que el cine de autor estaba en su plenitud, con nombres que se habían convertido en referentes de un arte que para muchos era más real que la vida: **Fellini, Bergman, Buñuel, Antonioni, Godard, Truffaut**, y tantos otros. Cine italiano, sueco, francés, polaco, español, inglés, checoslovaco. Norteamericano menos.

Pero esa noche se nos ofrecía una increíble alternativa, sobre todo porque del otro cine no podíamos ser más que admirativos espectadores y éste en cambio estaba a nuestro alcance. Podíamos hacerlo en casa, sin mecanismos de producción, sin actores, si no los queríamos, y sobre todo, sin gastar "plata". Bastaba con tener una cámara Super 8, la misma que hasta entonces parecía estar confinada a la filmación de eventos familiares, y un poco de imaginación. A partir de ahí la posibilidad de jugar con las imágenes era infinita.

Pero de las películas que vi esa noche hubo una sobre todo que tuvo casi la fuerza penetrante de un sueño y que todavía hoy persiste en mi memoria. Era como un viaje por Europa pero filmada fotograma por fotograma, cada imagen diferente de la otra, un bombardeo que duró ¿cuánto? ¿media hora? No lo sé. No había otra cosa que imágenes, miles y miles de imágenes en una sucesión vertiginosa y desordenada. Salí del cine mareado y asombrado, atacado – diría – en el inconsciente. Utilicé esa técnica, la del *stop motion*, durante años, al principio como mera copia de lo que había visto. Uno copia y copia, decía **Picasso**, y como las copias nunca salen bien, se termina por ser original. A partir de esta idea, mi conclusión personal es que en arte el estilo que define a un autor no es más que la consecuencia final, tardíamente valorada y reivindicada, de sus limitaciones como sujeto que copia a otros. Y que no puede ser de otro modo. Durante un largo período jugué con el tiempo y la velocidad de las imágenes, una forma de representar el vértigo de la experiencia lisérgica en la que parecía estar embebida la percepción de la realidad en toda esa época, cuando las utopías parecían posibles y la imaginación se autoproclamaba poderosa.

En *Passacaglia y Fuga* (1976) trabajé también con fotogramas pero la intención era otra: destacar la otra punta del *continuum*, el espacio. La filmamos con mi ex-esposa **Laura Abel** en el invierno de 1975 en una casa a unos 20 Km. de San Carlos de Bariloche, a lo largo de casi un año. La casa era casi enteramente de madera y se elevaba hacia uno de los extremos como la proa de un barco. Era imponente pero helada, pensada para una cálida playa de Polinesia y no para este frío austral. Había sido diseñada y construida por un arquitecto que unos años atrás se ahogó navegando en un kayak por los rápidos del Río Puelo. De hecho él y su esposa, la conocida bailarina y maestra de Expresión Corporal **Patricia Stokoe**, pasaban los veranos en esa casa. Sospechábamos que huellas muy sutiles, casi hilos fosforescentes de la presencia de este hombre, seguían agitándose por los rincones de la casa, movidos por las corrientes de aire que se colaban por los chifletes (1). Esa presencia fantasmática determinó que, consciente o inconscientemente, decidiera incluir objetos que denotaran presencias excluyendo las presencias mismas.

Desde el punto de vista técnico la filmación fue ardua. Construí unos rieles graduados en centímetros sobre los que se deslizaba una mesita con ruedas. La cámara se sujetaba sobre la mesita en diferentes posiciones, a veces a ras del suelo, a veces sobrevolando el piso o un libro abierto. Salvo ciertas escenas fijas (la primera del lago, por ejemplo, o escenas de invierno), la filmación se hizo enteramente fotograma por fotograma: una foto, un deslizamiento de unos 5 milímetros, otra foto, y así sucesivamente. Un *travelling* continuo de izquierda a derecha, como es el sentido de nuestra escritura, inscritos en el tiempo mayor de los días y las estaciones. Era como si una hormiga viajara en tren o en avión por la casa mirando indolentemente por la ventanilla los cambios del paisaje y el fluir de los objetos cada cual de acuerdo a su peculiar perspectiva: las cosas cercanas apareciendo y desapareciendo con rapidez, las intermedias más lentamente, lo alejado describiendo una casi imperceptible rotación alrededor del ojo del observador.

La idea determinante era utilizar un único recurso como eje estético de toda la película, un movimiento rigurosamente diagramado sobre una precisa escenografía de formas y fondo intentando crear un *suspense* desde la idea de *suspensión*, de presagio de un evento que nunca terminará de completarse. Nueve o diez segundos de filmación implicaban un trabajo de muchas horas, sobre todo teniendo en cuenta que contábamos con unos pocos recursos técnicos elementales. Sobre el final de la película, un giro de 360° desde el centro de la casa se detiene súbitamente sobre una estufa de hierro, al brusco congelamiento del movimiento le sigue la toma final del lago, mientras se escuchan los últimos acordes del órgano interpretando la *Passacaglia y Fuga* de **Juan Sebastián Bach**. La película original duraba unos 30 minutos. Mi gran amigo y cineasta **Claudio Caldini** (2) trabajó sobre el film original y aplicando un criterio sobre el cual acordamos, sobre todo por razones de comercialización, redujo la duración a unos 15 minutos.

- - - -

(1) Aire frío que se cuele por una hendidura o rajadura.

(2) Claudio Caldini explicó su trabajo, además de presentar el propio Honik, en un comentario a este texto publicado en el blog de Pablo Marín *La Región Central*: “En 1990 transcribí *Passacaglia y Fuga* a video U-Matic con la intención de comercializarla en televisoras europeas que por aquellos años se interesaron en el cine experimental. La venta nunca se concretó pero gracias a esa edición el film alcanzó difusión en Museos y Escuelas de cine de Buenos Aires. El film original por supuesto es el super 8 de 30 minutos. Jorge *Cuqui* Honik es junto a Narcisa Hirsch el pionero del cine experimental argentino, lo conocí junto a su esposa Laura durante la filmación de *Passacaglia...* y su método de trabajo inspiró mis siguientes films. *Vadi-Samvadi* está dedicado a la pareja. Anteriormente realizó breves films de viajes como *Gaudí asesinado por un tranvía* (1968) o *Nuages*, el ensayo sobre Borges *El inmortal* (1969) y *Ciclos del Agua, el Aire, la Tierra y el Fuego* (1982). Artista total, Cuqui es además músico, guitarrista, arreglador, dirige el grupo vocal Clara Bo Jazz; escritor, publicó *La Selva Iluminada* (cuentos, Fondo Editorial de Río Negro, 2006); Autor, director y actor teatral, Profesor y Director de Cultura de la localidad de Lago Puelo, Chubut.”

“Passacaglia y fuga” de Jorge Honik se proyectará junto con películas de otros cineastas en la Mostra de Cinema Periférico de A Coruña 2013, integrando un programa elaborado por Pablo Marín: Antología fantasma: cine experimental argentino. La primera vez que se proyectaron algunos de estos trabajos en España fue en la muestra Cine a contracorriente, un conjunto de proyecciones y charlas organizadas por Antoni Pinent en 2010 del que resultó la edición de un DVD que incluye esta película de Honik. Un trabajo editado también el año anterior en Dialéctica en suspense: Argentine Experimental Film and Video, una compilación en DVD a cargo de Pablo Marín y Andrés Denegri.