

## Blogs&Docs. Noviembre - Diciembre 2013 Gracias a todas y todos

### SUMARIO

#### **PORTUGAL**

E agora? Lembra-me. Pág. 1

O corpo de Afonso. Pág. 3

Doc's Kingdom 2013. Resistencia de una isla. Pág. 6

#### **ENTREVISTAS**

Wang Bing: "Cada persona es una persona". Pág. 8

Lav Díaz: "La duración hace a mis películas muy literarias". Pág. 11

Sylvain George: "Métodos sencillos de filmación fundados a partir del respeto por las personas parecen hoy en día revolucionarios" (disponible *online*)

#### **FESTIVALES**

Festival de Cine Europeo de Sevilla. Resistencia y rechazo. Pág. 14

#### **RESEÑAS**

Lastuja - Taitelijasuvun vuosisata de Peter von Bagh. Pág. 16

DVD: La vida es más interesante que la obra. Kenneth Anger. Magick Lantern Cycle. Pg. 18

#### **UNDERDOCS**

The Watermelon Woman. Most times you have to write the herstory. Pág. 21

#### **FUGAS**

Introducción a cinco contracriptas de la historia del cine. Pág. 23

Blogs&Docs newsletter 66. Noviembre - Diciembre 2013. Gracias a todas y todos. Han colaborado en este número: Miguel Amorim, Celeste Araujo, Pablo Cayuela, Covadonga G. Lahera, Ainize González García, Cloe Masotta, Aurelio Medina, Elena Oroz, José Ramón Otero Roko, Víctor Paz Morandeira, Mireia Ribé.  
Agradecimientos: Carlota Bantulà, Júlia Girós.

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.

### \_ PORTUGAL

#### **E agora? Lembra-me**

Por Covadonga G. Lahera

*Joaquim Pinto, destacado sonidista y desconocido como realizador para la mayoría, filma con "E agora? Lembra-me" un documental atravesado por lo autobiográfico de manera decisiva y rotunda, con la contribución y presencia de su esposo, Nuno Leonel, ambos portadores del VIH.*

#### **De tripas, corazón**

Toda película comienza en su título. Esta es una película traspasada especialmente por la magnitud del *tiempo* y la capacidad psíquica de la *memoria* (además de por el amor y la enfermedad), y esos dos conceptos están anticipados en su mismo nombre, que a su vez apela directamente al espectador a través de un interrogante y un imperativo. En él se produce también una conjunción temporal: presente, pasado, futuro; o tres formas de presente en el filme (1).

*E agora? Lembra-me* es el octavo largometraje dirigido por el portuense **Joaquim Pinto** (n. 1957), destacado sonidista y desconocido como realizador para la mayoría —al menos hasta el éxito cosechado por este filme—. Dentro de su obra como director, este documental llega tras una década de silencio autoral y se encuentra atravesado por lo autobiográfico de manera decisiva y rotunda, algo que puede sorprender en una trayectoria que había contemplado más el entorno como fuente fílmica que el interior de sí mismo y su propia vida.

Infectado con el VIH hace veinte años y habiéndole diagnosticado también hepatitis C y cirrosis, Pinto decide someterse a un tratamiento experimental en Madrid en noviembre de 2011. La película opera como la crónica de este proceso médico, punto de partida e hilo conductor que se ramifica en muchas otras direcciones: lo personal, lo biológico, lo filosófico, lo político... No solo habrá espacio para registrar los efectos secundarios (pérdida memorística y sensorial, insomnio, dolores de cabeza, despersonalización, hipersensibilidad a la luz...), sino que ofrece simultáneamente, como muy bien sintetiza **Marie-Pierre Duhamel** en Mubi, “un cuaderno de notas, un diario. Un relato de dolores y alegrías, de sufrimiento y lucha. De libros y películas. De muchos lugares y movimientos. De recuerdos e imágenes que vienen una y otra vez. Una fábula de cuerpos, de células y de la creación de la humanidad”.

Todas las referencias históricas y culturales que recorren la película la dotan de un carácter enciclopédico abrumador y sensacional que afianza otra de sus vertientes, la ensayística: no solo en su acepción de *prueba*, sino también *literaria*. No solo Joaquim como *objeto*, como organismo que reacciona ante una medicación experimental, sino Joaquim como *sujeto* que arroja su visión personal sobre nuestro último medio siglo (desde los años sesenta hasta la actualidad) y, doblando sus ambiciones, sobre la propia condición humana. Se suma un fuerte carácter testamental, resultando en una suerte de autobiografía (2), en un valioso libro de memorias de un hombre que ha tenido el privilegio de trabajar y/o trabar amistad con **Serge Daney, Derek Jarman, Robert Kramer, Guy Hocquenghem, João César Monteiro...**

### “Somos seres colaborativos”

Resulta decisiva la contribución y presencia en este proyecto de su esposo, **Nuno Leonel** (n. 1969), también portador del VIH. El lisboeta Leonel ha trabajado como sonidista y realizador, incluso en animación, técnica que, por cierto, se integra dentro de la rica y vitalista amalgama de formas que despliega *E agora? Lembra-me* (extractos en 8 mm y de películas precedentes, fotografías, sobreimpresiones, *stop motion...*).

Joaquim y Nuno viven juntos desde principios de los noventa, cuando el primero cae enfermo, y juntos han realizado sus últimos documentales (el más reciente, *O Novo Testamento De Jesus Cristo Segundo João*). Aunque no compartan crédito en la dirección de *E agora? Lembra-me*, sí lo hacen en el resto de apartados técnicos y la presencia de Nuno, pese a su negativa inicial, resulta clave (“Me obliga a estar vivo”, afirma Joaquim). Es muy emocionante contemplar su progresiva implicación en la película, que funciona también como un retrato familiar de ambos y de los cuatro perros con los que conviven; y, de paso, como visibilizador de *otras formas de vida*. Es una estampa de su cotidianeidad, del día a día que supone una reproducción de acciones, allí donde la repetición puede ejecutarse como mera redundancia, como figura estilística o como ejercicio de la afectividad humana más honda y honesta. El mismo acto de filmar se convertirá en hábito, como regar, plantar, jugar con los perros, hacerse analíticas, tomar pastillas, sufrir...

Durante ese año a caballo entre Portugal y España, Nuno y Joaquim, que viven en una zona rural situada en la isla de Santa María (archipiélago de las Azores), inician un proyecto de repoblación forestal. En los primeros compases de la cinta, asistimos a un incendio devastador, catástrofe que volverá a repetirse más adelante. La presencia del ciclo de la naturaleza, con su dimensión creadora y destructiva, es otra constante. El dominio que el curso de lo vivo ejerce sobre todas las cosas y que escapa del control humano (incapaz de convocar la lluvia que alivie la sequía o de erradicar la enfermedad) se impone en el relato de Joaquim como un misterio ante el que asiste con curiosidad y asombro. Mientras siente la “voluntad desconectada del cuerpo”, su mirada se detiene y se aferra a los signos de vida inmediatos, entregándose a la contemplación de una babosa inaugural, y de una libélula, y de una avispa que decide unilateralmente compartir su hamburguesa u otra que agoniza a golpe de jazz. La música está significativamente presente como otro modo de asirse a lo vivo, de apostar por el movimiento, por aquello que vibra y respira.

La simbiosis de *E agora? Lembra-me* entre lo subjetivo y lo científico, lo humano y lo animal, lo emocional y lo racional, la escala humana y la divina... me trae a la memoria aquella película de **Alain Resnais** donde tres protagonistas son presentados como objetos de estudio, cual ratas blancas en un laboratorio, mientras les vemos bregar con los conflictos propios de su día a día en el medio social al que pertenecen. Simultáneamente, la cámara también se detendrá en una tortuga, en un cangrejo... y en algunas otras cuestiones evolutivas. Si *Mi tío de América* (Mon oncle d'Amérique, Resnais, 1980) entrecruzaba el drama social con la teoría científica (las hipótesis del médico y etólogo **Henri Laborit**), Pinto parte de la experiencia médica en primera persona y de su nexos con la biología circundante como fórmula para *mantenerse conectado* a la vida. Laborit afirmaba en el arranque del filme de Resnais: “La única razón de ser de un ser es ser”.

*E agora? Lembra-me* es una película salvaje y desbordante. Joaquim se desnuda y sobreexpone instintivamente —Nuno va con él— y nos entrega, como buen *tripeiro* (3), casi hasta sus tripas, que nos hablan de tú a tú en estos “tiempos tristes”. Al final de su hazaña, logra lo que pocos afortunados: *aceptar* su condición de hombre, *su propia historia*, y sentirse *unido* con el universo y todos sus *presentes*. Arte y vida juntos cuando en realidad no deberían concebirse apartados. Y es así, también la clausura del filme, fruto de un atrevimiento espontáneo y generoso donde la cámara sigue un camión repleto de pavos, símbolo no solo de buenos deseos navideños, también de acción de gracias. Además, había empezado a llover.

(1) En un momento dado, Pinto se remonta a la concepción del tiempo de San Agustín, quien consideraba que «tal vez fuera más preciso decir: “hay tres tiempos: el presente del pasado, el presente del presente, el presente del futuro”. Porque estas tres suertes de tiempo existen en nuestra mente, y no los veo en otra parte. El presente del pasado es la memoria; el presente del presente es la intuición directa; el presente del futuro es la espera» (fuente bibliográfica: *¿Qué es el tiempo?* del filósofo francés André Comte-Sponville). Gracias a una de las cualidades esenciales del cine, nuestra percepción como espectadores recibe estas “tres suertes de tiempo” como un *presente continuo*: la biografía del director de Oporto hasta los 54 años, su vida actual y el proceso espontáneo de confección de la película, el aguardar el final del dolor. Como curiosidad, cabe señalar que la productora que fundaron Joaquim Pinto y Nuno Leonel para promover “proyectos independientes en las áreas de la música, la literatura y el cine” se llama Presente.

(2) En palabras del crítico portugués Francisco Ferreira, se trata de “una película autobiográfica que se desvincula del egocentrismo”. En FERREIRA, Francisco: “A Truck Full of Turkeys: Thoughts Joaquim Pinto’s *What’s Now? Remind Me*”, *Cinemascope*, págs. 13-15, Toronto, otoño 2013.

(3) Los naturales de Oporto, además de *portuenses*, son popularmente conocidos como *tripeiros*, denominación que data del siglo XV cuando la conquista de Ceuta estaba en marcha. A los expedicionarios se les aprovisionaba tan bien que para la ciudad solo quedaban las tripas de los animales, origen del guiso tradicional *as tripas à moda do Porto*. Por cierto, el tercer largometraje de Joaquim Pinto llevó por nombre *Das Tripas Coração* (1992).

**FICHA TÉCNICA:** Dirección: Joaquim Pinto **Guión:** Joaquim Pinto **Fotografía:** Joaquim Pinto, Nuno Leonel **Mezclas de sonido:** Olivier Do Huu **Producción:** Joana Ferreira **Productora:** PRESENTE, C.R.I.M. **País y año de producción:** Portugal, 2013

El documental *E agora? Lembra-me?* de Joaquim Pinto recibió el Premio Especial del Jurado y Premio FIPRESCI en el pasado festival de Locarno, Mejor Película en DocLisboa y en el Festival de Valdivia, entre varias otras selecciones.

## **O corpo de Afonso**

Por Cloe Masotta

*El realizador João Pedro Rodrigues aborda la leyenda del primer rey de Portugal, Don Alfonso Henriques, pero no estamos solo ante una película sobre el fundador de un país. “O corpo de Afonso” empieza con imágenes desconcertantes de cuerpos apolíneos ante un croma. El film será un making of de una película inexistente, el registro de un peculiar casting, la conversación entre un director de cine y sus posibles actores, tanto de un pasado extinto como de un presente complejo.*

*“Dunha puta e un vigués, naceu o primeiro portugués”  
ditado galego (1)*

En *O corpo de Afonso* el cineasta portugués **João Pedro Rodrigues** aborda la leyenda del primer rey de Portugal, **Don Alfonso Henriques** (1109-1185). Lo anuncian los créditos que dan inicio al filme. Si nos guiáramos por ellos podríamos pensar que estamos solo ante una película sobre el fundador de un país, un héroe nacional. Pero las imágenes que lo siguen son desconcertantes. Se trata de una sucesión de planos de cuerpos apolíneos, de torsos esculturales, que, siguiendo las escuetas órdenes del realizador, se desnudan delante de la cámara. Detrás de ellos brilla un frío y aséptico croma verde. Es así como *O corpo de Afonso* es también un *making of*, de una película inexistente, el registro de un peculiar *casting*. O la puesta en escena de la rutina de un director de cine y de su trabajo con los actores.

Al final de la primera escena, que alterna diferentes planos de los cuerpos que se despojan de sus vestiduras, y en cierto modo de aquello que los identifica, al menos a nivel superficial, los aspirantes a

encarnar el cuerpo del rey, posan desnudos delante de la cámara. Si algo tienen en común todos los hombres que protagonizan la pieza es la factura de sus cuerpos. No solo se presentan, como descubriremos en las siguientes secuencias, como una posible transposición del cuerpo, mítico, del rey Alfonso, sino también como la actualización de un prototipo masculino que se remonta a los *kouroi* de la Grecia Arcaica, posibles representaciones del dios **Apolo**. Una serie de estatuas de proporciones perfectas, portadoras del ideal de Belleza. Un prototipo de masculinidad plasmado también en la estatuaria de la Grecia Clásica, y descrito en la literatura homérica. Encarnado en los héroes **Paris; Aquiles, Patroclo Héctor**, los protagonistas de la *Ilíada*, un texto que, como veremos, está también presente en la leyenda del cuerpo incorrupto del primer rey de Portugal. Un ideal que llega hasta nuestros días omnipresente en imágenes de diversa índole, populares y cultas, como las del cómic de **Frank Miller 300**, inspirado en la Batalla de las Termópilas (480 A.C) entre persas y espartanos (2), o la reciente publicidad del perfume *Invictus*, en el que el prototipo se expresa en el cuerpo tatuado y musculoso del atleta **Nick Younquest** que exhibe su hombría en un estadio deportivo, que sustituye al campo de batalla de la épica griega.

Después de la aparición del título, *O corpo de Afonso*, los sosías del rey leen las crónicas que narran sus “gestas contra los moros” (3). En el croma se suceden las imágenes de un paisaje hasta situarnos ante la estatua del monarca. Mientras ellos leen, sus cuerpos actualizan el mito. Pero en la siguiente secuencia abandonamos la historia del héroe y nos volvemos a situar en el tiempo presente. De nuevo la película se perfila como *making of o casting*. Las secuencias atravesadas por la descripción del cuerpo del héroe, su cadáver incorrupto y su brillante espada, se entrecruzan con secuencias en que los modelos dejan de ser un posible reflejo de otro cuerpo y se muestran en tanto que individuos ante la cámara. La mayoría son actores no profesionales. Descubrimos que junto a los tatuajes que cubren su piel, muchos de ellos tienen en común haber hecho de su cuerpo su herramienta de trabajo, como es el caso del *gogó*, el *estriper*, o el campeón de halterofilia. En ciertos momentos el diálogo se centra en la inmediata actualidad, la crisis económica o la monarquía española, irónico contrapunto de la figura heroica que da título al documental, que es vista como un verdadero sinsentido. En otros, casi palpamos una intimidad momentánea y fugaz en la relación de los actores con el director. Como cuando uno de ellos, desvelando el sentido de sus tatuajes, cuenta que están relacionados con su época en prisión. Entonces, el tiempo se detiene en la espontaneidad de un gesto, cuando él se tapa la cara con la mano, al comentar por primera vez su estancia en la cárcel.

Después de las crónicas de la victoria de Alfonso, y su autoproclamación como rey de Portugal, Rodrigues aborda el relato la abertura de su tumba. Detrás de los actores empiezan a desfilar imágenes de la tumba del rey. El recurso del croma, que genera una imagen completamente plana, acentúa la sensación de que sus cuerpos han sido cuidadosamente esculpidos como las estatuas antiguas. Después, cuando vuelve a cobrar protagonismo el relato del cronista, los gestos de ellos cambian, ya no se dirigen su interlocutor. Las imágenes que acompañan la descripción del cadáver de Alfonso son las resultantes de unas poses impersonales, de frente o de perfil. De nuevo transitamos del individuo al prototipo.

La leyenda del cuerpo incorrupto de Alfonso Henriques nos remite al episodio de la muerte de **Héctor** en la *Ilíada*, de cuyo cuerpo narra el aeda: “Lleva allí doce días abandonado, pero ni se pudre su carne ni lo consumen los gusanos, que se alimentan de los guerreros masacrados por Ares. Cierto es que lo arrastra despiadadamente en torno a la tumba de su querido compañero que aparece la espléndida Aurora pero no consigue desgarrarlo” (4), pese a haber sido destrozado por Aquiles, y llevar doce días a la intemperie cuando su familia acude a recuperarlo para enterrarlo de forma digna.

Pero Rodrigues resquebraja el mito, a partir del recurso a la parodia, a través de la que desacraliza el cuerpo del héroe. A las cicatrices de las batallas que en las crónicas Alfonso usa como prueba de su heroicidad, el portugués contrapone los comentarios de los actores sobre sus propias “cicatrices”: uno cuenta que se tatuó el nombre en élfico después de ver *El señor de los anillos*; otro, que se tatuó el suyo en árabe, sin ninguna causa de peso... En películas como *Morrer como um Homem (2009)*, Rodrigues subvierte e invierte la iconografía cristiana, creando nuevos iconos protagonizados por Rosário (**Alexander David**), un yonqui, y Tonia (**Fernando Santos**), un transexual. El cromatismo de los ropajes de Tonia, rojo, gualda, rosa, azul cobalto, es el de las túnicas de la Virgen, o María Magdalena, en las obras de pintores religiosos como **Masaccio** o **Andrea Mantegna**, por citar sólo unos ejemplos. Rosario ocupa en diversos momentos de la película el lugar de la figura de Cristo, en composiciones de una gran belleza. En *O corpo de Afonso*, el realizador portugués introduce fisuras en la exaltación de la figura del primer rey de Portugal. En este caso el cuerpo simbólico, inmortal, del héroe, se despoja de su carácter legendario al encarnarse en los cuerpos de un grupo de hombres del siglo XXI.

Pero, junto al paródico análisis, y deconstrucción, del cuerpo heroico, no podemos obviar la presencia de la mirada deseante del cineasta sobre el cuerpo masculino. Una vez desmontado el mito, cuestionado el ícono, lo sagrado no es Dios, ni el primer rey de Portugal, imaginado como un héroe, una deidad de cuerpo incorrupto, por las crónicas. Lo Sagrado ahora es el cuerpo, real, que sangra y se deteriora- como sucede con los pechos de Tonia, o que, como el cuerpo de Rosario, es consumido por la droga, en *Morrer como um Homem*. Un cuerpo sobre el que el tiempo hace mella. (En *O corpo de Afonso*, junto a los jóvenes efebos, Rodrigues filma el cuerpo escultural de un profesor de geografía e historia de 40 años.) El deseo del director que una y otra vez se pregunta cómo representarlos, planea en toda su obra del portugués. En este sentido, el cine de Rodrigues se convierte en una sensual, y terrenal, Eucaristía.

Como comentábamos, en diversos momentos de la película, sus protagonistas leen fragmentos sobre las hazañas del rey Alfonso, y la legendaria abertura de su tumba. En algunas secuencias la escritura del cronista que, cual un habilidoso, e imaginativo, cineasta describe una panorámica sobre el cuerpo incorrupto del rey difunto, se entrelaza con una sucesión de planos de los cuerpos esculturales de los lectores. Mientras ellos leen, el cineasta posa su mirada-cámara deseante sobre su torsos, sus nalgas, sus culos... Ya no es *O corpo de Afonso*, el cuerpo mítico del héroe, sino el deseo del que filma y la cuestión en torno a la representación del cuerpo masculino, lo que palpita en esos planos.

#### Él vino para leer (1924)

Vino para leer. Abiertos están  
dos o tres libros; historiadores y poetas.  
Pero apenas ha leído diez minutos  
cuando los deja a un lado. Sobre un diván  
duerme ahora. Ama mucho los libros  
-pero tiene veintitrés años, y es hermoso;  
y esta tarde el amor atravesó  
su carne maravillosa, su boca.  
A través de la total belleza  
de su cuerpo pasó la fiebre de la voluptuosidad  
sin remordimientos ridículos por esa forma de placer...

#### **Konstantino Kavafis (5)**

-----

- 1) Cita con que João Pedro Rodrigues inicia *O corpo de Afonso*.
- 2) La novela gráfica es llevada al cine por Zack Snyder en 2007.
- 3) Al final del documental Rodrigues cita detalladamente los textos extraídos. Descubrimos que estos proceden de diversas fuentes tanto históricas como literarias, desde el texto "A espada de D. Alfonso Henriques" publicado en la publicación *Arqueología e Historia de la Associação de Arqueólogos Portugueses* en 1956, al texto literario de A.M Seabra de Albuquerque, "As armas do Senhor D. Alfonso I e a Jornada de África", *Preludios literarios (2)*, Imp. Independencia, Coimbra 1886, por citar solo dos ejemplos.
- 4) Homero, *Ilíada*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 642.
- 5) Kavafis, Konstantino, *Poesías completas*, Hiperión, Madrid, 1997.

**FICHA TÉCNICA Dirección:** João Pedro Rodrigues **Guión:** João Pedro Rodrigues **Fotografía:** João Pedro Rodrigues  
**Montaje:** Mariana Gaivão **Sonido:** Carlos Conceição, Nuno Carvalho **Intérpretes:** Daniel Redondo Martínéz, Gumersindo Soto Souto, Bruno Rodriguez Hernandez, Carlos Parga Méndez, otros. **Producción ejecutiva:** João Figueiras **Producción:** Fundação Cidade de Guimarães **País y año de producción:** Portugal, 2013

## **Doc's Kingdom 2013. Resistencia de una isla**

Por Pablo Cayuela

*Entre los años 2000 y 2010, el seminario Doc's Kingdom se fue constituyendo discretamente como uno de los encuentros de referencia para el estudio y debate del cine contemporáneo. Tras dos años de interrupción por falta de financiamiento, ha reaparecido en este 2013 con la novedad principal de su relocalización en las islas Azores. Revisamos las aportaciones de este importante renacimiento, así como el programa y los debates que allí se plantearon este verano.*

### **Serpa**

Entre los años 2000 y 2010, Doc's Kingdom se fue constituyendo discretamente como uno de los encuentros de referencia para el estudio y debate del cine contemporáneo. Con un rigor y una autoconsciencia inusuales en la mayoría de eventos dedicados a la exhibición cinematográfica, los organizadores supieron escoger con precisión las líneas maestras que lo habrían de definir y, sobre todo, acordar aquello que no debería ser. Así, con el Flaherty Film Seminar como referente y bajo el amparo de Apordoc (Associação pelo Documentário, también instigadora del DocLisboa), Doc's Kingdom se concretó en un seminario internacional, pequeño por vocación y contrario a la tendencia acumulativa y mercantilista del formato festival, celebrado durante sus primeros diez años en la pequeña localidad de Serpa, en el Alentejo portugués.

En esta primera etapa, el equipo dirigido por **José Manuel Costa** estableció las pautas de su funcionamiento, basadas en la programación de un número reducido de filmes (desde 6, en 2001, hasta 33, en 2008), concentrados en sesiones intensivas y sin proyecciones paralelas que impidan a los participantes compartir exactamente los mismos visionados. Este método fortalece otro de los pilares sobre los que descansa el proyecto de Doc's Kingdom: el desarrollo de debates diarios entre los asistentes (estudiantes, realizadores, programadores o el propio equipo de producción) cuya intensidad y eficacia dependen, en primera instancia, de la apuesta por un programa único y común a todos los participantes. Un conjunto de películas balanceado entre estrenos absolutos, rarezas recuperadas o clásicos contrastados, pero conscientemente agrupadas al margen de clasificaciones reduccionistas que pretendan determinar de antemano los límites del documental. En su lugar se articula un programa alrededor de un epígrafe orientativo (en las últimas ediciones incorporado al título del seminario: la imagen-archivo, paisaje / tiempo, la circulación de la palabra...) sobre el que pivota, con notable flexibilidad, toda la selección de filmes.

### **Faial-Pico (1)**

Tras dos años de interrupción por falta de financiamiento, Doc's Kingdom ha reaparecido en este 2013 con la novedad principal de su relocalización en las islas Azores (Portugal). Es probable que la búsqueda de apoyos económicos y patrocinios haya determinado el nuevo lugar de encuentro, pero la dirección del seminario (a la que se sumaba en esta edición **Nuno Lisboa**, hasta el momento programador) quiso aprovechar la oportunidad para internacionalizar el evento (2) e incluso proponer una programación que se abría a la condición insular bajo el sugestivo rótulo *Ideia de uma ilha*, en declarada resonancia con el filme homónimo de **Roberto Rossellini** (*Idea di un'isola*, 1968).

Es evidente que el traslado a las islas entrañaba una serie de inconvenientes, en su mayor parte relacionados con garantizar la asistencia de estudiantes o trabajadores precarios que hasta ahora suponían un amplio porcentaje de los inscritos. Y si señalamos este punto es para alabar la política de becas o el esfuerzo realizado por el equipo de producción, con **Maria João Soares** e **Inês Mestre** al frente, para ofrecer unos paquetes de inscripción de bajo coste que revelan la atención prestada por la organización al contexto de expolio económico, y que inciden nuevamente en el trabajo de Doc's Kingdom por pensar constantemente su existencia en un aquí y un ahora.

Un *aquí*, las islas Azores, que cuando menos atravesó la programación como metonimia cosida a todas las propuestas —gráficas, cinematográficas o escritas— que conformaron el seminario: “un programa de visiones utópicas y distópicas del mundo en el que vivimos: lugares aislados donde se condensa el mundo entero, territorios descubiertos donde se sobreponen, como en una roca estratificada, diferentes tiempos y orígenes, gestos solitarios y gestos colectivos, tensiones entre lo visible y lo invisible, la palabra y la imagen, el interior y el exterior, lo real y lo imaginario, la memoria y la transformación.” (3)

Resulta difícil no concluir que tal serie de pares no pueda encajar en casi cualquier filme documental, pero los 20 títulos proyectados en el Teatro Faialense —que en esta edición, como novedad, no se conocieron hasta el momento mismo de su proyección— cumplieron su función en la ampliación y el desarrollo de esta

idea central. No parece casual, en todo caso, la predominancia de los distintos modelos de cine etnográfico en la selección, dada su querencia histórica por comunidades aisladas *donde se condensa el mundo entero*, o por las diversas acepciones de utopía que la etnografía ha manejado a lo largo de siglo y medio. Desde la insularidad sublimada del *Hombre de Arán* de **Flaherty** (1933) hasta el océano capitalista de **Allan Sekula** y **Noël Burch** en *The Forgotten Space* (2012) —las dos únicas sesiones de la semana abiertas al público local—, quedaron definidos los marcos entre los que se movió un programa en permanente búsqueda de conexiones y rimas inesperadas.

Buen ejemplo de ello fue la jornada que juntó el visionado de *Beschreibung einer Insel* (*Estudio de una isla*, **Cynthia Beatt** y **Rudolf Thome**, 1979) con la reciente ganadora en Locarno de la sección “Cineasta del presente”, *Manakamana* (**Stephanie Spray** y **Pacho Velez**, 2013). Dos propuestas radicales y controvertidas que, a pesar de su disparidad formal y temática, activaron un acalorado debate comparado sobre la práctica etnográfica y el artificio cinematográfico. Baste anotar, por el momento, que la mayoría de las intervenciones que criticaron duramente el rígido formalismo de *Manakamana* se refirieron al contracampo representado (4) de la cinta de Beatt y Thome para desarrollar parte de su argumentación, como si los más de 30 años que separan cada propuesta no hubieran sido capaces de alejar la sombra de la sospecha del pacto entre cineasta y sujeto filmado.

Nada mejor, entonces, que la brillante autoetnografía de **Kidlat Tahimik** en *Mababangong bangungot* (1977) para dar salida al atolladero eurocéntrico, a través del relato en primera persona de un joven filipino, representado por el propio director, que sueña con viajar a Europa y Estados Unidos para unirse a la carrera espacial. Tahimik se vale de todas las herramientas a su alcance —desde el documental puramente observacional o el diario filmado hasta los rudimentos del cine negro o la serie B— para elaborar una divertida e incisiva crítica de la ocupación colonial que gana profundidad cuanto mayor es la libertad con la que filma y monta el joven cineasta.

Entre medias, las utopías ruralistas de **João Vladimiro** (*Lacrau*, 2013) y **Eloy Enciso** (*Arraianos*, 2012), si acaso desproblematizadas en exceso, se cruzaron con el espiritualismo experimental de “los Ben” en *A Spell to Ward off the Darkness* (**Ben Rivers** y **Ben Rusell**, 2013), *The Creation as We Saw It* (Ben Rivers, 2012) y *Let Us Persevere in What We Have Resolved before We Forget* (Ben Rusell, 2013), estas dos últimas filmadas por separado pero en una misma localización, el archipiélago de Vanuatu, en la Melanesia. Aún hubo tiempo de incorporar otras islas al mapa dibujado por Doc’s Kingdom, en forma de intensos relatos personales espejados, de una u otra forma, en ese baño de *Berlin 10/90* (1991) desde el que **Robert Kramer** pone voz y silencio a los infortunios de la Europa post-soviética, en un singularísimo gesto cinematográfico que hace confluir la Historia en el cuerpo vencido del cineasta. Tampoco es casual que fuese éste el filme elegido para inaugurar la presente edición de Doc’s Kingdom, dado que el seminario toma más que el nombre (5) de un autor fuertemente vinculado a Portugal y su etapa postrevolucionaria.

Otro cuerpo atravesado por la enfermedad, el de **Joaquim Pinto**, será el motivo sobre el que se dispone la narración autobiográfica de *E Agora? Lembra-me* (2013). El antiguo amigo y colaborador de Kramer, afectado por el SIDA y la Hepatitis C, se entrega a un diario personal que cubre el año de tratamiento con medicamentos experimentales destinados a frenar el avance de ambos virus. El rebosante vitalismo de su acabado digital, puntuado por las reflexiones de Joaquim y su pareja, Nuno, abren la película a territorios más vastos donde amor y política se entrecruzan en ese último y magnífico gesto que nos devuelve a *Berlin 10/90*.

Por su parte, **Nicolas Rey** viaja al corazón del gulag con la excusa de una canción de **Vladimir Vysotsky**, *Magadan*, que desde un inicio marca el tono casual, liviano y por momentos humorístico que recorre todo *Les soviets plus l’électricité* (“El comunismo son los Soviets más la electricidad”, se dice que afirmó **Lenin**). La bitácora en super8 de Rey es parca en imágenes y sonidos, o todo lo contrario, si consideramos las numerosas colas en negro de la película y los intervalos en los que el dictáfono donde el cineasta apunta sus impresiones no tiene nada que decir. Es tanta la materialidad de estos silencios sonoros y visuales (6) que volvemos a recordar, porque así nos lo permite el programa, el estruendoso eco del baño donde Robert Kramer calla.

No hay espacio aquí para detallar el resto de películas programadas por José Manuel Costa, Nuno Lisboa y **Federico Rossin** (y excelentemente amparadas por todo el equipo técnico), pero uno de los objetivos prioritarios del seminario es la publicación, en libro y web (docskingdom.org), de los sugestivos debates que acompañan y dan sentido a cada una de sus ediciones, por lo que el lector interesado podrá profundizar

debidamente en algunas de las cuestiones referidas, de modo necesariamente superficial, en la descripción de esa isla de resistencia que es el Seminario Internacional Doc's Kingdom.

- - - -

(1) «Em 2013 o lugar do seminário é a ilha do Faial, e, de um outro modo, o binómio Faial-Pico, dois lugares que podem ser considerados como um, apeteendo aliás dizer que um deles (o Pico) é também parte do outro, enquanto horizonte do olhar, visão permanente e objecto mutante (dir-se-ia cinematográfico).» — <http://www.docskingdom.org/pt/entrada.html>

(2) A partir, por ejemplo, de su alianza con CalArts, que becó a casi una decena de sus estudiantes para asistir al seminario.

(3) Ideia de uma ilha. Doc's Kingdom 2013. [www.docskingdom.org/pt/2013/actual.html](http://www.docskingdom.org/pt/2013/actual.html)

(4) *Beschreibung einer Insel*, a rebufo de las rupturistas políticas del *otro* formuladas en los años 60 y 70, registra y subjetiviza el trabajo de campo de un grupo de antropólogos que estudian una comunidad del sudeste del océano Pacífico, con la incorporación de numerosos elementos ficcionados que recuerdan a la puesta en escena de *La pyramide humaine* (Jean Rouch, 1961).

(5) *Doc's Kingdom* (Robert Kramer, 1987) es el segundo filme de Kramer protagonizado por Doc, una especie de trasunto del propio cineasta ideado para la realización de *Ice* (1969). Posteriormente, recuperará esa figura para *Route One* (1989).

(6) «*Lo que me gusta aquí*, dice Nicolas Rey en la banda de sonido, *es el déficit de información*. Nos habla evidentemente de lo que ve, de estos paisajes sin fin de la tundra, de las carcasas de estos navíos o de los camiones olvidados al borde de los caminos, de estos vehículos atascados. ¿Y por qué nosotros, espectadores, nos sentimos atraídos por este déficit que nos transmite a través de la imagen cinematográfica?» — Jean-Michel Bouhours en Revista Lumière, especial Nicolas Rey.

## ENTREVISTAS

### Wang Bing: "Cada persona es una persona"

Por M. Martí Freixas

*Entrevistamos a Wang Bing en el transcurso del pasado DocLisboa 2013, festival que había ganado el año anterior con "Three Sisters" y donde presentó en esta edición " 'Til Madness Do Us Part", un trabajo cinematográfico colosal centrado en un manicomio en China. Frente al funcionamiento de este centro que viola flagrantemente los derechos humanos, Wang Bing se acerca a varios de sus pacientes para dibujar sus rasgos y características individuales, para captar su tangible humanidad.*

Después de estar largo tiempo intentando coincidir con este cineasta por algún festival, por fin lo conseguí. Y no pudo ser en mejor momento, dos días después de ser *transformado* por las cuatro horas de duración de *Feng Ai* ('*Til Madness Do Us Part*, 2013). Su última película documental es una obra magna, comparable a las grandes películas de no ficción que se sitúan ante este abismo del ser humano, el de la demencia y la recepción de esta en la sociedad, como *Titicut Follies* (**Frederick Wiseman**) o *San Clemente* (**Raymond Depardon**). El trabajo de **Wang Bing**, en mi opinión, se ubica a esta altura histórica del cine. Ignoro si él es consciente de su maestría, si sabe que es un coloso del cine contemporáneo. Igual que estos dos predecesores, el cineasta chino se entromete en un hospital psiquiátrico para constatar las condiciones de vida que allí existen así como acercarse a los pacientes. Es un manicomio que parece una cárcel. Es pequeño, tiene dos pisos, el cineasta no se moverá del segundo, donde están encerrados los pacientes varones. Captará la humanidad de estos y la ponderará frente a la violación flagrante de los derechos humanos por parte de los responsables de este estamento público.

Wang Bing no habla inglés y yo desconozco completamente el idioma chino. Tradujo el intercambio **Graciliana Loureiro**. Por miedo a preguntas complicadas que se perdieran en el proceso de traducción entre dos idiomas lejanos y especificidades del lenguaje cinematográfico, procuré hacer preguntas sencillas. Aunque la entrevista duró más de una hora y el encuentro se alargó más de dos, con paseo y charla distendida, no acabé de profundizar en algunas cuestiones. Me hubiera gustado poder indagar más sobre algunos temas del rodaje y también varios sobre el proceso de montaje, entre otros. Después del primer encuentro y generada cierta confianza, hubiera necesitado un segundo día para poder ir más lejos en nuestra conversación. Lamentablemente no fue así. Este es el resultado final.



**Me comentaron del festival que perdiste el avión. Lo lamento.**

Hubo una confusión con las horas. Pensaba que el avión de Pekín salía a las 12:00 y había salido a medianoche, a las 00:00. Tuve que esperar para el siguiente.

**¿Dónde vives y a qué te dedicas? ¿Además de la realización, haces otras actividades vinculadas al cine?**

Vivo en Pekín. Siempre estoy haciendo películas, no tengo tiempo para más. (Ríe).

**La mayoría de tus películas se basan en estar mucho tiempo con la gente que filmas. Muchos meses, más de un año... ¿Cómo empiezas a trabajar con estas personas? ¿Qué relación estableces con ellas?**

Antes de filmar paso mucho tiempo en los sitios y con esas personas. Si después de este tiempo me interesan las historias de sus vidas, lo que me explican, si tengo alguna conexión con ellos, entonces decido hacer una película. Para poder filmar del modo en que lo hago, antes debo entender realmente la perspectiva de cada persona.

**O sea, no filmas de inmediato. Dejas pasar tiempo. ¿Cuánto tiempo?**

Es difícil de decir, depende de cada situación. Por ejemplo en *'Til Madness...* ya sabía del funcionamiento de los hospitales psiquiátricos en mi país. Hace 10 años estuve visitando varios, en 2002. En ese momento no pensé en hacer una película. Luego volví, visité algunos otros y decidí hacerla.

**Cuando filmas estas personas estás muy cerca, físicamente, los cuerpos están a poca distancia, tu presencia física es constatable. A pesar de la proximidad corporal, las personas filmadas muy a menudo actúan como si no estuvieras, pareces *El Hombre Invisible*. ¿Cómo llegas a este punto intermedio de presencia / ausencia? ¿Cómo lo haces?**

(Ríe). Lo hago todo yo solo, todo el equipo va conmigo. Me gusta concentrarlo todo en mi cuerpo, así me acerco físicamente a las personas, es algo real, directo. Lo que el espectador ve es directamente lo que yo estuve haciendo, como si viera a través de mi cuerpo.

**¿Qué ocurre si cuando estás filmando te surgen inconvenientes, gente que no quiere ser filmada?**

Me sucede pocas veces porque cuando empiezo a filmar ya me conocen. Es un proceso muy natural. En todo caso, si alguien me dice que no quiere aparecer, entonces paro.

**El sonido también lo haces tu. ¿Llevas percha o auriculares?**

Hago el sonido yo también, sí, para concentrarlo todo en mí. No llevo percha ni auriculares. Voy con el micrófono incorporado en la cámara y controlando el audio a través de la barra de sonido que aparece en la pantalla. A veces me da problemas, en este rodaje la pieza que encaja el micrófono a la cámara se desenganchaba y tenía que ir apretándola, me fastidió el sonido algunas veces. Todo es muy casero.

**Tus películas son largas: tres horas, cuatro, nueve... Una vez, en un pequeño comentario de una revista de cine, leí que estabas enfadado porque te habían obligado a hacer una versión corta de *Three sisters (San zi mei, 2012)* de noventa minutos y decías que esa versión no conseguía expresar lo que tú querías. ¿Porqué crees que necesitas este tiempo?**

Creo que necesitas una conexión para entrar en una película. Cada detalle, cada movimiento de los cuerpos, necesita ser entendido. En mis películas necesitas esto, llegar a conocer bien las personas filmadas. Pero no estaba enfadado, sólo que en la televisión querían una versión de noventa minutos y tuve que recortarla.

Pero también necesito tiempo para filmar. En *Three sisters* me faltó tiempo, caí enfermo al final y tuve que parar. Hubiera necesitado unos diez días más. *'Til Madness Do Us Part* también, estuve cuatro meses filmando pero creo que para ser perfecta necesitaba dos más, es corta y faltan detalles. También filmé mucha gente y luego tienes que elegir y descartar. Podría durar seis horas.

**Para mí es perfecta. En *West of the tracks (Tie Xi Qu, 2003)*, que fue tu primera película, estuviste mucho tiempo filmando. Me gustaría saber si fue para tí una revelación, qué fuiste descubriendo en ti mientras filmabas ese proyecto que no sabías donde iba a llegar, ni si se concretaría en tu primera película.**

En esa ocasión me pasé dieciocho meses filmando. La parte técnica ya la había aprendido en los estudios, me fue muy útil. Pero lo que descubrí fue como avanzar en un tema, como conectar con una historia. Eso no lo aprendí en la escuela.

**Hablemos en concreto ahora de tu última película, 'Til Madness Do Us Part. ¿Cómo tuviste acceso a la prisión? Perdón, al manicomio.**

Conseguí algunos contactos. Conocía amigos que conocían a algunos doctores que conocían a otros doctores...

**¿Tuviste problemas con algunos de los doctores? En algunos momentos aparecen de manera poco agradable o haciendo acciones duras.**

No fui bien recibido por todos los doctores. Algunos son más duros con los pacientes que otros. Cada uno tiene su manera de tratarlos, sus reglas.

**¿Dónde está situado este hospital?**

En la provincia de Yunnan. En las afueras de una ciudad.

**¿Crees que es un buen ejemplo para mostrar el funcionamiento normal de un hospital psiquiátrico en China? ¿O es una excepción?**

Todos los hospitales psiquiátricos de China que he visitado son similares a este. La diferencia es el tamaño. Los de Pekín son mucho mayores. En 2002, como dije antes, estuve visitando varios hospitales. Acabé filmando este por casualidad. Estaba explorando la ciudad en mis ratos libres, lo vi, entré... lo visité muchas otras veces... y empecé una relación con algunas de las personas que están allí, pacientes que llevan en ese sitio más de treinta años.

**¿Las autoridades Chinas han visto la película? Porque para nosotros, como occidentales europeos, representa una visión muy dura por lo que se refiere a los derechos humanos.**

No la han visto. La filmé sin permisos, conseguirlos no hubiera sido nada fácil. Cuando la estaba filmando, lo hacía sin decirlo a mucha gente. Tampoco sabía si la culminaría. El problema para hacer esto en China no son las autoridades, nada que ver con el Gobierno. Quien te puede poner obstáculos para filmar son otros mandos burocráticos a quienes si no les gusta lo que haces pueden impedirte entrar en un espacio. Acabarla fue como conseguir lo imposible de lo imposible.

**Entonces te podían detener, estabas arriesgando mucho.**

No es tanto riesgo realmente. El problema podía ser que me prohibieran continuar, entonces no habría película. Pero una vez terminada, se acabó el problema. Cuando está finalizada, ya no te pueden hacer nada.

**¿Tus películas se proyectan en China?**

En las salas de cine no ponen este tipo de películas, documentales... Se han visto en sitios alternativos, como locales o bares, así como en algunas universidades pero no muchas. También circulan con copias en DVD, van de mano en mano, entre amigos, conocidos.

**Los intertítulos que aparecen explicando qué tipo de personas se encuentran allí encerradas son demoledores. Es algo sabido por los medios de comunicación occidentales, yo lo tenía más o menos presente durante la proyección, pero verlo constatado fue contundente.**

En mi opinión personal, allí dentro hay mucha gente encerrada que no está loca ni lo ha estado nunca. Como pongo en los intertítulos, la gente con problemas psiquiátricos está mezclada, casos graves, con casos medios, con gente que tiene problemas psiquiátricos menores. Pero también por tener problemas de tipo distinto, como peleas, problemas con la familia, con el alcohol, algún tipo de disputa con las autoridades... te pueden encerrar allí.

**Lo que más impresionado me dejó de 'Til Madness... es que la situación de las personas en el manicomio es profundamente inhumana. Y tu eres capaz de, a partir de esa situación, mostrarnos la parte humana de cada uno, resaltar sus características como ser, su corazón, su vida. Cada personaje es un edificio.**

No juzgo como es la persona, intento mostrar su lado humano porque cada persona es una persona. ¿Aún son personas, cierto? Y nosotros también lo somos. Y aunque ellos estén excluidos de la sociedad su vida es igual de importante. Eso es lo que trato de hacer, capturar este lado humano. Cuando me planteo los proyectos tengo presente la pregunta: ¿Qué relación tenemos con las películas? ¿Por qué hacemos películas? La respuesta es para mí fundamental: porque podemos capturar la belleza de lo humano.

Wang Bing y Pedro Costa, DocLisboa 2013. © Rita Lopes

**Tu película me hizo volver a creer en el cine contemporáneo. Hoy en día estamos desbordados de películas, las producciones son constantes y numerosas, hay un *overbooking* de imágenes...**

Cada vez hay más películas y la calidad disminuye.

**¿Dentro de esta abundancia sigues algún autor en concreto, alguno que aprecies especialmente?**

No lo sigo mucho. Por lo que respecta a España conozco a **Jaime Rosales**, con quien estudié y pasamos mucho tiempo juntos. Sus películas pero son diferentes a las mías. Él mira las personas desde la distancia, con planos abiertos, lejanos, con encuadres muy bien contruídos. Me gusta lo que hace **Pedro Costa**. Le estoy además muy agradecido, él me ayudó a darme a conocer al principio. Estoy de acuerdo en lo que comentabas del exceso de filmes pero ayer por ejemplo vi aquí una película americana muy buena... (saca el billete de la entrada: *Stemple Pass*, de **James Benning**. Le comenté que por el hecho de estar en inglés no podía haber seguido el texto y respondió que había percibido por donde iba y que le había gustado mucho).

Conozco mejor y me agradan mucho los italianos clásicos, **Rossellini** pero sobretudo **Antonioni**. Es quien más me impactó cuando estudié cine, me gusta mucho como entra en las personas y en las historias. Su película *China* (1972) fue algo especial, pues hasta la fecha solo había visto este tipo de películas a través de cineastas nacionales, verlo a través de una mirada foránea fue novedoso para mí.

**¿Tienes relación con otros cineastas chinos contemporáneos?**

No.

**¿Tienes algún proyecto pensado que se pueda contar?**

Me gustaría hacer algo con las relaciones sentimentales, los jóvenes en China que tienen sus primeras relaciones, la gente alrededor de veinte años. Lo tengo bastante desarrollado pero no tengo el dinero para hacerlo.

**¿Cómo buscas el dinero? ¿A través de productores europeos?**

Estoy en ello, buscando como hacer la parte económica. Después de *'Til Madness...* tengo el bolsillo a cero. Con el premio del DocLisboa del año pasado por *Three Sisters* pude pagar esta nueva película, me vino muy bien. Pero ahora no tengo más para la siguiente. Cuando hice la primera película, *West of the tracks*, era más joven, tenía más tiempo, para explorar... Ahora ya soy más viejo. Estoy obligado a valorar más el tiempo y a valorar más cada película. A ser cuidadoso con los caminos que tomo, en decidir cual será el siguiente proyecto.

## **Lav Díaz: "La duración hace a mis películas muy literarias"**

Por M. Martí Freixas

*Lav Díaz es uno de los autores más destacados del cine asiático contemporáneo. Sus películas se caracterizan por su larga duración en el metraje y en las tomas, que intentan atrapar la realidad social y política actual del país, frecuentemente con estructuras narrativas muy literarias. Conversamos con él en el festival de Marsella donde se proyectó su última película "Norte. The End of History" (2013).*

**Lav Díaz** es uno de los cineastas más representativos de lo que algunos han dado a llamar la Nueva Ola Filipina (supuesta ola generacional que algunos de sus propios autores niegan como movimiento generacional, ver por ejemplo *Philippine New Wave: This is not a film movement*). En todo caso, los trabajos de Lav Díaz (Datu Paglas, Filipinas, 1958) se caracterizan por su larga duración en el metraje y en las tomas, que intentan atrapar la realidad social y política actual del país, frecuentemente con estructuras narrativas muy literarias. Suyas son la monumental *Evolution of a Filipino Family* (2004), aclamada en Toronto o Rotterdam por la crítica; o *Melancholia* (2008), Gran Premio en Venecia de la sección Orizzonti, que selecciona los trabajos más rompedores de la muestra. Su reciente visita al FID Marseille como miembro del jurado internacional nos permitió charlar con él sobre su última película, *Norte. The End of History* (*Norte, Hangganan ng Kasaysayan*, 2013). En ella, realiza una adaptación libre de *Crimen y castigo* al contexto político filipino, trazando un nihilista diagnóstico sobre el fascismo rampante en su país.

**Sin ser filipino, siento que se me escapa algo del título *Norte. The End of History*. Intuyo que esconde algo más que una coordenada geográfica.**

Filipinas está compuesta por tres divisiones geográficas: Luzón, Bisayas y Mindanao. La del norte, Luzón, es donde rodamos, en concreto en Ilocos Norte. El dictador **Ferdinand Marcos** era originario de esa zona, nació y se crió allí. Allí fue gobernador, y su mujer e hijo miembros del Congreso. Ese es el lugar desde el que el fascismo se extendió a todo el país, y por supuesto ese es el pensamiento de **Fabian**, el personaje principal. Él cree que hay que empezar de cero y destruir todas las ideologías anteriores. Aunque intenta luchar contra ello, hay un mal en su interior que le hace dañar a las personas de su entorno y a él mismo. Esto surge de la aplicación de su enrevesada percepción de la vida, de su fuero interno.

En el plano político, también se mencionan héroes nacionales como **Andrés Bonifacio**, líder de la revolución que fue asesinado por su compañero **Emilio Aguinaldo**. Es la historia de una traición, en la que el cuerpo de Bonifacio nunca ha llegado a encontrarse, por lo que la verdad no ha salido del todo a la luz. De hecho, la familia de Aguinaldo está llevando a cabo toda una campaña para intentar prestigiarlo en el país, publicando libros para presentarlo como héroe nacional e influir en la opinión pública.

Está ocurriendo algo parecido con Marcos actualmente. Hay muchos artículos publicados en importantes periódicos, a su favor. Y yo creo que esta suerte de revisionismo es muy peligroso. No quería dejar de lado estas lecturas históricas y políticas de mi país.

**De hecho, podemos ir aún más atrás. La dominación política y económica hacia la clase obrera en el filme se hace a través del lenguaje. El inglés es una herramienta de control dejada por el colonialismo.**

El tagalo y el cebuano son los idiomas del pueblo, lo coloquial. Y tanto el inglés como el español, siguen siendo lenguas que habla la burguesía. Los principales periódicos de Filipinas están escritos en inglés, y esto es importante porque el poder en mi país se está ejerciendo desde la alfabetización. Esto queda reflejado en la película de distintos modos, pero sobre todo a través del personaje de **Eliza**. El hecho de que la fuercen a acuerdos que no entiende, tanto por el idioma como por las triquiñuelas legales de los textos, la convierte en muy influenciable por el poder. Y en la ejecución de este poder, se encuentran las raíces del colonialismo.

**Este personaje, pero también cierto tratamiento estético, me recordó mucho a Lino Brocka.**

Es una influencia, desde luego.

**Y me surge la impresión de que el país no parece haber cambiado mucho en los últimos 40 años.**

Es penoso cómo la gente puede vivir de espaldas a la historia. Es uno de los grandes problemas de la humanidad, que no miramos atrás, y la memoria es importante. Aquí el cine es la herramienta más poderosa de la que disponemos, y yo intento hacer uso de ella. Sé que mi modo de hacer cine, y los temas que trato, pueden no gustar a algunos en mi país. A veces se me critica allí, que mis filmes no se pueden ver, que están hechos para que los vean unos pocos extranjeros, pero yo no voy a hacer concesiones en mi trabajo por eso. Además, la gente que esgrime estos argumentos no se da cuenta de que es un problema del sistema, no de las películas. No hay filmotecas en Filipinas y los cines comerciales solo programan títulos de Hollywood. ¿Vamos a dorarles la píldora y hacer también productos comerciales? ¡Ni de broma! Nuestras películas pueden esperar, pero al mismo tiempo, ¿dónde se está quedando la educación fílmica del pueblo? Hay una lucha por hacerlas visibles.

**Volviendo a la película, ¿cuál fue el proceso de escritura del guión?**

Mi película está principalmente basada en *Crimen y castigo*, de **Dostoievsky**, por lo menos en lo que al personaje principal se refiere. Había un primer guión que me presentó mi amiga y productora, **Moira Lang**. Me escribió diciéndome que tenía un proyecto perfecto para mí, me reuní con ella y **Rody Vera**, que en Filipinas es toda una referencia literaria, y nos pusimos a trabajar juntos en el libreto. Me interesaba sobre todo desarrollar la deriva del protagonista. Pero escribimos algo muy somero para presentar a la producción, desarrollar el presupuesto, hacer el *casting*... Cuando empezó el rodaje, retomé mi modelo habitual de trabajo, que consiste en escribir a diario las páginas que vamos a rodar la jornada próxima. Es algo muy orgánico. Normalmente me levanto a las 3 o 4 de la mañana y empiezo a escribir. Con un café delante, en el desayuno, se lo doy a leer a los actores y el resto del equipo, lo discutimos y lo filmamos.

**El filme camina un poco entre géneros. El melodrama, el cine negro...**

Esto también surgió un poco de forma natural. Supongo que de mi afición por el *thriller* o el cine clásico filipino, que es muy melodramático. Pero es cierto que el género negro juega un papel importante en esta mezcla. Aunque en lo estético he intentado hacer una película que fuese anti-género, huir del concepto de

*movie*, a través de planos-secuencia pausados y poco movimiento; me venía muy bien para desarrollar la personalidad de ciertos personajes, sobre todo en lo que se refiere a las ambiciones políticas del filme. El *noir* sirve de herramienta social y, sí, no voy a ser hipócrita, me he servido de los géneros.

### **El guión y las imágenes me recuerdan mucho a las del neorrealismo italiano.**

Sin duda, sobre todo **Rossellini**. También me siento influenciado por la Nouvelle Vague, **Bresson**, o autores posteriores como **Antonioni**. Estos movimientos forman parte de mi educación cinéfila y a veces me son útiles como director. También intento educarme con nuevos cineastas, esa es la razón por la que formo parte de jurados como el de FID Marseille. Al mismo tiempo, esto me permite tener un diálogo con el público, y preguntarles si mis películas les parecen relevantes, si aportan algo en términos de lenguaje, si les han tocado personalmente o creen que son importantes para interpretar nuestra sociedad. Pero si tenemos que hablar de influencias europeas, creo que es muy evidente la de la literatura rusa.

### **Sobre Dostoievsky...**

Sí, disculpa. A este respecto me gustaría hablar de la duración de mis películas. Creo que las hace muy literarias, en lo que a la narración se refiere.

**Por supuesto, de hecho iba a preguntarte sobre tu modo de narrar. Es obvio que todo se concentra en trazar bien el recorrido de unos personajes, y creo que esto se consigue con las tomas largas, casi siempre planos-secuencia, de cada escena. Toda la película tiene esa coherencia estética, en la que cada secuencia es una unidad de significado para que los personajes avancen.**

Sí, tienes razón. Mi intención es siempre encontrar la verdad en cada escena, y creo que esto solo se puede conseguir con tomas largas. En ellas, tengo en cuenta el desplazamiento de los actores, pero también todo lo que está en el fondo, lo que les rodea. Todo lo que entra en el cuadro, los personajes y su entorno, debe respirar esa verdad. Me puede llevar meses planificar cada plano, componerlo. Esto es uno de los aspectos en los que pongo más atención. Me imagino la luz, el movimiento de los personajes y de la cámara, el espacio que deben ocupar en cada momento en el plano, lo que está detrás... Quiero ofrecer, en cada toma, una unidad de tiempo y espacio. El movimiento de la cámara siempre debe ser relevante con respecto al movimiento de los personajes. Esa es la dialéctica.

Ya en el rodaje, discutí mucho con el director de fotografía, **Lauro Rene Manda**, qué luz quería y cómo la cámara debía moverse en cada momento. Fue un proceso nuevo para mí, porque en mis anteriores filmes yo mismo cumplía esta función. Se adaptó bien a mi método, pero tuvimos que discutirlo bastante, porque él está muy acostumbrado a trabajos comerciales, con todo tipo de planos, en los que la responsabilidad dialéctica recae en el montador. Aquí había que definirlo todo ya desde el plano. Esta es la cuestión. Nosotros, entre los dos, componemos el cuadro, en el sentido más pictórico de la palabra. Me ayudó muchísimo a captar la luz que buscaba, siempre estuvo muy atento a eso en todo el rodaje.

También debo hablar con el director artístico para explicarle qué va a entrar en plano y lo que quiero que coloque en cada lugar. **Perry Dizon** lleva años trabajando conmigo, discutimos bien el *look* y los colores de cada escena antes de la película. Salimos mucho a la calle y buscamos lo que tenemos en mente. Lo mismo pasa con la ropa, o los objetos que colocamos en el escenario. Esto es muy importante para la personalidad de los personajes, tanto como el argot de los abogados, por ejemplo, o el modo en el que se mueven y se comunican.

Una vez definido el espacio, a los actores siempre les digo que se muevan por donde quieran dentro del escenario. Que no se preocupen por marcas de ningún tipo, para no afectar a su interpretación, y que nosotros les seguiremos. Lo que sí impongo de manera estricta es un tempo que debe cumplirse para que la escena funcione. Esto no es siempre fácil, pero con **Sid Lucero** salió solo porque ya es veterano en mis películas y conoce bien el proceso. Les doy mucho tiempo para prepararse, porque quiero que comuniquen con sus rostros y acciones la verdad que intentamos transmitir en cada secuencia. A veces el equipo técnico espera media hora hasta que el intérprete está listo para meterse en la piel del personaje, con el grado de concentración e intensidad que necesitan ciertas escenas. También es muy importante para mí el texto. Siempre les pido que lo sigan, aunque no sea palabra por palabra, pero que no improvisen mucho. Por momentos corrijo entonaciones o una manera de decir algo que no me gusta, y después retomamos la escena. Pero es raro. Normalmente, no hacemos más de tres tomas. La primera y la segunda son las más importantes porque, con todo bien planificado y los actores concentrados, es donde se capta la verdad.

### **Veo muy presente la religión en la película.**

El cristianismo forma parte de la psique filipina. Es algo que está ahí desde la colonización española, en nuestro carácter. Lógico que los personajes estén condicionados por esto.

### **Pero también hay un tratamiento un poco deístico de la imagen, ¿no? Es como si los personajes fuesen observados desde la distancia por algún tipo de justicia divina. La manera de posicionar la cámara en un ligero picado muy abierto en las escenas de la cárcel no me parece casual.**

Es cierto que no he hecho ningún primer plano. La mayoría de los personajes de la cárcel son presos de verdad y Dios está muy presente en estos lugares. No lo articulé de una forma obvia, en la palabra, pero sí puedes notar esta presencia en el encuadre y las actitudes de algunos personajes. **Joaquim** se esfuerza por ser bueno, pero no para salir de la cárcel, sino porque interpreta su condena como una especie de regalo divino para convertirse, mediante sus acciones, en una especie de Santo.

### **Esta presencia también se deja ver en los planos aéreos, los únicos con movimiento vertiginoso en el filme. Me parece que están hechos con otra cámara, que aporta una imagen mucho más etérea.**

Sí, es una helicam, una estructura con propulsores que te permite hacer fácilmente esas tomas aéreas, con cámaras muy pequeñas, que se montan en el aparato. Usamos una Canon EOS 7D para esa secuencia. Está intentando expresar un sentimiento de pena y anhelo muy profundo. Nos pasa a veces, que experimentamos una especie de suspensión fuera del cuerpo. ¿Es real o es un sueño? Que lo interprete el espectador.

### **La violencia siempre está fuera de cuadro, a pesar de que hay escenas muy explícitas al respecto. ¿Por qué tomaste esta decisión?**

No quiero servirme de la violencia. De por sí ya está presente de manera muy explícita en ciertos contextos, ¿así que por qué intensificar esta representación? Creo que se puede sentir en la película a través de los rostros y los cuerpos de los actores. Me fijo más en lo que ocurre tras el acto de violencia. Eso humaniza a los personajes. Estos son también, en parte, estereotipos que se encuentran en el país. El sistema judicial o el carcelario quedan representados como muy negligentes, y en estas actitudes también hay violencia. Hacerla explícita es muy obvio e innecesario.

Quería a través de ello lanzar una reflexión sobre la justicia. ¿Qué es? Para Eliza, poder dar de comer a sus hijos. Para Joaquim, recibir el amor que anhela. Para Fabian, destruirlo todo. Y entre estos tres personajes, ¿dónde se sitúa la jurisprudencia? Estamos en el siglo XXI, pero todo sigue centrándose en el dinero, el poder y la avaricia. No hay justicia y nosotros cerramos los ojos. Creo que ese es el principal discurso del filme. Todos los personajes, al final de la película, prosiguen con su vida a pesar de lo que les ocurre. Pero quería subrayar la incertidumbre. Por eso el final es abierto.

### **Pero Fabian se va de rositas y sin posibilidad de redención. Es muy nihilista.**

O no, quizás cambie. Pero ante todo, Fabian es un aviso de que el mal es muy real e inteligente. Él es solo la representación de muchas otras personas que saben perfectamente lo que se hacen y pueden destruirnos. El fundamentalismo asoma la cabeza. Nos dirigimos hacia tiempos oscuros.

## **\_ FESTIVALES**

### **Festival de Cine Europeo de Sevilla. Resistencia y rechazo**

Por Aurelio Medina

*Estuvimos en una nueva edición del Festival de Cine Europeo de Sevilla. Amplísima programación en un año en el que la sección Nuevas Olas creció para dividirse en cine de ficción y no ficción y también nació la sección Resistencias, orientada a ofrecer el cine español más combativo e independiente que se hace hoy día. Sin centrarnos en ninguna sección concreta, en este texto repasaremos nueve películas que han destacado de una manera u otra a su paso por el festival.*

### **Festival de Cine Europeo de Sevilla 2013. Resistencia y rechazo**

La décima edición del Sevilla Festival de Cine Europeo ha servido para consolidar una cita que ya el año pasado había sido revitalizada con la llegada del equipo de **José Luis Cienfuegos**. El festival, que parece estar tendiendo a definirse más como una muestra anual de cine europeo aglutinando éxitos de Cannes, Venecia, Locarno o Marsella, ha incrementado su ya extensa programación con una más sólida sección de

Nuevas Olas, dividiéndola en ficción y no ficción, y una nueva ventana denominada “Resistencias”, interesante vía abierta por el festival para albergar cierto cine español que está naciendo de la autarquía cinematográfica actual. El festival volvió este año su mirada hacia Portugal, realizando una completa selección del último cine hecho en el país, dando muestras de una rebosante fertilidad gracias a los trabajos de **Miguel Gomes, João Canijo, Salomé Lamas, Rita Azevedo, Gonçalo Tocha o Pedro Costa**. Además, se le dedicaron interesantes retrospectivas a la artista sueca **Gunvor Nelson** y a la sevillana **María Cañas**. En una selección con 183 proyecciones, uno puede ofrecer infinitas perspectivas sobre el mismo festival. Ésta será una de tantas opciones para pensar la cita, notas sobre nueve películas que pude ver durante ocho días en Sevilla y que, en este momento que escribo, parecen querer relacionarse entre sí.

### Actos subversivos

Si un festival de cine, más que ser un contenedor de grandes películas, ha de establecer líneas de pensamiento sobre el cine de hoy, el cine como vanguardia o sobre las relaciones del cine y lo político, la edición de este año ha conseguido crear evidentes vínculos en su selección, más allá de los límites que marca cada sección. Se ha podido ver un cine combativo, que rechaza imágenes convencionales y tiende a la abstracción, ya sea narrativa o de la imagen. En definitiva, a actitudes de tono subversivo que parecen surgir cuando el agua del estanque que nos rodea se está comenzando a pudrir.

De esta subversión nacen películas como *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (**Alberto García**) o *Lacrau* (**João Vladimiro**). La primera tiene la apariencia de artefacto inquietante, como si hubiese sido hallada en mitad de un bosque, en bruto, y debe su poder visual -en gran medida- al tratamiento en 16mm que hace más áspera, si cabe, la imagen. Rechazar la narración en la película a través de este experimento formal le hace acercarse a la mente desquiciada de un posible ser que habite en el bosque, el mito de Gaspar Hauser del título, y en ese rechazo a la imagen convencional está también una actitud, que no por ser consciente de su radicalidad, pierde en libertad e ironía. *O quinto evanxeo* es un objeto no identificado, difícil de encuadrar en cualquier festival, al igual que *Lacrau*, que transita zonas similares: a través de este oscuro poema visual sobre la naturaleza, João Vladimiro nos invita a que viajemos al paisaje rural cercano a Oporto para descubrir nuevas formas abstractas que aún pueden emanar de la naturaleza. Más que un rechazo a la vida en la urbe, *Lacrau* es una mirada hacia el interior del bosque, lleno de capas y de resortes, en forma de canto tenebroso. Si en una primera parte la cinta adquiere un tono más observacional sobre el terreno, la caída de la noche es la llave de Vladimiro para hacernos perder en esas formas incómodas que aún no conocemos, y atrapar a través de lo visible aquello que está oculto.

*Lacrau* y *O Quinto Evanxeo* funcionan como una especie de material profílmico, de igual modo que *El futuro*, de **Luis López Carrasco**, que parece querer viajar al pasado para construir por su cuenta cierto archivo que no tenemos hoy día y que nos ayude a formular cuestiones sobre el presente. Así, trabajando también de manera inteligente el 16mm, nos ubica en el contexto de una fiesta en 1982 para devolvernos, al final del metraje, a imágenes del presente en Madrid que nos dicen que la resaca fue terrible. En un terreno similar parece moverse *Árboles*, el nuevo trabajo del **colectivo Los Hijos**, presentando un tríptico dividido en pasado, presente y futuro en el cual el pasado colonial español en Guinea engazaría con la situación actual en España. La dificultad para establecer estos lazos en la película y la complicada relación entre imágenes y textos en la parte de Guinea, a pesar del buen material en ambos casos, no permiten establecer un discurso tan fértil como en sus anteriores trabajos. *Árboles* se pudo ver con el cortometraje *Petting*, honesto diario filmado de manera amateur por **Eloy Domínguez Serén**, en el que nos muestra su nueva vida como inmigrante en el extranjero, cómo ha cambiado su realidad en pocos años y la dificultad para desgajarse de ese rol de inmigrante.

Entendiendo el cine como elemento ligado a la vida, como medio catártico, **Joaquim Pinto** filma en *E agora? Lembra-me* una de las películas más descarnadas que se han visto en Sevilla. Pinto filma, día a día, en este largo diario de más de 150 minutos, el tratamiento que debe seguir para luchar contra el virus del sida. Con una excelente habilidad narrativa, incidiendo en la repetición para dar cuenta de la monotonía de los hábitos y recurriendo al archivo fílmico y a su propia memoria para exponer su físico y su vida aún más en la pantalla, Pinto realiza un diario desnudo apoyado en su experiencia como narrador, mostrando las quiebras en su vida diaria y en el sistema que nos rodea. Porque *E agora? Lembra-me* posee la virtud de esas grandes películas capaces de hablar de la realidad política, partiendo de uno mismo como materia fílmica. Aquí, Pinto nos trae su crisis vital pero también la española, en ese proceso de exclusión sanitaria que le afecta por su condición de extranjero, dentro de una Unión Europea que supuestamente no debería entender de fronteras. La fractura social en España, de nuevo en, otra película del festival.

También a modo de diario, **Gonçalo Tocha** trabaja su nueva película *Torres y cometas*; acercamiento del director, junto a su inseparable sonidista, a la vieja Guimarães, cuna de la nación portuguesa. Tocha adquiere más presencia delante de la cámara que en anteriores trabajos y esto puede que perjudique el conjunto de la película. Quizás en *E na Terra não é na Lua* y en otros trabajos anteriores su presencia, intuida pero más oculta, era el perfecto vehículo para guiar a través de los espacios que filmaba; pero aquí se expone demasiado ante la cámara y en situaciones algo intrascendentes (la gente paseando por delante o detrás de la estatua) y su humor es más plano, menos sutil, por tanto. Aún así, sigue mostrando un enorme rigor a la hora de trabajar espacios, como la librería a la que acude, las discusiones banales sobre la torre de la iglesia o la muralla que recuerda la importancia de Guimarães en el imaginario nacional portugués.

Pudimos ver el nuevo trabajo de **Miguel Gomes**, *Redemption*, en una curiosa sesión denominada “la liga extraordinaria” que aglutinaba cortos de João Nicolau, **João Salaviza**, **Gabriel Abrantes** y del propio Gomes. *Redemption* es -de nuevo- otro enigmático laberinto sensorial ideado por Gomes, en este caso a modo de epístola, donde cuatro personajes europeos quieren expiar sus pecados trabajando su voz sobre imágenes del pasado. A través de este archivo ficcionado, tenemos la tristeza que emana Portugal, una ópera wagneriana que desnuda sentimientos íntimos a un imposible padre francés, a un viejo italiano que recuerda las piedras contra el fascismo... melancolía irredenta sobre la vieja Europa, cuatro lecturas que observan el archivo con amargura y que, al descubrir el pastel con la firma final de esas cartas, se volverá satírica.

Por último, una nueva confrontación entre imagen y texto se da en el cortometraje de **Jean Gabriel Périot**, *The day has conquered the night*. En este extraño musical aséptico, la música vehicula los sueños de estos ocho protagonistas, reclusos de una cárcel de Orleans. Es ciertamente emotiva la tensión entre texto e imagen que consigue el director con esta representación, ese encuentro entre la persona y el texto memorizado o leído, que deviene en un ejercicio de estilo íntimo y político a la par, similar al que ya había hecho en ocasiones anteriores Périot. De nuevo, una subversión. A través del artificio de la representación se puede llegar a la realidad, al interior de estas personas.

## RESEÑAS

### Lastuja - Taiteilijasuvun vuosisata de Peter von Bagh

Por Ainize González García

*En este film de Peter Von Bagh tiene una estructura, a rasgos generales, antinarrativa. Las imágenes y las historias están cronológicamente desordenadas de una manera consciente. Como si éstas fueran consecuencia del funcionamiento de una máquina caprichosa, que las ordena según una lógica que se mantiene oculta al ojo del espectador.*

*Lastuja - Taiteilijasuvun vuosisata* (2011) que traducido al castellano vendría a ser algo así como *Virutas. Cien años de historia de una familia de artistas*, es un documental del finlandés **Peter Von Bagh**. Catedrático de Historia del Cine, escritor, editor, programador y, durante algunos años, director del Archivo Cinematográfico de Finlandia, Von Bagh es, también, autor de numerosos films. Su papel como director del archivo e igualmente su trabajo de teórico del cine son dos factores a tener en cuenta por diversas razones. La primera, sus obras están formadas por diversos materiales: fotografías o documentos filmados, por ejemplo, normalmente del pasado, y de cuya recuperación, conservación y difusión se encargan los archivos. Es decir, que su trabajo como director del archivo nacional guardaría una relación directa con su tarea de director de documentales. Lo mismo ocurre con su papel de teórico del cine, puesto que sus películas se asemejan bastante, por su forma y contenido, a una investigación. En resumen, que mediante sus films Von Bagh realiza también un ejercicio de recuperación, investigación y difusión, enfocado todo ello a la construcción de un discurso cultural, a la construcción de la memoria. Una memoria que, en ocasiones, como sucede en *Lastuja*, comienza siendo particular para acabar por convertirse en colectiva.

Este hecho “biográfico”, casi “auto-retratístico”, de las obras de Von Bagh, este consciente y persistente arraigo a la cultura propia, a la cultura finlandesa, es una característica compartida con las obras de **Juhani Aho** y **Venny Soldan-Brofeldt**, dos de los protagonistas de *Lastuja*. De hecho, el film es el esbozo vital y, sobre todo, artístico, de esta saga familiar de artistas. A partir de ellos se dibuja, además, la evolución de una Finlandia rural que acaba convirtiéndose en otra, independiente, urbana, moderna e industrializada. Así lo muestran los diferentes cuadros, fotografías o imágenes filmadas de las cuales Von Bagh hace uso a lo



largo del documental. En definitiva, se podría decir que *Lastuja* muestra cómo el arte puede funcionar como una herramienta para la construcción, o reconstrucción, de la memoria colectiva.

En su relato, Von Bagh parte de Juhani Aho. No en vano, la biografía del escritor, que está articulada mediante constantes regresiones temporales, constituye el núcleo narrativo del propio film. Será a partir de esta misma biografía de donde emerjan los recortes biográficos, y artísticos, del resto. Sobre todo los de su mujer, la pintora Venny Soldan; los de sus hijos, **Heikki Aho** y **Björn Soldan**, considerados los pioneros del cine documental finlandés; y los de su nieta, la fotógrafa **Claire Aho**. A su vez, si bien de manera más sucinta, aparecen también otros artistas, músicos, escritores, amigos y referentes, así como otros contemporáneos de la cultura y el arte universal.

*Lastuja* está formado por imágenes en color y otras en blanco y negro. Por imágenes en movimiento e imágenes quietas. Por fotografías, cuadros reproducidos e imágenes filmadas. Están muy presentes los granulados y las líneas, las marcas que el tiempo deja impresas en la imagen. Circunstancia que le confiere cierta textura al film, al tiempo que remarca su identidad documental. Además, los diversos materiales utilizados por Von Bagh forman una obra con muchas capas. Visuales y de significación. El resultado: un verdadero *collage* visual, o fílmico, en este caso. He aquí uno de los detonantes del interés por la obra. Ese vínculo con el arte mediante una técnica tan sugerente, basada en la mezcla de materiales de naturaleza diferente, de naturaleza totalmente opuesta, incluso.

Con las ciudades y lugares de Finlandia como telón de fondo. Como la Oulu de su film *Muisteja (Recuerdos)* de 2013, en el que el director, que se formó como espectador en aquella ciudad, dibuja sus recuerdos. Lo mismo ocurre en *Lastuja* con Petsamo, Viipuri, Ahola o Porvo. Y por encima de todos, Koli, su bosque impenetrable, y su lago Pielinen, que vuelve una y otra vez a lo largo del film. También está la omnipresente París. No tanto la ciudad física, sino más bien la influencia del ambiente artístico y cultural de ésta en el propio Juhani Aho y otros compañeros artistas. **Monet** y su estación de Saint-Lazare como paradigma de la modernidad. La irrupción de la figura humana en unos cuadros que habían retratado de manera minuciosa una naturaleza salvaje y deshabitada. El contraste es persistente. Desde los paisajes más abruptos y solitarios, a las perspectivas verticales influenciadas por la nueva objetividad, y, de ahí, a los colores de las fotografías comerciales. Del blanco y negro de las imágenes de una Finlandia que acababa de conseguir su independencia en 1917, a los colores satinados de unos retratos que capturan las actividades más cotidianas de la sociedad finlandesa de los años 50 y 60. Y de nuevo, el regreso al paisaje. Como en un continuo reencuentro con el origen, con aquello primitivo. O dicho de otra forma, el paisaje a modo de punto de convergencia entre una Finlandia y la otra.

La estructura del film es, a rasgos generales, antinarrativa. Las imágenes y las historias están cronológicamente desordenadas de una manera consciente. Como si éstas fueran consecuencia del funcionamiento de una máquina caprichosa, que las ordena según una lógica que se mantiene oculta al ojo del espectador.

El documental está narrado por los actores **Erja Manto** y **Eero Saarinen**. También por el propio Von Bagh. Sus voces, que recitan igualmente palabras de otros, se entrelazan con la *suite* de imágenes que integran el film. Se podría decir que forman pequeños microrelatos, que, si bien pertenecen a una misma historia, tienen, de alguna forma, una completa independencia de significación. Vistas y paisajes que han sido observados, esbozos y recuerdos capturados, en definitiva, del mismo modo que lo hizo Juhani Aho en sus pequeños textos que, bajo el título de *Lastuja*, escribió en la prensa y que después serían reunidos en ocho volúmenes. ¿Es entonces la pretensión de Von Bagh la de mantener, en su film, este carácter poco unitario de los breves escritos de Aho?

*Lastuja* de Von Bagh acaba por retratar el carácter fragmentario de la propia vida. Ese carácter efímero que, según el film, tan sólo puede aprehenderse mediante el arte, aunque únicamente sea por un momento, por un preciso instante. Imágenes filmadas, recuperadas, dibujadas, fotografiadas, incluso evocadas. La construcción de la memoria cultural a través de lo visual. También desde la palabra. Desde la lengua. En este sentido, las voces funcionan como una especie de eco de aquella tradición de transmisión oral del conocimiento, de la cultura. La incertidumbre de lo frágil, de lo fugaz, atraviesa el anhelo de perdurabilidad de la memoria colectiva. Una finitud a la que Von Bagh, a través del recurso cinematográfico, ha concedido cierta capacidad perenne.

(1) Versión castellana de la presentación de *Lastuja - Taiteilijasuvun vuosisata* (2011) de Peter Von Bagh realizada en la Filmoteca de Catalunya el 5 de noviembre de 2013 dentro del ciclo *Per amor a l'art*.

**FICHA TÉCNICA: Dirección y guión:** Peter Von Bagh **Narración:** Erja Manto, Eero Saarinen, Peter Von Bagh **Montaje:** Petteri Evilampi (Tuuba Oy) **Archivos:** Anna Korhonen **Música y sonido:** Martti Turunen, Timo Hintikka (YLE) **Producción:** Jouko Aaltonen (Illume Oy) **País y año de producción:** Finlandia, 2011

## La vida es más interesante que la obra. Kenneth Anger. Magick Lantern Cycle

Por José Ramón Otero Roko

*Kenneth Anger, que vivió una vida modelo para los portfolios “underground” creó una producción cinematográfica esencialmente experimental, asimilada posteriormente por el movimiento “queer” no muy brillante artísticamente, con alguna excepción, pero sí útil para explicar uno de los mayores factores de distorsión en el cine, la suplantación de la objetividad por la afectividad, la conquista a través de los sentimientos.*

En 2011 el British Film Institute dedicó una de sus ediciones duales (Blu-ray + DVD) a la compilación de las obras restauradas del cineasta y escritor **Kenneth Anger**, nacido en California en 1927. Su producción del *Magick Lantern Cycle*, básicamente experimental y asimilada posteriormente por el movimiento *queer*, no es sin embargo muy brillante artísticamente, a excepción de *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954) y de la maravillosa segunda versión de *Rabbit's Moon* (1979), pero nos es útil para explicar uno de los mayores factores de distorsión en el cine, en el arte y en la vida en general, que es la suplantación de la objetividad por la afectividad, la conquista a través de los sentimientos, más o menos interesados, de un lugar en el escaparate creativo de la modernidad.

Anger vivió una vida modelo para los portfolios *underground*. Hizo películas de temática gay y satánica, huyó a Francia perseguido por “escándalo público” y entabló amistad con **Jean Cocteau**. Fue protegido y compañero del sexólogo **Alfred Kinsey** y padrino de la hija de **Anton LaVey**, **Zeena Schreck**, fundador de la Iglesia de Lucifer. Novio de **Tennessee Williams** y amante de **Paul Getty**. **Mike Jagger** y **Jimmy Page** compusieron música para sus cortometrajes y compartieron su casa con él. **Marianne Faithfull** protagonizó una de sus películas. Alternó con **Charles Manson** y “La Familia” y vendió todos los cotilleos que llegaban a sus oídos sobre la sexualidad, y el uso de drogas en sus círculos más o menos cercanos, en los dos volúmenes del *bestseller Hollywood Babylon*. Hoy se le intenta reverenciar, si no con justicia con alguna razón, como anticipador del formato del videoclip, como precursor de cineastas como **Bruce LaBruce**, lo cual puede ser incluso un demérito según se vea, y como inspirador de directores del alcance de **Martin Scorsese**, **David Lynch** o **John Waters**, en los que pueden verse si se quiere temáticas y recursos de estilo que de alguna manera Kenneth Anger insinuó décadas antes.

La edición del BFI recoge diez de sus cortos, más una bella pieza documental rodada por él mismo, *The Man We Want to Hang*, sobre la exposición de los cuadros y dibujos de **Aleister Crowley** en Londres, a cuya Iglesia de Thelema se había convertido en su juventud y la que siguió ligado durante toda su vida, y un retrato en formato largometraje, *Anger me* (**Elio Gelmini**, 2006), en el que también participa **Jonas Mekas**, que fue el primer distribuidor de sus películas con el Film-Maker's Distribution Center. Sin olvidar el valor histórico de su producción y la valentía de hacer películas de temática gay en una sociedad que aún a día de hoy sigue siendo muy conservadora, pero que lo era más aún en las décadas de los 40 y los 50 del pasado siglo donde se consideraba un delito penado con la cárcel, Anger es un personaje que para nuestra perspectiva parece más significativo por su vida que por su obra.

*Fireworks* (1947) es la producción más antigua de las que se recogen en esta edición y la que le abrió las puertas en el escenario *underground* estadounidense, tras ser acusada de “obscenidad” y llegar el caso a la Corte Suprema de California, donde fue absuelto. La película, de unos 17 minutos, tiene un defecto fundamental que sobrevuela casi todo el visionado de esta antología, y es que Anger parece desear jugar más con los actores, y con sus propios deseos como individuo, que con sus intuiciones como cineasta. Hay imágenes muy potentes, como la de un marinero sujetando entre sus brazos el cuerpo desnudo de otro hombre, a la manera de un Cristo descendido de la Cruz, pero sentimos que ese plano Anger se lo ofrece a sí mismo, como fantasía erótica, y que no subyace ninguna reivindicación social tras él. O quizás es que sólo reivindica con ello la apariencia. La sexualidad de Anger, quien confesó en varias ocasiones que se sentía atraído por personajes como **Arnold Schwarzenegger**, es la protagonista de esos pasajes de su cine, como en otros será violentarla buscando su asociación a la oscuridad espiritual.

En *Puce Moment* (1949), que cuenta con la colaboración de **Curtis Harrington** como director de fotografía (otro de los pioneros del cine experimental y del Queer Cinema), la sexualidad es explorada a través de una

mujer, **Yvonne Marquis**, que se va probando una serie de vestidos de los años 20, que por cierto pertenecían a la abuela de Kenneth Anger, diseñadora de vestuario en el Hollywood de antes de la llegada del sonoro, y con quien convivió en su casa algún tiempo. Es una película en la que late la autocensura, quizás a causa del proceso que se seguía en su contra en la Corte californiana, y en la que se metonimiza el deseo desde algún lugar de la experiencia vital de Kenneth Anger hasta esos planos donde una mujer sueña con los ojos abiertos sobre un sofá que se mueve lentamente y que toma el lugar de lo que debiera ser la filmación de una relación sexual. Esa mujer abre los ojos, pero los estímulos permanecen bajo su ropa. Desea, vestida. Sostiene cuatro perros, y mientras tira de sus correas y los pasea, todo parece finalmente un trasunto de contención y represión.

La versiones de 1971 y 1979 de *Rabbit's Moon*, con material en ambos casos rodado en 1950 en Francia bajo la protección de **Jean Cocteau** e inspirado en *El sueño de una noche de verano* (**Max Reinhardt**, 1935), nos llevan a una reflexión profunda sobre la importancia de la música en el cine. Anger siempre incluye piezas musicales en estas obras como todo sonido, ya que no tienen diálogo alguno, y el audio goza de un protagonismo y de una fuerza independiente de lo que vemos en pantalla. Imagen y banda sonora discurren paralelas la una a la otra pero, y quizás es una de las causas por la que se le puede considerar un precursor del videoclip, reflejan un contraste y cuentan dos versiones de la misma historia, dos *calidades* diferentes de la misma textura. A mediados de los 90 un grupo de *lounge* solicitó a Anger que hiciera un video para una de sus canciones y rechazó la propuesta porque "la música podía ser utilizada para acompañar la película, pero no tiene sentido hacerlo al revés". Eso es interesante porque nos hace reflexionar en torno a la idea de que la música es imprescindible para el cine, pero las palabras son innecesarias. La melodía puede no necesitar imágenes que nos la muestren, pero las imágenes sí requieren de una clase de sonido que se expresa de una manera mucho más elevada que la lengua común y corriente.

En el *Rabbit's Moon* montado en 1971, gracias a **Henri Langlois** que lo rescata de los archivos de la Cinémathèque Française, la música hace naufragar la película. La banda sonora de pop y *rythm&blues* con los Flamingos, Mary Wells, Capris, es demasiado convencional para unas imágenes llenas de belleza y energía, tal y como éstas se nos revelan en 1979 cuando se utiliza el tema post-punk "It Came In The Night" de los Raincoats para remontar el film. Esa versión de 1979 es la mejor película de Kenneth Anger y todo lo que nos ha parecido intrascendente y forzado en el montaje del 71, hasta el punto de preguntarnos si se trata simplemente de una puesta en escena de vestuarios y maquillajes, en el 79 brilla y nos hace vibrar con ese arlequín que pelea con un clown que intenta alcanzar la luna, que le ayuda a luchar contra su influjo y que se acompaña de un hada.

En los tres años que Anger pasa en Europa, desde 1950 a 1953, filma, además de *Rabbit's Moon*, una pieza de cierto interés. Este *Eaux d'Artifice*, que es la traducción francesa del *Fireworks* de 1947, cuenta con la actriz **Carmilla Salvatorelli**, que le es sugerida por el propio **Fellini**, y se rueda en Villa d'Este, en Tívoli, antigua residencia de un cardenal ocultista del siglo XVI, **Hipólito II de Este**, protector del músico **Giovanni da Palestrina** (aunque Anger preferirá usar música de **Antonio Vivaldi** para la película) y del que se dice que le excitaba que le orinaran encima y que por ello tenía los jardines de su palacio repletos de fuentes. El agua es la protagonista de la pieza y a ratos es un haz intermitente de luz aislada en la oscuridad y a ratos se figura como un maná casi blanquecino, mucho más abundante de lo que puede serlo nunca el semen, y que tiene la contraparte de ese hieratismo, de esa "autoridad" casi inerosionable, de la piedra de los fontanales.

Con la idea de *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954) Anger vuelve a EEUU y entabla amistad con **Stan Brakhage**, con el que produce una pieza que es destruida por el personal de Kodak en el laboratorio, quienes, según costumbre de la época en EEUU, sistemáticamente acaban con todo el material que llega a su manos y que consideran obsceno o peligroso. A continuación filma este cortometraje de 38 minutos en el que por primera vez se manifiesta esa imaginería crowleyana y de la Iglesia de Thelema a la que Anger va a vincularse ya para siempre. Muy potente visualmente (a mediados de los 60 se recuperaría en algunas proyecciones en las que se recomendaba su visionado mientras se consumía LSD) es un trabajo más minucioso, no solo de puesta en escena, sino de fotografía, iluminación y de búsqueda de una construcción alegórica a través de la sucesión de esas proyecciones de culpa, no son otra cosa, de los personajes. Anger demuestra que está repleto simbólicamente por la ficción satánica de Crowley y muestra una asociación de placer y maldad muy mecánica, administrada y conducida por la iconografía ideática de la secta a la que pertenece, pero con un cierto atractivo. Los actores, entre los que participan el propio Anger, **Anais Nin** y Curtis Harrington, parecen ejercer un ministerio, a la manera del envés de la misma moneda, el catolicismo y la ceremonia que representan, muy estudiada y parcialmente efectiva, les asemeja mucho más a acólitos

aficionados que a los dioses paganos que pretenden interpretar. Todos beben un cáliz y todos pretenden que en la copa se deposite la energía del acto sexual y finalmente, no podía ser de otro modo, hay una catarsis violenta. Una obra de valor para el archivista del deseo humano.

*Scorpio Rising* (1964) y *Kustom Kar Kommandos* (1965) son dos películas en las que se condensan gran parte de las razones por las que el *underground* de temática gay ha sido rápidamente asimilado en el sistema capitalista, contribuyendo, sería injusto obviarlo, a la aceptación de la homosexualidad en las democracias burguesas. Todos los arquetipos de la masculinidad son llevados al paroxismo y vehiculados a través de los significantes del falo en la sociedad de consumo, una moto en la primera película y un coche en la segunda. Además Anger hace alusiones inevitables al **Marlon Brando** de *Salvaje* (1953) y a **James Dean**, pero no como homenajes cinematográficos sino como comisiones de un paradigma de hombre que es más hombre que el hombre mismo ya que es deseado por sus iguales y que entroniza un “más allá de la naturaleza” que desmiente a los que juzgan su conducta sexual como contranatura. Este simbolismo, hegemónico hoy, y difundido primero por el cine y después por la publicidad, ha sido un medio de inclusión, gracias al poder de las imágenes, de cuantos estaban sometidos por el modelo de sexualidad del cristianismo. Si en él la cúspide era un heterosexual, a cuyos pies estaba la mujer, el movimiento gay refutó su condición exhibiendo una sexualidad en la que se prometía que el hombre podía ser todavía más poderoso si deseaba a otros hombres y era deseado por ellos, afirmando incluso ese concepto de poder en *Scorpio Rising* con la aparición de simbología nazi a la par que la revista Newsweek alababa su fetichismo (1). Lo que durante siglos había sido “el afeminado” se normalizó mostrando, a los padres de familia, que el macho que soñaban ser mientras se aburrían en una oficina, ellos se lo llevaban a la cama.

Fuera de esa reflexión no hay mucho más que contar de estas dos películas a excepción de la anécdota que adorna *Kustom Kar Kommandos*. Tras finalizar *Scorpio Rising* Anger solicitó una subvención a la Fundación Ford y consiguió 10.000 dólares para realizar la cinta. Sin embargo se gastó el dinero en asuntos personales y en pulir fallos técnicos de una obra anterior y cuando quiso rodar sólo pudo hacerse una escena, que es la que hoy se exhibe como un cortometraje de 3 minutos. A Kenneth Anger la vida le apremiaba más que conquistar el futuro.

*Invocation of My Demon Brother* (1969), con música de Mick Jagger compuesta con un sintetizador Moog y con Anton La Vey en el papel de Su Satánica Majestad y el que era guitarrista del grupo Love, **Bobby Beausoleil**, en el papel de Lucifer (que además era miembro de la familia Manson y que poco después iría a la cárcel por asesinato) usa material de un concierto de los Stones mezclado con un ritual en el Haight Ashbury's old Straight Theater donde se celebra una misa negra oficiada por los dos protagonistas. Por primera vez aparecen cuerpos completamente desnudos en una película de Anger. El placer se presenta como esencialmente impuro y como una forma de adoración del mal, entre drogas, esvásticas e imágenes de Vietnam, en una constante exhibición y desinhibición pulsional. Es la cara oscura de los 60, patrocinada por empresarios como Paul Getty, el hombre más rico del mundo en su época según la revista Fortune y que paga la película, y al ritmo de los iconos de una nueva cultura juvenil que ahoga su estupidez en las drogas mientras se abraza en la intimidad a cualquier falsa doctrina que les haga sentir superiores o más listos que sus seguidores.

*Lucifer Rising* (1981) concluye este recorrido por el *Magick Lantern Cycle* de Anger. Rodada en 1970 en Egipto y en un templo celta de la Selva Negra en Alemania que había sido lugar de reunión de las Juventudes Hitlerianas, gracias al dinero aportado por la británica National Film Finance Corporation, contó en un principio con música de **Jimmy Page**, de Led Zeppelin, con quien Anger compartía su pasión por Crowley, hasta que su mujer le acusa de haberle echado una maldición. Entonces Anger se pone en contacto con Bobby Beausoleil (Lucifer en *Invocation...*) que ahora cumplía cadena perpetua por el asesinato del profesor **Gary Hinman**, acto criminal que cometió enviado por Charles Manson quien le mandó a reclamar unas deudas cargado de mescalina. Éste compone la música para la película desde el interior de la prisión. La banda sonora es del género del rock progresivo y la mejor con la que cuenta una película de Anger. **Marianne Faithfull** hace el papel de Lilith y en conjunto parece trasladar la idea de que el ser es corrupto pero esa corrupción hace el bien a quienes la siguen, idea tan pueril cuando se ve negro sobre blanco como ampliamente extendida posteriormente en el desenvolvimiento cotidiano del neoliberalismo.

En mi opinión, Kenneth Anger vivió una vida mucho más interesante, si se tiene la suerte de leerla y no tener que vivirla, que sus obras. Es la tragedia del artista que por falta de talento, de inteligencia, o sencillamente porque el presente le importa mucho más que el futuro, se lanza a vivir apasionadamente el instante que ha llegado a costa del que hay que traer hasta aquí. Las creaciones son un producto de la

racionalidad en gran medida, y si esa racionalidad está copada por un sistema de ideas perverso, el resultado es una limitación obsesiva que circunscribe el deseo a lo inmediato, la fama, las relaciones, el dinero, o simplemente tener algo que hacer, cualquier cosa, antes que sumergirse en la única maldición de todo esto que es el sentido. Anger no fue el rebelde que pretendía ser, ni consiguió imponer su voluntad sobre todas las cosas, como rezaba el *Libro de la Ley* de Crowley, porque el mal es la sustancia de toda alienación y no cabe subvertirlo adorándolo, pero su vida nos deja por oposición un testimonio valioso. Quizás el arte puede ser un medio para el público, pero nunca puede serlo para los autores. Para los autores que permanecen siempre se convierte en una finalidad.

----

(1) Serge Denisoff y William D. Romanowski, "Risky Business: Rock in Film" (Transaction Publishers, Nueva Jersey, 1961) (pag. 168)

## UNDERDOCS

### The Watermelon Woman. Most times you have to write the herstory

Por Elena Oroz

*"The Watermelon Woman" (1996) es el primer largometraje de la cineasta afroamericana y lesbiana Cheryl Dunye y la cinta que cierra el ciclo de lo que la propia autora denominó "Dunyementaries", una serie de documentales autobiográficos dedicados a explorar los parámetros de género, raza, orientación sexual y profesión en los que se inscribe su identidad.*

*The Watermelon Woman* es el primer largometraje de la cineasta afroamericana y lesbiana **Cheryl Dunye**. Realizada en 1996, la cinta cierra el ciclo de lo que la propia autora denominó "Dunyementaries". Esto es, una serie de documentales autobiográficos –iniciados cuando todavía estudiaba Bellas Artes– dedicados a explorar los parámetros de género, raza, orientación sexual y profesión en los que se inscribe su identidad.

Imbuida en la teoría feminista –y los asuntos candentes de la época como el multiculturalismo y las políticas identitarias– Dunye decidió convertir su propia vida en "texto", evidenciando, de acuerdo con **Alexandra Juhasz**, cómo para la nueva generación de videoastas feministas de los noventa el antiguo lema "lo personal es político" se vio sometido a un nuevo giro, de forma que "lo personal es político es lo teórico" (1). Adoptando una perspectiva interseccional, marcada por la raza, el género y la sexualidad, la reescritura de la historia y la visualización del deseo lésbico son los temas que atraviesan su obra. Su aproximación al medio video está marcada, así, por un claro activismo: la voluntad de "ir un paso más allá de la teoría" (2). Como señala la autora en el texto que acompaña la edición en DVD de sus primeros trabajos: "Estaba harta de la falta de un imaginario lesbiano negro en el mundo, así que decidí hacer algo al respecto. Me usé a mí misma como paisaje, mezclando los hechos, las ficciones y las cuestiones narrativas. Se convirtieron en lo que cariñosamente denominé *Dunyementaries*, una mezcla de film, video, amigos y pasión artística" (3).

El juego de palabras que propone para describir su obra, por tanto, no sólo alude a su propósito introspectivo, sino también a un desplazamiento de la lógica documental. Sus películas adoptan una forma decididamente híbrida y reflexiva, al yuxtaponer imágenes domésticas, todo tipo de archivo, confesiones a cámara, entrevistas estilo *vérité* y breves ficciones que de forma humorística dan cuenta de sus relaciones amorosas. La fragmentación narrativa, la estética de baja resolución propia del vídeo analógico y un sentido del humor tan ligero como irreverente se convierten en claves de su trabajo. Su estilo se ubica así en un camino intermedio entre las inscripciones autobiográficas de corte experimental (**Su Friedrich** o **Barbara Hammer**) y algunas de las comedias norteamericanas de bajo presupuesto más representativas de los noventa. Y *The Watermelon Woman*, tanto por su articulación textual en escenas casi autónomas como por su escenario o temática, puede remitir a *Clerks* (**Kevin Smith**, 1994) o *Go Fish* (**Rose Troche**, 1994).

Por último, ese "Dunye" alude a un modo de hacer colaborativo, de forma que no sólo ella se posiciona a ambos lados de la cámara, sino también su círculo más inmediato: amistades y amantes. Así, es una afinidad política e identitaria la que sustenta su quehacer fílmico. En el caso de *The Watermelon Woman*, junto con las actrices **Guinevere Turner** y **V. S. Brodi** (también protagonistas de *Go Fish*) encontramos a su madre y a su pareja de entonces, la teórica Alexandra Juhasz, como productora del filme y también en el papel de **Martha Page**, la supuesta directora de *Plantation Memories*, el filme detonante de la investigación historiográfica que propone Dunye.

## Los agujeros de la Historia

*“Hola, Soy Cheryl y soy cineasta. Bueno, no soy exactamente una cineasta... Estoy trabajando para ser cineasta. El problema es que no sé sobre qué quiero hacer una película. Sé que tiene que ser sobre mujeres negras, porque nuestras historias nunca han sido contadas”.*

Con estas palabras pronunciadas directamente a cámara, en un estilo confesional propio del diario filmado, Cheryl da cuenta de un doble propósito: convertirse en directora de cine y rescatar las historias de aquellos que han sido marginados por los discursos hegemónicos. *The Watermelon Woman* se presenta ya en su inicio como un texto reflexivo en el que la directora inscribe su preocupación por las políticas identitarias. Articulado como un falso documental, el filme propone dos tramas paralelas, pero concomitantes en su (aparente) fracaso y en algunas resonancias temáticas.

Por un lado, la película narra la historia de Cheryl que trabaja en un videoclub y obtiene dinero extra haciendo videos de bodas junto con su locuaz y ácida amiga Tamara (**Valarie Walker**), también dependienta y fan del porno. Gracias a estos trabajos alimenticios, Cheryl trata de poner en marcha su primer proyecto personal. Ávida consumidora del cine clásico de Hollywood, constata que la mayoría las actrices negras de la época estaban relegadas al papel de “mummies” –la criada oronda, bondadosa y complaciente—y que, a menudo, ¡ni siquiera eran nombradas en los créditos finales! Una de estas actrices, reseñada únicamente como “The Watermelon Woman” en el filme *Plantation Memories*, llamará poderosamente su atención y decidirá convertirla en protagonista de su película. Comienza así una pesquisa, en la que a través de entrevistas informales, frustradas o que no satisfacen los deseos de conocimiento de Cheryl (y por extensión del discurso documental) se perfila la inasible vida de la misteriosa actriz. Gracias a los encuentros con activistas lesbianas o expertos en cine y raza –e incluso una satírica visita al Center for Lesbian Info & Technology, del que la directora será expulsada al incumplir las políticas de privacidad del centro— descubrimos que su verdadero nombre es **Fae Richards**, que además de actriz fue cantante de jazz y una cineasta pionera. Además, desafiando prejuicios raciales –entre ellos los de su propia comunidad— tuvo una relación con la directora blanca Martha Page. Así, lo que desde el título se anuncia como una relectura en clave irónica de un estereotipo denigrante se convierte también en una investigación auto-etnográfica, en la que se establece una relación especular entre la documentalista y el objeto/sujeto de su documental. Junto con una predilección por los ambientes subculturales (o la gente “extraña”, según señala la madre de Dunye), ambas comparten opción sexual y una pasión por el cine. O como de forma jocosa lo formula en el filme la propia Cheryl: *“¿Puedes creerlo? Fae es una hermana sáfica, una bollo, una lesbiana. Oh, Dios mío! Yo sabía que algo pasaba cuando vi Plantation Memories. Creo que tenemos un par de cosas en común, señorita Richards: el cine y las mujeres”.*

Por otro lado, el filme narra la relación que mantiene Cheryl con una joven blanca, Diana (**Guinevere Turner**), y las tensiones que esta relación interracial genera en su entorno. Por un lado, los reproches de su amiga Tamara que censura la predilección de Cheryl por las chicas blancas, lo que, en su opinión, cabe leerse como un rechazo a su propia raza. Y por otro lado, los fantasmas de la propia Cheryl al pensarse un mero objeto racial fetichizado para Diana en una relación que, quizás, podría reproducir las dinámicas de poder y dominación del ama blanca y la siempre complaciente “mummy” negra.

Al final de la cinta, ambas historias confluyen en un fracaso: Cheryl romperá con Diana y abandonará su proyecto al no encontrar la información suficiente para “reconstruir” en clave documental la vida de Fae. No obstante, estamos ante un fracaso productivo, típicamente posmoderno, resultado de una voluntad de convertir las fisuras y las fallas en la materia prima del discurso. Es en los agujeros de la Historia donde cabe la posibilidad de (re)escribir una historia en femenino (Herstory), de denunciar las exclusiones y elaborar relatos alternativos que funcionan como una suerte de suplemento. El fracaso del proyecto documental no es más que la constatación de una ausencia: el borrado histórico al que se han visto sometidas las artistas negras. El recurso a la ficción –en *The Watermelon Woman*, Dunye recrea todo el archivo—, por el contrario, se presenta como ese *suplemento* que permite visualizar las ausencias, proyectar los deseos y la subjetividad, y alterar el imaginario dominante (algo evidente en los planos donde Fae Richards posa de forma similar a **Marlene Dietrich**). Y el rótulo que cierra el filme es tan claro como inspirador: “Sometimes you have to create your own history”.

Como ocurre con ensayos similares (pensamos en *History Lessons* o *Nitrate Kisses* de Barbara Hammer), *The Watermelon Woman* propone la Historia y su escritura como un campo de batalla y espacio de intervención con el fin de (res)establecer otras genealogías e identidades colectivas necesarias. Un pasado sobre el cual articular otros futuros posibles. En este sentido, como ha señalado **Thelma Wills Foote**, en

manos de Dunye "el falso documental es un modo de discurso que propicia los actos creativos de auto-descubrimiento y la autodeterminación" (4).

- - - -

(1) Alexandra Juhasz, *Women of Vision. Histories in Feminist Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. (2) Cheryl Dunye citada en Kathleen McHugh, "The experimental 'Dunyementary'. A cinematic signature effect", en Robin Blaetz (ed.), *Women's Experimental Cinema. Critical Frameworks*, (Duke University Press, 2007) (3) DVD "The early films of Cheryl Dunye" editado por First Run Features (4) Thelma Wills Foote, "Hoax of the lost ancestor Cheryl Dunye's The Watermelon Woman", en *Jump Cut*, nº 49, 2007.

**FICHA TÉCNICA.** Dirección: Cheryl Dunye Dirección de fotografía: Michelle Crenshaw Guión: Cheryl Dunye Con: Cheryl Dunye, Guinevere Turner, Valarie Walker, Lisa Marie Bronson Montaje: Cheryl Dunye Música: Paul Shapiro Producción: Alexandra Juhasz, Barry Swimar País y año de producción: Estados Unidos, 2006.

## \_ FUGAS

### Introducción a cinco contracriptas de la historia del cine

Por Miguel Amorim

*Comúnmente para historiar casos cinematográficos hace falta primero una Historia donde se dé la posibilidad de, entre otras condiciones, echar un ojo a las películas, dirigirse a uno u otro historiador y definirse como espectador. Hay casos, pero, en los que el cine habla de sí mismo, que presentan una Historia del Cine, y, por lo tanto, se dirigen a los espectadores e incluso a los historiadores sin determinarles. ¿Podrían estos casos, aparentemente dispuestos a partir de un (supuesto) interior del cine, rechazar predicaciones definitivas sobre lo que aún se denomina Historia del Cine?*

Las cinco secciones de este texto están constituidas por fragmentos de libros dedicados a la cuestión de la historia del cine en cuanto contracripta, es decir, nudo y corte del desencuentro registrado entre contrapuntos-muertos, en este caso, entre la historia y el cine. La primera presenta la serie de cuestiones que fundamentan "A History of Cinema Before Enmity, Aference, and Glauber Rocha", un estudio centrado en la *História do Brasil* de **Glauber Rocha** escrita junto con **Marco Medeiros** y en sus tres libros sobre cine, a partir de los conceptos de enemistad y aferencia (primera parte de *Historicitation Before Cinema*).

La segunda sección contiene el primer segmento de un libro (1) sobre la implícita historia mínima del cine de **Danièle Huillet** y **Jean-Marie Straub**, tanto en la programación de su filmografía en paralelo con las películas de sus cineastas de elección (**Jean Renoir**, **Fritz Lang**...), como en *Proposta in quattro parti*, un montaje en vídeo de 1985.

La tercera sección incluye cuatro posibles *incipits* para una serie de estudios dedicados a la arquitectura automática de todas las citas (cinematográficas, históricas, fotográficas, pictóricas, filosóficas, religiosas...) incorporadas a la(s) *Histoire(s) du cinéma* de **Jean-Luc Godard**.

La cuarta sección constituye un preámbulo interrogatorio a "A Minimized History of Cinema According to Thom Andersen", estudio dedicado a la historia del cine que procede tanto de la filmografía de **Thom Andersen** como de algunas de sus intervenciones en tanto que programador de cine (segunda parte de *Historicitation Before Cinema*). (2)

La quinta sección presenta un fragmento del capítulo de un libro ¿qué libro? que trata la posibilidad de una historia política del cine, titulado *Préparatifs pour la question de l'histoire du cinéma*, en el cual, de modo tangencial a la trilogía dedicada a las historias del cine hechas por cineastas, también son considerados casos como **Noël Burch**, **Gustav Deutsch**, **Klaus Wyborny**, **Hartmut Bitomsky**, **Al Razutis** y **Harun Farocki**. (3)

#### I. La historia del cine ante la enemistad, la aferencia y Glauber Rocha

0. Diez cuestiones condicionales o diez pasos de transición sin un marco histórico controlable para la posibilidad de una historia del cine antes de la enemistad y la aferencia, pero a partir de entonces sólo como punto de reentrada en la *História do Brasil* de Glauber Rocha, editada con Marco Medeiros – sin olvidar sus

contracampos estrictamente textuales: *Revisão crítica do cinema Brasileiro, Revolução do Cinema Novo, O século do cinema* – y , para la cuestión de películas no realizadas, en particular una suerte de versión fílmica de *Das Kapital* de Karl Marx, presentada en la correspondencia del director (3).

1. ¿Si una filmografía nacional presenta la condición para la historia cinematográfica de un país, ¿podría ésta ser una historia proyectada según una totalidad, o sería obligada a establecer su condición ante una serie de cinematografías enemigas?
2. ¿Las condiciones para tal historia nacional serán inherentemente abandonadas por sus fuentes, o tendrían estas "mismas fuentes" que proyectarse como un caso para otra historia más de esta historia?
3. ¿Podría esta historia particular del cine valerse por sí misma o tendría que vivir naturalmente en un estado de guerra permanente frente a otras historias del cine?
4. Y, si esta historia del cine pudiera ser diseñada como la historia de una nación, ¿podría, de todas formas, evitar una disposición estrictamente nacionalista?
5. Tal historia, improbable o no, ¿podría alguna vez ser despojada de los argumentos de protección y de las herramientas que dispone o descartaría esos elementos para tomar camino hacia un montaje nacional, o, incluso, tendría que permanecer en un estado protético y pre-textual, tal vez incluso profético?
6. Y si esa historia fuera realmente posible, ¿sería capaz de sustraer los medios del archivo para constituirse como una suerte de escalada técnica, o se vería "naturalmente" obligada a delimitar una serie de fronteras cinematográficas?
7. ¿La historia de un país contada estrictamente a través de imágenes cinematográficas podría ser una historia desnuda – y, siendo así, por qué tal necesidad –, o sería un ejemplo clásico de identidad, aunque una original?
8. ¿Podría tal historia "por sí mismo" aprehender su condición de acuerdo conceptual y contractual, o articularía el "sí mismo" como una especie de escena de ficción originaria para la re-inscripción del montaje de archivo, y en consecuencia la destitución de cualquier ambición comunitaria?
9. Si la historia de una nación en la historia del cine fuese la transición de un estado de capas ilimitadas de citas en la desreglada "imagen" de la nación, ¿sería este gesto eminentemente histórico o político?
10. Por otro lado, si tal historia fuese realmente posible, ¿tendría lugar como un caso de cine civil, o reclamaría para sí otro tipo de categoría (tal vez incluso, pero sólo Dios sabe, una especie de estado alegórico) (4)?

(...)

- - -

1) AMORIM, Miguel, *O atentado permanente da montagem, Ou, Contra Das Kapital, pelo cinema, Ou, Pelo cinema extemporâneo, Ou, A política ao cinema, Ou, E a probidade cinematográfica da cinemateca minimizada (desde logo cinematéria, Ou, (ou, o mesmo – pelo lado do negativo: cineclimatérico)), Ou, A distensão ao cinema, Ou, Da impertinência da matéria ao perfazer a desapareição de nada, Ou, Da pré-sessão, corpus plagium, Ou, Por Das Kapital, contra o cinema, Ou, Contribuição ao comutismo cinematográfico, Ou, A condição do sobressalto, dissidência cinematográfica, Ou, Intempestiva pré-sessão (on y est, on y va), Ou, Furtos, enclaves, apontamentos e plurais, Ou, Por desaparecer, o cinema (o problema consiste em fazer aparecer ao perfazer o que desaparece))*, 2011, Barcelona, inédito.

(2) AMORIM, Miguel, *Historicitacion Before Cinema (Glauber Rocha/Thom Andersen)*, Barcelona, 2011, inédito.

(3) Un trabajo aún en curso, titulado *Post-dated Prolegomena for the Completion of the History of Cinema*, trata la impasibilidad de la historia del cine ante la habitual cuestión de una posible completud transitoria.

(4) Véase ROCHA, Glauber, (1997) *Cartas ao mundo*, Ivana Bentes (Ed.), Companhia das Letras, San Paulo, 1997, pp. 481; 497.

- - - -

II. *El atentado permanente del montaje, O, Contra Das Kapital, por el cine, O, Por el cine extemporáneo... , O, La política al cine, O, Y la probidad cinematográfica de la cinemateca minimizada (desde luego cinemateria, O, (o, lo mismo – por el lado del negativo: cineclimatérico)), O, La distensión al cine, O, De la impertinencia de la materia, al perfilar la desaparición de nada, O, De la pre-sesión, corpus plagium, O, Por Das Kapital, contra el cine, O, Contribución al comutismo cinematográfico, O, La condición del sobressalto, disidencia cinematográfica, O, La intempestiva pre-sesión (on y est, on y va), O, hurtos, enclaves, apuntes y plurales, O, Por desaparecer, el cine (Cuando el problema consiste en hacer aparecer lo que desaparece)*

**Sesión 0. Chronik der Danièle Huillet.**

1. Cambio a cambio, la programación de la filmografía de **Danièle Huillet** y **Jean-Marie Straub** constituye una historia del cine minimizada, eventualmente transferible en cuanto pre-sesión de una resurrección del montaje, por ejemplo con *Trois films de Jean-Marie Straub (Le Stregghe, Il ginocchio d'Artemide, Itinéraire de Jean Bricard, 2008-2009)*, *Ordet* (**Carl Theo Dreyer**, 1964), *La région centrale* (**Michael Snow**, 1971), *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1968), *Am Siel* (**Peter Nestler**, 1962).

2. Una pre-sesión en contracampo a una precedencia de reposiciones entre películas a cambio de casi nada, o incluso una eminente relación cinematográfica – (por) (casi) nada o cualquier mínimo



cinematográfico para una cinemateca de la minimización de la historia del cine (cinemateca de la minimización del cine por la historia, o, *sobrevidencia* rítmica ante el comutismo de las películas). Esta *sobrevidencia* desatiende no solo *las películas* según su contraafinidad (entre cada película y sus planos y el mundo por el cine), sino la duración del desvío de cada una en tránsito prematuro o tardío – cualquier pre-sesión ocurre siempre demasiado temprano y demasiado tarde –, pero no procede al gesto inverso, pues su coordenadas se dislocan, desde luego, *por la* pre-sesión (una relación cinematográfica *antetiempos*, para que el negativo de su condición prematura advenga por la minimización de la historia del cine). Así, ni la condición prematura ni su estado tardío se presentifican, pero la pre-sesión dispone la contraactualidad de estas sesiones de cine, eventualmente (¿pero con qué necesidad?) por “otro presente” – o entonces no, si se considera que “el cine” no se reduce al “presente”, sino que permite disponer tanto el desarreglo del presente como otro “tiempo”, sin (ser) modulación del presente.

3. (La minimización de la historia del cine por una cuarta extensión del cine, pre-sesión (distensión de las películas a la incineración *de los planos* por la cual las dos – otras, de resto y como resto de la tercera – dimensiones del cine se constituyen, desarticulan y perfilan por relación cinematográfica (relación extemporánea y impertinencia o simple exigencia política dispuesta al contratiempo *de la* minimización, de todas formas sin recurso a declaraciones provenientes de una historia del cine garantida, instituida, profana (o, siquiera, legitimada por cualquier devoción histórica del cine (“antes”: retorno por avance lateral y esbozo de retorno a la pre-sesión, sin desvío por sí mismo (contratiempo acreditado a la relación cinematográfica y postulado sin restitución, ni siquiera según el disfraz academicista del porvenir (y distensión en la cual la contraafinidad del tiempo cinematográfico resiste en movimiento, por lo que las películas no se acuerdan a sí o por sí mismas, sino que se proyectan más allá de sí mismas como *corpus plagiium* – derecho aleatorio, finito e indeterminado, aunque sin expropiación del derecho de autor.)))))))

4. (Pero: la historia desalinea el cine, y viceversa.)

5. La pre-sesión, sin embargo, no se reduce a una fragmentación previa de la historia del cine, una primera arremetida o prueba de las posibilidades *de la* historia del cine por una falta que ésta no sabría borrar (inquietud infinita e inextinguible, ruptura en la ruptura de la historia del cine (por el cine, precisamente (historia dispuesta entre los escalones de su distinción, pretiriendo la función de la obra (desarreglo de las superficies cinematográficas, por contrapuntos-muertos (a modo de negativos sin retención, permitiendo una vista múltiple sin reservas de contexto (aflorando la dedicación del azar, y entonces cada película en contracampo de la pre-sesión revisa otra película y se revisa *por* otra película (pre-sesión de la contingencia, *codisidencia* e in(d)icio sin inmovilización o estación final)))))).

(...)

III. *De la historicitación del cine en la(s) Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard, o, La fotografía de una disciplina tan teológica como la historia del cine comporta necesariamente un museo irónico*

#### 1A, *Toutes les histoires, o, Historicitación de la historia del cine.*

El acto historiográfico de la(s) *Histoire(s) du cinéma* anuncia el sobresalto del cine frente a su historia según el requerimiento *ne rien faire pour tout changer* (5). Con este imperativo de inmutabilidad dispuesto entre todo y nada (primer oráculo del “historiador” **Jean-Luc Godard** enunciado simultáneamente en un plano de *Rear Window* (**Alfred Hitchcock**), y, por sustracción, el denominado “efecto-Kulechov (6)), las(s) *Histoire(s)* preceden el acompañamiento del cine por una totalidad histórica –desde *Toutes les histoires*, título de la emisión/capítulo 1A, hasta el autoreconocimiento basilar «*Cette homme c'était moi*» al final de 4B, *Les Signes parmi nous*– como contrapunto de un (s) de reposiciones sustractivas (7) compuesto según varias declinaciones: la(s) historia(s) que cuenta(n) *Histoire(s) du cinéma*; la(s) historia(s) ilustrada(s) por *Histoire(s)*; la(s) historia(s) contada(s) en *Histoire(s)*; la(s) historia(s) contada(s) por *Histoire(s)*; la(s) historia(s) ilustrada(s) con y como *Histoire(s) du cinéma*; la(s) *Histoire(s)* en tanto *splendeur et misère du cinéma* (o, mismo, una historia y incluso (el) cine, terminación de títulos – *Histoire(s) du cinéma* y el anexo *De l'Origine du XXI<sup>ème</sup> siècle* (2000) – por la premisa de subtítulos – *Introduction à une véritable histoire du cinéma: la seule, la vraie y À la recherche du siècle perdu* – en los cuales se incluyen la(s) monotonía(s) del (s)).

Las *Histoire(s)* proponen una historia, e incluso el cine, y no obstante la sustracción intensiva del (s) – poética de una historia necesariamente provisional (y morosa), dispuesta, o intransitiva, o transitivamente (o prematura, o afectivamente) ante la renuncia (an)ontológica del cine – no puede ampliar la deducción del reconocimiento del cine según su *historicitación* (9) sin confirmar la pasibilidad de su historia por la encuesta a una verosimilitud sin retorno, o verdad difamante, en este preámbulo dispuesta entre la pulsión de la totalidad y los apartes del (s), apenas eclosión de una pantalla de planos negro(s) ante la lupa de *Mr. Arkadin/Confidential Report* (Orson Welles) (10).

(...)

### 1B, *Une histoire seule, o Vicitación de la imagen.*

De acuerdo con la historia sustractiva del cine propuesta por la(s) *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard – historia y ley dietética del para(monta)je, o reforma(ción) del (s) –, la emisión/capítulo 1B, “Une histoire seule”, se presenta en tanto que (videográfica) bobine negativa de “Toutes les histoires” (1A) y se recompone entre, por un lado, la contracronología de una retribución antecedente (la historia por el cine), y, por otro, la dependencia de la imagen ante la soledad de la historia, tercero excluido de un posible siglo X(I)X(I) del cine (tercero excluido y predestinado a la *cinemadretca* (11) de un museo de la incompletud – accesorio y ornamento –, por un intervalo en el cual la inconsistencia (o incluso la distopia) se ajusta a una lección absuelta e dispuesta ante la *vicitación* (12) de la imagen por *L’Image* (Samuel Beckett), (13) una paráfrasis de la “Primera Epístola a los Corintios” (San Paulo) (14) y la doble dedicatoria a Glauber Rocha e John Cassavettes (15).

La imagen, desde entonces, y el luto, penúltimo par(im)aje (16), pero aún, y con una inevitabilidad programada desde el inicio de 1A, la literatura, demisión temporal de una historia de la imagen literalmente descalificada cuando su fábula no se reduce a una cadena de eventos inducida por contracción mecánica y su condición de reentrada histórica, reconociendo en el cine un gesto diferido por el automatismo fotográfico, constituí la distanciación de los planos iniciales de 1B (17) al disolver su dependencia temporal sin satisfacer las exigencias contradictorias del proceso de instrucción de la historia del cine por la paráfrasis de S. Paulo. De este modo, entre la compresión de los planos iniciales y su subordinación a la resolución histórica (18), “Une histoire seule” convierte el porte de la historia del cine en una serie de reposiciones remotivadas por la sustracción del (s): el endeudamiento de la *historicitacion*, ley del para(monta)je; la validez y corrección enciclo(rto)pédica de la restitución cinematográfica ante equivalencias apagadas por el recurso de la imagen; la contrariedad generativa del fallecimiento interna a una excepción redimida por alteridad; la circunscripción de las equivalencias por la demostración retributiva del capital de la imagen según el *contratiempo métrico* de la historia (reducción por amplificación); la confirmación de la llegada – o averiguación – de la historia del cine ante la inculpación expiatoria de la imagen (o incluso la disposición de una historia a la imagen (de la imagen) de la *cinemadretca*, aunque a *pereser* por el cine).

(...)

-----

(5) “Citación” dispuesta entre las *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson («Sans rien changer, que tout soit différent»; BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe* [1975], Gallimard, Paris, 1988, p. 138), y la reconfiguración político-cinematográfica de las tres cuestiones de “Qu’est-ce que le Tiers État?” (1789), de Emmanuel-Joseph Sieyès, en el capítulo 3A, *La monnaie de l’absolu*, a partir de la cual se podría proponer una otra historia del cine en tanto que efecto de la Revolución Francesa: “Qu’est-ce que le cinéma? Rien/ Que veut-il? Tout/ Que peut-il? Quelque chose.” (GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma 3*, Gallimard, Paris, 1998, pp. 42-45).

«Le plan de cet écrit est assez simple. Nous avons trois questions à nous faire. 1. Qu’est-ce que le Tiers état? – TOUT. 2. Qu’a-t-il été jusqu’à présent dans l’ordre politique? – RIEN. 3. Que demande-t-il? – À ÊTRE QUELQUE CHOSE.

On va voir si les réponses sont justes» (“Qu’est-ce que le Tiers État?”, in SIEYES, Emmanuel, *Écrits Politiques*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris, 1994, p. 117).

Otra disposición de la nada se registra a partir de *Il Gattopardo* (Luchino Visconti): «The central, overriding theme of *Il gattopardo*, like *Senso*, is “*trasformismo*,” neatly encapsulated by the opportunistic Tancredi in the words “if we want things to stay as they are, things will have to change.”» (PETLEY, Julian, “*Il Gattopardo*”, in Pendergast, Tom, & Pendergast, Sara (Ed.), *International Dictionary of Films and Filmmakers 1. Films. Fourth Edition*, St. James Press, Detroit, 2000, p. 452).

La película de Visconti se inscribe en 1A a partir de una problemática fórmula de Michel Mourlet: “Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s’accorde à nos désirs”. La frase, amputada de manera considerable por Godard (véase Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma 1*, Gallimard, Paris, 1998, pp.18-21), se encuentra en el artículo “Sur un art ignoré”, publicado en *le n° 98* de los *Cahiers du Cinéma* (Agosto 1959), y antecedido por una rara previdencia editorial: «Encore que la ligne de conduite des *Cahiers* soit moins rigoureuse qu’on a pu parfois le croire, ce texte ne la recoupe évidemment qu’en quelques points. Toute opinion extrême étant cependant respectable, nous tenons à soumettre celle-ci au lecteur, sans autres commentaires» (p. 23).

«Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs, il se posera sur des visages, des corps rayonnants ou meurtris, mais toujours beaux, de cette gloire ou de ce déchirement qui témoignent d’une même noblesse originelle, d’une race élue qu’avec ivresse nous reconnaissons nôtre, ultime avancée de la vie vers le dieu» (MOURLET, Michel, “Sur un art ignoré”, in *Cahiers du Cinéma n° 98*, août 1959, p. 34, y *La mise en scène comme langage*, Éditions Henri Veyrier, Paris, 1987, p. 53).

Las implicaciones de esta citación fueron desarrolladas en AMORIM, Miguel, *Da historicitação do cinema na(s) Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, 2012, Barcelona, inédito (tesis de doctorado en Filosofía).

Para una introducción antológica a la cuestión de la nada, véase LAURENT, Jérôme, & ROMANO, Claude, *Le Néant. Contribution à l’histoire du non-être dans la philosophie occidentale*, Paris, 2006.

(6) Las implicaciones teórico-históricas de la película de Hitchcock y de la “experiencia” de Kulechov para la(s) *Histoire(s)* fueron analizadas en un estudio exhaustivo de 1A (AMORIM, *op. cit.*).

(7) En la(s) *Histoire(s) du cinéma*, el (s) supuestamente plural se compone antes por una historia del cine en tanto que acto de una sustracción parentética. Esta sustracción se compone tanto por los extractos (de filmes, músicas, cuadros...) notificados en la(s) *Histoire(s)*, como por la inscripción en términos de sustracción. Y aunque se constituya muchas veces en la(s) *Histoire(s)*, una historia del cine en el singular, y no, *de hecho*, plural (sin implicar una preservación por desertificación), la demarcación de los paréntesis inscribe necesariamente la cuestión de la alteridad.

«Parenthèses et guillemets (...) sont imprononçables (...).

La parenthèse introduit de l’autre dans le discours» (PONTÉVIA, Jean-Marie, “Guillemets et parenthèses”, in Bénézet, Mathieu, “*Nous*

avons voué notre vie à des signes”, William Blake & Co. Edit., Bordeaux, 1996, p. 89).

(8) La resonancia del título del novelista francés restituyó la(s) *Histoire(s)* entre la cronología del proyecto de una historia del cine y un eventual carácter provincial del género “novela”.

(9) Concepto presentado y desarrollado en AMORIM, *op. cit.*

(10) Las implicaciones de la película de Welles para la(s) *Histoire(s)*, inscrita entre el inicio de 1A y el final de 4B, se encuentran analizadas en un estudio exhaustivo de 1A (AMORIM, *op. cit.*).

(11) La “cinemadretca”, “cinemãeteca” en portugués (cinemateca + maternidad, es decir espacio del nacimiento por el, y para, el cine), constituyó una de las condiciones de posibilidad para la(s) *Histoire(s)*.

La cuestión del cine en tanto que espacio para un siglo tripartido (XIX, XX, XXI) a partir de *De l'origine du XX<sup>e</sup> siècle* (Jean-Luc Godard) encuentra un eco en la citación reformulada de un paso de la traducción francesa por Cécile Wajsbrot de “For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses [1971]” (FRAMPTON, Hollis, in *Trafic* n° 21, printemps 1997, p.134) al final del capítulo 4B, “Les signes parmi nous” (GODARD, J. L., *Histoire(s) du Cinéma 2*, Gallimard, Paris, 1998, pp. 290-293).

(12) El concepto de “*vicitación*” (la visitación de temas cristianos a modo de citación histórica) será presentado posteriormente entre Jean-Luc Nancy, Alain Badiou y André Bazin. En el contexto de 1B, la *vicitación* encuentra el ejemplo más flagrante en la paráfrasis de S. Paulo, «L'image viendra au temps de la résurrection».

(13) «Faire une ligne de fuite. Les exemples les plus frappants pour moi: Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Godard» (DELEUZE, Gilles, & PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996, p. 10).

(14) Véase S. Paulo, “Première lettre aux Corinthiens” in *Lettres de Paul*, traducción de Frédéric Boyer, Paris, Folio, 2001, pp. 112-113. Esta fórmula proviene de un artículo de Jacques Henric (1984) publicado en un número especial de la revista *Artpress*. Para algunos ejemplos de su incansable citación por el cineasta suizo, véase GODARD, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2: 1984-1998*, Alain Bergala (Ed.), Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, Paris, 1998, pp.: 179; 246; 299; 316-7; 336; 501.

A partir de este desvío (o citación de la citación de una paráfrasis), Godard anticipa de cierto modo la reconfiguración de S. Paulo en tanto que figura filosófica, según los ángulos propuestos a partir de la última década del siglo XX, por, entre otros, Jacob Taubes, Giorgio Agamben, Alain Badiou, Daniel Boyarin, Jean-François Lyotard, Stanislas Breton, Jean-Michel Rey. Sobre este regreso, dispuesto entre el pensamiento de S. Paulo y S. Paulo en tanto que pensador, véase CAPUTO, John D., & ALCOFF, Linda Martín, *St. Paul among the Philosophers*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2009.

(15) Mientras Glauber Rocha se inscribe en 1B como actor en *Vent d'Est* (Grupo Dziga Vertov), Cassavettes constituía un de los pocos realizadores a las manos de los cuales Godard estaría dispuesto a ser actor.

«Vous accepteriez de faire l'acteur dans le film d'un autre?»

Si c'est quelqu'un que j'aime bien, en qui j'ai confiance, je serais obligé d'accepter. Si c'était Rivette, ou Anne-Marie Miéville, ou Cassavettes, ou Paradjanov...» (“Le regard s'est perdu (propos recueillis par Jean-Luc Douin)” [*Télérama* n° 1981, 30 décembre 1987], in GODARD, *op. cit.*, pp. 122-3).

(16) Nota de traducción: el neologismo portugués “par(im)agem” fusiona dos palabras ‘paraje’ y ‘imagen’ que en esta lengua tienen la misma terminación y género, y por eso mismo imposible de mantener en castellano con la misma soltura dentro del texto.

(17) *The man from Laramie* (Anthony Mann); *Bezhin lug* (S. M. Eisenstein); *Pastorales tahitiennes* (Paul Gauguin); *Sonate pour violine et piano, opus 134, 3<sup>e</sup> mouvement, largo* (Dmitri Chostakovitch); *King Lear* (Jean-Luc Godard); *Le Crime de Mr. Lange* (Jean Renoir); *Moonfleet* (Fritz Lang); *Fängelse* (Ingmar Bergman); *Der Müde Tod* (Fritz Lang); *Two Rode Together* (John Ford); *Poésies* (Lautréamont); *Snow White and the Seven Dwarves* (producción Walt Disney, dirección de Ben Sharpsteen et al); *Ruby Gentry* (King Vidor); *Psycho* (Alfred Hitchcock, música de Bernard Herrmann); *Mujer con boina roja* (Pablo Picasso); *Lucrece* (Guido Cagnacci).

(18) O: penitencia por fragmentación y sucesión (o re(ve)levación) aplicadas a la expiación del génesis según la imagen.

- - - -

## 2A, *Seul le cinéma*, o, Derivaciones a la excepción del cine.

Para permitir la afirmación del acto de montaje, y, entre planos de una historia del cine, acompañar por sí mismo el “yo” de un historiador ante su declinación (“yo *historicito* tal como yo monto”), el contracampo del crítico **Serge Daney** (19) a **Godard** en el episodio 2A se sustrae paso a paso, plano a plano, en la medida en que apenas ese no-acompañamiento permite acompañar la sustracción del para(monta)je por el cine. El no-acompañamiento de los pasos *historicitados* acompaña así en cada plano la posibilidad de registrar un acompañamiento para cualquier otro plano, contrapunto-muerto incondicional del cine, mientras la reposición del (s) comporta una conclusión instrumentalizada sobre el tránsito de sus moldes – dedicatorias a **Armand J. Cauliez** (20) y **Santiago Álvarez** (21)– al inscribir el para(monta)je en dirección a la antecendencia de la excepción de la historia ante “el” cine (planos de las hojas oficiales de las productoras Periphéria y Sonimage; varias fotografías de registros oculares en contexto aparentemente científico; un plano de *Ici et Ailleurs* (Godard y **Anne-Marie Miéville**) (22) y un plano no identificado que se podría designar como “Les actualités permanentes de Palestine (23)”; una ilustración literal del requerimiento de Shakespeare “Que chaque œil négocie pour lui-même (24)”, en 1A, con el cíclope de *Ulysse* (**Mario Camerini** y **Mario Bava**, no acreditado) (25); Monsieur Lestingois observando con binoculares la caída de Boudu en el río Sena, en *Boudu sauvé des eaux* (**Renoir**) (26); Christine mirando el marido con la ex amante, con auxilio de prismáticos, en *La Règle du jeu* (27); un plano de *Odinnadtsatyy* (**Dziga Vertov**)).

(28)

(...)

## 2B, *Beauté fatale* (29), o Escala fatal, remisión dorsal (por una historia descalificada del cine).

La extracción del cine por la muerte, fotografía: fatalidad de la fatalidad, *marginalia* de la fatalidad y profecía – ¡oh, fatalidad!– del pasado de una autoprofecía expuesta a un olvido aparte, según la alteración de la *historia del cine* entre una doble dedicatoria femenina y suicida (**Michèle Firk** (30) y **Nicole Ladmiral** (31)) y la conversión de elementos fotográficos (por ejemplo, **Simone de Beauvoir** por **Gisèle Freund**) (32) dispuestos entre la interrupción del lapso de la belleza y una pausa que, dividida por el montaje (o fatalidad)

entre la muerte y la resurrección, concilia la convergencia del contrapunto-muerto del (s) con su posibilidad mortífera.

(Y aún una fábula de la belleza dispuesta al mont(im)aje (33), (casi) nada y diversión geneanalógica de la fatalidad imperturbable, disponible: separada del secreto y confirmando ante la belleza una historia inmune a la seriación mecánica de las películas por la función a partir de la cual, supuestamente, serían “imagen o imitación” – caso se aceptara el concepto ontológico de imagen por un ente doble, o duplicado enflaquecimiento de la “cosa en sí”, cuando al final la fatalidad de la belleza propone una historia del mundo del cine anterior a la muerte conferida por el luto (de otro modo, no sólo no existiría ninguna historia fatal del cine, sino también no persistiría la posibilidad correspondiente a un fracaso citado para inaugurar el idioma de la dedicatoria, incluso cuando una película no es apenas una película, sino, tan solo, un encuadre redoblado de plano a plano por una cierta conmisericordia “de montaje”). (34)  
(...)

-----

(19) Un capítulo extra de una historia del cine con Daney incidiría necesariamente en su relación con los filósofos: Gilles Deleuze, con los prefacios a *Ciné journal. Volume 1 / 1981-1982*, “Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney” (in DANÉY, Serge, *Ciné-journal. Vol. 1 (1981-1982)* [1986], Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, Paris); Jacques Rancière, con “Le lieu «commun»” (*Cahiers du cinéma* n° 458, 1992), “Celui qui vient après. Les antinomies de la pensée critique” (*Trafic* 37, 2001) y, parcialmente, “La politique des auteurs. Ce qu'il en reste” (*Cahiers du cinéma* n° 559, 2001); y, según una inesperada nota necrológica de los *Cahiers du cinéma*, Philippe Lacoue-Labarthe, aunque el ensayo sobre el crítico no haya sido escrito (REHM, Jean-Pierre, “Souvenir”, in *Cahiers du cinéma* n° 622, avril 2007, p. 70).

(20) Crítico cinematográfico, uno de los fundadores de la Federación francesa de cine clubes, organizador de la sección de cine del Musée de l'Homme, fundador del Premio Canudo, director de la revista *Ciné-club*, autor de los libros *Le film criminel et le film policier* (1956) *Jean Renoir* (1962) *Jacques Tati* (1962). El trabajo de Cauliez en tanto que dinamizador de cine clubes fue elogiado por Jean Epstein en dos artículos, “Avant-garde pas morte” y “Un groupement de jeunes”, compilados en el primer volumen de escritos sobre cine (EPSTEIN, Jean., *Écrits sur le cinéma I*, Seghers, Paris, 1974, pp. 411-2, 416-9).

«En dehors évidemment des critères les plus généraux du goût et de l'honnêteté technique, croyez-vous devoir vous référer habituellement à une esthétique proprement cinématographique, à un système plus ou moins cohérent? Ou au contraire, pensez-vous qu'en la matière il n'y ait guère d'autre critique valable qu'impressionniste?»

A. J. Cauliez: «Sans référence à un système esthétique, il n'est pas de critique approfondie, l'impressionnisme vivifie comme une chair le squelette de la théorie» (“Enquête. Réponses”, in *Cahiers du cinéma* n° 126, décembre 1961, p36).

(21) Para una introducción biográfica a su extensa obra, véase la entrevista e filmografía incluidas en ALVAREZ, Santiago, & LABAKI, Amir, *O olho da revolução. O cinema urgente de Santiago Alvarez*, Iluminuras, São Paulo, 1994).

En *Les Enfants jouent à la Russie* (1993), la enunciación “essai d'investigation cinématographique” contrapone *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick) a *79 Primavera* de Santiago Álvarez (incorporado a 3B, *Une vague nouvelle*) para demostrar que el “fallo” cinematográfico del cineasta británico consiste en el desconocimiento de las películas de Álvarez sobre el Vietnam.

(22) « (...) et on a pris ce titre *Ici Et Ailleurs* en insistant sur le mot *Et*: le vrai titre du film c'est *Et*, ce n'est ni *Ici* ni *Ailleurs*, c'est *Et*, c'est *Ici Et Ailleurs* c'est-à-dire un certain mouvement» (GODARD, Jean-Luc., *Introduction à une véritable Histoire du Cinéma. Tome 1*, Albatros, Paris, 1980, p. 303).

(23) Un (s) para otra(s) historia(s) del cine implicaría necesariamente el caso Koji Wakamatsu y Masao Adachi. Para una introducción a esta cuestión, véase SHARP, Jasper, *Behind the Pink Curtain. The Complete History of Japanese Sex Cinema*, FAB Press, Surrey, 2008, pp. 111-112.

(24) SHAKESPEARE, William, *Much Ado About Nothing* (Act II, scene I), edited by John F. Cox, Cambridge University Press, 1997, p.141.

(25) «Dépassé par un sujet inépuisable (la comparaison avec le crypto-remake *I giganti della Tessaglia*, au budget et aux acteurs indigents, ne tourne pas toujours au désavantage de [Riccardo] Freda), [Mario Camerini] a la sagesse (“A tree is a tree”) d'accepter d'être dépassé (...). Il est permis de croire que Camerini, gardant le regard de l'enfance du cinéma, a rêvé d'être, après tant d'autres, un narrateur anonyme de plus de cette histoire» (EISENSCHITZ, Bernard, “Ulysse: Homère, pas Joyce”, in Farassino, Alberto (Ed.), *Mario Camerini*, Locarno & Crisnée, Éditions du Festival International du film de Locarno/Yellow Now, 1992, p. 82).

(26) «All of a sudden the unnamed origin of the first telephoto shot of Boudu has a marked origin in the telescopic effect of what Lestingois is seeing. The first shot of Boudu in the city retrieves its point of view through the optical style, explained after the fact of the establishing shot, in Lestingois's view through the telescope that double s the camera lens. Technical properties of the entire sequence come forward. Boudu was constrained as much as by an extended camera lens – with its clear erotic connotations – as by melancholy following the loss of his cherished dog. The sequence serves both to disengage the means showing how the image is made and to align expression of ocularity with Boudu's moving body. He literally focalizes the telescope; he is not a metaphor of the instrument but an extension or embodiment of it. Henceforth his function in the film keys the ways that visibilities are composed and indicates how the visual fields are organized» (CONLEY, Tom, *Film Hieroglyphs. Ruptures in Classical Cinema*, University of Minnesota Press, Oxford, 1991, pp. 4-5).

(27) «L'épisode de la lunette d'approche, à la fin de la chasse, ne sert pas seulement à tromper Christine sur le sens du baiser échangé entre son mari et la maîtresse qu'il quitte. Ce baiser d'adieu révèle aussi bien à Christine la vérité qu'elle ignorait. Mais en même temps, pour Geneviève, ce dernier baiser répond au désir qu'elle a exprimé de “croire un instant ce que je vais vouloir”. Ainsi, elle va croire ou jouer à croire, le temps du baiser, à l'amour dont ce baiser feint ou force scelle la fin, tandis qu'elle sera vue, sans le savoir, par l'épouse qui prendra cette double illusion – celle du baiser, elle du jeu d'y croire – comme la vérité d'un adultère qu'elle ignorait, et qui lui est véritablement révélé dans l'instant où il s'achève. Deux vérités se répondent sous les espèces de deux illusions.

Dans l'apparence, non pas sous elle mais à même son apparence, quelque chose touche juste. Le paraître trompeur se trompe ou se trahit lui-même. Et c'est ainsi qu'à la fin Jurieu sera véritablement tué, à l'extrémité d'un destin distancié de héros, sous l'apparence illusoire d'un autre. La vue atteint véritablement ce qu'elle ne fait que voir dans l'apparence. Et c'est bien la proximité du toucher qui a défini le pouvoir de la lunette d'approche. Regardant l'écureuil, Christine a dit: “Je le vois comme si je pouvais le toucher”, et elle a parlé de saisir l'animal “dans son intimité”-» (NANCY, Jean-Luc, “La règle du jeu dans *La Règle du jeu*”, in de Baecque, Antoine, & Delage, Christian (Ed.), *De l'histoire au cinéma*, Complexe, Bruxelles, 1998, p. 155).

(28) «Difficile, en revoyant à la suite *Enthousiasme, La Onzième Année, Trois chants sur Lénine* et surtout *En avant, Soviet!*, de ne pas se dire qu'il y a, dans l'histoire du cinéma, d'un côté tous les cinéastes (petits et grands) et de l'autre Vertov (et peut-être Godard). (...) Vertov ne s'intéresse pas à l'histoire, si l'histoire c'est le développement, l'évolution, la résolution (ou au contraire l'involution). Il tente cette chose unique qui consiste à n'arriver nulle part, malgré le cinéma, art du temps. (...)

Les films de Vertov ne sont pas une date dans l'histoire du cinéma, mais un tournant dans l'histoire des médias (donc, du cinéma)» ("Festival d'Edimbourg. Histoire/Production/Mémoire" [*Cahiers du cinéma* n° 283, décembre 1977], in DANEY, Serge, *La Maison cinéma et le monde. 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981*, P.O.L./Trafic, Paris, 2001, pp. 408-10).

(29) Según JLG, se trata del título de una película de Robert Siodmak, pero la única película próxima de tal atribución es *The Great Sinner* (1949), exhibida en Francia con el título *Passion fatale*.

«Puis, il y a des études ponctuelles, des coupes, comme *Fatale beauté*, qui part du souvenir d'un film de Siodmak, *Beauté fatale*, avec Ava Gardner, d'après *Le Joueur* de Dostoïevski» (GODARD, Jean-Luc, & DANEY, Serge, "Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney (1988)", in *Cahiers du cinéma* n° 513, mai 1997, p. 53).

«Que reste-t-il de ce mastodonte, qui aurait coûté plus de 3'000'000\$? D'une part un mélodrame flamboyant dans la plus pure tradition M-G-M, avec ses lourdeurs mais aussi avec quelque chose de grandiose dans sa démesure kitsch, appuyée par une splendide affiche de stars. (Gregory Peck fait ce qu'il peut, à la limite de la charge; Ava est resplendissante; tous les autres comédiens sont un régal de caractérisation concise et juste.)

D'autre part – et c'est là que Siodmak entre en jeu – une étude tout à fait remarquable d'un milieu social en pleine déchéance et des effets de la passion qui le dévore. (...)

Siodmak était bien l'homme du film. Seulement, il s'est trompé de studio» (DUMONT, Hervé, *Robert Siodmak. Le maître du film noir*, L'âge d'Homme, Lausanne, 1981, pp. 232-233).

(30) Elemento de la revista *Positif*, Michèle Firk se suicidó en 1967 durante su participación en la guerrilla de Guatemala. Las reseñas de *Vertigo* (Alfred Hitchcock), *Les Cousins* y *Le Beau Serge* (Claude Chabrol) publicadas en el n° 30 de la revista (enero 1960) se inscriben sobre todo como crítica feroz a las políticas de los *Cahiers du cinéma*. Para una introducción a su biografía, véase TERK, Boris, *Michèle Firk est restée au Guatemala. Portrait d'une cinéaste en armes*, Éditions Syllepse, Paris, 2004).

«C'est une dépêche, dans *Le Monde*, ce mercredi 11 septembre: au Guatemala une jeune française est morte mystérieusement. Elle se serait suicidée à l'arrivée de la police qui venait la questionner au sujet de l'attentat qui supprima l'ambassadeur américain. On veut bien préciser qu'elle avait chez elle des documents subversifs. (...)

A l'époque déjà de la guerre d'Algérie – elle portait alors le nom de guerre de Jeannette – elle nous montra à tous les preuves de son intrépidité, mais aussi de sa lucidité politique. (...)

En juillet l'un de nous avait reçu une lettre d'elle. Elle était partie de Paris depuis quelques mois déjà. Elle disait: "Maintenant je suis pleinement heureuse"» (La rédaction *Positif*, "Michèle Firk" in *Positif* n° 97, Juillet 1968, p. 73).

En el primer número del boletín *Comité*, publicado por el Comité d'action Étudiants-Écrivains en Octubre de 1968, se encuentra una carta de Michèle Firk, con la siguiente nota: «Dactylographie, avec corrections manuscrites, de Maurice Blanchot» (reproducida en BLANCHOT, Maurice, *Écrits Politiques 1953-1993*, Gallimard, Paris, 2008, p. 256).

Según Luc Moullet, el personaje femenino de *Sièges de l'Alcazar* estaría inspirado en Michèle Firk (MOULLET, Luc, *Notre alpin quotidien. Entretien avec Emmanuel Burdeau et Jean Narboni*, Capricci/L'âge d'or/Centre Pompidou, Paris, 2009, p. 39).

(31) Voz (designada "off" de *Le sang des bêtes* (Georges Franju) y actriz en *Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson), Nicole Ladmira se suicidó poco después de la participación en esta película.

(32) « – Si cela doit se faire, dit-elle, c'est en vous que j'ai le plus de confiance. Les photographes de *Paris-Match* gardent ma maison jour et nuit, mais ils ne savent pas qu'elle a deux sorties. J'ai peur d'être célèbre, la célébrité peut gâcher la vie d'un écrivain en lui prenant son temps.

Simone avait une autre raison, bien humaine, de craindre les photographes. Femme moi-même, je comprenais très bien son souci; s'il fallait se faire photographe, que ce soit au moins sous un jour favorable» (FREUND, Gisèle, *Le monde et ma caméra*, Denoël/Gonthier, Paris, 1970, p. 235).

« (...) j'avais eu au matin le courage ou l'audace d'appeler Simone de Beauvoir pour l'inviter le soir au cinéma. Je devais quitter le lendemain Paris pour Marseille, où j'allais m'embarquer à destination d'Israël. Sérieuse, apparemment pas disposée à perdre son temps, elle me demanda: "Pour voir quel film?" Je répondis: "N'importe lequel!", ce qui était une façon de lui signifier que le cinématographe n'était pas du tout le but de ma requête» (LANZMANN, Claude, *Le lièvre de Patagonie. Mémoires*, Gallimard, Paris, 2009, p. 218).

(33) Nota de traducción: el neologismo "mot(im)agem" fusiona dos palabras 'montaje' y 'imagen' que en portugués tienen la misma terminación y género, y por eso mismo imposible mantener en castellano.

(34) Con fotografías fatales extraídos de *Tonka Sibenice* (Karl Anton), *Dr. Mabuse, der Spieler* (Fritz Lang), *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier) y *Johan* (Mauritz Stiller).

- - - -

#### IV. Una historia minimizada del cine según Thom Andersen

1. Si la historia del cine fue concebida para ser más que una serie de eventos producidos por causas económicas, ¿podría la conexión entre la "historia" y el "cine" ocurrir como indeterminación, o sería inevitablemente dependiente de (¿adicto a?) determinados acontecimientos coherentes?
2. Y si una historia del cine fuera de hecho histórica, podría la relación entre "historia" y "cine" ser reconocible como histórica apenas si fuera determinada por necesidad, o es que su causalidad sería estrictamente mecánica, o bien política o económica?
3. ¿Puede la ruptura temporal de la historia del cine ser ampliamente caracterizada por una clara conexión de sus elementos, o debe disolver las conexiones extrínsecas que no asisten a sus casos para alcanzar la independencia de factores como el capital y la geografía?
4. ¿Puede el origen y el fin de cualquier historia del cine subordinarse a las necesidades económicas, o es que una (aparentemente inevitable) linealidad ordena sus casos de acuerdo con las leyes económicas (con o sin expiación política)?
5. ¿Es la historia del cine una retribución para el cine, o el cine es en "sí mismo" un reembolso de la

inversión contrainscrita ante la historia y la política?

6. ¿Puede la historia del cine reducirse en una historia de la economía política, o implica inevitablemente una equivalencia implícita entre la "historia" y el "cine"?

De manera a ofrecer un acceso a posibles, pero no necesariamente probables, respuestas a estas cuestiones y sus condiciones, tres películas presentan un contorno ejemplar: *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (Thom Andersen, 1975), *Red Hollywood* (Thom Andersen & Noël Burch, 1995), *Los Angeles Plays Itself* (Thom Andersen, 2003). (35)

(...)

#### V. Preparativos para la cuestión de la historia del cine

A. «La *camera obscura*, cuyo principio es conocido desde la antigüedad, fue usada en el siglo XIII para observar el sol y los eclipses; después este método mejoró y se popularizó, y en 1589 el italiano **Giambattista della Porta** defendió el uso de la cámara oscura para proyectar imágenes animadas, en color y sonoras. (...) A partir de este importante acontecimiento – la proyección de una imagen animada sobre una pantalla, en una sala oscura, la unión entre el arte de la puesta en escena teatral y la ciencia de la óptica – con fecha en el año 1589, podemos soñar, sin demasiada provocación, en un cuarto centenario del cine». (36)

B. «1888. Primeras imágenes en movimiento.

1893. **Thomas Edison** abre el primero estudio de cine. *An Execution by Hanging* y *Electrocution of an Elephant* fueron algunas de sus películas.

1894. Aparecen los primeros *copyrights* de las películas. Se filma el primer evento deportivo en Estados Unidos: un combate de boxeo, y se produce el primer carrete con escenas de sexo.

1895. El primer noticiario presenta la apertura del Canal Kiel, en Kaiser Wilhelm.

1897. *The Cavalry School at Saumar* (Francia) es considerado el primer documental legítimo. Las primeras películas médicas, realizadas en Polonia, muestran nacimientos y amputaciones. La guerra greco-turca fue la primera a ser capturada en filme. El primer "diario de viaje", *Tour in Spain and Portugal*, muestra una corrida de toros ». (37)

C. «¿Quién inventó el cine? Esta cuestión, formulada tal cual, parece más cercana a un concurso televisivo que a la historia del cine, entendida como una disciplina con base científica. Así lo demuestra con claridad y rigor la cronología comentada de **Vincent Pinel** [1992], seguida de un texto que nos permite colocar varias cuestiones historiográficas que disimulan la sencillez engañosa de la cuestión inicial.

Enumeremos algunas de estas cuestiones, como prólogo a la demostración histórica de Pinel.

En primer lugar una cuestión de cronología factual:

– ¿Existe una auténtica fecha de la invención del cine? ¿Qué significado tiene la elección de esta fecha?

– ¿Podremos atribuir una paternidad nacional a la invención? ¿La investigación y la tecnología suponen una circulación internacional de informaciones científicas?

– ¿De dónde vienen las técnicas que dieron lugar a la puesta en marcha de este nuevo aparato? ¿Cuáles son sus técnicas?

– ¿Es el cine un invento de "bricoleurs", que realiza la materialización del viejo sueño de la humanidad? O, al contrario, ¿es un invento científico, resultante de experiencias de laboratorio? ¿Cuáles son los dominios científicos que juegan un papel determinante en este caso: ¿La óptica? ¿La fisonomía animal? ¿La psiquiatría?

– ¿Por qué el *Cinematógrafo Lumière*, nombre de una marca de un aparato, ha producido tanto entusiasmo público en diciembre de 1895?

– ¿Por qué el cine en el inicio del siglo XX siguió el camino de la proyección mediante el pago de la entrada?

– ¿Por qué su producción se desarrolló de manera industrial en la primera década?

– ¿Por qué esta explotación de feria, entonces dominante, a dado paso a la explotación en salas fijas?

*Hacer verdaderamente la historia del cine*, es proponer hipótesis fundadas en búsquedas y análisis de hechos establecidos para intentar responder a algunas de estas cuestiones». (38)

\* 1589, 1888 y una serie de cuestiones centradas implícitamente en 1895 como si, por derecho y según la partición de la palabra "cine" por la imagen de estas fechas, se pudiera preparar una invención del cine sin determinación modular (o al menos como si esta supuesta invención, habiendo ya sido sustraída, por ejemplo, por la misma ausencia de habla del cine clasificado como "mudo", podría por eso mismo dejar de volver atrás según la imagen de estas fechas).

O entonces como si las fechas para una cualquier historia del cine pudieran ser declinadas sin objetos privilegiados (las películas, por ejemplo, pero no necesariamente) en dirección a una historia impertinente del cine (39), pero sin una imagen que, convertida en impura aprobación de las artes, no podría ser acotada por ninguna invención ni horizonte. Esta historia impertinente del cine no comenzaría más por una

individualidad o un soporte, ni podría ser saturada por un conocimiento capaz de completar la anticipación de su totalidad, y, despojada de cualquier determinación de pertenencia a una meta o a una dirección (ni activa, ni pasiva), se encontraría así en cualquier sustracción donde (por ejemplo) las películas pueden ser interpeladas sin que su significado se convierta en la información enciclopédica habitual.

El acto de esta historia de un cine que se puede encontrar en diversos medios, abstracción hecha de formas en las cuales se desarrolla según delimitaciones de contenido y recepción ("una especie de acaso a la manera de" *Toute révolution est un coup de dés*, según **Danièle Huillet y Jean-Marie Straub**) (40), no se fundamenta en una fecha que precede todos los atributos del objeto llamado "cine" según la analogía de resoluciones categóricas inherentes a otras historias del cine que visan un objeto de saber (por ejemplo, según la distinción precine/cine). Por otro lado, no se puede sostener que "las fechas" posibles (dependiendo de las palabras existentes, por ejemplo en las patentes de la invención, o de las imágenes) no encuentran correspondencia con nada del punto de vista del saber, sino que son insuficientes para constituir o reconstituir las modulaciones de una historia impertinente del cine.

\* Para los que componen la historia del cine, o sobre la historia del cine, es necesario en primer lugar una imagen que les de la posibilidad de dirigir algo, de dirigirse a alguien y determinarse según la función de historiador/historiadora, pero si esta declaración de la historia no se ofrece más que a partir de una palabra (por ejemplo "el cine"), ¿puede la imagen de estas fechas convertirse en tema de una posible enunciación, o debería escapar de una consignación categórica?

\* "El cine", como si fuera una palabra que permanece completamente separada de todo lo que se pudiera decir a propósito de su supuesto tema y, por lo tanto, dividida frente a todo lo que pudiera dar imagen "sobre" el cine, incluso con palabras – o como si no se pudiera zanjar y decir que "el cine" es según el sentido de un desarrollo temporal determinado o de un acontecimiento objetivable, es decir capaz de percibir y anticipar los predicados, o como si el nombre del "cine" se dirigiese a las películas cuyo *incipit* dividido no se destina a palabras histórico-predicativas sino que inscribe la hipótesis según la cual las alegorías y las categorías cinematográficas están desde siempre (...) en un estado de fatiga.

\* Una invención o una historia del cine que comenzara sin determinación histórica unívoca (habiendo ya comenzado *de jure* para no terminar más, incluso cuando se terminase), y sin reducirse a la historia intransitiva de un pasaje impuro de las artes que inevitablemente transforma el concepto de arte, sin origen ni destino, ni siquiera acompañado por un saber que coge las películas y persigue el final de la historia del cine. Una historia así, desnuda de determinaciones de pertenencia, de propósitos, fines, dirección, intenciones e identidades, puede entonces (re)encontrarse si sus casos se proyectan sin consideraciones categóricas o alegóricas, y sin abstraerse de las formas según las cuales determinan la historia del cine que estos podrían recibir. Por otro lado, si se revela como una fábula, entonces, y cualquiera que sean las películas historiadadas, éstas deben ser refundidas por una otra historia que "precede" las determinaciones categoriales aspirando un conocimiento de la forma del objeto, ya que no se trata solamente de historiar una historia reducida a su saber y a sus instancias.

\* Aquí y ahí se podría afirmar que, para historiar casos cinematográficos de la historia del cine, hace falta en primer lugar una historia donde se diera la posibilidad de, por ejemplo, echar un ojo a las películas, dirigirse a alguien y definirse como espectador, o incluso quien sabe, otro historiador, pero entonces, si se toma en consideración *Film ist* (**Gustav Deutsch**, 1998-2009), *Elementare Filmgeschichte* (**Klaus Wyborny**, 1971-2007), *Das Kino und der Tod, Das Kino und der Wind und die Photographie: Sieben Kapitel über Dokumentarische Film, et Flächen, Kino, Bunker – Das Kino und die Schauplätze* (**Hartmut Bitomsky**, 1988/1991), *Visual Essays: Origins of Film* (**Al Razutis**, 1973-1984), *La Lucarne du siècle/What do These Old Films Mean?* (**Noël Burch**, 1985), *Arbeiter verlassen die Fabrik* (**Harun Farocki**, 1995), y si estos casos se ofrecen a la historia del cine sólo a partir de una historia, digamos, cualquiera, ¿podrían presentar una historia del cine, y, por lo tanto, dirigirse a los espectadores sin determinarles, o permanecerían separados de todo lo que podría ser conocido sobre y por la historia del cine? ¿Una historia del cine según estos casos podría rechazar predicaciones definitivas sobre la misma historia, y por eso mismo suspender la hipótesis según la cual la historia del cine sería un género específico de inscripción histórica? ¿O acaso permanecería totalmente indeterminada, incluso sin presentarse como una denuncia predicativa sobre el cine y la acentuación imperativa de su historia?

\* Incluso la exclusión explícita del cine fuera de la historia podría establecer el comienzo de un juicio posible sobre la historia misma. El cine no es indiferente a la reivindicación de indeterminación de esta historia, ya que, en virtud de esa delimitación histórica, esta historia se puede definir, por ejemplo por un comentario interminable. Sin embargo, si permanece una historia indeterminada imprimiéndose a través de formas circunscritas por configuraciones temáticas, y si se convierte en una historia determinada (es decir, en su diferencia), el comentario no se puede reducir a las modalidades de objetivación ante el (re)conocimiento del cine sin articular una sucesión, por ejemplo impertinente, de la historia en su alteridad. Esta historia se encuentra sostenida a partir de una ruptura singular plural de su acto, cada vez distinto de sí mismo en tanto que recomienzo incesante e impertinente. Delante de este guión, podemos entonces, o disociar de manera

programática la historia del cine, de tal forma que estos casos diferencian esta historia en sí misma, puesto que lo que se diferencia del cine se inscribe y se transforma así en el umbral móvil que separa el cine y sus casos cinematográficos, cine desconocido y no-cine conocido, historia inscrita o historia retenida en la historia; o amplificar la división de la redescubierta histórica por la disimulación cinematográfica, por ejemplo reabriendo la partición mudo/sonoro, de modo a permitir el gesto de un recomienzo móvil delante de lo que no es aún reconocido dentro de y por la historia del cine (41).

Traducción de Celeste Araújo a partir del portugués, inglés y francés.

Para facilitar la edición del texto, se han eliminado algunas partes de la tercera sección, concretamente fragmentos que trataban las últimas cuatro emisiones de las *Histoire(s) du Cinema* de Jean-Luc Godard.

- - - - -

(35) AMORIM, Miguel, *Historicitation Before Cinema (Glauber Rocha/Thom Andersen)*, Barcelona, 2011, inédito.

Además de estas películas, las preguntas también enfrentan algunas de las intervenciones de Andersen como *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims* (octubre, 2000) y *Los Angeles. Eine Stadt in Film/A City on Film* (noviembre 2008) dos retrospectivas presentadas en el Filmmuseum de Viena, durante el Vienna International Film Festival.

(36) MANNONI, Laurent, "Le quatrième centenaire du cinéma. L'archéologie du cinéma et la naissance de l'industrie cinématographique", in Marie, Michel (Ed.), *Théorème n° 4. Cinéma des premiers temps. Contributions françaises*, 1996, p. 17.

(37) KILGORE, Charles, "Mondo Movies", in *Psychotronic Video* n° 3, Summer 1989, p. 28.

(38) MARIE, Michel, "Préface", in Pinel, Vincent, *Chronologie commentée du cinéma. 1895. Numéro hors-série*, Association française de recherche sur le cinéma, Paris, 1992, pp. 3-4.

(39) Los prolegómenos de los prolegómenos para una historia impertinente del cine fueron presentados en AMORIM, Miguel, *A Catalogue Fatigue Sampler for for an Im-pertinent History of Cinema*, Barcelona, 2013, inédito.

(40) El lugar posible del cortometraje de Huillet y Straub dentro de una historia im-pertinente del cine está estudiado en AMORIM, Miguel, *Da revolução ao lance do espaço (Toute révolution est un coup de dés, impertinência política VII)*, 2010, Barcelona, inédito.

(41) AMORIM, M., *Préparatifs pour la question de l'histoire du cinéma*, Barcelona, 2012, inédito.