

Blogs&Docs. Julio / Agosto 2013 Lecturas para el verano

SUMARIO

ARTÍCULOS

Los documentales de Pasolini. El realismo mimético como arma política. Pág.1

Cine, felicidad. Los cortometrajes de Karpo Godina. Pág.4

Claudine Nougaret y cía. El retrato como autorretrato. Pág. 7

FESTIVALES

Marsella, viento en popa. Pág. 9

RESEÑAS

Gut renovation de Su Friedrich. Fuck you artists!. Pág. 13

Último Benning (II): Easy rider / small roads. Pág. 14

Touch de Shelly Silver. Pág. 16

Casas para todos. Pág. 17

DVD: Art & Cinema. Películas (belgas) sobre arte. Pág. 19

FUGAS

De espacios y obras. Light Music de Lis Rhodes como objeto; como excusa, también. Pg. 20

UNDERDOCS

Récits d'Ellis Island, el fantasma de una pequeña isla abandonada. Pág. 21

Blogs&Docs newsletter 63. Julio / Agosto 2013. Lecturas para el verano. Han colaborado en este número: Pablo Cayuela, Ainize González, Jurij Meden, Aurelio Medina, Elena Oroz, Jorge Oter, Mireia Ribé, Santiago Rubín de Celís, José Manuel Sande, Carlos Vásquez, Sergio Villanueva Baselga. Agradecimientos: Núria Campabadal.

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

Los documentales de Pasolini. El realismo mimético como arma política

Por Sergio Villanueva Baselga

Pasolini es conocido por lo controvertido de sus films y su sólida militancia política. Sin embargo, su labor como documentalista y como teórico del cine suele quedar en segundo plano. Su firme convicción de que la realidad tangible puede ser representada mediante la retórica cinematográfica entronca con su inquebrantable lucha contra la ideología burguesa y las injusticias sociales a través del recurso al realismo mimético.

Hace treinta y ocho años que el director italiano **Pier Paolo Pasolini** fue asesinado en la playa de Ostia poco tiempo después del estreno de su controvertida *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Tras reabrirse en 2009 el caso de su brutal homicidio, su muerte sigue constituyendo todavía un enigma de macabras connotaciones. La versión oficial que su supuesto asesino, el chapero **Roberto Pelosi**, mantuvo durante más de treinta años, resultó ser una coartada que encubría las motivaciones políticas de sus verdaderos verdugos. Paradójicamente, la muerte de uno de los directores que más se obsesionó por la representación de la realidad sigue, todavía hoy, envuelta en un halo de mentiras.

Es precisamente ese anhelo por representar la realidad más cruda, más desgarradora y, en definitiva, más humana, lo que dirigió toda la carrera artística del director y poeta italiano. El uso de la cámara en los films de Pasolini se guía por el empeñamiento ideológico de preservar la dimensión de lo real y por el elemento mimético que emerge sistemáticamente en cada uno de sus trabajos. Muchos autores consideran problemático diferenciar entre los films de ficción y de no ficción del director italiano, especialmente por la estética documental de muchas de sus cintas narrativas. *Uccellacci e uccellini* (1966) o *Teorema* (1968), por ejemplo, muestran una mezcla estilística entre ficción y documental. Sin embargo, **Fabio Vighi** (1) considera que, al igual que **Wim Wenders** o **Werner Herzog**, el director italiano alternó en su carrera ambas formas de producción y que, por tanto, en su obra pueden localizarse trabajos pertenecientes al género de no

ficción. Entre ellos destacan *La rabbia* (1963), *Comizi d'amore* (1964), la serie de cuadernos de viaje compuesta por *Sopralluoghi in Palestina* (1964), *Appunti per un film sull'India* (1968) y *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), *Le mura di Sana'a* (1971) y *12 dicembre* (1972).

Los teóricos del cine han abandonado, por fin, la tradicional marginalización a la que han sometido a los films de no ficción. De este modo, han tratado desde la óptica cinematográfica una de las cuestiones fundamentales que persiguen a la sociedad occidental desde **Aristóteles** a **Derrida**: la representación de la realidad. **John Grierson** era un fiel convencido de que los films de no ficción son capaces de representar la realidad histórica de manera fiel. En consecuencia, inició la corriente de pensamiento que superpone verdad y realismo referencial y que insiste en la función sociopolítica del documental como medio de educación de las masas. El realismo se define, así, como una constante de los diferentes discursos artísticos en los que el referente se sitúa en el centro de una representación que pretende potenciar en el espectador la ilusión de realidad.

En contra de esta posición, la perspectiva posmoderna, inspirada en los presupuestos de la Semiótica, asume que la representación de la realidad pasa siempre por una articulación ficticia o, al menos, fictiva de sus referentes. La mediación y desestabilización de la retórica cinematográfica anulan la posibilidad de objetividad y destapan, por tanto y en palabras de **Christian Metz** (2), la mala consciencia del discurso fílmico. De este modo, el realismo cinematográfico es acusado por los post-estructuralistas de ser cómplice del ilusionismo; el realismo ha ido perdiendo progresivamente, en favor de las articulaciones narrativistas, la connotación que poseía cuando fue teorizado por **André Bazin** y puesto en marcha por la tradición neorrealista italiana.

Para Pasolini, sin embargo, aceptar que no existe manera de representar la realidad no es más que una debilidad política, una negligente cesión a las élites burguesas de la fuerza retórica de la que el cine es capaz. El autor italiano, que expuso su teoría cinematográfica en una serie de ensayos escritos entre 1965 y 1971 que se publicaron conjuntamente en 1972 en la tercera parte de su *Empirismo eretico* (3), subrayó que *“existe una realidad que evocar; de hecho, somos culpables si no logramos evocarla”*. Pasolini insiste en que el lenguaje del cine es el lenguaje de la realidad, argumentando que las unidades más pequeñas e indivisibles de la retórica fílmica coinciden con los objetos de la vida real: la propia materia física que inexorablemente define nuestra experiencia.

Tal y como Pasolini objeta a **Umberto Eco**, la Semiótica ha devenido en una ciencia típicamente burguesa porque ha obviado el hecho de que, detrás de toda interrelación cultural que pueda ser descrita por medio de la razón, existe un componente eminentemente fenomenológico. Siguiendo esta argumentación, el instrumento lingüístico en el cual se basa la retórica cinematográfica es irracional, mimético. El lenguaje cinematográfico tiene, para el director, la habilidad única de destapar e identificar la más objetiva dimensión de la realidad. Pasolini se alinea, por tanto, con la visión marxista de **Adorno** y de la Escuela de Frankfurt en contra de la absolutización de la razón instrumental, que él consideraba como la debilidad fundamental de la modernidad. El realismo mimético cinematográfico posee, pues, la potencialidad de destapar la ideología burguesa y de hacer emerger la realidad inmanente del subproletariado, que el director consideraba como el verdadero sujeto social revolucionario.

El proyecto de *La rabbia* fue financiado por el productor **Gastone Ferranti** quien solicitó, tanto a Pasolini como a **Giovani Guareschi** –uno de los adalides del conservadurismo italiano–, que crearan una obra cinematográfica que respondiera a la pregunta *“¿Por qué nuestra vida se ve dominada por el descontento, la angustia, el miedo a la guerra, la guerra?”*. Pasolini se encargó de la primera parte del documental en la que, durante cincuenta minutos, engarzó entre sí fragmentos de archivo acompañados por comentarios en prosa escritos por él mismo y leídos por el escritor **Giorgio Bassani** y el pintor **Renato Guttuso**. Con reminiscencias de *Stachka* (*La Huelga*, 1924) de **Sergei Eisenstein**, el director italiano construye en *La rabbia* una pieza experimental con la que busca articular una crítica de la sociedad de corte marxista. Para ello, combina imágenes de los horrores creados por los regímenes tanto capitalistas como comunistas con nuevas historias de esperanza generadas por las revueltas del subproletariado en Cuba, el Congo y Argelia. *La rabbia* coincide en el tiempo con el cambio ideológico que empuja a Pasolini a considerar que el proletariado italiano –y, por extensión, europeo– ha sido conquistado por los valores del neocapitalismo y el agnosticismo ideológico de la posmodernidad. Así, el director italiano vira su mirada al -subproletariado del Tercer Mundo, en el que encuentra la autenticidad antropológica necesaria para combatir la ideología burguesa. En consecuencia, el uso de imágenes de archivo persigue relacionar la resistencia política y la rebelión social con la representación mimética de la dimensión irracional de la realidad.

Comizi d'amore es una investigación sobre la mentalidad italiana con respecto a la sexualidad y a las relaciones amorosas. Micrófono en mano, en este documental Pasolini recorre Italia de norte a sur entrevistando sobre todos los campos de la sexualidad a personas de todas las edades y condiciones sociales. Niños, intelectuales, amas de casa, mujeres trabajadoras, granjeros, ancianos, burgueses y campesinos son interpelados sobre la virginidad, el placer sexual, la prostitución, el divorcio, el sadismo o la homosexualidad. A caballo entre el paradigma participativo del teórico **Bill Nichols** (4) y el *cinema vérité*, Pasolini aparece ante la cámara y participa en las entrevistas guiando las respuestas de los actores sociales.

Este documental, que mereció el reconocimiento de **Michel Foucault** (5) por su habilidad para capturar la compleja ambigüedad de reacciones ante lo que se llamó la *revolución sexual* de los años setenta, va más allá de una mera investigación sobre los prejuicios sexuales de la población italiana. El contraste entre el norte y el sur del país, entre los modos de vida de las diferentes clases sociales o entre las respuestas de intelectuales y obreros es la herramienta heurística que utiliza Pasolini en este documental para capturar las luchas sociales, las desigualdades y las injusticias que derivan del desarrollismo capitalista.

Sopralluoghi in Palestina, Appunti per un film sull'India, Appunti per un'Orestiade africana y *Le mura di Sana'a* son, de hecho, trabajos preparatorios de films de ficción autónomos. El primero relata la investigación que el director realiza en Palestina para buscar localizaciones para su *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), que finalmente se rodó en Italia. *Appunti per un film sull'India* introduce, por su parte, el borrador de una historia sobre un marajá que decide sacrificar su cuerpo arrojándose a unos tigres hambrientos. *Le mura di Sana'a* es un cortometraje de catorce minutos de duración que se rodó durante la producción de *Il Decameron* (1971) con el que pretende llamar la atención a la UNESCO sobre la inminente demolición de las antiguas murallas de la capital de Yemen. Por último, en *Appunti per un'Orestiade africana*, una combinación de diversos tipos de materiales fílmicos, el propio Pasolini presenta una serie de localizaciones en Tanzania donde pretende adaptar la tragedia de Esquilo la *Orestíada*.

Sin embargo, en este caso el director italiano va más allá de un mero documento audiovisual preparatorio y realiza un viaje experimental sobre la realidad a la que se enfrenta el continente africano tras una época muy convulsa de su historia. Pasolini realiza una entrevista a un grupo de estudiantes africanos en la Universidad de Roma donde les pregunta por la relación entre el mito de Esquilo sobre la democracia y la reciente independencia de muchos países del continente. La contraposición estética entre entrevistas y las imágenes de los habitantes africanos permite al director mostrar la lucha que las culturas africanas han mantenido contra el imperialismo occidental. La imagen de una mujer africana huyendo de la cámara hace entender al espectador que lo real es aquello que se resiste a devenir en significado ante una narrativa construida racionalmente: el subproletariado es el sujeto político de una realidad incuestionable.

12 dicembre, rodado por Pasolini en asociación con **Giovanni Bonfanti** y otros miembros de la organización de izquierda extraparlamentaria *Lotta Continua*, es la prueba definitiva del poder político del realismo mimético. Planteado como un ejemplo ortodoxo de documental reportaje, *12 dicembre* investiga, en primer lugar, la muerte del anarquista **Giuseppe Pinelli** que misteriosamente fue arrojado por una ventana durante un interrogatorio policial tras un atentado en la Piazza Fontana milanesa que se produjo en esa fecha del año 1969. El documental prosigue en las minas de Carrara en la Toscana, donde una serie de mineros del mármol denuncian la explotación física y económica a la que se ven sometidos por sus patrones. El viaje del director continúa hacia el sur y llega a Bagnoli, cerca de Nápoles, donde Pasolini entrevista a un grupo de desempleados que culpan al gobierno de falta de apoyo. Posteriormente captura las insurrecciones de 1970 en Reggio Calabria por conseguir la capitalidad de la región de Calabria y que aislaron ferroviariamente a la ciudad y, en consecuencia, a la isla de Sicilia (6). Por último, el film vuelve al norte, a las plantas de Pirelli en Milán y de Fiat en Turín, donde migrantes del sur del país denuncian sus pésimas condiciones de trabajo.

Este último film documental del director italiano, de fuerte carácter militante, se caracteriza por una sobria objetividad en la narración en la que las entrevistas se conectan sin necesidad de explicaciones externas. El ejemplo más paradigmático de realismo mimético de la cinta se encuentra en la presentación del grupo de desempleados napolitanos, la cual se abre con un hombre con un fuerte defecto del habla. Este defecto, que no permite entender las quejas del trabajador y sitúa la retórica en un espectáculo patético, puede leerse como una metáfora de la impotencia de los desfavorecidos y de la imposibilidad de comunicación entre las clases gobernantes y los desempleados. De nuevo, Pasolini encuentra en el subproletariado la manifestación más unívoca de autenticidad antropológica, de realidad material, irracional y pregramatical.

A modo de conclusión, cabe recalcar como Pasolini se alinea con la súplica gramsciana lanzada a los intelectuales para comprender y empatizar con los más desfavorecidos como precondition a la lucha de clases. A través de este contacto, los intelectuales caerán en la cuenta de que los más desdichados no participan ni lingüística ni ideológicamente en la civilización occidental. Alejándose del discurso posmoderno que afirma que un texto no puede representar una realidad externa, Pasolini sitúa el centro gravitatorio del realismo mimético en los pobres y el subproletariado. El cine de Pasolini es, ante todo, una declaración ideológica. Y su poesía, el arma política con la que trascender la inconmensurable realidad.

(1) Fabio Vighi (2002) Beyond objectivity: the utopian in Pasolini's documentaries. *Textual Practice* 16(3): 491-510

(2) Christian Metz (1971) *Essais sur le signification au cinéma I*. Paris: Editions Klincksieck. Traducción consultada: Christian Metz (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine I*. Barcelona: Paidós

(3) Pier Paolo Pasolini (1972). *Empirismo eretico*. Aldo Garzanti Editore. Pueden consultarse las traducciones al inglés de los textos más relevantes:

<http://sites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k27441&pageid=icb.page226491>

(4) Bill Nichols (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

(5) Michel Foucault (1977) Les matins gris de la tolérance. *Le Monde*, n 9998, 23 marzo, p. 24

(6) Puede consultarse más información sobre este desconocido pasaje de la historia contemporánea de Italia en el siguiente facsímil de la edición del diario *ABC* del día 16 de octubre de 1970.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/10/16/027.html>

Se realizaron recientemente dos retrospectivas y análisis de la obra de Pasolini. Una en Barcelona (CCCB, retrospectiva y debates junto a la exposición Pasolini Roma, proyecto de la Unión Europea compartido en París, Roma y Berlín) y la otra en Marsella, Capital europea de la cultura 2013, en el marco del FID Marseille, Pasolini. La force scandaleuse du passé).

Cine, felicidad. Los cortometrajes de Karpo Godina

Por Jurij Meden

Artículo sobre el cineasta Karpo Godina vinculado a la ola negra en Yugoslavia en las décadas 60 y 70. Publicado previamente en la revista impresa The Believer (marzo/abril 2010), ampliado del texto original por su autor, Jurij Meden, crítico, programador y realizador esloveno. Traducción de Mireia Ribé.

Para presentar de forma correcta y hacer totalmente comprensibles los cortometrajes del ex-yugoslavo, ahora esloveno **Karpo Ačimovič Godina**, se tendría que empezar explicando minuciosamente el específico contexto geo-socio-político que es tan significativo en su creación, así como también el espíritu eternamente joven, anárquico y juguetón de Godina. Desgraciadamente no hay tiempo para todo esto, así que veamos lo básico para poder empezar.

El lugar: República Federal Socialista de Yugoslavia (1943 – 1991), un ambicioso y, en muchos sentidos, exitoso experimento que quiso crear una utopía socialista cosmopolita entre el Este y el Oeste, no basada en las preclusivas condiciones del estado-nación moderno, sino incluyendo valores culturales compartidos. La época: finales de los 60, principios de los 70, una explosión de creatividad en todos los ámbitos de la vida y del pensamiento, los años dorados del llamado Nuevo Cine Yugoslavo (también catalogado despectivamente como Cine Negro), cuna de celebridades conocidas internacionalmente como **Dušan Makavejev**, movimiento al que Godina, sobretodo como uno de los directores de fotografía más solicitado, ayudó a tomar la forma decisiva.

Godina nació en Skopje (Macedonia) en el año 1943, su familia y su primer periodo de vida fueron la primera influencia importante en su posterior desarrollo creativo. Su madre, **Milena Godina**, fue una reconocida actriz, su padre, **Viktor Ačimovič**, fotógrafo, periodista, revolucionario y una figura célebre del movimiento de resistencia durante la Segunda Guerra Mundial. Teniendo Godina seis años de edad, la familia se mudó desde la república más sureña del país a la más norteña, Eslovenia. Allí Godina pronto se convirtió en uno de los miembros más jóvenes del Ljubljana's Kino Club Odsev (Reflection). En 1962 se matriculó en la Academia de Teatro, Radio, Cine y Televisión de Ljubljana, mientras que al mismo tiempo continuaba haciendo cortometrajes dentro de las existentes y muy bien desarrolladas estructuras de cineclubs amateurs de Yugoslavia (1). Con estos primeros cortos en 8mm obtiene muchos premios en numerosos festivales de cortometrajes de toda la Federación; sitios donde Godina también conocería a gran parte de sus futuros colaboradores, espíritus afines en el deseo de romper con todas las convenciones

estéticas y políticas de la época, para apuntar sus cámaras hacia territorios previamente inexplorados y hacerlo de una manera aun inimaginable.

Želimir Žilnik, amigo de toda la vida de Godina, compañero creativo más cercano y muy probablemente el cineasta más importante y persistente de los Balcanes a lo largo de los últimos 50 años, recuerda el encuentro con Godina a principios de los 60 como un *shock* liberador y transformador. Mientras los jóvenes cineastas del momento trataban su equipo técnico, tan difícil de obtener, casi como si de algo sagrado se tratase, Godina corría frenéticamente agitando las cámaras como si fueran sus alas, lanzándose a posiciones imposibles mientras se las arreglaba para producir imágenes nítidas, magníficamente capturadas, que no solo resonaron en los demás sino que también gritaron una *joie-de-vivre* que permanecería como la marca más importante a lo largo de su carrera como director. En 1968 Godina filmó la primera película de Žilnik, *Early Works*, arrastrando –literalmente– su cámara a través del barro durante la mayor parte del film, creando una de las películas más inusualmente bonitas (así como políticamente subversivas) de la historia del cine yugoslavo, también ganadora del Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín de 1969.

Es precisamente este impregnante y contagioso sentido de la felicidad que hace que los cortometrajes de Godina destaquen por encima de lo que sus compañeros producían en esa época; la felicidad independientemente de la gravedad de los temas tratados. En apariencia despreocupado, con aire desenfadado, siempre ligeramente irónico pero nunca cínico, Godina aborda en sus cortos cuestiones delicadas como el dogma sagrado de la hermandad y la unidad yugoslava (*Litany of Happy People*) o la absurdidad de la vida diaria de los soldados reclutados, siendo privados del más significativo y emocionante de todos los tipos de existencia: (el arte de) amar (*About the Art of Love or a Film With 14441 Frames*).

Por extraño que parezca, en realidad es fácil pasar por alto esta actitud específica y bastante única como uno de los elementos clave de la firma de Godina como director por el hecho de que, por lo menos, hay tres otros elementos relevantes que juegan un papel muy importante en su universo cinematográfico. El primero tiene que ver simplemente con el hecho de que es, incluso por encima de sus otras habilidades, un excelente director de fotografía, un apasionado fotógrafo versado en la grabación e iluminación de una toma como sólo los más grandes talentos pueden hacer. Todas las películas de Godina, pues, se pueden ver como una serie de fotografías extrañamente elegantes, llevadas a la vida casi sin querer, como por accidente, como si se tratara de algo a segundo vistazo, para añadir otra capa de significado a lo que ya parecía una visión coherente, perfectamente completa, definitiva. En segundo lugar: todos y cada uno de los planos que Godina ha dirigido, y especialmente en un sentido estructural, son obras de arte altamente conceptuales donde la rigurosa (y siempre diferente) puesta en escena se manifiesta de inmediato; y es entonces cuando, por arte de magia, sigue irrumpiendo a través de ellos una vida magnífica que permanece como si ninguna regla pudiera atraparlos en el celuloide. Por último, pero no menos importante, las películas de Godina, no sólo ignoran, sino que parecen felizmente ajenas a las nociones establecidas del cine documental o de ficción. Existen, en semejanza a la poesía vanguardista de los años 20, como erupciones (en este caso audiovisuales) de posibilidades y potencialidades del medio, poéticas y prosaicas, tiernas y explosivas al mismo tiempo.

Todos los elementos antes mencionados aparecen por primera vez juntos, aunque todavía tímidamente, en el primer cortometraje profesional de Godina *Picnic on Sunday* (1968), su última película en blanco y negro, una representación casi dadaísta de siete personas muy diferentes que intentan, cada uno a su manera, disfrutar del idilio de una perezosa tarde de domingo al aire libre, o tal vez reescenifica el famoso viaje al campo de **Jean Renoir** tal y como **Jacques Tati** lo hubiera dirigido. Dos años más tarde Godina emergió en toda su gloria con *The Gratinated Brains of Pupiliija Ferkeverk* (1970), un breve experimento tan extraño y extravagante como su incomprensible título. *Brains*, hecho en colaboración con la *troupe* de teatro vanguardista llamada Pupiliija Ferkeverk, es una película que trata sobre todo y sobre nada a la vez. Puede ser visto como una grabación de una actuación cuidadosamente construida, un ritual espontáneo o simplemente como un montón de naturistas greñudos amantes del mar dejándose llevar. Puede ser percibido como una versión yugoslava de *Flaming Creatures* de **Jack Smith**, o como su parodia; como una súplica apasionada a favor de la individualidad y la libertad, un grito de enfado en contra de cualquier tipo de autoridad, o como una película sin sentido, explotando con sonidos vívidos e imágenes llamativas. En cualquier caso, *Brains* es una cápsula letal de contagioso entusiasmo, una película donde cada pulgada de la pantalla es igual de potente, mientras que fuera de pantalla se intuye (ya que en realidad nunca se muestra) un evidente ambiente sexual. Preguntando acerca de la realización de esta película, Godina nos explicaría, sonriendo, que recuerda que el rodaje se realizó en algún lugar y hace algún tiempo, pero eso es todo.

Brains fue seguido por el que es probablemente su cortometraje más famoso y notorio. Con *Litany of Happy People* (1971) Godina ganó dos premios en el aclamado Festival de Cortometrajes de Oberhausen en la República Federal de Alemania mientras la censura en su país trataba con desesperación de descifrar el subtexto críptico. Concluyeron por prohibir la película simplemente por sospechas de que contenía “ciertos” mensajes ocultos inapropiados. *Litany* es literalmente un poema, una larga canción sobre la maravillosa variedad de personas que pueblan la Vojvodina rural, la parte noroeste de Serbia; incluye Serbios, Croatas, Húngaros, Eslovacos, Rumanos, Macedonios, Rusos y Alemanes, entre otros (más de veinte grupos étnicos distintos comparten pacíficamente unos 20.000 kilómetros cuadrados en Vojvodina). Las imágenes proporcionadas por Godina son una ilustración literal de la letra de la canción, que habla del amor incondicional que un grupo étnico siente por el otro. Preciado como documento etnográfico, también lo es como musical experimental e incluso como una simple y asombrosa muestra de rostros y colores (cada grupo étnico utiliza un color distinto para pintar sus casas: las casas croatas son de color amarillo-dorado, los eslovacos utilizan el azul, los húngaros el verde, etc). Probablemente *Litany* destaca, sobre todo, por su carácter esquivo: la censura podría haber estado en lo cierto sospechando que Godina se burla de la sagrada idea yugoslava de la hermandad y la unidad (entre diferentes grupos étnicos), pero *Litany* puede, al mismo tiempo, verse como una oda a esa misma noción, llena de felicidad y alegría por encima del hecho de que la idea de hermandad y unidad realmente existe y se está materializando justo aquí, delante de la cámara.

About the Art of Love or a Film with 14441 Frames (1972) tuvo un destino desafortunado similar. Se trata de una película que el realizador rodó mientras servía en el ejército, fue producida por el mismo Ejército Yugoslavo, quien quiso contratar su talento como cineasta para su propio beneficio. Godina tomó lo que le ofrecieron – una división de 20.000 soldados, una gran cantidad de película y control sobre el proceso creativo – pero en lugar de ofrecer un corto de propaganda militarista que mostrara las maniobras de escuadrones de tropas meticulosamente orquestadas sobre las desérticas colinas de Macedonia, creó lo que **Vassily Bourikas** llamaría “una de las más absurdas películas antimilitaristas creadas por una unidad militar”. Entrelazó las secuencias militares con tomas de un pueblo cercano donde vivían en ese momento no menos de 7.000 mujeres solteras, trabajadoras de fábricas, jóvenes enfermeras y estudiantes, completamente aisladas de los hombres que servían al ejército. Visto en este contexto, las imágenes de las mujeres parecían transmitir una sola cosa, una especie de anhelo melancólico, ansias de amor mezcladas con una paciente comprensión ante la estupidez de los hombres, mientras imágenes de soldados aparecen de repente como si estuvieran en un gran manicomio al aire libre. La alternancia masiva de secuencias representando sólo hombres y luego sólo mujeres se acompaña de una canción romántica, que habla interminablemente sobre “mil soldados, mil mujeres, pero no hay niños”. Godina consiguió evitar la prisión, pero tuvo que robar la película al Ejército para poder conservarla.

El Festival de Cine de Belgrado de 1972 fue un sitio propicio para el siguiente rodaje. Godina reunió a un grupo diverso de invitados, locales e internacionales, para el festival: **Tinto Brass, Puriša Đorđević, Miloš Forman, Buck Henry, Dušan Makavejev, Paul Morrissey, Bogdan Tirnanić y Frederick Wiseman**. Todas las noches después de las proyecciones oficiales del festival, cuando encuentros y cenas se habían terminado, se infiltraban en un pequeño y abandonado apartamento donde, en un rincón, había una cámara de 35mm. Godina retó a cada uno de sus célebres invitados a crear un cortometraje, siguiendo un conjunto de reglas simples pero rigurosas: una habitación, una posición de cámara, no se puede utilizar ni *zoom*, ni inclinaciones ni panorámicas, un par de minutos cada uno. Y en cada corto la frase “I Miss Sonia Henie”, una famosa cita de los dibujos de Snoopy, tenía que ser mencionada. Todo el resto ya era cosa de la imaginación de cada uno. El resultado: *I Miss Sonia Henie* (1972), una obra de arte conceptual de absurdo humor negro, siete variaciones claramente diferenciadas sobre un tema ridículo, los sueños húmedos de un cinéfilo. El proceso creativo que, por lo común, se desplegaba en una bruma alcohólica y con un ritmo frenético (algunos participantes hoy ni siquiera recuerdan su participación), fue capturado por Godina en una cámara de 16mm, formando *The Making of I Miss Sonia Henie* (1972). Un corto “documental” inspirador, imaginativo y, sobre todo, poseído por el mismo espíritu anárquico que su tema principal. Trascendiendo como un simple (y sin embargo extremadamente preciado) documento de las energías creativas de cierta época, puede ser también visto como una herramienta didáctica única, ya que cada participante, cada uno de ellos experto en su respectivo ámbito, supone un enfoque totalmente diferente para dar vida al mismo concepto: *Sonia Henie*.

Como ya se ha mencionado, el gobierno yugoslavo, apretando con fuerza su control sobre el pensamiento libre de la sociedad a mediados de los 70, no falló en reconocer las notas más o menos abiertas y políticas en las locuras experimentales de Godina, y no fue hasta el año 1980 cuando se le permitió dirigir de nuevo, esta vez reinventándose como director con características narrativas más convencionales, pero en general,

manteniendo maravillosamente su narrativa surrealista. Hoy en día, siendo un profesor de dirección y fotografía retirado y que no ha hecho ninguna película en años, poco a poco Godina se reactiva a sí mismo, permaneciendo, en palabras del crítico **Olaf Möller**, como “un autor de un futuro que necesitamos”.

(1) La época de los cineclubs. Cine y video alternativo en Yugoslavia, por Miodrag Miša Milošević. Blogs&Docs noviembre 2011. <http://www.blogsandocs.com/?p=1564>

El pasado mes de mayo en el festival de Oberhausen se proyectaron varios cortometrajes iniciales de Godina, que han sido recuperados y restaurados. *Pes* (Karpo Godina/Mario Uršić, 1966), *Divjad* (Karpo Godina/Jure Pervanje, 1965) y *A.P.* (Anno Passato) (Karpo Godina, 1966).

Claudine Nougaret y cía. El retrato como autorretrato

Por Carlos Vásquez

A través de *Journal de France*, la sonidista y productora Claudine Nougaret nos quiere transmitir la importancia del trabajo de su compañero, Raymond Depardon, a través de un film-homenaje.

Para introducir la película *Journal de France*, lo habitual sería destacarla como la última de **Raymond Depardon**, codirigida con **Claudine Nougaret**, su sonidista, productora y pareja desde hace ya 25 años, pero pienso que sería más justo decir que *Journal de France* es una película de Claudine Nougaret, codirigida y protagonizada por Raymond Depardon, su pareja y compañero de trabajo. El orden de los factores sí altera el producto.

En algunas entrevistas ambos afirman que es Nougaret quien se propone hacer esta película, quien escribe el guión y consigue los medios, además de ser su voz en *off* la que dirige nuestra mirada sobre el archivo. Depardon deseaba darle visibilidad a ese archivo pero no sabía como. Finalmente en la película es ella quien nos quiere transmitir la importancia del trabajo de su compañero a través de este filme-homenaje. Un homenaje sorprendentemente emotivo, tal vez demasiado. Y es que definitivamente *Journal de France* no encaja en el *estilo Depardon*. Así como trabajar con un equipo de rodaje u otro si cambia el resultado, la autoría, sobre todo en el cine documental, es algo bastante difícil de delimitar.

Profesione: ¿Reporter?

Depardon ya había hecho una autobiografía a través de su archivo, se llamó *Les années déclin* (1983) película que codirigió con el montador de aquella época **Roger Ikhlef**. En el arranque nos aclara lo siguiente:

“Buenas tardes, me han encargado hacer una película para los Encuentros Fotográficos de Arles, y yo he aceptado meterme en un estudio con los técnicos y ser filmado con dos proyectores, uno para la fotografía, el otro para el cine. Voy a intentar enseñarles las fotografías que hecho desde 1957 hasta 1977...”

Un joven Depardon no duda en comenzar el filme de esta manera y así despejar las dudas sobre una supuesta autocomplacencia, pero muy por el contrario *Les années déclin* es una película excepcionalmente ponderada con la que construye un justo retrato de si mismo. Como explica muy escuetamente Depardon, el entramado técnico está allí para lograr la proeza de hacer una película de archivo (casi) en directo, con las imágenes proyectándose mientras él va haciendo comentarios simultáneamente. Lo mismo hace a propósito de sus primeros pasos con la imagen en movimiento, proyectando brutos que ya esbozan su obsesión con el plano secuencia. Percibir sus nervios a través de la voz temblorosa en el arranque y como dubitativamente va dando información simple y escueta de su archivo, es la demostración de que el realizador no está precisamente cómodo. Por eso el dispositivo es tan certero, porque no le permite elaborar excesivamente el relato sobre si mismo. Y tampoco esconderse. Todo gesto en esta película suda honestidad y una apreciable sencillez, precisamente los cimientos sobre los cuales Depardon ha intentado edificar su trabajo.

Poco o nada se le parece *Journal de France*, que vendría a ser complementaria pero en realidad es casi la antítesis. Son películas de naturaleza diferente. Si *Les années déclin* es honda y austera, *Journal de France* es cándida y barroca, si la primera es frágil y contenida, la segunda es expansiva, acelerada y a ratos anecdótica. *Les années déclin* elabora un retrato en torno a sus fotografías, y es en la fijeza esporádica de cada imagen donde se suspende el tiempo y se invita a la contemplación. *Journal de France* se concentra en el archivo fílmico de Depardon, y el movimiento se confunde con la celeridad. Los recursos del montaje

(música, ritmo, estructuración) comienzan a dismantelar la fuerza que podía haber en las capas que componen la película. Y relaciono *Journal de France* en oposición a *Les années déclin* porque creo que es útil para entender como el estilo de Depardon descansa en una metodología. Y que en *Journal de France* evidentemente no se lleva a la práctica. Esta nueva película permite ver que detrás opera un sistema distinto al que Depardon nos tenía acostumbrado, con un lenguaje que evidentemente ha surgido del diálogo con otro lenguaje y de la negociación con otra mirada.

Pareja de imágenes

Tres líneas entrelazadas componen *Journal de France*, que como perfiles de su protagonista también sugestivamente conforman un autorretrato de Claudine Nougaret, la cómplice y primera espectadora del trabajo de Depardon. Las he denominado simplemente: el compañero de viaje, el fotógrafo y el cineasta.

I. Depardon, cineasta

En el análisis de los distintos estratos que componen *Journal de France*, se puede apreciar que el conjunto presenta variados desajustes, no obstante al ir revisando el archivo, aparecen algunas joyas que a pesar de su dudosa actualización e integración al relato, conservan gran parte de su valor original. Se recuperan de la filmografía de Depardon trozos de trabajos difíciles de ver, si no ya material de carácter personal e inédito. Como las escenas del mercenario belga moribundo en Biafra, el plano secuencia sobre el puente Saint Michel intimidando a las jóvenes presentes o las bellas imágenes del inicio que son su primer intento de hacer una película llamada "une fête foraine". Pero definitivamente el archivo de mayor resonancia, lo que denominaría el epicentro del filme, son las imágenes en las que aparece Claudine Nougaret, como el material en súper8 junto a **Éric Rohmer** y el equipo de *Le rayon vert* (su primer largometraje como sonidista) y los retratos en blanco y negro de la época que precede a *Urgences* donde aparece risueña y coqueta. Es aquí donde confluyen todas las líneas que componen esta película, porque *Journal de France* es también una historia de amor, o como bien dice Nougaret, una historia íntima atrapada en el torbellino de sucesos de los últimos 50 años.

II. Depardon, compañero de viaje

Claudine Nougaret y Raymond Depardon trabajan juntos desde 1988. Su primer filme en donde él está en la cámara y ella en el sonido es *Urgences*, después de esa experiencia se han convertido en un tándem inseparable. Él como *homme des images* (así lo define Nougaret), y ella alternando el sonido con roles de producción y realización. La pareja funda en 1992 la sociedad de producción *Palmarie et Désert* destinada a sus propios trabajos. En esta etapa destaca el debut de la sociedad, *Afriques : comment ça va avec la douleur?*, una inquietante película de 163 minutos donde Depardon, en este caso completamente solo, se lanza a recorrer "la idea de un continente" desde el cabo de Buena Esperanza hasta Garet, la granja donde nació. Pero la obra de mayor relevancia ha sido, sin duda, la trilogía *Profils Paysans (L'approche, Le Quotidien y La vie moderne)*, un trabajo excepcional sobre el mundo rural, que se propone seguir las transformaciones, a lo largo de 8 años, que sufren algunas familias campesinas francesas y su ardua labor en la media montaña. Claudine Nougaret ya había hecho un cortometraje sobre su abuelo en *Paul Lacombe (1986)*, en el rural francés. La proximidad y la espontaneidad en su manera de retratar nos dan algunas pistas de su estilo, muy diferente a las maneras de su compañero, quien ya en *L'approche* despliega su carácter más sosegado, fijando la cámara en un punto, y como si quisiera trasladar al cine los códigos de su admirado **Walker Evans**, la frontalidad y la claridad pasan a ser sus rasgos distintivos.

No obstante a las visibles diferencias de estilo, hace 5 años que ambos han decidido codirigir sus trabajos, más vinculados al ensayo y destinado más a museos y galerías, que a las salas de cine. Hubo un antecedente previo en 1997 y se le llamó *Amour*, un poema visual hecho con fotografías de París y África en una mesa de luz. Once años después retoman la codirección y lo hacen con *Donner la parole (2008)*, *La France de Raymond Depardon (2009)* y *Au bonheur des maths (2011)*. Ya en 2012 llega *Journal de France*, que contiene fragmentos o descartes de algunos de estos trabajos casi invisibles.

III. Depardon, fotógrafo

Desde su inclusión en la agencia Magnum, su rol como fotógrafo probablemente sea su faceta más divulgada y solicitada, desde hacer la foto oficial del Presidente de Francia, publicar y exponer sus fotografías, hasta recibir el encargo de fotografiar su mirada sobre una Francia plural, proyecto que le significa dedicar un tiempo y energía considerable. Es en este trayecto donde Claudine Nougaret lo encuentra y decide filmar *Journal de France*, intercalando con este viaje físico por Francia, otro viaje por la historia reciente a través de los ojos de su compañero. Como si Nougaret quisiera hacer extensiva esa articulación íntima que ha forjado con él en una mirada conjunta, y así, llevarla metafóricamente a toda la sociedad francesa. Con uno de los cazadores de imágenes más emblemáticos de protagonista, el filme

generó bastante expectación, pues repasar las imágenes de ese “hijo de campesinos” (así le gusta definirse) que se transformó en una especie de cronista de los recovecos, los descampados y los jardines olvidados que los lemas de la República francesa dejaron de asistir, produce, a lo menos asombro. La guerra, el colonialismo, la *folie*, la pobreza, la exclusión y el olvido, son todas estas, temáticas recurrentes en su obra, aunque no sea necesariamente, en un primerísimo primer plano.

Quienes no crecimos en tierra gala, difícilmente podemos medir acertadamente el tamaño de la figura de Depardon en la historia reciente de las imágenes documentales en Francia. Un verdadero puente entre el reporte más comprometido y el cine más personal, que lo ha llevado a desarrollar un estilo, sin corsés intelectuales, en donde lo verídico en el registro pareciera anteponerse a la verosimilitud. Y esto es quizás porque su profesión de reportero le obliga a cumplir una ética compartida, una disciplina común y no relativista. Y no es que Depardon no dimensione lo espinoso que es conjugar el cine con verdad, es que su cine habita exactamente en esas tierras movedizas. El reporte y la creación, la cámara observante y en otras participante, la guerra, su hogar. Y es precisamente por esto que podría afirmarse que en Depardon es la ética la que determina su estética, nunca al revés.

Depardon, artesano. [coda]

Reflexivo, tímido y silencioso, Depardon como fotógrafo resulta *desértico*. En cambio como cineasta, se transforma utilizando la cámara como armadura o como vigía de sus propios movimientos, dejándose llevar por ese aparente amparo, acercándose hasta entrar en zona de significación. Él separa los dos roles, pero aunque sea uno lejano y el otro, un poco más próximo, se hace en ambos la misma pregunta, ¿dónde situarse para ser más justo? Para Depardon podríamos decir que ciertamente lo documental es una cuestión de distancias, y consecuentemente también de miradas. Y es aquí donde enfatiza, subraya, se aquieta, en el eje mismo desde donde se traza ese punto de vista más fisiológico. La toma de cámara como toma de vista.

Y *Journal de France*, a pesar del resultado general, posee otro gran mérito, que es mostrar, de una nueva forma, a Depardon haciendo imágenes. Porque ¿no es todo el cine de Depardon en realidad meta-lenguaje? Muchos planos de *Journal de France* duran lo que a Depardon le toma encontrar el instante donde todos los elementos dentro del cuadro se disponen de una forma que logre sosegar, aunque sea por un segundo (2), aquella agitada mirada. Asistimos a través de los ojos de Nougaret, a ese precioso momento de creación de una imagen. El fotógrafo mide la luz, mastica las palabras. Piensa en voz alta. Puede explicar con fascinación los detalles técnicos de su composición. Reflexiona sobre la luz, el encuadre y el azar. Pero súbitamente el fotógrafo enmudece, interactúa ahora con el mundo delante del objetivo, prestándole toda su atención. Aguanta la respiración.

Clic!

(1) En esta época Depardon estaba comenzando a desarrollar su faceta cinematográfica, su filmografía era breve aunque ya bastante prometedora, de los primeros reportajes sobre Tchad, Venezuela, Biafra, Yemen y Tibesti, destacan el rodaje clandestino de Jan Palach en Checoslovaquia, *Números Zéro* sobre la redacción del periódico *Matin de Paris*, 1974, *une partie de campagne* sobre la candidatura de Giscard d'Estaing, *Fait Divers* sobre una comisaría de la capital y San Clemente, donde filma magistralmente la isla veneciana que se utilizaba como hospital psiquiátrico.

(2) Depardon, acorde con su devoción por el material argéntico, fotografía el hexágono francés con una cámara de placas, lo que significa que los tiempos de obturación sean más largos de lo habitual. Normalmente de 1 segundo.

Festivales

Marsella, viento en popa

Por M. Martí Freixas

El FID Marsella es un festival que sigue muy firme, con una apuesta teórica que subyace por todo el programa y se lleva a cabo de manera clara y coherente. La epidermis de esta apuesta es que casi todas las sesiones son un reto o una sorpresa, pero es el tejido subcutáneo el que dota de sentido a la palabra “festival”, en este mundo festivalero actual que a menudo pierde sentido, convirtiéndose con demasiada frecuencia en una rueda imparable, azarosa, injusta y desbordada de películas en movimiento.

El FID Marseille se ha elevado estos últimos años, desde la toma de riendas del festival en manos de **Jean-Pierre Rehm** (2001) y de manera progresiva, pero especialmente desde que se empieza a programar ficción (2006), en uno de los festivales más bien valorados en todo el mundo. El FIDM tiene un presupuesto moderado si lo comparamos con otros festivales europeos, pero es como un David dándole a Goliath una y otra vez. “Un festival impertinente”, “este no es un festival tranquilo”, fueron algunas de las palabras usadas en la inauguración para contextualizar el evento.

Personalmente, después de asistir seis años consecutivos -para mí, asentado en Barcelona, acercarme a Marsella es bastante sencillo-, lo que más me interesa del festival son las líneas maestras que corren por detrás. Mucho más allá de que una película nos guste y otra no, de venerar un realizador o apuntarse la medalla de un descubrimiento, o de que el conjunto de filmes brille más en una edición que en otra, la apuesta teórica que subyace por todo el programa es una raíz que se mantiene y se lleva a cabo de manera clara y coherente. La epidermis de esta apuesta es que casi todas las sesiones son un reto o una sorpresa, pero es el tejido subcutáneo el que dota de sentido a la palabra “festival”, en este mundo festivalero actual que para mí a menudo pierde sentido, convirtiéndose con demasiada frecuencia en una rueda imparable, azarosa, injusta y desbordada de películas en movimiento.

El FIDM, que contenía antes en su título la palabra “documental”, la ha traspasado. El debate documental - ficción ha sido trabajado y ya dejado atrás, poco a poco, año a año. Ahora ya es un punto y final y se mira hacia adelante, no se trata de quedarse trabado. Entendiendo el documental como un muy adecuado “campo para la exploración” (1), donde las prácticas artísticas pueden expandirse, donde los campos filosóficos, literarios, ensayísticos, políticos, históricos, pueden fundirse; de un modo libre, comprometido, indagador, provocador; alocado, si es necesario. A partir de ahí, armar un programa, que tiene en sí algunos nombres fieles, algunos círculos artísticos recurrentes (**Roe Rosen** este año en el FIDLab, **Tsai-Ming Liang**, presidente de honor del festival este 2013, **Jean-Claude Rosseau**, las películas alrededor de los **Auguste Orts**, de Axolote Cine, con siempre un ojo atento a un cine del mundo árabe despojado del encasillamiento occidental, como comentábamos en la pasada edición, a filmes especialmente del Líbano, pero también de los Territorios Palestinos, de Argelia; otro ojo pendiente a la producción independiente de países como Argentina, Filipinas, también España, evidentemente Francia) pero que tiene las puertas abiertas a nuevos nombres y propuestas llovidas de donde sea, como este año los varios realizadores balcánicos presentes entre muchos otros. El citado FIDLab (International Coproduction Platform, nacido en el 2009) se puede entender también como una ramificación de esta amplia apuesta, encuentro para la presentación y fortalecimiento de futuros proyectos que de un modo u otro entronquen con la propuesta del evento. Este “laboratorio” tuvo este año como ganador el realizador español **Carlos Casas** con el proyecto *Cemetery*.

Además de este amplio campo de trabajo, en esta edición sobrevoló la figura de **Pier Paolo Pasolini** que vertebró todas las secciones paralelas. En lugar de hacer la clásica retrospectiva de todas sus películas juntas, su filmografía se dividió y dio pie a seis secciones no competitivas. Mezcladas con filmes nuevos, así como también algunos antiguos, entrelazadas por sugerentes concomitancias.

Representaciones

El documental es construcción y la ficción es despojada de la armadura del guión, más de sus costosa producción, y en ese territorio se cocinan nuevos audiovisuales contemporáneos preciosos, que tienen también un ojo en sus precursores, como **Rouch** o **Rossellini**, o el propio Pasolini. Vimos varios ejemplos de ello en el festival. Los que más nos agradaron fueron dos. El primero, *Loubia Hamra*, un largometraje autoproducido por la realizadora **Narimane Mari**, rodado en un par de pueblos costeros argelinos. Es un gran encaje de dos premisas a priori opuestas, la alegría infantil y el drama de la guerra. Como si de un taller de interpretación se tratase, un grupo de niños (ajetreo, libertad, energía) representan a través de las secuencias algunos momentos relacionados con la Guerra de Independencia, o los lejanos puntos de ancla que quedan de ella. A través de esta representación llena de aventura e imaginación, se evoca el pasado argelino, en primera instancia casi como un juego, en su trasfondo la evocación de la historia del país.

El segundo fue *Soles de primavera*, del realizador serbioespañol **Stefan Ivancic**. Cuatro jóvenes serbios, primos y hermanos, el realizador entre ellos, comparten un breve periodo de vacaciones en Belgrado, entre chapuzones y paseos sin rumbo. Es un verano adolescente memorable pero con un triste cruce de caminos inconclusos. Pertenecientes a un país débil y roto frente el neoliberalismo europeo, marcados por el exilio a países más ricos, sólo el más joven del grupo piensa en rebelarse, evocando con inocencia los sueños perdidos de un socialismo que nunca conoció. Secuencias cámara en mano crean un ambiente natural con

diálogos fluidos y una buena dirección de fotografía cautivó, y mucho, por ser capaz de capturar la fugacidad del tiempo adolescente.

También en esos territorios de la representación nos dejó atónitos el artista **Neil Beloufa** con *Tonight and the people*. Es una desestructurada *sit-com* con estándares de la sociedad norteamericana (excitadas *teenagers*, afroamericanos tipo *gangster*, *hippies*, *cowboys*, chica de gasolinera chuleada por latinos) con un extraño sentido del humor que nunca acaba de estallar, expresado sobretudo a través de los diálogos. Beloufa define con cinismo los elementos que hacen a un grupo social clasificable, como si la sociedad occidental pudiera encasillarse en unas etiquetas evidentes y dentro de un decorado barato. Como si los medios audiovisuales creasen y prestablesen los compartimentos de la población, controlándola, convirtiéndola en algo absurdo, que es lo que consigue el realizador al llevar la propuesta hacia los extremos y el estallido, ahora sí, planetario final.

Observaciones y construcciones

Muchas películas del festival, al tener esa raíz bien clara el evento, parecen dialogar entre ellas, un hecho característico de la programación del FIDM. *Lacrau* de **João Vladimiro** es un largo paseo por un pueblo remoto, muy deshabitado. Solo, el realizador filma espacios, anotaciones de aquello que va encontrando, con algunos momentos inspirados y un final de cielo y pájaros muy brillante, pero la película en conjunto se viene abajo por exceso de metraje y trascendentalismo cargante. Algo en común tenía el largometraje filipino *Anak Araw*, de **Gym Lumbera**, pero con bastante más sentido del humor, incursiones del realizador surrealistas y un montaje que parecía pertenecer al azar en una jungla laberíntica. Había una historia detrás de las imágenes, el aprendizaje del significado de las palabras vía diccionario, pero se difuminaba a través de la abstracción del orden de las secuencias. Otra película filipina podría engarzar con esta, por la jungla como referente, de nuevo, y por la libertad de su narración. Tres historias se cruzan en una montaña frondosa, una mujer con un bebé en brazos, unos soldados perdidos y una pareja tatuada y copuladora con un tercer colega que aguanta la vela. El sexo es algo muy presente en esta *Jungle love* de **Sherad Anthony Sanchez**, desde la primera secuencia con una masturbación que deja al espectador las cosas claras. Tras lo explícito, pero, late lo sobrenatural, la energía de la madre tierra, el misterio de esta montaña que ha atraído a todos estos espíritus errantes hacia ella.

En otra jugosa frontera entre lo observado y lo representado, se encontraba *La Buissonnière* de **Jean-Baptiste Alazard**, *road-movie* con una media hora calma y una segunda mitad de drogas y *raves*. Dos amigos, y un tercero siempre tras la cámara, muy cercano e íntimo pero sin hablar ni intervenir, viven con intensidad la fabricación manual de sustancias alucinógenas recogidas del campo así como sus resultados. Un viaje a lo **Kerouac** con una joven generación hedonista que dentro de su experiencia intensa no abandona la idea de crear un mundo alternativo.

Volviendo hacia la observación más clásica, pero con una puerta abierta a distintas interpretaciones -nunca mejor dicho- encontramos la divertida *The Joycean Society*, película belga de **Dora García**. Esta realizadora se inmiscuye en un grupo de lectores y estudiosos de un libro ("el libro"), *Finnegans Wake* de **James Joyce**, quienes llevan más de una década leyéndolo y releyéndolo, descubriendo en cada palabra nuevos significados, en cada frase juegos ocultos. Un sin parar de charlas jocosas nacen de su análisis minucioso sin internets ni wikipedias, pero la realizadora muestra también la obsesión del ser humano, la adicción a algo que llene de sentido nuestras vidas, a la vez que su observación nos puede recordar los grupos de devotos que estudian los textos sagrados sin cesar.

Procesos y reflexiones

Dos títulos de competición mostraban la estructura de construcción de la película, desplegando un esquema de varias capas de montaje. El primero, *Ricardo Bär* (**Gerardo Naumann, Nele Wohlatz**), que fue de las que más nos gustó de todo el festival. En una región fronteriza entre Argentina y Brasil, con una comunidad de lejano origen alemán, los realizadores aterrizan como intrusos con sus cámaras. La llegada, el descubrimiento del protagonista del futuro film y todos los problemas que genera la filmación, acabará siendo la película, a la par, que este proceso conseguirá ser también retrato de la peculiar región. La francesa *Parades* (**Judith Abensour, Thomas Bauer**) es el proceso de hacer una película colectiva en Palestina. Unos jóvenes franceses e israelíes pretenden hacer una película, pero el debate previo a los rodajes, acabará siendo el núcleo del proyecto. Debate sobre prejuicios, sobre voluntades políticas, sobre blancos, negros y grises. Estas discusiones van acompañadas, por un lado, de algunos fragmentos de filmación y son, por otro lado, irrumpidas por otro proceso, el de montaje. En la sala de edición, el intérprete que va traduciendo las conversaciones (que se dan en distintos idiomas, creando así otro proceso en paralelo) corta el montaje, se levanta de la mesa y reflexiona sobre las reflexiones. El supuesto traductor es un actor, **Laurent Poitrenaux**, para mí representando su personaje con exceso de dramatismo, el único

pero que le encontré al film. Los autores, bajo este entramado y a partir de la idea de colectivo cuestionan también su propio rol de autor, muestran la importancia de la reflexión, del camino, por encima del resultado.

Últimas anotaciones

Algunos nombres consagrados también se encontraron en el programa con filmes recientes. Aunque ubicada dentro de las paralelas, según nos comentaron compañeros locales, se entendía más como preestreno (actualmente en salas) que como selección la película de **Avi Mograbi** *Dans un jardin je suis entré*. Sin el *punch* político y combativo habitual, y sin su característica ironía que apela a la participación del espectador, es la peor película de toda su filmografía. Trata de la relación con un amigo palestino con el que traza un recorrido por sus orígenes, lugares que ya no existen o donde no es bienvenido, algo ya sabido y narrado muchas veces. La película carece de energía y Mograbi parece complacido con la representación amable de su propio personaje. Algunos otros nombres *grandes* aparecieron por el programa. Se proyectó *Norte, the end of history* (*Norte, Hangganan Ng Kasaysayan*) del filipino **Lav Diaz**, presente como miembro del jurado, en una de las mejores sesiones del festival. Cuatro horas de una obra *dostoievskiana* que poco a poco va creciendo para ir desde la microhistoria en paralelo de un prometedor estudiante y un desafortunado jornalero para llegar hasta los abismos más profundos y tenebrosos del ser humano. También **Rithy Panh**, en *L'image manquante*, una película consecuente con toda su trayectoria y labor con la memoria histórica de Camboya, muy atada a su voz en *off*, y donde por primera vez cuenta el realizador su historia más íntima. No asistimos a la clausura, **Jonas Mekas**, *Outtakes from the life of a happy man*.

La única película española nueva (se proyectó también *Vampir-Cuadecuc* de **Portabella**) este año en todo el festival fue *De Occulta Philosophia* de **Daniel V. Villamediana**. Un documental con un grupo de música antigua, *La Reverencia*. Encorsetado en la teoría, la película no fluye, ni en sus partes dialogadas, donde las conversaciones de tono pedagógico son muy forzadas, ni en las partes musicales, donde la devoción por el espacio encerrado y los instrumentos enclaustran la libertad de la música. Hay un paralelismo entre la interpretación de música antigua, que a partir de estudios estéticos e históricos refundó ya hace años toda la interpretación musical desde la Edad Media hasta el Barroco -lo que fue un cataclismo en el campo de la música en ese momento- y la realización de Villamediana, cuadrado en su esquema, midiendo con precisión todos los planos, su luz y sonido, como si quisiera también volver atrás en el tiempo, sin la agilidad del digital, las cámaras ligeras y el montaje no-lineal, buscando lo perdido en las primeras décadas del cine como esos músicos buscan los sonidos que se habían perdido en los orígenes de la interpretación.

Ganó el festival **Mati Diop** con el mediodocumental *Mille Soleils*, relato medio documental medio onírico con el actor **Magaye Niang**, protagonista de una película icónica del cine africano, *Touki Bouki* (1972), del cineasta senegalés **Djibril Diop Mambéty**, tío de la presente realizadora. La película vieja está dentro de la nueva, proyectada en las calles de la capital, continuada en la vida de ambos protagonistas, ahora ancianos, separados por el destino de la emigración a puntos remotos del planeta, como son Dakar y Alaska. Otro pequeño pero hondo proyecto nos habló de África y su historia perdida o entrecortada, en este caso salvada por una entrevista hecha en medio de una investigación para un film. Con solo una charla, **Jean-Marie Teno** en *Une feuille dans le vent*, recupera por unos instantes las palabras de Ernestine, hija del líder de la independencia de Camerún, **Ernest Ouandié**. Si el padre tuvo un final drástico con su ejecución, la hija hereda decenas de problemas personales irresolubles, desde la cuestión indentitaria hasta la pobreza absoluta y los malos tratos de sus tutores, lo que la lleva, metáfora del país y en parte del continente, a la consumación en vida.

P.D.

Las películas que más nos gustaron de todo el festival, como *From gulf to gulf to gulf*, de **Shaina Anand** y **Ashok Sukumaran**, producción India y Emiratos Árabes Unidos, la belga *Élevage de poussière* de **Sarah Vanagt**, la argentina *Ricardo Bär* de **Gerardo Naumann** y **Nele Wohlatz**, y quizás algunas otras, tendrán una dedicación más específica en los próximos números de esta publicación.

(1) Entrevista con Jean-Pierre Rehm, [Écritures documentaire], en la revista Zérodeux, por Emmanuelle Lequeux. Núm. 60. Diciembre 2011. Disponible en francés. Última consulta, 20/07/2013.

Reseñas

Gut renovation de Su Friedrich. Fuck you artists!

Por Elena Oroz

Su Friedrich es una de las más reconocidas cineastas experimentales estadounidenses, fundamentalmente por su aproximación feminista al medio. Su irrupción a principios de los ochenta del pasado siglo —en paralelo a Barbara Hammer, Abigail Child o Leslie Thornton, entre otras— supuso un quiebre en el desarrollo de la vanguardia norteamericana y un cuestionamiento profundo de sus fundamentos.

Ya en 1975 **Carolee Schneemann** había expuesto su cuerpo desnudo para denunciar la indiferencia con la que se recibían los filmes realizados por mujeres en su performance *Interior Scroll*, donde extraía de su vagina un pergamino-alegato contra la *ceguera voluntaria* de la comunidad artística y experimental (1). Un gesto provocador y airado que, de forma colectiva, tendría continuidad en 1989, cuando un nutrido grupo de cineastas, entre los que se encontraba **Su Friedrich**, dirigieron una carta abierta al Experimental Film Congress que se había celebrado ese año en Toronto. Este manifiesto no sólo cuestionaba el clasicismo del congreso (centrado en obras de los sesenta) sino la misma idea de “canon de la vanguardia” evidenciando su componente ideológico. En este punto, la carta era meridiana: “Los trabajos han sido seleccionados para *minimizar* las diferencias lingüísticas, sexuales y culturales, para ajustarse al modelo del ‘lenguaje universal de la forma’ tan caro a los esperantistas institucionales. Sólo se reconoce la diferencia cuando puede diluirse en una pluralidad tibia” (2).

En un campo dominado por hombres, figuras como Su Friedrich fueron fundamentales para desafiar la autoridad modernista, disolviendo las fronteras entre alta y baja cultura, a través de estrategias de apropiación y de hibridación formal e introduciendo la perspectiva de género (a menudo en intersección con la raza o la orientación sexual) en sus filmes, como ha resumido **William C. Wees** (3). En definitiva, problematizando, localizando y politizando el lugar de enunciación.

En este contexto, la obra de Su Friedrich se caracteriza por su activismo y por la heterogeneidad formal y narrativa en y entre sus filmes. Por un lado, la cineasta se ha servido de la estricta documentación para articular alegatos políticos, ya sea a favor del matrimonio homosexual (*First comes love*, 1991) o la visibilidad de la comunidad lésbica (*The Lesbian Avengers Eat Fire, Too*, 1993). Por otro, de la narración experimental para relatar historias de desamor (*Rules of the road*, 1993) o indagar sobre la expresión y represión del deseo sexual (*Damned If You Don't*, 1987). Sin olvidar la faceta por la que quizás sea más conocida: la introspección en clave autobiográfica. Desde el yo como instancia enunciativa y política, Friedrich ha explorado la estructura familiar heteropatriarcal (*Sink or Swim*, 1990), las dinámicas de la nacionalización femenina impuestas por el régimen nazi (*The Ties That Bind*, 1984) o el sistema sanitario en relación al deseo sexual, presentando de forma no menos significativa un cuerpo (el suyo) marcado no sólo por la diferencia y la orientación sexual, sino también por la edad y la enfermedad (*The Odds of Recovery*, 2002). Documentación, experimentación, narración y autobiografía convergen en una obra que, como ha resumido **Janet Cutler**, es “al mismo tiempo furiosa y divertida, dolorosa y analítica” (4).

Términos que, hasta cierto punto, sirven también para caracterizar su último documental: *Gut Renovation* (2012), donde la autora se presenta, como cabe inferir del título, como un sujeto encarnado que habla desde las tripas. La rabia, el sarcasmo y, por último, una dolorosa resignación, marcan su acercamiento a un fenómeno global como la gentrificación urbana. Sirviéndose de un mapa en el que contabiliza las nuevas construcciones (¡hasta 173!), Friedrich documenta y cartografía el proceso de reconversión del barrio de Williamsburg en Brooklyn, Nueva York, al que se había mudado (como muchos otros artistas) a finales de los ochenta. Entonces, era un barrio de clases populares e inmigrantes, poblado por pequeños negocios como panaderías, carnicerías o talleres de automóviles, y amplios *lofts* que los artistas remodelaron e hicieron habitables contribuyendo, así mismo, a la revalorización —al menos en términos culturales— del barrio. Si bien, como se explica en la cinta, las leyes preservaron en un principio el entorno (ofreciendo moratorias en el pago de impuestos), en 2005 se inició un salvaje proceso de acoso y derribo. De forma puntual, Friedrich explora y desmonta los argumentos esgrimidos por la administración local (la pequeña industria estaba en crisis) en pro de esta liberalización del espacio urbano y la subsiguiente segregación socioeconómica.

Con una pequeña cámara doméstica y un estilo desenfadado (en ocasiones recurriendo a la cámara oculta), en *Gut Renovation* la directora observa divertida desde su ventana las últimas piedras que resisten los

embates de la maquinaria, recoge los testimonios de artistas y comerciantes preocupándose de forma solidaria por su futuro incierto, recorre las diferentes inmobiliarias para exponer su obscenidad económica y arquitectónica, o se cuela en fiestas pijas, muy pijas, para, en un último gesto de rabiosa impotencia y venganza privada, robar una botella de vino. Así, la visceralidad y el humor brindan los mejores momentos de la cinta: una directora que increpa con su cámara y su voz a los nuevos inquilinos (*hipsters* y *yuppies*) que con su orgullosa indiferencia retan su mirada acusadora o que ironiza sobre una homogeneización urbanística que manufactura una presunta diversidad (“It’s French for ‘Garden’, English for ‘Exceptional Lifestyle’”, reza el eslogan de una promotora) para vender promesas de confort, lujo y distinción en clave exótica. La ironía (a través de sus reflexiones y un acertado uso de los rótulos y la música) emerge también como posición de resistencia frente a una batalla que se sabe perdida de antemano.

Y si bien *Gut Renovation* documenta con rotundidad —y de forma igualmente eficaz, al fin y al cabo es un fenómeno que nos toca muy de cerca— los feroces y rápidos cambios acaecidos en el barrio, carece de la fuerza analítica de trabajos anteriores. Fundamentalmente por la delicada posición enunciativa que asume Su Friedrich y que queda recogida en la pintada que la propia directora realiza en una de las paredes de su, ya, antiguo barrio: “Artists used to live here”. Esto es, apelar de forma exclusiva y sin problematizar, a su condición de artista para vindicar sus derechos sobre el territorio y presentarse igualmente como víctima. No está de más constatar de nuevo que son malos tiempos para la lírica (y en los créditos finales Friedrich rescata algunos mensajes extraídos de un foro de internet donde los artistas son irónicamente despreciados, entre ellos, diversos “Fuck you, artists!”). No obstante, en este caso, se echa en falta mayor capacidad reflexiva o, incluso, una posible (auto)evaluación sobre el paradójico e irónico papel que el arte ha jugado en el proceso de gentrificación, puesto que la revalorización cultural es previa a la económica y, desde la literatura especializada, los mismos artistas han sido vistos como una “fuerza expedicionaria para la gentrificación de los centros urbanos” (5).

- (1) En las primeras líneas del pergamino se podía leer: “I met a happy man / a structuralist filmmaker / -but don't call me that / it's something else I do- / you are charming but don't ask us to look at your films”. La versión completa del texto, así como un análisis de la *performance* se pueden encontrar en M. M Serra y Kathryn Ramey, “Eye/Body: The cinematic paintings of Carolee Schneemann” en Robin Blaetz (ed.), *Women’s Experimental Cinema. Critical Frameworks*, Duke University Press, Durham, 2007, pp. 103-126.
- (2) El manifiesto está disponible en línea, Let's set the record straight. Última consulta, 20/07/2013.
- (3) William C. Wees, “No more giants”, en Jean Petrolle y Virginia Wright Wexman (eds.), *Women & Experimental Filmmaking*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005, pp. 22-43.
- (4) Janet Cutler, “Su Friedrich: Breaking the Rules”, en Robin Blaetz (ed.), op. cit., p.
- (5) Reflexión realizada por David Lay y recogida por Martín Manuel Checa-Artasu, en “Gentrificación y cultura: Algunas reflexiones”, en *Biblio 3W*. Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Vol. XVI, nº 914, 15 de marzo de 2011.

FICHA TÉCNICA: Director, guión, cámara y montaje: Su Friedrich **Mezclas de sonido:** Bill Seery **País y año de producción:** Estados Unidos, 2012

Último Benning (II): Easy rider / small roads

Por Pablo Cayuela y José Manuel Sande

Segunda entrega centrada en la obra más reciente de James Benning. En esta ocasión, después de hablar anteriormente de The war, dos breves anotaciones sobre Easy Rider y small roads, proyectadas el pasado mes de junio en el Centro Galego de Artes da Imaxe (A Coruña)

Easy Rider

Las operaciones de sentido de **James Benning** jamás nos dejan indiferentes. Si la planificación cuasi estática y las mínimas unidades de duración, la vindicación a encuadres hermosos, cuidados y no azarosos, el rigor y las derivaciones del serialismo apoyan sus polifonías condensadas y poéticas, lejos una vez más de toda banalidad, Benning revisita en dos partes y formato digital en 2012 sendos títulos míticos del cine de los años 60 del siglo pasado. Si *Faces* (2012) se articula en torno a las consecuencias de las particularidades estéticas del título de **John Cassavetes** estrenado en 1968 —en palabras de Benning: “My Faces is only close-ups of faces”-, en *Easy Rider* (2012), personal reconstrucción o *remake* abstracto del filme de 1969 dirigido por **Dennis Hopper** en el que nos vamos a detener, a Benning le van a atraer tres aspectos concretos de la propuesta original: su condición de retrato de la contracultura, la (esencial) búsqueda de espacios y el uso musical.

Benning divide el filme de Hopper en escenas y sustituye el plano de 1969 por uno filmado en la misma localización a través de una depurada selección de lugares adscritos a los mismos 95 minutos. La música de los 60 —sin desperdicio, crucial: **Bob Dylan, The Byrds, The Band, The Jimi Hendrix Experience** o el tema motor de **Roger McGuinn**—, es reemplazada por música que Benning escucha hoy, desde su hija, **Sadie Benning, a Suzy Soundz, Chan Marshall y The Sibleys**.

Emblema de cierta contracultura a la vez que síntoma de un momento de mutación histórica, vericuetos del New Hollywood, el hábil apaño generacional de una *road-movie* tan dispersa en lo narrativo —deslavazada suma de segmentos marcada hasta por las desavenencias entre Hopper y los coguionistas **Peter Fonda** (también productor) y **Terry Southern**— como mitificada por vía sociohistórica, nos atraviesa cual *western* moderno que cruza la (amenazadora) nación americana en medio de espacios tradicionales. La travesía por estampas de New Mexico, Arizona, Louisiana, California o el patrimonial Monument Valley (Utah) se enmarca ahora en la particular selección y transformación a la que son sometidos los movimientos del filme de Hopper.

Si el apropiacionismo de la banda de sonido de la película de **Richard Dindo Ernesto Che Guevara. Le Journal de Bolivie** (1994) para su *Utopía* (1998), ya certificaba el interés de Benning por la reproducción, la nueva versión y los juegos derivados, en *Easy Rider* los retos de la relación texto-sonido-imagen dominan su producción. En este desmontaje de un relato previo (no tan) estandarizado, se desborda el carácter enigmático y lírico de los lugares. Se impone el pase doble, la interrelación y las bondades intertextuales de este filme lleno de guiños y reverberaciones, donde susurros y ecos de conversaciones, pisadas de acciones y espacios, adquieren cuerpo, acrecientan su brillantez. Así, la secuencia de la comuna es transformada en agua del río (17 minutos), ejemplar demostración de cómo la agitación deviene serena contemplación, mientras el rescate de diálogos significativos despliega esbozos de conversaciones nocturnas con extractos de frases del explosivo abogado librepensador **George Hanson (Jack Nicholson)**. Un *flash-forward* anticipa el desastre final, único (y fugaz) inserto del original. Las experiencias resultantes del visionado resultan bien diferentes según se haya degustado o no el filme anterior, lo que deja visible una sugerencia: la de su contemplación en simultáneo con dos pantallas.

José Manuel Sande

small roads

Easy Rider y *small roads* pueden pensarse juntas como parte de un proceso de esencialización, en su sentido más literal, muy caro al cineasta americano. Si *Easy Rider* reduce el filme original de Dennis Hopper al registro de sus localizaciones, en una operación de síntesis que desplaza el protagonismo a su elemento narrativo más básico —el paisaje, ya no un decorado, sino el absoluto contenedor de una memoria fílmica— podríamos afirmar que *small roads* hace lo propio pero aplicado a todo el género: la *road movie*. Benning graba a lo largo de dos años 47 carreteras secundarias en 15 estados, cruzándolos en sus respectivas estaciones y cambios climáticos. Podría ser el argumento de cualquier epopeya de carretera del cine norteamericano. Tenemos aquí, entonces, un nuevo filme que ahonda en esa idea de *colección* tan inseparable de sus propuestas cinematográficas, sean éstas en 16mm. o, como el caso que nos ocupa, en alta definición.

Existen, sin embargo, algunas novedades en la plasticidad y composición de los encuadres, derivados de esta transición digital. Aparte de la evidente falta de limitación temporal de las tomas, o de su adecuación formal al 16:9, parece más definitivo el cambio de modelo perceptivo que implica la asombrosa nitidez del HD. *small roads* es, probablemente, un filme que acumula menos intensidad en el centro de su imagen que *RR*, donde la presencia física de los trenes irrumpía en el plano para reclamar toda la emoción del espectador. Pero esta suma de carreteras, salvo alguna excepción, no está atravesada por elementos que puedan romper la imagen con tanta facilidad. Y acaso esto es así porque ahora se activan otras zonas del plano y se reparten por todo el cuadro pequeños focos de atención que el 16mm., por su tendencia al desenfoque radial, necesitaba disponer con mayor equilibrio. En otras palabras: la alta definición permite a James Benning minimizar el movimiento interno del plano en favor de una mirada a la que exige más detalle, mayor recorrido por la pantalla, para comprender la amplitud plástica de cada imagen (1).

El cine de Benning está hecho de viento. En *small roads* se suceden incontables micro-variaciones del plano que no se reducen sólo al paso ocasional de los automóviles. Pocos filmes de Benning dejan de lado el motor natural que agita sutilmente sus encuadres: ese viento que regula el desplazamiento de las nubes y la iluminación de la toma, que hace vibrar la hierba o las hojas de los árboles, que establece la dirección de la lluvia y la nieve. Más que una apología de la belleza, con todo, es una garantía de la eficacia compositiva del cineasta.

Las carreteras, por cierto, son seguramente uno de los paisajes predilectos de la composición clásica. Dos líneas paralelas que parten de la cámara y construyen en su recorrido la profundidad de la imagen. A este respecto, *small roads* es también un tratado de la fuga, uno de los fundamentos básicos de la fotografía capaces de generar, todavía hoy, un drama similar al de la llegada de un tren a la estación de La Ciotat.

Pablo Cayuela

(1) Es interesante resaltar que James Benning tampoco renuncia a algunas otras especificidades del montaje digital como el acelerado o ralentizado de la imagen para ajustar, de un modo prácticamente imperceptible, el ritmo de los elementos que la componen.

FICHA TÉCNICA: Easy Rider. **Realización:** James Benning **Montaje:** James Benning **Producción:** James Benning
País y año de producción: Estados Unidos, 2012. *small roads*. **Realización:** James Benning **Montaje:** James Benning
Producción: James Benning **País y año de producción:** Estados Unidos, 2011

Touch de Shelly Silver

Por Aurelio Medina

Shelly Silver, artista audiovisual afincada en Nueva York, ofrece en *Touch* un sugerente relato pseudoficcional sobre la identidad y la vuelta al pasado, filmando un trabajo fragmentado y reflexivo a medio camino entre el ensayo audiovisual y el diario filmado.

Shelly Silver da comienzo a *Touch* con una imagen en negro y una voz en *off*. Los ojos cerrados a los que hace referencia esta susurrante voz comienzan a engarzar la imagen con el relato. Los ojos se irán abriendo poco a poco y, acompasadamente, un retrato fotográfico se va descubriendo ante nosotros. Silver, artista neoyorquina con una dilatada carrera en el campo del vídeo y la fotografía, se acerca en su último trabajo a *Chinatown* (1), espacio geográfico en constante cambio donde retoma algunos de los tropos fundamentales de su obra audiovisual, a saber, la inmigración, la identidad y el espacio urbano. *Touch* es un ensayo fragmentado que flirtea con la imagen documental y el relato ficcionado, un trabajo de setenta minutos de duración que le permite experimentar con la construcción de una historia, ficticia o real, partiendo de imágenes de un barrio irreconocible y de fotografías ajenas. La voz en *off*, la única referencia tangible durante la película, nos contará la vuelta de un hombre a Chinatown después de cincuenta años para cuidar de su madre moribunda. Durante la larga estancia en el barrio de su infancia recolectará imágenes, buscará qué restos quedan aún del pasado y así comprobará qué ha cambiado desde entonces en este librero de ascendencia china. Nunca veremos su rostro, solo sabremos de él a través de esta voz en *off*. Será el archivo de imágenes que él cree el que le permita ensayar sobre la ciudad, construir una especie de diario filmado sobre sus días en Chinatown, y a su vez, sin mostrarse en cámara, interrogarse con imágenes de otros, con fotografías de otra familia que le sirvan de espejo para hablar de su origen.

En torno a este sutil entramado de imágenes, Silver adopta una forma definida que remite a otros trabajos de su obra: la captación de imágenes estáticas de la ciudad y el acompañamiento sucinto de fotografías con el fin de reconstruir una cierta biografía. Así, al inicio, deslazará una fotografía anónima para presentar cómo será el desarrollo de la película: *Touch* será una historia que se contará partiendo de trazos, transitando las carreteras secundarias del relato, ahondando en el silencio y en la observación diaria, coleccionando fragmentos de una realidad que se descubrirá lentamente como el rostro anónimo con el que arranca la película. La voz se preguntará por estas imágenes fijas del pasado sin darnos una respuesta clara, y estas fotografías participarán de la estructura de la misma forma que las imágenes anónimas sobre Chinatown, mostrando realidades subrepticias de la gran ciudad: la inmigración, la identidad cultural, el anonimato. Varios serán los niveles de significado que soportará la imagen: además de esas fotografías que devuelven el pasado del presente filmado, la voz en *off* se apoyará en momentos puntuales en unos subtítulos que buscarán subrayar el texto.

La voz de este librero fluctúa, da bandazos como si el propio texto pasease por la ciudad y ésta le obligase a desviarse del argumento principal. Así, la inminente muerte de su madre le abrirá otros caminos: por un lado, se parará a mirar la fotografía de hace décadas de dos niñas de origen asiático sobre una terraza neoyorquina (¿formarán parte de su familia?); por otro, dibujará en una fotografía familiar anónima su propio árbol genealógico, un recurso que es todo un acierto: otra familia inmigrante de la Nueva York de principios del siglo pasado se mira en el espejo de su propia familia y le sirve para hablar de su propia tragedia, para emparentar las historias de inmigrantes en la gran ciudad y así hermanar ciertas comunidades. El recurso

epistolar y la contemplación pausada de Nueva York nos retrotraen a **Chantal Akerman** y su *News from home* (1977), aunque la presencia de Akerman también se notará en las imágenes filmadas desde el interior, más avanzado el metraje, con la cámara fijándose en la ventana de su habitación y ensayando sobre el mundo desde un interior (*Je, Tu, Il, Elle, 1974; Là-bas, 2006*). Akerman se presenta como una cineasta errante sabedora de que no puede volver al pasado y Shelly Silver hace lo mismo en *Touch*: la base narrativa de este trabajo es esa imposibilidad de volver atrás, de retomar el tiempo perdido, un tiempo que se escapa en esa metáfora que es la pérdida de la madre y la dificultad para reconocer la Chinatown de la infancia.

Son innumerables los apuntes que bosqueja Silver en *Touch*. La diseminación de la ciudad con la cámara y el abundante texto, además del carácter fragmentario de la película, construyen un sutil crisol de estilos e ideas. Abre el espectro de significados partiendo de su mirada hacia Chinatown, mirándola como una realidad identitaria, como lugar depositario del concepto de inmigración en Estados Unidos; por mucho que el barrio siga cambiando y se vaya convirtiendo incluso en plató cinematográfico, la ciudad mantiene esa marca identitaria, obliga a pertenecer a una comunidad sesgada por la raza, con la paradoja de convivir a su vez como un ser anónimo en la gran urbe. Esta crisis de identidad inherente al ser humano parece lastrar su existencia (“¿y si yo fuera una mujer?”, “¿y si Estados Unidos y China no existiesen?”) cimentada enormemente por su condición sexual, conflicto seminal en su familia y en su entorno, trauma presentado como más que posible motivo de huida física y mental.

Touch incide en la fragmentación y en una construcción narrativa basada en apuntes y divagaciones, lo que provoca que la atención se disperse a veces y algunas de esas reflexiones pasen desapercibidas, por lo que la constante asociación de planos con el texto a veces parece inconexa. Las ideas finales vuelven a apuntar a una cierta reflexión sobre la construcción de la película como una colección de instantáneas, de momentos filmados; parafraseando a **Mekas**, una suerte de destellos de belleza a medida que uno camina, pero más autoconsciente y reflexivo que el cineasta lituanoamericano. La aparición al final del rodaje de *Si la cosa funciona* de **Woody Allen** (“un extra de mi película”) da al filme un cariz metacinematográfico con el que en cierto modo cierra el círculo de su película, devolviéndonos ese crisol de ideas que amalgama *Touch* y todas las posibles películas que esconde. Una obra que, como la voz en *off*, susurra y sirve a este librero (y a Shelly Silver, en definitiva) para “enseñarme a mí mismo como mirar a través de una máquina”.

(1) Silver ya había trabajado sobre Chinatown en el corto *5 lessons and 9 questions about Chinatown* (2009), donde volvía a tratar los temas de la identidad cultural y la inmigración.

FICHA TÉCNICA: **Realización:** Shelly Silver **Ayudante de montaje:** Cassandra Guan **Voz:** Lu Yu **Postproducción de sonido:** Bill Seery, Mercer Media **Fuentes de archivo:** The National Archive, The Museum of Chinese in America **Producido por:** House Productions **País y año de producción:** Estados Unidos, 2013

Touch de Shelly Silver fue premiada con una Mención Especial del Jurado en Cinéma du Réel 2013. Blogs&Docs realizó una entrevista a esta directora en el año 2010 en su paso por el festival MARFICI en Mar del Plata.

<http://www.blogsanddocs.com/?p=590>

Casas para todos

Por M. Martí Freixas

Gereon Wetzel, con una selección de localizaciones de la España post-burbuja inmobiliaria, ha creado una acertada metáfora visual de este país.

Este documental contiene una buena cantidad de imágenes, y también algunas secuencias, que sirven a la perfección como metáfora de la España actual, hoy, julio 2013, la España que describen los periódicos y los telediarios, que no tienen páginas ni minutos suficientes para explicar la crisis y la corrupción desbordante, que no gozan tampoco de la libertad para iluminar las cloacas del estado.

Gereon Wetzel, realizador alemán que antes había realizado un documental relacionado con el cocinero estrella **Ferran Adrià** (*El Bulli: Cooking in progress*, 2011), muestra aquí otro tipo de preocupaciones. En *Casas para todos* se va de viaje a cinco espacios muy concretos del territorio español, ciudades estrella y estrelladas, la *crème de la crème* de la burbuja inmobiliaria. Sitios que en un momento de auge económico, falso, exagerado, corrupto, se medio levantaron con el espíritu del *pelotazo* y el erróneo concepto del crecimiento infinito.

Estos cinco espacios sirven como representación de todo lo que hay detrás del pinchazo de la burbuja inmobiliaria española. Y sirve para representar todos sus niveles: desde Ayuntamientos quebrados por décadas debido a su mala gestión, pasando por centenares de políticos imputados por prácticas fraudulentas relacionadas con el sector de la construcción, hasta aquellos que entraron en la sed especulativa en una de sus múltiples y pequeñas fórmulas. Estas imágenes ilustran el sin sentido de un capitalismo codicioso, salvaje y autodestructivo.

Estos cinco espacios han perdido su significado original. Son absurdos. En ellos no se desarrolla ninguna actividad, o si se lleva a cabo alguna, no tienen relación con las actividades previstas en su inicio. El *top-five* de Wetzel, por orden de aparición, es: Ciudad de Valdeluz, una enorme urbanización en la provincia de Guadalajara; Seseña, otra urbanización gigante a unos 40 kilómetros de Madrid; Polaris World, un gran *resort* de relax y golf en la comunidad de Murcia; Marina d'Or, una "ciudad de vacaciones" y el conocido Aeroport de Castelló que no tiene aviones, ambas en la comunidad valenciana. Aunque hay bastantes más y podría haber encontrado ejemplos en cada Comunidad Autónoma, el muestrario es certero.

El realizador planta su trípode para mostrar la absurdidad: ciudades a medio construir, despobladas, proyectos fracasados con escasos ciudadanos que deambulan como *zombies*. Un vigilante que no tiene nada que vigilar y se pasa el día haciendo pesas, tres chicos con sus *skates* en contra dirección en carreteras vacías, soldados haciendo prácticas como si estuvieran en Fallujah, un niño con un avión de juguete a control remoto, que tiene todo un aeropuerto para él solo...

Wetzel decide alinear la observación con algunos contrapuntos, unos más afortunados que otros. Intertítulos con audios de frases de algunas personas responsables del crecimiento falso y desmedido de España, frases de hace una década en boca de **José María Aznar**, **Ana Botella**, **Isidre Fainé**, el constructor **Francisco Hernando El Pocero**, **Carlos Fabra**, todos alimentando la bestia económica que ha acabado por estallar. También crea algunos diálogos y conversaciones con el otro lado de la moneda, aquellos que se han quedado sin vivienda y ahora son *okupas* a la fuerza en esas casas deshabitadas, o quienes subsisten bajo un puente o donde pueden. Esas incursiones verbales no acaban de funcionar muy bien, viran hacia un tono informativo y, sobretodo, rompen el clima espectacular del paisaje catastrófico mostrado en las partes observacionales.

El último intertítulo intenta ser conclusivo y es demasiado simplista. Es una frase del periodista escocés del siglo XIX **Charles Mackay** (*Extraordinary Popular Delusions and the Madness of the Crowds*, 1852) que hace alusión a los periodos de "enloquecimiento" y "excitación" de la población, como si hubiera fiebres del oro cíclicas. Me parece demasiado superficial encajonar toda la burbuja inmobiliaria española, que ha arrastrado al país a su crisis más fuerte quizás desde la Guerra Civil, en una argumentación de locura colectiva. Creo que hay varios motivos y no es sencillo analizarlos, menos resumirlos en una sola frase concluyente. Según expertos en la materia los responsables más inmediatos son los gobiernos (PP y PSOE, sucesivamente) que no frenaron la burbuja inmobiliaria, más bien la alentaron, para sacar rédito electoral ante las cifras favorables de crecimiento del PIB, de creación de empleo y de riqueza en el país... a corto plazo (**Gonzalo Bernardos**). Pero también podemos intentar ir un poco más lejos. La mentalidad española obcecada en la compra frente al alquiler, muy diferente al resto de Europa; la casi impunidad ante el delito económico, un boquete abierto en el corazón de la justicia española; o generalizando más, las prácticas antidemocráticas (¿heredadas del franquismo?) instaladas en toda la población, desde la Monarquía hasta las clases modestas, como la falta de ética social y económica. Seguramente, entre varios otros motivos.

A pesar de estos pequeños aportes políticos poco profundos, el viaje de Gereon Wetzel vale la pena por sus oportunas estampas, buena ilustración de esta España fallida y corrupta, con la juventud sin trabajo o fuera del país, con los recortes de la UE pisándole los talones, con miembros que se quieren desmembrar... etcétera, etcétera, etcétera...

FICHA TÉCNICA Concepto: Anna Ginestí Rosell, Gereon Wetzel **Dirección, realización y montaje:** Gereon Wetzel **Sonido:** Raúl Fernández San Miguel **Postproducción de imagen:** Fabian Spang **Diseño de sonido:** Jörg Elsner **Postproducción de sonido:** Michael Hinreiner **Música:** Josef Mayerhofer **Investigación:** Teresa Calveras, Raúl Fernández San Miguel, Anna Ginestí Rosell **Director de producción:** Raúl Fernández San Miguel **Ayudante de producción:** Johannes Schubert **Productor:** Ingo Fliess **Producido por:** If... productions **Coproducción:** ZDF/3sat **País y año de producción:** Alemania, España, 2012

Casas para todos de Gereon Wetzel fue programada en la sección paralela [Inferno](#) del pasado festival FID Marseille.

DVD: Art & Cinema. Películas (belgas) sobre arte

Por Jorge Oter

La CINEMATEK ha comercializado el pack con tres DVD *Art & Cinema* que reúne diecinueve films belgas pertenecientes al particular subgénero del cine sobre arte. Se incluye en él un pequeño libro en tres idiomas (alemán, francés e inglés) con un ensayo del especialista **Steven Jacobs** en torno a la aportación belga a dicho ámbito y fichas de las películas. Dos de los discos contienen exclusivamente películas de este tipo realizadas por **Henri Storck** y por **Luc de Heusch**, respectivamente, mientras que el disco restante (el único que no se vende también por separado) presenta obras de **Charles Dekeukeleire**, **André Cauvin**, **Paul Haesaerts** y el pintor **Pierre Alechinsky**.

La caja incluye cintas tan tempranas como *Thèmes d'inspiration* (Dekeukeleire, 1938), en la que el director puede tomar retratos cinematográficos de sus contemporáneos y compararlos con personajes pictóricos, o *L'Agneau mystique* (Cauvin, 1939), descrita como "probablemente el primer documental sobre arte centrado por completo en una sola obra" (p. 79). En ésta se realiza un recorrido guiado, tanto por el audio como por el movimiento de cámara, por un retablo de los hermanos **van Eyck** en Gante. Estos films se sitúan en la línea de salida de la época dorada para el documental sobre arte, las décadas de los cuarenta y cincuenta (*Racconto da un affresco*, de **Luciano Emmer**, es de 1938). Como señala Jacobs, para los autores a él dedicados "el documental sobre arte era la cima del cortometraje experimental." (p. 64)

Entre las obras más volcadas sobre lo exclusivamente pictórico, *Rubens* (Storck, Haesaerts, 1948) se nos presenta como un referente en el terreno del análisis (p. 71). El film utiliza múltiples recursos, que pueden llegar al exceso, de entre los que destacan animaciones de diagramas que pretenderían esquematizar la estructura plástica de las pinturas. El trabajo fílmico sobre la pintura es variado y constante: fragmentación, comparaciones, superposiciones, encadenados, etc. También, la cámara puede rotar mientras sigue en traveling las formas curvas plasmadas en los cuadros. En ocasiones, Storck se tomaría libertades con respecto a las intenciones de la obra de referencia -por lo que se le habría criticado- y, en cuanto a ello, Jacobs señala que "Storck simplemente utilizaba las obras de arte como un material en bruto que después transformaba en elementos fílmicos" (*ibíd.*). La posterior *De Renoir à Picasso* (Haesaerts, 1950) retoma algunos efectos de *Rubens* y se aplica, como aquélla, a una pantalla partida que permite poner, unas al lado de las otras, figuras comparables pintadas por el mismo autor o por varios. Además de en los pintores del título, el film se centra también en **Georges Seurat**.

Algunas de las piezas cuentan con la presencia del artista, como *Le monde de Paul Delvaux* (Storck, 1944-1946) en la que, además, se habrían retirado los marcos y yuxtapuesto los cuadros para que la cámara pudiera desplazarse sin obstáculos de una pintura a otra (p. 69); es decir, proponiendo un universo unificado. *Magritte ou la leçon des choses* (de Heusch, 1960) combina en continuidad, con tono ficticio, imágenes de las pinturas del autor y escenas con el propio **René Magritte**, característicamente sucedidas en un mundo teñido de azul. En ciertos casos hay un interés especial en la propia "actividad física del artista" (p. 83), como en *Alechinsky d'après nature* (de Heusch, 1970), en la que vemos al pintor en el trabajo y en la que se realizan animaciones de las fases de creación de algunas obras. Incluida *Dotremont-les-logogrammes* (1972), las tres primeras piezas de de Heusch recogidas en los DVD son muy libres (se trata, por otro lado, de las tres primeras películas en color de las hasta ahora citadas). La popular *Visite à Picasso* (P. Haesaerts, 1950) muestra al artista en su estudio e introduce de forma pionera el uso del plexiglás sobre el que pinta el genio (p. 73). Más tarde, en *Quatre peintres belges au travail* (P. Haesaerts, 1952) -también en color- los artistas **Edgar Tytgat**, **Albert Dasnoy**, **Jean Brusselmans** y **Paul Delvaux** trabajan de nuevo sobre material transparente, en el que representan las cuatro estaciones y las fases de la vida humana. Los discos incluyen asimismo algunas obras sobre otros artistas no pintores, siendo de interés los films sobre escritores *Herman Teirlinck* (Storck, 1953) y *Michel de Ghelderode* (de Heusch, 1957).

Esta recopilación de películas ofrece una muestra de lo sucedido en una cinematografía concreta dentro del campo específico del film sobre arte. Mientras esto pasaba en Bélgica, Luciano Emmer trabajaba sistemáticamente en el cortometraje sobre pintura en Italia, **Alain Resnais** creaba las obras más significativas en Francia o **Carl Theodor Dreyer** abordaba los temas de la escultura o la arquitectura en Dinamarca. En los mejores casos, estas pequeñas películas podían cuestionarse qué es lo propio de su arte en relación a lo propio del arte que tenían enfrente.

_Fugas

De espacios y obras. Light Music de Lis Rhodes como objeto; como excusa, también

Por Ainize González García

En su origen, la obra de Rhodes estaba planteada como una performance que ponía en tela de juicio los límites formales, espaciales y performativos del cine. En este sentido, ha sido considerada una obra emblemática del cine expandido en la que destaca el papel activo de un espectador que se ve sumergido en un ambiente totalmente dinámico. O no del todo.

La pieza *A la minoría, siempre* (2013) de **Jon Otamendi** (Getxo, 1978) formó parte de la exposición *Izena gero* que, comisariada por **Iskandar Rementeria**, ocupó la sala 103B del Guggenheim de Bilbao entre el 1 y el 26 de mayo de 2013. La obra estaba formada por cinco segmentos de lona blanca tensados que ocupaban una longitud total de poco más de 15 metros y que estaban colocados a tres metros de altura. Los elementos, dispuestos de una manera horizontal, parecían, en una suerte de diálogo integrador, estar en sintonía con el espacio que los albergaba. No obstante, dicho espacio veía modificado su estructura original y, además, lo hacía mediante un material intencionadamente pobre y que, a priori, no debería suponer una amenaza. En este sentido, no es únicamente que el techo perdiese altura sino que, además, la luz, pese a los tres centímetros de separación entre segmentos, veía menguada su potencia en la parte inferior, justo en el ámbito en el que la visión juega un papel fundamental, y, por el contrario, incrementaba su intensidad en el nuevo vacío que la lona había creado en la parte superior. Un nuevo espacio que la obra se había encargado de generar para el espectador, también para sí misma. Así pues, el espectador no estaba únicamente sometido a la modificación de las condiciones perceptivas sino que, además, era desposeído de un espacio que antes ocupaba y que, tras la intervención de Otamendi, le había sido irremediamente arrebatado. No en vano, la obra es fruto de un gesto prácticamente "arquitectónico" que, lejos de la monumentalidad más rotunda, acaba por ser de una sutilidad tal que se convierte en apenas perceptible al ojo del espectador. ¿No decía **Barnett Newman** que escultura era aquello con lo que tropiezas cuando das un paso atrás para contemplar un cuadro? (1)

Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable (1967) de **Ronald Nameth** (Detroit, 1942) es una de las obras expuestas en la muestra *This Is not a Love Song* comisariada por **F. Javier Panera** que puede verse entre el 22 de mayo y el 29 de septiembre en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona. Es un vídeo de cuatro canales que tiene una duración de 24 minutos y cuatro segundos durante los cuales no sólo se recoge uno de los *happenings* que **Andy Warhol** llevó a cabo con la Velvet Underground entre 1966 y 1967 – en efecto, *Exploding Plastic Inevitable* – sino que, valiéndose de la acción que está teniendo lugar, acaba por conseguir una pieza de una entidad plástica, sonora y visual propia. El resultado: un ambiente sugeridor, calido y meloso. Aunque puede que también angustioso por lo claustrofóbico de la imagen, en ocasiones ampliada hasta casi la distorsión. Una sensación semejante a la que produce la secuencia del interior de la barraca de *Il deserto rosso* (1964) de **Michelangelo Antonioni**. Y no sólo por la coincidente digresión narrativa sino también por el color. El rojo de Nameth, más sutil, menos satinado también, que el del film de Antonioni, pero igualmente evocador y envolvente. Devana la pieza de Nameth, incluso, porque rodea al espectador. Así, la imagen acaba por expandirse e invadir toda la sala. De hecho, los intersticios por los que se accede y se sale de la misma han tenido que ser cubiertos con unas gruesas telas de color blanco para que la imagen no escape por los huecos. Esto es, una "expansión", pero "controlada".

La exposición *Insomnia* comisariada por **Neus Miró** tuvo lugar en la Fundació Joan Miró de Barcelona entre el 22 de marzo y el 16 de junio del 2013. La pretensión de la muestra era reunir, en un marco temporal que iba desde los años 60 hasta la actualidad, a un grupo de artistas, nacionales e internacionales, cuya obra explorase el cine como medio. Una de ellas era **Lis Rhodes** (Londres, 1942), destacada miembro de la London Filmmakers' Co-op, con su obra *Light Music* (1975). Dentro de la muestra *Insomnia*, Rhodes estaba englobada dentro de aquellos autores que, en criterios de Miró, experimentaban con la proyección y los nuevos espacios de visionado. La pieza duraba 25 minutos y estaba compuesta por dos proyectores 16mm que, situados uno frente al otro, proyectaban una serie de imágenes abstractas en dos pantallas igualmente contrapuestas. El sonido era óptico por lo que podría decirse que, en la obra, el espectador veía en la pantalla aquello que estaba escuchando. (2)

En su origen, la obra de Rhodes estaba planteada como una performance que ponía en tela de juicio los límites formales, espaciales y performativos del cine. En este sentido, ha sido considerada una obra emblemática del cine expandido en la que destaca especialmente el papel activo de un espectador que se ve sumergido en un ambiente totalmente dinámico. O no del todo. El hecho de situar un proyector frente al otro proyectando al mismo tiempo imágenes en cada una de las dos pantallas, permite al espectador ocupar diferentes perspectivas de visión ante a la obra. Vaya, que no muestra al espectador cómo y desde dónde debe observar la imagen. De esta forma, aquel que observa bien puede quedarse en uno de los ángulos y ver la luz que acaba por impactar en las pantallas, sin interferencia alguna. O, por el contrario, bien podría situarse en medio de los focos interrumpiendo las imágenes con la proyección de su sombra. Formas escultóricas, casi reconocibles, pero que quedan ocultas por la oscuridad, tal y como sucede en una obra posterior de la autora titulada *Light Reading* (1979), convirtiendo, de esta manera, una acción personal en una experiencia colectiva. En *Light Reading*, Rhodes juega con la oscuridad, la luz, la presencia y el sonido. Cuatro cualidades que también tienen lugar en *Light Music*.

La oscuridad como aquello que permite percibir la luz y con ella la imagen. La luz como ese elemento que de un modo "físico" o casi "metafísico" acaba por "invadir" el espacio y al espectador, también (3). La presencia como aquello que permite la función social de la obra. Pero, ¿y qué hay del sonido? Argumenta **Joanna Kiernan** que la obra de Rhodes muestra casi en su totalidad una abstracción experimental que generalmente está asociada a la música y rara vez a las artes visuales (4). No es de extrañar, pues, que una de las razones que la llevaron a realizar la obra *Light Music* fuese la poca atención que las mujeres compositoras de música contemporánea han recibido. Además, el sonido, de igual modo que la luz, la imagen y la presencia, permite esbozar y enfocar el espacio. Así ocurre, al menos, en las obras de **Janet Cardiff** y **George Bures Miller** en las que la música y el sonido contribuyen a transformar un espacio virtual en un espacio físico (5). La música como espacio, como volumen, como escultura incluso.

Tanto *A la minoría, siempre*, *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* como *Light Music* son obras que tienen una relación directa con el espacio. Mientras en la primera el espacio está ligado íntimamente a la forma que tiene la obra, en la segunda la "expansión" hace necesaria una superficie sobre la que "expandirse" y, en la tercera, dado su marcado carácter accional, el lugar y aquellos que decidan "participar" en, y de, ella, acabarán por hacer de la obra "otra" en cada ocasión. Puede decirse, entonces, que estas tres piezas surgen del espacio. Aunque también es cierto que en su apropiación, en su aprovechamiento, en su redefinición, las obras acaban por alterar de una manera nada ingenua el "ambiente". Cabría preguntarse, pues, si no son las obras las que acaban por hacer al espacio.

(1) Cita extraída de R. E. Krauss, "La escultura en el campo expandido" (1979) en R. E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, p.295.

(2) Las imágenes están formadas por líneas trazadas con tinta sobre todo el fotograma, incluida la banda de sonido. De ahí la correspondencia entre sonido e imagen.

(3) La disposición de los proyectores así como la posibilidad del espectador de situarse justo en medio de éstos, recuerda en cierto modo a la diafonía inventada por José Val del Omar en la que el espectador estaba flaqueado por dos fuentes sonoras, una delante y otra detrás, y con las que éste debía establecer "un diálogo o contrapunto perceptivo-espacial". R. Gubern, Val del Omar, cinemista, Diputación de Granada, 2004, p.61.

(4) J. Kiernan "Reading Light Reading" (1983/1984) en N. Danino, M. Mazière, *The Undercut Reader: Critical Writings on Artists' Film and Video*, Wallflore Press, Londres, 2003, p.111.

(5) Véase R. Beil, "Pirotecnia para los tímpanos y la corteza cerebral. Ruido, sonido y música en la obra de Janet Cardiff y George Bures Miller" en R. Beil, B. Marí (ed.), *Janet Cardiff & George Bures Miller. The Killing Machine y otras historias 1995-2007*, Macba, Barcelona, 2007.

Underdocs

Récits d'Ellis Island, el fantasma de una pequeña isla abandonada

Por Santi Rubín de Celís

"Cuando un realizador en busca de sus orígenes se topa, por azar, con un escritor que también anda a la búsqueda de los suyos, ambos hablan de Ellis Island, planean un film sobre Ellis Island..." En 1978, el Institut National de l'Audiovisuel encargó a una pareja de futuros amigos, Robert Bober y Georges Perec, una película sobre la emigración a América. El resultado, un film y un viaje, de fuera adentro, sobre el exilio físico y el personal.

A menos que me traicione la memoria, perdida entre las páginas de *Pierres*, de **Víctor Hugo**, encontramos una frase: “el exilio es una especie de largo insomnio”. ¿Insomnio o amnesia? En cualquier caso, una pérdida: de las raíces, de la lengua, de la identidad, de los recuerdos, de los seres queridos... En esta línea, **Marie-Pascale Huglo** ha escrito que el relato de *Récits d'Ellis Island*, el libro de **Georges Perec** publicado en 1980, pero también, evidentemente, la película homónima realizada por él junto a **Robert Bober** ese mismo año, se inscribe en una serie de “desapariciones” (1). Desapariciones físicas, de aquellos que emigraron; desaparición de los vestigios de la misma isla (hoy en día ¿recuperados? bajo la forma de un Museo de la Emigración); desaparición del propio Perec, en 1982. Desaparición –ante todo– de la memoria de la emigración, cada vez más perdida en el tiempo, pese a los intentos desesperados de nuestra sociedad por multiplicar los lugares de la misma.

Bajo una forma híbrida –como lo sería más tarde la del libro (2)–, a medio camino entre el documento, el testimonio y la auto-interpelación, *Récits d'Ellis Island*, subtitulada “historias de errancia y esperanza”, resulta un viaje justo allá donde la memoria histórica y la personal se encuentran. Y, como casi siempre, no es el destino lo que importa sino el viaje mismo. Uno triple en este caso: el de todos aquellos que, dejando atrás incluso lo más íntimo: el apellido, su propia identidad, buscaron una nueva vida en esa “tierra de esperanza” a la que canta elegíacamente el *Star-Spangled Banner*; la visita a Ellis Island, o, mejor dicho, a sus restos, una especie de ritual casi mágico de la aparición y la desaparición; y, por último, el viaje personal de Perec y Bober al interior de sí mismos. “Cuando un realizador en busca de sus orígenes se topa, por azar, con un escritor que también anda a la búsqueda de los suyos, ambos hablan de Ellis Island, planean un film sobre Ellis Island...” (3). Entonces, Ellis Island, la puerta de la tierra prometida, elegida en tanto que símbolo del exilio (físico o personal, qué más da), como su corporización. Extraña corporización, desde luego, la de un no-lugar que resultaba solo un umbral, un sitio de paso, el lugar de la ausencia de lugar, tan incorpóreo como un fantasma. Perfecto en tanto que símbolo, prestando una imagen –un tanto borrosa, eso sí– a uno de los fenómenos sociales más intensos y determinantes de la historia aún reciente. En una aparente paradoja, el esfuerzo persistente por restituir espacios públicos de recuerdo a través de “lugares de memoria” ha generado numerosos puntos ciegos, olvidos y/u omisiones. Ellis Island significó, como escribe el propio Perec en su libro, “el fin de una emigración casi salvaje y la llegada de una oficializada, institucionalizada y, por decirlo de alguna manera, industrial” (4).

Un siglo más tarde, desde 1990 para ser precisos, al convertirse en museo, esa misma isla se erige en lugar oficial, institucionalizado, industrial de la memoria. El lugar simbólico “de una lucha por el poder, por el monopolio del pasado y la reconquista de la posteridad de lo que se perdió en la realidad” (5). Esos “lugares de memoria”, nacidos de un sentimiento de deuda, de la necesidad de una conciencia conmemorativa, reviven una historia “oficial” construida, creada a partir de la simplificación y del olvido. Algo de lo que, pese a su incapacidad para predecir el futuro (aquello en lo que se convertiría apenas una década más tarde la isla), claro, Perec y Bober se dan cuenta inmediatamente.

Récits d'Ellis Island, como buena parte de la obra escrita de Perec, está construida alrededor de un principio de fractura. “La figura (la no-figura) de la ruptura, de la fragmentación se impone hasta tal punto a George Perec que la encontramos en la gran mayoría de sus textos. El espacio (*Especies de espacios*) no puede ser sentido, pensado, más que en el momento en que se rompe. La inmensa 'novelas' que es *La vida instrucciones de uso*, se cuenta pagando el precio de ese 'salto del caballo' que nos hace revolotear de habitación en habitación de arriba *abajo* del edificio y rebotar de historia en historia. *W o el recuerdo de la infancia*, se construye alrededor de sistemas de rupturas tanto inarticulados como admirablemente articulados” (6). Por encima de todas ellas, estos *Récits* son la cumbre de los cabos sueltos, el culmen de las historias entendidas en tanto que accidentes, la confirmación de que memoria e historia funcionan en dos registros radicalmente distintos. Después de todo, la memoria no es más que una hábil coordinación de sospechas. Por ello, Perec y Bober son conscientes de la incapacidad de revivirla, aunque sea de una forma potencial, a través de sus imágenes. ¿Debilidad de la imagen, imposibilidad de cualquier testimonio? Más bien, una cuestión a la que el film entero trata de dar respuesta: ¿Cómo representar aquello que está situado “al límite de lo que puede ser dicho” (7)? Quizás sea precisamente de ahí de donde surge el sentimiento de inmensa nostalgia que inunda el film. De la aceptación de antemano de una derrota tenida como algo inevitable. Y toda la película bascula, así, del imperativo del testimonio (su mismo origen) a una forma de meditación poética sobre las ruinas. Las ruinas de Ellis Island, el fantasma de una pequeña isla abandonada. Las ruinas de la memoria, “ese montón de espejos rotos”. Las ruinas de un film que se convierte él mismo en migración.

- (1) Huglo, Marie-Pascale: "Mémoire de la disparition: Récits d'Ellis Island, L'Album" en Protée, vol. 32, nº1, 2004, p. 7.
- (2) Perec, Georges: Ellis Island, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2004. Partiendo de una separación entre imagen y texto escrito, el libro instaura un modo especial de lectura, entrecortado, fragmentario, no sincrónico. Algo que está también relacionado con lo diverso de sus registros: testimonial, autobiográfico, documental, historiográfico, etc.
- (3) Extracto del comentario de Georges Perec a Récits d'Ellis Island.
- (4) Perec, G.: Op. cit., pp. 12-13.
- (5) Nora, Pierre: Les lieux de memoire (3 Vols.), París, Gallimard, 1984-1992.
- (6) Burgelin, Claude: "Prólogo" a Perec, G: El Condotiero", Barcelona, Anagrama, 2013.
- (7) Perec, G.: Op. cit., p. 56.

FICHA TÉCNICA Récits d'Ellis Island, Histoires d'errance et d'espoir **Dirección y guión:** Robert Bober, Georges Perec **Dirección de fotografía:** Jacques Pamart **Ayudante de fotografía:** Claude Pezet **Sonido:** Jean-Claude Brisson **Montaje:** Claude Fréchède, Blanche Cuniot **Producción:** Institut National de l'Audiovisuel **Año y país de producción:** Francia, 1980