

## Blogs&Docs. Junio 2013 Sin prisas

### SUMARIO

#### **VLOG**

desafío de Chus Domínguez

Visionable online: <http://www.blogsandocs.com/?p=5488>

#### **ARTÍCULOS**

Las ciudades de los Kaufman o de cómo el cine-ojo llegó a Berlín, Niza y París. Pág. 1

#### **FESTIVALES**

Las sombras del siglo XX. Festival de Cannes 2013. Pág. 5

#### **ENTREVISTAS**

Entrevista a J.P. Sniadecki acerca de People's Park.

Entrevista filmada, sólo online: <http://www.blogsandocs.com/?p=5499>

#### **RESEÑAS**

Último Benning (I): The War. Pág. 8

Terra de ninguém. ¿Es posible estar en tierra de nadie?. Pág. 10

#### **UNDERDOCS**

Torre Bela. Pág. 12

Blogs&Docs newsletter 62. Junio 2013. Sin prisas. Han colaborado en este número: Soliña Barreiro, Pablo Cayuela, Sergi Gras Balaguer, Eulàlia Iglesias, Aurelio Medina, Mireia Ribé.  
Agradecimientos: Chus Domínguez.

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

#### desafío

**Chus Domínguez** es un realizador y artista visual a menudo en la órbita del cine documental. Desde inicios de la pasada década, piezas íntimas de duración muy variable poblan su camino fílmico, basadas en la observación de lo mágico o extraño, capturando aquel instante especial, construyendo apuntes cercanos a lo diarístico. En estas fechas donde en varias partes del mundo se efectúan retrospectivas y encuentros alrededor de la figura de Pier Paolo Pasolini, presentamos desafío, fragmento de un viaje que dio pie al mediodía Catálogo de escenarios para la muerte de Pier Paolo Pasolini (2011). El catálogo de Chus Domínguez es muy extenso y en gran parte es consultable en su amplia web.

Video visionable en: <http://www.blogsandocs.com/?p=5488>

### \_Artículos

#### **Las ciudades de los Kaufman o de cómo el cine-ojo llegó a Berlín, Niza y París**

Por Soliña Barreiro

*Las ciudades de los Kaufman o de cómo el cine-ojo llegó a Berlín, Niza y París*

*Los hermanos Kaufman se constituyeron en uno de los núcleos más creativos, poéticos y revolucionarios del cine de lo real en la Europa de entreguerras, estableciendo la conexión estética e ideológica que abrió el canal más sólido de influencias entre este y oeste de Europa. Sin embargo, su influencia se difuminan hasta casi desaparece en muchos textos de crítica fílmica documental. Sus imágenes reclaman ser revisitadas para analizar las conexiones de quienes configuraron la imagen de la ciudad moderna Europea.*

Las conexiones fílmicas de la vanguardia documental se producían subterráneas. Esos destellos de las utopías fílmicas de otros mundos llegaban precariamente en forma de película a los cine clubes, a una sala de arte y ensayo, a una tertulia con un invitado extranjero. Y en ellas, la ciudad y el movimiento como epítome de la modernidad acaparaban el latido subterráneo de toda experimentación vanguardista, llegando a convertirse incluso en un género: la sinfonía urbana.

Los tres hermanos **Kaufman (Denis - Dziga Vertov, Mijail y Boris)** establecieron la conexión estética e ideológica que abrió el canal más sólido de influencias entre este y oeste de Europa. Su compromiso con el conocimiento, experimentación y transformación de lo real por medio de la imagen derivó en una serie de correspondencias que atravesaban Alemania, Francia y la Unión Soviética. La huella de estos tres *kinokis-flanêurs* se puede encontrar entre la multitud y el frenesí moderno de las sinfonías urbanas más acabadas de los años 20, participaron o no directamente de su producción.

De las secretas mímisis entre *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de **Walter Ruttmann** y *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) que oscurecen, en su lucha por haber establecido cátedra, al iniciador de un formato, Mijail Kaufman en *Moscú* (1926); a los ecos de *Las Halles Centrales* (1927, Boris Kaufman), que se hacen grito en un *À propos de Nice* (1930), a menudo atribuido en exclusiva a **Jean Vigo**; al divorcio de los tres, resultante en el abandono o la concesión a la ficción tras un último canto de cisne en la *Primavera* (1929) de Mijail Kaufman o *Los tres cantos sobre Lenin* (1934) de Vertov podemos hallar el núcleo estético y conceptual de toda una tradición de documental de autor que late desde entonces.

Denis, Mijail y Boris Kaufman se constituyeron en uno de los núcleos más creativos, poéticos y revolucionarios del cine de lo real en la Europa de entreguerras; y, sin embargo, su influencia en esas correspondencias que contribuyeron a extender y solidificar se difumina hasta casi desaparece en muchos textos de crítica fílmica documental. Y es por eso que las imágenes reclaman ser revisitadas para analizar las conexiones que configuraron la imagen de la ciudad moderna Europea, directa o indirectamente, a través de películas como *Berlín, Moscú, El hombre de la cámara* o *À propos de Nice* entre otros filmes.

Dziga Vertov replicaba a diestro y siniestro en la prensa alemana y francesa a aquellos que veían en sus filmes similitudes con otros previos alemanes. A *El hombre de la cámara* le achacaban ir a rebufo de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y a *El año decimoprimer* (1928) copiar secuencias enteras de *A la sombra de las máquinas* (1928, **Albrecht Viktor Blum**). Vertov incidía hasta la paranoia en el carácter pionero de su obra pese a semejar ser posterior en el tiempo. Sus cartas y entrevistas revelaban, sin embargo, algo interesante que nos servirá para deconstruir y reconstruir la influencia de los hermanos Kaufman en el cine de lo real europeo: la fenomenología estética como método de análisis fílmico genera falsas conclusiones.

Vertov viajó a la Alemania de Weimar en 1929 y 1931 gracias a la mediación de **El Lissitzky** quien, de origen ruso, se había establecido en los 20 como embajador cultural en la Alemania de Weimar, abriendo las vías de contacto entre el constructivismo y el suprematismo en ambos países. Él y su mujer **Sophie Küppers** organizaron sendos viajes a Vertov (1). Cuando este presentó sus dos películas en Alemania y Francia la crítica descifró hábilmente pero a la ligera sus enormes similitudes y las calificó de segundos intentos o copias que de los filmes alemanes había hecho el director soviético.

El tema y la organización fílmica de *Berlín* y *El hombre de la cámara* son los mismos: la vida en la ciudad durante un día. Pero las similitudes van mucho más allá, pues a un modelo similar también respondía ya en 1921 la americana *Manhatta* (**Paul Strand** y **Charles Sheeler**) o incluso *La Zone* (**Georges Lacombe**, 1928); y es obvio que las representaciones de la ciudad como un ente orgánico están en el *air du temps* de los años 20. Pero había algo más. En ambos filmes aparecen secuencias casi idénticas en contenido, estructuración y modo de filmación: la ciudad dormida al inicio, las tiendas levantando las persianas y, la más significativa por evidente, la secuencia del trabajo de oficina, en la que las telefonistas respondiendo frenéticamente al teléfono son filmadas de la misma manera e integradas en una secuencia casi idéntica en un mismo momento de la estructura de cada película. La prensa se apresuró a señalar esta semejanza y Vertov, airado, a responder:

“La prensa de Berlín, desafortunadamente, ignora que la historia y cronología del cine mundial no siempre coincide con la de los estrenos en Berlín. Por ejemplo, nadie sabe que *El hombre de la cámara* se hizo dos veces, una primera versión en 1926 y, otra, en 1928. Se desconoce que *El hombre de la cámara* es la sucesora de otra película de esta corriente, *Cine-ojo (La vida al improvisado, 1923-1924)*, que ganó un premio en la Exposición Universal de Artes Decorativas de París [1925]. Tampoco se sabe que desde 1918 el grupo del Cine-ojo estrenó más de 100 experimentos de cine documental” (2)

Y en una carta publicada en el *Frankfurter Zeitung* insistía con otro argumento más: “El día avanza gradualmente hasta la tarde y acaba a media noche en la película *¡Adelante Soviet!* [1926, Dziga Vertov]. La acción de las películas del movimiento del cine-ojo *Enfermería* [*Iasli*, 1928] y *Moscú* [*Moskva*, 1926] se desarrolla del mismo modo, desde la mañana hasta la noche profunda” (3).

La verdad es que ni *Cine-ojo* se vio completa en París (tan sólo la secuencia de la producción del pan) ni es exacto que de *El hombre de la cámara* se filmaran dos versiones. Esa primera versión a la que Vertov se refiere sería *La sexta parte del mundo* (1926), película realizada por encargo de la Organización Estatal de Comercio de la URSS. El subtítulo de esta película era “carrera del cine-ojo a lo largo de la URSS” y durante su producción tuvo Vertov la idea de realizar la sinfonía en la que un camarógrafo realizara un viaje mostrando la cotidianeidad de diversas ciudades, aprovechando ya, según él, para rodar material para esa futura película. De todas formas, la organización formal del material de *La sexta parte del mundo* no se corresponde con una jornada y mucho menos urbana, la estructura se basa en la poesía y la métrica; del mismo modo, tampoco aparecen esas secuencias cuya composición, significado y duración es tan sorprendentemente idéntica.

La clave de estas similitudes está en el filme que su hermano y camarógrafo de las películas de Vertov, Mijail Kaufman, realizó junto a **Ilya Kopalin** en 1926, *Moscú*, anterior tanto a Berlín como a *El hombre de la cámara*. De la mañana a la noche vemos el desarrollo de la vida en la ciudad de Moscú y es ahí donde por primera vez encontramos esas secuencias de sorprendente parecido: las telefonistas, la tienda, los deportes, el turismo, los coches atravesando la ciudad en la noche...

La crítica occidental creyó desaparecida *Moscú* durante algún tiempo. **Dominique Noguez** difundió esta idea en su obra *Cinéma Experimental* (1979) al asegurar que la película se había perdido durante la guerra pero que en ella estaba la clave de las similitudes entre *Berlín* y *El hombre de la cámara*, eso sí, reconocía que su hipótesis no era estrictamente comprobable por la imposibilidad de acceder al filme. La postura de Noguez acababa siendo afirmar que “el trabajo dzigavertoviano (película y texto) es innegablemente anterior al de **Cavalcanti** [realizó la sinfonía urbana ficcionalizada *Rien que les heures* en 1926] y **Ruttman** por lo menos sobre dos puntos: el rechazo al cine “interpretado” y la voluntad de filmar “la vida al imprevisto”, por una parte, y la práctica del montaje analógico, por otra” (4). El filme no se perdió y su visionado revela similitudes extraordinarias entre los tres filmes en discusión, siendo *Moscú* de **Mijail Kaufman** e **Ilya Kopalin** el primero.

El análisis estético-epidérmico demuestra no ser la mejor herramienta crítica pues, si bien es cierto que cronológicamente la película de Ruttman es anterior a la de **Vertov**, parece que la teoría del cine-ojo se avanza, como mínimo desde 1922 (y no 1918 como Vertov dice) comenzaron a publicarse los manifiestos de este grupo. Merece la pena, sin embargo, detenernos en que Vertov en sus explicaciones no le confiere demasiada importancia a la película de su hermano y Kopalin, la nombra de pasada y, de hecho, ni siquiera en todas las entrevistas o cartas. Y la observación detenida de *Moscú* acaba modificando la percepción de autoría de la obra de Vertov y haciéndonos pensar en su hermano Mijail como algo más que el camarógrafo de sus películas.

Las imágenes de las telefonistas, que en el caso de *Moscú* se hallan en la oficina de correos aumentando también el ritmo del trabajo, fueron reutilizadas en *El hombre de la cámara*. Pero no sólo estas, si no también el perro disecado, el caballo a ralentí que tanta importancia simbólica tendrá en la película de Vertov para introducir conceptualmente la secuencia metacinematográfica o las tomas desde el techo del tren entre otras.

Repasando con atención las películas que Kaufman y Vertov hicieron, juntos y por separado, se hace evidente que éstas eran a la vez un archivo documental propio; la repetición de planos y secuencias era sistemática: el mago chino en *Cine-ojo* y *El hombre de la cámara*, los saltos de trampolín ralentizados e inversos en *Cine-ojo*, *Moscú* y *El hombre de la cámara*; el perro disecado en actitud agresiva en *Moscú*, *La sexta parte del mundo* y *El hombre de la cámara*, la mujer musulmana que se quita el velo en *La sexta parte del mundo* y *Tres cantos sobre Lenin* son algunos ejemplos.

La importancia de estas repeticiones y recurrencias se halla en que ninguna es banal o de “recurso”, todas tienen un significado simbólico de reflexión cinematográfica que cubre los aspectos fundamentales de la teoría fílmica del cine-ojo y, a la vez, estas secuencias se constituyen en planos clave en la concepción de cada película en la que aparecen. Lo más destacable es que algunas de ellas aparecen por primera vez en

películas realizadas exclusivamente por Mijail Kaufman o han sido ideadas por él. A modo de ejemplo, la aparición en *El hombre de la cámara* de las imágenes de Moscú de los saltos de trampolín y de la detención del caballo, que nos remiten a la idea fundamental del filme Vertov: el desvelamiento de los procesos por medio de la modificación temporal del movimiento.

Si seguimos las carreras de Vertov y de Mijail Kaufman cuando se separan debido a las graves diferencias en relación a la gestión del material filmico en *El hombre de la cámara* podemos ver la parte fundamental que el tipo de toma e intuición documental de Kaufman conforman en las películas de Vertov, éste va más que la mera toma. Imágenes tremendamente audaces que no se vuelven a repetir en las películas de Vertov en solitario y que nos deslumbran en *Primavera* (Mijail Kaufman, 1929), donde el montaje tampoco las desmerece. Más allá de la técnica de toma de la “vida al improviso” las imágenes de Mijail Kaufman son densas y a la vez ligeras como esa luz tan especial que trasladan, innovadoras en la composición y a la vez ancladas en la carne viva de lo real, ágiles para el montaje y profundas en contenido simbólico y reflexivo. Esas imágenes no sólo le transmitían a las películas que realizaban juntos Vertov y él esa ternura hacia lo humano, diverso y popular, si no también les aportaban parte de la concepción filmica en cuanto a la relación con lo real.

El tercero de los hermanos era el pequeño y se quedó en Bialystok (hoy Polonia, entonces Imperio Ruso) con sus padres mientras sus hermanos se marchaban a estudiar a Petrogrado; la I Guerra Mundial los separó y **Boris Kaufman** acabó en París, haciendo cine y siendo camarógrafo de **Jean Lods** y de **Jean Vigo**.

Las teorías y prácticas de sus dos hermanos en la URSS tuvieron una influencia importante en su obra. Los tres hermanos mantenían el contacto, como lo demuestra, por ejemplo, que Mijail Kaufman y Vertov sugirieran a **Alexander Rodchenko**, colaborador de Vertov en el grafismo de sus películas, encontrarse con Boris cuando acudiera a París en 1925 a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Allí, le compró una cámara para Vertov y conoció al menor de los hermanos, de quien diría a su compañera **Varvara Stepanova** en una carta: “Kaufman estuvo aquí... Es un tipo estupendo y tiene gran simpatía por los soviets pero no sé si tiene mucho que ver conmigo” (5).

Boris Kaufman animaba junto a Jean Lods un cineclub especializado en difundir cine soviético en París llamado Amis de Spartacus para compensar así el retraso en la difusión del cine de no ficción en la capital francesa (6). De este modo, el contacto con sus hermanos no sólo se reforzaba si no que el propio Boris contribuía a la extensión de sus películas e ideas cinematográficas. Y el cine francés de vanguardia también llegaba a la URSS. En 1926 **Iliá Erenburg** había programado en Moscú una selección de películas; Vertov se hallaba entre los asistentes y comprobó con disgusto como una idea suya que había sido vetada por los estudios soviéticos, la congelación del tiempo, aparecía ya en la película francesa *Paris qui dort* (**René Clair**, 1923). El comentario que hizo el director soviético revela ya un carácter excesivamente preocupado por el reconocimiento: “La lástima que me produce tiene menos que ver con una ofensa personal que con la pérdida de la primacía del documental y el cine soviético” (7).

La correspondencia teórica entre los hermanos Kaufman se visualiza a nivel concreto si se analizan tanto los filmes en solitario de Boris Kaufman, por ejemplo el incompleto *Les Halles Centrales* (1927), que documenta el discurrir durante un día en este mercado de París hoy desaparecido, o como si se estudia su trabajo al lado de otros cineastas como con Jean Lods en *La Seine: La vie d'un fleuve* (1931) y *Le mile de Jules Ladoumègue* (1932). Pero las correspondencias más autorales de Boris Kaufman se observan en *À propos de Nice* (1930), donde tanto él como Jean Vigo ejercen de directores. Si la ironía libertaria y tierna del filme proviene claramente del estilo Vigo, las tomas, los encuadres, la relación con lo filmado, la poesía de la luz pueden verse como parte evidente de lo aportado por Boris Kaufman. Nos restan también testimonios de que la técnica de la “toma al improviso” de la imagen era idéntica a la que hacía su hermano Mijail: si en una entrevista Mijail cuenta cómo se disfrazaba de electricista para filmar imágenes sin que lo vieran, Boris narra cómo introducía la cámara en un carrito de bebé para filmar a los burgueses de Niza sin ser percibido.

El análisis de las imágenes de estas películas parece dar la razón a Vertov en sus quejas y, a la vez, nos ayuda a resituar a Mijail y Boris Kaufman no sólo en la circulación influencias estéticas en la Europa de los años 20, si no también comenzar a repensar la dimensión de su obra en la construcción del cine de lo real. A modo de apunte final: la polémica en relación *A la sombra de las máquinas* (**Blum**, 1928), que apuntaba a Dziga Vertov por copiar supuestamente secuencias enteras, es mucho más sencilla de desentrañar. El Volksfilmverband le había encargado a Blum una película de montaje sobre la sumisión de los obreros a la

maquinaria industrial, a sus ritmos, a sus ruidos, a sus agresiones. Con este fin, la productora le había facilitado por medio de IAH, el enorme grupo mediático comunista dirigido por **Willi Münzenberg**, varios rollos de películas “ucranianas”, que resultaron ser de *El año decimoprimer* (Vertov, 1928) y de *Zvenigora* (**Aleksandr Dovzhenko**, 1928). La productora radicada en la URSS Mejaprob era parte de este grupo de medios y quien, a su vez, producía películas a Vertov. El reutilizar este material era una forma de que el KPD (Partido Comunista Alemán) pudiera realizar encargos para difundir su mensaje por medio del cine con rapidez y calidad ahorrando recursos. En este caso Blum toma el último rollo de *El año decimoprimer* (que se conserva gracias a la película de Blum) y emplea este material elogioso del trabajo en la URSS para mostrar los efectos perniciosos del capital por medio del montaje.

- (1) Thomas Tode, “Un soviétique escalade la Tour Eiffel. Dziga Vertov à Paris”, *Cinémathèque 5*, (primavera 1994).
- (2) Yuri Tsivian (ed.) *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the twenties*. Ed. Giornate del Cinema Muto, 2004, 367.
- (3) Yuri Tsivian (ed.) *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the twenties*. Ed. Giornate del Cinema Muto, 2004, 379.
- (4) Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental: définitions, jalons, perspectives* (Paris: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, (1979) 1999), 69.
- (5) Alexander Rodchenko, *Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters and Other Writings* (Nueva York: The Museum of Modern Art New York, 2005), 185.
- (6) Tode, “Un soviétique escalade la Tour Eiffel. Dziga Vertov à Paris”, *Cinémathèque 5*, (primavera 1994), 70.
- (7) Dziga Vertov, “Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)” en *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung Im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Thomas Tode y Barbara Wurm (eds), (Viena: Synema Publikationen, 2006), 93.

## Festivales

### Las sombras del siglo XX. Festival de Cannes 2013

Por Eulàlia Iglesias

*Los horrores de la Historia del siglo XX son el centro de El último de los injustos de Claude Lanzmann y L'image manquante de Rithy Panh. Con la programación de estos dos grandes títulos, el Festival de Cannes 2013 compensó su ninguneo habitual al cine de no ficción.*

El festival de Cannes 2013 pasará a la historia por un insólito consenso entre el jurado y la mayor parte de la crítica, incluso entre sectores habitualmente irreconciliables, a la hora de señalar el film favorito de la sección oficial a concurso. *La vie d'Adèle* de **Abdellatif Kechiche** consiguió la Palma de Oro para alivio de buena parte de los periodistas allí acreditados. Cualquier otra opción para el gran premio resultaba claramente insatisfactoria. El film del cineasta tunecino se había posicionado en el primer lugar de casi todos los *rankings* de la crítica. Solo tres títulos fueron acogidos con un entusiasmo similar o mayor, los tres de secciones paralelas y dos de ellos documentales. Aparte de *Norte, The End of History* la obra-río de **Lav Diaz** que se enfrenta a la lucha de clases en Filipinas con una concepción narrativa y un sentido de la moral deudores de la novela decimonónica, los otros dos grandes títulos surgidos de esta edición de Cannes han sido *El último de los injustos / Le Dernier des injustes* de **Claude Lanzmann** (que ya tiene garantizada su distribución en España gracias a Avalon) y *L'image manquante* de **Rithy Panh**, ganadora del premio Un Certain Regard.

Como va siendo habitual en el certamen, la no ficción brillaba por su ausencia entre las películas a concurso. Incluso cineastas que han coqueteado habitualmente con ella, como **Jia Zhangke**, se decantaban esta vez por un giro hacia el cine de género. La venganza como motor narrativo y desencadenante dramático fue una de las constantes del certamen, un elemento que ha acercado a películas de raigambre realista, retratos de una contemporaneidad marcada por la violencia institucional, al género. Las secciones paralelas, donde en otros años se podía encontrar ese cine que experimenta desde el documental, tampoco aliviaron esta ausencia. La Quincena de Realizadores presentó una selección que en parte podría alimentar el Festival de Sitges y en otra acogía las más bien decepcionantes nuevas obras de cineastas prometedores como **Serge Bozon** o **Clio Barnard**. Aquí encontraron su hueco dos documentales metacinematográficos, *Jodorowsky's Dune* de **Frank Pavich** y *Un voyageur* de **Marcel Ophüls**. El apartado Cannes Classics también reservó su habitual espacio a los documentales sobre cine, programados también, como siempre, en muy mala hora. De manera que tendremos que encontrar otra ocasión para *A Story of Children and Film* de **Mark Cousins** y *Con la pata quebrada*, repaso a la imagen de la mujer que ha dado el cine español que realiza **Diego Galán** y la única película española, por cierto, de todo el certamen.

### ***El último de los injustos* de Claude Lanzmann. ¿Colaboración o resistencia?**

Claude Lanzmann debe ser uno de los pocos cineastas que puede presumir de llevar tres décadas realizando una misma película, por entregas, sobre un mismo tema. A pesar de sus casi diez horas de duración, Lanzmann ha dejado claro que *Shoah* (1985) no agotó ni el material que él había rodado a propósito del Holocausto ni las cuestiones históricas y morales que propiciaba. La mayoría de sus films posteriores podrían considerarse *spin-off*, descartes o complementos de *Shoah*, en el sentido que se componen a partir de entrevistas realizadas en aquella época que no llegaron al montaje final o cuyos protagonistas aparecieron de forma muy sucinta. Su rescate posterior obedece a que el cineasta considera que aquel personaje merecía un film en sí mismo. Y, por supuesto, tiene razón. Ha sido el caso de *Un vivant qui passe* (1997), dedicada a **Maurice Rossel**, el responsable de la Cruz Roja que visitó el campo de Theresienstadt para certificar al mundo que se trataba de un campo “modelo”. De *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) que recuperaba igualmente un testimonio registrado en la época del rodaje de *Shoah*, en este caso el de **Yehuda Lerner**, participante en el levantamiento de los prisioneros en el campo de exterminio del título. También *Le Rapport Karski* (2010), destinada a salvaguardar las palabras del resistente polaco no judío **Jan Karski** que se entrevistó con el presidente **Roosevelt** para alertarle de la situación de los judíos en su país. Y su nuevo trabajo, *El último de los injustos*, saca a la luz las largas conversaciones que mantuvo en 1975 durante una semana en Roma con el rabino **Benjamin Murelstein**, portavoz de la comunidad judía en Viena (lo que le comportó entablar duras negociaciones con **Adolf Eichmann**), posteriormente máximo responsable del Consejo Judío en el campo de Theresienstadt y único superviviente tras la Segunda Guerra Mundial de estos Consejos.

La recuperación de este testimonio le permite a Lanzmann incidir en dos aspectos de la Shoah. Por un lado retorna, como es habitual en él, a diferentes espacios de la memoria. Sobre todo a Theresienstadt, la “ciudad que Hitler regaló a los judíos”, como proclamaba una de las películas propagandísticas rodadas allí. Lanzmann, tan desconfiado de las imágenes de archivo, encuentra sin embargo otras imágenes que le permiten ilustrar aquello que de verdad sucedía en esta fortaleza: los detallados dibujos que llevaron a cabo algunos prisioneros. El relato sobre cómo funcionaba el campo lo extrae de un libro brillantemente escrito por el propio Murelstein en 1961. Para Lanzmann el campo de Terezín, proyectado para “tranquilizar” las conciencias de las instituciones internacionales respecto lo que sucedía a los judíos, es por el contrario una de las pruebas de que la solución final fue largamente planificada, y no improvisada. El cineasta resigue geográficamente las etapas ideadas por Eichmann y compañía para primero concentrar y luego exterminar a los judíos. Tras un intento fracasado de aislarlos en Madagascar, el pueblo polaco de Nisko ya se convirtió en 1939 en una “reserva” judía donde se deportaron a millares de personas. La mala prensa del lugar, donde se dejaba fallecer a los prisioneros, empujó a construir los campos “modelos” como Theresienstadt, antesala de los campos de exterminio. Lanzmann subraya que Madagascar y Nisko no fueron apuestas temporales para dar una solución territorial al “problema” judío sino simples eufemismos de la solución final. Además de apoyar la teoría histórica de que el exterminio judío formaba parte de los planes nazis desde antes del inicio de la guerra, *El último de los injustos* funciona como un fascinante retrato de las complejidades de un individuo a la vez víctima y negociador de los nazis, un judío con un poder relativo cuyas decisiones respecto a sus correligionarios resulta imposible juzgar de manera taxativa. En una de esas clásicas entrevistas en que Lanzmann no para de pinchar a su entrevistado (“¿siente gusto por el poder?”, “¿por qué accedió a ‘embellecer’ el campo de Terezín?”), Benjamin Murelstein se desvela como un orador impecable y brillante, con una enorme capacidad para recurrir a referentes literarios que justifican sus actuaciones tanto en el gueto como en el campo de concentración. En unas argumentaciones constantemente exculpatorias, el rabino se compara por ejemplo con Sancho Panza por su visión realista del estado de las cosas en el campo, lo que le llevó a tomar decisiones pragmáticas frente a las posiciones según él idealistas, quijotescas, de algunos de sus compañeros. Lanzmann encuentra en Murelstein a alguien que encarna las contradicciones morales de aquellas víctimas que ostentan algún tipo de responsabilidad en situaciones de opresión y convierte *El último de los injustos* en una pieza más de esa obra maestra que sigue construyendo en torno al exterminio judío.

*El último de los injustos* se programó fuera de competición, como las películas de inauguración y clausura. El festival, sin embargo, otorgó categoría de acontecimiento a la sesión. Se proyectó para la prensa en el mismo horario que las candidatas a la Palma de Oro y en la sala estaban presentes tanto la Ministra de Cultura **Aurélie Filippetti** como la primera dama francesa **Valérie Trierweiler**. En la presentación, Claude Lanzmann comentó que el delegado general del certamen, **Thierry Frémaux**, le había insistido para que la película fuera a competición, pero él se había negado. Por los mentideros del Palais corría un rumor en el sentido contrario. Lanzmann hubiera deseado ver *El último de los injustos* en la carrera por la Palma de Oro, más en este año en que el jurado estaba presidido por Steven “La lista de Schindler” Spielberg. Pero la

organización habría encontrado más pertinente acomodar el film fuera de concurso. El comentario del director al respecto habría sido su irónica venganza ante Frémaux. ¿Ha sido injusto que el film de Lanzmann no compitiera? ¿Tiene sentido que un film de este calibre se las vea con una película de los **Coen** o de **François Ozon** para conseguir un premio? ¿Le apetecía a Lanzmann pasearse por la alfombra roja? Unas cuestiones que abren un debate en torno a la programación en los festivales mucho más complejo de lo que a primera vista parece.

### ***L'image manquante* de Rithy Panh. Recuerdos del horror**

Como Lanzmann, la obra de Rithy Panh gira obsesivamente sobre un mismo tema: las masacres llevadas a cabo por los jemerres rojos en Camboya. Pero en este caso, Panh sí que decide variar la estrategia de aproximación cinematográfica al horror histórico que marcó su vida y la historia de su país. Si en *S21: la máquina de matar de los jemerres rojos* (2003) y *Duch, le Maître des forges de l'enfer* (2011) confrontaba a través de entrevistas a los verdugos del régimen de **Pol Pot** para echar luz sobre la frágil memoria colectiva de Camboya, en *L'image manquante* se interroga sobre las imágenes que faltan a la hora de reconstruir sus propios recuerdos. ¿Por qué Panh lleva a cabo ahora una película de índole personal? El cineasta compara esas imágenes ausentes con los recuerdos de infancia olvidados que retornan con fuerza cuando uno va envejeciendo. A lo largo del film, se pregunta una y otra vez dónde están las imágenes sobre todo aquello que les sucedió a él, a su familia, a sus amigos, a su pueblo durante el régimen de los jemerres rojos. “La imagen que falta somos nosotros”. El director asimila esta ausencia de imágenes de la gente con la propia naturaleza de una “revolución tan pura que no había lugar para los seres humanos”.

La dictadura de Pol Pot destruyó la mayoría de películas camboyanas (aquí se recuperan fotogramas de un film musical que sobrevivió) para sustituirlas por films de propaganda torpemente ejecutados. Como Lanzmann, Panh muestra su desconfianza hacia unas películas supuestamente documentales destinadas a suplantar una triste realidad. Sin embargo, él sigue echando en falta el registro cinematográfico de su infancia y juventud. Consciente de que no puede sustituirlo, recurre a la palabra para evocar en primera persona su experiencia personal del horror a través de una voz en *off* ajena. Y a falta de imágenes, el camboyano lleva a cabo una insólita recreación con figuritas de arcilla de las secuencias de su historia. No se trata de animación en *stop-motion*, sino de cuadros que, a la manera de los pesebres, reproducen con detalle las escenas narradas. Las composiciones cobran vida a través de los encuadres, los movimientos de cámara y los primeros planos que permiten percibir el detalle con que está hecha cada una de las figuras. Una opción casi naïf que ahuyenta tanto la tentación de simulacro de la realidad como la recreación en el dramatismo. Porque al contrario de sus films anteriores, que apostaban por un distanciamiento sobrio, *L'image manquante* es una película en la que inevitablemente entran en juego las emociones: entre los episodios que nos explica se suceden la muerte en los campos del padre, del hermano, de la madre... Rithy Panh consigue conjugar lo personal con la historia colectiva, la reflexión sobre el poder de las imágenes y el relato autobiográfico. Pero sobre todo, firma una de las películas más conmovedoras que podremos ver este año.

### ***Jodorowsky's Dune* de Frank Pavich. Qué bonito hubiera sido si...**

A mediados de los años setenta, **Alejandro Jodorowsky** se encontraba en la cúspide de su fama cinematográfica. Contra todo pronóstico, *El topo* (1970) y sobre todo *La montaña sagrada* (1973) habían conseguido traspasar el circuito de las *midnight movies* para convertirse en éxitos de taquilla en países como Francia. Lo que llevó a que se confiara en él para un proyecto faraónico: la adaptación de la monumental *Dune* de **Frank Herbert**, un hito de la ciencia-ficción literaria llamado también a convertirse en un film que marcara un antes y un después en el género. Por aquel entonces, todavía no se había estrenado *La guerra de las galaxias* (**George Lucas**, 1977)...

Con un apoyo financiero que le otorgaba total libertad, Jodorowsky imaginó el mejor de los equipos posibles para la película, un *dream-team* del cine de ciencia-ficción: **H.R. Giger** y **Jean Giraud Moebius** visualizando el libro, **Dan O'Bannon** como supervisor de los efectos especiales (después de rechazar a **Douglas Trumbull**, con quien no se entendió), banda sonora de Magma o, mucho mejor, de Pink Floyd, y un reparto encabezado por **Orson Welles** (que aceptó a regañadientes, después de que el director le prometiera un catering de Maxim's), **Mick Jagger** y **Salvador Dalí** (que exigía cobrar 100.000 dólares la hora)... Pavich filma a Jodorowsky desgranando estos recuerdos con la misma pasión con que debió concebir el proyecto. El documental se configura básicamente a partir de las entrevistas con las principales personas implicadas en el “mejor film de ciencia-ficción no realizado”. Si Jodorowsky habla desde el entusiasmo, los que tenían que producir el film, sobre todo **Michel Seydoux**, aportan el contrapunto realista.

*Jodorowsky's Dune* pertenece a ese subgénero de documentales sobre películas que no han llegado a ser, al estilo de *Lost in La Mancha* (**Louis Pepe, Keith Fulton**, 2002). Son el *making-of* de sueños truncados, de proyectos que han conseguido un aura mítica precisamente por el hecho de no haberse materializado. Documentales que romantifican el cine como quien romantifica un amor no consumado: aquello que no ha llegado a ser siempre se contempla desde la óptica de la idealización. Por momentos, también ponen en evidencia la frágil naturaleza de la creación cinematográfica concebida como una gran producción. La película de Pavich quiere ir un paso más allá y acercarse lo máximo posible, literalmente, a lo que podría haber sido esta versión de *Dune*. Para ello resigue el descomunal *storyboard* que dibujó **Giraud**, una obra de miles de páginas que la cámara repasa mientras Jodorowsky explica su interpretación de la obra de Herbert.

“Se imaginan que las bases de la ciencia-ficción contemporánea las hubiera puesto esta película y no *La guerra de las galaxias?*” plantea uno de los críticos que aparecen en el film. Es la cuestión más relevante que surge de *Jodorowsky's Dune*...

### ***Un voyageur* de Marcel Ophüls. Compendio de recuerdos**

Marcel Ophüls llevaba sin dirigir desde 1994, cuando firmó *Veillées d'armes*. A sus 85 años, el responsable de *Hotel Terminus* vuelve a ponerse tras la cámara para llevar a cabo sus memorias, su propio álbum audiovisual de recuerdos. Como sugiere el título, desde el pueblo de los Pirineos donde reside actualmente, Ophüls regresa a los principales escenarios de su vida, marcada por los continuos cambios de lugar de residencia forzados en su mayoría por circunstancias históricas. En este sentido, *Un voyageur* no deja de entroncar con los dos grandes documentales que citábamos al inicio de esta crónica: la historia del siglo XX deja su huella también en la vida y los recuerdos de Ophüls. Pero aquí, al contrario de en sus títulos más importantes, los horrores de la Segunda Guerra Mundial quedan en segundo plano y Ophüls se dedica a evocar desde cada localización sus recuerdos más queridos. Porque *Un voyageur* tiene más de recopilación de anécdotas personales que de reflexión sobre la propia memoria y la historia. Eso sí, qué anécdotas. Hablamos de una persona que huyó de Alemania cuando su padre se encontraba en la cima del éxito gracias a *Amoríos* (1933). Cuya educación cinéfila se llevó a cabo en contacto directo con el Hollywood de la edad de oro (citas a **Preston Sturges, Otto Preminger, Ernst Lubitsch**...). Y cuyo regreso a Europa coincidió con la eclosión de los Nuevos Cines, en cuyo marco debuta como realizador.

El peso que el padre de Marcel, el cineasta **Max Ophüls**, tuvo en su vida y su obra se hace evidente en *Un voyageur*: el director de *Carta de una desconocida* se convierte en el protagonista de buena parte del film desde el momento en que Marcel se pregunta si el éxito crítico que siempre le ha acompañado tiene algo que ver con ser hijo de quién es. Incluso se diría que aparecen más fragmentos de películas de Max que de Marcel... Con energía y buen humor, Ophüls combina las batallitas sobre la gente famosa del cine con los recuerdos más íntimos y dolorosos, las trifulcas con su esposa incluidas. El documental, sin embargo, reflexiona poco sobre el cine, formal y temáticamente hablando. Al respecto de *Le chagrin et la pitié*, por ejemplo, parece hacerle tanta o más ilusión que **Woody Allen** la citara en *Annie Hall* que el hecho que el film removiera la historia oficial y la memoria colectiva sobre la ocupación nazi en Francia.

## **Reseñas**

### **Último Benning (I): The War**

Por Pablo Cayuela

*Primera entrega de una serie dedicada a algunas de las últimas obras de James Benning, que desde su salto al digital con Ruhr ha firmado casi dos decenas de títulos en apenas cuatro años. Nos centraremos en esta ocasión en The War, un cuerpo extraño dentro de la extensa filmografía de un cineasta reconocido principalmente por su trabajo sobre el paisaje.*

A primera vista, *The War* (2012) es una pieza difícil de cuadrar dentro de la extensa obra de **James Benning**. A pesar de su brillante transición a los formatos digitales a partir de *Ruhr* (2009) (1), tras cuatro décadas de filmaciones en 16mm. -principalmente-, el cineasta de Milwaukee no ha abandonado su obstinada dedicación paisajística y, antes bien, ha sabido aprovechar el nuevo medio para profundizar y radicalizar las investigaciones formales que definían buena parte de su obra previa (2). Con *Ruhr*, ese monumental filme-bisagra, ya demostró que su interés por la alta definición, cuestiones plásticas aparte,



venía dado por las posibilidades que le ofrecía el nuevo dispositivo para extremar su apuesta por la duración como una de sus principales estrategias narrativas. Muy genéricamente, puesto que de su trabajo sobre la duración se derivan suficientes elementos -repetición, catalogación, resonancias, combinatoria...- como para no convertirlo en etiqueta definitoria, podríamos añadir aquí otras películas recientes como *Small Roads* (2011), *Easy Rider* (2012) (3), *Stemple Pass* (2012) o su segundo auto-remake de *One Way Boogie Woogie* (1977), esta vez reformulado en versión digital en *One Way Boogie Woogie 2012*.

A priori, entonces, el remontaje de material ajeno partiendo de una selección de *youtubes* que practica *The War* pudiera parecer una apertura del campo de acción de Benning. Su etapa digital, es cierto, extiende su interés hacia el retrato (*Twenty Cigarettes*, 2011) o, precisamente, el *found footage*, con *Faces* y *Youtube Trilogy*, ambas de 2011. Pero también *American Dreams* (1984), por ejemplo, se articulaba a partir de imágenes previas (cromos de baseball), aunque refilmadas y compuestas de nuevo a modo de *collage* junto al rodillo caligráfico que presenta el diario de **Arthur Bremer**. Este último filme, de hecho, nos puede servir para reclamar una segunda faceta (en enumeración, no en jerarquía) del cine de Benning a la que *The War* se podría adscribir sin dificultad: el comentario político, en su sentido menos obvio y autoevidente. Sin ánimo de establecer las conexiones más genéricas, bastaría con detectar la atención dedicada a figuras como el propio Arthur Bremer en *American Dreams* o **Ted Kaczynski** en *Stemple Pass* para trazar una genealogía de *outsiders* y marginales que, aun compartiendo bien poco más que su vocación libertaria, podría incluir el “terrorismo” artístico del grupo Voina (*Guerra*, en ruso).

El cineasta que colecciona cromos de **Henry Aaron** -o carreteras, cielos y lagos- compila ahora vídeos registrados por Voina entre 2008 y 2012, período en el que gozaron de mayor incidencia pública tras su fundación en 2006. Sus radicales *performances* políticas contra el régimen de **Putin - Medvedev** y su estado parapolicial, documentadas en vídeo por el propio grupo y en su mayoría accesibles en internet, son el material en bruto del que parte Benning para componer una acerada crónica de guerra. A la manera de un antólogo, dispone y ordena 38 minutos de acciones en el espacio público de San Petersburgo y Moscú: la campaña *Besa la basura* (mujeres besando a mujeres policía), una sesión de sexo colectivo en el Museo de Biología, la pintura de un pene gigante frente al antiguo edificio de la KGB o las intervenciones musicales en juzgados e iglesias, entre las que se incluye el famoso *Punk prayer* que recientemente llevó a las Pussy Riot -colaboradoras habituales de Voina- a la cárcel.

Pero los espectadores desconocedores del idioma y la actualidad del Estado ruso sólo acabaremos de datar, contextualizar y, en definitiva, acceder a esta información en un añadido final de 17 minutos donde, sobre fondo negro, empiezan a discurrir los subtítulos (en inglés) de todos los diálogos previos, ordenados según la cronología del vídeo y puntuados con rótulos que aportan el título de cada intervención, la fecha y lugar en que fueron realizadas y, finalmente, acotaciones o *notas del traductor* que permiten comprender, en parte, sus causas y objetivos. *The War* se juega en este “acto de no traducción” y su posterior interpelación a la memoria del espectador, en este corte decisivo entre información y conocimiento o en la radical conciencia de pérdida que provoca. Y sin embargo, no es ajeno a la obra anterior de Benning este trabajo sobre el texto, en su sentido más concreto, como elemento resonante y disociativo. Podemos volver a *American Dreams* o *Utopía* (1998), pero aquí resulta más difícil no sentir la fragilidad de cualquier interpretación o juicio de valor que no traspase lo estrictamente cinematográfico. En esta intemperie casi cabría la tentación de renunciar al análisis descriptivo y, simplemente, ampliar la operación ideada por Benning traduciendo y presentando sin mayor protección la totalidad de los subtítulos, a modo de herramienta de acceso a *The War*.

Curiosamente, *The War* ha acabado siendo un filme solamente accesible en la web, por medio de una filtración ajena al autor. Tras su anunciado estreno en la Viennale 2012, Voina pidió a James Benning no mostrar nunca su trabajo en público, presumiblemente por su rechazo frontal al filme (o más bien por su existencia como tal), y tan solo se pudo ver en un pase privado en el marco del propio festival. Una y otra vez, *The War* es la constatación del proceso de pérdida entre su materia prima y su factura final bajo parámetros cinematográficos.

P.S. Tras la redacción de esta reseña he dado con dos comunicaciones públicas de Voina que detallan su posición a respecto de *The War*. Por su indudable interés para aclarar algunos de los puntos expuestos anteriormente sobre la prohibición de exhibir el filme en público, adjunto los enlaces a continuación:

- Correspondencia entre James Benning y Voina (octubre de 2012).  
[http://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=417063081680678&id=389650684440769](http://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=417063081680678&id=389650684440769)

- Notificación de Voina en relación con la proyección de The War anunciada (y finalmente cancelada) por la Austin Film Society Screening Room (abril de 2013).

[http://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=506217319415719&id=389650684440769](http://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=506217319415719&id=389650684440769)

(1) *Ruhr de James Benning* en el Especial Punto de Vista 2010. Blogs&Docs, febrero 2010.

(2) Véase el artículo de Martin Pawley dedicado a James Benning en Blogs&Docs, abril 2009.

(3) Estas dos obras fueron exhibidas por el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) durante este mes de junio de 2013 y centrarán el análisis de la siguiente entrega dedicada a Benning.

-----

#### FICHA TÉCNICA

**Realización, investigación, montaje:** James Benning. **País y año de producción:** Estados Unidos, 2012

### Terra de ninguém. ¿Es posible estar en tierra de nadie?

Por M. Martí Freixas

*La realizadora Salomé Lamas presenta una película-entrevista que ha tenido cierto éxito pero, a mi entender, está mal planteada. El protagonista, mercenario portugués y asesino a sueldo de los GAL, se siente cómodo hablando mientras la cámara nos los muestra realzados. La directora se omite ante los conflictos que este genera y con diversas indefiniciones crea un espacio amoroso tan grande que hasta resulta interesante por el debate que puede generar.*

#### ***Je ne regrette rien***

*Terra de ninguém* ("Tierra de nadie"), segundo largometraje documental de la realizadora **Salomé Lamas** (Lisboa, 1987), a pesar de haber tenido una exitosa distribución en festivales, encierra para mí problemas fundamentales en su planteamiento. La película es una entrevista a un personaje más que controvertido, José Paulo Rodrigues Sobral de Figueiredo, más conocido como **Paulo Figueiredo**, un asesino confeso, un criminal sin piedad y sin arrepentimiento. El documental recibió 4 premios en DocLisboa 2012, mención especial del jurado en Documenta Madrid 2013, y participó en la Berlinale, Cinéma du Réel, Courtisane, Documentary Fortnight del MoMA, y otros este mismo año, con un paso efímero por salas en España.

El problema clave del documental es la falta de concreción de la voluntad de la directora, como si no quisiera opinar sobre el sujeto entrevistado. Esta ambigüedad ante un personaje tan claramente negativo genera un territorio amoroso que, vista la película con atención, parece producido más por la incapacidad de afrontar el reto que por decisión propia. Lo más incomprensible es la incoherencia en el encuadre. En casi todo el metraje el asesino es entrevistado en un plano contrapicado realzando su figura. ¿Por qué está decisión tan expresiva? Parece totalmente ilógica, especialmente cuando además hay otras perspectivas durante la película donde el protagonista está en planos picados y otros más o menos frontales. No encontré ningún orden lógico en la presentación de estas variantes, lo que me lleva a pensar en una mala planificación de rodaje y una falta de criterio antes de filmar que acaba lastrando la entrevista a este testimonio único.

#### **La entrevista del miedo**

Lamas evita la entrevista tipo interrogatorio, no pone al protagonista contra las cuerdas para sonsacarle verdades y contradicciones (como hace **Errol Morris** en S.O.P., por ejemplo). No oímos la charla ni las preguntas, la realizadora esconde su voz suprimiendo los diálogos, Figueiredo a veces asiente al aire ante palabras que no escucharemos. Lo que parece pretender, pues, es crear una confesión, no un interrogatorio. Pero los problemas para este objetivo son múltiples: primero, el tipo de plano y la iluminación no parecen los más adecuados para crear una confesión (planos abiertos con lo que nos sentimos lejanos, su rostro en sombras, con lo que parece ocultar cosas, no confesarlas, o sea, sacarlas "a la luz"). Segundo, los contrapicados citados anteriormente nos sitúan en una posición de debilidad ante la confesión, en lugar de ser de tú a tú. Tercero, Figueiredo no se arrepiente absolutamente de nada, justifica sus crímenes que le parecen correctos dentro de su turbio mundo. Lamas no le enfrenta ni le crea ninguna voluntad de confesarse o pensar críticamente sobre sí mismo, con lo cual, no llega a existir ninguna verdadera confesión. Cuarto, en la parte conclusiva de la película, Lamas entra en un juego de realidad / ficción, sin aclarar varios de los hechos relatados por el asesino, como si todo pudiera haber sido inventado. Me parece

muy inoportuno jugar a esta baza cuando lo relatado son asesinatos reales algunos de los cuales no están ni resueltos. Esta última decisión aún añade más confusión al dispositivo y al relato diluyendo más la intención confesional.

En medio de los capítulos donde Figueiredo va explicando su trayectoria, la realizadora nos habla en *off*. Son aportaciones sólo informativas, para ayudar al espectador a entender la historia. Hay, pero, una frase claramente subjetiva, al inicio. La realizadora dice: “estoy interesada en su verdad, no en la mía, no en la de los demás”. La verdad de esta persona, sino es contrastada o confrontada, se convierte en una fábula o una autocomplacencia que le lleva a reírse de las personas a las que liquidó. Es su versión salvaje de los hechos ante una realizadora superada por la peligrosidad del entrevistado, con una cámara contrapicada y ocultando su voz. Parece que lo que dominó el encuentro fue el miedo. La desorientación de Lamas es tal que llega a crear hasta un paraje jugoso, un asesino degustando impunemente sus crímenes, un espacio amoral tan grande que hasta resulta interesante por el debate que puede generar.

### **Curriculum Parabellum**

El documental es espectacular por el “curriculum” de Figueiredo y por el sorprendente final. Se alista en comandos antiterroristas del ejército a mediados de los 60 hasta 1980, cometiendo atrocidades permitidas por el estado portugués en las colonias de África, sin remordimiento alguno, todo lo contrario (“tuve diversas amigas pero principalmente dos: una Magnum 437 y un Winchester 128 con mira telescópica”, comenta jocosamente). Reconvertido posteriormente en mercenario trabaja para la CIA y la extrema derecha, siempre contra guerrillas, como en El Salvador. Entre otros periplos, ya en un último giro a su carrera, se convierte en asesino a sueldo, un pistolero, “un killer”, como él mismo dice. Trabaja para el Batallón Vasco Español y los GAL, matando miembros de los GRAPO y ETA. Recibe órdenes directas de los policías **Amedo y Domínguez**. Comete 9 asesinatos (“lo maté al estilo Texas”, dice riendo sobre uno de ellos, del cual se siente muy orgulloso) y acaba compartiendo cárcel con el que fue Ministro de Interior, **José Barrionuevo**. Es detenido por uno de estos ajusticiamientos y condenando a 30 años de los cuales con la condicional cumplió la mitad. En uno de sus muchos no arrepentimientos considera la sentencia del todo injusta (“¿Por qué por matar un asesino tengo que pasar 15 años de cárcel? Donde la justicia no llega hay que hacer justicia”). El final da un giro inesperado cuando, después de relatar su trayectoria criminal, muestra algunos pocos síntomas de humanidad. Recuerda su infancia, en África, donde nació, evocando un mundo idílico y pacífico de convivencia entre blancos y negros. Se acaba la entrevista y vemos su decrepito final, viviendo en una tienda de campaña debajo de un puente, compartiendo el espacio con otros sin techo, entre ellos un hombre negro demente.

Creo que el campo documental ha desarrollado herramientas a lo largo de su historia como para afrontar con más oficio un reto como era el de entrevistar a alguien tan complejo como José Figueiredo y, a través de la película, conseguir llegar a alguna parte, sacar algo bastante más útil que sólo el sensacionalismo del relato. Algo útil para él, la realizadora o quizás para el espectador, que se encuentra solo ante tan sádico diablo.

### **Apunte final 1. Hollywood Ending**

“La directora Salomé Lamas escogió a un cámara japonés para que no pudiera entender el relato de Paulo Figueiredo”, según la web Sensacine, sección “Anécdotas de la película”. Quizás ahora se comprende porqué las perspectivas son incoherentes y polémicas, el director de fotografía no sabía que ocurría delante de él, y deducimos por los resultados que no recibió órdenes muy precisas o quizás hubo algún tipo de incomunicación lingüística. Esto sólo nos recuerda a **Woody Allen** en *Hollywood Ending* (2002), cuando el protagonista, un neurótico director de cine, se queda ciego a causa de una crisis nerviosa antes de un rodaje, el cual lo llevará a cabo junto a un director de fotografía chino que no comprende sus instrucciones. La vida de Figueiredo, pero, no era una comedia.

### **Apunte final 2. Las salas de España asesinaron la película**

La distribución en salas de España ha sido muy fugaz. Ignoro a qué es debido. Estuvo en los Verdi de Barcelona y de Madrid escasos días, no he logrado saber si estuvo en algún otro cine del país. No da mucho tiempo a reaccionar a la crítica en prensa, que ya en general presta poca atención a estas películas, y menos aún a los espectadores. No por frecuente deja de sorprendernos el lamentable estado de la distribución de cine en España para un público amplio, problemática que se lleva arrastrando desde hace muchísimos años. Esta película, haya gustado más o menos a este crítico, podía haber llamado mucho la atención en España por su temática relacionada con los GAL.

**FICHA TÉCNICA**

**Realización:** Salomé Lamas. **Director de fotografía:** Takashi Sugimoto. **Sonido:** Bruno Moreira. **Montaje:** Telmo Churro. **Productores:** Luís Urbano, Sandro Aguilar. **Productora:** O som e a fúria. **País y año de producción:** Portugal, 2012

**\_Underdocs****Torre Bela**

Por Aurelio Medina

*En 1975, cientos de trabajadores portugueses tomaron la finca "Torre Bela" con el objetivo de establecerse como cooperativa y eliminar los privilegios de la clase dominante. El realizador alemán Thomas Harlan registró la evolución del grupo proletario durante los 219 días que duró la ocupación.*

**Vivir y construir el evento**

La Revolución de los Claveles de 1974 y el fin de la larga dictadura de cincuenta años del Estado Novo trajo a Portugal una euforia revolucionaria que encendió el país. El Proceso Revolucionario en Curso (PREC), ese tránsito de casi dos años que vino después del levantamiento, fue el período en el que la revolución socialista pretendía asentarse en el poder y que devino en el sistema democrático liberal que es Portugal hoy día. Se establecieron debates incesantes en torno al nuevo tiempo y las clases populares fueron las principales protagonistas: innumerables movilizaciones y huelgas, movimientos vecinales, ciertos indicios de radicalización política, ocupaciones de viviendas vacías y tierras... De todos los hechos, la ocupación de la finca del **Duque de Lafões** "Torre Bela" es uno de los que se mantiene con más fuerza en la memoria colectiva del país. Durante 219 días, trabajadores de la región central de Portugal se hicieron con las tierras que el Duque usaba como coto de caza privado y se establecieron como cooperativa agroalimentaria, teniendo la connivencia del propio Movimiento de las Fuerzas Armadas que había iniciado la revolución. Un equipo de rodaje extranjero, dirigido por el alemán **Thomas Harlan** (1) -que se encontraba en Portugal intentando hacer una película sobre la clase militar portuguesa-, acompañó el proceso de ocupación durante esos conflictivos días y lo registró en *Torre Bela*, quedando la película como un documento único de la historia reciente del país y un referente dentro del cine documental de raíz política de los años setenta.

Thomas Harlan filmó en la finca desde los primeros días de la ocupación. Optó por el estilo directo para registrar la evolución del movimiento cooperativista; una opción que, según él mismo, le permitía "no planificar el filme, únicamente tendría que planificar estar allí". El documental, construido en forma de diario de lucha, transmite ese interés por "filmar el evento" y por evitar la intervención directa. Tras arrancar con un plano aéreo que recorre las dimensiones de las tierras, introduce a modo de prólogo una breve entrevista con el Duque de Lafões, propietario del terreno ocupado. En este encuentro -la única vez que el equipo de rodaje aparece en el metraje- el duque defiende con arrogancia la hegemonía de sus posiciones y el trabajo de explotación llevado a cabo. Es un breve contrapunto en un (suponemos) premeditado blanco y negro, que pretende ser la puerta de entrada a lo que vendrá después: la convivencia de los trabajadores en la finca y la evolución de la modesta cooperativa. Los debates iniciales versan sobre la inminente reforma agraria y muestran el descontento con el reparto de los beneficios del campo y la sobreexplotación de la clase obrera, realidades arraigadas en la vieja Portugal y que pretendían ser suprimidas dentro del nuevo tiempo que se abriría tras la revolución. No obstante, detrás de estos debates, la cámara de Harlan va construyendo un relato en torno al ideal cooperativista, a esa búsqueda por dar salida a los problemas del campo a través del colaboracionismo. La sorpresa de todo este relato es, por tanto, la transfiguración de la finca en una continua asamblea en la que se habla vivamente de la gestión de las tierras y se pretende llevar a cabo la eliminación de poderes. La aparición de las Fuerzas Armadas, en ese viaje que realizan a Lisboa los representantes de la ocupación, es el punto de inflexión del documental, al mostrarse cómo el cuerpo principal de la revolución ofrece su apoyo al colectivo y les instiga además a actuar antes de que exista una ley. Tras esta reunión, *Torre Bela* muestra su secuencia más conflictiva: el saqueo del palacio del Duque, donde los trabajadores se hacen con objetos de la casa y se visten con sus extrañas ropas, mofándose de todo lo que encuentran en las estancias. Aunque en la época esta buñueliana secuencia privó de legitimidad parte de los planteamientos confraternizadores del colectivo, debería ser vista como una actuación lúdica y reivindicativa, una crítica a las anacrónicas tradiciones del Ducado portugués y una burla de lo atávico de las familias dinásticas, cómplices de las desigualdades y del colonialismo portugués.

El debate en torno a *Torre Bela* volvió hace pocos años para poner en cuestión la supuesta transparencia del estilo directo. Es indudable que el equipo de rodaje convivió con los trabajadores como si fueran otros miembros más del colectivo, trabajando en la filmación de lo que ocurría. Pero esta citada transparencia tendría que ser matizada, y más en este contexto histórico y analizando las peculiaridades del evento. La presencia de un equipo de filmación extranjero puede ser vista desde dos perspectivas: por un lado, es innegable que estimula las actuaciones del grupo; por otro, está vigilándolas. Aunque el grupo revolucionario no desvíe sus acciones en busca del objetivo principal (el éxito de la ocupación y el futuro de la cooperativa) están siendo observados y analizados en todo momento. Por tanto, cualquier pensamiento en torno a esa invisibilidad del equipo es irreal, ya que su presencia es más que palpable (la cercanía de la cámara da un dramatismo a veces exacerbado) y además parece volverse como un incentivo para los trabajadores. La realidad, en definitiva, no es la que acontece, sino la que ayuda a construir la filmación. Bajo esta premisa, el documental *Linha Vermelha*, de **José Filipe Costa** (2011), analizó *Torre Bela* a partir del material extra que Thomas Harlan cedió a la Cinemateca Portuguesa. En él, las grabaciones demuestran, por ejemplo, cómo el asalto a la casa del Duque fue planificado para que el equipo pudiera filmarla. El acto revolucionario, por tanto, estaba quedando supeditado a su filmación. Esta orquestación de ciertas escenas y las líneas difusas entre la definición de actores o revolucionarios sobrevuela todo el documental de Costa, que en realidad lo que pretende es discutir ciertos dogmas del estilo directo. Sin necesidad de ahondar en *Linha Vermelha*, el visionado de *Torre Bela* ya plantea por sí mismo ciertas cuestiones formales, por lo que la injerencia de Harlan no debe ser pensada únicamente desde el fuera de campo. En el montaje definitivo del documental se tiende a una construcción narrativa que muestra el declive de la convivencia en la finca; tan posicionado a favor como se encontraba Harlan del colectivo, habría que preguntarse por qué la secuencia que elige para cerrar *Torre Bela* muestra tanta separación en el grupo, dejando así una agria sensación de división en el seno del colectivo, justo antes de que los rótulos finales nos relaten cómo acabó la ocupación de la finca (2).

A pesar de estas contradicciones en el punto de enunciación y las dudas que genera alumbrar ciertos momentos del rodaje, las imágenes de *Torre Bela* superan todo esto y se yerguen como un estimulante y dramático retrato de la convivencia en la finca ocupada durante aquellos días, cuando la revolución portuguesa vivía su momento más álgido. Habría que acudir de nuevo a la cita de Harlan sobre el cine directo: en cierto modo, no anda desencaminado cuando afirmaba que únicamente había que planificar estar allí. Ahí reside parte del mérito de este documental, esa sinergia del equipo de filmación con el colectivo que ocupa la finca, y el haber ofrecido el momento histórico en primer plano. *Torre Bela* es un retrato inmediato y en presente del cambio en Portugal, ceñido a su tiempo, una excepción dentro del cine contemporáneo portugués, un cine acostumbrado a dejar reposar el acontecimiento, mirar desde la distancia y buscar en las imágenes del presente las grietas que ha generadocumental el pasado.

-----

(1) Thomas Harlan (1929 – 2010) era hijo del director de cine Veit Harlan, realizador alineado a favor del nazismo y cineasta del III Reich. Filósofo y escritor, cercano al círculo de Gilles Deleuze y Michel Tournier, la obra literaria de Thomas Harlan ha girado en torno a los crímenes de guerra alemanes y los movimientos socialistas del siglo XX. En su breve obra cinematográfica, además de *Torre Bela*, destaca *Wundkanal* (1984), cuyo rodaje fue registrado por Robert Kramer en *Notre Nazi*.

(2) Las tropas leales del ejército portugués expulsaron a los trabajadores los primeros días de diciembre de 1975 y le devolvieron las tierras al Duque. Los miembros del Comité de Trabajadores fueron puestos en prisión, y a los policías de la Fuerza Militar que habían apoyado la ocupación se les hizo un consejo de guerra. En 1982, El Duque volvió a hacer de "Torre Bela" un coto de caza privado.

#### FICHA TÉCNICA

**Dirección:** Thomas Harlan. **Con la colaboración de:** Jacques d'Arthuys, Anna Devoto, Luc Mohler, Luisa Orioli. **Dirección de fotografía:** Russell Parker. **Ayudante de fotografía:** Gernot Kühler, José Reynes. **Sonido:** Norbert Chayer, Fausto Ancillai, Federico Savina. **Postproducción de sonido:** Michael Billingslay, Sandro Peticca. **Montaje versión portuguesa:** Noémia Delgado. **Montaje versión final:** Roberto Perpignani. **Asistentes y colaboradores de montaje:** Claudio Cutry, Giorgio de Vincenzo, Tiziana Faggiani, Paola Pannicelli, Russell Parker. **Investigación:** João de Azevedo, François Demptos, Maria João Feliciano. **Producción ejecutiva:** José Pedro Andrade dos Santos, Paulo Branco, Anna Devoto, Luisa Orioli, Peter Willats. **Coproducción ejecutiva:** François Demptos, Chantal Fleury, Gaston Marcotti, Mario Marzot, Gabriella Peyrot. **Producción:** Paulo Branco, Anna Devoto. **Productoras:** Albatros, Cooperativa Era Nova, Società Cinematografica Italiana, Lichtbild. **País y año de producción:** República Federal de Alemania, Italia, Portugal, Suiza, 1975