

Recopilación de algunos textos, crónicas y entrevistas. Miquel Martí Freixas

Textos y crónicas:

- *Rodar teléfono en mano* (Cultura/s La Vanguardia, 2009). Pág. 1
- *Saludos desde la guerra* (Cultura/s La Vanguardia, 2009). Pág. 2
- *La realidad y el Punto de Vista* (Cultura/s La Vanguardia, 2010). Pág. 4
- *Yugoslavia sin clichés* (Cultura/s La Vanguardia, 2010). Pág. 5
- *Mirar, pensar, subvertir, transformar* (Cahiers du Cinéma España, 2010). Pág. 7
- *Inquietos exploradores del audiovisual contemporáneo* (Caimán Cuad., 2012). P.8
- *Unidos (quizás) resistiremos* (Caimán Cuadernos de Cine, 2012). Pág.10

Entrevistas:

- *Miguel Gomes* (Blogs&Docs, 2009). Pág. 11
- *Isaki Lacuesta, la creatividad que no acaba* (Decine, 2011). Pág. 14
- *Roe Rosen, preguntas y respuestas* (Blogs&Docs, 2011). Pág. 19
- *Wang Bing, cada persona es una persona* (Blogs&Docs, 2013). Pág. 24

Rodar teléfono en mano

“Joseph, para mí, no es un autor ni un cineasta. Él filma como otros pintan o escriben, es decir, desde que dejó la infancia y cada día. Es un *filmador*.” Así describe Alain Cavalier a Joseph Morder (Trinidad y Tobago, 1949) cineasta *underground* francés que vivió toda su adolescencia en Latinoamérica. Autor de una obra extensa que se ramifica por diversidad de géneros (ficción, documental, archivo de eventos, innumerables documentos sonoros y fotográficos), de su filmografía nace un extenso diario filmado que se funde con su propia vida. Comenzó a rodarlo a los 18 años, ha tenido visibilidades variadas - proyecciones episódicas, largometrajes como *Memorias de un judío tropical* - y ha tomado un nuevo giro cuando el Festival Pocket Films le dio un encargo para rodar con un teléfono móvil con cámara. Este proyecto se convirtió el pasado mayo en Francia en la primera película rodada íntegramente con móvil estrenada en salas comerciales: *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (“Me gustaría compartir la primavera con alguien”).

En la película se pregunta constantemente sobre las posibilidades visuales del móvil en una búsqueda de una escritura específica para la nueva cámara, entroncada por su realizador con el super 8 mm. El diminuto tamaño del teléfono no intimida a los interlocutores o incluso permite a Morder pasar del todo desapercibido. Se convierte en una extensión del cuerpo, una cámara-mano con alto grado de personalización de lo filmado, parece un instrumento idóneo para captar relatos íntimos. En pantalla de grandes dimensiones la definición de las tomas es buena hasta que hay un poco de movimiento. Entonces se crean distorsiones en la imagen, obviamente más notorias en la pantalla del cine. Y si el movimiento aumenta (en algunos instantes felices el realizador canta, brinca y baila por el balcón, Nokia en mano) se crean bruscos cambios de luz, desenfoques y acumulación de píxeles imprecisos. Estas frecuentes imperfecciones alejan al formato de la constante pulcritud y nitidez de las cámaras digitales para aproximarnos a imágenes a medio definir, rostros más palpables y, en el fondo, a sensaciones más caóticamente reales.

Morder tiene en su filmar cotidiano toda una técnica personal de escritura cinematográfica desarrollada, un sistema tan arraigado y natural que de él sólo puede nacer algo totalmente libre. Hace el diario como respira: retazos de su vida profesional, sus amigos, su cinefilia, su amor, sus divertidas o triste reflexiones. Fragmentos acompañados por una voz en off improvisada en el mismo momento de la grabación, con sensibilidad ante la vida y sinceridad ante el espectador. Por su humor y sus guiños políticos podría compararse con algunas obras de Chris Marker, por su combinación de vitalidad y mirada poética con algunas construcciones de Jonas Mekas, pero sería injusto no reclamar un sitio propio para Joseph Morder quien hoy en día sigue rodando su diario.

Texto original completo.

Publicado en el suplemento Cultura/s La Vanguardia, 21/01/2009.

Saludos desde la guerra

Una de las piezas más sobresalientes de la pasada edición del Festival Internacional de Documental de Marsella fue el largometraje documental *Iraqi Short Films* del argentino Mauro Andrizzi, realizada únicamente a partir de imágenes rescatadas de Internet. La película se construye con vídeos filmados por soldados y cuerpos de seguridad norteamericanos y británicos en Iraq, así como por las guerrillas de resistencia iraquíes. Sus trazos de veracidad reducen a lo efímero la supuesta realidad informativa contada por la televisión.

A través de una larga e intensa búsqueda de material, Andrizzi compone un *collage* que estalla en multitud de nuevos significados no previstos por aquellos que grabaron los vídeos. Fragmentos que podrían ser cine directo, cine de propaganda o *entertainment*, empalmados uno al lado del otro con el paisaje de Oriente Medio en común, ofrecen al espectador cuestiones sobre la moral del ser humano, las políticas internacionales y sus contradicciones, a menudo reflexiones sobre el papel de cada pequeño peón que participa en el conflicto, su implicación o lavado de cerebro y también sensaciones propias de la guerra como el miedo o la histeria. La selección de las piezas se basa en criterios éticos - huyendo de las imágenes más macabras y explícitas -, en los contrastes sociopolíticos y en un buen conocimiento del mundo árabe.

Uno de los aspectos más interesantes de la cinta es el diferente lenguaje filmico utilizado por cada uno de los bandos. Los guerrilleros iraquíes graban largos y estáticos planos-secuencia. Sus imágenes, con finalidades propagandísticas, tratan de explicar de una forma evidente qué sucede, enseñar cómo se combate al enemigo. Usan teleobjetivos, el plano abierto al máximo, encuadrando una carretera vacía, donde aparentemente no hay nada. Silencio. Transcurren los minutos hasta que entra un coche por un lado del cuadro e instantes después vemos una explosión y oímos una sonora detonación en el punto preciso por donde pasaba éste. Pero el realizador sigue ahí, agazapado, con la cámara camuflada en algún punto distante, mientras reza una oración como si fuera un mantra. No cortará la toma hasta que desaparezca la nube de humo para ver si hay cuerpos muertos o mostrar en que estado ha quedado el vehículo.

Por el contrario, en las imágenes de los invasores, la cámara está pegada al hombre, con lo que hay golpes, movimientos bruscos y rápidos, encuadres ágiles, a menudo del todo azarosos. La finalidad de su filmación es la mayor parte de las veces testimonial, otras es entretenimiento. Soldados en acción, soldados atrapados escondiéndose debajo de unas camas, patrullando con prepotencia por la ciudad, conduciendo hasta que algo explota en la carretera. Siempre con mucho ruido, gritos, órdenes, estallidos y disparos. Mención aparte merecen las trabajadísimas coreografías – muy populares en Youtube – de soldados británicos en la base, en sus ratos libres cantando y bailando alocadamente “Is this the way to Amarillo?”. Su cruel paralelismo lo encontramos con el miliciano que canta una alegórica canción, llamando a la guerra total y a la inmolación. Obviamente, estos clips no están en Youtube, sino en perdidísimas páginas uzbekas, afganas o quién sabe donde, dentro de la incontrolable inmensidad de la red.

En algunos casos los motivos por los cuales alguien registró tales acciones son extraños. ¿Por qué ese guardia de seguridad conducía con una cámara en el cristal del coche? ¿Quizá la cinta era para su mujer, para sus amigos o para no olvidarlo? ¿O ni sabe por qué lo grabó? En cualquier caso terminó abocándolo a Internet, burlando a los diferentes filtros que habitualmente nos han transmitido las guerras (cineastas, políticos, periodistas de todo tipo...) y como si de una de organizar una muestra de cortometrajes se tratara, el realizador los buscó, seleccionó y ordenó para intentar darle un sentido a su programación, con un resultado final peculiar y excepcional.

Iraqi Short Films es menos sensacionalista y de más intensidad política que el *Redacted* (2007) de Brian De Palma, renunciando al clásico hilo narrativo que simplifica la comprensión del espectador ofreciéndole libertad para pensar sus propias asociaciones. También es superior en originalidad y creatividad a los mejores documentales que sobre la guerra de Iraq nos han llegado hasta la fecha, donde podríamos salvar *The War Tapes* (2006), de Deborah Scranton, aceptable aproximación al conflicto aunque sólo consiguiera hablar del bando invasor, desnivel que este documental consigue equilibrar. Siendo *Standard Operating Procedure* (2008) de Errol Morris ya una referencia para hablar del tema, Andrizzi ha reinterpretado la guerra aportando una nueva mirada, ética, contundente, implicada, necesaria, original. Y sin moverse del ordenador.

Texto original completo.

Publicado en el suplemento Cultura/s La Vanguardia, 13/05/2009.

La realidad y el Punto de Vista

Festival Punto de Vista de Navarra, 2010

En países cercanos al nuestro hay una tradición de festivales dedicados exclusivamente al documental desde hace varias décadas. En España esta tipología de festivales no existía hasta hace pocos años cuando hubo una repentina proliferación. Coincidió con el empuje del llamado “boom documental” de finales de los 90, supuesta explosión más que cuestionable pero que logró crear un pequeño sector (precario) más o menos estable, que entre otras cosas despertó las ansias por filmar y un amplio interés por autores y obras foráneas.

Una de las misiones de estos nuevos eventos debería ser la de marcar rutas, separando el grano de la paja con un criterio claro para no perder el norte, ya que se ha llegado a cierto exceso de producción redundante y de escasa calidad. Abrir paso en medio del tumulto para avanzar hacia algún lugar, dando visibilidad a las películas elegidas como si fueran paradas en el camino hasta la meta decidida. El festival Punto de Vista que se celebra en Pamplona (Festival Internacional de Cine Documental de Navarra) se ha convertido en poco tiempo en la referencia anual para todo este sector vinculado con el cine de lo real pero también un lugar de descubrimientos apasionantes para todos los interesados en el cine contemporáneo en general.

Y esto es debido principalmente a que tiene una acertada ruta, una apuesta clara y contundente: su relación con la palabra “documental” no es entendida como un límite sino como un inicio. Se nutre de las contradicciones de esta palabra para usarlas como vías de escape, creando huídas hacia lo experimental, flirteos con la ficción, buscando tierras de nadie y bizarrías, viajando de lo real hacia lo fantástico, entroncando con las raíces del cine y mirando hacia el futuro.

El festival lo dirigió con gran acierto durante los primeros cinco años el escritor cinematográfico y guionista Carlos Muguiro y en esta sexta temporada toma el relevo el ensayista y teórico Josetxo Cerdán, quien plantea en su debut continuar con las excelentes bases creadas para fortalecerse como avanzadilla cinematográfica estatal. Por ejemplo, en “Las Afinidades Vigo” se mantiene a este cineasta (quien da nombre al evento a raíz de su propuesta del “punto de vista documentado”) como corazón del festival pero actualizando su legado rebelde y libertario. En esta sección comisariada por Loïc Díaz-Ronda se podrán ver películas actuales francesas que trazan algún tipo de relación con Jean Vigo de autores como Isabelle Prim, Jean-Gabriel Périot o Alain Cavalier.

La retrospectiva de este año recae en Jem Cohen, un cineasta verdaderamente independiente cercano al cine-ensayo, con trabajos en super8 y 16mm, relacionados con la música, los paisajes urbanos de Nueva York, films de observación poética, subjetiva, onírica. En la sección oficial, formada por largometrajes y cortometrajes recientes e inéditos en España, destaca la presencia de directores nacionales (como Ricardo Íscar y Lluís Escartín) que se completa con la atención prestada en otras secciones a nombres emergentes del panorama audiovisual como Virginia García del Pino, Chus Domínguez o David Domingo. Hay otros autores de nombre reconocido (un maestro del cine de apropiación como Jay Rosenblatt) pero también una apuesta de riesgo por autores más desconocidos y nuevas tendencias. Este sobresaliente planteamiento general se completa con secciones especiales, entre otras la dedicada a tres cineastas norteamericanas: Alisa Lebow, Lynne Sachs y un homenaje a Chick Strand, fallecida el pasado 2009,

influyente artista underground y vanguardista. Del 5 al 13 de febrero, 80 sesiones con la presencia de muchos realizadores, docentes, críticos, estudiantes y amantes del cine, quienes reservaron esta semana en sus agendas desde hace meses.

Texto original completo.

Publicado en el suplemento Cultura/s La Vanguardia, 03/02/2010.

Yugoslavia sin clichés

Fue en 1990 cuando empezó a resquebrajarse ese país denominado Yugoslavia. En el mes de febrero de hace 20 años la delegación eslovena abandonaba el Congreso del Partido Comunista e iniciaba trámites para la independencia. El principio del final. El desmembramiento de este país, junto con el de la Unión Soviética, “constituyó la primera y enorme grieta de la dinámica de implosión de las siguientes dos décadas” en palabras de Paco Veiga en “El desequilibrio como orden” (2009). Un inicio de postguerra fría que estalló en un largo enfrentamiento bélico al año siguiente al cual se encadenarían diversos conflictos en toda la región. Las consecuencias de todo ello siguen hoy en gran medida abiertas.

Algunos recientes festivales de cine (TIFF de Tesalónica, ZagrebDox, pero especialmente el DocLisboa) nos han ofrecido la oportunidad de mirar hacia ese pasado a través de los ojos de los cineastas autóctonos. En concreto el festival portugués hizo una retrospectiva de cine balcánico centrada en documentales yugoslavos realizados a lo largo de estas dos décadas. La sección fue comisariada por el crítico esloveno Jurij Meden y dejó en evidencia que no existe una vida cinematográfica demasiado creativa en algunas partes de la extinta federación, como en las pequeñas Macedonia o Montenegro, y en general tampoco se pudo ver ninguna prometedora revelación. Casi todas las películas elegidas tenían una vinculación con la guerra, pero esa mirada atrás no tiene aún la densidad y la trascendencia que sí consiguieron Rithy Panh en Camboya o Patricio Guzmán en Chile, por ejemplo. De la era digital no ha surgido de momento una nueva generación de autores potente, que sepa mirar al conflicto con personalidad y con un lenguaje propio. De lo visto en este festival y en otros, a lo sumo se pueden destacar algunos jóvenes realizadores, que con sus primeros cortometrajes apuntan posibles buenas maneras. Es el caso del bosnio Goran Devic con “Tri” (2008), un sencillo pero profundo cruce de caminos entre tres excombatientes, “BBB” (2007) del croata Branko Schmidt, retrato de un oscuro soldado reconvertido en hooligan, o “After the war” (2006) del serbio Srdjan Keča, poética aproximación a la minoría étnica de los Gorani.

Las obras que han sabido trasladar mejor a la pantalla los trágicos sucesos de estos años pasados provienen de autores “de la vieja guardia”. Directores de larga trayectoria herederos de la fructífera generación de la Black Wave (años 60 e inicios de los 70), una polémica tendencia artística opuesta a los dogmatismos estatales, motor cultural que defendió la libertad de expresión e hizo crítica al sistema desde dentro. Destacan “Serbia, year zero” (2001) de Goran Marković y “Testament L.Z.” (1994) de Lordan Zafranović. El primero celebra a sus 55 años la caída final de Milošević, que significa una tabula rasa en su vida. A pesar de las renovadas esperanzas es una cuenta a cero triste, de alguien que intenta comprender el sinsentido de la masacre buscando

respuestas en todas partes, es el relato en primera persona de un serbio que se siente culpable e impotente. Por otro lado, el croata Zafranović, con una mixtura de materiales diversos expone en voz en off un análisis del auge del nacionalismo croata de tintes fascistas del presidente Franjo Tudjman a principios de los 90. De esta mezcla sobresalen los olvidados noticiarios ustašas de los años 40, que serían como unos equivalentes al NO-DO español. Sus acertadas observaciones sobre estas imágenes, unidas a la recuperación de fragmentos de sus surreales películas, combinan de manera explosiva, ya que sus películas anteriores al conflicto siguen llenas de brío, erotismo, provocaciones y bizarras metáforas. Su “Testament” le costó convertirse en un cineasta borrado del mapa en Croacia, pagó el precio de cuestionar el nacionalismo de su propia patria. Más peligroso fue hacerlo cuando éste era emergente y violento en extremo, una especie de suicidio profesional.

Los (pocos) autores de estos territorios que estrenan en nuestras salas tienen la tendencia de alimentar el mito de unos Balcanes con destino de tragedia shakesperiana, sangrienta e inevitable (los multipremiados Kusturica y Paskaljevic) o bien de desdibujar la guerra con un tono ligero o naïf (“No man’s land” de Danis Tanovic, Oscar en 2001, o “Grbavica” de Jasmila Žbanić, Oso de Berlin en 2006). Son mensajes muy bien recibidos en el mundo occidental, inputs tranquilizadores para las conciencias de quienes en su momento leyeron incorrectamente el enfrentamiento bélico, demostraron al mundo la ineficaz utilidad de las Naciones Unidas o empujaron Yugoslavia hacia la desestabilización con su injerencia externa para servir a sus propios intereses.

A las nuevas repúblicas les esperan generaciones enteras para asimilar lo acontecido en estas dos décadas, y quizá aún lo que pueda suceder, con una Bosnia políticamente bloqueada y un futuro muy tenso e incierto para la no reconocida independencia de Kosovo. Acabará surgiendo también alguna nueva generación de artistas que podrá ayudar a representarlo y comprenderlo, desmarcándose de convencionalismos y actuando con personalidad propia. Aunque lo más deseable es que puedan acabar filmando películas “de flores y nubes”, indicio de que no habrá más conflictos y podrán dedicarse a cerrar heridas y a vivir en paz.

Texto original completo.

Publicado en el suplemento Cultura/s La Vanguardia, 07/07/2010.

Mirar, pensar, subvertir, transformar

Festival Internacional de Documental de Marsella, 2010

Marsella sigue siendo una ciudad peculiar. Ante el turismo masivo que asola el mediterráneo, enarbola su fama de ciudad portuaria dura y mantiene su identidad propia dentro de Francia. En el corazón de su asilvestrada avenida Canebière se lleva a cabo un festival de cine también muy particular, de fuerte personalidad, capitaneado con criterios contundentes por Jean Pierre Rehm. Una de sus principales apuestas son los jóvenes directores de desafiantes filmes “al acecho del menor estallido, de la más pequeña promesa de belleza y de importancia”. Ejemplos en esta edición hubo varios, como la única participación española a competición, *Los materiales* del emergente Colectivo Los Hijos (Javier Fernández, Luis López, Natalia Marín, 2010). Película sobre la construcción de una película, mezcla de ironía, cabos sueltos y un simulado amateurismo, propuesta radical premiada por el jurado. O la hermosa *Everyday Madonna* (Nadim Asfar, 2009) con el realizador filmando siempre dentro de su piso, capturando sensaciones inasibles a través de la fragilidad de la luz, con miedo a encarar el Beirut post bélico del exterior, usando retazos de canciones como refugio fetichista.

Otra de las características del festival es la de concebir la selección como un conjunto de obras en diálogo que unidas configuren un amplio espacio de pensamiento. Esto exige un espectador activo y con voluntad de intervenir, como definía Gonzalo de Pedro en una crónica anterior (Cahiers-Esp. num15, Reinención del espectador). Estas ideas planteadas son abiertas y sus formas llenas de contrastes. Encontramos desde serios y densos ensayos, *The day of the sparrow* (Philip Scheffner, 2010) acerca de la entrada en guerra de Alemania en Afganistán, o *The Dubai in me* (Christian Van Borries, 2010) que trata de la artificiosidad y el delirio capitalista, hasta audaces rasgaduras, como la de Ben Russell encima del escenario en bañador y con máscara para hacer una voz en off (*The red and the blue gods*, 2006) o Roe Rosen (*Hilarious*, 2010), apoderándose del monólogo de los late night shows para construir una irreverente sátira sobre el trasfondo de lo prohibido en los medios de comunicación.

Una de las cuestiones que emergía del programa fue el de la supervivencia en este mundo hostil y desequilibrado, de cómo subvertir, transformar, crear nuevos rituales, nuevas películas, para subsistir en él. Como punto de partida una relectura de *Les maîtres fous* (Jean Rouch, 1955) a la cual se le encontraron extraordinarias sinergias contemporáneas, como el cortometraje chino *Petite trompette* (Chen Yang, 2010), veinte minutos de masturbación de un supuesto loco, ceremonia antisistema frente a un adoctrinamiento político demente, *Trash Humpers* (Harmony Korine, 2009), libertaria puesta en escena de los paranoicos sueños del inconsciente suburbial americano o la esquizofrénica y mesuradamente destructiva *Bruits de fond* (Jean-Claude Ruggirello, 2010). La resistencia más combativa fue la de Sylvain George (*Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerre)*, 2010), comprometido con la causa de los inmigrantes clandestinos perseguidos por el estado, pero también con el cine. Igualmente huían los colegas en *La forêt* (Lionel Rupp, 2009), metafórico corto donde el opresor retratado por George involucionaba, la policía había perdido el habla y retozaba por el suelo. Las hubo más cerebrales, como *Dear Steve* (Herman Asselberghs, 2010), carta a Steve Jobs, desarticulación de una máquina para desmontar la aureola social de un magnate, y más etéreas, como la elegante *Oral History* (Volko Kamensky, 2009), búsqueda de la razón en un pasado fantasmagórico.

Tuvimos tiempo de contrastar el buen estado de la creación francesa con *Histoire racontée par Jean Dougnac* (Noëlle Pujol, 2010), rescate de la memoria familiar mediante un vigoroso relato oral o *La BMW du seigneur* (Jean-Charles Hue, 2010), viaje de lo real hacia la ciencia ficción, con actores gitanos no profesionales y una dramática trama de apariciones divinas y robos de coches. El evento se completó con un encuentro profesional para el desarrollo de filmes (FidLab), más secciones paralelas (Carmelo Bene, Ritwik Ghatak, entre otras) y alegres proyecciones al aire libre. FIDMarsella, festival discreto en fanfarria mediática, enorme en ambición y concepto. Aguda elección de películas, marco excepcional de reflexión para y a partir del cine contemporáneo.

Texto original completo.

Publicado en Cahiers du Cinéma España, septiembre 2010.

Inquietos exploradores del audiovisual contemporáneo **Festival International de Cinéma - Marseille 2012**

Los últimos años Caimán Cuadernos de Cine ha prestado atención al festival de Marsella, lo ha definido con conceptos como: subvertir, ruptura, films desafiantes, espectadores activos. Siguen vigentes. Si este evento formase parte de un ejército, sería la avanzadilla, los exploradores que detectan las bombas e indagan por la peligrosa tierra de nadie. Su director, Jean Pierre Rehm, un programador audaz y atrevido como pocos, presenta cada año un programa sorprendente donde prácticamente cada sesión es un reto. Su línea editorial se cuestiona qué es el cine y el audiovisual contemporáneo, cuáles son sus territorios, cuáles son las formas que mejor lo representan. A la vez, plantea un encuentro de alto nivel cultural y político, de resistencia inteligente y creativa ante las adversidades del mundo que nos rodea.

El festival da muchas oportunidades a nuevos realizadores, como por ejemplo el de un colectivo italiano (Bertino, Castelli, Gagliardo) que ofreció una excelente propuesta con material de archivo. *Un mito antropologico televisivo* recuperaba filmaciones de la televisión siciliana no usadas o de escaso interés informativo. Con la reordenación de éste se generaba una muestra única para entender la vida de la era pre-berlusconiana. O como un extraño film de Guatemala, *Hasta el Sol tiene manchas*, Julio Hernández Cordón, construcción fragmentada de cabos sueltos o un grupo de amigos intentando hacer cine político en un país pequeño y sin recursos. En la sección francesa nos hizo reír de cinismo *JJ.AA.*, Gaëlle Boucand, impresionante retrato de un repugnante multimillonario afincado en Suiza que se abría a la cámara sin mucho pudor, y nos puso serios *Dragooned*, Sandy Amerio, manifiesto de un aficionado a la memoria bélica que amaga un fascismo latente en toda Europa. También en las secciones paralelas vimos perlas como *Efectos de familia*, del mexicano Edgardo Aragón, series de juegos de niños que representan su entorno: narcos, asesinos, venganzas. Quizás las imágenes más absorbentes de todo el festival.

También hay lugar para autores conocidos. Philippe Grandrieux nos dejó atónitos con *White epilepsy*, film pausado y turbulento, cercano a lo museístico, un excelente trabajo de la imagen en blanco y negro con sólo dos cuerpos desdibujados. Tsai Ming-Liang, *No form*, contrastaba con cierto humor un elemento ficcional, un monje abstraído, situado dentro del mundo real, espacios repletos de personas. Inauguró con gran éxito el festival *Tabú*, del portugués Miguel Gomes, quien encandiló con su maravillosa historia de amor y sus sinuosas mutaciones. Entre otras secciones, hubo un merecido homenaje al fallecido cineasta chileno Raoul Ruiz.

El FIDM apostó por varias películas españolas independientes. La que nos entusiasmó fue *Invisible*, Víctor Iriarte, quien evoca imágenes sin tenerlas que crear, juega con el espectador quien entra por una de vampiros y sale por un retrato / carta de amor. La protagonista es la mujer-orquesta de Mursego y el film podría ser una contraparte de *Ne change rien* de Pedro Costa, con alegría y sentido del humor. Otra comparación con un gran cineasta podría ser la de Virginia García del Pino que con su primer largometraje *El jurado* nos recordó a un Kiarostami punk. Con una estrategia similar a *Shirin*, pero con *low-fi* y planos picados, la realizadora rastrea los rostros de unas mujeres que ejercen de jurado popular. Las emociones que traslucen en un gesto, una mirada o un arqueado de cejas, construyen de manera espartana e impactante todo el documental. También se centra en los rostros *Enero 2012 (o la apoteosis de Isabel La Católica)*, del Colectivo Los Hijos, cortometraje que forma parte de un proyecto mayor. Nace de dos elementos que crean un tercero: un *off* monótono y caduco del bus turístico de Madrid, ante los semblantes tristes y miradas perdidas de ciudadanos comunes en bares normales. La fusión genera un espacio imaginario de libre interpretación pero con un halo de crítica y desengaño de la sociedad actual en su trasfondo. Nos dejó algún apunte interesante, aunque en momentos nos sumió en el tedio, *Dos metros de esta tierra*, del realizador palestino-español Ahmad Natche, con puestas en escena influenciadas por Guerin, pero donde sus personajes no van hacia ninguna parte y he ahí la clave: no permanecer, no poder culminar es, en Palestina, un gesto de hondo significado, no ser de esa tierra excepto cuando uno es enterrado, como nos indica el título.

Ganó el festival la tunecina *Babylon* (Ala Slim, Ismaël y Youssef Chebbi) que empieza con el intertítulo: “los directores decidieron no subtítular ningún diálogo”. Un grupo de seres humanos huye con desesperación de un lugar para llegar a otro, deducimos que escapan de Libia, pero podían haber sido muchas otras guerras y otras épocas del mundo, el largo periplo de unos refugiados que pertenece a una Historia perenne.

Texto original completo.

Publicado en Caimán Cuadernos de Cine, septiembre 2012.

Unidos (quizás) resistiremos

Festival DocLisboa 2012

El documental desde sus orígenes ha tenido, entre muchas otras raíces, un espíritu de resistencia en un camino paralelo a la ficción. Desde cuando Robert Flaherty en su proyecto quimérico iba por Alaska filmando esquimales mientras Hollywood creaba sus primeros mitos y sus primeros millonarios. Y cuando tras dos años de trabajo se le quemó toda la película y no se dobló, y le soltó a su mujer algo tipo “¿Sabes qué? Volveré a empezar”. No es en vano la cita del pionero realizador, ya que el jurado en la entrega del premio a la mejor película a Wang Bing por “Three sisters” les comparó, por el hecho de entroncar en sus senderos, “la extensión *ad infinitum* de la filmación digital es una puerta abierta a ése sueño inicial, capturar el gran film de la vida”. El realizador chino se invisibiliza en sus magníficos planos observacionales, capturando la épica sencillez de la cotidianidad de una modesta familia china compuesta por tres hijas y un padre abandonado, en un aislado, humilde y también resistente pueblo campesino.

En su décima edición el DocLisboa se afirma como un espléndido festival a tener presente en el mapa del cine de esta parte de Europa. Después de unos años con una programación con algunos puntos flacos, en el 2011 ya se afianzó mejorando las ideas precedentes. En esta edición 2012, que se ha llevado a cabo en medio de graves ataques al tejido cultural, se ha levantado un evento de magnitud considerable con películas de prestigio e invitados de peso (Nicole Brenez, Adrian Martin, Rithy Panh, Andrei Ujica, eran sólo algunos de los miembros del jurado, con la presencia de invitados como Chantal Akerman y Pedro Costa, entre otros). La importancia del festival en la ciudad es muy destacada, despierta interés en los grandes medios de comunicación y el público local se acerca con ganas de ver mundo. Se estrenó con mucho éxito en esta edición una nueva dirección formada por tres mujeres (Susana de Sousa Dias, Cintia Gil y Cinta Pelejà).

El festival tuvo una columna vertebral política y comprometida, muy coherente con los históricos momentos que vivimos. Así, la sección paralela *United we stand, Divided we fall*, comisariada por Federico Rossin, compiló films de colectivos (feministas, estudiantiles, militantes) de distintos países realizados desde la década de los 60 hasta los 80, que trataban de evidenciar los problemas clave de la sociedad para intentar resolverlos entre todos, una actitud muy actual. Esta propuesta conectó con una nueva sección llamada Cine de Urgencia, recopilación de films hechos al calor de las protestas de estos últimos años, y con el film a competición en estrena mundial “Vers Madrid (The burning bright!)” de Sylvain George. Así como los audiovisuales urgentes eran muy irregulares, desde un débil videoactivismo de guerrilla hasta propuestas con miradas algo más singulares como la de Jem Cohen, el francés George construyó una obra que captura el fuego de la revuelta española, la evolución de la violencia del estado, la rabia, el amor y el humor nacidos en medio de la protesta, y muchos apuntes más de un vibrante fresco de Madrid.

Hubo tiempo también para muchas otras cuestiones, aparte de esta rama política. Por ejemplo, nació una imprescindible polémica que dio fe de la intensidad del evento. El film portugués que ganó la competición nacional y el premio del público, Terra de Ninguém de Salomé Lamas, impactó a los espectadores y creó opiniones opuestas que hicieron que los debates durasen mucho más allá de la charla post-proyección. Es la confesión sin arrepentimiento de un ex - soldado quien estuvo años en las colonias africanas cometiendo terroríficas atrocidades con el ejército nacional, un tema

extremadamente tabú en el país. El protagonista más tarde fue mercenario y pistolero de los GAL, ejecutor directo de las órdenes de Amedo y Domínguez. Me quedaron dudas de la manera en que la cineasta resolvió el hecho de enfrentarse a una confesión histórica, de gran cinismo y brutalidad. Entre ellas, sobretodo, la colocación de la cámara un poco contrapicada, sólo unos centímetros pero muy significativos, que muestran su posición frente al asesino, realzado. Ese pequeño pero decisivo encumbramiento también podía expresar miedo o querer resaltar la importancia del testimonio, que culmina con un final inesperado. Entre debates de ética cinematográfica y de luchas sociales, se prodigó este apasionante DocLisboa que merece resistir y poder continuar con la misma calidad ante los sesgos económicos del presente y del futuro de la cultura (y de la vida) en Portugal y en muchas otras partes del mundo.

Texto original completo.

Publicado en Caimán Cuadernos de Cine, diciembre 2012.

Entrevista a Miguel Gomes (2009)

Por los alrededores del festival DocsLisboa, encontramos al director portugués Miguel Gomes (Aquele querido mês de agosto, 2008) y aprovechamos para mantener una conversación informal con él y hablar de su película – poco conocida en España a pesar de su reconocimiento crítico-, de cine, del concepto de “documental” y de sus futuros proyectos.

- M. Martí Freixas: Volví a ver Aquele querido mês de agosto hace poco con un grupo de estudiantes y el final de la proyección coincidió con el de la clase. En lugar de irse, surgió entre ellos una charla espontánea que se alargó sin que nadie mirara el reloj.

- Miguel Gomes: Tienes que explicar esto a los distribuidores en España (risas). Piensan que la gente no está preparada para que les guste una película de dos horas y media, donde la historia intensa empieza en la mitad. Creen que iría a verla muy poca gente.

- Si que se necesita un poco de paciencia, pero al entrar en la segunda parte toda la primera vuelve a nacer. ¿Este esquema que usaste estaba planteado en el guión o fue surgiendo durante el rodaje?

- Fue la mala suerte. Fue porque no había dinero. Lo que tenía inicialmente era un guión que estaba más cerca de lo que se ve en la segunda parte. La historia de los personajes, el padre de la cantante, el primo que llega... estaba más desarrollada y tenía más personajes. Un mes y medio antes del rodaje, mi productora me dijo que no se iba a hacer la película porque era el Ben-Hur del campo portugués, con mil extras, que no se podía llevar a cabo una película de este tipo con el dinero que teníamos y que esperaríamos a conseguir más presupuesto. Me quedé un poco deprimido durante dos o tres días, y después pensé que lo mejor era comenzar a rodar porque las fiestas iban a empezar. Decidí transformar el proyecto mientras lo filmaba. Lo que ves en la primera parte de la película es el primer rodaje, cuando dejamos el guión de lado. En total, éramos seis personas con una cámara de 16 mm. Filmamos durante unas tres semanas las cosas que nos interesaban. Después regresamos a Lisboa y montamos el material al mismo tiempo que reescribíamos el guión. Durante el montaje estaba presente la guionista, y durante la reescritura del guión estaba presente el montador. Ahí

descubrimos que la película podría ser eso: la gente que se transformaba en personajes, los espacios que se transformaban en decorados de cine, los rituales, las fiestas y la gente se convertían también en elementos del guión. Fue un proceso muy orgánico y es muy difícil decir cuando pasó una cosa u otra. Se fue haciendo. La segunda parte se rodó el verano siguiente, un año después, en las mismas fiestas. Esta vez estuvimos unas seis semanas.

- A veces ocurre que los problemas que parecen insalvables estimulan la creatividad de los realizadores, les empujan a reinventarse, y, en este caso, el resultado fue maravilloso. En algunas críticas se hablaba de que el montaje parecía una alquimia. En mi caso, hacía tiempo que no me sentía tan bien al terminar de ver una película.

- Yo no puedo hablar de eso, hay otros a los que les parecerá una mierda. Es normal, hay gente a la que no le ha gustado la película, si a todo el mundo le hubiera encantado me asustaría.

- Diana Hernández: ¿Por dónde han ido las críticas negativas?

- Del lado de la gente que le gusta más el cine comercial. Han dicho que es muy amorfa, sin continuidad, aburrida, que los planos son demasiado largos.

- A mi me parece muy festiva.

Sí, es cierto. A mi me encanta inventar reglas para el equipo durante el rodaje, reglas para cumplir, no para romperlas. Por ejemplo, hay una bebida oficial para cada rodaje, siempre bebemos lo mismo, y esto acaba dando un tono concreto al film. Mi primer largometraje es muy whisky: vaporoso, pesado. En este segundo, como era verano, hacía calor, y tampoco había mucho presupuesto, la bebida oficial fueron las minis (en España quintos), esas cervezas pequeñas. Se beben rápido y en cinco minutos puedes tomar otra. Así pienso que quedó muy mini, alegre, festiva... aunque dure dos horas y media.

- M. Martí Freixas: Pensé que tú eras de la zona que has filmado, porque hay cosas que sólo alguien que las ha vivido e interiorizado puede ponerlas en escena como tú lo hiciste. También tuve esta sensación con las canciones.

- Yo soy de Lisboa, pero sí, mi bisabuelo venía de esos pueblos. Tengo una casa allí donde pasé muchas vacaciones. Y estas canciones no son muy reputadas en la ciudad, claro, pero es la música que se escucha en esos pueblos. Yo tengo cierta fascinación por esas fiestas y este tipo de música de baile. Pero hay todo tipo de canciones, los portugueses roban muchísimo. En una proyección en Argentina la gente empezó a cantar en castellano una de las canciones, fue en ese momento que me di cuenta de que era una versión de otra canción, no era portuguesa.

- Hay todo de temas de cultura popular y sociales de trasfondo, me gustó como iban apareciendo. Por ejemplo el tema de la inmigración a Francia.

- Sí porque es la realidad. Si la película se llamase Mi querido mes de enero sería otra, en invierno todas esas personas no están. Son inmigrantes o trabajan en Lisboa o en Oporto. Pero no quise hacer una película sociológica, estos temas están detrás.

- La película ha dado para hablar del juego entre documental-ficción. ¿Es algo que te interesa?

- Cuando lo estaba haciendo nunca pensé que estaba haciendo un documental. A mí la mayoría de documentales, y es raro que te diga esto delante del DocLisboa pero es así, me aburren mucho porque conocen demasiado bien lo que van a documentar.

- **Diana Hernández:** Pero de lo que se entiende por documental también hay cosas buenas, por ejemplo a veces una falta de pretensión que muchas películas de las llamadas de ficción sí tienen.

- Para mí es una cuestión no tanto del documental sino de la relación que debe tener el cine con lo real, que puede ser una relación muy fantasiosa. Me gustan muchísimo algunas películas de Jean Renoir que tienen cincuenta años pero tienen una relación increíble con lo real y son completamente ficciones. Es una cosa que acompaña el cine desde hace mucho tiempo aunque ahora se hable de esta mezcla como algo actual. Estoy empezando a dar clases en Suiza y como soy muy mal profesor, lo que hago es ayudar a desarrollar los proyectos, soy orientador de las películas de fin de carrera. Tuve hace poco la presentación de los estudiantes y fue patética porque venía uno y decía: “Me llamo no sé qué, tengo 20 años, y soy más documental” y venía otro y decía “yo soy más ficción”. ¿Qué es esto? ¿Una reunión de alcohólicos anónimos? Eso sólo sirve para conseguir dinero, ya que para pedir subvenciones hay que organizarlo, y para la distribución, pero nada más.

- **M. Martí Freixas:** ¿Renoir y algunos más?

- De Renoir puedo decir que me gustan todas. También con Pier Paolo Pasolini me sucede este encuentro con lo real, con el imaginario más puro. Me gusta mucho también Fernando Lopes y toda su generación, Belarmino (1964) es una obra maestra, sobre un boxeador derrotado, y a través de él muestra Lisboa. Recordações de la casa amarela (João César Monteiro, 1989) también, por citar sólo dos. A mí me interesa como pasan de una cosa a la otra muy rápido, creo que las cosas que forman parte del imaginario, escuchar canciones, un marco cultural, son también la realidad, tiene que tener la misma importancia. Por ejemplo el loco que salta del puente en Aquele... Por un lado hace esto, el salto, un hecho muy concreto, pero a la vez él se toma por un héroe de cine, una leyenda. El imaginario y la realidad suceden al mismo tiempo.

- **¿Proyectos futuros que nos puedas adelantar?**

Se pueden explicar pero después puede cambiar todo. El nuevo proyecto ya está escrito, lo filmaré en un año y va a tener una parte filmada en África. No sé si será muy documental, creo que no voy a entrar en los festivales de documental porque va a ser un poco Tarzán. Tiene que ver con la solidaridad, viene de un sentimiento de ayuda al prójimo que encontré en alguna persona.

- **Diana Hernández:** ¿Y la bebida? Será el Gin Tonic. Sabes que la tónica tiene quinina, eso es bueno para las picadas de los mosquitos y esas cosas, te pueden picar en África. Así que beberemos Gin Tonic... aunque el rodaje sea en Lisboa.

Publicado en Blogs&Docs, diciembre 2009.

Isaki Lacuesta, la creatividad que no acaba

Quedé con Iñaki (Isaki) Lacuesta para hacerle una entrevista la misma semana que surgieron las revueltas en las plazas de las grandes ciudades de este país. En estos momentos que transcribo el encuentro todavía nadie puede vaticinar como acabarán estas protestas, con cambios políticos, con una revuelta indefinida o con un *baile de bastones*. Quién en estos momentos resiga estas líneas, probablemente ya lo sabrá. En todo caso, el encuentro se inició con este tema, a la vez que elegíamos los platos del menú. Isaki es de los artistas que tocan de pies en el suelo, alejado de las “torres de marfil”, conoce de primera mano el malestar de la sociedad, y más en concreto las precariedades y miserias del mundo artístico y cultural tanto catalán como español

Casualmente ambos habíamos estado el día antes rondando la protesta por el mismo motivo (conseguir proyectar cine en Plaza Cataluña durante las protestas) y esto hizo que nos alargáramos un buen rato cavilando reivindicaciones. No entramos a hablar por los motivos los cuales nos habíamos encontrado hasta que el primer plato ya llegaba a su final. Nos centramos y por fin hablamos del tres largometrajes (¡tres!) que en un periodo de tiempo relativamente cercano verán la luz. El primero de ellos “La noche que no acaba” (2010) un film extraordinario sobre la vida de Ava Gardner.

- Has conseguido hacer un biopic atractivo y divertido para todos los públicos, a la vez que una propuesta osada. Tengo curiosidad para saber qué dijeron los productores al verlo acabado, pues tengo entendido que la película surgió de un encargo.

- Sí, la película nace de un encargo. A los productores (Turner Classic Movies - TCM) les gustó, la recibieron muy bien, creo que son prejuicios que tenemos. Les tengo que estar muy agradecido por cómo se han involucrado al conseguir el material de archivo y por haberme ofrecido el proyecto. Es cierto que una primera lectura es para todos los públicos, incluyo todos aquellos que no han visto las películas de Ava Gardner y que no son cinéfilos. A la vez hay dos o tres líneas de lectura más, pero que también las puede entender todo el mundo. La estrenamos a San Sebastián, ha estado por varios festivales más (Memorimage Reus, Málaga, Festival de Cine Español de Nantes, entre otros), siempre con respuestas muy positivas. Ahora se estrenará a principios de julio en los cines Renoir de Barcelona.

- Y por quien esté atento y cace estas diversas lecturas es un premio. Todas las piezas encajan como un rompecabezas, el diálogo de Ava Gardner joven y la anciana, en paralelo a su vida real, en paralelo a quienes participaron en el rodaje en Tossa de Mar.

- Hicimos varias líneas de trabajo. Una es la vida de Ava Gardner, una generación que por primera vez a la historia se envejeció en las imágenes en movimiento, el paso del tiempo quedó filmado en sus rostros y cuerpos. Una otra es el cambio de modelo de trabajo en el cine, de las gran producciones, las “majors” que controlaban actores y rodajes, hasta las películas hechas para la televisión. Otra es la de España de los 50, la del rodaje en Tossa de Mar de “Pandora y el holandés errante” (*Pandora and the Flying Dutchman*, Albert Lewin, 1951) que marca la historia de un pueblo, que abre un nuevo modelo de vida.

- **También las observaciones en *off*, un texto que aparece intermitentemente, de connotaciones ensayísticas.**

- Sí, esta voz *off* interviene, deja preguntas al aire, reflexiona sobre la imagen, es casi la posibilidad de hacer crítica de cine desde el cine, sobre todo crítica y análisis de los actores, un hecho que en mi opinión queda muy olvidado en los críticos, la actuación de los actores a menudo queda en segundo término y se la pulen en media línea.

- **Me recordó un cineasta que quizás conoces y que ha trabajado este formato de biopic de estrellas del cine. Mark Rappaport (“Rock Hudson Home Movies” 1993, “From the journals of Jean Seberg”, 1995). Sobre todo una frase de la voz en *off* que dice “imaginar que podemos encontrar la biografía de los actores plasmada en sus películas es muy tentador”. A pesar de que Rappaport tiene una vertiente más de denuncia, en el caso de Hudson sobre el homofobia en los Estados Unidos, por ejemplo.**

- Conozco Rappaport de nombre porque otras personas me lo han dicho, pero no he llegado a ver estas películas. Quizás hemos llegado a puntos en común porque hemos bebido de fuentes similares. Uno de los que a mí me inspiró y visioné junto con la montadora es el cineasta experimental alemán Matthias Müller, que juega con imágenes de archivo de los actores, las remonta, plantea cuestiones con sus cuerpos, etc.

- **El montaje es magistral y de nuevo el espectador atento tiene premio extra por los regalos que hay ocultos. Giros rápidos, ironía, las imágenes de archivo de las películas montadas con gran inteligencia respecto a las conversaciones con los *tossens*, por ejemplo.**

- Podríamos decir que es una película de montaje, nos echamos miles de horas. La montadora Diana Toucedo ha hecho un trabajo extraordinario. Una ex-alumna de ESCAC que me la fui encontrando en varios cursos y que me gustaba alguno de los trabajos que había hecho. Tenemos algunas limitaciones con el archivo, por ejemplo en los Estados Unidos no se puede proyectar en una sesión de pago, pues los costes que tendríamos que abonar por el canon de las imágenes serían estratosféricos. Pero en cambio tenemos los derechos para poder mostrar este archivo aquí.

- **“La noche que nunca acaba” me ha recordado a tu primer largometraje, “Cravan vs. Cravan” (2002) por el hecho de reconstruir una biografía que se mezcla entre realidad y leyenda, mezcla de ficción, reconstrucción y documental. Una constante presente en casi toda tu obra.**

- Sí, tiene algo de esto. El punto de partida del trabajo es opuesto, pero, puesto que de en Cravan sólo teníamos un trocito de película muy corto y en el caso del Ava Gardner hemos tenido centenares de horas de archivo para zambullirnos.

- **También me recuerda a “Cravan vs. Cravan” porque aquella era una película de fantasmas, de confusos recuerdos del pasado, y aquí también hablamos de personas de las cuales tan sólo queda su sombrío recuerdo. Hablamos de espectaculares noches en la cama de las cuales sólo queda el polvo (si es que existieron), de grandes rodajes los cuales nunca más volverán a llevarse a cabo. Es como certificar una muerte, como constatar con sus propias imágenes la muerte del cine clásico.**

- Es esto. Los modelos que ya no volverán, los rodajes multitudinarios que desembocaron en el aprendizaje de unas técnicas que ya no se usan, donde ahora todos los decorados y las multitudes se pueden digitalizar. También los recuerdos difuminados de la gente, cada cual con su propio recuerdo y su propio pedazo de posible verdad.

Era un gozo compartir con el director las sensaciones de una película tan rica como “La noche que no acaba” pero los de la revista Decine me habían pedido que hablara de los otros proyectos que están en proceso de ser culminados. Así, mientras ya esperábamos los postres, abrí el tema de las dos siguientes películas que lo han llevado hasta África, involucrándose con otro infatigable creador, en Miquel Barceló.

- Haznos un breve resumen de tu relación con en Miquel Barceló y de cómo nacen estos dos películas, “Los pasos dobles”, 2011, que es una ficción, y “El cuaderno de barro”, 2011, que es un documental. Comentabas en un texto muy divertido publicado en la última revista de la Academia del Cine (“Momentos estelares de la humanidad. Diario urgente del documental español entre 1999 y 2012”) que la primera comparación con en Barceló la hizo el escritor cinematográfico Jostyn Cerdán.

- Sí, ya hace unos años. Comparaba mis primeras películas con la manera de crear de Barceló, por la mezcla de texturas, de materiales, de coger cosas de un lugar y de otro y mezclarlas. A Miquel Barceló le habían comentado varias veces hacerle una película pero se había mostrado reticente. Esta vez se abrió. Me lo propuso la productora Luisa Matienzo. Fuimos allí unas tres semanas largas, para hacer localizaciones. Después volvimos para rodar, y estuvimos más de tres meses, fin de año incluido. Llegué con dos historias que se enlazaban en un guion de ficción medio documental, pero una vez estábamos allí nos dimos cuenta que las historias eran demasiado alejadas y no casaban. Todo empezó con comentarios irónicos durante el rodaje (del estilo “¡tendremos que hacer dos pelis!”) y al final fue así. Rodamos las dos cosas en paralelo, la película de ficción y el documental. “Los pasos dobles” ya está acabada y “El cuaderno de barro” en postproducción, estamos finalizando. Quizás se estrenarán a la vez, quizás no, todavía no sé sabe nada de fechas.

Mientras pedimos dos cafés, que no serán los últimos, tengo el privilegio de compartir el trailer de “Los pasos dobles” con Isaki. Parece una película de aventuras (“spaghetti-western” dice él), con acción, y se ve muy atractivo. Los parajes son extraordinarios y las imágenes de una belleza impactante. “Estoy muy contento”, confiesa.

- A “Los pasos dobles” hay la historia de un personaje que está muerto, y resequimos sus trazos. Un hecho habitual en tí, como con Cravan, Gardner, Camarón, los desaparecidos...

- El caso de en Camarón es un poco diferente pero sí, voy a parar a resequir estos rastros, no sé muy bien porque, simplemente me apasiona. Esta persona era François Augieras, escritor y pintor francés, quién decoró un bunker de la Segunda Guerra Mundial en Mali, lo tapió, y dejó que la arena lo ocultara. “Los pasos dobles” es la investigación de este bunker. Está inspirada en hechos reales, pero hemos cambiado muchas cosas, de entrada el actor que hace de Augieras no es blanco, sino negro. Es cómo si fuera la leyenda de Augieras (quién se podría entender como un álter ego de

Barceló) que explicarían en Mali de aquí 200 años, con todo de variantes y cosas legendarias añadidas. Tienen una gran tradición oral y narrativa, y gran capacidad de inventiva. Por su lado, el documental no explica ningún recorrido ni la llegada de en Miquel Barceló en este pueblo de Mali, la región de los Dogon, sino que es su presente allí. Tiene que ver también con una performance que él lleva a cabo allí, en el pueblo donde reside en Mali, junto con el coreógrafo Josef Nadj.

- Has trabajado con actores africanos, entonces.

- Sí, y son actores no profesionales excepto uno. La persona que hizo el casting, Cendrine Lapuyade, hizo un trabajo sensacional en Bamako y alrededores, por la calle cazando gente. Un buen número de estos actores son bailarines, con los cuales podía rodar bien las escenas de acción, de peleas, por su agilidad y también por su costumbre de trabajar en equipo y de tener una disciplina de horarios. Hay otros que son amigos de Barceló, con quién encajamos muy bien y también nos ayudaron y participaron en la película.

- Aparte de estos tres largometrajes, no hace demasiado había una exposición tuya “Lugares que no existen (Goggle Earth 1.0)”, me hablabas de un cortometraje que se ha publicado en una revista de arte, las clases y talleres... Eres muy polifacético y, lo bueno del caso, es que siempre obtienes un nivel muy alto en tus obras. ¿Cómo lo haces?

- Soy versátil también porque las cosas a veces se acumulan, tardan al surgir y cuando aparecen lo hacen de golpe, pero los proyectos se han sido gestando desde hace tiempo. Tengo la capacidad de tener 5 o 6 proyectos a la vez, eso sí, pero es muy agotador. Con el rodaje en África acabé muy cansado, en todos los sentidos. He tardado meses en recuperarme, justo ahora me empiezo a encontrar del todo rehecho. Estaba agotado por el rodaje, porque quizás queríamos hacer demasiadas cosas por las cuales el presupuesto no llegaba... por todo. Me gustaría hacer menos cosas y centrarme más en algunas pocas pero sinceramente hace años que lo digo y no lo consigo. También tiene que ver con la precariedad, me siento obligado a coger muchos proyectos y propuestas que me surgen, puesto que ni mucho menos todos saldrán. A menudo una se aplaza, el otro cae por falta de presupuesto, etcétera.

- Siempre has dicho que quieres hacer alguna película de gran presupuesto y cuando lo dices has avisado a tu público, que no se te gire o te acuse de “traidor”. ¿Qué es lo que te interesa de poder hacer en un salto económico en los rodajes? ¿Es una incursión o un hito?

- Me parece que aunque no lo haga nunca, se me acusará igualmente de “traidor” ya sólo por haberlo dicho. En todo caso no lo veo como un punto de llegada, como un hito, sino como una cosa más, igual que me puede surgir un cortometraje o una instalación o una conferencia o cualquier otra cosa. Pero sí que me gustaría probarlo. Tengo en marcha dos proyectos de ficción, los cuales ambos van en este camino.

- ¿Nos puedes hablar de ellos?

- Sí, uno se llama “En la otra piel” y sería un largometraje de presupuesto mediano, a pesar de que por mí sería la película con más presupuesto que haya hecho nunca. Va de un personaje que cambia de identidad, se hace pasar por adolescente. El otro es un proyecto que tengo a la cabeza desde ya hace 9 años y lo estoy trabajando con Paco

Poch. No tiene un título concretado todavía. Va de un falsificador de Vermeers en la Segunda Guerra Mundial y está basado en una historia real.

- **Está en los Cines Girona una película francesa estas semanas (“Le père de mes enfants”, Mia Hansen-Love, 2011). El protagonista es un productor de cine, muy apasionado y con ojo para apoyar autores noveles y arriesgados, pero que siempre vive al umbral del *stress* máximo y el abismo económico. En mitad de la película se pega un disparo en la cabeza. Una pasión por el cine que muchos de los que estamos, y tú eres uno de ellos, llevamos dentro, pero que se encuentra a menudo con un vacío delante, como las dificultades para estrenar en salas, la caída de público en las salas tradicionales, la cierta indiferencia de la crítica generalista, la precariedad en todo el sector... ¿Cómo ves el panorama y el futuro? Habiendo leído algunas otras entrevistas tuyas siempre te has mostrado bastante optimista.**

- Sí que era optimista pero ahora ahora no sé que decirte, no sé si me coges en el mejor momento. Gente como los de antes, como Domènech Font (nota: docente y reputado crítico de cine, creador del festival MICEC, que nos dejó hace pocos días) no quedan muchos, si que queda alguno. A veces pienso que ciertos modelos de trabajar ya son absurdos. Me paso tres años para hacer una película en África, con todo lo que esto representa, trabajando mucho con mucha gente, hilando fino en cada paso, con mucha atención por todo el arte cinematográfico... para darme cuenta después de que poca gente verá la película, que tardaré un año en poderla estrenar, que todo se consume muy rápido. Quizás tendríamos que pensar en cambiarlo y crear otros modelos. O no, no lo sé. No estoy de acuerdo al ir a tanta velocidad de consumo en las cosas. Volviendo a lo que decíamos al principio, comentabas que la gente en Plaza Cataluña proponía proyectar fragmentos de documentales, para que fuera más animado y no se aburrieran. Lo entiendo pero creo que quizás se tendría que mostrar todo completo. Una revolución con los 140 caracteres del twitter no sé qué tipo de revolución puede ser.

Después de enmendar un error del camarero, a favor nuestro por una vez en la vida, pagamos la cuenta y nos despedimos. Isaki marcha para culminar unas clases-talleres en el Centro de Arte Santa Mònica, mientras los espectadores contaremos los días que quedan para poder ver estrenadas sus próximas obras cinematográficas.

Texto original completo. Traducido del catalán.
Publicado en Revista Decine, junio 2011.

Roe Rosen. Preguntas y respuestas

Entrevistamos al artista israelí **Roe Rosen** después de visitar y revisitar su cortometraje *Tse (Out!, Fuera)*, en los festivales de Rotterdam, Marsella, fue premiado en Venecia, Orizzonti 2010). Basamos la entrevista en tres de sus películas, el largometraje *The Confessions of Roe Rosen* (2008), y los cortometrajes *Hilarious* (2009) y el citado *Tse* (2010). Rosen realizó además un cortometraje previo (*Two Women and a Man*, 2005) y diversas instalaciones, libros y pinturas (*Live and Die as Eva Braun*, 1997, *Justine Frank: a retrospective*, 2003, entre otros). Las tres películas citadas nos extrañaron por sus sorprendentes y complejos mecanismos, discursos políticos sexuales llenos de un humor maligno que amaga diversas capas de lectura, enredadas conexiones y contradicciones. El primero de ellos es la confesión del artista, a menudo con diferentes personalidades inventadas, leída por tres trabajadoras inmigrantes en Israel, quienes no hablan hebreo. Con un texto fonético y las indicaciones del director, leen e interpretan el texto sin comprender sus perversos significados. *Hilarious* es un esquizofrénico monólogo en un supuesto *late night show* donde el suave humor televisivo es llevado mucho más allá de la incorrección. *Tse* es el encuentro de dos mujeres israelíes practicantes del sadomasoquismo, quienes al llevar a cabo el acto sexual, expulsan de sus entrañas a un demonio que cita las frases de un ministro del gobierno altamente racista y xenófobo. La entrevista se ha realizado por correo electrónico.

Si miro estas tres películas (*Confessions, Hilarious, Tse*) lo que encuentro al inicio es, en apariencia, una forma simple o reconocible, pero que sólo es una primera capa que oculta dispositivos complejos y significados ocultos. Quizás podríamos decir que tus obras hablan de “cosas ocultas” que liberan a las personas de su represión: personalidades ocultas, verdades ocultas, conflictos políticos y humanos que han sido camuflados, quizá reprimidos. Y esto permanece escondido pero no por la ilusión cinematográfica sino quizá por una especie de representación performativa que recuerda más bien al teatro griego, una representación donde podemos ver el camuflaje, donde vemos las máscaras.

Es cierto que todos estos trabajos al inicio parecen ofrecer algo familiar y clasificable, tanto en términos de forma como de género, también en el contenido (un monólogo de televisión, un documental de “bustos parlantes” sobre el sadismo y el masoquismo, etc.). Pero en seguida empieza a quedar claro que algo va mal, sobretodo va mal porque tu estabas esperando quizás una “verdad” o un esquema preconcebido. Podríamos hacer una distinción, reduccionista, entre un (Modernista) anhelo para la autenticidad y la originalidad y entre una (post-modernista) reivindicación de que todo es simulacro. Con mis films pretendo negar esta distinción demasiado simple entre real y falso, entre máscara y rostro. No hay nada sorprendente en este posicionamiento pues experimentamos la vida como algo ambivalente y contradictorio. Por ejemplo, cuando besas apasionadamente a alguien por primera vez, probablemente lo sientas, de manera lógica, como algo muy verdadero y profundo, pero también estás realizando un rol preconcebido: viste esos besos en las películas, y además, tienes pensamientos corriendo en tu cabeza, acerca de tus facturas, tienes indigestión, miedo de que tu olor corporal no sea perfecto, una imagen horrible aparece indeseadamente en tu cabeza... Incluso en lo que parece una experiencia sencilla y sana hay una pluralidad, tanto de la experiencia en sí como de la identidad de uno mismo. Quizá lo que convierta mis películas en algo un poco más perturbante es la sensación de que eres más de uno

destilado en un conflicto que tiene lugar dentro del cuerpo, en la voz, en los gestos y muecas, en todas esas zonas en las que podrías ser creído como “tú” y devienen campos de batalla, donde diferentes intereses, deseos, ansias e identidades, luchan.

Estás en lo cierto cuando dices que esta tensión entre lo aparente y lo oculto proviene de algo bien distinto de la ilusión cinematográfica. Mencionaste el teatro griego: no es mi intención ofrecer una comprensión completa, un proceso o una narración, y sobretodo no vincularlo a nada como el efecto depurador de la catarsis. No hay ninguna noción utópica de liberación a través de la represión (incluso si hay un placer y una sensación de libertad especulativa). Estoy más interesado en estados “sucios”, sin resolver.

Podríamos decir que tus películas son performativas con “una estrategia que opera en forma de trampa” como comentaba Jean-Pierre Rehm en Scope (1), “ninguna de las herramientas que usa el film para producir autenticidad quedan intactas”. Todo esto cuestiona las formas aceptadas como reales de los medios de comunicación y hace que me pregunte sobre la complejidad de voces y personajes en ellos, quien habla a través de ellos, pero también a través del presidente, o del sionismo, o de mi mismo.

Rehm realmente entiende lo que trato de hacer. Bastantes años atrás, antes de que empezase a merodear alrededor del vídeo, pensé mi trabajo como si fuera una manzana podrida, atrayendo a los espectadores ofreciéndoles mordiscos explícitamente seductores: belleza, humor, erotismo, sensibilidad, dulzura infantil. Entonces, cuando algo turbio, amenazador o monstruoso aparece, ya está dentro de ellos. El arte, la belleza (y, por supuesto, el cine) tratan siempre sobre la seducción (y esto se mantiene también para el cine de vanguardia: sólo que los parámetros de tentación cambian para acomodarse en un grupo más pequeño, caracterizado por una autoreflexión que pronto encontrará una seducción en la no-seducción: rompiendo la ilusión cinematográfica, rompiendo la narración, etc.). De esta seducción nacen dos consecuencias directas. La primera, que hay algo prostituido alrededor del arte, siempre enredado en mecanismos de seducción, manipulación, usando la expresión como si se tratase de un producto. Y no podemos escapar de ello, sólo nos queda el reto de inventar procesos autoreflexivos. Y, por supuesto, nosotros estamos inmersos en el mundo de los media, el cual permanece inmutable en su relación de seducción y manipulación, y el cual sería simplemente demasiado fácil desautorizar como basura que no concierne al arte “serio”. La segunda consecuencia es que la ética y la estética están siempre unidas. Es decir, no es una división entre la forma (la estética) y el contenido (la cuestión ética): la forma plantea ya la activación de poder, la premisa de la ideología.

Intento conseguir, pues, dos cosas al mismo tiempo. De entrada trato el trabajo como una máquina, basándome en unas premisas, incluso entendiendo estas como perversas. Por ejemplo: si tengo un ciudadana sin papeles, ilegal, recitando en hebreo un texto que ella no entiende, se convierte en una máquina parlante, produciendo algo que no es ni “hablar” ni “actuar” (ya que no sabe el papel que interpreta ni lo que dice). La “máquina” inventada en *Hilarious* intenta sistemáticamente “destruir” el humor y todas las promesas que éste contiene para un espectador que no sólo cree en el placer del humor sino también en su habilidad para abordar con rebeldía contenidos fuertes (muerte, racismo, política, deseos prohibidos). Y según las normas de esta máquina especial el actor tiene la tarea increíblemente difícil de tener éxito fallando: ser divertido y no tener ninguna gracia simultáneamente. Esta máquina puede reclamar el hecho de ser “original”, pero por supuesto resuenan en ella los medios de comunicación y las

máquinas de identidad que trabajan en el mundo (un show televisivo nocturno, para seguir con el mismo ejemplo) y están arraigadas en una realidad concreta (una forma contemporánea de esclavismo).

Todos estos elementos los encontramos en *Tse*, sobretudo en las dos primeras partes. La atracción por el planteamiento de exposición del documental que resulta una trampa, esta nos lleva a las entrañas de la mujer, quizá del país entero, del demonio liberado a través del sadomasoquismo y el odio del ministro Lieberman. Y la múltiple dualidad presente en todo momento, en la relación entre ellas, sexual, política, de la dominación y la sumisión.

Bien, la película no empieza con **Lieberman** sino con una de estas “máquinas” que acabo de describir. Traté mucho con los temas del sadismo y el masoquismo (especialmente en un proyecto alrededor de la falsa artista **Justine Frank**, quien había escrito una novela pornográfica, *Sweet Sweat* (Dulce Sudor), que había sido altamente influenciada por el **Marqués de Sade** y por **George Bataille**) y también trabajé largo tiempo con identidades y voces dobles. Realizar una sesión de sadomasoquismo que culminase no sólo en gritos de placer y dolor, sino también en palabras provenientes de otra persona, me pareció una máquina interesante de acción y discurso. Convertía la experiencia sexual en un exorcismo. Esto es evidentemente político pero al inicio pensé que alguien de extrema derecha como Lieberman sería una opción imposible de usar porque la idea es complicar los hechos y sentir una identificación con el demonio. Luego me di cuenta de que ese era el verdadero objetivo: presentar esas palabras explícitas ultranacionalistas, xenófobas, militantes del odio político, implicándome a mí y al espectador, implantándolas en una erótica en la cual uno se pueda identificar. Sorprendentemente, esto sucede con la sumisa, **Ela**, descendiente de una familia de inmigrantes rusos votantes de Lieberman en la vida real. La idea de exorcizar resultó ser algo ya presente en sus realidad. (Por su lado, la dominante **Yoana** es una activista de izquierdas).

Otro factor a tener en cuenta es que Lieberman, aunque es explícitamente la “extrema derecha”, sirve a los intereses de los partidos en teoría más moderados. Estos le critican y así aparentan una moderación, pero de hecho comparten con él gobierno y llevan a cabo sus ideas racistas. La situación de hecho en Israel es una falsa apariencia de diversidad y de diferencias políticas: tres partidos que supuestamente son izquierda, centro y derecha, pero que son todos representativos de una hegemonía. Y creo que podríamos decir algo similar en muchos gobiernos democráticos occidentales.

En la tercera parte de *Tse* la música cobra un rol importante, también lo es en las otras dos obras citadas. En este caso como un canto de paz o libertad. La canción es preciosa, parece como si el demonio se evaporase en el aire de la habitación. Incluso el perro parece extrañado, como si percibiera un fantasma. Creo que hablaste de Dušan Makavejev en relación a esta canción. ¿Te sientes cercano a sus obras o a la *Black Wave* como inspiradora de alguno de tus trabajos?

Cuando era adolescente, *Wilhelm Reich, The Mysteries of the Organism* fue una de mis películas favoritas durante muchos años y aún pienso que es excepcional en su hibridación de relato y cine documental y en la unión de sexualidad radical y política, lo que hace que sea, por supuesto, un pertinente cita para *Tse*. Siempre me gustó especialmente la última secuencia de la película de **Makavejev**: un yugoslavo activista “reichiano” es asesinado por una atractiva patinadora rusa después de una apasionada

noche haciendo el amor. En esa secuencia, el activista, mientras deambula sin fuerzas alrededor del puerto, canta una canción llena de remordimiento y patetismo con sus manos visiblemente ensangrentadas. La secuencia es a la vez divertida y chocante: el chico es grotesco, la canción está doblada, y aún así estamos obligados a identificarnos con él, pues sonreímos. Está construida con elegancia, pero lo que promete ser un virtuoso plano único, Makevejev lo corta intencionadamente dos veces, como si se mofase de nuestro fetichismo cinematográfico. La secuencia de *Tse* es un homenaje directo pero pervertido. Tenemos un cantante a quien se sigue cámara en mano en un único plano. En lugar del espectacular puerto estamos en un interior, el mismo espacio donde momentos antes presenciábamos el sadomasoquismo. En el original, el cantante camina alrededor de un grupo de unos cuantos sin techo que se están calentando en un fuego, en *Tse* vemos un inexplicable pequeño fuego al lado del MacBook Pro del escritorio de Yoana. Y en lugar del bonito caballo blanco de Makavejev aquí tenemos el perro blanco.

La canción es también significativamente distinta, es “Carta a una madre” del poeta modernista ruso **Sergei Yesenin**, quien fue a la vez un elemento esencial del primer modernismo ruso y del grupo del “alma” rusa. Es significativo, en ese sentido, la lucha contra esos orígenes rusos, no sólo en el propio Liberman, sino también en los inicios del sionismo, los cuales fueron fuertemente influenciados por los gustos de Yesenin. Finalmente, en nuestra versión, el protagonista es el propio cantante. (De hecho, la canción es el doble de larga que la original: siete minutos, lo cual presentó una pesada tarea para el director de fotografía, **Avner Shahaf**, con el cual trabajo regularmente, y de quien sabía que lo podía hacer maravillosamente).

Me gustó mucho Tse porque me habla de Palestina casi sin citarla. Veo documentales cada año que abordan el conflicto y la historia entre Palestina e Israel y creo que se han hecho buenos trabajos en los últimos años. Mograbi, Sivan, incluso Vals con Bashir, entre muchos otros. No sé si compartirás mi opinión. En todo caso Tse me gusta porque no necesitas ir a la primera línea, ni a ninguna línea, para mostrar. Filmas en un estudio o en tu despacho y esto es más que suficiente, y llegas más lejos y con más profundidad para hacerme pensar sobre las raíces del conflicto y el autoconflicto de Israel, que muchas de estas películas.

Tengo gran aprecio por alguna de las personas que mencionaste, pero creo que mi trabajo va por caminos diferentes a la mayoría de ellos, en dos modos que están relacionados entre ellos. En primer lugar, creo que la mayoría de los trabajos abordan la cuestión política con una clara dicotomía entre lo bueno y lo malo. Tienen la voluntad de exponer el diablo, algunas veces oculto, y durante el proceso invariablemente se presentan a sí mismos como aquellos que tienen la razón (los “chicos buenos”, si me permites la extrema simplificación). Esto se mantiene cuando el realizador intenta mostrarnos una “complejidad”, “las dos caras de la moneda”, etcétera. Entonces no sólo es un buen tipo sino que es muy sensible, hasta es capaz de hablar por el “otro”. Y esto se produce sin decir que el “autor” posiciona también al espectador. En otras palabras, todos podremos sentirnos felices con nosotros mismos, todos nosotros somos buenos tipos, una bondad reafirmada viendo al demonio expuesto. Intento ir en contra de estos posicionamientos a través de la autoimplicación e incluso de la autoincriminación.

Si las cuestiones políticas y morales son expuestas, como por supuesto deben serlo, mi propuesta es no proporcionar respuestas, pero sí hacer que la pregunta sea

experimentada activamente. Los mejores trabajos de **Avi Mograbi** tienen algo de este potencial pero con lo que podríamos llamar un armazón añadido del punto de vista de un activista, pues Avi, de hecho, es un activista. En este sentido me siento más próximo a gente como **Luis Buñuel** o **Todd Solondz**, si te acuerdas de la secuencia de *Happiness* (1998) del diálogo entre el pedófilo y su hijo. Una gran secuencia tragicómica que no permite que el espectador se suelte del gancho de identificación con “el monstruo”. Es un motivo muy parecido al que motivó el escándalo de mi trabajo *Live and Die as Eva Braun* (*Vive y muere como Eva Braun*), donde el texto estaba dirigido al espectador en segunda persona y le exigía a él o a ella que experimentase amor y atracción hacia el Führer. Opino que designar a **Hitler** como un demonio absoluto es problemático. La mayoría de los planteamientos acerca de este tema siempre evitan la autoreflexión y la investigación moral (es el “otro” que es un demonio, no yo). El proceso de autoimplicación contiene una mediación en sí mismo y su puesta en escena es ya una parte del crimen. En *Confessions*, el acto de la confesión – a través de la explotación de trabajadores inmigrantes para convertirlos en mí mismo – es de por sí un crimen mayor que aquellos que se relatan en el texto.

La segunda distinción es más compleja. Todos las películas o realizadores que mencionaste tienen el tema político circunscrito de manera explícita como su principal cuestión. Esto podría parecer obvio: si uno quiere hablar del conflicto de la ocupación territorial, se hace una película sobre la ocupación como tema principal. Pero mi camino, habitualmente, va en dirección contraria: la película se presenta como algo completamente distinto, por ejemplo, el placer sexual a través del dolor o la deconstrucción de los mecanismos humorísticos. Lo político aparecerá por sí solo como algo inseparable de lo otro. Esto para mí es crucial, ya que apunta directamente al pensamiento y al punto de vista del sujeto que se enfrenta a la política como si esta fuera un punto intermedio que no se puede deshacer, un sujeto con una conciencia y pensamientos que siempre están llenos de otras cosas, aparentemente sin relación con la política, pero no es cierto, las conexiones siempre están ahí. En *Confessions*, se mencionan los crímenes que el ejército israelí cometió mientras estaba escribiendo el guión, en esos mismos meses. El narrador reivindica que es el momento para una acción política urgente y empieza a darle vueltas a una fantasía sexual escatológica: una sirvienta siendo usada como retrete para su afluente patrón. Todo queda mezclado, pero durante el proceso, se expone la relación entre fantasía y realidad (siendo de hecho la señora lectora que nos comunica la confesión una sirvienta en la vida real). El director es presentado como abusador de poder y desde él se aborda otro abuso. La fantasía sexual que trata con la sumisión y la dominación, amo y esclavo, se reconsidera relacionándola con las luchas del poder real.

Algunas veces, esta extraña lógica, para la cual la política es un parásito o un tema oculto, es llevada hasta el extremo de la desaparición. Por ejemplo, escribí una novela sobre una superheroína sionista que actuaba en una mitificada Tel Aviv (igual como Gotham es una mitificación de Nueva York). Este Tel Aviv está rodeado por un enorme muro que confortablemente permite a la protagonista luchar contra el “demonio” sin palestinos a la vista. Pero esto llega a ser lo más nítido y lo más desagradable de esa novela, una ceguera que es demasiado realista.

Encuentro en tu biografía precisamente varias referencias sobre el escándalo que rodeó *Live an Die as Eva Braun* (1995-1997). ¿Te ocurre a menudo?

Es cierto que mi trabajo es percibido a menudo como polémico, *Live and Die as Eva Braun* lo fue excepcionalmente. Recibí amenazas de muerte, miembros del Parlamento estuvieron presionando para que se cerrase la exposición y cosas por el estilo. Esto nos

indica no sólo la sensibilidad con el tema de la representación del Holocausto, sino también los procesos usados, y abusados, en la política y educación israelí sobre el tema. Había fuertes intereses creados para hablar en lugar de las víctimas e incluso presentarse como las víctimas actuales para justificar, por ejemplo, la violencia contra los palestinos y, en ese contexto (año 1997), mi proyecto pareció una *marcianada*.

Me gustaría saber si tus trabajos han sido mostrados en España. También si tienes proyectos entre tus manos en un futuro inmeadiato que nos pudieras contar un poco.

Mi trabajo permanece inédito en España, y me encantaría mostrarlo, por supuesto, si las invitaciones llegasen. Por lo que a proyectos futuros respecta: hasta hace poco estaba inmerso en la escritura de dos largometrajes pero me entusiasmé con una nueva idea que me llevará aproximadamente un año realizarla. Está de nuevo basada en un artista falso, un joven poeta y dramaturgo ruso quien emigró a Israel y se suicidó a principios del 2011. Este chico, **Maxim Komar-Myshkin**, sufría de paranoia extrema, y creía que **Vladimir Putin** tenía una venganza personal contra él. Después de su muerte, encontraron que había estado trabajando en una venganza artística contra Putin, en la forma de un poema ilustrado llamado *La noche de Vladimir*. Este libro, un cruce entre un libro infantil y un martirio sangriento, tiene a Putin atado a una cama con una multitud de objetos animados: chaquetas, iPhones, pistolas, una horca, y cosas por el estilo. Todo empieza como un juego de niños, una divertida fiesta de pijamas, pero hacia el final, Putin es torturado, violado y asesinado por estos objetos. De alguna manera, este libro continua la tradición de álbumes creados por artistas rusos como **Ilya Kabakov** en las décadas de los sesenta y los setenta, en un círculo “no-oficial” de artistas de la Unión Soviética, donde el arte reconocido por el estado era mayoritariamente propaganda social realista. Komar-Myshkin, un inmigrante que continuó escribiendo en ruso aún viviendo en Tel Aviv, es una identidad contrariada y desplazada, desincronizada con su entorno. El libro incluirá no sólo 40 acuarelas altamente detalladas, sino también anotaciones con las alusiones de Komar-Myshkin sobre la política y cultura rusa, así como muchas otras fuentes de su fantasía erótico-homicida. Mi conocimiento de la cultura rusa es la de un *outsider*, así que tengo mucho para estudiar... Por ahora pues no hay filmes, me temo, en un futuro cercano.

(1) Rehm, Jean-Pierre. *The infamous lives of Roe Rosen*, Cinema Scope Num. 47, 2011. pags 15-16-17.

Agradecimientos: Stefan Ivančić.

Publicado en Blogs&Docs, noviembre 2011.

Wang Bing, cada persona es una persona

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.

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 sobretodo **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.

Publicado en Blogs&Docs, diciembre 2013.