

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

DIÁLOGO · PERE JOAN VENTURA

(DES)ENCUENTROS · EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA:
ESPACIOS DE LO POLÍTICO

BRECHAS DE REALIDAD

ESTRATEGIAS DE
INTERVENCIÓN
EN EL CINE
DOCUMENTAL

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por la Asociación Cinefòrum L'Atalante con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Arts and Humanities® de Thomson Reuters (Filadelfia, EEUU); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EEUU); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.



L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the Associació Cinefòrum L'Atalante with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in Current Arts and Humanities® maintained by Thomson Reuters (Philadelphia, USA); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews, or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España. They may be copied, distributed and disseminated publicly but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes or to produce derivative works. To see a copy of this licence, consult: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>.



EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Jordi Revert (Universitat de València).

Coordinador de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Projectem Comunicació), Aarón Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (CulturArts IVAC), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villete (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules, con la colaboración de la Universitat de València (Servei d'Informació i Dinamització dels Estudients [SeDI], Aula de Cinema y Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació), y la Universitat Jaume I de Castelló (Departament de Ciències de la Comunicació).

Lugar de edición (Place of publication): Valencia (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003
Publicación semestral (biannual journal).



NÚMERO 22 (ISSUE 22)

Coordinadores del número (Issue Editors): Manuel de la Fuente (Universitat de València) y Jordi Revert (Universitat de València).

Autores (Authors): Mercedes Álvarez (cineasta), Jaume Antuñano San Luis (University of Georgia), Fran Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Javier Boned Purkiss (Universidad de Málaga), Georgina Cisque (periodista y guionista), Ana Aitana Fernández (Universitat Pompeu Fabra), Alberto E. García Moreno (Instituto Turismo y Territorio - UPC-UMA / Universidad de Málaga), Isadora Guardia (Escuela Universitaria ERAM - Universitat de Girona), Ricardo Jimeno Aranda (Universidad Complutense de Madrid), Donna Kornhaber (University of Texas), Margarita Ledo (Universidad de Santiago de Compostela), María José Márquez Ballesteros (Instituto Hábitat, Turismo y Territorio - UPC-UMA), Carolina Martínez López (Escuela Universitaria ERAM - Universitat de Girona), Lourdes Monterrubio (Universidad Complutense de Madrid), Jorge Nieto Ferrando (Universitat de Lleida), Ignacio Ramos (Universitat de València), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra), Sergi Sánchez (Universitat Pompeu Fabra), Pere Joan Ventura (cineasta).

Evaluadores externos (External reviewers): Claudia Alonso (Universidad Castilla-La Mancha), José María Armengol (Universidad de Castilla-La Mancha), José María Bernardo (Universitat de València), Iván Bort Gual (Centro de Enseñanza Superior Alberta Giménez), Emma Camarero Calandria (Universidad Loyola Andalucía), Fernando Canet (Universitat Politècnica de València), Giulia Colaizzi (Universitat de València), Andrea Fernández Alonso (Gestora cultural y creadora audiovisual), Miguel Fernández-Rodríguez Labayen (Universidad Carlos III de Madrid), Juan Carlos Fernández Serrato (Universidad de Sevilla), Francisco Javier Gómez Tarín (Universitat Jaume I), José Luis Higón Calvet (Universitat Politècnica de València), Fernando Huerta Alcalde (Universidad de Valladolid), Awatef Ketiti (Universitat de València), Luis Martín Arias (Universidad de Valladolid), Antonio Méndez (Universitat de València), David Montero Sánchez (Universidad de Sevilla), Kiko Mora (Universidad de Alicante), Luis Pérez Ochando (Universitat de València), Antonia del Rey (Universitat de València), Vicente Rodríguez Ortega (Universidad Carlos III de Madrid), Agustín Rubio Alcover (Universitat Jaume I), Antonio Sánchez-Escalonilla (Universidad Rey Juan Carlos), José Antonio Sigüenza Sarabia (Universidad de Valladolid), Pedro Jesús Teruel (Universidad Cardenal Herrera - CEU), Imanol Zumalde (Euskal Herriko Unibertsitatea), Santos Zunzunegui (Euskal Herriko Unibertsitatea).

Traductores (Translators): Martin Boyd, Clara Ortiz Pachón.

Colaboradores (Collaborators): Javier Lorente.

Agradecimientos (Acknowledgments): Olga García de Fez.

Diseño y maquetación (Original design and layout): Carlos Planes.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes utilizando una imagen de *El hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929).

PRESENTACIÓN

- 7 Brechas de realidad. Estrategias de intervención en el cine documental
Manuel de la Fuente

CUADERNO

BRECHAS DE REALIDAD. ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EL CINE DOCUMENTAL

- 13 ¿Qué filmamos ahora? Características del documental político y su estudio a través de Michael Moore
Manuel de la Fuente
- 23 De hombres y cámaras de cine: Buster Keaton, Dziga Vertov y la estética del documental político
Donna Kornhaber
- 33 Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental *Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945)
Jaume Antuñano San Luis
- 45 Escenificar la ausencia: *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985)
Ignacio Ramos
- 55 Del *cinéma militant* al *ciné-essai*. *Letter to Jane* de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin
Lourdes Monterrubio
- 67 El cine militante y el documental político en Italia. El caso de Marco Bellocchio como ejemplo de una evolución
Ricardo Jimeno Aranda
- 77 La intimidad como acto político. Sobre *Grey Gardens* y el cine autobiográfico de Chantal Akerman
Sergi Sánchez, Ana Aitana Fernández

DIÁLOGO

- 89 «Mi trabajo consiste en buscar brechas». Diálogo con Pere Joan Ventura
Manuel de la Fuente

(DES)ENCUENTROS

EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA: ESPACIOS DE LO POLÍTICO

- 99 Introducción. El documental en España: espacios de lo político
Jordi Revert
- 101 Discusión
Mercedes Álvarez, Georgina Cisquella, Isadora Guardia, Margarita Ledo Andión
- 112 Conclusión. Desde la adversidad
Jordi Revert

PUNTOS DE FUGA

- 119 Transitando el metraje haitiano de Maya Deren y *Los amos locos* de Jean Rouch
Carolina Martínez López
- 131 La condición estatutaria en el cine portugués contemporáneo
Glòria Salvadó, Fran Benavente
- 143 André Bazin en Marte. La exasperación del realismo ontológico como paradigma crítico
en la revista *Film Ideal* y el cine de Pedro Lazaga
Jorge Nieto Ferrando
- 155 A(t)las del deseo. Berlín y la ciudad de los lugares olvidados
M^a José Márquez-Ballesteros, Javier Boned Purkiss, Alberto E. García-Moreno

BRECHAS DE REALIDAD. ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EL CINE DOCUMENTAL

MANUEL DE LA FUENTE

En los últimos tiempos el cine documental ha vuelto a la vida. No es que estuviera, ni mucho menos, muerto pero sí apartado de los circuitos de producción y distribución mayoritarios, fagocitado en gran medida por la televisión o recluido a géneros específicos, como los documentales musicales. No obstante, el agotamiento de la fórmula de ficción hollywoodiense y la quiebra de la sociedad del bienestar ha provocado una demanda por ver en las salas películas que planteasen determinados interrogantes en el espectador. Y aquí el cine documental ha reivindicado su espacio conquistando el terreno perdido desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Si entonces, tras el conflicto bélico, el público mayoritario se dirigió hacia productos de entretenimiento en el contexto de la cultura del ocio, ahora se puede observar una cierta tendencia inversa.

Evidentemente, el interés se concentra en el documental de cariz político, en ese cine militante

y de intervención que plantea con claridad determinados temas para cuestionar esa prosperidad en crisis. Hoy se asume que el punto inicial de este nuevo surgimiento llega justo después del 11-S con el asalto a las salas de *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), cuyo éxito estableció un modelo que ha acudido regularmente a los circuitos mayoritarios. Se trata de un documental político *mainstream* que ha convertido a sus directores en estrellas –y no solo está el caso de Michael Moore–, en contraste con la práctica de francotirador que había caracterizado al género.

Dada además la proliferación de estudios al respecto, nos hemos planteado la necesidad de rastrear en las estrategias y tradiciones del documental militante en el monográfico que presentamos y que arranca desde el presente –el último film de Moore, estrenado hace pocos meses– para echar la vista atrás y volver a la época del cine mudo –el texto de Donna Kornhaber– y a los años en que

Hollywood se tomó el documental como una herramienta movilizadora de primer orden –como estudia Jaume Antuñano–, sin olvidar la práctica documental en Europa –las aportaciones de Ignacio Ramos, Lourdes Monterrubio, Ricardo Jimeno y el artículo final de Sergi Sánchez y Ana Aitana Fernández–, artículos a los que se une un debate a cuatro bandas entre cuatro cineastas con experiencia consolidada en el terreno de la militancia documental y una entrevista a Pere Joan Ventura, uno de los máximos exponentes del género en nuestro país. A lo largo del número, y más allá del eje Estados Unidos-Europa, se tratan cuestiones que explican por qué el cine documental político siempre ha estado vigente y por qué esta vigencia salta ahora a un lugar predominante que nunca debió perder. ■

BRECHAS DE REALIDAD. ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EL CINE DOCUMENTAL

Resumen

Introducción a los contenidos del número 22, dedicado al documental político.

Palabras clave

Documental político; cine militante; crisis; *mainstream*.

Autor

Manuel de la Fuente es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Su investigación se centra en las implicaciones sociopolíticas de la cultura e imparte clases sobre cine documental, cine español y música popular. Ha realizado estancias de investigación y ha sido profesor invitado en universidades europeas y americanas, como Ginebra, París 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso y Temuco. Es autor de artículos sobre cine y música en revistas internacionales y de los libros *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) y *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2014). Contacto: manuel.delafuente@uv.es.

Referencia de este artículo

DE LA FUENTE, Manuel (2016). Brechas de realidad. Estrategias de intervención en el cine documental. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 7-9.

BREACHES IN REALITY. INTERVENTION STRATEGIES IN DOCUMENTARY FILM

Abstract

Introduction to the contents of issue 22, about political documentary film.

Key words

Political documentary; militant cinema; crisis; *mainstream*.

Author

Manuel de la Fuente is Associate Professor in Media Studies at the Universitat de València (Spain). He has been researching the political effects of the popular culture while his main teaching interests focus on the documentary film, Spanish film and popular music. He has also served as a research fellow and a visiting professor both in Europe and in South America, at the Université de Genève, Paris 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso and Temuco. He has published many articles dedicated to music and cinema in various international journals and the books *Frank Zappa en el infierno* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) and *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2014). Contact: manuel.delafuente@uv.es.

Article reference

DE LA FUENTE, Manuel (2016). Breaches in Reality. Intervention Strategies in Documentary Film. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 7-9.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

BRECHAS DE REALIDAD. ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EL CINE DOCUMENTAL

**¿QUÉ FILMAMOS AHORA? CARACTERÍSTICAS
DEL DOCUMENTAL POLÍTICO Y SU ESTUDIO A
TRAVÉS DE MICHAEL MOORE**

Manuel de la Fuente

**DE HOMBRES Y CÁMARAS DE CINE: BUSTER
KEATON, DZIGA VERTOV Y LA ESTÉTICA DEL
DOCUMENTAL POLÍTICO**

Donna Kornhaber

**HOLLYWOOD Y LA CONFIGURACIÓN DE LA
HISTORIA OFICIAL: LA SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL SEGÚN LA SERIE DOCUMENTAL
WHY WE FIGHT (FRANK CAPRA, 1942-1945)**

Jaume Antuñano San Luis

**ESCENIFICAR LA AUSENCIA:
SHOAH, DE CLAUDE LANZMANN (1985)**

Ignacio Ramos

**DEL CINÉMA MILITANT AL CINÉ-ESSAI.
LETTER TO JANE DE JEAN-LUC GODARD Y
JEAN-PIERRE GORIN**

Lourdes Monterrubio

**EL CINE MILITANTE Y EL DOCUMENTAL
POLÍTICO EN ITALIA. EL CASO DE MARCO
BELLOCCHIO COMO EJEMPLO DE UNA
EVOLUCIÓN**

Ricardo Jimeno Aranda

**LA INTIMIDAD COMO ACTO POLÍTICO. SOBRE
GREY GARDENS Y EL CINE AUTOBIOGRÁFICO
DE CHANTAL AKERMAN**

Sergi Sánchez, Ana Aitana Fernández

¿QUÉ FILMAMOS AHORA? CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL POLÍTICO Y SU ESTUDIO A TRAVÉS DE MICHAEL MOORE

MANUEL DE LA FUENTE

El sonido de un helicóptero nos introduce unos planos aéreos de la Casa Blanca, el Capitolio, el Monumento a Thomas Jefferson y el Pentágono, seguidos de una voz en off que dice lo siguiente: «El 2 de enero me convocaron a una reunión secreta en el Pentágono con los Jefes del Estado Mayor. Había representantes de cada sección: el Ejército, la fuerza aérea, la marina y los marines. Me dijeron: “Michael, no sabemos qué cojones estamos haciendo”. Así arranca el último documental de Michael Moore, ¿Qué invadimos ahora? (Where to Invade Next), estrenado en 2015. En la película, Moore emprende un viaje por distintos países europeos para explorar los servicios públicos que ofrecen (sanitarios, educativos, judiciales, etc.) y presentárselos al público norteamericano. Así, por ejemplo, la primera escala del viaje se produce en Italia, donde Moore entrevista a una pareja de clase media. Él es policía y ella, responsable de la sección de ropa de unos grandes almacenes.

En su conversación con el cineasta, le cuentan que disfrutaban de un total de dos meses de vacaciones pagadas al año y añaden, para sorpresa de Moore, que las empresas también les pagan un permiso a las parejas recién casadas para la luna de miel.

Evidentemente, Moore no se conforma con recoger el testimonio sin más, sino que interpela a sus entrevistados para que la conversación refleje el objetivo último de su film: mostrar el contraste del modo de vida europeo con el norteamericano, en que el primero aparece mucho más sensato que el segundo. A lo largo de la charla con la pareja italiana, e incluso en la voz en off, recalca en diversas ocasiones que los estadounidenses no disfrutaban de vacaciones ni de lunas de miel pagadas y les insiste en que lo que le están contando le parece un relato de ciencia ficción. Será el discurso que llevará Moore a lo largo de todo el largometraje, explicitando la diferencia abismal entre lo que contempla en Europa y lo que conoce de su país.

Ya desde el principio de la película, Moore plantea algunas de las claves que han definido no sólo su cine sino el documental contemporáneo. Su carrera en los últimos quince años es bien conocida. En 2002, estrenó *Bowling for Columbine*, una película que partía de la matanza en un instituto para analizar la posesión de armas y la cultura de la violencia y el miedo en Estados Unidos. El film tuvo una entusiasta acogida en el Festival de Cannes, ganó el premio César a la mejor película extranjera y el Oscar al mejor documental. En la ceremonia de entrega en Los Ángeles, al recibir el premio, Moore denunció la invasión de Iraq acometida por el gobierno de George W. Bush. Su discurso provocó la reacción airada de varios miembros de la industria en la misma ceremonia, seguida de una intensa campaña difamatoria por parte del gobierno y numerosas amenazas de muerte a cargo de particulares (Moore, 2012).

No obstante, la gota que colmó el vaso llegaría con su siguiente producción, *Fahrenheit 9/11*, estrenada en 2004 y ganadora de la Palma de Oro en Cannes ese año. En ella Moore desmontaba las falacias del gobierno de Bush con las que se había justificado la invasión de Iraq al tiempo que mostraba los vínculos empresariales entre las familias Bush y Bin Laden. Basándose en imágenes de archivo de los programas informativos de televisión, se ridiculizaban las políticas de los republicanos como mecanismo de desvelamiento de las mentiras denunciadas en el documental. Ambas cintas, *Bowling for Columbine* y *Fahrenheit 9/11*, desencadenaron una ola de producción y estreno de películas documentales en las salas comerciales, rescatando al documental del ostracismo al que estaba condenado en los circuitos de distribución mayoritarios.

Percibido como la cabeza visible del documental contemporáneo, la carrera de Moore ha proseguido por ese cine de denuncia e intervención con títulos como *Sicko* (2007), sobre el sistema sanitario estadounidense, *Capitalismo: una historia de amor* (*Capitalism: A Love Story*, 2009), sobre las

causas de la crisis financiera de 2008, o la cinta a la que nos hemos referido, ¿Qué invadimos ahora? En todas estas producciones, Moore apuesta por la explicitación constante de su subjetividad: su presencia es recurrente en las películas como un personaje más y el espectador sabe de antemano que no va a asistir a un contraste de puntos de vista sino a la verdad subjetiva del realizador, cuestionando de raíz la supuesta objetividad que determinadas instancias le han intentado conferir al cine documental.

Moore siempre ha estado al tanto de las críticas a sus películas. Así, en su página web dedica una sección a responder a la acusación de haber manipulado la entrevista con Charlton Heston en *Bowling for Columbine* y niega que el diagnóstico de Alzheimer del actor se produjese antes de la grabación de la entrevista con la que llega al clímax narrativo de la película. Ello demuestra que el punto de partida del cineasta es plenamente consciente del territorio en el que se mueve y de los efectos que persigue. Por eso la secuencia inicial de ¿Qué invadimos ahora? compendia su asunción de la eliminación de barreras entre el documental y la ficción (al presentar una situación ficticia en que el documentalista es enviado por el ejército norteamericano a Europa) y la voluntad de intervención de su cine. Se trata de dos elementos que sitúan a Moore en el seno de la tradición de documental político cuyos principales rasgos veremos a continuación.

I. EL DOCUMENTAL EN LA SALA DE PROYECCIÓN

El cine de Moore ha merecido en los últimos años el rechazo de los republicanos estadounidenses que han calificado sus films de «propaganda izquierdista camuflada de cine documental», lo que se suele tomar como una muestra del escaso alcance de sus películas al dirigirse a un público previamente convencido de las tesis defendidas en ellas (Sachleben, 2014: 25). En esta oposición

entre «propaganda» y «documental» que se establece como una estrategia de camuflaje subyacen dos ideas: en primer lugar, el documental como una instancia que debería aspirar a la neutralidad o la objetividad, es decir, a la consideración de que el cineasta podría renunciar a la adopción de un punto de vista tanto en la filmación como en la sala de montaje. Por otro lado, se asume que el documental es un género susceptible de vulnerar este principio de objetividad en cuanto el cineasta rompe el principio neutral y «camufla» o traiciona la labor que le estaría encomendada.

Ésta es una lucha que se viene dirimiendo desde el principio del cine y que Costa-Gavras ha resumido a la perfección: «Las películas pueden tener un efecto político, quizá no para cambiar la mentalidad de la gente con las ideas ya asentadas sino más bien para reforzar principios como la justicia [...] Muchas películas son peligrosas. Vemos constantemente films sobre individualistas que resuelven los problemas con armas. En estas películas siempre salen armas y un hombre que salva al mundo. Creo que es una idea muy negativa para los jóvenes porque cada vez aprendemos más a partir de las imágenes¹» (en Oumano, 2011: 210-211).

Estas instancias objetivistas se corresponderían a las instituciones políticas, industriales y económicas interesadas en implantar un modelo hegemónico de documental que Albert Maysles ha definido como «McDocumental» (*McDocumentaries*) y caracterizado por ser productos estandarizados con pocas innovaciones estéticas, escasa implicación política y dirigidos principalmente al mercado televisivo (Hogarth, 2006: 1). El cine de Moore se sitúa en las antípodas de esta homogeneización y de ahí la importancia de recuperar el cauce comercial en el circuito de las salas, los festivales y los certámenes cinematográficos, lo que significa el éxito de una obra que desde sus orígenes denuncia las políticas económicas del reaganismo, esto es, el rearme ideológico emprendido por el partido republicano en los años 80: ahí que-

da la prueba de la ópera prima de Moore, *Roger & Me* (1989), en que retrataba el impacto del cierre de la planta de General Motors en la población de Flint, ciudad natal del cineasta (Waugh, 2011: 147).

En la clasificación del documental establecida por Bill Nichols, el cine de Moore se ubica en el «modo performativo», es decir, aquél que «enfatisa el aspecto subjetivo o expresivo del compromiso del cineasta con el tema tratado y la reacción del público a este compromiso²» (Nichols, 2001: 34). Se establece, en definitiva, un compromiso a partir del contacto directo entre el cineasta y su público: «Estas películas no apelan tanto a unas directrices u órdenes retóricas cuanto a una sensación de reacciones compartidas. El cineasta busca que el espectador se apropie de sus reacciones. Nos apropiamos de su representación del mundo pero de una manera indirecta a través de las cargas afectivas inyectadas para conseguir tal fin³» (Nichols, 2001: 132). Así pues, frente al objetivismo desapasionado dirigido a la recepción pasiva del medio televisivo propio del documental institucional, las películas de Moore buscan llegar a la sala oscura donde el espectador tenga que enfrentarse a una recepción activa y poner en funcionamiento su diálogo de reacciones compartidas. Sus películas no pretenden descubrir, de este modo, hechos que los espectadores norteamericanos desconocieran sino articularlos en un relato que ha de ser exhibido en una sala para que el cúmulo de noticias televisivas adquieran una nueva dimensión: no forman parte ya del ruido cotidiano de la sociedad capitalista sino que conforman el núcleo de un texto que, al presentar esas mismas imágenes, despierta la atención adormecida del espectador.

Pensemos en *Bowling for Columbine*. Aquí Moore debate uno de los asuntos con presencia constante en la agenda mediática estadounidense como es la posesión de armas merced al derecho reconocido por la segunda enmienda de la Constitución del país. El hecho que sirve de hilo conductor (la matanza en un instituto cometida por dos estudiantes) no resulta un suceso extraño, y

el cineasta trabaja con un material de partida que sus conciudadanos conocen de sobra por su tratamiento extenuante en los medios. Tampoco recurre Moore a personalidades extravagantes para un público que conoce la condición de Charlton Heston de defensor de las armas en su cargo como presidente de la Asociación del Rifle (National Rifle Association, NRA). El ciudadano medio norteamericano conoce perfectamente el posicionamiento de Heston al respecto porque es una voz a la que los medios le han conferido una notoria autoridad. En el momento de estrenar la película, el receptor está habituado previamente al consumo de noticias sobre masacres con armas y a oír las opiniones de Heston, la NRA y los republicanos en contra de las restricciones gubernamentales hacia la posesión de armamento. Sin embargo, al articular un relato cinematográfico, Moore busca la toma de conciencia y, para ello, desvela los mecanismos ideológicos supuestamente neutros del discurso mediático: así, cuando acude a entrevistar a Heston a su casa, el anciano actor se sorprende por tener que enfrentarse a una charla incómoda en la que el entrevistador va cuestionando las respuestas.

Pero la intervención que persigue Moore no se dirige únicamente hacia la crítica de las noticias televisivas sino que también se dedica a recontextualizar aquellos hechos que pueden resultarle ajenos al receptor para que se apropie de los mismos y los reconozca como propios. Esto sucede a lo largo de ¿Qué invadimos ahora? En este film, el objetivo último del cineasta no es tanto mostrar las políticas públicas de los países europeos como si fueran rarezas cuanto desvelar al final que tales fueron ideadas y puestas en funcionamiento por primera vez en Estados Unidos. En los minutos finales del documental, la voz en off de Moore recapitula todo lo mostrado tras visitar con un amigo suyo los restos del muro de Berlín:

Hablamos de todas las cosas que me había llevado de Europa y empecé a lamentar que el sueño ame-

ricano gozaba de muy buena salud en todas partes excepto en Norteamérica. Entonces mi amigo Rod me recordó que nosotros y nuestra generación fuimos a la universidad prácticamente gratis. Me recordó que el responsable de Educación de Finlandia había dicho que sus ideas provenían de Estados Unidos y que la conmemoración del día de los trabajadores no surgió en Moscú o Lisboa sino en Chicago en 1886. Allí surgió la lucha por la jornada de ocho horas y las vacaciones pagadas de los sindicatos norteamericanos. La lucha por la igualdad sexual empezó ocho años antes de que Islandia eligiera por primera vez a una mujer para la presidencia. El alcaide de la prisión de Noruega me había dicho que también era nuestra la idea de que el castigo penitenciario no tenía que ser cruel. Y fue nuestro estado de Michigan el primer gobierno anglosajón en eliminar la pena de muerte. Y el juez instructor de Islandia había basado toda su investigación y procesamiento de los banqueros en nuestro escándalo de los préstamos de los años 80. Incluso había contratado a un asesor norteamericano para que le ayudara. No eran ideas europeas. No eran ideas nuevas. Eran nuestras ideas. No teníamos que invadir otros países para robarles las ideas porque ya eran nuestras.

A Moore no le interesa entrar en matices sino en provocar efectos de empatía, en apelar a la «fuerza de la emoción» para «evocar sentimientos de enfado, tristeza o angustia que perduren una vez concluida la proyección» (Parry-Giles y Parry-Giles, 2008: 45). Se trata de uno de los rasgos fundamentales que el cine de Moore ha impuesto en el documental contemporáneo (Benson, Snee et al., 2008; Benson y Snee, 2015) recogiendo esa práctica del documental visto como una obra de «francotiradores», es decir, cineastas con un discurso de abierta intervención política que ha relegado las películas a los márgenes de la industria. El triunfo de Moore no se limita, además, a proyectar sus películas en las salas sino a construir un modelo que ha tenido una destacada proliferación en los últimos años.

2. LA INCOMODIDAD DEL DOCUMENTAL

Ya en sus orígenes como largometraje, el documental expresa una incomodidad con la industria. Como ha señalado Nichols (1997: 66), los documentales expositivos de Robert Flaherty surgieron «del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción». Al tiempo que Flaherty asumía, con todo, las prácticas de la ficción para llevarlas al terreno documental —en aspectos como el *last minute rescue* de *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922)—, los documentalistas empezaron a explorar territorios distintos a los de la narrativa de Hollywood. A modo de ejemplo, la confianza en el progreso y el desarrollo de las ciudades a principios del siglo XX provocó que las mismas urbes dejaran de ser paisajes para erigirse en grandes protagonistas de los relatos narrativos. Es lo que sucedía con *Manhattan Transfer*, la novela de John Dos Passos de 1925 con Nueva York como protagonista o, en el cine, con documentales como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin, Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) o *El hombre con la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929). Recordemos en este punto las palabras de Vertov sobre su eje programático: «El cine-ojo es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última» (en Romaguera y Alsina, 1993: 33). En definitiva, la apuesta por el documental comporta desde el principio una postura radical que se ubica, ya sea desde una perspectiva más cercana como la de Flaherty o más alejada como la de Vertov, en el extremo opuesto al modelo de cine de ficción que se está fraguando a principios del siglo XX en Hollywood como esquema único.

Junto a estas perspectivas, resulta relevante en aquellos años la figura de una de las principales influencias del modelo de Moore, el documentalista escocés Jack Grierson. Según señala Day (2011: 109-110), fue Walter Lippmann quien le recomen-

dó a Grierson que expresase sus ideas políticas en el cine en lugar de la prensa escrita. Durante sus estudios en la Universidad de Chicago en los años 20, Grierson descubrió los problemas de los inmigrantes en Estados Unidos y decidió que el cine debería recoger de modo enfático la situación de las clases desfavorecidas. Sus películas apostarían por el realismo social con fines didácticos y propagandísticos y mostraría una preocupación creciente: sus films tenían que llegar al mayor número de espectadores posible. De hecho, el documental tendría un notable predicamento en aquellos años, hasta el punto de que en la década de 1930, el género acabaría percibiéndose como una peligrosa herramienta que incide en el momento político al explorar la vía del retrato de la colectividad que habían expresado cineastas como Ruttmann o Vertov. En este sentido, tal y como hemos señalado (De la Fuente, 2014), se podría establecer una división entre dos modelos antagónicos de documental político en esa década. Por un lado, tendríamos el de un documental institucional, con una cuidada puesta en escena cuyo fin es transmitir el peso de las instituciones como garantes de la paz y la seguridad. Aunque pueda resultar paradójico, uno de los films que mejor representan este modelo es *El triunfo de la voluntad* (*Triumpf des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935). Los avances tecnológicos introducidos por Riefenstahl trataban de crear una imagen estable del régimen nazi, donde el orden era lo más importante y los movimientos de cámara con suaves travellings reforzaban esta idea. En el extremo ideológico opuesto estaría *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937). Frente al poder estatal de Riefenstahl, el documental de Ivens sobre la defensa de Madrid en la Guerra Civil Española expresa la urgencia de la lucha contra el fascismo. El efecto retórico del film (en elementos como la sincronización de los efectos de sonido, el medido desorden en la aparición de títulos superpuestos o el intento de retratar la vida de un miliciano llamado Julián) resalta que el interés general no viene dictado por la colectivi-

dad del ejército retratado por Riefenstahl sino por el pueblo español que se ve obligado a tomar las armas para parar el avance de esos ejércitos. Este retrato de la urgencia resulta deliberado puesto que, para Ivens, «el sentido de un documentalista es participar directamente en los asuntos internacionales más importantes⁴» (Ivens, 1969: 138).

Durante la Segunda Guerra Mundial, diversos cineastas de Hollywood (como John Ford, John Huston o Frank Capra) filmaron batallas del conflicto como herramienta de concienciación y alistamiento. La implicación de los cineastas con el documental de guerra era elevada: así, en algunos de los créditos de las películas de Ford, el cineasta aparece firmando con su graduación militar (Brodey, 2014: 292) y directores como John Huston recurrían a la voz en off para situarse como auténticos corresponsales de guerra que ofrecían su testimonio (Bronfen, 2012: 153). Una vez acabada la guerra, el auge de la cultura del ocio en Occidente relegó a un segundo plano aquellas propuestas culturales que se alejaban de la concepción de la cultura como mero entretenimiento. En este contexto, el cine documental se vio progresivamente apartado del circuito de producción y distribución. Ambos modelos —el de Riefenstahl y el de Ivens— resultaban incómodos no sólo por recordar una época que convenía olvidar sino porque habían mostrado la capacidad de influencia del cine documental en la alineación o movilización de la ciudadanía.

No obstante, la proliferación de los medios de comunicación como válvula de escape introdujo un nuevo elemento que resultaría también clave para la obra de Michael Moore: la sátira política. Nos referimos a la crítica abierta que exhibían en los medios estadounidenses cómicos como Lenny Bruce o George Carlin y que recogerían las películas documentales musicales de Frank Zappa (De la Fuente, 2012), films que guardan multitud de similitudes con los de Moore, principalmente la expresión de la subjetividad —son cintas que hablan en primer término de las peripecias e ideas de sus res-

pectivos realizadores—, la sátira implacable contra las políticas de derechas del partido republicano estadounidense y la apelación al espectador para que se implique social y políticamente una vez haya terminado el visionado de la película.

Tomando esta doble influencia (los documentales de los años 20 y 30 y la escena cómica contracultural de los años 60 y 70), Michael Moore elabora una obra que muestra rasgos reconocibles. En primer lugar, utiliza material de archivo de informativos televisivos y breves fragmentos de películas que actúan como contrapunto humorístico a lo que va narrando en la pantalla a través de las entrevistas y acciones que emprende Moore, que suele aparecer como personaje entrevistador y provocador de tales acciones (concentraciones, solicitudes frustradas de entrevistas con líderes empresariales, etc.). En segundo lugar, su posicionamiento es idéntico al de Bruce, Carlin o Zappa: un auténtico patriota norteamericano (en este caso, el propio Moore ataviado con su gorra y exhibiendo en ocasiones la bandera) es aquél que denuncia los atropellos de la clase política en general y de los republicanos en particular. Y por último, sus películas terminan siempre con una apelación a la emotividad del receptor para que éste sepa que puede contribuir a cambiar la situación que acaba de ver en el largometraje. Lo hemos visto en el texto de la voz en off de *¿Qué invadimos ahora?*, donde se llama al orgullo de ser norteamericano en la reivindicación de las políticas públicas que parecen invento europeo. El triunfo de esta estrategia se puede ver en el eco que han tenido sus películas en diversos cineastas que han adoptado los mismos recursos expresivos.

3. LECCIONES PARA EL CINE DOCUMENTAL

Siguiendo la estela del *late night* norteamericano de Johnny Carson o David Letterman, Bill Maher es uno de los presentadores de televisión más conocidos en Estados Unidos. Sin embargo, a diferencia de Carson y Letterman, Maher inició su ca-

rrera en los circuitos de la comedia de monólogos (la *stand-up comedy*), tal y como se ve en el film *Religulous* (Larry Charles, 2008), un documental en el que, al modo de Moore, Maher recorre Estados Unidos de arriba abajo para constatar y ridiculizar el auge del extremismo religioso en el país. Al igual que Moore, Maher muestra en el film imágenes de su infancia y juventud (incluso se entrevista en una secuencia con su madre y su hermana) como parte de esa estrategia de conexión emotiva con el espectador. *Religulous* se une a la estela de films documentales de denuncia surgidos a raíz de *Bowling for Columbine* y *Fahrenheit 9/11*. Uno de los más conocidos es *Super Size Me* (2004) en el que su realizador, Morgan Spurlock, se somete a una dieta peculiar: consumir durante un mes sólo comida de McDonald's. El reto no es gratuito ya que Spurlock pretende con su experimento denunciar la política educativa del gobierno de Bush en un aspecto muy concreto como es la implantación en los comedores escolares de alimentos provenientes de empresas de comida rápida (dirigidas por empresarios vinculados al partido republicano). En un polo más institucional, *Una verdad incómoda* (An Inconvenient Truth, Davis Guggenheim, 2006) mostraba las conferencias que impartió el exvicepresidente de Estados Unidos Al Gore para alertar de la gravedad del cambio climático.

Posteriormente, como fases más evolucionadas del modelo, han ido surgiendo documentales políticos en los que está presente el reclamo de la personalidad que encabeza la denuncia pero con menor presencia ante la cámara, como *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010), con la voz en off de Matt Damon, o *Ten Billion* (Peter Webber, 2015), con el científico Stephen Emmott ofreciendo un panorama desalentador del futuro por la sobrepoblación y el calentamiento global del planeta. Todo ello nos lleva a realizar una reflexión sobre las estrategias de intervención del cine documental político, es decir, el documental que trata abiertamente asuntos de la agenda política internacional con el expreso deseo no sólo de reflejar sino de interve-

nir en el entorno. Los diferentes textos que conforman este dossier pretenden, a través del estudio de varios casos sintomáticos a lo largo de la historia del cine, ofrecer un panorama amplio de la variedad de recursos y conflictos que expresa el documental, género que, como demuestra Moore, se resiste a caer en los abismos de la despolitización emprendida por las entidades culturales hegemónicas. ■

NOTAS

1. «Films can have a political effect, probably not to change the ideas of people who definitely believe something but perhaps to reinforce people's belief in something like justice [...] Lots of films are dangerous. We often see movies about the individualist who solves all his problems with a big gun. You see huge guns everywhere in these movies, and that one man saves the world. I think that's very negative for young people because we learn through those images more and more».
2. «[It] emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker's own engagement with the subject and an audience's responsiveness to this engagement».
3. «These films engage us less with rhetorical commands or imperatives than with a sense of their own vivid responsiveness. The filmmaker's responsiveness seeks to animate our own. We engage with their representation of the historical world but do so obliquely, via the affective charge they apply to it and seek to make our own».
4. «A documentary film maker has the sense of participating directly in the world's most fundamental issues».

REFERENCIAS

- BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. *et alli.* (2008). *The Rhetoric of the New Political Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. (2015). *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- BRODEY, Inger S. B. (2014). The Power of Memory and the Memory of Power. En D. LaRocca (2015). *The Philosophy of War Films* (pp. 287-310). Lexington: The University Press of Kentucky.
- BRONFEN, Elisabeth (2012). *Specters of War. Hollywood's Engagement with Military Conflict*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- DAY, Amber (2011). *Satire and Dissent.. Interventions in Contemporary Political Debate*. Bloomington: Indiana University Press.
- DE LA FUENTE, Manuel (2012). La cultura del videoclip y el cine como respuesta: las películas de Frank Zappa en la revolución conservadora. *L'Atalante*, 12, 28-35.
- DE LA FUENTE, Manuel (2014). *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*. Neuilly: Atlante.
- HOGARTH, David (2006). *Realer than Reel. Global Directions in Documentary*. Austin: University of Texas Press.
- IVENS, Joris (1969). *The Camera and I*. Nueva York: International Publishers.
- MOORE, Michael (2012). *Cuidado conmigo*. Barcelona: Ediciones B.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- OUMANO, Elena (2011). *Cinema Today. A Conversation with Thirty-nine Filmmakers from around the World*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- PARRY-GILES, Shawn y PARRY-GILES, Trevor (2008). Documentary Dialectics and the Limits of Commodified Dissent in *Fahrenheit 9/11*. En T. BENSON, Thomas W. et al. (2008). *The Rhetoric of the New Political Documentary* (pp. 24-53). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero (eds.) (1993). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- SACHLEBEN, Mark (2014). *World Politics on Screen*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- WAUGH, Thomas (2011). *The Right to Play Oneself. Looking Back on Documentary Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

WHAT DO WE FILM NOW? FEATURES OF THE DOCUMENTARY FILM. A STUDY THROUGH MICHAEL MOORE'S WORK

Abstract

Michael Moore's films are a paradigmatic case of the contemporary documentary. They are a form of political action refusing the fallacy of objectivity in the documentary genre, by explicitly expressing the opinion and goals of the filmmaker, who has become the main character. In his films, Moore use a range of sources, from images and recordings from his personal archive to TV news programmes, in order to bring out the emotion of the audience and make the spectator search his/her own responsiveness at the end of the screening. Moore's films are highly influenced by the documentary films of Jack Grierson and Joris Ivens, on the one hand, and the satire of the American Comedians of the 60s, on the other. The result is a filmography standing against the American political right-wing, creating a model still in force.

Key words

Documentary; Satire; Michael Moore; Jack Grierson; McDocumentary.

Author

Manuel de la Fuente is Associate Professor in Media Studies at the Universitat de València (Spain). He has been researching the political effects of the popular culture while his main teaching interests focus on the documentary film, Spanish film and popular music. He also served as a research fellow and a visiting professor both in Europe and in South America, at the Université de Genève, Paris 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso and Temuco. He published many articles dedicated to music and cinema in various international journals and the books *Frank Zappa en el infierno* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) and *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014). Contacto: manuel.delafuente@uv.es.

Article reference

DE LA FUENTE, Manuel (2016). What Do We Film Now? Features of the Documentary Film. A Study Through Michael Moore's Work. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 13-21

WHAT DO WE FILM NOW? FEATURES OF THE DOCUMENTARY FILM. A STUDY THROUGH MICHAEL MOORE'S WORK

Abstract

Michael Moore's films are a paradigmatic case of the contemporary documentary. They are a form of political action refusing the fallacy of objectivity in the documentary genre, by explicitly expressing the opinion and goals of the filmmaker, who has become the main character. In his films, Moore use a range of sources, from images and recordings from his personal archive to TV news programmes, in order to bring out the emotion of the audience and make the spectator search his/her own responsiveness at the end of the screening. Moore's films are highly influenced by the documentary films of Jack Grierson and Joris Ivens, on the one hand, and the satire of the American Comedians of the 60s, on the other. The result is a filmography standing against the American political right-wing, creating a model still in force.

Key words

Documentary; Satire; Michael Moore; Jack Grierson; McDocumentary.

Author

Manuel de la Fuente is Associate Professor in Media Studies at the Universitat de València (Spain). He has been researching the political effects of the popular culture while his main teaching interests focus on the documentary film, Spanish film and popular music. He also served as a research fellow and a visiting professor both in Europe and in South America, at the Université de Genève, Paris 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso and Temuco. He published many articles dedicated to music and cinema in various international journals and the books *Frank Zappa en el infierno* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) and *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014). Contacto: manuel.delafuente@uv.es.

Article reference

DE LA FUENTE, Manuel (2016). What do we film now? Features of the documentary film. A study through Michael Moore's work. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 13-21

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

AHORA **TAMBIÉN** EN

EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano



- Busque el texto que desea y márkelo como favorito
- Comparta textos en las redes sociales
- Guarde los recortes de lo que le interesa
- Lea o escuche los textos
- Amplíe el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).



NÚMEROS ANTERIORES EN DIGITAL

Desde enero de 2012 hasta la actualidad (**Caimán Cuadernos de Cine**) se pueden comprar a través de nuestra web: www.caimanediciones.es
Año 2011: en nuestra web y en ARCE



SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS (uno gratis)

35,99
euros

EJEMPLAR INDIVIDUAL 3,59 EUROS

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

y también en:

VISUAL
MANIAC

KIOSKO
y más

DE HOMBRES Y CÁMARAS DE CINE: BUSTER KEATON, DZIGA VERTOV Y LA ESTÉTICA DEL DOCUMENTAL POLÍTICO

DONNA KORNHABER

TRADUCIDO POR CLARA ORTIZ PACHÓN

De todas las películas de Buster Keaton, *The Cameraman* [El camarógrafo] (1928), la última sobre la que tuvo verdadero control creativo, puede considerarse la más transparente en cuanto a sus ideas sobre cinematografía. Keaton encarna a un personaje al que simplemente se conoce como *Buster*, un aspirante a camarógrafo de noticiario que no parece ser capaz de dominar el oficio que ha escogido. Cuando intenta obtener un empleo en la MGM Newsreel Company, estropea desastrosamente la película para su prueba, con lo que convierte una serie de escenas callejeras sencillas (un barco llegando a puerto, el tráfico de un cruce muy concurrido, etc.) en un involuntario trabajo artístico vanguardista al provocar la doble exposición de la película fotográfica, disponiendo las imágenes unas sobre otras de manera desconcertante. El aparentemente sencillo acto de filmar el mundo tal y como se le revela, el acto de crear la forma más básica de documental, demuestra ser mucho más complicado que lo supuesto inicial-

mente y Buster se desespera al pensar que nunca aprenderá a hacer su trabajo. Por supuesto, en un momento dado consigue rodar una película decente. «Comprarán cualquier película buena [...] así que capta cualquier cosa interesante», le sugiere su amada en un intertítulo. Buster solo tiene que seguir rodando hasta que le salga bien, evitando cualquier error técnico que suponga una distracción en el proceso. Por supuesto, en el clímax de la película se encuentra de repente ante la oportunidad de convertirse en un héroe y salvar su carrera al mismo tiempo al rescatar a su amada de morir ahogada mientras filma una carrera de barcos. El rollo de noticiario resultante es todo un éxito y al fin Buster consigue un puesto de trabajo. «¡Es el mejor trabajo que he visto en mucho tiempo!», declara el director de la compañía. Enormes recompensas sucederán inevitablemente a la práctica de técnicas cinematográficas sencillas.

O eso parece al principio. Sin embargo, *The Cameraman* es un film tan teñido de ironía que

raya en el cinismo. Keaton lo grabó tras su fatídico y desacertado cambio a Metro-Goldwyn-Mayer, donde intercambiaría la autonomía que implicaba llevar su propia productora por la aparente estabilidad económica que en teoría obtendría al trabajar para un gran estudio. Resultaría suponer la anulación de su carrera, ya que los ejecutivos de MGM tratarían de limitar sus métodos de trabajo basados en la improvisación y le obligarían a ajustarse a los estrictos estándares de producción y expectativas de la empresa. Dicho de otro modo, no es ninguna coincidencia que ambientara la película en una compañía conocida como MGM ni que llamara a su personaje Buster, de tal manera que desarrolló una historia en la que su álter ego intentaba desesperadamente impresionar a sus superiores en el estudio.

Dado este contexto, uno no debe tomarse demasiado en serio el rechazo de aquel primer noticiario de prueba dentro de la diégesis de la película. La gran ironía reside en que el rollo que Buster utilizó para la prueba, que los personajes tachan explícitamente de estrepitoso fracaso, es en realidad un artefacto fílmico extremadamente sofisticado. Los efectos de marcha atrás, de superposición y de pantalla partida que se ven en el corto no son fruto de accidentes e incompetencia; son supuestos errores intradieгéticos que en realidad sirven como testimonio metafílmico de la destreza cinematográfica de Keaton. El metraje para la prueba constituye un trabajo innovador, ingenioso e incluso bello –lo cual evidencia una inteligencia cinemática activa que confronta el mundo y lo reinterpreta en lugar de limitarse a representarlo lisa y llanamente–. Y aquel rollo final que desemboca en tanta aclamación para Buster dentro del mundo de la película –el tal «mejor trabajo que he visto en años» según el director del estudio– es literalmente el trabajo de un mono. La clásica cámara Bell and Howell que Buster utiliza en la película requería el giro constante de una manivela para operar –una acción que el propio protagonista no puede llevar a cabo cuando se sumerge

**A TRAVÉS DEL NOTICIARIO Y
DIFICULTADES FICTICIAS DE KEATON
PODEMOS COMENZAR A COMPRENDER
MEJOR LO QUE ESTABA EN JUEGO EN EL
ENFOQUE TAN POCO CONVENCIONAL
DEL DOCUMENTAL POLÍTICO DE VERTOV,
Y PODEMOS COMENZAR A ESTABLECER
LOS MOTIVOS IDEOLÓGICOS TRAS EL
MATRIMONIO DE CINEMATOGRAFÍA
VANGUARDISTA Y REALISMO COTIDIANO
OFICIADO POR EL CINEASTA RUSO**

para salvar a la heroína que se ahoga–; esa tarea recae, por lo tanto, en una mascota primate que Buster adquiere anteriormente en el largometraje, el cual gira la manivela diligentemente mientras su dueño se convierte en héroe. La grabación del mundo ante nosotros, técnicamente correcta pero excesivamente simple, puede ser motivo de celebración y alabanza dentro de la diégesis de la película, pero no es ninguna obra maestra en sí misma. No requiere ningún conocimiento técnico especializado, grandes habilidades cinemáticas ni una verdadera conciencia de organización. Ni siquiera es necesaria para nada la actuación de una persona: un mono lo hará igual de bien.

El conflicto ficticio en torno a los noticiarios documentales ficticios presentados en *The Cameraman* resultaría llamativamente predictor de los conflictos ideológicos y problemas materiales tras un trabajo real de documental urbano (*El hombre de la cámara*, Chelovek s kino-apparatom, de Dziga Vertov, estrenada un año después del largometraje de Keaton, en 1929). Verlas una junto a la otra resulta revelador. A través del noticiario y dificultades ficticias de Keaton podemos comenzar a comprender mejor lo que estaba en juego en el enfoque tan poco convencional del documental político de Vertov, y podemos comenzar a esclarecer los motivos ideológicos tras el matrimo-

nio de cinematografía vanguardista y realismo cotidiano oficiado por el cineasta ruso. Dicho de otro modo, podemos comenzar a entender por qué Vertov se tomaba tan en serio el tipo de documental altamente experimental que los personajes de la película de Keaton tachaban de absurdo. Vertov, sin duda, conocía bien el trabajo de Keaton. Como el bufón dijo una vez en una entrevista: «Desplumaba las taquillas en el país más raro del mundo: Rusia. Atraía a más gente a las taquillas de Rusia que Chaplin» (BISHOP, 2007: 57). El hermano de Vertov, operador de cámara y gran colaborador de Mikhail Kaufman —literalmente, el hombre de la cámara en la película de Vertov— se describió a sí mismo una vez como «el Buster Keaton de los documentales» (NORTH, 2009: 32). Hasta donde se sabe, Keaton tenía muy poca o ninguna conciencia de las dificultades de Vertov en la naciente industria soviética o de los debates ideológicos entre los más destacados cineastas de la nueva nación, Vertov y Sergei Eisenstein especialmente. No obstante, *The Cameraman* y *El hombre de la cámara* compartirían mucho más que la similitud de sus títulos; compartirían una visión de la construcción cinematográfica —y específicamente de la construcción documental— que les enfrentaba en sus respectivas industrias cinematográficas con aquellos que preferían un cine más plano, una presentación directa del material diegético en lugar de una interpretación de dicho material mediante las técnicas especializadas y capacidades únicas de la cámara. Tanto para Keaton como para Vertov, el medio cinematográfico albergaba un potencial mucho mayor.

HACIENDO PELÍCULAS “INTELIGIBLES PARA LOS MILLONES”

A causa de estas opiniones, tanto Keaton como Vertov se vieron envueltos en conflictos en un momento relativamente tardío de sus carreras, asediados por figuras poderosas que cuestionaban sus métodos a pesar de los muchos años de éxito

cinematográfico de los directores. Para Keaton, el conflicto ficticio de *The Cameraman* se había convertido en algo muy real en lo que concernía a sus problemas con los ejecutivos de MGM que pretendían controlar su trabajo, particularmente el famoso productor Irving Thalberg. «Como cualquier persona preocupada por la producción en masa, buscaba un patrón, un formato». Keaton escribió posteriormente acerca de Thalberg: «Por muy brillante que fuera, Irving Thalberg no era capaz de aceptar la manera en que un cómico como yo construía sus historias... Nuestra manera de operar le habría parecido rematadamente disparatada» (KEATON, 1960: 207). Por otro lado, el conflicto de Vertov no le enfrentaba a los ejecutivos capitalistas de un gran estudio de cine, sino a los ideólogos comunistas de un Estado soviético. Un año antes del estreno de la película de Vertov —el año en que debutó *The Cameraman*— la Conferencia del Partido Comunista sobre Cine produjo una declaración de propósito artístico con ominosas alusiones a su trabajo. Oficialmente, el partido se acogía a una postura artística abierta en cuestiones de construcción fílmica: «En cuestiones relativas a forma artística el Partido no puede apoyar a una corriente, tendencia o grupo en particular: permite [...] la oportunidad de experimentar para que se pueda conseguir la película más perfecta posible en términos artísticos». No obstante, en el siguiente párrafo de la declaración también se dice: «El principal criterio para evaluar las cualidades formales y artísticas de las películas será el requerimiento de que el cine provea una “forma inteligible para los millones”» (TAYLOR, 1988: 212). Desprovisto de sus propósitos ideológicos y revolucionarios concretos, se trata de una declaración con la que cualquier ejecutivo de Hollywood estaría seguramente de acuerdo (que el propósito del cine es «proveer una forma que sea inteligible para los millones»).

Como le ocurría a Keaton en su época anterior a MGM, a Vertov no le faltaba éxito en la industria fílmica soviética antes de hacer *El hombre de*

la cámara y ser objeto de crítica y escrutinio oficial. Desde 1922 hasta 1925, fue el líder tras los noticiarios *Kino-Pravda*, que desempeñaron un papel importante al ayudar a los cines soviéticos a cumplir los preceptos de la llamada «proporción leninista», la regla del partido que obligaba a los cines a mostrar al menos un 25% de documentales (LENIN, 1988: 56). A principios de los años veinte, era difícil ir a un cine en la Unión Soviética y no ver un noticiario *Kino-Pravda* junto con el resto de cortos y pases. No obstante, a pesar de su prominencia a nivel nacional, Vertov seguía suscitando sospechas entre determinados miembros de la élite política y cultural debido a sus tendencias estéticas. Como escribe Vertov acerca de la recepción de la decimocuarta proyección de *Kino-Pravda*, en la que comenzó a implementar técnicas vanguardistas por primera vez: «Mis amigos no lo entendían y negaban con la cabeza. Mis enemigos montaban en cólera. Los camarógrafos anunciaban que no grabarían para *Kinopravda*, y los censores no lo aprobaban (o sí que lo hacían, pero cortaban exactamente la mitad, que era equivalente a destruirlo)» (VERTOV, 1984: 44). Trucos de revelado, elementos de edición rápidos y que sugerían análisis —las mismas tácticas de composición fílmica destacadas en el noticiario supuestamente fallido de Keaton en *The Cameraman*—, etc. Todas estas características aparecían con regularidad en los noticiarios *Kino-Pravda*. Y también constituirían las características cinematográficas principales de *El hombre de la cámara*, características que han adquirido desde entonces un carácter icónico en el recuerdo de la misma —en esos planos aberrados y pantallas partidas de coches moviéndose en direcciones opuestas en la calle, por ejemplo, o en cómo el edificio del Ballet Bolshoi parecía doblarse por la mitad mediante la inversión de otra pantalla partida similar—. Tales aspectos de la cinematografía de Vertov eran inexcusables a ojos de Eisenstein, ejemplos infantiles de lo que él llamaba «noticiarios disparatados» y que sin duda no casaba con

la idea de proveer «una forma inteligible para los millones» (TSIVIAN, 2004: 11).

Aun así, Vertov no creía que este imperativo eliminase la necesidad de proporcionar una obra que interpretara el material documental captado por la cámara. Todo lo contrario: el mero hecho de que el cineasta estuviese obligado a grabar lo hechos reales que ocurrían en el mundo ante él significaba que tenía el deber de interpretar después ese material para sus espectadores mediante las técnicas de cinematografía y de edición de las que disponía. En palabras de Vertov, el verdadero documentalista ve la edición «como la *organización del mundo visible*» (VERTOV, 1978: 118). O según los términos de la película de Keaton: esa necesidad de «capta[r] cualquier cosa interesante», como la amada de Buster le dice que haga, significa que las técnicas especializadas de edición cinematográfica que implementa erróneamente son esenciales. Dichas técnicas son lo que confieren significatividad al material al presentarnos una interpretación del mundo: según las palabras de la Conferencia del Partido sobre Cine, son lo que hace ese interesante material *inteligible*. Cualquier otra cosa la podría haber rodado igualmente un mono —un ser con la destreza física para grabar una película pero sin la destreza mental para editarla—.

LA IDEOLOGÍA ALEMANA Y EL DOCUMENTAL RUSO

En lo que concierne a la adopción de esta perspectiva, Vertov contaba con un pretexto de mucho mayor renombre que el de Buster Keaton y su mono mascota. Tenía al mismísimo Karl Marx. Como varios comentaristas han destacado de pasada, las ideas cinematográficas de Vertov parecen derivar, al menos parcialmente, de las doctrinas de *La ideología alemana*, el manuscrito sobre Historia y naturaleza humana que publicaron Marx y Engels en 1846¹. Estas conexiones merecen una exploración más profunda, dado que el texto de

Marx ofrece en muchas instancias una plantilla intelectual para la mecánica de la cinematografía documental de Vertov. De hecho, el surgimiento de esta obra como texto indispensable de la literatura comunista es casi completamente contemporáneo al auge de la carrera de documentalista del cineasta, allá por los años veinte. Durante casi cien años, *La ideología alemana* se había considerado un trabajo relativamente menor en el catálogo marxista, aproximadamente hasta que Vertov comenzó activamente a hacer películas. Como argumenta Charles Barbour: «Fueron los soviéticos [...] los primeros que comenzaron a tratar *La ideología alemana* como texto fundamental» (2012: 49).

EL MERO HECHO DE QUE EL CINEASTA ESTUVIESE OBLIGADO A GRABAR LO HECHOS REALES QUE OCURRÍAN EN EL MUNDO ANTE ÉL SIGNIFICABA QUE TENÍA EL DEBER DE INTERPRETAR DESPUÉS ESE MATERIAL PARA SUS ESPECTADORES MEDIANTE LAS TÉCNICAS DE CINEMATOGRAFÍA Y DE EDICIÓN DE LAS QUE DISPONÍA

La principal cuestión que ocupaba a Marx en esta obra era la manera en que los comunistas deberían comprender y presentar la Historia y las características de la sociedad en sus escritos; es fácil ver cómo sus observaciones acerca de cómo uno debería representar el mundo textualmente podría adaptarse a todo lo relativo a la representación en la era del cine. «Las premisas de que partimos no son arbitrarias, no son dogmas [...]. Son los individuos reales, su acción y sus condiciones materiales de vida» (MARX, 2001: 1). El observador comunista debe centrar su mirada en las realidades de la experiencia vivida y nada más, según Marx. «No se parte de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni tam-

co del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, arrancando de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos» (MARX, 2001: 1). No obstante, esta inclinación hacia lo real no significa que la obligación del comunista sea simplemente registrar los hechos materiales que se dan ante él sin interpretación sustancial alguna. Marx reprende activamente la idea de la Historia vista como «una colección de hechos muertos, como lo es para los empíricos» (2001: 1). El intérprete marxista tampoco debería dejarse llevar por un mundo de abstracciones etéreas e imposiciones ideológicas que no se basan en hechos reales ni en la vida material, dado que Marx se muestra igual de crítico con la Historia vista como «una acción imaginaria de sujetos imaginarios, como lo es para los idealistas» (2001: 1). El punto perfecto de representación comunista es aquel que se encuentra entre los dos extremos, el de realidad desnuda y el de fantasía ideológica, el punto en el que «termina la especulación» para dar lugar a «la exposición de la acción práctica, del proceso práctico de desarrollo de los hombres» (MARX, 2001: 1). De hecho, a pesar de que el ensayo de Marx se escribió y se publicó casi medio siglo antes de la llegada de la tecnología filmica moderna, su texto en realidad anticipa, en un momento dado, la adaptación cinematográfica de sus ideas por parte de Vertov. Al describir el trabajo de la ideología no comunista, Marx escribe que «los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura» (2001: 1). El trabajo del intérprete comunista consiste en devolver al mundo a su posición inicial, en tomar el material transmitido por la cámara oscura y disponerlo apropiadamente para nosotros —de acuerdo con Marx, en «facilitar la ordenación del material histórico, para indicar la sucesión de sus diferentes estratos» (2001: 1)—.

Esta es la misión que Vertov se asigna a sí mismo en *El hombre de la cámara*, una película que se

sitúa conscientemente en el punto de equilibrio que Marx identifica entre los polos de «una colección de hechos muertos» y «una acción imaginaria de sujetos imaginarios». El documental de Vertov no es tanto una presentación del mundo como una disposición muy elaborada del mismo. Esto se cumple incluso en el más estricto de los sentidos. Aunque a la película de Vertov a menudo se la compara con sinfonías urbanas como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Berlin: Die Sinfonie der Grossstadt, Walther Ruttmann, 1927) o *Manhatta* (Charles Sheeler y Paul Strand, 1921), en ella no se presenta ninguna ciudad concreta. El metraje utilizado en la misma, que da la impresión de presentar una localización urbana unificada, es una combinación de rollos grabados en Kiev, Járkov, Moscú y Odesa. El mismo acto de composición se puede ver en relación con las personas que se muestran en pantalla. De acuerdo con el imperativo del propio Vertov de «mostrarnos la vida», la mayoría de las figuras de la película son ciudadanos reales que actúan conforme a su rutina diaria. Muchos ignoran completamente que se les está grabando: a través de su teleobjetivo, la cámara de Vertov a menudo capta a escondidas, a larga distancia, situaciones enormemente íntimas. Encontramos, por ejemplo, las escenas de dolientes en un cementerio, o de vagabundos durmiendo en la calle. Otros son demasiado conscientes de que aparecen en cámara, como las parejas en la oficina del juez de paz que sonríen para el aparato mientras firman su licencia de matrimonio o las que intentan esconder la cara mientras rellenan los papeles del divorcio.

En lo que parece una contradicción de las prescripciones del propio Vertov, sin embargo, la película también incluye determinados momentos de acción guionizada, especialmente en las escenas del principio en las que una mujer joven (la esposa y editora de Vertov, Elizaveta Svilova) se despierta por la mañana, se asea y se viste. No obstante, la presencia de Svilova en la película se puede ver como otra herramienta interpretativa que Vertov

utiliza para ordenar y presentar el metraje del documentalista que será el núcleo del filme, otro intento de enderezar el material que Marx dice que inicialmente se muestra invertido en la cámara oscura. Ejemplifica para el público el proceso de despertar tras el sueño y confrontar el mundo bajo la luz del día, los mismos procesos que la propia película pedirá a los espectadores que experimenten. Ella es, en este sentido, una versión humana de las superposiciones y cambios en la velocidad de fotogramas que acentuarán otros momentos de la película; dicho de otro modo, ella posiciona y contextualiza el material tan bien como lo haría cualquier truco de cámara.

En última instancia, la película de Vertov trata del proceso de romper la aparente conciencia que uno tiene del mundo y reformularla radicalmente; de despertar del mundo onírico de ideologías previas y enfrentarse a las verdaderas condiciones materiales de la experiencia bajo la reveladora luz del día. De ahí los efectos de distanciamiento de tantas de las técnicas visuales de Vertov, el extrañamiento de lo que de otra manera resultaría demasiado familiar. El cineasta nos pide constantemente que miremos dos veces lo que tenemos ante nosotros, que nos demos cuenta de nuestros simples patrones de contemplación y comprensión y que intentemos cambiarlos para ver el mundo con ojos nuevos. Lo que vislumbramos cuando lo hacemos es un reino en el que todo se ha reordenado de manera muy cuidadosa para nosotros, convirtiéndolo en un universo compuesto de trabajo y placer y poco más. Están los trabajadores de la fábrica textil y los bañistas de la playa. Están las mujeres que lían cigarrillos y los hombres que se relajan y juegan al ajedrez. Están los trabajadores de la centralita telefónica y los niños que observan al mago. Estos no son grupos de contraste, una clase trabajadora y una clase despreocupada; las figuras de la playa y las figuras de la fábrica son las mismas, inmersas en la consecución de los objetivos básicos de la vida.

Se muestra más elementos en pantalla aparte del trabajo y el placer, por supuesto. Estos se

componen principalmente de grandes puntos de referencia y traumas de la existencia humana: las parejas que se preparan para casarse y las que inician los trámites para el divorcio, un parto, una escena de luto, bomberos que se apresuran hacia un incendio... Pero lo que está ausente en la película causa una impresión aún mayor que lo que está presente en ella; no hay políticos en este mundo. Aparte de la brigada antiincendios y del juez de paz en su oficina, no hay agentes de gobierno de ningún tipo. No hay líderes, ni escritores de discursos, ni siquiera encargados en las fábricas. Nos encontramos, según parece, en el paraíso del trabajador, en las condiciones que vienen tras la abolición del Estado. O más bien parece que Vertov hubiese descubierto esas condiciones dentro de la vida diaria de sus compatriotas. El aparato de gobierno y las operaciones del Estado más allá de sus funciones civiles básicas son superfluos, de acuerdo con lo que muestra. Mediante el procedimiento de edición cinematográfica y de extrañamiento visual, Vertov revela un mundo que pertenece en primera y última instancia a la gente, una herencia que tendrían al alcance de la mano solo con reconocerla.

Hasta el propio cine forma parte de esta herencia, dice Vertov. De ahí su insistencia a lo largo de toda la película en destacar los métodos de su propia producción: no solo en la aparición constante del hombre de la cámara (Kaufman), sino también en la presencia de la editora (Svilova) y en la presentación directa del procedimiento por el cual edita con sus propias manos la película fotográfica utilizada para la versión definitiva. Así, la película queda desmitificada y revelada como producto del trabajo humano, en deferencia a la famosa advertencia de Max en *El capital* en contra del «fetichismo de las comodidades» y de los procedimientos por los cuales «los productos del trabajo se convierten en comodidades, bienes sociales cuyas cualidades son a la vez perceptibles e imperceptibles» (1936: 83). Desde el punto de vista de Vertov, todo lo que compone la modernidad —los rascacielos,

los trenes, los tranvías, el propio cine— pertenece fundamentalmente al pueblo, y ofrece su película como declaración de esa herencia. Se trata, potencialmente, del más político de los gestos. Vertov muestra a sus espectadores un mundo que va más allá de la política, un mundo que tienen completo derecho a reclamar como enteramente propio y en el que, en realidad, ya viven.

CAPTURA DE LA MODERNIDAD

Dicho de otro modo, Vertov transmite a sus espectadores una visión de la modernidad como producto de su propio trabajo, una creación suya y una herencia que está al alcance de su mano. Es una revelación que solo se puede llevar a cabo en y mediante aquellos «noticiarios disparatados» que Eisenstein y otros soviéticos despreciaban tanto. Es en este punto donde Vertov reconecta con Keaton, quien no era marxista pero compartía con el primero la visión de la profunda capacidad del cine para capturar y de alguna manera domar las fuerzas de la modernidad. Las películas de Keaton abordan fundamentalmente la lucha con las fuerzas industriales y mecanizadas de la modernidad, que literalmente amenazan con superar o destruir a sus personajes en casi cada una de sus películas. Sin embargo, Keaton el cineasta muestra un gran dominio de la modernidad al más épico nivel: tiene trenes y transatlánticos a su merced. Como director, controla los productos industriales de la modernidad como juguetes, incluso si como actor debe fingir temor y sumisión ante estos elementos. Es esta la dinámica que desempeña un papel tan importante dentro de la narrativa de *The Cameraman*. Los jefes del noticiario de Buster solo quieren que su camarógrafo capte sumisamente el mundo moderno a su alrededor. Su noticiario ideal no es más que metraje que muestra algún aspecto del mundo moderno, pero Keaton busca algo más en sus películas: ordenar, interpretar y controlar las fuerzas de ese mundo. El verdadero propósito de esa visión resulta ininteligible para

los jefes de *The Cameraman*; solo son capaces de ver ese intento temprano de noticiario como una serie de accidentes y errores. En realidad, se trata de una expresión más clara de la verdadera visión cinematográfica de Keaton que ninguna otra en la película, dado que si bien Keaton raramente participaba del expresionismo cinematográfico específico que se muestra en la misma —doble exposición, superposiciones, y técnicas similares— representa un enfoque de la construcción cinematográfica activo en lugar de pasivo, interpretativo en lugar de reactivo y que controla totalmente el mundo moderno que en ella se muestra.

En el caso de Vertov, sus técnicas y propósitos en *El hombre de la cámara* eran tan ininteligibles para los miembros de la élite soviética como lo eran los noticiarios de Keaton para sus jefes en *The Cameraman*. Pretendía publicar un manifiesto cinematográfico que explicara la faceta visual de la película coincidiendo con el momento en que esta se estrenara, pero su propuesta fue rechazada por *Pravda*, el periódico principal del partido. Resultó un duro golpe para el antiguo editor de *Kino-Pravda*, ya que pretendía que el noticiario fuera análogo a la publicación impresa. La reacción a la película sería igualmente hostil: «en la Unión Soviética se la criticaría durante mucho tiempo, ejemplificándola como la manera de no hacer una película», escribe Jeremy Hicks (2007: 70). Ostensiblemente, el filme era demasiado experimental, demasiado barroco visualmente. Su significado no era abierta e inmediatamente «inteligible». No obstante, por otra parte, la película también daba demasiado por hecho, estaba demasiado convencida del poder del cine y era demasiado presuntuosa a la hora de hacer del cine el vehículo predilecto para la difusión de la visión de Marx de un mundo interpretado adecuadamente. Del cine documental, había escrito Vertov, vendrían «los mayores experimentos en cuanto a la organización directa de los pensamientos (y por consiguiente de los actos) de toda la humanidad» (TSIVIAN, 2004: 13). Indudablemente, el cine ocupaba un lugar impor-

tante en la visión revolucionaria de los soviéticos. Era incluso, como Lenin dijo una vez, «la más importante de todas las artes» (KENEZ, 1992: 29). Pero se trataba únicamente de una herramienta, no del singular instrumento de revelación ideológica que Vertov soñaba que fuera.

De hecho, cuando *El hombre de la cámara* se estrenó en Moscú, su proyección se canceló poco después de una semana. En los cines donde se había proyectado, la reemplazó *El mimado de la abuelita* (Fred C. Newmeyer), una película bufonesca de 1922 protagonizada por Harold Lloyd que, en su clímax, muestra una persecución en la que el héroe, en coche, persigue a un villano que viaja a pie por un camino hasta que finalmente el cansancio termina por derribar al último, superado por esta nueva máquina imparable. Es posible que no haya nada más lejos de la idea de los trabajadores reclamando la propiedad y el control sobre las fuerzas de la modernidad que formaba una parte tan importante de la visión del documental político que tenía Vertov. No obstante, la película de Lloyd era una que, sin duda, resultaba «inteligible para las masas». ■

NOTAS

- 1 Véase MICHELSON, Annette (1984). Introduction, *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press; BELLER, Jonathan (2006). *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Dartmouth: Dartmouth College Press; and BEN-SHAUL, Nitzan (2007). *Film: The Key Concepts*. London: Bloomsbury.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbour, Charles (2012). *The Marx Machine: Politics, Polemics, Ideology*. Nueva York: Lexington Books.
- Bishop, Christopher (2007). An Interview with Buster Keaton. In K. Sweeney (ed.), *Buster Keaton: Interviews* (pp. 48-61). Jackson: University Press of Mississippi.

- Hicks, Jeremy (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. London: I. B. Taurus.
- Keaton, Buster (1960). *My Wonderful World of Slapstick*. New York: Da Capo Press.
- Kenes, Peter (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lenin, Vladimir (1988). Directive on Cinema Affairs. En R. Taylor and I. Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939* (p. 56). London: Routledge.
- Marx, Karl (1936). *Capital: A Critique of Political Economy*, traducido por S. Moore y E. Averling. Nueva York: The Modern Library.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich (2001). *Feuerbach: Oposición entre las concepciones materialista e idealista (Primer Capítulo de La Ideología Alemana)*, editado por Marxists Internet Archive. Recuperado de: < <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/index.htm> > [18 de julio de 2016].
- North, Michael (2009). *Machine Age Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Party Cinema Conference Resolution: The Results of Cinema Construction in the USSR and the Tasks of Soviet Cinema (1988). In R. Taylor and I. Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939* (pp. 208-216). London: Routledge.
- Tsivian, Yuri (2004). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Bloomington: Indiana University Press.
- Vertov, Dziga (1978). The Kinoks and Editing, traducido por K. O'Brien. *October*, 7, 109-128.
- (1984). *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, editado por A. Michelson y traducido por K. O'Brien. Berkeley: University of California Press.

DE HOMBRES Y CÁMARAS DE CINE: BUSTER KEATON, DZIGA VERTOV Y LA ESTÉTICA DEL DOCUMENTAL POLÍTICO

Resumen

Como estilistas cinemáticos, los contemporáneos Dziga Vertov y Buster Keaton no tenían mucho en común, pero compartían una notable visión homóloga del exclusivo papel que desempeña el cine a la hora de interpretar la condición en ocasiones abrumadora de la modernidad. Este artículo ofrece una comparación de *The Cameraman*, de Keaton, y *El hombre de la cámara*, de Vertov, estrenadas con un año de diferencia, como testimonios complementarios del poder interpretativo activo del cine de cara a las fuerzas sociales e industriales modernas. A través de la misma, se pretende dilucidar las motivaciones artísticas e ideológicas tras la combinación única de metraje documental y técnicas cinematográficas vanguardistas de Vertov y relacionarla con los esfuerzos de Keaton en Estados Unidos. Compuestas ante la extenuante resistencia y crítica por parte de ejecutivos de Hollywood y miembros de la élite soviética, respectivamente, y afianzadas gracias al compromiso con los poderes de análisis y reordenación de la cámara (derivados, en el caso de Vertov, de su afinidad con *La ideología alemana* de Marx), tanto *The Cameraman* como *El hombre de la cámara* constituyen ejemplos duraderos del poder documental del cine como instrumento de interpretación especialmente acondicionado para los desafíos sociales y políticos de la era moderna.

Palabras clave

Dziga Vertov; *El hombre de la cámara*; Buster Keaton; *The Cameraman*; documental; Karl Marx; *La ideología alemana*.

Autor

Donna Kornhaber (New Haven, 1979) es profesora auxiliar en el Departamento de Inglés de la University of Texas en Austin, donde enseña cine. Es autora de *Charlie Chaplin, Director* (Northwestern University Press, 2014). Su trabajo ha aparecido en *Film History*, *Camera Obscura* y *Quarterly Review of Film and Video*, entre otras publicaciones. Contacto: donna.kornhaber@austin.utexas.edu.

Referencia de este artículo

KORNHABER, Donna (2016). De hombres y cámaras de cine: Buster Keaton, Dziga Vertov y la estética del documental político. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 23-32.

OF MEN AND MOVIE CAMERAS: BUSTER KEATON, DZIGA VERTOV, AND THE AESTHETICS OF POLITICAL DOCUMENTARY

Abstract

As cinematic stylists, contemporaries Dziga Vertov and Buster Keaton had little in common, yet they shared a remarkably homologous vision of the cinema's unique role in interpreting the sometimes overwhelming condition of modernity. This article offers a comparison of Keaton's *The Cameraman* and Vertov's *Man with a Movie Camera*, released within one year of one another, as complimentary testaments to the active interpretive power of the cinema in the face of modern social and industrial forces. Through this comparison, the article aims to illuminate the artistic and ideological motivations behind Vertov's unique combination of documentarian footage and avant-garde cinematographic technique and link his filmmaking to Keaton's efforts in the United States. Composed in the face of strenuous resistance and criticism from Hollywood executives and Soviet elites, respectively, and fortified by a commitment to the camera's powers of analysis and arrangement (derived, in Vertov's case, from his engagement with Marx's *The German Ideology*), both *The Cameraman* and *Man with a Movie Camera* make a lasting case for the documentary power of the cinema as an instrument of interpretation uniquely conditioned to the social and political challenges of the modern age.

Key words

Dziga Vertov; *Man with a Movie Camera*; Buster Keaton; *The Cameraman*; documentary; Karl Marx; *The German Ideology*.

Author

Donna Kornhaber (New Haven, 1979) is an Assistant Professor in the Department of English at The University of Texas at Austin, where she teaches film. She is the author of *Charlie Chaplin, Director* (Northwestern University Press, 2014). Her work has appeared in *Film History*, *Camera Obscura*, and *Quarterly Review of Film and Video*, among other publications. Contact: donna.kornhaber@austin.utexas.edu.

Article reference

KORNHABER, Donna (2016). Of Men and Movie Cameras: Buster Keaton, Dziga Vertov and the Aesthetics of Political Documentary. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 23-32.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

HOLLYWOOD Y LA CONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA OFICIAL: LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL SEGÚN LA SERIE DOCUMENTAL *WHY WE FIGHT* (FRANK CAPRA, 1942-1945)

JAUME ANTUÑANO SAN LUIS

Cuando la Armada Imperial japonesa sobrevoló en dos oleadas la base naval de Pearl Harbor, dejando a su paso una torrencial lluvia de proyectiles en la que supuso la primera ofensiva en territorio estadounidense por parte de las fuerzas del Eje, el gobierno de Franklin D. Roosevelt decidió abandonar la postura aislacionista tomada tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y movilizó al ejército para una inminente incorporación a la contienda. El 8 de diciembre de 1941, tan solo un día después del destructivo ataque nipón, el Congreso de los Estados Unidos declaraba la guerra al Imperio de Hirohito casi por unanimidad y, tres jornadas después, hacía lo propio contra Hitler y Mussolini.

El bombardeo de la base hawaiana desencadenó, asimismo, una transformación en el tratamiento cinematográfico de la guerra en curso por parte de Hollywood. Ya desde el final de la década de los años treinta, la neutralidad establecida por los grandes estudios ante los acontecimientos que

estaban convulsionando al mundo se había visto desafiada por diferentes largometrajes que se habían erigido como una herramienta de concienciación social. *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Livak, 1939) fue la primera película en hacerlo de manera abierta y, pese a haber sido estrenada cuatro meses antes del comienzo de la guerra, ya reflejaba uno de los mayores miedos de los sectores intervencionistas norteamericanos: la presencia nazi en Estados Unidos. A esta producción le siguieron otras como *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), *Enviado especial* (*Foreign Correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940), *Tormenta mortal* (*The Mortal Storm*, Frank Borzage, 1940), *Evasión* (*Escape*, Mervyn LeRoy, 1940) o *El hombre atrapado* (*Man Hunt*, Fritz Lang, 1941), las cuales también alertaban a la población sobre los peligros del nazismo a través de una combinación de entretenimiento e ideología¹. Tras Pearl Harbor, sin embargo, el rol de Hollywood como medio de

comunicación adquiriría un carácter mucho más activo cuando varios de los cineastas más importantes del momento decidieron aparcar sus exitosas carreras para alistarse como voluntarios en las fuerzas armadas, donde pondrían su experiencia cinematográfica y su notoriedad al servicio de las exigencias propagandísticas del Pentágono.

LA GUERRA COMO NARRATIVA

Con la irrupción del conflicto bélico en Estados Unidos el Gobierno desplegó un amplio programa de propaganda —término generalmente camuflado bajo conceptos menos polémicos como los de *información* u *orientación*— que contó con grandes directores capaces de otorgar a la guerra una estructura narrativa para justificar la intervención militar ante la población y ante los soldados (HARRIS, 2014: 9). Dirigidas a estos últimos, y antes de la entrada del país en la guerra, el Pentágono había implementado las conocidas como «charlas orientativas» —una serie de quince lecciones destinadas a los nuevos reclutas en las que los mandos militares instruían la Historia global desde el final de la Primera Guerra Mundial— las cuales venían acompañadas generalmente por cortometrajes didácticos realizados por la *Signal Corps* (el cuerpo de comunicaciones del ejército estadounidense)². Pero como indica David Culbert (1983: 175), las charlas resultaron ser inefectivas y los cortometrajes del ejército suscitaron un nulo interés entre las tropas, evidenciando la esterilidad de un proyecto motivacional obsoleto.

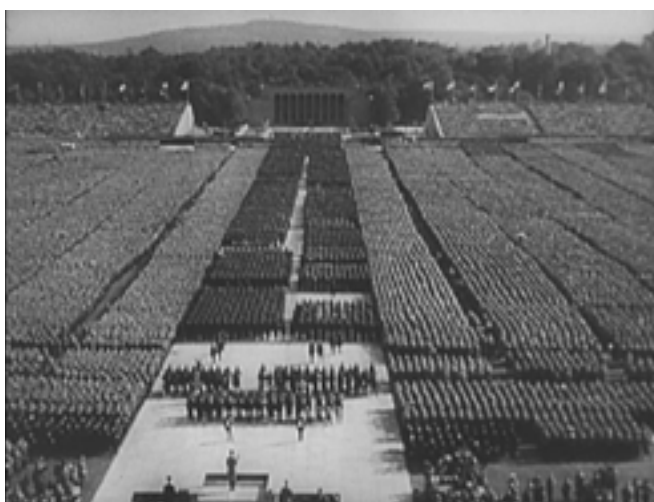
La nueva estrategia, impulsada por el entonces Jefe de Estado Mayor del Ejército, George C. Marshall, pasaba por sustituir estos ineficaces mecanismos de adoctrinamiento por documentales que consiguieran captar la atención de los reclutas, y para ello, el Pentágono confió en grandes cineastas como John Ford, William Wyler, John Huston, George Stevens o Frank Capra³. A lo largo del conflicto bélico, producciones como *La batalla de Midway* (The Battle of Midway, John Ford,

1942), ganadora del Óscar al mejor documental, o *The Memphis Belle* (William Wyler, 1944) permitieron al público norteamericano observar a su ejército en acción, victorioso ante ataques japoneses y alemanes, a través de imágenes tomadas en el frente⁴. En Italia, John Huston filmó *San Pietro* (1945), una deliberada ficcionalización de una campaña —ya concluida a la llegada del equipo de rodaje, como señala Bertelsen (1989: 254)— en la que el cineasta recreó la batalla, la liberación del pequeño pueblo de San Pietro Infine y el exultante recibimiento de sus habitantes a unas heroicas tropas estadounidenses formadas por soldados en función de extras (HARRIS, 2014: 280-281). Por su parte, tras un periplo de varios meses en el norte de África reconstruyendo la batalla de Túnez para Frank Capra —conflicto ya terminado también antes de la llegada de las cámaras— George Stevens captó, esta vez de forma directa y sin necesidad de recurrir a la producción ficcional de contenidos, la liberación de París y los horrores de los campos de concentración nazis, imágenes estas últimas que serían utilizadas como pruebas incriminatorias en los juicios de Núremberg (Moss, 2004: 118)⁵.

El más prolífico de todos estos directores fue, sin embargo, el italoamericano Frank Capra, quien al frente del 834th Photo Signal Detachment —unidad del Departamento de Guerra especializada en la elaboración de documentales— participó como director, guionista, productor y supervisor de contenidos en proyectos como *Conoce a tu aliado* (Know your Ally, 1944), *El soldado negro* (The Negro Soldier, 1944), *Victoria en Túnez* (Tunisian Victory, 1944), *Conoce a tu enemigo* (Know Your Enemy, 1945), o la serie con la que el cineasta comenzó su andadura en el ejército estadounidense: *Why We Fight* [Por qué luchamos] (1942-1945).

WHY WE FIGHT: EL CONFLICTO VISTO POR FRANK CAPRA

Capra se encontraba en la cima de su carrera cuando Marshall le llamó a filas. En sus vitrinas



Figuras 1, 2 y 3. Planos de *El triunfo de la voluntad* utilizados en *El ataque de los nazis* (Frank Capra y Anatole Litvak, 1943)

relucían tres premios Óscar al mejor director por los éxitos comerciales *Sucedió una noche* (It Happened One Night, 1934), *El secreto de vivir* (Mr. Deeds Goes to Town, 1936) y *Vive como quieras* (You Can't Take It With You, 1938), y cuando recibió el encargo del general se encontraba ultimando el rodaje de otra de sus comedias más conocidas: *Arsénico por compasión* (Arsenic and the Old Lace, 1944), protagonizada por Cary Grant y Priscilla Lane. Sin embargo, el célebre director no tenía experiencia en el cine documental y así se lo hizo saber al general Marshall quien, no obstante, decidió mantenerlo a la cabeza de su proyecto argumentando, según escribe el propio Capra en su cuestionable biografía, lo siguiente: «Yo no había sido Jefe de Estado Mayor antes. A miles de jóvenes americanos no les habían volado las piernas antes. Hay muchachos [en la guerra] que ahora gobiernan barcos y hace un año ni siquiera habían visto el mar» (CAPRA, 1971: 361-362)⁶. Al cineasta no le quedó otra opción que disculparse y aceptar el reto propuesto por su superior.

Para la construcción de la serie Capra fijó su mirada en *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1935), una poderosa demostración de lo que la sólida maquinaria propagandística nazi era capaz de hacer. Esta superproducción alemana, encomendada por el propio *führer* y en la que se documentaba el VI Congreso del Partido Nacionalsocialista celebrado en 1934 en Núremberg, era una oda a los valores y la simbología del Tercer Reich, una glorificación de la guerra, una exaltación del control de Hitler sobre la masa teutona tan colosal como la temible sombra del dictador, que pronto se expandiría amenazante sobre Europa (figuras 1, 2 y 3)⁷. Tras el visionado del documental de Riefenstahl, Capra encontró la clave para la elaboración de su serie: la inclusión sistemática de fragmentos de producciones propagandísticas del Eje que, mediante una nueva narración, transformaría sus imágenes triunfalistas en representaciones de la barbarie del totalitarismo y del delirio de sus mandatarios⁸. El resto de imáge-



Figura 4. Animación de Disney que representa el mundo bajo el yugo del Eje. *Preludio a la guerra* (Frank Capra, 1942)

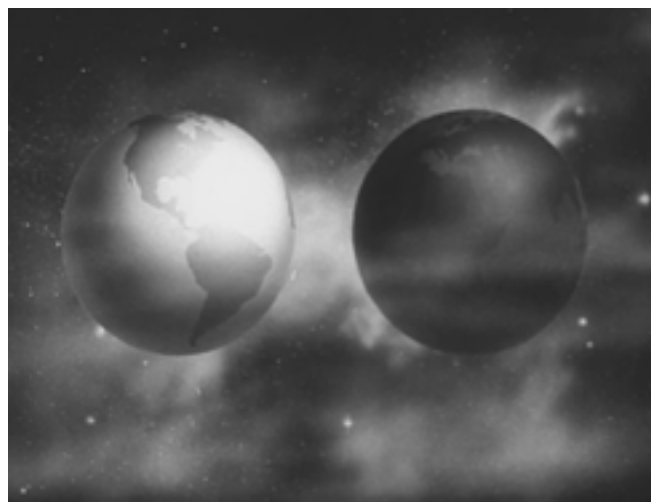


Figura 5. Animación de Disney que representa la división entre el mundo libre (iluminado) y el mundo esclavo (oscuro). *Preludio a la guerra* (Frank Capra, 1942)

nes, a excepción de algunas escenas filmadas por el equipo de Capra y de las múltiples animaciones elaboradas por la factoría Disney, también serían tomadas de otras fuentes como noticiarios, películas de ficción y materiales fílmicos capturados al enemigo (BOHN, 1977: 106). A través de la compilación de todas estas imágenes, *Why We Fight* —serie diseñada específicamente para la instrucción militar, aunque algunas de las películas acabarían estrenándose para la población civil— incidiría en la importancia de la participación estadounidense en la contienda, tomando la amenaza de la pérdida de la libertad como principal estandarte por el que luchar y ofreciendo una visión reveladora del poder del enemigo⁹.

La serie está compuesta por siete documentales estructurados en forma de *flashback*, organización a través de la cual se buscaba «hacer comprensible [para los reclutas] su desembarco en los escenarios bélicos de Europa, al mismo tiempo que combatían en el Pacífico contra el ejército japonés» (GIRONA, 2007: 43). El primero de ellos, *Preludio a la guerra* (*Prelude to War*, Frank Capra, 1942), comienza con el bombardeo de Pearl Harbor y establece las causas que, según el guion de la Historia propuesto por el documental, condujeron a la en-

trada de Estados Unidos a la contienda. *El ataque de los nazis* (*The Nazis Strike*, Frank Capra y Anatole Litvak, 1943), el segundo documental de la serie, se centra en explicar la política expansionista de Hitler, concentrándose especialmente en las anexiones de Austria, Checoslovaquia y Polonia. El tercer documental se titula *Divide y conquistarás* (*Divide and Conquer*, Frank Capra y Anatole Litvak, 1943) y tiene como motivo principal la caída de Francia. *La batalla de Inglaterra* (*The Battle of Britain*, Anthony Veiller, 1943), *La batalla de Rusia* (*The Battle of Russia*, Anatole Litvak, 1943) y *La batalla de China* (*The Battle of China*, Frank Capra y Anatole Litvak, 1944) suponen una glorificación de la resistencia de los aliados durante el período en el que Estados Unidos se mantuvo fuera del conflicto. Finalmente, *La guerra llega a Estados Unidos* (*War Comes to America*, Anatole Litvak, 1945) hace un recorrido por la Historia del país, desde la fundación de Jamestown en 1607 por parte de los primeros colonos ingleses hasta el bombardeo de Pearl Harbor y el consiguiente cambio de mentalidad de la opinión pública y política ante la intervención militar, reforzando siempre que la entrada en la guerra supuso un acto defensivo e inevitable provocado por el fanatismo

de tres líderes dispuestos a someter a los estadounidenses bajo un férreo dominio tras la conquista del resto del planeta (figura 4).

Estados Unidos ocupa, así, el centro de la Historia en *Why We Fight*, proyectándose como el guardián de un sistema —la democracia— tocado de muerte en la mayoría de sus bastiones. En *Preludio a la guerra*, Capra se hace eco de un discurso del vicepresidente Henry Wallace para presentar la contienda como un conflicto entre «el mundo libre», representado por los países que conforman las Naciones Unidas, con Estados Unidos a la cabeza, y el «mundo esclavo» de las potencias del Eje (figura 5). Del primero, *Why We Fight* exalta los pilares culturales y políticos de Estados Unidos —Lincoln, la Biblia, la declaración de independencia, el patriotismo, la libertad o la seguridad nacional, entre otros— a los que se hace referencia a lo largo de la serie mediante un marcado sentimentalismo amplificado por el tono afable con el que los narradores, Walter Huston y Anthony Veiller, describen estas imágenes. Por su parte, las potencias del Eje encarnan la violencia, la represión, la pérdida del individualismo, la tiranía, en definitiva, todos aquellos dogmas —impuestos por el afán expansionista de sus implacables líderes— que según la serie chocaban de frente con los principios fundamentales del mundo libre (figuras 6, 7, 8, 9, 10, 11). Sin embargo, la dicotomía democracia-dictadura

establecida en «Why We Fight» está cimentada sobre un conjunto de olvidos premeditados y simplificaciones históricas que desdibujan la propia frontera entre ambos conceptos.

En su división dual del mundo, *Preludio a la guerra* sitúa a «todos los países de las Naciones Unidas» en el bloque democrático, silenciando que entre estas naciones se encontraban brutales regímenes dictatoriales como los de Rafael Trujillo (República Dominicana), Anastasio Somoza (Nicaragua) o el de uno de los más fuertes aliados de Estados Unidos en el momento: la Unión Soviética de Stalin (KOPPES y BLACK, 1987: 68), nación que pronto

Figuras 6,7 y 8. La infancia en las potencias del Eje. *Preludio a la guerra* (Frank Capra, 1942)





Figuras 9, 10 y 11. La infancia en Estados Unidos. *Preludio a la guerra* (Frank Capra, 1942)

se convertiría en el enemigo mortal norteamericano durante más de cuarenta años. Acerca de la Unión Soviética, Litvak dirigió para la serie el documental *La batalla de Rusia*, en el que encumbra a su gente y al Ejército Rojo, evitando sin embargo toda mención del término *comunismo* —causa fundamental de la posterior demonización del país por parte de las sucesivas Administraciones estadounidenses— y de las múltiples purgas llevadas a cabo por el mandatario desde la década de los años treinta. Las ejecuciones sumarias y el confinamiento en campos de concentración de miles de opositores del estalinismo son, así, borrados de la historia oficial que presenta Capra como un mecanismo para ensalzar la (ilusoria) fortaleza de la unidad nacional soviética.

La batalla de China utiliza una estrategia similar. El documental ensalza la naturaleza pacífica del pueblo chino señalando que «en sus cuatro mil años de Historia nunca han hecho una guerra de conquista». Mediante esta afirmación, el director establece una comparación con Estados Unidos, indicando que ambos países «odian la guerra», pero se han visto forzados a entrar en este conflicto como resultado de una agresión externa. Lo que el documental no menciona, en su afán por representar la unidad china frente al Imperio de Japón, es la violenta represión que el dictador Chiang Kai-shek (líder del Partido Nacionalista y a quien *Why We Fight* describe como el unificador

de la China moderna) emprendió contra el empuje del bando comunista de Mao Tse-tung en una operación en la que ordenó purgar a cientos de miembros de su propio partido para consolidarse en el poder. De nuevo, la serie disfraza las prácticas dictatoriales de un país situándolo bajo el amplio paraguas del «mundo libre», centrándose en este caso en la representación de los planes imperialistas de Hirohito en China, primer paso en «la conquista de toda Asia». El documental narra primero la invasión de Manchuria en 1931 —acontecimiento ya presentado en *El ataque de los nazis*— cuyo tratamiento supone una de las mayores licencias históricas de la serie. Según expone el narrador, fue esta ofensiva japonesa —y no la invasión alemana de Polonia en 1939— la que marcó el comienzo de «la guerra que hoy estamos librando». Esta alteración temporal cumple dos funciones: por un lado, contrasta el aparente pacifismo chino con la tradición guerrera de Japón, alimentada ahora por sádicos líderes que tienen en su punto de mira la esclavización de los estadounidenses; por el otro, supone una crítica hacia la no intervención de la Liga de las Naciones ante los primeros signos de la violencia japonesa, hecho que según el documental, dio carta blanca a la invasión de Etiopía por parte de Mussolini, al estallido de la Guerra Civil española, al avance nazi en Europa y finalmente, al bombardeo de Pearl Harbor (figura 12). La referencia a todos estos acontecimientos, realizada

a través de la concatenación de titulares de prensa proyectados sobre columnas de humo y fuego, buscaba demostrar que el aislacionismo no debía ser considerado como una opción viable. Para reforzar esta postura, *La batalla de China* representa también el ataque a la ciudad de Shanghai, ocurrido en 1937, en el que «los japoneses introdujeron en el mundo moderno un nuevo tipo de guerra»: el bombardeo indiscriminado sobre la población civil¹⁰. Las cruentas imágenes de la masacre contribuyen a la negación del antiintervencionismo: si el pueblo japonés estaba unificado bajo la veneración a su emperador, Estados Unidos debía estarlo en nombre de la libertad.

Sin embargo, la realidad en suelo norteamericano distaba mucho de la imagen idílica que proyectaba la serie. La tierra de la libertad y de las oportunidades era, más bien, la de la segregación racial y la desigual repartición de los derechos, conflictos sociales que quedan ocultos en *Why We Fight* bajo constantes alusiones a la justicia que la Constitución otorgó «a todo el pueblo estadounidense». Asimismo, la representación en pantalla de ciudadanos afroamericanos durante toda la serie es prácticamente nula. Tan solo en algunos de los documentales, como *La guerra llega a Estados Unidos*, podemos observar unos fugaces planos en los que se les representa. Vemos, así, un breve plano de un joven negro alistándose al ejército, otro de un soldado afroamericano defendiendo Pearl Harbor y otro, emplazado en una secuencia en la que el narrador repasa las distintas nacionalidades de los inmigrantes que construyeron el país, en el que varios hombres y mujeres —a quienes se refiere simplemente como «negros», eliminando



Figura 12. Animación de Disney que representa el ataque a Pearl Harbor. *La guerra llega a Estados Unidos* (Anatole Litvak, 1945)

sus lugares de origen— cosechan algodón «bajo el ardiente sol del Sur», en la que supone una abrumadora simplificación de la esclavitud. De esta forma, *Why We Fight* elimina la representación de todo conflicto racial para ofrecer una visión unificada de los Estados Unidos. Ni siquiera en *El soldado negro*, documental que no pertenece a esta serie pero que fue también supervisado por Capra y que estaba destinado a la persuasión de jóvenes de color para su alistamiento al ejército y a la educación de la audiencia blanca (DOHERTY, 1993: 213), tampoco se hace una crítica a la desigualdad y la opresión racial. Por el contrario, en este proyecto el narrador señala que «esta vez, no es una guerra entre hombres, sino una guerra entre naciones» llamando, igual que *Why We Fight*, a la unidad nacional como forma de combatir los peligros totalitarios.

Por otra parte, la serie de Capra también amputa otro pedazo de la Historia norteamericana, menos conocido fuera del país: el referido a la utilización por parte del Gobierno de Roosevelt

EL ANTISEMITISMO, ELEMENTO CLAVE DE LA CRUZADA EMPRENDIDA POR HITLER, QUEDA DILUIDO EN LA SERIE, MINIMIZADO POR LOS ATAQUES DEL EJE

de varios campos de concentración localizados especialmente en el oeste de los Estados Unidos. Como señala Bodnar, el presidente, apelando a la seguridad nacional, decretó tras el bombardeo de Pearl Harbor el traslado forzado y la reclusión de alrededor de 120.000 japoneses y ciudadanos norteamericanos de ascendencia nipona en campos de internamiento (2010: 189-190). La eliminación de estas prácticas en la serie responde a las mismas directrices seguidas en *La batalla de Rusia*, *La batalla de China* o incluso *La guerra llega a Estados Unidos*. Mostrar la privación de los derechos y el confinamiento forzado de ciudadanos estadounidenses a manos de su propio Gobierno Federal obstaculizaría la consecución de la unidad nacional estadounidense, la cual ya suponía un reto debido a las desavenencias entre los sectores intervencionistas e aislacionistas. La estrategia empleada en la serie busca, de esta forma, salvaguardar la imagen del país como máximo exponente mundial de la libertad y la democracia, al mismo tiempo que bloquea la infiltración de estas prácticas —más propias de las tiranías contra las que la serie convocaba a luchar que de una potencia del «mundo libre»— en la memoria colectiva de los estadounidenses. *Preludio a la guerra* y especialmente *La guerra llega a Estados Unidos* se centran en construir la imagen del país como abanderado de la batalla contra la opresión totalitaria mostrando las bondades de la *American way of life* frente al modo de vida (o «modo de muerte», como lo describe el narrador en una sonrojante analogía) que ofrecían las fuerzas del Eje, consistente en la diseminación del terror dentro y fuera de sus fronteras. A lo largo de la serie se hacen múltiples referencias a la política exterior de

estas potencias: el plan de Mussolini para revivir al Imperio romano, el informe Tanaka según el cual Japón dominaría el mundo y el apabullante poder de Hitler que lo haría arder en llamas se describen de una forma casi mitificada para preparar y motivar a los soldados estadounidenses ante el escenario bélico al que habían sido citados. Sin embargo, la representación de la represión de estos líderes hacia los opositores dentro de sus territorios es minimizada. En *Preludio a la guerra* se hace referencia, a través de una cita del *Mein Kampf* de Hitler, a la fuerza bruta como mecanismo para acallar las voces de «los pocos que todavía creían en la libertad». Del mismo modo, en *El ataque de los nazis*, segundo documental de la serie, podemos observar otra fugaz alusión. Tras un discurso relatado por una voz en *off* con un teatralizado acento alemán, en el cual se hace referencia al sometimiento de todos los trabajadores germanos a «la misión secreta nazi» (la conquista del mundo), Walter Huston recupera la narración del documental para describir las consecuencias que esperan a los opositores: «el que esté en desacuerdo no comerá. O desaparecerá en un campo de concentración. O recibirá esto [corta a una escenificación del fusilamiento de cuatro civiles]». Podemos observar como en estos dos documentales las alusiones a la represión interna se llevan a cabo mediante una generalización de las víctimas. La narración nos dice que *todo* opositor será confinado o ejecutado, pero no hace ninguna mención específica de, entre otras cosas, la persecución y el exterminio a los que los judíos estaban siendo sometidos en Europa. El antisemitismo, elemento clave de la cruzada emprendida por Hitler, queda diluido en la serie, minimizado por la magnitud de los ataques del Eje en diferentes partes del planeta. *Why We Fight* moldea, mediante todas estas estrategias, la realidad histórica para ajustarse a las necesidades propagandísticas promovidas desde Washington, primando la descripción del peligro que acechaba a los Estados Unidos sobre una rigurosa representación de la violenta realidad que se vivía en el resto del mundo.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Pese a que la serie había sido vista por más de cincuenta millones de espectadores hacia el final de la guerra (ROLLINS, 1996: 84), el modelo de documental de adoctrinamiento propuesto por *Why We Fight* quedó prácticamente obsoleto tras la contienda. Como señala Harris (2014: 330), ya para el estreno de *La batalla de China*, sexto documental de la serie, este tipo de proyecto comenzaba a dar signos de agotamiento entre la audiencia (incluyendo a los propios soldados), perdiendo terreno ante los nuevos documentales de guerra que, cada vez más, se elaboraban a partir de la movilización de un equipo de rodaje a los lugares en conflicto. Claudia Springer (1986: 151) indica que durante la guerra de Vietnam (1955-1975), el Departamento de Guerra estadounidense financió la realización de varios documentales propagandísticos de los cuales, tan solo uno, *Why Vietnam?* [¿Por qué Vietnam?] (1965) seguía las pautas marcadas por la serie de Capra. El resto introducía un estilo más sutil y sofisticado, describiendo desde un enfoque supuestamente etnográfico la vida diaria de los vietnamitas y la benevolencia de la intervención militar norteamericana en el país, al mismo tiempo que justificaba mediante planteamientos pseudocientíficos toda simplificación o exageración empleada para representar a la gente y la cultura de Vietnam (SPRINGER, 1986: 152). A diferencia de lo que ocurrió con algunas de las películas que conforman *Why We Fight*, ninguno de estos nuevos documentales de adoctrinamiento fue estrenado para la audiencia general.

El rechazo que provocó en Estados Unidos esta larga guerra disparó la elaboración de documentales que objetaban la necesidad de luchar impulsada por las producciones propagandísticas del ejército. De entre estas obras contestatarias, realizadas desde una óptica pacifista en la que finalmente tenía cabida la voz de los vietnamitas, destacan varios documentales realizados durante los años del conflicto, como *In the Year of the Pig* [En el

año del cerdo, Emile de Antonio, 1968], *Winter Soldier* [Soldado de invierno, 1972], autocrítica producida por la Asociación de Veteranos de Vietnam Contra la Guerra, o el ganador del Oscar al mejor documental en 1975, *Hearts and Minds* [Corazones y mentes], dirigido por Peter Davis. La concepción polarizada del mundo en la que se basaba Capra para alertar sobre la posibilidad de que el enemigo marchara victorioso por la Avenida Pensilvania, centro neurálgico de Washington que conecta la Casa Blanca con el Capitolio, quedaba sustituida en estos documentales por una crítica a la propia intervención militar estadounidense, reflejando el posicionamiento antibélico de gran parte de la sociedad y estableciendo un modo de hacer cine documental cuya estrategia, a diferencia de la empleada por Capra en *Why We Fight*, ha perdurado hasta nuestros días. ■

NOTAS

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

- 1 La creciente inserción de mensajes políticos a favor de la movilización bélica en las producciones de Hollywood encontró una fuerte resistencia en los sectores aislacionistas del Senado, los cuales pusieron en marcha una serie de investigaciones a los magnates de la industria cinematográfica —en su mayoría judíos exiliados de Europa— a quienes acusaban de corromper al sector y de convertirlo en una máquina de propaganda (KOPPEL y BLACK, 1987: 40).
- 2 La *Signal Corps* comenzó su camino cinematográfico en 1929. Sus cortometrajes presentaban información sobre cómo utilizar diferentes armas o afrontar situaciones en el frente mediante tediosas explicaciones, evitando todo uso de argumento, personajes,

- humor, animaciones y música no militar (HARRIS, 2014: 113).
- 3 Ford fue el primero de estos directores en tomar parte activa en el ejército. Lo hizo, de hecho, meses antes del bombardeo de Pearl Harbor al unirse a la Reserva Naval de forma oficial, donde creó la *Field Photographic Branch*, sección de la Marina encargada, entre otras tareas, de la elaboración de documentales propagandísticos (LEVY, 1998: 23).
 - 4 Ford también contribuiría con otros documentales como *Sex Hygiene* [Higiene sexual] (1942), cortometraje instructivo en el que mostraba a los soldados las consecuencias de contraer enfermedades venéreas, o *El 7 de diciembre* (December 7th, 1943), acerca del bombardeo de Pearl Harbor, por el que también obtuvo una estatuilla.
 - 5 George Stevens fue reemplazado por John Huston en este proyecto, que recibiría el título de *Victoria en Túnez*. Huston grabó sus imágenes a miles de kilómetros del lugar de la contienda, concretamente en Orlando (Florida), incidiendo aún más en el carácter ficcional del proyecto (GUNTER, 2012: 132).
 - 6 En el texto original: «I have never been Chief of Staff before. Thousands of young Americans have never had their legs shot off. Boys are commanding ships today, who a year ago had never seen the ocean before». La traducción utilizada en el ensayo es mía.
 - 7 El documental de Riefenstahl poco tenía que ver con las producciones que la *Signal Corps* llevaba realizando desde su creación para instruir a los nuevos reclutas. En primer lugar, la directora alemana contó con un gran despliegue de medios y de personal técnico durante la semana que duró el congreso. Entre otros aspectos destacables de la producción, Riefenstahl tuvo a su servicio a un equipo de más de ciento setenta personas con cerca de treinta cámaras, cuatro unidades de sonido, un dirigible y un avión para captar tomas aéreas y un sistema a modo de ascensor acoplado al mástil de una de las enormes banderas con la cruz gamada que presidían el escenario, que permitía tomar planos generales en movimiento de la milimétrica disposición de la masa alemana congregada en el estadio de la ciudad (BARSAM, 1975: 23-25).
 - 8 Como señala McBride (2011:467), esta idea no era nueva. En 1940, producciones documentales británicas como *Yellow Caesar* [César amarillo], sátira de Mussolini dirigida por Alberto Cavalcanti, o *The Curse of the Swastika* [La maldición de la esvástica], centrada en el poder creciente del Partido Nacional-socialista, ya habían utilizado técnicas similares. Del mismo modo, y en el mismo año, aparecía en Estados Unidos *The Ramparts We Watch* (cuyo título supone una referencia a una estrofa del himno norteamericano), que torna la película nazi *Feuertafe* [Bautismo de fuego] (1940) en contra de su propósito inicial.
 - 9 Los documentales estrenados en circuitos comerciales estadounidenses e internacionales fueron *Preludio a la guerra*, *La batalla de Rusia* y *La guerra llega a Estados Unidos*. Los dos primeros, además, recibieron el premio Óscar al Mejor Documental.
 - 10 Como señala Patterson (2007: 2), esta forma de guerra ya se había puesto en práctica varios meses antes de la ofensiva sobre Shanghái, concretamente, durante la Guerra Civil española, cuando la Legión Cóndor arrasó la ciudad de Guernica.

REFERENCIAS

- BERTELSEN, Lance (1989). San Pietro and the "Art" of War. *Southwest Review*, 74, nº 2, 230-256.
- BARSAM, Richard M. (1975). *Filmguide to Triumph of the Will*. Bloomington: Indiana University Press.
- BODNAR, John (2010). *The "Good War" in American Memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- BOHN, Thomas (1977). *An Historical and Descriptive Analysis of the "Why We Fight Series"*. Nueva York: Arno Press.
- CAPRA, Frank (1971). *The Name Above the Title: An Autobiography*. Nueva York: Macmillan.
- CULBERT, David (1983). 'Why We Fight': Social Engineering for a Democratic Society at War. En K. SHORT (ed.), *Film and Radio Propaganda in World War II* (pp. 173-191). Knoxville: The University of Tennessee Press.
- DOHERTY, Thomas (1993). *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*. Nueva York: Columbia University Press.

- GIRONA, Ramón (2007). Estados Unidos en guerra. Why We Fight de Frank Capra. La Historia al servicio de la causa aliada. *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, 41-57.
- GUNTER, Matthew C. (2012). *The Capra Touch: A Study of the Director's Hollywood Classics and War Documentaries, 1934-1945*. Jefferson: McFarland & Company.
- HARRIS, Mark (2014). *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*. Nueva York: Penguin Books.
- KOPPEL, Clayton R. y BLACK, Gregory D. (1987). *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Nueva York: The Free Press.
- LEVY, Bill (1998). *John Ford: A Bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press.
- MCBRIDE, Joseph (2011). *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. Jackson: University Press of Mississippi.
- MOSS, Marilyn Ann (2004). *Giant: George Stevens, a Life on Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- PATTERSON, Ian (2007). *Guernica and Total War*. Cambridge: Harvard University Press.
- ROLLINS, Peter C. (1996). Frank Capra's Why We Fight Series and Our American Dream. *Journal of American Culture*, 19, nº 4, 81-86.
- SPRINGER, Claudia (1986). Military Propaganda: Defense Department Films From World War II and Vietnam. *Cultural Critique*, nº 3, 151-167.

HOLLYWOOD Y LA CONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA OFICIAL: LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL SEGÚN LA SERIE DOCUMENTAL *WHY WE FIGHT* (FRANK CAPRA, 1942-1945)

Resumen

Tras el bombardeo de Pearl Harbor por parte de la Armada Imperial Japonesa, el gobierno de los Estados Unidos implementó un programa de propaganda que buscaba convencer a los soldados y a la población norteamericanos de la necesidad de entrar en la Segunda Guerra Mundial. Este programa contó con la participación de cineastas de Hollywood de primer nivel, los cuales realizaron producciones documentales en las que otorgaban un sentido narrativo al conflicto bélico. De entre estos directores destaca, por su gran producción, el italoamericano Frank Capra, autor de la serie *Why We Fight*. El presente artículo se centra en mostrar cómo, a través del uso del cine documental, el gobierno de Estados Unidos y Capra crearon en esta serie una narración de la Segunda Guerra Mundial que, mediante olvidos premeditados, manipulaciones y simplificaciones históricas, estableció la versión oficial del conflicto.

Palabras clave

Frank Capra; Hollywood; Segunda Guerra Mundial; cine documental; propaganda; historia oficial.

Autor

Jaume Antuñano San Luis (Valencia, 1986) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Cardenal Herrera - CEU. Posee un Máster en Estudios Hispánicos por la University of Georgia (Estados Unidos), donde actualmente realiza sus estudios de doctorado e imparte clases de lengua española. Su investigación principal gira en torno a la memoria histórica, enfocándose concretamente en la representación literaria y cinematográfica de discursos que desafían la historia oficial. Contacto: jaumeasl@uga.edu.

Referencia de este artículo

ANTUÑANO SAN LUIS, Jaume (2016). Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental *Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 33-44.

HOLLYWOOD AND THE SHAPING OF THE OFFICIAL STORY: THE SECOND WORLD WAR ACCORDING TO THE DOCUMENTARY SERIES *WHY WE FIGHT* (FRANK CAPRA, 1942-1945)

Abstract

After Japan bombed Pearl Harbor, the United States government implemented a new system of propaganda that sought to convince American soldiers and average citizens alike of the necessity to enter World War II. This system counted on the participation of top Hollywood filmmakers, who filmed documentaries that shaped war as a narrative. Among these distinguished filmmakers, Frank Capra, author of the *Why We Fight* series, emerged as the most prolific propaganda cineaste of his time. This article analyzes how, through the use of documentary cinema, the US government and Frank Capra created a narration of World War II in the *Why We Fight* documentary series by careful manipulation, omission, and simplification of historical events in order to shape the official story of the conflict.

Key words

Frank Capra; Hollywood; Second World War; Documentary; Propaganda; Official Story.

Author

Jaume Antuñano San Luis (Valencia, 1986) has a Bachelor's degree in Media Studies from the Universidad Cardenal Herrera - CEU. He received his Master's degree from the University of Georgia (USA), where he is currently pursuing a PhD degree and is teaching Spanish. He specializes in contemporary literature and film with a focus on Memory Studies, particularly as it relates to discourses that challenge the official story. Contact: jaumeasl@uga.edu.

Article reference

ANTUÑANO SAN LUIS, Jaume (2016). Hollywood and the Shaping of the Official Story: The Second World War According to the Documentary Series *Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 33-44.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

ESCENIFICAR LA AUSENCIA: *SHOAH*, DE CLAUDE LANZMANN (1985)

IGNACIO RAMOS

Una de las escenas más sobrecogedoras del documental sobre el Holocausto rodado por Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), se desarrolla durante la segunda parte del film, en el interior de una barbería. En ella, Lanzmann, asumiendo la función de entrevistador, insiste reiteradamente por medio de preguntas a Abraham Bomba, superviviente de Treblinka, para que recuerde los más nimios detalles de su traumática experiencia como «peluquero» de todas aquellas mujeres que, minutos antes de encontrar la muerte en la cámara de gas, habían de presentar sus cabezas completamente afeitadas. El director, lejos de arredrarse ante la carga emotiva que implica el recuerdo traumático en el entrevistado, lo empuja hasta la rememoración total del pasado. Éste, tras mostrarse en un primer momento evasivo y reservado durante la simple descripción de los hechos acontecidos, es presionado para que repita con exactitud los gestos y las acciones que solía realizar durante los minutos previos a la aniquilación de centenares

de personas. Precisas, detalladas, en algún caso incluso banales, aunque siempre insistentes, las preguntas de Lanzmann tratan de romper con la cadena de recuerdos establecidos, domesticados por el testigo en su memoria, no tanto con el fin de recrear, utilizando la expresión de Ora Gelley, la «escena del crimen» (1998: 831), sino de retrotraerlo a un momento determinado del pasado; resucitarlo frente al espectador por medio de una mímica gestual que posibilita a Bomba visualizarse de nuevo en el contexto concentracionario y revivir los momentos olvidados, traducidos en su inarticulación lingüística y en el llanto desconsolado.

Si bien resulta imposible trasladar a estas líneas la vulnerabilidad y el colapso psíquico al que sucumbe Bomba, revelados por la larga pausa que se produce en su habla, la calificación de «insistencia sádica» realizada por críticos como Dominique LaCapra (1997: 257) para describir la perseverancia del director por extraer su recuerdo —«vemos algo similar a una tortura», llegará a

LA INMERSIÓN DEL ENTREVISTADO EN EL PASADO POR MEDIO DE OBJETOS QUE ACTÚAN DE MANERA PROUSTIANA COMO CATALIZADORES TEMPORALES MUESTRA UN SENTIDO PROFUNDAMENTE TEATRAL DEL EJERCICIO MEMORÍSTICO

decir Inga Clendinnen (1999: 178)— da cuenta de su práctica inquisitiva de entrevista y del traumatismo producido en el sujeto por medio de la rememoración. En un claro ejemplo de traslación del espacio del documental al universo clínico, entrevistador y entrevistado adoptan las funciones de médico y paciente, con la diferencia de que la emergencia discursiva del pasado traumático de Bomba no tiene por fin su curación por medio de su reencarnación sino su perpetuación en el director y en el espectador. El director no busca tanto extirpar la dolencia pasada cuanto resucitarla ante el testigo actual con el objetivo de mostrarla en su exactitud y de evidenciar su perennidad en el tiempo, contribuyendo por medio de su visualización a lo que Sánchez-Biosca (2009) denomina «pedagogía del horror». En palabras de Lanzmann, recogidas en el volumen recopilatorio de entrevistas y artículos sobre el documental editado por Bernard Cuau y Michel Deguy, *Au sujet de la Shoah*, es exactamente en el momento en que el entrevistado revive la escena cuando, finalmente, «la verdad se encarna» (CUAU y DEGUY, 1990: 298).

Esta noción de «encarnación» como acceso a una verdad soterrada en la psique del individuo resulta interesante para constatar el ejercicio de adecuación espacial y discursiva llevada a cabo por el director en su estrategia de recuperación y actuación del recuerdo. Tras seguir el rastro de Bomba desde Nueva York a Tel Aviv durante más de dos años, previamente a rodar la escena, Lanzmann alquiló una barbería que serviría de decorado a la entrevista, y contrató los servicios

de «extras» que actuarían como sujetos anónimos, incapaces siquiera de entender la lengua —el inglés— en la que el intercambio se produciría, a los que Bomba simularía cortar el pelo. La adecuación del espacio situacional al testimonio del superviviente —constatable igualmente en la locomotora alquilada al servicio de ferrocarriles polaco para contextualizar el relato oral de otro testigo, Henryk Gawkoski, otrora encargado de conducir los trenes en los que los judíos fueron deportados a los campos de concentración durante la guerra; función que acomete nuevamente durante la entrevista— ejemplifica su voluntad de *escenificar* el recuerdo. La inmersión del entrevistado en el pasado por medio de objetos que actúan de manera proustiana como catalizadores temporales muestra un sentido profundamente teatral del ejercicio memorístico. Antes que una simple descripción de lo ocurrido, Lanzmann busca una vivencia real del pasado, emergente no a partir de un decorado fiel, historiográfico, de aquél —el material de archivo, así como la utilización de objetos históricos, quedan completamente descartados durante el rodaje— sino a través de situaciones que desencadenan el recuerdo en el sujeto entrevistado. Con el fin de desatar ese recuerdo *revivido*, el director sitúa al testigo en un espacio familiar aunque incómodo —Bomba es (re)contextualizado en una barbería de Tel Aviv, del mismo modo que Simon Skrebnick, uno de los dos únicos supervivientes de una matanza de cuatrocientos mil judíos polacos ocurrida entre diciembre de 1941 y enero de 1945, es trasladado al lugar en que ésta se produjo, Chelmno—. El desplazamiento físico no busca la reconstrucción histórica, sino la recuperación de la vivencia, el retorno a los *lugares de memoria*, en el sentido de Pierre Nora (1984-1992), albergados en la psique del individuo, cuya recuperación y actuación son la única fuente y modo de acceso a la verdad objetiva de la experiencia traumática del Holocausto. El propio Lanzmann lo explicitará con claridad al proclamar en una entrevista mantenida con Shoshana Felman en 1986: «*Shoah* no es un

film histórico [...] el film es una encarnación, una resurrección» (FELMAN, 2000: 112).

Por cuanto para el director la experiencia personal prima sobre la historicidad, la sensación sobre el dato —siendo precisamente la primera la auténtica base historiográfica del segundo— no resulta extraño el alto grado de teatralización al que somete los testigos y supervivientes entrevistados en el documental. Robert Skloot afirma que «Lanzmann quiere poner a verdugos, víctimas y observadores "sobre el escenario"» (2012: 266). El propio director así lo reconocía en 1985, en una entrevista titulada «Le lieu et la parole» recogida en el volumen editado por Cuau y Deguy, en la que explicaba la necesidad de ficcionalizar a los testigos y supervivientes, convertirlos en «personajes» de una «puesta en escena» (CUAU y DEGUY, 1990: 301). La simple descripción de lo sucedido no basta para Lanzmann; es necesaria la re-vivencia: «[...] Debían actuarlo, es decir, irrealizarlo. Eso es lo que define lo imaginario: irrealizar. Es el tema central de la paradoja del actor. Había que situarlos en una cierta posición física. No para hacerles hablar, sino para que la palabra se volviera de repente transmisible y se cargara de otra dimensión» (CUAU y DEGUY, 1990: 301). La alusión por su parte a la «paradoja del actor» remite indefectiblemente a un texto pionero homónimo en la teoría de actuación francesa de la Ilustración, escrito por Denis Diderot entre 1773 y 1777, y revela una inquietud investigadora en los fundamentos de la mímica y reproducción de la realidad por parte del actor. Sintetizado en la dislocación que plantea Diderot entre «actuar con el alma» —esto es, sentir las emociones que interpreta— y «actuar con la inteligencia» —reproducir con exactitud pero sin sentir aquello que se interpreta— Lanzmann apuesta por la primera de estas dos posibilidades, abogando por una revivencia total del pasado que desnuda públicamente al sujeto, identificado con el sentimiento expresado.

Precisamente esa voluntad de reencarnar, de revivir el recuerdo obligan al director a renunciar

a toda imagen de archivo. Si *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais (1955), ha pasado a la posteridad por lo que Thomas Doherty denomina «el equilibrio imagístico entre lo archivístico y el material creativo» (1987: 4), *Shoah* lo ha hecho igualmente por su rechazo absoluto a la inclusión de toda imagen que no remita al *presente* de los supervivientes y de los campos. A diferencia de la cohorte de documentales sobre el Holocausto que precedieron y siguieron a *Shoah*, Lanzmann concibe un film completamente desnudo, compuesto únicamente del relato oral actual proporcionado por el testigo, el superviviente o el criminal —los minutos que recogen, a través de una cámara oculta, las declaraciones de los propios nazis respecto de lo ocurrido, resultan un hito distintivo del documental— y una cámara que rastrea los escenarios presentes de la masacre.

Tal austeridad en el uso iconográfico del material de archivo aparece explicado por el interés del propio director en resucitar un recuerdo y reencarnarlo a través de la oralidad del superviviente, antes que en confinarlo al estatismo de la imagen fotográfica. La postura narrativa de Lanzmann, centrada en las imágenes mentales que asaltan al espectador a partir de la narración antes que en aquellas que nos podrían ser mostradas «docudramáticamente», busca una mayor libertad y hondura imaginativa. Frente a la imposición de la visualización basada en lo percibido únicamente en la imagen mostrada, el director opta por la apertura conceptual del relato, orgánicamente renovado en la imaginación de cada uno de los receptores del mismo. Para Lanzmann, el material de archivo no es más que un testimonio fijo, desprovisto de toda vitalidad, y ficticio por cuanto parcial. La imagen de archivo sella el recuerdo, lo desvitaliza, neutralizando su pervivencia; en ella el recuerdo se momifica, quedando reducido a esa imagen en concreto, y anclándose en el pasado. Por el contrario, a través del relato oral, vivo, nos dice el director, el recuerdo se renueva y se perpetúa, se reencarna en un acto de habla *performativo*

(Biosca, 2009: 132) por el que la acción rememorada es *recreada*, desvaneciéndose su historicismo anacrónico, interpelándonos directamente como receptores de la misma.

El rechazo frontal a todo documento de archivo, así como la resurrección del momento vivido, ancla inexorablemente la imagen y el relato en el presente narrativo y en el presente del espectador, fundiendo los regímenes temporales convencionales. Pasado y presente se diluyen, solapándose por medio de un relato y una imagen cuyo objetivo es crear un efecto tan estético cuanto moral. Así, la negación del enclaustramiento del Holocausto en el pasado y su actualización presente resultan capitales para comprender el fin último del documental. «El peor crimen tanto moral como artístico que se pueda cometer en una obra sobre el Holocausto», afirma Lanzmann, «es considerarlo como un hecho del pasado» (CUAU y DEGUY, 1990: 316). El film sólo puede ser, por lo tanto, «una investigación sobre el presente del Holocausto», una indagación en las heridas y cicatrices que ha dejado en aquellos que lo vivieron y que persisten en la actualidad, sumergiéndolos en lo que denomina una «intemporalidad alucinante» (CUAU y DEGUY, 1990: 316). En la medida en que, para el director, el Holocausto no ha de incrustarse en el pasado, sino en el presente, las estrategias de recuperación del recuerdo buscan confirmar la ineluctable circularidad de la experiencia traumática, la necesidad de revivirla y de transmitirla en la actualidad, recreando lo que Gabriele Spiegel denomina la metafísica y teatral *presencia del ahora* (2002: 150).

Resulta inevitable constatar la similitud de la empresa de Lanzmann con los principios articuladores de la conmemoración litúrgica judía. En este sentido, el documental ha de concebirse no sólo como un testamento de solidaridad cultural, sino de fe religiosa. En palabras de Doherty, «Lanzmann no sólo se interesa en el Holocausto como investigador, sino también como "judío"» (1987: 3). La consideración de la experiencia

histórica como una perpetua reencarnación de los acontecimientos vertebradores de su cultura a través de la recitación oral se basa en un intento de revivir, en el presente, por medio del rito sagrado, hechos pasados articuladores de su identidad. El objetivo final del acto es idéntico a aquel que prevé el director: fundir en uno solo ambas temporalidades —Lanzmann hablará de «la abolición de toda distancia entre pasado y presente» (CUAU y DEGUY, 1990: 301)— reunir en una misma entidad emisor y receptor, en una suerte de colectividad única aglutinadora de la experiencia compartida y transmitida que hace de la ausencia un elemento presente y de la Historia un concepto inmerso en el ciclo de la memoria litúrgica (SPIEGEL, 2002).

**EL DOCUMENTAL OSCILA
CONSTANTEMENTE ENTRE LO VISIBLE
Y LO INVISIBLE, ENTRE LA AUSENCIA Y
SU RASTRO, PROBLEMÁTICA RESUMIDA
EN EL OXÍMORON CONSISTENTE EN
LA NECESIDAD DE TESTIMONIAR UN
HECHO CUYO TELOS NO ERA OTRO
QUE ANIHILAR LA PRESENCIA DE TODO
TESTIGO**

Los tintes sacramentales de la escenificación de la ausencia llevada a cabo por Lanzmann se adecuan con exactitud al ritual clásico teatral como espacio de visión de la imagen prohibida. El documental oscila constantemente entre lo visible y lo invisible, entre la ausencia y su rastro, problemática resumida en el oxímoron consistente en la necesidad de testimoniar un hecho cuyo *telos* no era otro que anihilar la presencia de todo testigo. El propio director reconoce la dificultad de visibilizar lo invisible al explicar que la mayor dificultad del film fue afrontar la «desaparición de los rastros: ya no queda nada, es la nada, y había

que hacer un film a partir de esa nada» (CUAU y DEGUY, 1990: 295). Es este bascular entre lo sabido y la imposibilidad de saber —lo que Maurice Blanchot, en *L'écriture du desastre* (1980) resume en la paradoja de jamás olvidar lo que jamás se podrá saber— aquello que confirma la esencia teatral más primaria del film.

Como el ritual religioso y el documental de Lanzmann, el hecho teatral se basa en una palabra encarnada, proferida y recibida, dando lugar a una participación colectiva y comunitaria en el acto cuya más visible demostración son las festividades dionisiacas originarias del teatro griego. Al igual que en la Grecia clásica, el hecho teatral representa una epifanía: una revelación de la imagen de la divinidad, resguardada hasta ese momento y protegida de la vista del espectador hasta su depósito sobre el altar o *thymele*. La *skené* clásica, término del que deriva la *escena* contemporánea, adquiere así un significado simbólico de frontera entre lo mostrado y lo oculto. Tras ella se esconde lo divino e invisible, manifestado sobre el *proskenion* y la *orchestra* a través del actor y de la representación (SURGERS, 2007: 24-25). La etimología del espacio teatral —*theatron*, derivado del verbo *theaomai*— da cuenta con exactitud de ese lugar en el que el espectador va no solo a *ver*, sino a contemplar un espectáculo, a ser víctima de una ensoñación, de una *visión* (SURGERS, 2007: 24). El propio Lanzmann alude al potencial visionario inherente a la palabra encarnada al afirmar haber recibido una carta de un espectador que aseguraba haber visto y oído por primera vez, a través del documental, el grito de un niño al entrar en la cámara de gas: «me sucede que me encuentro con gente que está convencida de haber visto documentos en el film: son alucinaciones suyas [...] El film activa la imaginación» (CUAU y DEGUY, 1990: 297). Como el texto teatral, *Shoah* adquiere su vigor por medio de su encarnación antes que por su lectura: el film es la materialización de la palabra escenificada, devuelta a la vida por me-

dio de la actuación, aquella que supera la meramente leída, narrada o mostrada.

La teatralidad del documental se refuerza además por su riguroso cumplimiento de la triple unidad clásica de coordenadas espaciales, temporales y actanciales propias de los parámetros compositivos enunciados prescriptivamente en la poética aristotélica. A pesar de la amplia variedad de decorados, la unidad de significado simbólico del film confiere una espacialidad y cronologías encastilladas, confinadas. En gran medida transposición de la cerrazón y hermetismo característicos del tiempo y espacios concentracionarios de los campos y de los trenes —leitmotiv este último ampliamente reiterado a lo largo del film en tanto que símbolo del movimiento del individuo deportado, pero también de la movilidad del recuerdo recuperado en el presente— el documental es el producto de múltiples espacios que no hacen sino remitir a un único y mismo universo: el de la cerrazón del *lager* y el de la prisión del recuerdo mental. El dramatismo emerge precisamente del hecho que, a pesar de la variedad de localizaciones geográficas, todas ellas confluyen en un mismo y único referente —el campo— que provoca la condensación de significantes intensificando así el patetismo de lo relatado.

Esta condensación de la variedad espacial, metonímicamente encerrada en la unicidad de la experiencia personal, tiene por expresión una cronología acorde con la síntesis de lo amplio en lo concreto. *Shoah* rechaza construir el relato en torno a una progresión cronológica lineal, acorde con el devenir de los acontecimientos históricos. La división del documental en dos partes tituladas «First Era» y «Second Era» no es tan temporal cuanto moral y política: tal partición responde más, como apunta Jay Geller, al proceso inicial de adquisición de conocimiento respecto de lo ocurrido, mientras que, en un segundo tiempo, se evoca la necesidad de actuación respecto de ese conocimiento —lo que el autor resume en la contraposición «obtener conocimiento» vs «qué hacer con

ese conocimiento» (1985: 31)—. De este modo, si bien el relato oral de los testigos permite trazar el genocidio judío durante la Segunda Guerra Mundial, el inicio y fin del documental no coinciden con el surgimiento de la «solución final» y el fin de la guerra. Igualmente, tampoco la vida privada de los testigos es revelada al espectador: su identidad queda supeditada exclusivamente a la recreación de lo acontecido, ignorándose su suerte anterior o posterior. La puntuación temporal es, en consecuencia, siempre dispar, tan arbitraria como la selección de los supervivientes cuyos testimonios avanzan y retroceden en el tiempo. No es tanto un hecho cuanto una experiencia lo que quiere plasmar Lanzmann. Por ello, frente a la distribución cronológica convencional, el director prima el recuerdo desordenado, aleatorio, vivo, idéntico en su (des)organización a la azarosa reminiscencia del trauma sufrido, y a las reacciones psicológicas y morales que éste desencadena.

Acaso el motivo de este modo de expresión de la temporalidad sea precisamente el simbolismo asociado al propio documental. Uno de los principales distintivos de *Shoah* respecto de sus homólogos cinematográficos reside en su extensa duración, tanto en el periodo correspondiente a su preparación, ejecución y edición, cuanto en el de su visionado. En múltiples ocasiones, el director ha enumerado el laborioso proceso de elaboración del mismo — más de una década transcurrida entre su concepción en 1974 y su salida al público, en 1985. Este periodo se compone de seis años de búsqueda de los supervivientes por parte de Lanzmann, cuatro años de entrevistas resumidos en trescientas cincuenta horas de diálogos filmados, un laborioso trabajo de edición —a cargo de Ziva Postec y Anna Ruiz— y un metraje final de quinientos sesenta y tres minutos, o lo que es lo mismo, cerca de nueve horas y media. Incluso las condiciones físicas requeridas para su proyección dan cuenta de la magnitud del proyecto. *Shoah* vio la luz en los cines bien a través de sesiones maratónicas de casi diez horas de duración condensadas en un

mismo día, o segmentada en dos mitades de casi cinco horas de duración que podían ser visionadas a lo largo de dos días de la semana. La versión impresa publicada por Gallimard, y compuesta de un exangüe volumen de cerca de doscientas páginas, no es, por lo tanto, más que un pálido reflejo del original filmado.

Sin duda, esta prolongación temporal redundante en la sensación de hastío que no pocos críticos han percibido en algunos receptores, pero que resulta altamente efectiva desde el punto de vista de la emoción y compromiso intelectual buscados en ellos. Por medio de la continua yuxtaposición de relatos descriptivos del asesinato del pueblo judío, Lanzmann trata de reproducir la reiteración cíclica, opresiva, de sus acciones. Toda la magnitud de la burocracia de la destrucción masiva nazi aparece así ante nuestros ojos por medio de una retórica de la repetición (de los trenes que retornan fantasmalmente, vez tras otra, transportando a miles de judíos deportados; de las operaciones de limpieza de las rampas y de las cámaras de gas). La extensa duración de *Shoah* es ante todo una plasmación material de su grandeza épica, corolaria a la magnitud de la devastación de un pueblo y del enorme ejercicio requerido en el espectador para poder no ya comprenderlo, sino siquiera imaginarlo. La expresión del tiempo en el documental se convierte así en un narrador y en un personaje. La gigantesca proporción temporal del film metaforiza la exterminación duradera. Fondo y forma se unen en él, y la insistencia en el leitmotiv de la reiteración se convierte en la expresión verbal e imaginaria de la repetición de la muerte, reencarnada una y otra vez en los testimonios, espacios

LA AMPLIA DURACIÓN DEL DOCUMENTAL SE CONVIERTE EN UN TESTIMONIO ORGÁNICO DEL PESO DEL TIEMPO EN EL ESPACIO CONCENTRACIONARIO

y silencios que puntúan sus cerca de seiscientos minutos.

Por su duración, Fred Camper afirma que el film produce entre el espectador una «tristeza inefable» (2007: 104). La amplia duración del documental se convierte en un testimonio orgánico del peso del tiempo en el espacio concentracionario. La repetición de espacios, relatos, supervivientes, recuerdos, tomas largas, pausas y silencios teatrales durante cerca de diez horas contribuyen a esta dilatación temporal, expresión del tiempo infinito vivido en el campo. Por la acumulación reiterada, el tiempo, en *Shoah*, como en los campos, parece detenerse. Las acciones se repiten, unas tras otras, y es la reiteración lo que anula la individualidad de todas ellas, uniformizándolas, convirtiéndolas en una misma y única. Lanzmann se sirve de la sintaxis reiterativa para crear la espesura de la contención, la dificultad de escapar al ciclo mortal del campo de concentración, a la sistematicidad de la destrucción humana. Son estos mecanismos los que materializan y hacen palpable el peso del tiempo anquilosado ante la muerte, imponiendo, en palabras de Liebman, «un peso poco común sobre el espectador» (2007: 17). El espectador aparece así encerrado en un espacio y tiempos de los que no puede escapar, condenado, como el prisionero del campo y del tren, y como el individuo que rememora su recuerdo, a la repetición traumática, sisífrica, de sus experiencias. En palabras de Timothy Garton Ash, «Lanzmann utiliza los poderes dictatoriales del director para encerrarte en un vagón de ganado y enviarte a Auschwitz en un viaje de nueve horas y media» (1985: 28).

La dilatación temporal se ve igualmente refrendada por medio de la multiplicidad de lenguas que se dan cita en el documental, ejemplo simbólico de la torre de Babel que fueron los propios campos. Yuxtaponiendo un crisol lingüístico que mezcla el inglés, el francés, el alemán, el polaco, el hebreo, el griego, el italiano y el yiddish, el ejercicio de traducción, llevado a cabo por Lanzmann en com-

**ACASO LA PAUSA SEA TAMBIÉN
NECESARIA PORQUE LA ÚNICA
RESPUESTA FRENTE A LO RELATADO,
TANTO POR PARTE DEL DIRECTOR COMO
DEL ESPECTADOR, NO SEA OTRA QUE EL
SILENCIO**

pañía de un intérprete, y trasladado al espectador con la ayuda de subtítulos, contribuye a la pausa y a la extensión de los periodos discursivos. A través de los múltiples testimonios en diferentes idiomas, el espectador es testigo de la transferencia de una lengua a otra, produciendo inevitables retrasos comunicativos en el receptor. Si la fluidez del intercambio se ve por ello afectada, no así la comprensión de la escena. La necesidad de acudir al subtítulo por parte de todo espectador no conocedor de las lenguas empleadas por el director y sus entrevistados permite la focalización de la mirada en elementos visuales inadvertidos en un primer momento. La ralentización en el proceso de comunicación posibilita una mayor detención en los rasgos suprasegmentales de la misma, así como en la gestualidad de los actantes —lo que Moser denomina un «lenguaje corporal inquietante» (2010: 76) en relación a gestos como el del campesino polaco Gawkowski, deslizando horizontalmente su dedo índice sobre el cuello— facilitando la introspección y la asimilación de lo relatado.

Lanzmann plantea así una reflexión sobre el tiempo, en la que el peso de las pausas sirve de cesura, de cambio de decorado y de escena, aunque sólo de manera ilusoria, pues aquéllas no hacen sino dar paso, nuevamente, a testimonios idénticos a los que las antecedieron. Los múltiples altos narrativos crean una falsa sensación de alivio, de ruptura con lo relatado anteriormente, dando lugar a una suerte de esperanza que nunca llega a materializarse y a la frustración de la repetición. Al tiempo que dramáticos, los silencios poseen un

cariz pedagógico. Estos resultan necesarios para que el espectador se comprometa, asuma, interiorice el relato; para que respire y recupere el aliento antes de proseguir en la inmersión en la barbarie. Acaso la pausa sea también necesaria porque la única respuesta frente a lo relatado, tanto por parte del director como del espectador, no sea otra que el silencio.

El resultado final es una escenografía en la que la ausencia —de los lugares, de las víctimas, o de las palabras quebradas en asépticos eufemismos— queda revelada al espectador a través de un tiempo proyectado hacia el pasado y de nuevo hacia el presente. La manipulación orientativa del recuerdo por parte de Lanzmann se pone de manifiesto en el gran número de omisiones en el relato del trauma. No hay rastro alguno de los supervivientes, testigos o, incluso, cómplices franceses que sobrevivieron o contribuyeron a la masacre. Tampoco las mujeres tienen una presencia abrumadora en la narración, convirtiendo el film, como Ferzina Banaji ha apuntado, en «esencialmente un texto masculino» (2010: 127). Mucha menos presencia tienen en el film los miembros de otras culturas, religiones y orientaciones sexuales disidentes de la ideología nazi. Y es que Lanzmann no busca un relato historiográfico que trate de responder al porqué del crimen, dado que toda respuesta desafía a la comprensión y, lo que es peor, banalizaría la experiencia sufrida por medio de su adecuación a un argumentario falsamente lógico — «Aquí no hay porqués», dice Primo Levi en *Se questo è un uomo* (1947), recordando la regla máxima de Auschwitz. Lanzmann plantea, así, con *Shoah*, un fin al debate en torno a la posibilidad de la imagen de representar el trauma. Esta no ha de ser mostrada sino *resuscitada*, para, en palabras de Stuart Liebman, «herir a su público» (2007: 9). El film se convierte de este modo en el único documento visual válido que actúa como testigo de un momento histórico cuya veracidad radica en su transposición al presente y en su llamamiento al conocimiento como

fuerza de acción —no en vano fue Lanzmann el protegido de Jean-Paul Sartre y sucesor de éste al frente de la revista *Les Temps Modernes*— así como de frustración ante la imposibilidad de llevar a cabo, precisamente, toda acción. Acaso la única conclusión sea una apuesta por la transmisión del conocimiento, la responsabilidad y el compromiso con el recuerdo. «El testimonio oral» comenta Lawrence Langer, «es una forma de recordar sin fin» (1991: 159). La teatralidad inherente al documental le concede la fuerza del testimonio vivo, que se renueva y se reencarna en el presente —«reviví esta historia en el presente», dirá Lanzmann (CUAU y DEGUY, 1990: 301)— como el texto dramático, en cada actuación y en cada visionado, superando la fijación natural del film, y haciendo de *Shoah* un acontecimiento histórico en sí mismo. ■

REFERENCIAS

- ASH, Timothy (1985). *The Life of Death*. *The New York Review of Books*, December 19, 1985.
- BANAJI, Ferzina (2010). *The Shoah after Shoah : Memory, the Body, and the Future of the Holocaust in French Cinema*. *L'Esprit Créateur*, 50 (5), 122-136.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- CAMPER, Fred (2007) *Shoah's Absence*. In Stuart Liebman, *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*, New York : Oxford University Press, 103-111.
- CLENDINNEN, Inga (1999). *Reading the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COLOMBAT, André (1993). *The Holocaust in French Film*. New York: Scarecrow Press.
- CUAU, Bernard y DEGUY, Michel (eds.) (1990). *Au sujet de la Shoah: le Film de Claude Lanzmann*. Paris: Belin.
- DOHERTY, Thomas (1987). *Representing the Holocaust: Claude Lanzmann's Shoah*. *Film & History*, 17 (1), 2-8.
- FELMAN, Shoshana (2000). *In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah*, *Yale French Studies*, 97, 103-150.

- GELLER, Jay (1985). The Rites of Responsibility: The Cinematic Rhetoric of Claude Lanzmann's Shoah (1985). *Film & History*, 32 (1), 30-37.
- GELLEY, Ora (1998). A Response to Dominick LaCapra's «Lanzmann's Shoah». *Critical Inquiry*, 24 (3), 830-832.
- LACAPRA, Dominick (1997). Lanzmann's «Shoah»: «Here There Is No Why». *Critical Inquiry*, 23 (2), 231-269.
- LANGER, Lawrence L. (1991). *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press.
- LANZMANN, Claude (1985). *Shoah*. Préface de Simone de Beauvoir. Paris: Gallimard.
- LEVI, Primo (1987 [1947]). *Si c'est un homme* [Se questo è un uomo]. Martine Schruoffeneger, trad. Paris: Juilliard.
- LIEBMAN, Stuart (2007). *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. New York: Oxford University Press.
- MOSER, Keith (2010). The Poignant Combination of Beauty and Horror in the Aesthetic Representations of the Holocaust in Lanzmann's Shoah and Le Clézio's 'Étoile Errante'. *Dalhousie French Studies*, 92, 75-83.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2009). Sombras de guerra : Las imágenes cinematográficas de la Shoah. *Historia Social*, 63, 111-132.
- SKLOOT, Robert (2012). Lanzmann's Shoah after Twenty-Five Years: An Overview and a Further View. *Holocaust and Genocide Studies*, 26 (2), 261-275.
- SPIEGEL, Gabrielle M. (2002). Memory and History: Liturgical Time and Historical Time. *History and Theory*, 41, 149-162.
- SURGERS, Anne (2007). *Scénographies du théâtre occidental*. Paris: Armand Colin.

ESCENIFICAR LA AUSENCIA: SHOAH, DE CLAUDE LANZMANN (1985)

Resumen

El objetivo de este artículo es rastrear los parámetros de teatralidad presentes en el film de Claude Lanzmann *Shoah* (1985) con el fin de escenificar el concepto de ausencia. Atenderemos, en primer lugar, a los procesos discursivos y actorales empleados para resucitar la experiencia vivida por el testigo para, en un segundo momento, analizar la simbología del espacio y tiempos concentracionarios empleados por el director como agentes de visibilización del trauma.

Palabras clave

Holocausto; trauma; memoria; espacio concentracionario; teatro.

Autor

Ignacio Ramos Gay (1976) es profesor titular de Filología Francesa en la Universitat de València. Especialista en literatura comparada y cultura popular, ha publicado diversos artículos sobre las conexiones entre el cine y la narrativa y el teatro contemporáneos en *Journal of Postcolonial Writing*, *Revue de Littérature Comparée*, *Atlantis*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Romantisme*, *Nineteenth-Century Prose*, *Pennsylvania Literary Journal*. Contacto: ignacio.ramos@uv.es.

Referencia de este artículo

RAMOS GAY, Ignacio (2016). Escenificar la ausencia: *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 45-54.

STAGING ABSENCE: SHOAH BY CLAUDE LANZMANN (1985)

Abstract

The aim of this paper is to explore the elements of theatricality employed in Claude Lanzmann's film, *Shoah* (1985), so as to stage the concept of absence. First, I will analyse the performative and discursive procedures used in order to resuscitate the witness' past experience. Secondly, I will examine the director's symbolism of concentrationary time and space as agents enabling the visualization of the trauma.

Key words

Holocaust; Trauma; Memory; Concentrationary space; Theatre.

Author

Ignacio Ramos Gay (1976) is Senior Lecturer in French at the Universitat de València. He specializes in comparative literature and popular culture, and has published several articles on the associations between contemporary film, narrative and drama in *Journal of Postcolonial Writing*, *Revue de Littérature Comparée*, *Atlantis*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Romantisme*, *Nineteenth-Century Prose*, *Pennsylvania Literary Journal*. Contact: ignacio.ramos@uv.es.

Article reference

RAMOS GAY, Ignacio (2016). Staging absence: *Shoah* by Claude Lanzmann (1985). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 45-54.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

DEL CINÉMA MILITANT AL CINÉ-ESSAI. LETTER TO JANE DE JEAN-LUC GODARD Y JEAN-PIERRE GORIN

LOURDES MONTERRUBIO

CINÉMA MILITANT

La máxima expresión del documental político en el ámbito francés es, sin duda, el denominado *cinéma militant* producido entre 1968 y 1981. Una práctica cinematográfica nacida de las circunstancias político-sociales que dieron lugar al Mayo del 68 y que se extendió a la década de los setenta, donde también se extinguió. Cine militante ampliamente estudiado en diversos volúmenes –Gauthier et alii (dir.) (2004); Biet y Neveux (dir.) (2007)– que Sébastien Layerle así describe: «Los compromisos cinematográficos de la primavera de 1968 transformaron las fronteras que separaban lo profesional de lo no profesional, el sistema de sus márgenes, el acto creador del activismo. La vida del film militante se desarrolla fuera de los circuitos tradicionales, desafiando así corporativismos e instituciones. Su paternidad moral y jurídica se halla subvertida por las nuevas divisiones del trabajo entre “equipos” fundados sobre lo colectivo y lo anónimo» (LAYERLE, 2008: 15-16). Un compromiso cinematográfico que supuso el abandono de la noción de *auteur* de la modernidad cinematográfica por parte

de diversos cineastas para materializar una práctica fílmica colectiva y anónima que se convierta en arma política, como promulgaba el manifiesto *Por un cine militante* de los Estados Generales del Cine: «Por este motivo defendemos: la utilización de los films como arma de lucha política [...] sobre los cuales todos los militantes implicados ejercen un control político tanto en su realización como en su difusión»¹. Chris Marker y Jean-Luc Godard serán los autores más representativos de esta ruptura. El primero organiza la realización colectiva de *Loin de Vietnam* [Lejos de Vietnam] (1967), en la que participa el segundo, y ambos dirigen la producción de los *Cinétracts* en 1968. El primero crea el colectivo SLON, más tarde ISKRA, y el segundo el grupo Dziga Vertov.

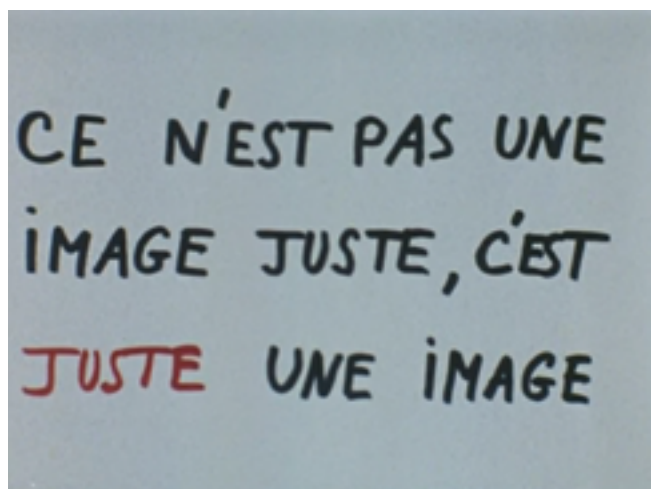
Un cine militante que en sus inicios se asocia al *cinéma direct* y que más tarde evoluciona hacia otros espacios. Dentro de esa evolución, Raymond Lecler analiza cómo la hibridación de ese cine directo con la ficción provoca la rehabilitación de la noción de *auteur*: «[...] es con la implicación en el cine militante de autores ya reconocidos como Godard o Marker, y mediante la deriva hacia la pues-

ta en escena y la ficción, como la noción de autor se reintroduce progresiva y tácitamente» (LECLER, 2010: 60). El presente artículo pretende mostrar cómo la consolidación de la forma cinematográfica del film-ensayo en la obra de Jean-Luc Godard es consecuencia de la evolución en su experiencia del cine militante. Una relación entre *cinéma militant* y *ciné-essai* que se produce igualmente, aunque con diferentes parámetros, en la práctica cinematográfica de Marker.

EL GRUPO DZIGA VERTOV

En 1969 Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin fundan el Grupo Dziga Vertov con el firme propósito de realizar un cine revolucionario, dentro de la ideología maoísta en la que ambos militaban. Aunque su colaboración comienza en el montaje de *Viento del este* (*Vent d'Est*, 1969), el grupo reivindicará a posteriori las tres películas que Godard había realizado con anterioridad, desde el comienzo del Mayo del 68 –*Una película como cualquier otra* (*Un film comme les autres*, 1968), *British sounds* [Sonidos británicos] (1969) y *Pravda* [Verdad] (1969)– inmerso ya en este giro revolucionario de su trabajo cinematográfico. El propio Godard describía así cuál era el objetivo del grupo, diferenciándose de la práctica militante del momento: «[...] intentar construir una nueva célula que no hiciese cine, sino que intentase hacer políticamente cine político, lo que era bastante distinto de lo que hacían los demás cineastas militantes»² (LEFÈVRE, 1983: 87). Tras casi una década como uno de los autores consagrados de la *Nouvelle Vague*, y más de una docena de películas bajo los principios de *les jeunes turcs*, Godard anunciaba los acontecimientos de Mayo del 68 en *La chinoise* (1967), película que evidencia ya el cambio en las prioridades cinematográficas del cineasta.

La dinámica de producción de los trabajos del grupo es siempre la misma: una televisión europea encarga una película al director por excelencia de la *Nouvelle Vague*, para más tarde rechazar el



Arriba. *Una película como cualquier otra* (*Un film comme les autres*, Grupo Dziga Vertov, 1968)

Centro. *Viento del este* (*Vent d'Est*, Grupo Dziga Vertov, 1969)

Abajo. *Luchas en Italia* (*Lotte en Italia*, Grupo Dziga Vertov, 1970)

resultado y negarse a programarla. Godard y Gorin, convencidos de que la producción es la acción más importante, y de que sus trabajos van dirigidos a los militantes revolucionarios y no al gran público, continúan con esta forma de producción mientras las televisiones les proporcionan la financiación necesaria. Tras *Viento del este*, el grupo realiza *Luchas en Italia* (Lotte en Italie, 1970) y *Vladimir y Rosa* (Vladimir et Rosa, 1970). Entre ambos trabajos, Godard y Gorin viajan a Jordania para rodar una película sobre la lucha por la liberación palestina financiada por la Liga Árabe y titulada *Jusqu'à la Victoire* [Hasta la victoria] (1970). Dificultades de diversa índole y los acontecimientos del Septiembre Negro hacen que el montaje de la película se retrase. Con ocasión de este viaje, el periódico de *Al Fatah* publicará un texto firmado por Godard en julio de 1970³ que supone una suerte de manifiesto del grupo, donde se precisan las claves de esta nueva práctica cinematográfica: «Rodar políticamente un film. Montarlo políticamente. Difundirlo políticamente» (GODARD, 2006: 138). En él se reivindica su tarea revolucionaria secundaria, la que desempeñan en el terreno cinematográfico, y se explica la necesidad de implementar el materialismo dialéctico en el trabajo audiovisual mediante una práctica del montaje que retome las teorías del cineasta bolchevique Dziga Vertov, de quien el grupo toma el nombre. Daniel Faroult analiza así la primacía del montaje en la concepción de este cine revolucionario:

Se afirma la primacía de las “relaciones entre imágenes” sobre las imágenes en sí mismas [...] Rompiendo con una relación ontologista o inmanentista de la imagen, Godard reafirma y desarrolla el principio *vertoviano* de la primacía otorgada al montaje [...] A través de las relaciones entre imágenes que impone o propone, instaura un desarrollo lógico, causal, de comparación. De este modo, el cineasta elabora una concepción del mundo capaz de cuestionar las representaciones. Este montaje se convierte así en el pensamiento hecho cine (FAROULT, 2006: 134).

Materialización de un pensamiento cinematográfico que señala ya el horizonte del film-ensayo y donde el montaje debe establecerse como metodología del materialismo dialéctico, de la confrontación y el cuestionamiento de imágenes y sonidos: «Es el imperialismo el que nos enseña a considerar las imágenes en sí mismas, el que nos hace creer que una imagen es real. Cuando el mero sentido común nos dice que una imagen solo puede ser imaginaria, precisamente porque es una imagen. Un reflejo. Como tu reflejo en un espejo. Lo que es real, en primer lugar, eres tú mismo y, después, la relación entre tú y ese reflejo imaginario. Lo que es real, entonces, es la relación que estableces entre los diferentes reflejos o las diferentes fotografías de ti mismo» (GODARD, 2006: 139-140). La acción revolucionaria implica entonces destruir esta práctica imperialista para crear nuevas imágenes y sonidos, nuevas relaciones entre esos elementos que configuren el cine revolucionario de la lucha de clases. Bajo ese nuevo prisma, las teorías *althusserianas* acerca del concepto de *ideología* como el conjunto de las pequeñas prácticas cotidianas (desarrollado en *Luchas en Italia*) son reivindicadas en el campo cinematográfico. El acto de ver una película supone también una práctica ideológica: si el espectador *consume* las imágenes como *reales*, sin cuestionar su construcción, estará realizando una ideología imperialista. Si, por el contrario, recibe las imágenes como reflejos manipulados de la realidad, se cuestiona sobre las relaciones entre ellas y, de manera indispensable, entre las imágenes y él mismo, entonces el espectador estará produciendo una práctica revolucionaria en el visionado de la película. Por tanto, la tarea revolucionaria del cineasta es doble: desactivar la lógica de la cadena de imágenes impuesta por el imperialismo – *destruir sus imágenes*– y fabricar otras nuevas que muestren las contradicciones del movimiento revolucionario y de la lucha de clases para, a través de su análisis, poder llegar a resolverlas.

Jusqu'à la victoire, finalmente, no llegará a completarse como film del grupo. Será en 1974 cuando



Todo va bien (*Tout va bien*, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Godard, 1972)

Godard y su nueva *partenaire*, Anne-Marie Miéville, retomen este material para crear *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, 1974). Por último, *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972) y *Letter to Jane: an investigation about a still* [Carta a Jane: investigación sobre una imagen] (1972) son los dos últimos trabajos de la pareja Godard-Gorin, no firmados ya por el grupo. Dos películas intrínsecamente unidas, que inauguran un procedimiento ampliamente utilizado por Godard con posterioridad: la revisitación de la ficción para la constitución de un trabajo ensayístico que explore los espacios de la primera desde el punto de vista del segundo.

TODO VA BIEN

Agotado el sistema de producción financiado por las televisiones de diferentes países europeos, Godard y Gorin deciden poner en pie una nueva película, *Todo va bien*, que supone el regreso a la industria cinematográfica establecida, gracias a la inclusión en el proyecto de dos grandes *vedettes*: Jane Fonda e Yves Montand. La elección de los actores no responde a una mera estrategia comercial. El interés de los directores por ambos intérpretes radica en la imagen pública de intelectuales militantes de izquierdas que estos poseen. Es la dialéctica entre la representación del intelectual y su imagen pública y compromiso político lo que los cineastas quieren abordar en este film. Con la participación de ambos intérpretes el film obtiene la financiación necesaria para su realización dentro de un esquema de producción imperialista, primera de las contradicciones mostradas en la obra. Godard define la película como una nueva ofensiva en el terreno de la industria cinematográfica, frente a los que quieren ver en *Todo va bien* una ruptura en su trayectoria revolucionaria: «En la actualidad, tomar la ofensiva consiste en hacer *Love Story*, pero de modo distinto. Consiste en decir: vais a ver un film de amor con vuestras *vedettes* preferidas. Se quieren y se pelean como en todos los films. Pero lo que les separa o les reú-

ne, nosotros lo nombramos: es la lucha de clases»⁴ (GODARD, 1976: 175). En cuanto a la elección de los actores, Gorin explica así la motivación de la misma: «Lo importante es que descubramos, detrás del término “vedette”, cuál es aquí la función del actor y que hagamos que esa función social pueda ser operativa dentro del análisis de una situación social dada»⁵ (GODARD, 1998: 370). La posible repercusión de este proyecto, por realizarse dentro del *establishment* cinematográfico, convierte *Todo va bien* en la propuesta más ambiciosa de Godard-Gorin. El trabajo dialéctico cinematográfico de la pareja se establece entonces en torno a una clara pregunta, inevitable tras cuatro años de *experiencia revolucionaria*, en un momento en el que un balance político se evidencia como imprescindible. Expone Gorin: «Si hay una pregunta que plantee *Todo va bien*, es la siguiente: “¿Que piden los elementos avanzados de la clase obrera a los intelectuales, a ciertos elementos avanzados de los intelectuales?”» (GODARD, 1998: 374).

MAI 1968

MAI 1972

FRANCE 1972

TOUT VA BIEN

Con estos intertítulos sobre fondo negro comienza la película. Tras ellos, aparecen los créditos sobre los que escuchamos la claqueta de diferentes tomas del rodaje. Una vez situados histórica y *revolucionariamente* –la lucha política dentro del ámbito cinematográfico–, las voces en off de los creadores –una masculina y otra femenina– conversan sobre los requisitos para realizar una película: se necesita dinero y crear una historia para las *vedettes* protagonistas. Cuatro años después de ese mayo del 68 ya inscrito en los intertítulos iniciales, es hora de hacer balance de la soñada y ensayada revolución: *todo va bien*. Suzanne es una periodista americana que trabaja para el *American Broadcasting System* en París, a cargo de las crónicas políticas. Jacques, su pareja, es un director de cine reciclado en el terreno de la publicidad tras mayo del 68. Su relación se forjó entonces y cuatro



Letter to Jane: an investigation about a still (1972)

años después necesita, para poder redefinirse, del mismo análisis materialista que la realidad histórica en la que viven.

LUTTE DE CLASSES

1968 – FRANCE – 1972

El hoy de la pareja debe construirse como una nueva síntesis a partir de las contradicciones que arrojan esos dos mayos separados por cuatro años de lucha. Las voces demiúrgicas retoman la palabra en el epílogo-síntesis de la obra:

- Y diremos simplemente que él y ella han empezado a pensarse históricamente.
- Ojalá cada cual fuera su propio historiador.
- Yo. Francia. 1972.
- Francia. 1972. Historia. Yo.
- Yo. Tú.
- Yo. Tú.
- Francia. 1972.
- Ojalá cada cual fuera su propio historiador. Así viviríamos con más cuidado y más exigencia.
- Yo, tú, él, ella, nosotros, vosotros.

La obra sintetiza un balance político y filmico. Un *todo va bien* político con dos perspectivas enfrentadas, la reaccionaria y la revolucionaria. Un *todo va bien* fílmico, sobre la función social del cine –comercial o política, imperialista o revolucionaria– y sobre la responsabilidad individual de los creadores en ese devenir del arte cinematográfico. Continuar la lucha revolucionaria significa la aceptación de un continuo reciclaje, en este caso, la reeducación de los intelectuales a favor de la lucha de clases. *Pensarse históricamente*, ser uno mismo su propio historiador, como indican las voces creadoras en el epílogo del relato, supone ejercer la ideología en cada acto personal y cotidiano, bajo la propia responsabilidad y compromiso revolucionario, para situar el Yo al mismo nivel que la *Historia*.

LETTER TO JANE

Meses después del estreno en Francia de *Todo va bien*, recibida de forma negativa por la crítica y el público, la revista *L'Express* publicará, el 31 de julio de 1972, un reportaje sobre la visita de Jane Fonda a Hanoi, en apoyo al gobierno norvietnamita y en contra de la intervención estadounidense. La fotografía central del reportaje supone para Godard y Gorin la imagen síntesis de la contradicción que pretendían exponer en *Todo va bien*. Por este motivo, deciden incluir la misma en el folleto que acompañará la presentación de la película en su estreno en los festivales de Venecia, Nueva York y San Francisco. Además, en el mes de septiem-



Letter to Jane: an investigation about a still (1972)

bre, y en un solo día de rodaje, se produce *Letter to Jane*: un film-ensayo de cincuenta minutos a partir de la célebre fotografía. La intención de sus directores es que este trabajo acompañe a *Todo va bien* en su estreno y gira por Estados Unidos⁶.

El título de la obra define el objeto cinematográfico creado, una carta audiovisual dirigida a Jane Fonda –actriz protagonista de *Todo va bien* y actriz militante protagonista del reportaje publicado por *L'Express*– acerca de la ya célebre fotografía-testimonio de su visita a Hanoi. Una misiva que pretende revelar la contradicción que encierra esa imagen, la contradicción que los cineastas quisieron abordar en *Todo va bien* y que ellos mismos consideran como un intento fallido. Exponen en su misiva: «En la actualidad se dice a menudo que el cine debe “servir al pueblo”. Okay. En lugar

de teorizar sobre los defectos y cualidades de *Tout va bien*, vamos a dirigirnos a Vietnam. Pero vamos a ir por y con los medios de *Tout va bien*. Vamos a mirar, si así puede decirse, como *Tout va bien* “trabaja” en Vietnam. A continuación podremos sacar eventualmente algunas conclusiones de este efecto práctico, sobre las cosas que hacer o evitar, cada uno de nosotros allí donde esté, con su mujer, su patrón, sus hijos, su dinero, sus deseos, etc.» (GODARD, 1976: 143). La carta enunciada de forma alternativa por las voces de Godard y Gorin se revela entonces como el dispositivo más oportuno para, en el espíritu dialéctico de sus autores, crear un discurso dirigido a distintos destinatarios: Jane Fonda, los espectadores, los críticos, los militantes y el imperio. A través del análisis semiótico de la fotografía y de su enfrentamiento dialéctico con fotogramas de *Todo va bien* y otros materiales de foto-fija, los directores quieren ahora, desde el terreno del ensayo cinematográfico, afrontar la misma cuestión que planteaba su film anterior en territorio ficcional: ¿qué papel deben desempeñar los intelectuales en la revolución?, y revelar la contradicción de su puesta en práctica: ¿contribuye Jane Fonda a la causa del pueblo vietnamita con la publicación de esta fotografía o coadyuva a la manipulación política de la situación por parte del gobierno norteamericano? Mientras la ficción cinematográfica ha permanecido en el terreno de la teoría, la realidad fotográfica ha impuesto su respuesta práctica. Así, *Letter to Jane* propone la dialéctica entre la imagen fotográfica-imperialista y la cinematográfica-revolucionaria, mediante la presencia de Jane Fonda en ambos materiales, desempeñando la misma *función social*.

Mediante su análisis semiótico, la fotografía se revela como reflejo *construido* de la realidad que dirige su interpretación y condiciona la pregunta que propone. La fotografía no es una realidad que cada observador pueda evaluar, sino que se trata ya de una respuesta previa y construida a las preguntas que debiera suscitar. La pregunta ya no es: ¿qué se ve en esta fotografía?, sino ¿qué nos hace ver esta fo-

tografía? El mensaje que el pueblo vietnamita desea transmitir es manipulado por el capitalismo norteamericano. La *misiva fotográfica* es así *intervenida y reescrita*, lo que a su vez destruye el trabajo que la actriz realiza en otros ámbitos, como el cinematográfico, en *Todo va bien*. Se subraya la responsabilidad individual de la lucha revolucionaria en todos los espacios, evidenciando la dialéctica entre el rol que el pueblo vietnamita le pide interpretar a la actriz y la función que finalmente esta ejerce, produciéndose entonces la manipulación imperialista del mensaje revolucionario a través de la función social de una actriz militante.

Finalizado el análisis de la imagen fotográfica, llega el momento de realizar la práctica política consecuente. Frente a la fotografía ya realizada, y pese a la manipulación sufrida por esta, es posible la acción política revolucionaria a través de su publicación. Una forma diferente de darla a conocer. Esa otra forma es la *ensayada* en *Todo va bien* –frente a la forma hegemónica capitalista representada por la fotografía de Fonda– que encuentra finalmente su lograda materialización en *Letter to Jane*. La concepción de la relación entre construcción cinematográfica y realidad, no como reflejo la una de la otra, sino como espacios de la puesta en práctica de una ideología, es la concepción política del trabajo cinematográfico de Godard y Gorin: poner el pensamiento cinematográfico al servicio de la reflexión política. En el texto escrito publicado en *Tel Quel*, que se extiende más allá del texto sonoro del film, las voces de Godard y Gorin concluyen: «Esa es la realidad, dos sonidos, dos imágenes, lo antiguo y lo nuevo y sus combinaciones. Porque el capital imperialista dice que dos se fusionan en uno (y solo muestra una foto tuya) y la revolución social y científica dice que uno se divide en dos (y muestra cómo en ti lo nuevo lucha contra lo antiguo)» (GODARD, 1976: 166).

DEL CINÉMA MILITANT AL CINÉ-ESSAI

La evolución hacia el espacio del cine-ensayo en la obra de Godard es la consecuencia de su propó-



Cortometraje *Camera-eye* de Jean-Luc Godard, perteneciente a *Loin du Vietnam* (1968)

sito de realizar un cine revolucionario. Es el activismo cinematográfico lo que empuja al cineasta hacia los espacios del pensamiento fílmico. Si bien es cierto que encontramos elementos ensayísticos en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966) y *La gaya ciencia* (*Le gai savoir*, 1968), es *Camera-eye* [Cámara-ojo], su contribución al largometraje colectivo *Loin de Vietnam*, la primera obra del cineasta que responde a la caracterización del film-ensayo tal y como la entendemos en la actualidad. Sin embargo, la experiencia colectiva y anónima del cine militante inmediatamente posterior veta la expresión de la subjetividad que Godard materializaba en este cortometraje. Los trabajos del grupo, no obstante, le permitieron experimentar con diversos elementos de esta forma fílmica. De este modo, cuando el grupo se disuelve, Godard y Gorin recuperan la primera persona de la enunciación cinematográfica para realizar *Letter to Jane*, que supone la consolidación del film-ensayo tras la primera tentativa de *Camera-eye*. La evolución que se percibe entre ambos films solo se explica mediante la experiencia del cine militante que los separa. Dos obras que, desde el antes y el después de la experiencia revolucionaria, comparten su temática. En la primera encontramos la misma reflexión en torno a la *función social* del intelectual dentro de la lucha revolucionaria, en este caso la del propio Godard como cineasta, que ya hemos analizado en *Letter to Jane*.

El film-ensayo se define como expresión del proceso de pensamiento y de la auto-reflexión de una subjetividad mediante la hibridación de ficción, no ficción y cine experimental. Una forma fílmica estudiada por diferentes autores cuyas aportaciones han generado un amplio recorrido teórico minuciosamente descrito y analizado por Antonio Weinrichter (2007). Entre ellos, Phillip Lopate (1996) defiende la necesidad de la presencia de un texto (hablado o escrito) que represente una perspectiva única e intente trazar un discurso razonado sobre un problema. Un texto que exprese

un punto de vista personal y que contenga una intención de estilo. Josep María Català, por su parte, sitúa la esencia del film-ensayo en su característica auto-reflexiva. El ensayo cinematográfico se define como una reflexión fílmica a través de la dialéctica entre materiales visuales y sonoros «en cuya estructuración permanecen los trazos visibles del proceso de pensamiento» (CATALÀ, 2000: 84). Más tarde, José Moure (2004: 36-37) incide sobre la hibridación entre ficción y no ficción como el territorio natural del cine-ensayo, y señala la frontera entre la obra realizada y la obra por realizar como su temporalidad. *Letter to Jane* responde a esta caracterización materializando una auto-reflexión que se desliza en la zona de indeterminación que surge entre la ficción de *Todo va bien* y la no ficción de la fotografía publicada en *L'Express*, para desarrollarse en la temporalidad histórica entre la obra acabada y el trabajo en desarrollo. Una noción esencial de *presente de la creación ensayística* generada en gran medida por el dispositivo epistolar. Laura Rascaroli, además, subraya la importancia de la vertiente dialogística y del espectador: «La estructura del film-ensayo [...] es la de una constante interpelación; cada espectador, como individuo y no como miembro de una audiencia colectiva y anónima, es instado a involucrarse en una relación dialógica con el enunciador, a participar de forma activa, intelectual y emocionalmente, e interactuar con el texto. La posición espectral se construye en singular, ya que el genuino film-ensayo formula preguntas sin ofrecer claras respuestas» (RASCAROLI, 2009: 35-36). Más recientemente, Timothy Corrigan añade la relevancia de la *experiencia pública* de la subjetividad, entendida como el encuentro de esta última con el *cada día*. Lugares, personas y acontecimientos que evidencian la multiplicidad y variabilidad de la experiencia espacial y temporal cotidiana (CORRIGAN, 2011: 32).

En el mencionado artículo de Moure, este enumera cinco características del ensayo cinematográfico que engloban y sintetizan las ya enunciadas por los autores citados. De nuevo, hallamos

en la misiva de Godard y Gorin una perfecta ejemplificación de todas ellas: operación relacional de diferentes materiales culturales; revelación de un *pensamiento en acto*; simultaneidad del discurso y la reflexión sobre el mismo; presencia del yo del autor, del *ensayista*; y comunicación dialógica con el espectador (MOURE, 2004: 37-38). Si Moure circunscribe así el espacio del ensayo cinematográfico, Alain Ménil aporta al mismo dos polaridades: tentativa-tentación y objetividad-subjetividad (MÉNIL, 2004: 98-99). *Letter to Jane* se genera como *tentativa* de la práctica política a partir de la *tentación* de la fotografía publicada para enfrentar la supuesta *objetividad* fotográfica con su percepción, análisis e interpretación *subjetiva*, con su investigación: «No hay ensayo que no sea, de alguna manera, la experiencia de su propia aventura, que no sea al mismo tiempo que una búsqueda, una investigación o una indagación *a propósito de* o *con motivo de*, motivo de una invención, invención de su propio método y de su propio proceso. No hay ensayo que no incluya el vagabundeo del pensamiento [...] lo que llamamos digresión y que es condición primera y última del pensamiento» (MÉNIL, 2004: 101). *Investigación y digresión* que encuentran en el discurso epistolar de *Letter to Jane* una eficaz herramienta para desarrollar lo que Ménil denomina «función meta» (MÉNIL, 2004: 102). Al análisis de la fotografía, que supone la investigación metalingüística acerca del lenguaje fotográfico, se suma la reflexión metalingüística sobre el cine de ficción con la presencia de *Todo va bien* y del espacio ensayístico que la misiva genera a medida que se desarrolla. Todo ello para materializar la digresión, el *ensayar pensar* definido por Alain Bergala (2000: 14), como concepto fundamental del film-ensayo.

Finalmente, es preciso evidenciar que las obras analizadas materializan también la idea propuesta por Jean-Louis Leutrat acerca de la relación entre el film-ensayo y la forma del díptico: «La forma del díptico creo que se adecua perfectamente al ensayo "sobre" el cine. ¿Por qué? Porque revela algo del fun-

cionamiento del cine, al menos tal y como lo proyectamos imaginariamente: el principio de vasos comunicantes (las dos bobinas donde una se vacía mientras la otra se llena, el vampirismo del cine...)» (LEUTRAT, 2004: 242). Una fórmula inaugurada con la pareja *Todo va bien-Letter to Jane* y desarrollada con amplitud en la trayectoria posterior de Godard, una vez abandonada la lucha revolucionaria: *Salve quien pueda la vida* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1979) y *Scénario de Sauve qui peut la vie* [*Guion de Salve quien pueda (la vida)*] (1979); *Pasión* (*Passion*, 1982) y *Guion del film Pasión* (*Scénario du film Passion*, 1982); *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*, 1983) y *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* [*Pequeñas notas a propósito de la película Yo te saludo, María*] (1983). No debemos ignorar aquí la relación entre las obras ensayísticas y sus propuestas discursivas: la carta, el guion y las notas son dispositivos enunciativos de la subjetividad, donde puede ejercitarse la auto-reflexión. En todas ellas, como indica Leutrat, hay un discurso sobre lo cinematográfico, que en el caso de *Todo va bien-Letter to Jane* gira en torno a la pregunta de cómo llevar la práctica revolucionaria al campo audiovisual. *Todo va bien* lo hace desde los postulados brechtianos de la puesta en escena y *Letter to Jane* desde el análisis y cuestionamiento de todo elemento audiovisual y su construcción, para posibilitar una representación que siempre es consecuencia y reflejo de una práctica política.

Tras todo lo expuesto, se confirma cómo el procedimiento ensayístico enunciado en *Elogio del amor* (*Éloge de l'amour*, 2001) tiene ya su primeras materializaciones en *Camera-eye* y *Letter to Jane*. Ley del ensayo así sintetizada por Cyril Neyrat: «Ley del ensayo: comparar, a partir de la propia experiencia, inventar la comparación. Cuando una experiencia nueva está sobre la balanza, el pensamiento nace de la comparación con otra experiencia, recuperada del pasado, depositada sobre el otro plato. Merleau-Ponty lo escribía a propósito de Montaigne: "ser consciente es estar en otro lado". "Siempre pensamos en otra parte"» (NEYRAT,

2004 : 168). Film-ensayo godardiano que se nutre de la experiencia del *cinéma militant*, ya que el segundo desarrolla y experimenta con los elementos que son definitorios del primero: la reflexión; el montaje como herramienta para la confrontación de imágenes y sonidos, que desea desterrar su percepción inmanentista; y el espectador como parte activa de una práctica dialogística. El film-ensayo surge entonces de la irrupción de la subjetividad en la experiencia cinematográfica revolucionaria, convirtiendo la reflexión en auto-reflexión y la práctica ideológica en digresión, en proceso de pensamiento. Es la reflexión acerca de cómo hacer de la práctica cinematográfica una acción política la que genera la necesidad de crear *una forma que piensa*. El ensayo cinematográfico alcanza así su autonomía para abandonar más tarde el territorio del cine militante de donde ha surgido. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 *Le cinéma au service de la révolution*, Bulletins des États Généraux du Cinéma n° 3, décembre 1968. Paris: Éditions du Terrain Vague.
- 2 Declaraciones de Godard para la publicación *Cinéma 70* n° 151, recogidas por Raymond Lefèvre en *Jean-Luc Godard*, Paris Edilig, 1983.
- 3 Este texto se reeditó en *La Palestine et le cinéma*, edición a cargo de Guy Hennebelle y Khemaïs Khayati. Éditions du Centenaire. París. 1977. pp. 205-211. Recogido más tarde en *Jean-Luc Godard. Documents*, de donde lo tomamos.
- 4 Entrevista realizada por Ivonne Baby para *Le Monde*, 27 de abril de 1972, p. 17, y recogida en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard Tome I 1950-1984*. Paris,

Cahiers du Cinéma. Presentamos la traducción al español de Ramón Font incluida en *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político* (1976) Barcelona: Anagrama, pp. 171-176.

- 5 Entrevista realizada por Michel Boujut, Jean-Claude Deschamps y Pierre-Henri Soller para *Politique Hebdo* n° 26, 27 de abril de 1972, y recogida en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard Tome I 1950-1984*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- 6 A finales de ese mismo año, el texto enunciado en inglés en la película por la voces off de Godard y Gorin será publicado en francés, *Enquête sur une image*, en la revista *Tel Quel* (n° 52 hiver 1972, pp.74-90). Utilizamos para las citas la traducción al español de Ramón Font incluida en *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político* (1976) Barcelona: Anagrama, pp. 139-166.

REFERENCIAS

- BERGALA, Alain (2000). Qu'est-ce qu'un film-essai. En S. ASTRIC, *Le film-essai: identification d'un genre* (catálogo). Paris: Bibliothèque Centre Pompidou.
- BIET, Christian, NEVEUX, Olivier (dir.) (2007). *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants, 1966-1981*. Vic-la-Gardiole: l'Etretemps éd.
- CATALÀ, Josep Maria (2000). El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva. En *Archivos de la Filmoteca*, n° 34, 79-97.
- CORRIGAN, Timothy (2011). *The essay film: From Montagne, After Marker*. New York: Oxford University Press.
- FAROULT, Daniel (2006). Never more Godard. Le Groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature. En N. BRENEZ, D. FAROULT et alii. (eds.), *Jean-Luc Godard. Documents* (pp. 120-126). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- GAUTHIER, Guy, HELLER, Thomas, LAYERLE, Sébastien, MARTINEAU-HENNEBELLE, Monique (dir.) (2004). *Le cinéma militant reprend le travail*, CinémAction n° 110.
- GODARD, Jean-Luc (1976). *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona: Anagrama.
- (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I 1950-1984*. Paris: Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile.
- (2006). « Manifeste », *El Fatah*, juillet 1970. En N. BRENEZ, D. FAROULT et alii. (eds.), *Jean-Luc Godard. Documents* (pp. 138-140). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- LAYERLE, Sébastien (2008). *Caméras en lutte en mai 68 : "par ailleurs le cinéma est une arme"*. Paris: Nouveau Monde.
- LECLER, Romain (2010). La mue des « gaspilleurs de pellicule ». Ou comment les cinéastes militants ontréhabilité la notion d'auteur (1968-1981). En *Raisons politiques* n° 39, 29-61.
- LEFÈVRE, Raymond (1983). *Jean-Luc Godard*. Paris: Edilig.
- LEUTRAT, Jean-Louis (2004). Un essai transformé. En S. LIANDRAT-GUIGUES y M. GAGNEBIN (dirs.), *L'essai et le cinéma* (pp. 237-249). Paris: Éditions Champ Vallon.
- LOPATE, Phillip (1996). In the Search of the Centaur. En C. WARREN (ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film* (pp. 243-270). Hannover, London: Wesleyan University Press.
- MÉNIL, Alain (2004). Entre utopie et hérésie. Quelques remarques à propos de la notion d'essai. En S. LIANDRAT-GUIGUES y M. GAGNEBIN (dirs.), *L'essai et le cinéma* (pp. 87-126). Paris: Éditions Champ Vallon.
- MOURE, José (2004). Essai de définition de l'essai au cinéma. En S. LIANDRAT-GUIGUES y M. GAGNEBIN (dirs.), *L'essai et le cinéma* (pp. 25-39). Paris: Éditions Champ Vallon.
- NEYRAT, Cyril (2004). L'essai à la limite de la terre et de l'eau. En S. LIANDRAT-GUIGUES y M. GAGNEBIN (dirs.), *L'essai et le cinéma* (pp. 157-170). Paris: Éditions Champ Vallon.
- RASCAROLI, Laura (2009). *The personal camera: subjective cinéma and the essay film*. London, New York: Wallflower Press.
- WEINRICHTER, Antonio (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-48). Navarra, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

**DEL CINÉMA MILITANT AL CINÉ-ESSAI.
LETTER TO JANE DE JEAN-LUC GODARD Y
JEAN-PIERRE GORIN**

Resumen

El presente artículo pretende mostrar cómo la consolidación de la forma cinematográfica del film-ensayo en la obra de Jean-Luc Godard es consecuencia de la evolución de su experiencia en el *cinéma militant*. Un cine militante que surge de las circunstancias político-sociales que dieron lugar a mayo del 68 y que en el caso del cineasta se materializa mediante su participación en el Grupo Dziga Vertov. Los elementos definitorios de la experiencia fílmica del grupo —la primacía del montaje, la dialéctica entre imágenes y sonidos y la relevancia del espectador como parte activa de una práctica dialogística— son los mismos que propician la forma ensayística cuando la obra se enuncia desde la subjetividad del autor. Con el análisis de *Letter to Jane* pretendemos mostrar cómo la irrupción de la subjetividad en la práctica cinematográfica revolucionaria posibilita la aparición de la auto-reflexión y del proceso de pensamiento definitorios del ensayo cinematográfico.

Palabras clave

Cine militante; film-ensayo; Grupo Dziga Vertov; Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin.

Autor

Lourdes Monterrubio (Madrid, 1975) es licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), donde ha obtenido el título de doctora dentro del programa *Literatura y Artes plásticas. Estudio comparado de los distintos lenguajes artísticos*. Anteriormente cursó la diplomatura en Dirección Cinematográfica en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid). Es especialista en las relaciones entre literatura y cine en el espacio francés y ha colaborado como crítica cinematográfica en la revista *Cahiers du Cinéma. España*. Contacto: loumonte@ucm.es.

Referencia de este artículo

MONTERRUBIO, Lourdes (2016). Del *cinéma militant* al *ciné-essai*. *Letter to Jane* de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 55-66.

**FROM MILITANT CINEMA TO ESSAY FILM.
LETTER TO JANE BY JEAN-LUC GODARD AND
JEAN-PIERRE GORIN**

Abstract

The present article aims to show how the consolidation of the cinematic form of the essay film in Jean-Luc Godard's work is a consequence of the evolution of his experience in the *cinéma militant*, which emerges from the political and social circumstances that caused May 68. In the case of the filmmaker it is materialised through his participation in the Dziga Vertov Group. The defining elements of the group's filmic experience – the supremacy of montage, the dialectics between images and sounds and the relevance of the spectator as an active part of a dialogic practice – are the same that bring about the essayistic form when the film is enunciated from the author's subjectivity. With the analysis of *Letter to Jane* this paper tries to demonstrate how the emergence of subjectivity in the revolutionary cinematic practice allows the appearance of self-reflexivity and the thinking process that define the essay film.

Key words

Militant cinema; Essay film; Dziga Vertov Group; Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin.

Author

Lourdes Monterrubio (Madrid, 1975) graduated in French Philology at Universidad Complutense of Madrid, where she received her PhD in the doctoral program *Literature and visual arts. Comparative Studies*. She previously studied a degree in Film Directing at Madrid's Cinema School ECAM. She is an expert in the relations between French literature and cinema and she collaborated as film critic with the magazine *Cahiers du Cinéma. España*. Contact: loumonte@ucm.es.

Article reference

MONTERRUBIO, Lourdes (2016). From militant cinema to essay film. *Letter to Jane* by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 55-66.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

EL CINE MILITANTE Y EL DOCUMENTAL POLÍTICO EN ITALIA. EL CASO DE MARCO BELLOCCHIO COMO EJEMPLO DE UNA EVOLUCIÓN

RICARDO JIMENO ARANDA

ANTECEDENTES Y CONTEXTO DEL CINE POLÍTICO ITALIANO

El cine italiano de los años sesenta tiene algunas características particulares que lo diferencian de otras cinematografías europeas en el mismo periodo, que derivan en buena medida de su contexto social, económico y político. Una de ellas es la existencia de una producción muy numerosa en términos cuantitativos, con más de doscientos títulos por año (incluyendo las coproducciones), en una amalgama bastante cohesionada dentro de la diversificación que reúne, entre otras manifestaciones, a los grandes autores consagrados (Fellini, Visconti, Rossellini, Antonioni, etc.), el cine de gran consumo (la *commedia all'italiana*), los nuevos talentos surgidos en el seno del *Nuovo Cinema* (Bertolucci, Bellocchio...) y los géneros populares locales (*giallo*, *spaghetti western*, *péplum*, *poliziotesco*). En conjunto, la industria italiana es la más productiva del hemisferio occidental por detrás

de los Estados Unidos: «A comienzos de la década de los sesenta Italia se convierte en el mayor fermento de cineastas de toda la historia. A mitad del decenio, la producción nacional italiana ocupa el 60% del mercado, mientras la producción americana desciende hasta el 35%» (Font, 2005: 81).

La segunda es la notable politización o, cuando menos, conciencia social del cine italiano del periodo, casi extensible, más allá de la intensidad en cada caso, a todas las manifestaciones citadas, desde el cine más personal o las nuevas propuestas que permitirían hablar en concreto de un *Nuovo Cinema* político —sobre todo por oposición, o al menos en comparación a la *Nouvelle Vague* francesa—, hasta el cine más popular, en el que no es complicado hallar numerosos elementos activamente ideológicos. Por ejemplo, dentro del *spaghetti western* o del *péplum* o “cine de romanos”, donde es más claro, pero también en un género a priori tan alejado como el *giallo* o cine de terror, en donde con menos frecuencia y a menudo con

una incidencia epidérmica y oportunista también puede aparecer; véase *Hanno cambiato faccia* [Han cambiado de rostro] (Corrado Farina, 1971) en la que se presenta un curioso simbolismo entre vampirismo y capitalismo. El cine político italiano tendrá en este sentido un intenso desarrollo entre comienzos de los años sesenta y finales de la década siguiente. Como explica el propio cineasta Gillo Pontecorvo: «Puede decirse que nueve de cada diez de los cineastas italianos más serios militan en partidos de izquierda. Por este motivo, la mayoría de films que no son específicamente políticos contienen un reflejo de la realidad social italiana» (CAPARRÓS LERA, 1978: 21). La especificidad política del caso italiano viene así apuntada en concreto por la fortaleza del Partido Comunista (PCI) como

por supuesto la importancia de los ecos del neorrealismo, se encuentran en los cimientos para el desarrollo de un cine —tanto de autor, como popular— con una importante carga ideológico-política en los años sesenta y setenta. Farassino habla de hecho, en referencia específica al cine del final de los años cincuenta y comienzo de los sesenta, de un «segundo neorrealismo», explicando que «la cauta apertura política hacia la izquierda deja espacio a un cine crítico y a veces de oposición, que sobre el plano del lenguaje no busca novedades ni azares y acepta cómodos compromisos (y no rebuscadas contaminaciones como en el neorrealismo histórico) con los géneros más populares» (FARASSINO, 1996: 128).

LA TRADICIÓN DEL CINE MILITANTE ITALIANO SE ENCUENTRA ENRAIZADA EN LA PROPIA VANGUARDIA CINEMATOGRAFICA NEORREALISTA

principal fuerza de oposición, pero también por un contexto social que actúa como caldo de cultivo especialmente proclive a generar una conciencia en los cineastas. Esta situación se agudizará además a partir de 1968, con la influencia de los sucesos del Mayo francés en la intensificación de los conflictos estudiantiles y las huelgas obreras en Italia, y con el surgimiento posterior del terrorismo y la violencia en ambos extremos del espectro ideológico.

Así mismo, el cine italiano contiene una politización previa mucho más arraigada y desarrollada en las décadas anteriores que otras cinematografías europeas comparables. En este sentido, la temática política, observada desde un enfoque a menudo cómico y local, tiene una incidencia apreciable en el cine posterior a la guerra. La evolución natural de esta presencia, a lo que hay que sumar

CINE MILITANTE Y DOCUMENTAL POLÍTICO EN ITALIA

Uno de los antecedentes fundamentales que explican la progresivamente intensa politización del cine italiano es la importancia que adquiere el cine militante como vía de expresión, tanto política como cinematográfica, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta desarrollarse de forma más diversa en los años sesenta, e hibridarse con otras fórmulas narrativas documentales con finalidad propagandística.

La tradición del cine militante italiano se encuentra enraizada en la propia vanguardia cinematográfica neorrealista. El cine militante comparte con este movimiento un cierto espíritu estilístico, muchas veces técnico y, a menudo también un mismo origen ideológico estructural, pese a que sus aportaciones hayan quedado oscurecidas por causa de su distribución natural, clandestina y no convencional. El cine militante italiano está ligado históricamente a la tradición comunista, y frecuentemente producido por la Unitel, el servicio de propaganda del propio PCI.

Las primeras muestras de cine militante, posterior a la guerra, (recogidas en el archivo histórico del PCI), datan del final de los años cuarenta y, con

un espíritu muy cercano al culto a la personalidad desarrollado en la URSS, se dedican a glosar la figura del histórico líder del PCI, Palmiro Togliatti, con ocasión del atentado fascista que casi le cuesta la vida en 1948. Entre estos filmes se encuentran *14 luglio* [14 de julio] (Glauro Pellegrini, 1948), *Togliatti è ritornato* [Togliatti ha vuelto] (Basilio Franchina, Carlo Lizzani, 1948), o la obra censurada de Lizzani *I fatti di Modena* [Los hechos de Modena] (1950), en la que se acusa a la policía de la muerte de unos obreros. Por su parte, los hermanos Taviani inician su andadura cinematográfica con algunas obras destinadas a publicitar el cartel electoral del PCI, mientras que Gillo Pontecorvo es el realizador en 1952 de *La missione del Timiaizev* [La misión de Timiaizev] (1952), reportaje que glosa el viaje de una delegación soviética a Palestina. En este sentido, una de las pruebas evidentes de la relación causal entre el desarrollo del cine militante y la politización del cine posterior es precisamente que muchos de sus autores más relevantes, como los citados Paolo y Vittorio Taviani o Pontecorvo, son los artífices de las obras propagandísticas del periodo previo, siempre ligadas a la acción del Partido Comunista.

Si bien el Partido Comunista es principal foco irradiador de cine militante, existen también algunos ejemplos producidos en la órbita de la Democrazia Cristiana (DC) como el cortometraje anónimo y sin datar (realizado en los años cincuenta) *È tornato un fratello* [Ha regresado un hermano], que cuenta la vuelta a casa de un emigrado de la URSS que describe su experiencia en términos terribles (la película, cómo muchas de las citadas, puede hallarse en el archivo audiovisual del proyecto “Cinema di Propaganda. La comunicazione politica attraverso il cinema. 1946-1975” promovido por la Cineteca de Bolonia). Desde comienzos de los años sesenta, el número obras de militancia aumenta enormemente llegando a ser abrumadora entre 1967 y 1976. Las temáticas que abordan estos centenares obras, que contienen de modo general un enfoque divulgativo y maniqueo, atienden a

cuestiones de lo más diversas, desde el posicionamiento inequívoco ante conflictos externos (los golpes militares en Grecia, Chile y Uruguay, los procesos de descolonización africanos, la Guerra de Vietnam, la dictadura portuguesa o el problema palestino), hasta las luchas genéricas por los derechos de determinados colectivos, la promoción del pacifismo, la llamada de atención sobre los problemas del sur de Italia, las huelgas obreras y movimientos estudiantiles, las denuncias de violencia policial y de acciones fascistas (en el marco de la denominada “estrategia de la tensión”), las propias cuestiones ideológicas en torno a la lucha comunista, o las conmemoraciones relativas al Partido (Por ejemplo, el documental sobre el funeral de Togliatti *-L'Italia con Togliatti* [Italia con Togliatti] (Gianni Amico, Elio Petri, Paolo y Vittorio Taviani, Valerio Zurlini, 1964), firmado por diversas figuras ya consagradas en la ficción y en el ámbito del cine político). Entre los centenares de trabajos, se pueden destacar dos obras que causaron un impacto importante, tanto por la gravedad del tema abordado, como por la notoriedad de sus firmantes. Es el caso de *12 dicembre* [12 de diciembre] (Giovanni Bonfanti y Pier Paolo Pasolini, 1972), que aborda el primer atentado de las Brigadas Rojas, y de *Tre ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli* [Tres hipótesis sobre la muerte de Giuseppe Pinelli] (Elio Petri, 1972), un docudrama protagonizado por Gian Maria Volonté —figura fundamental del cine político italiano del periodo— que reconstruye la muerte de un anarquista caído por la ventana de una comisaría, y que se erige en muestra de la paulatina hibridación entre el cine militante y propagandístico puro, los formatos documentales más analíticos (aunque igualmente orientados ideológicamente) y determinadas estructuras de ficción.

En este sentido, superando las estructuras del cine militante más asimilables al noticiero o al reportaje, en el cambio de década entre los sesenta y los setenta, surgen diversos ejemplos, con un mayor interés cinematográfico en cuanto a su elaboración, que abordan la problemática política

desde un enfoque algo diverso, cuando no abiertamente experimental. Algunos cineastas optan por desarrollar modelos que sustituyen la urgencia de filme militante directo por ensayos históricos que analizan diversos problemas políticos como la evolución del fascismo —*La pista nera* [La pista negra] (Giuseppe Ferrara, 1972) —, la historia de las luchas obreras del periodo —*Il contratto* [El contrato] (Ugo Gregoretti, 1969) —, o por introducir cierto existencialismo intimista a la hora de plantear determinadas cuestiones ideológicas —*Lettera aperta a un giornale della sera* [Carta abierta a un periódico vespertino] (Francesco Maselli, 1970) —. Uno de los últimos ejemplos de hibridación entre cine militante característico y documental histórico es precisamente *Il mondo degli ultimi* [El mundo de los últimos] (Gian Butturini, 1980), que refleja la actividad del movimiento obrero en Italia durante los años cincuenta, curiosamente premiado en el Festival de San Sebastián cuyo jurado presidía Elio Petri. En cualquier caso, a partir de la mitad de los años setenta, el número de films militantes, se va reduciendo conforme al cambio del contexto sociopolítico, y en paralelo a la pérdida de influencia del PCI en la sociedad italiana, al desencanto político y al cambio generacional.

LA TRAYECTORIA DE BELLOCCHIO COMO DOCUMENTALISTA. UNA EVOLUCIÓN REPRESENTATIVA DEL CASO ITALIANO

Marco Bellocchio es, junto con Bernardo Bertolucci, el principal representante del Nuovo Cinema italiano surgido en la mitad de la década de los sesenta. Su filmografía se inicia, después de un puñado de cortometrajes, con la polémica *Las manos en los bolsillos* (I pugni in tasca, 1965), relato extremo de una descomposición familiar, que puede interpretarse ambivalentemente como metáfora del origen del fascismo, y como grito de rabia generacional, y que le colocó en la primera línea de atención del panorama cinematográfico. Su obra se extiende a lo largo de cincuenta años atrave-

LA OBRA DOCUMENTAL DE BELLOCCHIO, DEJANDO AL MARGEN ALGUNOS DE SUS TRABAJOS PRIMERIZOS DENTRO DEL CENTRO SPERIMENTALE DE ROMA, SE INICIA DENTRO DE LOS MÁRGENES DEL CINE MILITANTE

sando diversas etapas. La primera está marcada por su activismo político y crítico contra las instituciones tradicionales; la segunda por su desencanto político y su abstracción psicoanalítica; y la tercera, en la que todavía se encuentra inmerso, por su enfoque sereno y reflexivo sobre la historia pasada y presente de Italia.

No obstante, más allá de su larga trayectoria como autor de ficción, Bellocchio ha desarrollado una actividad regular en el campo del documental, en la mayor parte de las ocasiones adjetivado política o ideológicamente. Esta trayectoria específica y poco conocida del director italiano no solo refleja de modo concreto su evolución personal como cineasta comprometido, sino que puede considerarse representativa del desarrollo del documental político italiano, desde su carácter propagandístico original, asociado a diversos movimientos políticos de extrema izquierda, pasando por un tipo de documental más elaborado con un trasfondo ideológico de denuncia, hasta el documental histórico que reflexiona sobre determinados problemas y procesos políticos.

La obra documental de Bellocchio, dejando al margen algunos de sus trabajos primerizos dentro del Centro Sperimentale de Roma, se inicia, dentro de los márgenes del cine militante, a raíz de su integración en un grupo político de signo maoísta l'Unione dei Comunisti Italiani. Bellocchio, perteneciente a una familia burguesa e intelectual del norte de Italia, había dejado patente su interés por la política y sus filias (y sobre todo fobias) ideológicas en sus filmes previos: la citada *Las manos en los bolsillos*, *China está cerca* (La Cina è vicina, 1967),

comedia satírica que ataca sin piedad la convivencia entre la Democracia Cristiana y el Partido Socialista Italiano (PSI), y el episodio para el film colectivo *Amore e rabbia* [Amor y rabia] (Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani y Pier Paolo Pasolini, 1969), que revelaba sus experiencias como participante en las revueltas estudiantiles del periodo, con un toque satírico y brechtiano. En este sentido, su ingreso en el movimiento radical maoísta UCI, supone la confirmación definitiva de su voluntad de participar activamente del dinamismo político que se vive en la Italia de la época, así como, según explica su biógrafa, a «la necesidad íntima de querer suprimir su identidad, su pasado burgués» (LEGGI, 2005: 232).

De esta forma, entre 1968 y 1969, Bellocchio, capitaneando un colectivo cinematográfico de la UCI, filma dos obras: *Paola* con el subtítulo *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* [El pueblo calabrés ha levantado la cabeza"] (1969), y *Viva il primo maggio rosso e proletario* [Viva el primero de mayo rojo y proletario] (1969). La primera, dentro de su casi hermético tono propagandístico, contiene un interesante valor etnográfico por abordar, puntualmente en tono de reportaje, alternado con la grabación en forma de *cinéma vérité*, las paupérrimas condiciones de vida de Paola, un pueblo de Calabria. La segunda se inscribe dentro de la órbita de las piezas conmemorativas de las actividades del movimiento obrero, y siendo de duración mucho más breve, se limita a recoger (como su título indica explícitamente) las manifestaciones del Primero de mayo de 1969 en Milán.

Pese a sus limitaciones y a su expresa naturaleza propagandística, *Paola* es una obra que encierra interés como exponente de las preocupaciones de su autor, y de su habilidad para extraer, a partir de la fuerza de algunas imágenes aisladas, un discurso inconformista. El cineasta se muestra siempre atento a la aparición de elementos discordantes que se filtran por las grietas de una estructura férrea y maniquea, destinada en origen a poner

en valor las acciones del grupo comunista con respecto a los habitantes del pueblo siciliano, a los que tratan de convencer de la necesidad de ocupar determinadas casas. Junto al desarrollo mecánico de discursos políticos (en uno de ellos puede verse a un tímido adolescente gritando al final "Viva Stalin"), la verdad del discurso de fondo, y en ello puede verse el aprecio que Bellocchio siente por alguno de sus autores de cabecera como Buñuel o Vigo, se deja ver cuando la cámara pasea por las calles de Paola mostrando a sus habitantes desheredados, o a los niños encaramados a los barrotes de la escuela. Dos aspectos característicos del cine del autor destacan en el conjunto. Por un lado, su querencia por la sátira y por las fronteras entre racionalidad e irracionalidad se adivinan –aunque sea indirectamente– en la especial atención que se pone en el retrato costumbrista de algunos de los personajes reales que posan ante la cámara (como un vecino que asegura poseer un cuadro valiosísimo en su vivienda, o una peculiar anciana barbuda). En estos detalles se halla el germen evidente de los posteriores logros documentales del director que citaremos a continuación. La otra característica, más superestructural, es su inconformismo casi infantil; su oposición a cualquier signo de autoridad, aunque sea la de la propio grupo político en que se integra el cineasta. Esta idea se expresa en los inequívocos reencuadres mediante zoom que el cineasta lleva a cabo sobre los niños que bostezan durante los interminables mítines de sus compañeros de partido, cuando en teoría lo sustancial en el film debería ser el sesudo contenido de esos mítines. Profundizando en esta idea, una imagen aislada remite a todo el universo *bellocchiano*, elevándose de forma casi epifánica en un sentido cinematográfico, por encima del carácter propagandístico: uno de esos niños, obligado a ver el mitin, se queda dormido sobre el regazo de su madre recomponiendo de forma natural la figura de una *madonna*, símbolo permanente en la obra de ficción del cineasta que puede rastrearse prácticamente en todos sus filmes. En definitiva,

la indagación permanente de la cámara sostenida por Bellocchio —su curiosidad, podríamos decir— permite recomponer el discurso oficial y situarlo en sus contradicciones, resolviendo de modo documental y a partir de la realidad, la misma crítica sostenida sobre el funcionamiento dogmático de los partidos y grupos de extrema izquierda, que el autor había planteado ya en la ficción, en concreto en una escena mimética (dos jóvenes jugando con un perro, mientras su camarada les alecciona) en *China está cerca*. En definitiva, Bellocchio utiliza la puesta en escena del documental para filtrar la realidad modificando el discurso hacia espacios más críticos. Una idea que apunta Núria Bou con respecto a *China está cerca*, pero que bien podría valer para *Paola*, en el terreno documental: «Bellocchio fragmenta la puesta en escena para concentrarse en los pequeños detalles: observa las caras de los niños que no paran de reírse o darse empujones» (Bou, 2005: 176).

El siguiente filme documental de Bellocchio, *Locos de desatar* (Matti da slegare, 1975) co-dirigido junto con su montador, Silvano Agosti, y con dos estudiantes de cine, Sandro Petraglia y Stefano Rulli, escapa ya de los márgenes más o menos encorsetados del cine militante que había realizado previamente, aunque mantenga determinadas técnicas de rodaje asimilables (cámara en mano; grabación en 16 mm., realización colectiva), para erigirse en una obra capital dentro de la filmografía de su autor. Bellocchio se adentra en el mundo de la locura a partir de las experiencias singulares de cuatro individuos aquejados de esquizofrenia, y de las vivencias colectivas de los habitantes de un sanatorio mental en el que se aplican nuevos tratamientos psicológicos. Más allá del aspecto clínico, el documental (de más de cuatro horas de duración original, reducida a la mitad para su explotación comercial) indaga en las diferencias entre el antiguo trato a los pacientes, siempre dirigido por comunidades religiosas, y las nuevas fórmulas instauradas por la administración socialista de Parma, planteando, en base a una poesía de Ber-

**LA OBRA DE MARCO BELLOCCHIO
REFLEJA DE MODO PRIVILEGIADO
LA EVOLUCIÓN DEL CINE POLÍTICO
ITALIANO DESDE UNA MIRADA RABIOSA Y
MILITANTE HASTA UN ESTADIO ANALÍTICO
Y REFLEXIVO.**

tolt Brecht que da inicio al relato, una suerte de lucha de clases y de reivindicación de derechos por parte de un colectivo olvidado y marginal. El autor entrega así un documental directo que proyecta sobre la realidad sus principales obsesiones temáticas combinadas: la investigación sobre las fronteras de lo racional, la crítica política a las instituciones, y su creciente interés sobre el psicoanálisis y sus posibilidades terapéuticas. El propio director resalta en una entrevista el carácter ideológico de la obra al definirla, tanto por en función de su narración como de su proceso de creación, como «un cine político, de participación [...], una representación de una realidad directa pero, simultáneamente, interpretada políticamente» (TASSONE, 1980: 33). La obra se integra además en un contexto muy politizado de reivindicación de los derechos de los pacientes en base a las nuevas tesis clínicas del psiquiatra Franco Basaglia, contenidas en un proyecto de ley aprobado en las mismas fechas (Ley 180), y remite al interés permanente por la frontera entre cordura y locura de la obra del cineasta, a menudo trufado de implicaciones políticas, y paralelo a la difusa línea entre activismo y violencia política que pueden hallarse en otras obras del autor.

El mismo equipo colectivo, Agosti, Petraglia y Rulli, comandado por Bellocchio, realizará tres años después, en 1978, una obra documental enfocada a la televisión y compuesta de cuatro episodios, *La macchina cinema* [La máquina de cine], con el mismo espíritu que *Locos de desatar*, anticipado también en alguna de las obras previas del director. La premisa es atender a diversos personajes

reales, situados en los márgenes del mundo del cine italiano (actores caídos en desgracia básicamente), planteando un discurso crítico contra el sistema, en este caso el de la industria del cine. No obstante, la aproximación natural al problema social desgranado en el documental previo, adquiere en *La macchina cinema* un cierto aire de artificio y de manipulación que desvirtúa la claridad de la denuncia política. En cierto modo, la crítica a la utilización de esos trabajadores del cine, y el reflejo de sus miserias, aboca al proyecto a reproducir la explotación, en términos de patetismo, de la que se pretende dar cuenta.

A final de la década de los setenta, y en consonancia con el notorio descenso de la producción cinematográfica (bien sea en el documental o en la ficción) que se produce en el ámbito italiano, Bellocchio abandona el género documental durante más de una década, periodo que coincide con un cine replegado sobre la psicología y la intimidad existencial, que únicamente plantea aspectos políticos desde la vía indirecta de la constatación del fracaso de determinadas aspiraciones ideológicas, cuando no directamente desde el desencanto. Después del luto político de más de quince años, Bellocchio retorna a la primera línea a través de una puerta trasera con *Sogni infranti. Ragionamenti e deliri* [Sueños rotos. Razonamientos y delirios] (1992). La obra es un documental para televisión, de escaso valor en términos creativos o cinematográficos, pero de una importancia capital como muestra de la evolución del pensamiento político de su artífice, y ejemplo también las transformaciones que ha sufrido el cine italiano en los ochenta y los noventa. Pasada la militancia y la virulencia crítica, y afrontado el periodo de desencanto, Bellocchio retoma el discurso político a través de la reflexión sosegada sobre la historia reciente italiana, centrándose en las heridas dejadas por el terrorismo político de las Brigadas Rojas, y tratando de analizar —una vez más en la línea divisoria entre racionalidad y delirio, como apunta el subtítulo— las causas íntimas de dos ex-terro-

ristas, uno de ellos indirectamente implicado en el secuestro y asesinato de Aldo Moro. En definitiva, y más allá de la propia distancia con el proceso que aborda el documental, Bellocchio indaga también sobre esos “sueños rotos” ideológicos, implicándose él mismo, y revelando que en definitiva se trata de un auto-exorcismo psicoanalítico, cuando en el filme aparecen algunos fragmentos de su viejo filme militante *Viva il primo maggio rosso e proletario*. De hecho el propio autor nos da la pista de la entrevista casi “especular” que se halla detrás de las interpelaciones a los terroristas: «en *Sogni infranti* aparecen tres personajes que en cierto modo reflejan el pasado radical o terrorista y está claro que abre un interés no tanto de hacer un análisis político general sobre el terrorismo, sino a ver estos fenómenos a través de los personajes humanos. Al final siempre están los seres humanos» (JIMENO, 2014).

A partir de *Sogni infranti*, Bellocchio recupera precisamente la historia política italiana en su obra de ficción, particularmente en una de sus cintas más representativas *Buenos días, noche* (Buongiorno, notte, 2003), centrada en el caso de Aldo Moro, y para la que el documental previo sirve como cuaderno de notas. Este filme inaugura una metodología peculiar en la hibridación puntual de elementos documentales en el seno de la ficción, con diversas funciones estéticas y formales. Si en *Buenos días, noche*, la inclusión de imágenes de archivo extraídas de la propia realidad (a través de noticieros antiguos rusos, o de telediarios italianos de la época) sirve ambivalentemente para describir el subconsciente y las ensoñaciones de la terrorista protagonista, o para contextualizar la acción, en *Vincere* (2009) —su relato sobre Mussolini e Ida Dalser— estas imágenes de archivo adquieren una funcionalidad mucho más potente al sustituir la presencia física del Duce a partir del momento en que deja de relacionarse con su antigua amante y esta le ve solo a través de la pantalla del cine, simbolizando de una manera muy original (mediante esa combinación de imágenes de ficción y de no

ficción) el tránsito del personaje de figura íntima a figura pública. Del mismo modo, en *Bella addormentata* [Bella durmiente] (2012), las imágenes de no ficción (del propio Berlusconi en el telediario, o de las sesiones del parlamento) combinadas con las de ficción (las expresionistas reuniones políticas en un baño turco, por ejemplo) crean un extrañamiento paradójico al enhebrarse de forma casi indistinguible, componiendo un relato destinado en definitiva a plantear el carácter irreal y delirante de la actual clase política italiana.

CONCLUSIÓN

El caso italiano en cuanto a cine político se refiere plantea una evolución circular desde sus antecedentes de postguerra, a partir del neorrealismo, del cine popular y del cine militante, que eclosiona de forma intensa desde comienzos de los años sesenta hasta finales de la década de los setenta, auspiciado por un contexto social y político proclive y apoyándose en la consolidación de los nuevos caminos abiertos por la modernidad cinematográfica. En este sentido, el formato documental cimentado sobre la profusa tradición italiana del cine militante, evoluciona hacia formas híbridas en su tratamiento directo de la realidad, que abandonan el carácter abiertamente propagandístico para ofrecer una nueva mirada sobre los procesos políticos, estableciendo los discursos ideológicos a través de aproximaciones reflexivas, históricas o colaterales a la sociedad.

Siguiendo esta línea, la obra de Marco Bellocchio, exponente fundamental del nuevo cine italiano, con una larga trayectoria en su haber, refleja de modo privilegiado la evolución del cine político italiano en su diferente tránsito desde una mirada rabiosa y militante hasta un estadio analítico y reflexivo, que efectúa la crítica desde un enfoque menos descarnado. De esta forma, la reveladora y habitualmente ignorada faceta del autor como documentalista entregado a la búsqueda de los elementos irracionales y fronterizos

presentes en la realidad social y política, permiten asignarle un papel preponderante, como caso paradigmático de la evolución y el desarrollo del documental político italiano de las últimas décadas.

Si en su cine militante, plegado a las servidumbres estéticas e ideológicas de su época, se hallan puntualmente los rasgos de su universo crítico e inconformista, en su obra capital en el género documental *Locos de desatar* (1975) se encuentra el auténtico punto de inflexión entre el cine informativo de militancia, y la búsqueda de un discurso ideológico en forma de metáfora, plegado al humanismo y al reflejo directo del conflicto social desde la plasmación directa de los testimonios de los aludidos. Sus búsquedas posteriores, incluso sus lustros de silencio en cuanto a esa aproximación directa a la realidad, son así mismo la expresión absoluta del mismo estado de ánimo en un cine italiano en decadencia, replegado sobre sí mismo en cuanto a la expresión de inquietudes políticas. De hecho, su retorno posterior a la reflexión política a través del ensayo de fórmulas mixtas, asimétricas, entre la utilización de recursos de ficción y materiales de archivo integrados, no solo reflejan el eclecticismo en la asunción de las tendencias de la postmodernidad, sino que abren una posible vía en la traslación de discursos sociopolíticos, que no se limiten a encasillarse en un terreno acotado (ficción o documental), constituyendo en definitiva una metáfora del propio equilibrio inestable mantenido por Bellocchio en su acercamiento a determinadas realidades irracionales. ■

REFERENCIAS

- BOU, Núria (2005). Marco Bellocchio, con la curiosidad de lo irracional. En J.E. MONTERDE (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía* (pp. 70-79), Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- CAPARRÓS LERA, José Manuel (1978). *El cine político visto después del franquismo*. Barcelona: Dopesa.

FARASSINO, Alberto (1996). Italia: el neorrealismo y los otros.

En J.E. MONTERDE y E. RIAMBAU (ed.), *Historia General del Cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, (pp. 81-130), Madrid: Cátedra.

JIMENO, Ricardo (2014), *Entrevista a Marco Bellocchio* (18 de octubre de 2015). *Miradas de Cine*, nº 142. <<http://miradas.net/2014/01/zeitgeist/entrevista-marco-bellocchio.html>>

LEGGI, Sara (2005). Nota biográfica. En A. APRÀ (ed.), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*. (pp. 229-233). Venecia: Marsilio Editori.

FONT, Dominic (2005), *Amore e rabbia*. El moderno cine italiano. En J.E. MONTERDE (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía* (pp. 80-89), Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

TASSONE, Aldo (1980). *Le cinéma italien parle*. París: Edilig.

EL CINE MILITANTE Y EL DOCUMENTAL POLÍTICO EN ITALIA. EL CASO DE MARCO BELLOCCHIO COMO EJEMPLO DE UNA EVOLUCIÓN

Resumen

El artículo plantea la evolución del documental político italiano, en el politizado contexto cinematográfico de los años 60 y 70, partiendo de la rica tradición del cine militante ligado a la herencia neorrealista hasta el surgimiento de nuevos enfoques de documental histórico y político o de aproximaciones en términos ideológicos a realidades sociales diversas. Este desarrollo se ilustra a partir del caso singular de Marco Bellocchio (1939), cineasta italiano fundamental de las últimas décadas, cuya obra documental, poco conocida, refleja el paso desde un cine militante puro aunque con matices personales (*Paola*, 1969), pasando por un cine documental personal que indaga sobre situaciones sociales extremas planteadas en términos ideológicos, como es el caso de su obra documental más representativa *Locos de desatar* (*Matti da slegare*, 1975), hasta plantear reflexiones sobre la historia política italiana utilizando formas de documental convencional (*Sogni infranti*, 1995) y nuevas exploraciones en la combinación de ficción y documental con un sentido político como sucede en tres de sus últimas obras: *Buenos días, noche* (*Buongiorno notte*, 2003), *Vincere* (2009) y *Bella addormentata* [*Bella durmiente*] (2012).

Palabras clave

Cine político; documental político; cine militante; cine italiano; Marco Bellocchio.

Autor

Ricardo Jimeno Aranda (Valladolid, 1984). Licenciado en Comunicación Audiovisual y en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense y Premio Extraordinario de Doctorado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense. Es autor de una tesis sobre cine político e investigador en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM. Actualmente ejerce como coordinador de producción en la Plataforma de Divulgación de la UCM. Contacto: ricjimeno@gmail.com.

Referencia de este artículo

JIMENO ARANDA, Ricardo (2016). El cine militante y el documental político en Italia. El caso de Marco Bellocchio como ejemplo de una evolución. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 67-76.

MILITANT CINEMA AND THE POLITICAL DOCUMENTARY IN ITALY: THE CASE OF MARCO BELLOCCHIO AS AN EXAMPLE OF ITS EVOLUTION

Abstract

This article presents the evolution of the Italian political documentary in the politicised context of the 60s and 70s, moving from the rich tradition of militant cinema linked to the neorealist cinema heritage, to the emergence of new approaches to historical and political documentary or explorations in ideological terms of different social realities. This development is illustrated through the unique case of Marco Bellocchio (1939), a key Italian filmmaker of the past five decades, whose little-known documentary work reflects the shift from a pure militant cinema albeit with personal nuances (*Paola*, 1969), to a personal documentary style that explores extreme social situations in ideological terms, as in the case of his most emblematic documentary *Matti da slegare* [Fit to Be Untied] (1975), and finally to the positing of reflections on Italian political history using conventional documentary forms (*Sogni Infranti*, 1995) and new explorations in the combination of fiction and documentary with a political dimension, as in three of his most recent films: *Buongiorno notte* [Good morning, night] (2003), *Vincere* [To Win] (2009) and *Bella addormentata* [Sleeping Beauty] (2012).

Key words

Political cinema; political documentary; militant cinema; Italian cinema; Marco Bellocchio.

Author

Ricardo Jimeno Aranda (b. Valladolid, 1984). Bachelor of Communication Studies and Political Science from Universidad Complutense de Madrid (UCM) and PhD with Special Recognition in Communication from the same institution. He is the author of a thesis on political cinema and a researcher at the Department of Information Sciences at the UCM, where he currently works as a production coordinator on the university's Scientific Dissemination Platform (*Plataforma de Divulgación Científica*). Contact: ricjimeno@gmail.com.

Article reference

JIMENO ARANDA, Ricardo (2016). Militant Cinema and the Political Documentary in Italy: The Case of Marco Bellocchio as an Example of Its Evolution. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 67-76.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

LA INTIMIDAD COMO ACTO POLÍTICO. SOBRE *GREY GARDENS* Y EL CINE AUTOBIOGRÁFICO DE CHANTAL AKERMAN

SERGI SÁNCHEZ

ANA AITANA FERNÁNDEZ

LA POLÍTICA DE LO ÍNTIMO, LA HISTORIA COMO SÍNTOMA

¿Se puede considerar la intimidad como un acto político? Abordamos aquí la historia personal como concreción de la experiencia colectiva. «En lo íntimo no reside la verdad de la Historia, sino la vía —hoy privilegiada— para comprender la Historia como síntoma» (CATELLI, 2007: 9). Lo íntimo, dice Nora Catelli, es el espacio autobiográfico que transgrede la oposición entre lo público y lo privado (2007), un intersticio donde rastreamos las huellas de las transformaciones históricas. Hablamos del síntoma tal y como lo configura George Didi-Huberman, el síntoma como corazón de esas tensiones que laten en la intimidad filmada. «...El latir oscilante de instancias que actúan siempre unas sobre las otras en la tensión y la polaridad: improntas con movimientos, latencias con crisis, procesos plásticos con procesos no plásticos, olvidos con reminiscencias, repeticiones con contra-

tiempos... Propongo llamar síntoma a la dinámica de estos latidos estructurales. [...] El síntoma designaría el corazón de los procesos tensos que tratamos, después de Warburg, de comprender en las imágenes: corazón del cuerpo y del tiempo» (DIDI-HUBERMAN, 2009: 248).

El presente artículo pretende demostrar cómo el síntoma de la Historia puede encontrar su caldo de cultivo en el ámbito de la intimidad, y desarrollarse, en su seno, como el relato, más o menos exitoso o frustrado, de un gesto político. Las películas escogidas como objeto de estudio están unidas por el cordón umbilical de una relación madre-hija que podríamos calificar de traumática. ¿En qué consiste ese trauma? En 1942, el padre de Edith Bouvier Beale, la matriarca de Grey Gardens, la desheredó por sus comportamientos excéntricos, condenándola a ser una paria entre aristócratas, una figura marginal que arrastró a los abismos del confinamiento a su propia hija, mientras su sobrina se casaba con John Fitzgerald Kennedy y se convertía

en la Primera Dama de un presidente cuyo asesinato iba a marcar con fuego la deriva política de Estados Unidos hasta bien entrados los setenta, la época en que los hermanos Maysles decidieron filmar a las Bouvier en su mansión decadente, casi en ruinas. En enero de 1945, Nelly Akerman fue una de las supervivientes de Auschwitz liberadas por las tropas soviéticas. Cinco años después nació su hija Chantal, que vivió literalmente hechizada por las heridas del Holocausto, silenciadas por su madre, hasta el día de su suicidio, el 6 de octubre de 2015. Se trata, pues, de analizar el gesto político de los cineastas al filmar la Historia como síntoma traumático, gangrenado en el cuerpo de las relaciones materno-filiales, bien sea desde la presunta objetividad del *cine directo* de los Maysles, adalides de una perspectiva externa que penetra hasta el fondo de una intimidad tan ajena como exhibicionista, bien desde la perspectiva interior, replegada, de una cineasta como Akerman, que trabaja dentro de los límites del ensayo autobiográfico, proponiéndose a sí misma como objeto de análisis.

EL ENCIERRO DOMÉSTICO COMO ACTO DE RESISTENCIA

Cuando en 1972 David y Albert Maysles recibieron la propuesta de Lee Radziwill, hermana menor de Jacqueline Onassis, de hacer un documental sobre su niñez en East Hampton, nunca imaginaron que acabarían conociendo el lado oculto de la familia Bouvier —apellido de solteras de Lee y Jacqueline—. Edith Bouvier Beale y su hija, Edie Bouvier Beale (conocidas como Big Edith y Little Edie), tía y prima hermana de la ex primera dama respectivamente, vivían atrincheradas en una mansión decrepita de veintiocho habitaciones repleta de basura, pulgas, gatos y, al menos, dos mapaches. Ese mismo año recibían una orden de desahucio por las autoridades sanitarias de East Hampton por insalubridad, y fue Jackie la que evitó que tuvieran que dejar su hogar al asumir el pago de la limpieza. Ante la negativa de Radziwill de utilizar el



Grey Gardens (Ellen Hovde, Albert Maysles, David Maysles y Muffie Meyer, 1975)

material grabado en *Grey Gardens* y de hacer una película únicamente sobre las Beale, los Maysles decidieron esperar. En septiembre de 1974 comenzaban el rodaje. *Grey Gardens* (1975) constata que la evidente decadencia de las dos mujeres, descendientes de la aristocracia estadounidense, y su aparente locura queda desplazada por un inquebrantable espíritu artístico¹ y la resistencia a abandonar la casa, su insignia familiar, fortaleza y a la vez cárcel de su propia historia —la única propiedad de Edith Bouvier Beale—. Es, precisamente, en la total exposición de su intimidad donde se revela la naturaleza política de la Historia revisitada desde los márgenes, porque es en lo íntimo donde se manifiestan sus consecuencias.

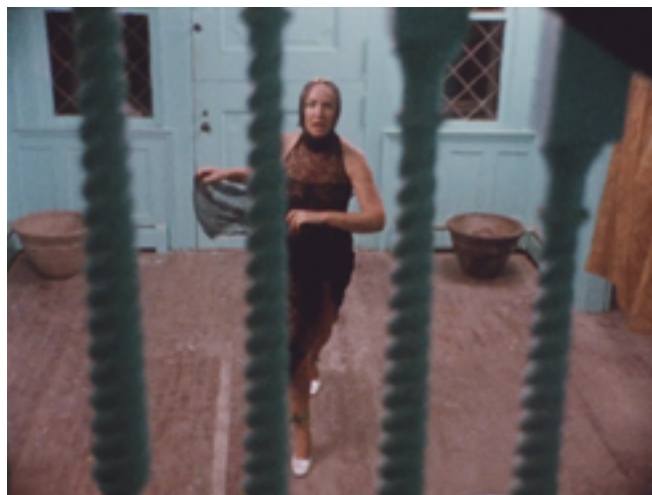
«Es muy difícil mantener la línea entre el pasado y el presente», confiesa Edie al inicio del documental. Una frase que en cierta manera advierte al espectador del terreno en el que se enmarca el documental. Aquí la continuidad temporal desaparece², y la película bascula entre dos tipos de verdad, la que se filma y la que, en palabras de Albert Maysles, surge al «fragmentar y yuxtaponer el bruto dándole una forma narrativa, de más significado» (LEVIN en BRUZZI 2000: 72). Pero también introduce el modo en el que ambas mujeres se relacionan entre ellas, y se contemplan, construyendo su identidad, dentro de ese linaje al que



Grey Gardens (Ellen Hovde, Albert Maysles, David Maysles y Muffie Meyer, 1975)

pertenecen. En las constantes referencias nostálgicas, aflora la resistencia a abandonar la *belle époque* vivida, que las llevan a obviar las inmundicias de su presente. Paula Rabinowitz, a propósito del concepto de Historia, como exceso del documental, acuñado por Bill Nichols, dice: «la relación del documental con un significado histórico y la dependencia de la historia sobre la forma de la película, aunque la rechace, dejan un espacio para una visualización activa. Ambos construyen sujetos políticos, cuya autoconciencia sobre su posición se presta a un análisis del pasado y del presente» (RABINOWITZ, 1993: 128).

Uno de los primeros momentos de nostalgia se da frente a las fotografías familiares, en el que se revela el esplendor de una vida anterior acomodada. El escenario es una de las habitaciones de la casa, convertida en su cuartel general (sala de estar, cocina y dormitorio), presidida por las dos camas gemelas donde duermen madre e hija. «Iba a ser cantante, ya sabes, cantante profesional», se lamenta Edith Bouvier, mientras el zoom del objetivo permite observar con detalle el retrato del día de su boda. «¿Recuerdas esta?», pregunta su hija, fuera de campo. «El villano de la obra», musita Edie, mientras se muestra en primer plano la fotografía enmarcada de su padre, y la dedicatoria escrita en la parte de abajo para su mujer. El interés



Grey Gardens (Ellen Hovde, Albert Maysles, David Maysles y Muffie Meyer, 1975)

desbordado de Edie por mostrar a la cámara la belleza de juventud de la madre y el origen distinguido de su familia, en una de las fotografías, chocan con la negativa de aquella a mostrarla, lo que desencadena una pelea entre ellas y Edie acaba rompiendo un trozo del marco de papel que protege la imagen. Edie sostiene el retrato frente a la cámara, exhibiendo también el desperfecto que ha sufrido en el forcejeo. La dentellada del cartón fino que la cubre, como el hueco que revela el síntoma de su historia. De nuevo la dificultad para articular pasado y presente, con la eterna pregunta del ¿cómo hemos llegado hasta aquí? que subyace en cada reproche de la una hacia la otra. Las constantes referencias a las restricciones sociales frente a las aspiraciones artísticas de ambas o la imposibilidad de la hija para elegir libremente a sus pretendientes alcanza su punto álgido con una sentencia: «el sello de la aristocracia es la responsabilidad, ¿no?». Y el contraplano de la madre en absoluto silencio confirma una verdad incuestionable.

Los hermanos Maysles aparecen *a priori* como meros observadores que se mantienen al margen, no juzgan a las protagonistas en sus discusiones y no es su intimidad la que se pone en juego. Sin embargo, la presencia de la cámara sustituye cualquier pregunta que desean formular. A través de ella, se integran³, toman partido. Porque su in-

tención no es la de crear un simple retrato, sino mostrar «aspectos de nuestro mundo que en otros tiempos habrían quedado apartados del objetivo público; en esta área es una ganancia. Quizá en la ganancia hay una pérdida» (ROSENTHAL, CORNER 2005: 194). La inevitable pérdida de la objetividad que establece el cine directo del que parten.

Es importante en este punto remarcar la presencia en los créditos de Elen Hovde y Muffie Meyer, las dos montadoras, como codirectoras de la película. Porque si la postura adoptada por los Maysles a la hora de filmar a las dos mujeres en su espacio íntimo captura una latente y constante tensión entre ellas, el trabajo de montaje de Hovde y Meyer traslada esa tensión a un *entre imágenes* en el que se intuye el carácter político de su resistencia. «Nosotras pensamos que la historia tenía mucho más que ver con la sociedad y el lugar, y el contraste del modo en que ellas viven con el de la gente que vive a su alrededor, la clase de la que provienen y cómo se han desviado de ella. Creemos que eso es crucial» (ROSENTHAL, HOVDE, 1978-79: 14). De ahí que en el prólogo de *Grey Gardens* se pase del interior oscuro de la casa, donde descubrimos a Edith madre quejarse porque un mapache ha roto su pared nueva, a las impecables mansiones y rincones de East Hampton, hasta llegar a la fachada destartada de Grey Gardens –donde se sobreimpone el título en grandes letras–. Al encadenado de esas idílicas estampas se añade la voz de Edie hija: «ya sabes, pueden arrestarte en East Hampton por llevar zapatos rojos un jueves. [...] Pueden arrestarte por casi cualquier cosa». El exterior queda silenciado por la voz en *off* de la protagonista, evidencia de un tinte político que era esencial para las montadoras. Para Hovde se trata de un documental político «en el sentido de que trata sobre relaciones humanas, un hecho muy contemporáneo, donde las personas viven en contacto íntimo con, quizá, una única persona. Las relaciones íntimas son muy complejas en ese punto, son transacciones de poder» (ROSENTHAL, HOVDE, 1978-79: 16).

La relación de intimidad en *Grey Gardens* no viene dada únicamente por la relación madre e hija, sino también por el grado de integración de los Maysles en la casa. El principio de no intervención que marca el *cinéma vérité* se quiebra tanto por los comentarios de los cineastas, como por la autoconciencia de las dos mujeres de su lugar en la historia y el modo de autorepresentarse. «Los Maysles abandonan cualquier intento de separar la persona del personaje. En vez de fingir una objetividad imposible, los Maysles reconocen su complicidad en la *performance*. Celebran la subjetividad del cineasta sin permitir que se convierta en intrusivo o autoindulgente» (ROBSON, 1983: 53). Así entre sus recurrentes peleas destacan dos en las que la presencia de los cineastas se explicita con la aparición no solo de su voz sino también de su imagen, conscientes de la imposibilidad de ser simples espectadores y de su transformación en sujetos políticos. En una de esas disputas, Albert dirige el objetivo al espejo donde se ve reflejado; detrás se halla Edith en su habitual lugar sobre la cama, a quien pregunta: «¿Quién es el hombre que se encargó de ti durante veinticinco años?». La cuestión desata la furia de Edie y comienza a gritar al cineasta. Maysles decide entonces reencuadrar la imagen en el espejo y enfocar el rostro de la madre, que, perpleja, intenta apaciguar los ánimos de su hija. Este instante solo queda interrumpido por el rostro desenfocado de Albert reflejado en el espejo. Una vez que Edie se calma, el cineasta abre de nuevo el plano hasta volver al reflejo de los tres. Pero esa imagen de sujeto que filma y sujeto filmado se corta bruscamente por la inserción de un primer plano de Edie, frontal a la cámara, que sugiere la repetición de la escena para volver a filmarla. La complicidad en la *performance* no solo queda demostrada en la inclusión del cineasta en el cuadro, sino también en el montaje, en la creación de esa segunda verdad donde el objeto filmado toma conciencia de su representación ante la cámara⁴.

Planteado como un documental observacional, *Grey Gardens* supera la barrera entre el exterior y el interior, lo público y lo privado. Y dinamita la imagen paradigma de una sociedad conservadora, paladín de las apariencias y los convencionalismos. El equilibrio entre el trabajo de los cuatro directores tiene su paradigma en la secuencia final, que refuerza el carácter cíclico de todo el metraje. Al inicio, una sucesión de recortes de periódico explicaban el desahucio por insalubridad y la ayuda de Jackie Onassis con el tema *Night and Day* de Cole Porter de fondo, como símbolo del mundo exterior. Su contraplano se halla en esa secuencia final, donde vemos el interior de la casa, con la misma canción sonando (esta vez de manera diégetica). Los mapaches se adueñan de las partes desvencijadas de la mansión, mientras Edith tarea la letra del tema de Porter, medio adormilada en el colchón, rodeada de gatos y suciedad. El gran retrato pintado⁵ de Edith también continúa allí mirando desde el pasado —la representación de lo que fue y lo que es—. La música suena y Edie baila en la entrada de la casa. La cámara la filma desde las escaleras, tras los barrotes de la barandilla, intentando seguir sus pasos torpemente mientras ella canta «la magia de los sueños se hace realidad». Así, el exterior queda silenciado. Dentro, el tiempo se difumina, a la vez que la distancia entre ellas y el mundo solo parece acortarse a través del cine. Para las mujeres de *Grey Gardens* el arte es el punto de fuga de su resistencia, de la reconstrucción de su identidad y de su proyección como sujeto activo en la sociedad que las margina.

LA POLÍTICA ES UN ASUNTO DE FANTASMAS

¿Qué sucede cuando es la propia intimidad la que se filma? Preocupada por las tensiones que nacen en el espacio doméstico, Chantal Akerman trasgrede la cotidianidad ajena a través de su autorepresentación y traslada, así, el gesto político a su propio cuerpo.



No Home Movie (Chantal Akerman, 2015)

En un momento crucial de *No Home Movie* (2015), la última película de Chantal Akerman, la directora belga charla con la cuidadora de su madre. Esta le pregunta por sus raíces, y Akerman le cuenta el origen polaco de sus abuelos y sus padres, su exilio belga, su posterior internamiento en Auschwitz. «Por eso mi madre es como es», apostilla ante la sonrisa de la chica. Y, sin embargo, en las conmovedoras conversaciones que mantiene con Nelly Akerman, en la misma mesa de cocina en la que habla con su cuidadora, Auschwitz nunca aparece. Solo aparece lo que hay a su *alrededor*. Es significativo que los efectos devastadores del Holocausto graviten sobre toda la filmografía de Akerman, y en especial en sus ensayos autobiográficos: ese vacío invocado por el silencio de su madre, tan verbal y afectuosa en la relación con su hija, es el detonante de toda una filmografía que se obstina en buscar en el confinamiento, en la dialéctica violenta entre interior y exterior que se deriva de ello y en el rechazo a las convenciones del plano-contraplano su posicionamiento político, que no es otro que denunciar la ausencia de la Historia en la construcción del Yo y, por extensión, en el discurso constitutivo del presente.

Filmada en su mayor parte en la casa de su madre, en Bruselas, *No Home Movie* no es, como su título indica, una película doméstica. Lo es en la apariencia de su formato, en la tosquedad formal



No Home Movie (Chantal Akerman, 2015)

de sus imágenes y en la voluntad de situarse en el ámbito familiar. No lo es en cuanto es una negación de la ontología del cine doméstico canónico, que busca perpetuar una imagen idealizada de la familia (ODIN, 2010). El «No Home» es, también, un juego de palabras para designar el sentimiento de exilio, no de refugio, que ha perseguido a Akerman durante buena parte de su vida, sobre todo desde aquel día de 1984 en que su madre le regaló el diario de su abuela, que murió en Auschwitz: «Me dijo, te protegerá. Me lo dio cuando yo necesitaba que me protegieran y ella se sentía sin fuerzas. Me lo dio en vez de hablar» (POLLOCK, 2010). Esa operación de transferencia entre madre e hija se traduce, según afirma Griselda Pollock, en un proceso de transposición, que subvierte por completo las nociones ordinarias de tiempo y espacio entre padre e hijo. En palabras de la psicoanalista Judith Kestenberg, «como el pasado del padre ocupa el espacio psicológico que normalmente pertenecería a la vida cotidiana del hijo, el hijo debe abandonar su derecho a existir en su propio presente»⁶. Es lo contrario a lo que le ocurre a Edie Bouvier respecto a su madre, con la que vivió en Grey Gardens desde 1952. Tanto Akerman como Edie ven en su madre un espejo, pero en el segundo caso la operación de *transposición* o transferencia se ha convertido en posesión, en sustitución. En Akerman hay una distancia interpuesta, una

distancia de seguridad, que solo logra acortarse en *No Home Movie*; en la vida cotidiana de las Bouvier, que comparten el dormitorio maloliente de una mansión con veintiocho habitaciones, las distancias no existen.

Con ocasión de la presentación de la película en el festival de Locarno, dos meses antes de su suicidio, Akerman le confesaba al crítico Daniel Kasman que *No Home Movie* nacía de una necesidad de aceptar el silencio de su madre respecto a Auschwitz. En este sentido, es interesante la comparación entre esta y *News From Home* (1976), la elegía meditativa que Akerman rodó durante su segunda estancia en Nueva York, leyendo con voz monótona las cartas que le enviaba su madre sobre planos largos de las calles, los *diners*, el puerto y el metro de Nueva York, dejando que el sonido ambiente de las imágenes devorara intermitentemente las palabras maternas. En esa época, fuertemente influenciada por el cine de Michael Snow, Yvonne Rainer y Stan Brakhage, Akerman no se daba cuenta de hasta qué punto su obra iba a sentirse filtrada por la personalidad de su madre *por refracción*, como un rayo de luz que cambia de dirección al entrar en el agua⁷. En *News From Home* la disociación entre espacio y voz es absoluta, en la medida en que la imagen y la voz en *off* son vectores que se dan la espalda hasta tocarse, y se tocan en la descorporeización del exilio, la añoranza y la alienación. En una de sus cartas Nelly Akerman le recrimina a su hija que siempre escribe la misma carta, «y tengo la impresión —dice— que no me dices nada». Las imágenes de Nueva York son «esa misma carta», que pueden leerse como el anhelo de separación de una hija que no sabe —o no quiere— descifrar la petición de ayuda de una madre ansiosa de pertenecer y de poseer; en fin, de una superviviente del Holocausto que concibe el hogar como el único de los mundos posibles. Podríamos decir, siguiendo a Bellour, que en *News From Home* rechaza ese hogar «soltando las palabras de la madre ausente solo para devolverlas más eficazmente, con una especie de sadismo calculado, a

la soledad» (BELLOUR, 2009: 145). Hay una rebelión, pues, contra el silencio, que se torna en comprensión, en vínculo, en *No Home Movie*.

Las conversaciones que Akerman y su madre mantienen en la película, ya sea en el piso de esta o por Skype, tienen dos contraplanos: por un lado, imágenes vacías de las estancias de la casa, que se dividen a su vez en cuadros a partir de las simétricas, estáticas composiciones habituales en el cine de Akerman; por otro, imágenes del desierto en Israel, planos largos de árboles azotados por el viento, y dunas y montículos vistos desde un automóvil. Aún impregnada del espíritu estructuralista que recorre buena parte de su filmografía, que la cineasta belga atribuye a la precisión de los rituales de su educación judía, la película enmarca la relación materno-filial en un *entre imágenes* en el que Akerman sigue negándose a ser contraplano de la imagen materna —la cámara la filma a ella, relegando a la directora a una voz en *off* o a una figura que se cuela, descuidada, en el encuadre— pero en el que las distancias se abrevian, casi a su pesar, por obra y gracia del digital. «¿Por qué me filmas de ese modo?», le pregunta la madre desde la pantalla del ordenador. «Porque quiero enseñar que en este mundo no hay distancias», responde Akerman. La operación de transposición de la que

No Home Movie (Chantal Akerman, 2015)



hablaba Kestenberg se ha terminado. En su elaborada teorización de la construcción del yo como relato, el filósofo Paul Ricoeur explica este proceso de transferencia como el desdoblamiento del sujeto que se enuncia: «El sí-mismo como otro sugiere desde el comienzo que la ipseidad del sí-mismo implica la alteridad en un grado tan íntimo que una no se deja pensar sin la otra» (RICOEUR, 2001, 250). Akerman, que siempre se había reivindicado como miembro de la *segunda generación* («La generación de mis padres se contó a sí misma: vamos a ocultarles la historia de lo que nos ocurrió. Y como no nos transmitieron sus historias, busqué una memoria falsa, una especie de memoria imaginaria, reconstruida, antes que la verdad» [POLLOCK, 2010]), elimina la distancia que la separa de su madre, que es también la que la separa de su legado, del mundo y de la propia Historia. En el momento en que acerca su cámara digital a la pantalla del ordenador y convierte la imagen de su madre en una marea informe de píxeles, sabe que el acto íntimo de filmar es el único modo posible de convertir el silencio en un grito contra la ilegibilidad del presente.

Entre *News From Home* y *No Home Movie* se abre un intervalo, que ocupa, con la contundencia de un interrogante, *Là-bas* (2006). Entre la imagen que cierra la primera, las Torres Gemelas, y la última, la imagen vacía del piso de la madre de Akerman, la cineasta belga invoca sus demonios interiores sin nombrarlos. Da la impresión de que la película es, secretamente, el diálogo entre esos dos planos finales, como si, en un extraño ejercicio de videncia, hubiera un hilo conductor entre esa reliquia monumental, que en 1976 era símbolo del imperialismo americano, y la muerte de una superviviente del Holocausto y el futuro suicidio de su hija.

En un excelente artículo, Greg Youmans expone sus dudas sobre la postura política de Akerman al enfrentarse al proyecto. ¿Cómo hacer un documental sobre el Israel contemporáneo sin hablar de Palestina, y reduciendo la presencia de los ju-

díos a una sombra recortada por las persianas del apartamento de Tel-Aviv donde se ha encerrado y a unas cuantas figuras en la playa en sus breves excursiones al exterior? Fue el productor Xavier Carniaux quien le sugirió a Akerman la idea de hacer una película sobre Israel. Al principio se resistió. Tenía miedo de los obstáculos que podía presentarle su propia subjetividad. «No siento pertenecer», dice. «Estoy desconectada. Medio sorda, medio ciega. A veces me hundo, pero no del todo». Y, sin embargo, filmar esa parálisis, que, afirma en *off*, la obliga a mirar y replegarse sobre sí misma, a convertir al exterior en el interior, es una manera de reivindicar políticamente su identidad, quebradiza y contradictoria, en cuanto la política se debate no en términos colectivos ni militantes sino de negociación entre la construcción del Yo y el devenir de la Historia. «A la estrella amarilla sobrevivio, está inscrita en mí», dice Akerman. A lo que añade: «Los suicidios son como exilios». En ausencia de su madre, en ausencia de su propia imagen, *Là-bas* demuestra que, para Akerman, toda política es, en realidad, un asunto de fantasmas. El pasado, que permanece en el reino de las sombras, sólo puede dialogar con el silencio, con el fuera de campo, con el campo vacío.

CONCLUSIONES

Tanto en *Grey Gardens* como en el cine autobiográfico de Akerman subyace el fantasma de un pasado traumático silenciado. En definitiva, la irrupción de la cámara en el ámbito doméstico —el ajeno en el caso de los Maysles o el propio en el de la cineasta belga— constituyen la herramienta que permite comprender las transformaciones históricas a las que hace referencia Catelli cuando habla de la intimidad (2007). La diferencia y el nexo entre ambos casos se hallan en el modo en que el cine transgrede esa intimidad. Si el trauma del Holocausto, enterrado por Nelly Akerman, se evidencia —entre otros momentos— en la distancia de seguridad que su hija interpone al filmarla, en el caso de las Bouvier

su herida brota en la aparente actitud de meros observadores de los Maysles al capturar la decadencia de las dos mujeres. Sin embargo, es al romper esas barreras espaciales —en la conversación por Skype de Akerman con su madre o en la participación de los Maysles en las discusiones de las Edie— cuando los cineastas toman conciencia de su posición en la historia, invitando también al espectador a entrar en ese espacio, convirtiendo lo íntimo en una cuestión política. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Además de las constantes demostraciones de canto y baile de ambas, en el documental aparecen dos carteles donde puede leerse: «The great singer Big Edith Bouvier Beale» y «The great dancer Little Edie Bouvier Beale».
- 2 El rodaje duró seis semanas, pero en *Grey Gardens* se evita cualquier referencia temporal. Tampoco lo hay en el montaje, donde no existe *raccord* temporal.
- 3 Su presencia queda expuesta desde el principio: en la noticia publicada sobre la filmación de la película y en el retrato de los dos cineastas, imagen en la que ya se escucha la voz de Edie gritando «¡Son los Maysles!» a la llegada de estos a la casa, y que pertenece a la siguiente secuencia.
- 4 Ellen Hovde también cuenta en una entrevista que, si bien los Maysles no dirigían los gestos o los diálogos, sí que en ocasiones pedían a madre e hija que reprodujeran exactamente los mismos diálogos que habían pronunciado para capturar mejor la toma (ROSENTHAL, HOVDE, 1978).
- 5 Motivo recurrente durante el metraje. El cuadro, símbolo de la fastuosidad y posición social de la familia Bouvier Beale, se transforma en el retrete de los gatos.

- 6 Por evidentes cuestiones de espacio, el presente artículo no contempla la extensa, fructífera obra artística de Akerman, que incluye varias instalaciones que toman como epicentro la relación entre madre e hija.
- 7 La importancia de la figura materna y su experiencia en los campos no se limita a la obra documental y ensayística de Akerman. La cineasta belga consideraba su película más célebre, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), como una carta de amor a su madre, que, después de haber sobrevivido al Holocausto, «convirtió su hogar en una cárcel».

REFERENCIAS

- BELLOUR, Raymond (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- BRUZZI, Stella (2000). *New documentary: A critical introduction*. London: Routledge.
- CATELLI, Nora (2007). *En la era de la intimidad*. Córdoba: Beatriz Viterbo Editora.
- DIDI-HUBERMAN, George (2009). *La imagen superviviente, historia del arte y el tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada Editores.
- KAPLAN, Judith (1995). *Lost Children: Separation and Loss Between Parents and Children*. London: Harper Collins.
- KASMAN, Daniel (2015). Chantal Akerman discusses "No Home Movie". *Notebook*. Recuperado de <<https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>>.
- KORESKY, Michael (2010). *Eclipse Series 19: Chantal Akerman in the Seventies*. Recuperado de <<https://www.criterion.com/current/posts/1351-eclipse-series-19-chantal-akerman-in-the-seventies>>.
- ODIN, Roger (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En E. CUEVAS ÁLVAREZ, *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos (39-60)*. Madrid: Ocho y Medio.
- POLLOCK, Griselda (2010). The Long Journey: Maternal Trauma, Tears and Kisses in a Work by Chantal Akerman. *Studies in the Maternal*, 2(1), 1-32. <<http://doi.org/10.16995/sim.82>>
- RABINOWITZ, Paula (1993). Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory. *History and Theory*, 32(2), 119-137. Recuperado de <<http://doi.org/10.2307/2505348>>
- RICOEUR, Paul (2001). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- ROBSON, Kenneth J. (1983). The Crystal Formation: Narrative Structure in "Grey Gardens". *Cinema Journal*, 22(2), 42-53.
- ROSENTHAL, Alan, HOVDE, Ellen (1978). Ellen Hovde: An Interview. *Film Quarterly*, 32(2), 8-17. Recuperado de <<http://doi.org/10.2307/1211936>>.
- ROSENTHAL, Alan, CORNER, John (2005). *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- YOUMANS, Greg (2009). Ghosted Documentary. *Millenium Film Journal*, n°51. Recuperado de <<https://www.questionnaire.com/library/journal/1P3-1825364231/ghosted-documentary-chantal-akerman-s-l-bas>>.

LA INTIMIDAD COMO ACTO POLÍTICO. SOBRE GREY GARDENS Y EL CINE AUTOBIOGRÁFICO DE CHANTAL AKERMAN

Resumen

La filmación documental de la intimidad, ¿puede convertirse en un gesto político? Si en lo íntimo, como dice Nora Catelli, reside la vía para comprender la Historia como síntoma, este artículo pretende demostrar cómo se traduce ese gesto en imágenes a partir de métodos aparentemente opuestos: el de los hermanos Maysles, afiliado a la exterioridad del cine directo, en *Grey Gardens*; y el de Chantal Akerman, afín a la interioridad del ensayo autobiográfico, con la propia directora como objeto de estudio. ¿Qué une a ambos ejemplos? Partir de la experiencia traumática de la Historia, manifestada en la singularidad de conflictivas relaciones materno-filiales.

Palabras clave

Intimidad; síntoma; historia; *Grey Gardens*; Chantal Akerman; Auschwitz.

Autor

Sergi Sánchez (Barcelona, 1970) es Doctor en Comunicación Audiovisual (2011) por la Universitat Pompeu Fabra, donde enseña cine digital e historia de la televisión. Es jefe de departamento de Estudios Fílmicos en ESCAC y autor, entre otros ensayos sobre cine, de *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo* (Ediciones de la Universidad de Oviedo). Contacto: sergisssss@hotmail.com.

Ana Aitana Fernández (Alicante, 1980) es investigadora predoctoral en el departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, donde desarrolla una tesis sobre la reconstrucción de la memoria individual a través de la imagen-objeto. Es profesora asistente en el Grado en Periodismo y miembro del grupo CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales). Contacto: anaaitana.fernandez@upf.edu.

Referencia de este artículo

SÁNCHEZ, Sergi, FERNÁNDEZ, Ana Aitana (2016). La intimidad como acto político. Sobre *Grey Gardens* y el cine autobiográfico de Chantal Akerman. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 77-86.

INTIMACY AS A POLITICAL ACT. ABOUT GREY GARDENS AND CHANTAL AKERMAN'S AUTOBIOGRAPHICAL CINEMA

Abstract

Can the documentary filming of intimacy become a political gesture? If in the intimate, as Nora Catelli states, lies the way to understand history as a symptom, this article aims to show how this gesture is translated into images from seemingly opposite methods: the Maysles brothers' gesture affiliated to the exteriority of direct cinema in *Grey Gardens*; and Chantal Akerman's interiority in her autobiographical essays, being the filmmaker herself an object of study. What is the connection between these two examples? They are both based on the traumatic experiences of history, manifested in the singularity of troubled maternal-filial relationships.

Key words

Intimacy; Symptom; History; *Grey Gardens*; Chantal Akerman; Auschwitz.

Author

Sergi Sánchez (Barcelona, 1970) is PhD in Film and Media Studies (2011) by Universitat Pompeu Fabra (UPF), where he is teaching digital cinema and television history. He is also Head of the Film Studies department at ESCAC. He is the author of *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo* (Ediciones de la Universidad de Oviedo). Contact: sergisssss@hotmail.com.

Ana Aitana Fernández (Alicante, 1980) is predoctoral researcher in the Department of Communication at the Universitat Pompeu Fabra, where she is currently working on a thesis on the reconstruction of individual memory through the image-object. She is assistant lecturer in the Degree in Journalism and a member of CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los medios Audiovisuales, in its Spanish acronym). anaaitana.fernandez@upf.edu.

Article reference

SÁNCHEZ, Sergi, FERNÁNDEZ, Ana Aitana (2016). Intimacy as a Political Act. About *Grey Gardens* and Chantal Akerman's Autobiographical Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 77-86.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

DIÁLOGO

**«MI TRABAJO CONSISTE
EN BUSCAR BRECHAS»**

Diálogo con

PERE JOAN VENTURA

«MI TRABAJO CONSISTE EN BUSCAR BRECHAS»

DIÁLOGO CON PERE JOAN VENTURA

MANUEL DE LA FUENTE

Figura destacada del cine militante en España, Pere Joan Ventura lleva más de cuarenta años pendiente de la realidad social y atento a visibilizar con su cámara aquellos colectivos y acciones ausentes del relato mediático hegemónico. De su cabeza han surgido algunas de las películas más destacadas del documental de movilización contemporáneo en España, como *El efecto Iguazú* (2002), *¡Hay motivo!* (2004) o *No estamos solos* (2015). Su cine se caracteriza por ese acento en el cariz social, por la voluntad de intervención y por relatos corales, donde la colectividad se erige en auténtico protagonista de resistencia frente a los desmanes de los poderosos.

Su carrera adquirió relevancia a partir de *El efecto Iguazú*, una película que documentaba el denominado Campamento de la Esperanza, la acampada que llevaron a cabo en el año 2000 y durante seis meses los ex trabajadores de Sintel (una empresa filial de Telefónica) en pleno Paseo de la Castellana. Por su parte, la puesta en pie del documental *¡Hay motivo!* quedaría como una de las mejores crónicas del gobierno de derechas de José María Aznar y mostraría la capacidad de participación del cine, un camino en el que Ventura ha insistido a lo largo de su carrera. Nos reunimos con él en Madrid, donde prepara un nuevo documental, y nos comenta sus reflexiones al respecto del oficio.

Quienes le conocen dicen que va siempre pendiente de todo lo que le rodea y dispuesto a ponerse a filmar de inmediato. ¿Cuándo empezó su interés por el cine y el documental?

A mí la cámara me interesó desde niño. Ya en el instituto jugaba a hacer rodajes sin cámara. Hay que pensar que los equipos eran carísimos, no es como ahora. Además, iba todos los domingos al cine y, si entre semana podía, también me metía en la sala. Veía todo tipo de películas, de todos los géneros. Pero sí recuerdo la primera impresión fuerte que recibí, ese momento en el que una película te cambia por completo: fue en una sesión del cineclub de Sabadell. Proyectaban *Eva*, de Joseph Losey. Salí conmocionado. Vi entonces que el cine era cosa seria, que se le podía sacar muchísimo partido.

Más adelante y después de varios intentos, conseguí acabar un cortometraje en 8 mm y se lo enseñé a Miquel Porter Moix, el crítico de la revista *Destino*. Me planté en su casa porque me interesaba mucho su opinión. Me comentó que se iba a poner en marcha una escuela de cine en Barcelona. Se refería a la Escola Aixelà. Hablamos de finales de los años sesenta. En aquel entonces el colectivo de la escuela editaba una revista llamada *Imagen y sonido*, una publicación con cierto prestigio dedicada al mundo de la fotografía y la imagen. Todo aquello arrancó en torno a una tienda de cámaras fotográficas, llamada Aixelà. El establecimiento estaba situado en las Ramblas y era la más importante del sector que había en Barcelona. Era una gente muy inquieta y organizaron la escuela en el sótano de la tienda. El plantel de profesores era muy interesante: desde el mismo Porter Moix hasta Manuel Vázquez Montalbán, pasando por Román Gubern, Pere Portabella, José Luis Guarner o incluso el húngaro András Boglár, discípulo de Pudovkin. Era todo un grupo de gente antifranquista con inquietudes y ganas de intervenir.

¿Cómo eran las clases?

Teníamos clase tres días a la semana y dábamos de todo, tanto lenguaje cinematográfico como his-



Pere Joan Ventura durante la entrevista.

toria del cine o técnicas de montaje. Porter tenía una copia de *El acorazado Potemkin* y analizábamos el montaje. Veíamos, gracias a la presencia de Boglár, mucho cine soviético, como *La madre*, de Pudovkin, y otras. Yo vivía en Castellar del Vallès y me iba con la moto hasta Barcelona. No había muchos recursos. Los amigos nos iban prestando equipos, como una cámara, que entonces eran muy caras. Recuerdo que acudí con la cámara a un recital de Raimon en la Facultad de Derecho. Por desgracia, hubo un problema y no se registró lo que grabé, la carga de la policía pegando a los asistentes. Digamos que no tuve un estreno cinematográfico muy glorioso.

De todos modos, estuvimos dos o tres años en la escuela y después esta se trasladó al Institut del Teatre. El concierto de Raimon me enseñó que había muchas cosas que mostrar, que era necesario que la gente viera lo que estaba sucediendo. Así, a partir de 1973 un grupo de gente se reunió para filmar manifestaciones y protestas. Rodamos alrededor de unas cincuenta películas sobre conflictos como la situación en Nou Barris, un distrito barcelonés de clase obrera, actos de solidaridad con Salvador Allende, la huelga en Motor Ibérica de 1976, etc. Pero siempre nos movíamos en condiciones muy precarias. Te pongo un ejemplo revelador.

Las manifestaciones en aquel tiempo se hacían por la tarde, excepto las de carácter obrero que iban acompañadas de huelgas, que duraban todo el día. Aquellas manifestaciones políticas vespertinas suponían un serio problema por el tema de la iluminación y buscábamos soluciones como ponernos a filmar cerca de las farolas.

Una vez filmado, el siguiente obstáculo sería la circulación de aquel material en el contexto de la dictadura.

Efectivamente, a todo esto se sumaban las dificultades para dar salida a material clandestino, lo que se resolvía por la colaboración de propietarios de tiendas de revelado y dando nombres falsos del material que había en los carretes. Siempre poníamos etiquetas de paisajes como «Amapolas», y cosas así. Después intentábamos que el material circulara fuera, especialmente por París. Allí, en la calle Saint-Jacques, estaba el CISE, el Comité Internacional de Solidaridad con España, con Pere Ignasi Fages, secretario de Santiago Carrillo y que también estaba metido en el mundo del cine. Él y Marcos Ana nos ayudaban con la tarea de dar a conocer nuestras filmaciones. La televisión de Suecia también estaba muy abierta a emitir nuestro material, de manera que sí teníamos cierta capacidad de intervención para que todos aquellos rodajes no cayeran en saco roto.

¿El interés por el documental fue una decisión consciente o la fue adquiriendo por las circunstancias?

Siempre he ido a la búsqueda de brechas, ver todos los asuntos sobre los que cabía intervenir para reflejarlos. Eso es lo que me llevó, por ejemplo, a organizar el cineclub de Castellar del Vallès. Proyectábamos aquellas películas prohibidas de muy difícil acceso, como *Viridiana*, *La hora de los hornos*, *Hay que quemar a un hombre*, las películas de Llorenç Soler, documentales de la Guerra Civil o películas del este.

Tras la muerte del dictador empiezan unos años con bastantes interrogantes pese al discurso oficial que ha intentado presentar la Transición como un periodo uniforme y en el que la llegada de la democracia era inexorable. ¿Cómo vivió aquellos años? ¿Era fácil distanciarse a la hora de filmar lo que sucedía?

En 1976 hicimos un cortometraje titulado *Primer de maig* en el que filmamos diversas reuniones, cómo la gente se concentraba en el campo con la excusa de irse de excursión para celebrar toda una suerte de discursos y demás. No sé adónde habrá ido a parar esa película y, bueno, mejor así porque si lo viera hoy no sé qué efecto me provocaría. Eso me ha pasado varias veces, que al echar la vista atrás te sorprendes porque siempre he huido del panfleto, he intentado que mis películas fueran muy, por así decirlo, *cinematográficas*, es decir, ficcionar la realidad. Pero en aquellos años en ocasiones era difícil establecer una distancia con lo que rodabas.

Ha colaborado mucho con Pere Portabella, quien ha producido en 2015 su último largometraje, *No estamos solos*, junto con El Gran Wyoming. ¿Cómo ha evolucionado su relación con respecto a aquellos años en Aixelà?

La relación con Portabella ha sido muy intensa a lo largo de los años, desde que nos traía a la escuela sus primeras películas como *No compteu amb els dits* o *Nocturn 29*. Empecé yendo a varios rodajes de sus películas y después participé en algunas de ellas, como las que hizo con Carles Santos. Más tarde trabajé en Televisión Española con su director de fotografía, Manel Esteban, que también era cineasta militante. Compartíamos piso en Barcelona y nos hicimos muy amigos: era su ayudante de cámara para bastantes programas de deportes como *Sobre el terreno* o *Polideportivo*, fundamentalmente en transmisiones de automovilismo, motociclismo y esquí. No obstante, no siempre estas cosas surgen por un camino recto: recuerdo que mi primer trabajo en Televisión Española fue

como técnico de sonido para una entrevista con Raquel Welch. Yo no tenía ni idea de sonido pero me arrastraron al estudio y la primera toma de contacto fue horrorosa, al ver allí la rapidez con la que se movían todos al ritmo de los gritos del director de informativos. En el centro de Cataluña se vivía un ambiente un tanto autoritario como reflejo de aquellos últimos años del franquismo. Con todo, había un mayor margen de maniobra que en TVE de Madrid. En Cataluña había progra-



mas como *Giravolt*, una especie de *Informe Sema-*

De izquierda a derecha: Pere Joan Ventura, el subcomandante Marcos y Georgina Cisquella durante la filmación de *Subcomandante Marcos: viaje al sueño zapatista* (1995).

nal que tocaba temas más peliagudos y se mojaba mucho más.

Cuando revisamos los documentales de aquellos años podemos llevarnos muchas sorpresas, lo que demuestra la vigencia del documental más allá de su carácter urgente. Por ejemplo, en la película que estrenó Pere Portabella en 1977, *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública*, se ve a los políticos del momento expresando sus ideas. Y vemos a Felipe González, antes de ser presidente del gobierno,

ofreciendo sus opiniones sobre la lucha de clases. Vamos, que tampoco es cierto ese discurso —tan presente en la prensa actual— de que González se haya ido derechizando con el tiempo porque su punto de partida estaba muy definido.

Felipe González tuvo muy claro desde el principio que tenía una marca, el Partido Socialista. En la película ya lo explicaba sin tapujos, que no quería ni gobierno de concentración ni de unidad ni experimentos similares sino que cada uno compitiera con su marca. González vino al rodaje en coche y con escolta, ya disfrutaba del poder. A mí cuando me dicen que los socialistas hicieron muchas cosas, siempre respondo que solo faltaba eso, que no hubieran hecho nada después de tantos años de lucha.

¿Cuándo se mudó a trabajar a Madrid?

En los años ochenta me trasladé a la sede central de TVE en Madrid como reportero. Una vez allí, abandoné la televisión durante diez años y me metí de lleno en el cine. Eso sí, siempre me he movido en la marginalidad y comenzando desde abajo, desde mi papel como auxiliar en *Tiempo de silencio*, de Vicente Aranda. Seguí trabajando con Portabella y empecé a colaborar con Aranda y Jaime Camino. En 1992 rodamos una serie, *Los años vividos*, que funcionó muy bien: partimos de los 900.000 espectadores hasta los tres millones del último capítulo, lo que no está mal para una serie que se emitía los domingos por la noche. Después ya vino *El efecto Iguazú*...

Vamos a detenernos aquí, en *El efecto Iguazú*, su documental sobre la lucha de los trabajadores de Sintel que acamparon en el año 2000 en la Castellana. ¿Cómo surgió la iniciativa de hacer ese documental?

Yo había ido ya al Campamento de la Esperanza a grabar unas imágenes para un informativo televisivo. Me quedé impresionado. Me llamó la atención lo organizados que estaban, ya que habían puesto incluso nombres a las calles y plazas. Era

todo muy sorprendente. Se me ocurrió tomarles la palabra a los hermanos Rodolfo y Nano Montero, que llevaban tiempo proponiéndome hacer una película juntos. Les dije: «Mirad, hay un montón de gente acampada en la Castellana, de ahí podría salir un documental muy interesante». Aceptaron y nos dirigimos de inmediato al comité de empresa de Sintel para presentarles nuestro plan. Nos instalamos allí en una caseta y siempre había alguno de nosotros, porque teníamos que ganarnos la confianza de la gente. Después de mes y medio de convivencia empezaron a acostumbrarse a nuestra presencia y se olvidaron de que había una cámara. Se apropiaron del proyecto, lo hicieron suyo, y aquello nos encantó porque no queríamos ser vistos como elementos extraños. Y nos ayudaban para que no se nos escapase ningún detalle de los días más mediáticos, como cuando José Saramago acudió a visitar el campamento.

La película tuvo muchísimo eco porque resumía una acción modélica que estuvo a la orden del día de los programas informativos durante meses.

De toda aquella experiencia lo que más me gusta es la prolongación de la película, su vida posterior. Mi interés es ir más allá del mero hecho de realizar un documental porque, al montar, siempre se quedan más cosas fuera que dentro del film. En este oficio me mueve especialmente la capacidad de intervención, de participación con mis películas. *El efecto Iguazú* cumplió ese objetivo con creces porque, cuando nos instalamos en la Castellana, ya se apreciaba un cierto agotamiento entre los manifestantes. Se notaba el cansancio acumulado: se habían producido siete suicidios, separaciones, el dinero se acababa y se hacía muy duro pagar las hipotecas. Así, cuando la cinta ganó un premio en la Seminci, supuso un estímulo importante. Se dio la casualidad de que el galardón se anunció mientras estaba yo allí en la Seminci filmando para la televisión una noticia sobre el festival, así que imagínate la sorpresa. De repente un montón de compañeros fotógrafos y cámaras se

giraron, enfocándose con las cámaras, para captar mi reacción.

¿Qué tenía de particular aquella movilización?

Sintel era una empresa que tenía profesionales muy cualificados, con más de cuatrocientos ingenieros. Además, casi todos estaban sindicados. Cuando organizaron las movilizaciones, se coordinaron a la perfección y estaban todos los trabajadores al tanto de las decisiones que se iban tomando. Eran extremadamente rigurosos y transparentes con los sucesivos pasos. El movimiento tuvo tantísima repercusión que el Partido Popular puso muchísimo empeño en cargárselo, no se podía consentir.

Ese olfato para rodar los asuntos más conflictivos lo mostró también cuando se fue a filmar el 15-M, el movimiento de los indignados españoles que se inició el 15 de mayo de 2011.

Aquel día me levanté y, en cuanto oí por la radio lo que estaba pasando, me fui corriendo a filmar aquello. Rodé un montón y lo edité en un corto de 12 minutos titulado *Volien netejar la plaça*. Se puede ver en Internet y tuvo muchas visitas. Bueno, habría tenido muchas más de no haber insistido yo en ponerle un título tan artístico. Si lo hubiera llamado *Cargas policiales en la Plaza Cataluña...*

No nos vamos a saltar ¡Hay motivo!, un documental colectivo realizado con la firme voluntad de intervenir en la campaña de las elecciones generales de 2004. Aquel año fue el de la gran crisis en la sociedad española, con el gobierno de José María Aznar protagonizando graves escándalos, como los del Prestige o el Yak-42, mientras se empobrecía el sistema público.

La inspiración para hacer la película llegó en una cena en el Sáhara. Estábamos allí Imanol Uribe, Diego Galán, Georgina Cisquella y yo. Al regresar, organicé varias cenas con José Luis García Sánchez, Vicente Aranda y otros para convencerles de la necesidad de hacer algo. El PP iba a todo tren y teníamos que participar. Involucramos a



Fotograma de *No estamos solos* (Pere Joan Ventura, 2015).

El Gran Wyoming y empezamos a montarlo en serio hablando con más gente del sector, no solo directores sino también técnicos. Eso de las cenas lo aprendí de mis años sindicales en el mundo de la televisión, a principios de los años ochenta. Sabía muy bien que la forma de organizarnos mejor era llevando a la gente a cenar. Poco a poco fuimos haciendo cenas más numerosas e intercambiábamos puntos de vista. Todo aquello tuvo un efecto multiplicador e incluso Pedro Almodóvar estaba dispuesto a enviarnos un cortometraje, aunque al final su agenda no se lo permitió. El resultado fue una película colectiva entre treinta y tres directores que tuvo un éxito tremendo. Se hicieron infinidad de copias y numerosos pases. En Madrid teníamos pendiente una inmensa proyección pública pero coincidió que aquel día fueron los atentados del 11-M y no se llegó a celebrar.

La derecha española escogió el film como icono para atacar a la industria del cine español, uno de los escasos sectores críticos con el gobierno del Partido Popular. En aquellos años, se instauró un discurso contra el cine español hasta el punto de que había gente que presumía de no ver nunca películas españolas.

La película enfadó muchísimo a la derecha. Periódicos como el ABC llevaron a cabo una campaña feroz contra el film con la cantinela habitual de «esta gente del cine se gasta así el dinero público». El documental acentuó esa campaña de la derecha en contra del cine español. *El efecto Iguazú* ganó el Goya y, pese a ello, TVE no la ha emitido nunca. Es la única película premiada con el Goya que no ha merecido un pase por la televisión pública. La dirección nos envió una carta de felicitación por el premio, a instancias del comité de empresa, pero eso fue todo. Cuando llegó el PSOE de José Luis Rodríguez Zapatero al gobierno, nos prometieron que sí, que ellos la emitirían. Pues tampoco. Solo se ha emitido una vez por Canal Sur.

¿Recibió como auspiciador del proyecto algún tipo de *feedback* directo proveniente de las filas del Partido Popular?

Tengo la ventaja de no ser conocido. Siempre he estado un poco en la sombra. El Gran Wyoming me llama a veces capitán Araña. El anonimato tiene sus cosas positivas y lo disfruto porque a mí lo que me gusta es el cine, trabajar sobre la realidad, no dar grandes discursos ni salir de cara al público.

Su largometraje más reciente, de 2015, es *No estamos solos*, donde hace un recorrido por distintos colectivos que han emprendido en los últimos años actos de protesta por la gestión de la crisis económica. En el metraje aparecen colectivos como la Solfónica, las Comadres de Gijón, la Plataforma de Afectados por la Hipoteca o Salvem El Cabanyal. ¿Cómo se gestó la película?

Me puse a rodar a algunos colectivos, como La Solfónica, que emprendían acciones de protesta. Al principio pensé en repetir la experiencia de *¡Hay motivo!* y realizar una película entre varios. Pero me dije a mí mismo que nunca segundas partes fueron buenas y que aquel documental triunfó porque supimos leer un contexto político y un momento psicológico muy concretos. Esta vez no lo tenía tan claro y no me pareció que el proyecto pu-

diera reeditarse diez años después. El caso es que una vez hube acumulado material suficiente, hablé con El Gran Wyoming, que estaba metido en la escritura de un libro titulado *No estamos solos*. Pere Portabella se implicó en el proyecto. Es una producción pequeña pero ha tenido mucho eco. Se estrenó en el Festival de San Sebastián y eso nos abrió muchas puertas para proyecciones en distintos festivales en Nantes, Ámsterdam, La Habana, Gijón y en un montón de sitios más, siempre con mucha asistencia de público.

El material descartado nos lleva a la película en la que estás trabajando ahora sobre la empresa Coca-Cola y las movilizaciones en contra de los despidos anunciados por la empresa en España. ¿Cómo va la producción del film?

Espero tenerla acabada en breve y todavía no tiene más título que el provisional, *Somos Coca-Cola en lucha*. Surgió a partir de la preparación de *No estamos solos* porque era una historia con la entidad suficiente para hacer una película aparte, más convencional, para poder explicar toda la historia. En 2011 Coca-Cola anunció un ERE para su fábrica de Fuenlabrada. Los trabajadores se declararon en huelga durante meses hasta que los juzgados decretaron la nulidad del expediente. Ganaron en la Audiencia Nacional y en el Tribunal Supremo, obligando a pagar indemnizaciones a los empleados. Estos fueron readmitidos en sus puestos de trabajo. No obstante, hay una gran estafa. Los trabajadores cobran todos los meses, les han dado uniformes nuevos pero no hacen nada porque Coca-Cola ha desmantelado la fábrica, pasándose la justicia por el forro. Los empleados siguen denunciando la situación pero la empresa ya había decidido de antemano cargarse la fábrica. Había en este caso también mucha unidad sindical y seguramente la empresa decidió el cierre el mismo día que se aprobó el convenio colectivo que era bastante beneficioso para los trabajadores. Coca-Cola no estaba interesada en que el ejemplo cundiese, igual que sucedió con Sintel.

Sus películas resultan muy curiosas porque visibilizan muchas acciones y enfoques que han quedado apartados por completo del relato mediático.

Recuerdo una exposición en Barcelona sobre el activismo. Cuando empecé a rodar material para *No estamos solos*, se exhibía una obra de Itziar González Virós, una maqueta de Cataluña titulada *Cartografía de la revolta*. Me dio el nexo articulador de la película. Allí estaba lo que quería contar, no mostrar de forma aislada una manifestación sino hacer un recorrido por los distintos puntos donde hay movimiento. Mi propósito era presentar una obra sin protagonistas individuales, porque estoy cansado de esas maneras del cine norteamericano en el que los conflictos se resuelven con la presencia de héroes salvadores. La clave de *No estamos solos* era lo social, lo colectivo, ser conscientes de que todos unidos tenemos más fuerza de la que creemos. ■

«MI TRABAJO CONSISTE EN BUSCAR BRECHAS». DIÁLOGO CON PERE JOAN VENTURA

Resumen

Pere Joan Ventura (Castellar del Vallés, 1946) se ha convertido en una pieza clave del documental político en España. A través de películas como *El efecto Iguazú* (2002), *¡Hay motivo!* (2004) o *No estamos solos* (2015) ha construido un cine comprometido con la movilización frente a los abusos de poder y la injusticia social. En la presente entrevista exploramos en profundidad su trayectoria detrás de la cámara.

Palabras clave

Pere Joan Ventura; documental político; movilización; Sintel; cine español.

Autor

Manuel de la Fuente es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Su investigación se centra en las implicaciones sociopolíticas de la cultura e imparte clases sobre cine documental, cine español y música popular. Ha realizado estancias de investigación y ha sido profesor invitado en universidades europeas y americanas, como Ginebra, París 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso y Temuco. Es autor de artículos sobre cine y música en revistas internacionales y de los libros *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) y *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2014).

Referencia de este artículo

DE LA FUENTE, MANUEL (2016) «Mi trabajo consiste en buscar brechas». Diálogo con Pere Joan Ventura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 87-96.

"MY JOB IS BASED ON FINDING BREACHES". DIALOGUE WITH JOAN PERE VENTURA

Abstract

Pere Joan Ventura (Castellar del Vallés, 1946) has become a key filmmaker of the political documentary in Spain. With films like *El efecto Iguazú* (2002), *¡Hay motivo!* (2004) or *No estamos solos* (2015) he has developed a cinema committed to mobilization in front of abuse of power and social injustice. In the present interview we analyse his career behind the camera.

Key words

Pere Joan Ventura; political documentary; mobilization; Sintel; Spanish cinema.

Author

Manuel de la Fuente is Associate Professor in Media Studies at the Universitat de València (Spain). He has been researching the political effects of the popular culture while his main teaching interests focus on the documentary film, Spanish film and popular music. He also served as a research fellow and a visiting professor both in Europe and in South America, at the Université de Genève, Paris 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso and Temuco. He published many articles dedicated to music and cinema in various international journals and the books *Frank Zappa en el infierno* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) and *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2014).

Article reference

DE LA FUENTE, MANUEL (2016) "My job is based on finding breaches". Dialogue with Joan Pere Ventura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 87-96.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

(DES)ENCUENTROS

EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA: ESPACIOS DE LO POLÍTICO

introducción

**EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA:
ESPACIOS DE LO POLÍTICO**

discusión

conclusión

DESDE LA ADVERSIDAD

introducción

EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA: ESPACIOS DE LO POLÍTICO

JORDI REVERT

Empecemos por poner las cartas sobre la mesa. Para ello, nos parece oportuno referirnos a la idea propuesta por Josetxo Cerdán y Josep Maria Català cuando aseguran que no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta (CERDÁN y CATALÀ, 2007: 17). La afirmación apunta a las claras hacia la necesidad de abandonar de una vez por todas los estériles debates sobre la objetividad del formato para profundizar a cambio en una reflexión sobre la verdad que descansa en la mirada tras la cámara, y no en las cuestiones formales que presuntamente puedan permanecer inherentes al documental en general y al político en particular. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde cuando, a partir del famoso vídeo registrado por Abraham Zapruder del asesinato de John Fitzgerald Kennedy en Dallas, apuntan a los mecanismos expresivos que dentro del documental buscan crear un *efecto verdad* —o, dentro de los términos de la semiótica estructural, *ilusión referencial*— por la que «el espectador cree que lo que ve es una huella o una representación fidedigna,

en términos culturales, de algo acontecido realmente» (ZUMALDE y ZUNZUNEGUI, 2014: 88). Como los mismos autores remarcan, esa ilusión no es sino el resultado de un conjunto de procedimientos destinados a construir ese espejismo de realidad.

Hablaremos, por lo tanto, del documental político desde esos términos. Las siguientes páginas se consagran a contemplar una parte de ese formato que no hemos tratado en el Cuaderno de este número: la tradición española del documental político, su carácter militante y su relación directa con los acontecimientos que han definido la historia socio-política reciente de España. Y es que solo es posible analizar la evolución última del formato en nuestro país en relación directa con episodios como el 15-M, estallido del descontento social como consecuencia de la situación político-económica que varios documentalistas recogieron desde distintas perspectivas. Y cuando nos acercamos para mirar con lupa las distintas manifestaciones documentales que el fenómeno ha propiciado, es asimismo inevitable plantearse el sitio que ocupa con respecto a su público. Lejos de hablar exclu-

sivamente de un documental político que se consume en las salas —antes al contrario, se trata de una vía cada vez más residual—, la televisión se ha erigido como recipiente preferente, pero ineludiblemente lo hace en la misma encrucijada de formatos que el reportaje televisivo. En definitiva, el espacio para el documental es cada vez más incierto y merece un análisis de cerca que tenga en cuenta estas particularidades culturales. Es por esta razón que este debate que empieza aquí solo podía abordar ese examen desde voces experimentadas. Los puntos de vista que lo articulan son los de cuatro realizadoras españolas que han cultivado las posibilidades expresivas del formato desde coordenadas diversas, pero siempre comprometidas con la militancia política. Mercedes Álvarez, Georgina Cisquella, Isadora Guardia y Margarita Ledo son cuatro cineastas a nuestro juicio referentes en el terreno, y cuyas experiencias tras la cámara nos ayudan a arrojar clarificadora luz sobre el estado actual del documental político español. ■

REFERENCIAS

CATALÀ, Josep Maria y Cerdán, Josetxo (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca*, 57, 6-25.

ZUMALDE, Imanol y ZUNZUNEGUI, Santos (2014). Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 17, 86-94.

discusión

I. Quizá deberíamos empezar por estipular un punto de partida, una definición sobre la que trabajar. ¿Qué es el documental político? ¿Qué claves creéis que debe cumplir una obra para ser denominada como tal?

Mercedes Álvarez

De un modo general, quizá toda imagen documental es política, en el sentido en que decía Godard que un *travelling* no es solo un movimiento técnico de cámara sino una cuestión moral. En los años sesenta, Chris Marker y sus compañeros de generación tenían debates terribles en torno a una política de las imágenes. Me gusta esta concepción general y rigurosa de la imagen documental porque plantea que lo político reside sobre todo en la forma de mirar y enfocar algo, de plantearse con rigor el punto de vista —por muy trivial o concreto que parezca el tema tratado— y buscar quizás una mirada no convencional, no manida, pero en todo caso la mirada de una cámara consciente de lo que hace. De esa manera, un tema muy concreto tratado documentalmente puede tener gran alcance político.

En un sentido restringido o como se entiende convencionalmente, documental político es quizá aquel que trata de indagar en el secreto, el corazón del poder, o por lo menos señalar hacia allí, intuirlo.

Georgina Cisquella

Me resulta difícil delimitar un territorio específico para el *documental político*. Al fin y al cabo toda mirada cinematográfica al mundo que nos rodea, aunque a veces no seamos conscientes de ello, tiene un contenido político. Desde la elección de una historia, sea esta intimista o coral, la selección de los personajes, la ubicación de la cámara a una hora y en algún lugar concreto y, por supuesto, la construcción de las secuencias en la sala de montaje, definen nuestro punto de vista sobre lo que nos sucede o nos puede suceder.

Se han utilizado muchas terminologías para definir el grado de compromiso de una película documental, cine militante, cine activista, cine de

acción, cine revolucionario, cine de intervención e incluso cine piquetero. Probablemente todas ellas podrían adscribirse al concepto de documental político, ese que se implica directamente en lo social con la intención de transformar el mundo.

Desde luego no se trata de un cine neutral, no creo en la *objetividad* del cineasta, sino que denuncia y toma partido frente a un relato oficial y engañoso de la realidad. En ese sentido, podría compararse la propuesta de los académicos chilenos Salinas y Stange (2009) quienes afirman que el documental se transforma en político cuando asume una postura frente a la disputa de poder en las que están en juego un modelo de sociedad, formas de identidad y contradictorios proyectos de Estado-nación. El documental es político cuando, frente a esa disputa, su relato funda una promesa, la cual a su vez puede ser dominante, emergente o residual en relación al contexto en el que es presentada.

Isadora Guardia

Creo que el documental político se ha movido siempre entre los márgenes de lo social, en momentos históricos concretos en el terreno de la propaganda, de lo militante. Bascula en esta gran franja que son los conflictos sociales en general y aquellos que podríamos definir propiamente como políticos. Pero claro, ¿cuáles son estos? Mi postura es que cualquier conflicto social tiene un origen político que lo hace emerger siendo de igual manera que cualquier conflicto político tiene unas repercusiones sociales. Creo que la cuestión está en identificar el campo de batalla en la esfera pública y en la acción dentro de esta.

La relación entre cine y política es constante, y desde el origen la diferencia es hacerla evidente y objeto de estudio o análisis o servirse de un dis-

curso cinematográfico aparentemente neutro que realiza un proceso hegemonizante y puramente ideológico.

El periodo de las grandes guerras mundiales permite que florezca un documental principalmente de propaganda, con clara intención política, pero que no sé si podríamos definir como documental político a la vista de la evolución y las nuevas propuestas que, sobre todo a partir de los años cincuenta y sesenta, comienzan a inundar la realidad para dejar clara una posición, una visión, una opinión sobre las cosas y buscar la reflexión sobre ellas.

Un punto de partida para mí es *Drifters* (John Grierson, 1929). Tal y como aseguraba Rotha en sus críticas al *padre de la escuela de documental británica*, su cine era materialista, evidenciaba las relaciones y los modos de producción de una sociedad capitalista en crecimiento, ponía imagen al concepto de plusvalía y, por tanto, realizaba documental político, aunque él, Grierson, nunca se atreviera a utilizar determinados términos.

Las claves, creo, se encuentran no tanto en una temática concreta sobre procesos o conflictos de carácter político como pudiera ser *La Pelota Vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) que evidentemente es un documental político, sino en aquellas propuestas que invaden el terreno o la esfera pública y ponen de manifiesto la realidad, la cuestionan y buscan opciones de cambio.

Margarita Ledo

Toma de posición, punto de vista, puesta en relación de lo que se enuncia con lo que se denuncia, *estar con...* Cada una de estas notaciones arrastra consigo la escritura del yo, lo más subjetivo en lo más comunal. Por irnos hacia ese periodo seminal, los sesenta, cuando la eclosión de propuestas y lenguajes tienen que ver con el derecho a la diferencia, con la multiplicación de las prácticas más diversas ¿cómo separar *La hora de los hornos* (1968), a nivel político y estético, del compromiso carnal de Fernando Solanas y Octavio Getino y su expresión de choque frontal con el imperialismo? El documental político,

en corto, sitúa al Poder en el punto de mira. No se reconcilia. A veces son experiencias nuevas y colaborativas, films de urgencia, que miden sus fuerzas en una situación concreta: *¡Hay motivo!* (2004), *Hai que botarlos* (2005). En otras ocasiones, más cerca de la compilación de determinados síntomas, acciones y celebraciones —porque realizar y poner a circular una imagen clandestina es siempre una fiesta—, son films que se presentan como programáticos, con el deseo de participar en el devenir de una situación política específica: *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1977). O porque una clase social decide saltar a la esfera pública, pasar a existir con la cámara como mediación. Es la experiencia directa de las trabajadoras *sin papeles* de la fábrica de conservas Orosa, en la Illa de Arousa que se organizan y se filman en huelga de hambre¹; es Joaquim Jordà como *pasador* en *Numax Presenta* (1980). El vínculo de sangre entre todas estas películas sigue siendo la identidad entre lo real a transformar y un tipo de film que, eligiendo ese real como material, interpela y desea que la persona que mira lo quiera.

***Doli, Doli, Doli...coas conserveiras. Rexistro de traballo* (Uqui Permy, 2011)**



2. Los últimos años en España han sido especialmente convulsos, tanto en lo político como en lo económico, pero sobre todo en la esfera social, donde la respuesta a esas convulsiones se ha significado en una fuerte movilización social abanderada por el fenómeno 15-M. ¿Creéis que desde el terreno del documental se ha acompañado a dicho fenómeno? ¿Han invitado los trabajos directa o indirectamente relacionados con este a una reflexión en profundidad?

Mercedes Álvarez

Aunque sí que se han hecho muchos documentales sobre el tema, creo que no hay muchos que hayan quedado como referencia sobre estos movimientos. Por mi parte solo he podido ver el que realizó Martín Patino y otro —muy interesante— titulado *50 días de mayo (Ensayo para una revolución)* (Alfonso Amador, 2012), sobre las asambleas. Nuestra visión se alimentó sobre todo del tratamiento televisivo, parcial, fragmentario, sesgado y efímero. Incluso diría que la forma en que ha cristalizado Podemos y sus líderes debe mucho al discurso y tratamiento televisivos. Pero creo que la marea social y generacional de indignación y renovación que hay por debajo es bastante más variada y compleja. Me di cuenta, por ejemplo, al ver el necesario documental de Silvia Munt en el que participaba también Daniel Lacasa, compañero de trabajo en *Mercado de Futuros* (Mercedes Álvarez, 2011), *La Granja del Pas* (2015), sobre las plataformas anti desahucios: un documental claro, minucioso, expositivo y clarificador. Al verlo comprendí muchas cosas y me pregunté por qué las cadenas de televisión no encuentran una hora de tranquilidad para tratar así un tema importante, cualquier tema. En cambio, dedican muchas horas al ruido informativo, de modo que nuestro imaginario de la realidad política se enturbia.

Georgina Cisquella

Un simple vistazo a las fotografías de la Puerta del Sol de Madrid durante los días del 15-M y nos encontramos con miles de móviles y cientos de cámaras registrando ese acontecimiento histórico. La toma de las plazas en numerosas ciudades españolas en mayo de 2011 se convirtió en una

tentación sublime para cineastas y ciudadanos, ansiosos por difundir esa movilización inédita repleta de coreografías muy atractivas. El resultado inmediato fue una nube de imágenes de urgencia cuya función principal era entrar al segundo en el mundo viral y contar lo que estaba pasando. El destilado de todo ello dio pie a múltiples documentales, más de veinticinco, también de urgencia, que incluían testimonios de los protagonistas y valoraciones políticas diversas, en concordancia con los objetivos tradicionales del cine de agitación. Entre ellos *Libre te quiero* (2012), dirigido por el veterano cineasta Basilio Martín Patino, que decidió sumarse a la legión de indignados y aportar su mirada personal. Casi todos han circulado por canales alternativos o vía Internet, donde se ha construido una gran memoria visual que, quizás algún día, con el tiempo y la distancia, dé pie a un documental creativo de compilación.

El 15-M fue *oficialmente* dado por muerto cuando se abandonaron las plazas, pero no estaba muerto, andaba por los barrios. Allí se consolidaron movimientos ciudadanos tan potentes como la PAH, creada unos años antes, o las mareas de Sanidad y Educación y de ahí surgen películas documentales más reposadas. Entre ellas *La Granja del Pas*, dirigida por Silvia Munt, que siguió durante un año el mundo personal de los desahuciados, o *No estamos solos* (2015), de Pere Joan Ventura, que elabora una cartografía de la indignación en todo el país a partir de la creatividad de la ciudadanía.

En mi opinión, la principal función de estas películas entronca con el mismo espíritu del 15-M. La reflexión en colectivo a partir de los debates que se abren tras las proyecciones, la utilización

del documental como generador de actitudes distintas y solidarias.

Isadora Guardia

Para responder a esta cuestión hago un poco de trampa y me dirijo a un muy estimado amigo y compañero. Uno de los organizadores del colectivo 15-M en Valencia: Juan Bordera.

Juan Bordera define el 15-M como una multitud de voces, un grito desesperado que pretende llamar la atención de sectores que no escuchan; articular y cohesionar aquella idea de *otro mundo es posible* que es imprescindible.

Algo que define la articulación del movimiento y que se da en este contexto de desarrollo tecnológico es el uso de las redes sociales, de los móviles y las cámaras. Bordera comenta cómo la concentración de personas en los primeros días del 15-M, solo en cinco días, pasa de cinco a diez mil, y aquí las redes sociales tienen un peso fundamental.

Pero para Juan Bordera la cantidad de dispositivos, de imágenes, se traduce más en una especie de *empacho visual*, en una saturación de las redes con multitud de vídeos colgados de manera constante e inmediata, que en un espacio audiovisual de reflexión más profunda. El proceso se acompaña, pero falta la elaboración y el análisis más complejo. El 15-M ha sido más *pasto* del reportaje televisivo que no del documental político. Los trabajos más visibles y con mayor recorrido son relativamente reducidos y entre ellos brilla con bastante claridad *Tres instantes, un grito* (2013), de Cecilia Barriga, que articula tres momentos, tres instantes mágicos pero reales entre el 15-M en Madrid, Occupy en NY y la revuelta estudiantil en Chile.

También es posible encontrar *Dormíamos, despertamos* (2012) del incombustible y militante Andrés Linares, que realiza el documental junto a otros realizadores y de manera colaborativa; una manera de hacer también compartida por Cecilia. La aportación de imágenes y filmaciones *domésticas* a las que hace alusión Bordera alcanzan mayor o menor grado de elaboración según los objetivos



No estamos solos (Pere Joan Ventura, 2015)

que cada realizador se marca y según la trayectoria del mismo realizador. En la siguiente dirección web es posible encontrar un listado de veinticinco documentales sobre el 15-M: https://15mpedia.org/wiki/Lista_de_documentales_sobre_el_15M.

En esta idea planteada por Juan Bordera —la elaboración de la imagen desde dentro del movimiento— subyace algo que ha existido desde los años sesenta y que es una característica del cine militante. Su fórmula: realizador-militante/militante-realizador. De igual manera que en los conflictos laborales los trabajadores empiezan a filmar sus propias luchas, de igual manera que el movimiento piquetero introduce las cámaras dentro de su colectivo y comparte la mirada con el documentalista que entiende *cuándo se puede apretar el REC*; en el caso del 15-M surge de nuevo esta fórmula de activista-realizador, que sin duda es necesaria pero que no siempre procura una mirada más analítica y un control más claro de las herramientas como es la imagen de la que podría aportar un documentalista, más allá de ser activista o no en la causa. Y este tema es espinoso y ataca sensibilidades...

Margarita Ledo

Tal vez el fenómeno no sea tan exclusivo, pero sí es más extensivo. Y es, sobre todo, más visible. En aquellos años de la *primera transición* se le llamó cine militante y dejó piezas maestras —de la narración al modo de producción— como las de Llorenç Soler. *O monte é noso* (1978) o *Autopista, unha navallada á nosa terra* (1977); enarboló el distintivo de un cine obrero como el que realizaron Helena Llumbreras y Mariano Lisa; registró los conflictos como cine vivido y puso en imagen al pueblo excluido, como hizo en Galicia Carlos Varela. En cuanto al 15-M, de nuevo films desde dentro, explorando el curso de los acontecimientos, como *Libre te quiero*, de Basilio M. Patino. A propósito de este documental, no deja de ser una ironía casi perfecta que esté TVE en la producción. O *Informe General II: El nuevo rapto de Europa* (2015), de un

Portabella que trata de corcusr ciertos ideologemas con momentos de encuentro. Y miles de acciones maravillosas de aprendizaje, perturbadoras e inocentes en su propia incerteza (alguno de mis estudiantes de Documental hicieron las prácticas de la asignatura en la Praza do Obradoiro). Pero creo que uno de los trabajos que pueden incidir de manera radical en el pensamiento es *Vers Madrid - The Burning Bright!* (2012) de Sylvain George. Tanto el uso del dispositivo —esa cámara exploratoria, circular, pendiente del cuerpo y el habla para dejar entrar momentos de existencia— como las opciones formales en sus múltiples texturas; tanto los planos secuencia que indagan los márgenes, el rastro de la pobreza, la confrontación con la policía, como la poética de una cierta ausencia, trenzan una suerte de desasosiego que te devuelve una y otra vez a las causas de la revuelta.

3. ¿Qué trascendencia creéis que tiene el documental político entre el público español? ¿Creéis que se circunscribe mayormente a la parrilla televisiva o que ha encontrado su hueco en las salas de cine? En el primer caso, ¿hasta qué punto se diluye con el reportaje periodístico?

Mercedes Álvarez

Podría insistir en lo anterior. Me gusta pensar que nuestro derecho más básico es el de la mirada, antes que todos los demás derechos. Pero las cadenas de televisión raramente pueden permitirse el lujo de dejarte mirar un tema con tranquilidad; su ritmo, sus razones de competencia comercial o mediática, y por tanto su lenguaje, son otros. Toda su gramática de imágenes está pensada para atrapar al espectador, que no se levante del sofá o cambie de canal, es decir, secuestrar su atención. Pero esto es lo contrario de mirar. Por supuesto, hay excepciones, y entre ellas el programa de Jordi Évole podría ser un ejemplo. En cada capítulo se percibe una reflexión previa sobre el tratamiento y la forma de mirar y abordar el tema, el retrato de los personajes, la incidencia política de los hechos, un enfoque no convencional y por supuesto un ritmo más pausado, que deja respirar las imágenes y deja

huecos al espectador. Incluso, como en el capítulo que hizo sobre el accidente de Metro en Valencia, más de uno de sus programas ha tenido luego comentario aprovechable y consecuencias políticas.

Georgina Cisquella

Si el cine español de ficción libra cada día una auténtica batalla para llegar y permanecer en las salas, qué decir del cine documental catalogado de antemano como minoritario y reducido a un público especial y selecto, solo hace falta echar un vistazo a las carteleras para encontrar un verdadero desierto. Todos sabemos que el recorrido habitual del documental en general, y del político en particular, normalmente se circunscribe a las salas alternativas, a los festivales y a los certámenes específicos como Docs Barcelona o Documenta Madrid, que afortunadamente ofrecen espacios como la Cineteca del Matadero para su proyec-



Ciutat morta (Xavier Artigas, Xapo Ortega, 2014)

ción en pantalla grande. Me gustaría destacar la persistencia de una red de cine-clubs que se han apuntado a iniciativas como *el documental del mes*, creando una audiencia fiel para este tipo de cine.

En cuanto a las televisiones, salvo raras excepciones, solo las públicas programan con cierta periodicidad cine documental dentro de programas como *Documentos TV*, *La noche temática* (TVE), *Sense ficció* (TV3) o *Sala 33* (Canal 33). En esta última cadena, para mí es muy significativo el caso paradigmático de *Ciutat morta*, donde se demuestra que el cine documental, comprometido políticamente, sí interesa. Con esta película Xapo Ortega y Xavier Artigas, que se habían conocido en la comisión audiovisual del 15-M, decidieron contar la historia de Patricia Heras, falsamente involu-

crada en una agresión policial durante un desalojo okupa en Barcelona y que acabó con su dramático suicidio. Sin ayudas de ningún tipo, solo con un micromecenazgo de 4.000 euros, *Ciutat morta* triunfó en múltiples festivales. Sin embargo, tuvo que esperar año y medio y, solo después de una gran presión en las redes sociales, fue emitida por el Canal 33, el minoritario de la televisión autonómica catalana. El resultado, 20% de cuota de pantalla y 569.000 espectadores en Cataluña.

La frontera entre el documental y el reportaje periodístico siempre ha sido motivo de discusión, sobre todo si la historia que se plantea estuviera vinculada a la actualidad. Las líneas a veces se confunden, sobre todo ahora que algunas televisiones como la Sexta, por ejemplo, incrustan algunos de los ¿reportajes? de *Salvados*, dentro de su página de documentales *online*. Bienvenidos sean los reportajes/documentales de *Salvados*, siempre y cuando no impidan que las producciones independientes tengan acceso a las pantallas mayoritarias de la televisión.

Isadora Guardia

Creo con firmeza que las experiencias de documental político en la pantalla televisiva son prácticamente nulas o bien responden a cuotas, en el caso del documental cinematográfico, que la televisión que co-financia tiene que afrontar en países intempestivos (generalmente) que dañan y limitan la eficacia del propio documental, siendo además y dependiendo del gobierno de turno, un arma arrojada que puede esperar meses, incluso años en un cajón hasta que llegue el momento oportuno. Por otra parte, la fórmula que impera en la televisión es el reportaje de carácter principalmente informativo. Que no es ni mejor ni peor, es simplemente otra cosa.

El espacio del documental político, como de cualquier otro documental con cierta complejidad y trascendencia, ha sido el cine y sigue siéndolo, aun cuando las políticas culturales no lo benefician en absoluto. Los espacios a alcanzar debe-

rían ser todos pero los medios de comunicación de masas, inclusive el cine, no se originan con una voluntad de control sobre las instituciones, sobre el Estado, sino más bien como herramientas con las que reificar desde las instituciones, desde el Estado. Partiendo de esta base no importa mucho, desde mi punto de vista, cuál es el canal, puesto que este viene dañado de origen. Cualquiera de los documentales nombrados y los que quedan por nombrar han tenido mucho más recorrido y visibilidad por otras vías que no son las de difusión masiva convencional. Los festivales, los coloquios, los centros sociales, las universidades... son lugares de encuentro y discusión, donde el documental alcanza su labor, que es procurar al fin el diálogo.

Margarita Ledo

El tema de la memoria, del exilio o el de la pérdida de lo que parecía tan seguro —el pleno empleo, por ejemplo— que *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) relata —ahí están Georgina y Pere Joan Ventura—, creo que son parte de las propuestas más representativas que, por otra parte, nos devolvieron la posibilidad de ver documentales en la salas de cine. De *Asaltar los Cielos* (1999) de José Luis López-Linares y Javier Rioyo a *Los niños de Rusia* (2001) de Jaime Camino, el documental político accedió a

un nuevo estatus y polinizó, por algún tiempo, las parrillas generalistas con nuevas ventanas. Pero las aguas, en mayor o menor medida, se privatizaron. Y el documental regresa a las temáticas, a sus circuitos paralelos, a sus espacios específicos, a sus DVDs de mano en mano. Reaparece, eso sí, en las filmotecas o en los museos para acompañar determinadas efemérides. O en un puñado tan pequeño de salas que las contamos con una sola mano: Cineteca en Madrid —que es institucional—, la cooperativa NUMAX en Santiago de Compostela y Zumzeig en Barcelona. La verdad es estamos en un momento difícil para filmar los pliegues de ese real que se llama Poder e incluso de las formas del Contra-poder; estamos lejos de conseguir emular a Grosz en *El rostro de la clase dominante* si no es de manera fragmentaria. Y esto es el *punctum*, lo que me sobrecoge, por ejemplo, en una película como *Vidaextra* (2013) de Ramiro Ledo, en la conversación liminal de esa generación que ni siquiera puede hacer huelga (general) porque no tiene trabajo. Por otra parte, en el caso español, el documental político, ese que toma posición, nunca podrá confundirse con el sobreformateado reportaje periodístico en televisión. Para muestra, *Eiqué y n'otru tiempo* (2014), de Ramón Lluís Bande.

4. Como realizadoras, ¿qué dificultades habéis encontrado a la hora de desempeñar vuestros proyectos de no ficción? Me refiero tanto a nivel de financiación como a nivel ideológico.

Mercedes Álvarez

No tengo la impresión de haber topado con barreras ideológicas, tampoco de financiación. Cuando trabajábamos en el rodaje de *Mercado de futuros*, por ejemplo, el aspecto político y social que me preocupaba era, más que revelar información sensible o secreta, comprender, junto con el espectador, cómo habíamos llegado a tal desastre. Era necesario apuntar a la responsabilidad del sistema crediticio y financiero, a los vendedores de humo

del boom inmobiliario, a la voracidad del sector, pero no eludir la complicidad general de todos como consumidores de ese juego, en el desastre urbanístico y en la trampa hipotecaria. No creo que haga falta, en general, la necesidad urgente de ser transgresora para tratar un tema político o para desvelar la verdad. A veces solo hace falta eliminar el ruido informativo y aclarar la mirada sobre las imágenes, desenturbiar el tema. Y el resto dejarlo en manos del espectador.

Georgina Cisquella

La carrera de obstáculos es infinita y la verdad es que para enfrentarse a la producción de un documental hay que tener más moral que el Alcoyano. En todos los proyectos en los que he participado las fuentes de financiación han sido mínimas, y cuando se ha contado con ayudas de algún tipo siempre han ido destinadas a mejorar el proceso de producción y no a los salarios de los participantes, que casi siempre son testimoniales. En general, el género documental requiere tiempo, empeño, voluntad y creer que lo que haces vale la pena. Las productoras son pequeñas, las ayudas oficiales del ICAA cada vez más menguadas, las televisiones han reducido notablemente sus partidas, y cada vez es más habitual acudir al *crowdfunding* para que nuestros amigos o potenciados aliados en una causa contribuyan desde el mundo virtual.

El problema es que todo se puede complicar aún más con la reforma de la ley de cine y las nuevas órdenes ministeriales dictadas por el PP desde el ICAA que, si nadie lo remedia, se pondrán en marcha en enero de 2017. Dicha reforma incluye exigencias tan increíbles como asegurar un presupuesto milagroso de 700.000 euros para la película, también para el documental, y tener la garantía de una distribuidora sin que se haya iniciado el proyecto. Otro aspecto sangrante de la reforma de la Ley de 2007 es que para acceder a las subvenciones oficiales te obligan a asegurar el estreno en... ¡quince salas! Un circuito solo accesible a los grandes productos mediáticos del género como Michael Moore. La única excepción positiva en la nueva reglamentación es que se puntúa la igualdad de género en los equipos pero, sinceramente, eso poco va a mejorar la situación de las cineastas con todas las cortapisas relatadas anteriormente.

A nivel ideológico, está claro que la mayoría de televisiones consideran incómodos los documentales políticos cuando el relato o la denuncia implica al propio país, pero creo que los muros más infranqueables se alzan cuando la película entra en colisión con los grandes intereses financieros,

ya que eso determina la dificultad no solo de distribución, sino también de difusión informativa.

Isadora Guardia

Dificultades todas, pero es desde aquí desde donde mejor se construye. El precio a pagar es no conseguir una estabilidad que te permita organizar tu vida en torno a lo que realmente importa aunque esto también te permite no olvidarte de qué es lo que realmente importa. Y es contar la verdad de las cosas.

La complejidad de los procesos en cuanto al carácter económico, de financiación, etc. muchas veces viene dada por las propias circunstancias y es que la realidad no entiende de plazos y esperas a la hora de mover y organizar un proyecto. Al mismo tiempo esto precariza el trabajo, pero te obliga a no perder la atención ni un segundo a todo lo que ocurre a tu alrededor. El contexto en el que nos encontramos, de pura *empleabilidad*, ha proletariado cierto nivel intelectual, de manera que sobrevivir se convierte en un objetivo igual de importante como es el de realizar o dirigir un proyecto. Es así y simplemente hay que tenerlo claro para cuando llegan los momentos de desazón e incertidumbre.

Respecto a la cuestión ideológica, yo personalmente me siento todo lo libre que el sistema te permite, jaja. Como diría Rosendo «abusan de tu libertad»; pero sí es cierto que hasta ahora he dicho lo que quería y tenía que decir. Y, sobre todo, lo que los protagonistas de los documentales realizados necesitaban decir.

Margarita Ledo

En mi caso las películas forman parte de un proyecto personal, es decir, político en el sentido estricto. Y porque conozco las condiciones en que lo desenvuelvo, trato de labrar esa complicidad entre mi propuesta, lo real y el público-modelo, aquel que quiero que lo vea, bien en circuitos estándares, tipo televisión, o en espacios informales que, en general, son agrupaciones ciudadanas. *Santa*

Liberdade (2004), que se estrenó en los Verdi, que recorrió festivales de índole diversa y que, sobre todo, se proyectó en centenares de asociaciones culturales, a pesar de conseguir apoyo de Ibermedia o de los programas institucionales de la Xunta, nunca entró en las televisiones públicas. Bueno sí, hubo una única emisión en TVG durante el gobierno bipartito BNG-PSOE. En cambio permaneció largo tiempo en Odisea o en el Canal de Historia. Y *Liste*, pronunciado *Lister* (2007), que también tuvo ayudas institucionales, nunca se emitió por televisión. Es una práctica bien conocida, esta de las órdenes de silencio: contribuir a la producción, porque es difícil evitarlo, e interrumpir la difusión. Así que este documental sobre el siglo del comunismo circuló por encuentros universitarios, museísticos, de festivales o de agitación. A propósito de esta notación, agit-prop, seguramente uno de mis trabajos más vistos es el corto *Lavacolla, 1939*, que formó parte del ya mencionado film colectivo *Hai que botalos* para expulsar al PP del gobierno de Galicia. Aunque por poco tiempo, lo consiguió. Y el más querido para mi es *Cienfuegos, 1913* (2007), para la Feria del Libro de La Habana, e *Illa* (2008), en homenaje a las mujeres republicanas exiliadas.



Santa Liberdade (Margarita Ledo Andión, 2004)

5. En el ámbito internacional parece bastante claro que el documental político ha encontrado un impulso considerable a través del éxito de cineastas como Michael Moore, Morgan Spurlock u Oliver Stone, en los que la militancia viene acompañada de una fuerte aura mediática. ¿Creéis que la no ficción española de enfoque político puede aspirar a ese tipo de alcance?

Mercedes Álvarez

Parece difícil. A los cineastas como Michael Moore u Oliver Stone, más allá del valor o no de sus obras, les acompaña un gran despliegue publicitario. Cifras de presupuesto y marketing inconcebibles en Europa. En la tradición cinematográfica documental (me cuesta un poco hacer esta diferencia entre géneros) en España hay muy buenos ejemplos, de Buñuel a Patino pasando por Valdelomar. Además del cine militante propiamente dicho: Lorenzo Soler, Jordà, Colectivo

de Clase y muchos otros (no conozco demasiado bien esta época). Por otro lado, los cuarenta años de silencio han pesado mucho... Para que se den buenos documentales hace falta o bien esa tradición, con su lenguaje y gramática evolucionadas, su sistema de producción, una cultura cinematográfica en el espectador y una tradición de la crítica o bien unas ganas enormes por expresarse en momentos históricos traumáticos, como se da puntualmente ahora en cineastas de China, Corea, Irán, Rumanía, etc.

Georgina Cisquella

Con su primera película *Roger and me* (1989) Michael Moore consiguió recaudar seis millones de dólares, después de proyectarla en 250 salas. En 2002 se llevó el Oscar a Mejor Documental con *Bowling for Columbine*, que recaudó veinticinco millones de dólares, y dos años más tarde fue premiado con la Palma de Oro en el Festival de Cannes con *Fahrenheit 9/11* (2004), y consiguió otro tanto. Me remito a las cifras para situarnos en la estratosfera de la industria americana donde incluso el cine documental más o menos crítico, basado, eso sí, en personajes mediáticos y efectistas como Moore y Spurlock —otro que se hizo millonario—, encuentra sus vías de promoción, recaudación y marketing a nivel mundial.

Creo que los tres ejemplos no tienen nada que ver con lo que nos sucede a nosotros, sin despreciar que hayan conseguido llevar al cine a millones de espectadores para ver una cara distinta de Estados Unidos y sus relaciones con el mundo.

En mi opinión, el cine documental político tanto en Europa como en España va por otros derroteros, tanto en el argumentario como en las formas de promoción y difusión. Probablemente estamos más emparentados con la rica tradición del cine documental latinoamericano que, aunque más desconocido, tiene una vasta e interesante producción.

Puede que algún día, milagrosamente, surja nuestro Moore, algún fenómeno especial que arrase en taquilla, pero ese no es el sistema que logra afianzar la producción de documentales, políticos o no, y convencer al público. Conseguir que la industria del cine, los administradores del dinero de la cultura y las televisiones crean, inviertan y difundan adecuadamente el cine de no-ficción, ese que muchas veces nos enfrenta a la verdad incómoda, es probablemente el único camino.

Isadora Guardia

A mí me gustaría resaltar incluso por encima de estos cineastas a Hubert Sauper y su inconmen-

surable *La Pesadilla de Darwin* (2004), porque creo que se aleja solo de manera aparente de cuestiones concretas de carácter político para entrar de lleno en la cuestión política en esencia. La secuencia en la que se describe el vuelo de los aviones cargados de comida llegando a Europa y volviendo a África cargados de armamento es tan sorda como cierta y si esto no es político pues no hay nada que lo sea.

A partir de aquí, el aura mediática que envuelve a determinados cineastas que provienen de la industria por excelencia, como es la norteamericana, no creo que tenga equivalencia no ya en España, sino en Europa en general. Primero porque el culto a la personalidad no se da de la misma manera y segundo porque tampoco existen muchos casos de cineastas con gran alcance mediático, en el caso español, que se dediquen a la no ficción y en concreto a la no ficción de carácter político. Referentes son Medem citado anteriormente y *La Pelota Vasca. La piel contra la piedra*, incluso Fernando León con *Caminantes* (2001) o *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), de la que es guionista; o Elías Querejeta, aunque ni siquiera sé hasta donde se le puede considerar con alcance mediático que no quede circunscrito al propio ámbito cinematográfico...

Ahora mismo en cartel se ha programado *Informe General II: El nuevo rapto de Europa*, del incombustible Pere Portabella, peso pesado del cine político en España, y su repercusión mediática ha sido ninguna. Por poner un ejemplo.

Al mismo tiempo no me posiciono en un lugar desde el cual mirar con preocupación estos alcances, hay trabajo que hacer que es imprescindible, sin más.

Margarita Ledo

Todos los nombres que citáis son estadounidenses. Y no es casualidad. Así que de acuerdo con el lugar que se ocupa en la geopolítica, no, la no ficción española de enfoque político que se olvide del sueño de la maestra en *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953). Tampoco por notoriedad

(el caso más próximo podría ser el de Javier Bardem). Y nada comparable, a nivel español, con los formatos televisivos que acogen algunas cadenas americanas. Creo que la puesta en valor de las propuestas tiene que seguir indicadores diferentes. Yo miraría hacia todo lo que quedó sin desenvolver desde el documental republicano, ese que nos explica. Miraría hacia el Buñuel de *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) o el Carlos Velo de *La ciudad y el campo* (Fernando G. Mantilla y Carlos Velo, 1934) y no tanto hacia Michael Moore. De buscar un modelo en el documental estadounidense que, como los citados, contradicen la verdad oficial, Errol Morris no es un mal ejemplo. Y de poner los ojos en el documental performativo, ese que destaca la actuación tanto de los autores como de los sujetos del documental, me quedo con las indicaciones de Stella Bruzzi y miro hacia Nick Broomfield. En todo caso, el éxito está tan tocado por la falta de gracia del poder, que me quedo con lo local. Con *El Desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), del que aún no conseguimos salir. ■

NOTAS

- 1 Este episodio fue recogido por Uqui Permuy en 1989 e incluida años más tarde en su documental *Doli, Doli, Doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo* (2011).

conclusión

DESDE LA ADVERSIDAD

JORDI REVERT

El camino natural por el que se abre paso el documental político es necesariamente abrupto. No es concebible una militancia cuando no hay por lo que luchar, del mismo modo en que cuesta imaginar las batallas libradas desde la no ficción en condiciones favorables. Es evidente, a la luz de las respuestas, que el momento actual pone todas las trabas para que ese formato pueda fructificar en discursos movilizadores. Pero también que esa adversidad debe ser el contexto propicio para motivar obras que aspiren a transformar la realidad desde su propia verdad. Al fin y al cabo, como subraya Isadora Guardia, «dificultades todas, pero es desde aquí desde donde mejor se construye». Desde ahí, las dificultades para filmar, por usar los términos de Margarita Ledo, los pliegues de ese real llamado Poder e incluso de las formas de Contra-poder, es una carrera de obstáculos en la que sin embargo no se impone el pesimismo. Las cuatro realizadoras convocadas vuelcan en abundancia títulos ajenos y trabajos propios que nos recuerdan que el esfuerzo de los documentalistas ha sacado adelante proyectos contra viento y marea para mirar allí donde no miraba —o no quería mirar— el resto: los trabajadores de NUMAX o las conserveras de la Illa de Arousa son las voces silenciadas por la realidad que funcionan como epi-

centro de la fuerza militante del formato cuando se les da un altavoz. Llorenç Soler, Basilio Martín Patino, Jaime Camino, Joaquim Jordà o Pere Portabella han sido faros en medio de la niebla — Mercedes Álvarez habla de la importancia de una tradición o una evolución gramática consolidada que, en el caso español, se ha visto bloqueada por los cuarenta años del silencio del franquismo— para guiar en el lento y tortuoso sendero hacia la militancia audiovisual. Las invitadas a nuestra sección se manifiestan conscientes de todas esas dificultades, pero a la vez sus reflexiones vuelven a poner de relieve la importancia de la no ficción política como arma y herramienta para el debate y el cambio social.

Para evaluar su impacto, sin embargo, es inútil seguir fijándonos en los canales tradicionales como terreno para el diálogo con los espectadores. La distribución en las salas de cine, indica Georgina Cisque, cataloga de antemano el formato como minoritario y lo condena a presencias marginales o directamente a la ausencia. Las televisiones, por su parte, o bien destierran las producciones documentales independientes al ostracismo de las horas intempestivas o bien se circunscriben a la esfera del reportaje televisivo, que, aunque comparta algunas de las inquietudes y temas del

documental, parte de planteamientos y objetivos distintos —la incitación a una mirada reflexiva y al diálogo, en el primer caso, frente a la urgencia de la información y el alcance mayoritario, en el segundo—. Como bien advierten Cisquella y Guardia, el camino a seguir no está ahí, sino en las salas alternativas, los festivales, los certámenes específicos, los cine-clubs, las universidades y los centros sociales. Ventanas más propensas al diálogo —que debe imponerse como función básica para la transformación de la realidad social— que además escapan en mayor medida a cualquier voluntad de control desde las instituciones. Es entonces cuando también el contexto se torna emancipador y el texto puede impulsar el libre intercambio de ideas.

Esas son, pues, las condiciones en las que el documental político español avanza —con paso lento, pero firme— en la actualidad, condiciones que, a la vista está, poco tienen que ver con las que preceden a tendencias internacionales más mediáticas y que ponen el acento en lo performativo. Lejos de esa vorágine a la que han empujado directores como Michael Moore o Morgan Spurlock, nuestra propia tradición de no ficción encuentra una gramática propia que, para lo bueno y para lo malo, no viene alentada desde la promoción y el efectismo, y que por tanto no puede aspirar a las mismas consecuencias. El terreno, sin embargo, es tanto o más fértil para un debate de largo alcance y abre un prometedor horizonte en el que el formato debe seguir jugando un doble papel fundamental: 1) como agente concienciador que incite a la reacción y a la acción; 2) como herramienta cuestionadora que siga hilando el contrarelató que debe existir para contraponerse a la realidad. No se trata de poner en el centro de ese relato alternativo a protagonistas que capturen toda la atención, algo que el reportaje televisivo, con Jordi Évole a la cabeza, sí que ha practicado con fortuna. En el caso del documental político e independiente, el modelo consolidado —o en progresiva consolidación— deja a un lado el personalismo y se consagra, desde distintas técnicas y

puntos de vista, a desarticular esa realidad que se presenta como lectura unívoca. A ser el argumento que recuerda la necesidad de poner en duda la oficialidad como permanente ejercicio de garantía democrática. Al calor de las palabras de las cuatro firmas aquí concitadas uno puede estar seguro de que ese ejercicio, pese a todos los impedimentos, sigue disfrutando de plena vigencia, renovando sus formas y rehaciéndose desde la adversidad. ■

EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA: ESPACIOS DE LO POLÍTICO

Resumen

El desarrollo del documental político en España ha venido condicionado por un recorrido histórico que ha acabado resultando determinante en la casi ausencia de una tradición consolidada de militancia audiovisual desde la no ficción. Sin embargo, y a pesar de todos los obstáculos, el formato ha seguido reinventándose desde la adversidad para conformar un contrarrelato capaz de cuestionar el Poder. El presente debate busca analizar el estado actual de este tipo de documental en nuestro país, definir la relación que mantiene con los espectadores, detectar sus vías de distribución y entender qué lugar ocupa respecto al documental político internacional.

Palabras clave

Documental político; España; 15-M; activismo cinematográfico.

Autores

Mercedes Álvarez (Aldealseñor, 1966) es directora de cine. *El cielo gira* (2005), su primer largometraje obtuvo numerosos premios internacionales como el Tiger Award en el Festival de Róterdam, Cinema du Reel de París, Infinity de Alba (Italia) o los de Fipresci de la Crítica Internacional, Jurado, Público y Mejor Película en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, siendo también ampliamente reconocida en España con premios como Película Revelación y Mejor Montaje del Círculo de Escritores Cinematográficos, Mejor Dirección Novel y Mejor Dirección Documental de la Asamblea de Directores Cinematográficos Españoles (ADIRCE) y el Premio Ojo Crítico de Cine de Radio Nacional de España. La película ha sido exhibida en más de 30 países. Su segundo largometraje, *Mercado de futuros* (2011) obtuvo el premio Miradas Nuevas en el Festival Visions du Reel (Nyon, Suiza), Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Mejor Documental en el Festival de Nantes y la Navaja de Oro de TVE. En 2013 participa junto al artista Francesc Torres en el pabellón de Cataluña para la Bienal de Venecia.

Georgina Cisquella es periodista y guionista de cine documental, de larga trayectoria en TVE. Ha sido corresponsal diplomática, presentadora de programas informativos como *Informe Semanal* (TVE: 1996-), y especialista en el área de cine de *Telediario* (TVE: 1994-). Entre 2004 y 2008 es directora y creadora de nuevos formatos para La 2 de TVE, como el programa cultural *Miradas 2* (TVE: 2004) y *Cámara abierta 2.0*

THE DOCUMENTARY IN SPAIN: POLITICAL SPACES

Abstract

The development of the political documentary in Spain has been conditioned by a historical trajectory that has ultimately resulted in the near absence of a consolidated tradition of activism in non-fiction filmmaking. However, and in spite of all of the obstacles, the genre has been continuously reinvented under adverse conditions to shape a counternarrative capable of questioning the Establishment. The aim of the discussion here is to analyse the current state of this type of documentary in Spain, to define the relationship such documentaries develop with their viewers, to identify their channels of distribution and to understand their place in relation to international political documentaries.

Key words

Political documentary; Spain; 15-M Movement; film activism.

Authors

Mercedes Álvarez is a film director. *El cielo gira* (2005), her first feature film, won numerous international awards, such as the Tiger Award at the Rotterdam Film Festival, the Cinéma du Réel in Paris, the Infinity Film Festival in Alba, Italy, the FIPRESCI International Film Critics Prize, and the Jury, Public and Best Film prizes at the Buenos Aires Festival of Independent Film, and was also widely recognised in Spain with awards like the Revelation Film and Best Editing prizes from the Círculo de Escritores Cinematográficos, Best New Director and Best Documentary Director from the Asamblea de Directores Cinematográficos Españoles (ADIRCE) and the Premio Ojo Crítico from Spain's national public radio network RNE. The film has been screened in more than 30 countries. Her second feature film, *Mercado de futuros* (2011) won the Prix Regard Neuf at the Visions du Réel Festival (Nyon, Switzerland), the Jury's Special Mention at the Buenos Aires Festival of Independent Film, Best Documentary at the Nantes Festival and the Navaja de Oro from the Spanish television network TVE. In 2013 she participated together with the artist Francesc Torres in the Catalonia pavilion for the Venice Biennale.

Georgina Cisquella is a journalist and documentary scriptwriter who has enjoyed a long career at Spain's national public television service (TVE). She has worked as a diplomatic correspondent and presenter on news programs like *Informe Semanal* (TVE: 1996-), and a specialist in the area of film on *Telediario* (TVE: 1994-). From 2004 to 2008 she was the director and creator of new formats for TVE 2, like the cultural program

(TVE: 2007-). En su actividad como guionista, destacan *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) que obtuvo el Goya al Mejor Documental en 2002 y *Oxígeno para vivir* (2011), del que también es directora. Entre sus trabajos anteriores figuran *Subcomandante Marcos, viaje al sueño zapatista* (Ventura, 1995), *Me estoy quitando* (Ventura, 1999) y *En el mundo a cada rato* (Ventura, 2004). Contacto: gcisquella@gmail.com.

Isadora Guardia (1974) es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Fue profesora asociada de Narrativa Audiovisual, Práctica de Documental e investigadora en el grado de Comunicació Audiovisual en la misma universidad entre 2002 y 2014. Desde 2012 es profesora titular e investigadora en Comunicación Audiovisual y Multimedia en la Escuela Universitaria ERAM (centro adscrito a la Universitat de Girona), donde imparte entre otras asignaturas Teoría y Análisis de la Imagen y Dirección Audiovisual. Como profesional ha escrito y dirigido las producciones documentales *El cielo que perdimos*, (2002), *Así en la Tierra como en el cielo* (2002), *La Mano Invisible* (2003), *Ispiluan* (2004), *La ciudad de los muertos* (2007-08), *Lo que el gato supo y no quiso contar* (2007) e *Y así es...* (2008). Actualmente tiene dos títulos en producción: *Helena, la dignidad primero* y *El Macroproyecto*. Además, como guionista escribe en la actualidad un proyecto de largometraje producido por Buen Paso Films y dirigido por Silvia Munt. Contacto: isadora.guardia@eram.cat.

Margarita Ledo Andión es Catedrática de Comunicación Audiovisual de la Universidade de Santiago de Compostela (USC), cineasta y escritora. Preside la Federación Lusófona de Comunicación, es Vicepresidenta primera de la AE-IC y Directora del Grupo de Estudos Audiovisuais de la USC. En la actualidad es investigadora principal del proyecto de I+D+i "Hacia el espacio digital europeo: el papel de las pequeñas cinematografías en V.O." Sus últimos artículos y capítulos de libro son *Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones* –publicado en el número 71 (2016) de la Revista Latina de Comunicación Social–, *Cine documental, cibercultura y tecnologías de proximidad* –publicado en el número 100 (2015) de la revista *Telos*– y «Vestigio y extrañeza: sobre la obra de Bernardo Tejeda», –dentro del volumen colectivo *Imagen, cuerpo y sexualidad*, coordinado por Francisco Zurian y editado en 8y1/2 (2014)–. Su libro

Miradas 2 (TVE: 2004) and *Cámara abierta 2.0* (TVE: 2007-). Her work as a scriptwriter has included *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), which won the Goya Award for Best Documentary in 2002 and *Oxígeno para vivir* (2011), which she also directed. Her earlier work includes *Subcomandante Marcos, viaje al sueño zapatista* (Ventura, 1995), *Me estoy quitando* (Ventura, 1999) and *En el mundo a cada rato* (Ventura, 2004). Contacto: gcisquella@gmail.com.

Isadora Guardia holds a Doctorate in Audiovisual Communications from the Universitat de València. She was Associate Professor of Audiovisual Fiction, Documentary Practice and a researcher for the Audiovisual Communications degree program at the same university from 2002 and 2014. Since 2012, she has been working as a professor and researcher in Audiovisual and Multimedia Communications at the Escola Universitària ERAM (an institution attached to the Universitat de Girona), where she delivers courses in Image Theory and Analysis and Audiovisual Direction, among others. As a professional she has written and directed the documentary productions *El cielo que perdimos*, (2002), *Así en la Tierra como en el cielo* (2002), *La Mano Invisible* (2003), *Ispiluan* (2004), *La ciudad de los muertos* (2007-08), *Lo que el gato supo y no quiso contar* (2007) and *Y así es...* (2008). She currently has two titles in production: *Helena, la dignidad primero* and *El Macroproyecto*. In addition, as a scriptwriter, she is currently writing a feature film project produced by Buen Paso Films and directed by Silvia Munt. Silvia Munt. Contact: isadora.guardia@eram.cat.

Margarita Ledo Andión is a filmmaker, writer and Professor of Audiovisual Communications at the Universidade de Santiago de Compostela (USC). She is the President of the Federación Lusófona de Comunicación, First Vice President of the AE-IC and Director of the Audiovisual Studies Group at the USC. Currently she is principal investigator for the R&D&I project "Hacia el espacio digital europeo: el papel de las pequeñas cinematografías en V.O." ("Towards the European Digital Space: The Role of Original-Version Minority Language Filmmaking"). Recent publications include the articles "Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones", published in Issue 71 (2016) of *Revista Latina de Comunicación Social* and "Cine documental, cibercultura y tecnologías de proximidad", published in Issue 100 (2015) of the journal *Telos*, and the chapter "Vestigio y extrañeza: sobre

Cine de fotógrafos (2005) recibió el Premio Fundació Espais d'Art Contemporani. En 2013 estrenó su primera ficción, *A cicatriz branca*, que junto a sus largometrajes documentales *Santa Liberdade* (2004) y *Liste, pronunciado Líster* (2007) completan su trilogía sobre el siglo XX. Se declara feminista y agitadora cultural. Contacto: margarita.ledo@usc.es.

Jordi Revert es doctorando en Comunicación en la Universitat de València y completó el Máster en Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos del mismo centro. Desde 2008 ejerce su labor profesional como crítico y escritor cinematográfico en medios online (*LaButaca.net*, *Détour*, *Efe Eme*) y ha publicado numerosos artículos en revistas científicas. Desde 2009 forma parte del Consejo de Redacción de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* y entre 2015 y 2016 ha dirigido la publicación. En 2016 ha publicado su primer libro, un estudio sobre el director Paul Verhoeven (Cátedra). Ha impartido diversos cursos y seminarios universitarios sobre aspectos relacionados con el cine y el periodismo. Contacto: revert.jordi@gmail.com.

Referencia de este artículo

REVERT, JORDI (2016). El documental en España: espacios de lo político. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 97-116.

la obra de Bernardo Tejeda", included in the collection *Imagen, cuerpo y sexualidad*, edited by Francisco Zurian and published by Ocho y Medio (2014). Her book *Cine de fotógrafos* (2005) won the Fundació Espais d'Art Contemporani Prize. In 2013 she released her first fiction film, *A cicatriz branca*, which, following her documentary features *Santa Liberdade* (2004) and *Liste, pronunciado Líster* (2007), completes her trilogy on the twentieth century. She describes herself as a feminist and cultural agitator. Contact: margarita.ledo@usc.es.

Jordi Revert is PhD student in Communication at the Universitat de València and completed the Master in Interculturality, Communication and European Studies. Since 2008 he has been working as film critic and writer for online media (*LaButaca.net*, *Détour*, *Efe Eme*) and has published numerous articles in scientific journals. Since 2009 he has been part of the Editorial Board of *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* and between 2015 and 2016 he has been the editor of the journal. In 2016 he published his first book, a case study about the filmmaker Paul Verhoeven (Cátedra). He has taught several courses and university seminars on aspects related to cinema and journalism. Contact: revert.jordi@gmail.com.

Article reference

REVERT, JORDI (2016). The Documentary in Spain: Political Spaces. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 97-116.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

PUNTOS DE FUGA

**TRANSITANDO EL METRAJE HAITIANO
DE MAYA DEREN Y LOS AMOS LOCOS DE
JEAN ROUCH**

Carolina Martínez López

**LA CONDICIÓN ESTATUARIA EN EL CINE
PORTUGUÉS CONTEMPORÁNEO**

Glòria Salvadó, Fran Benavente

**ANDRÉ BAZIN EN MARTE. LA
EXASPERACIÓN DEL REALISMO
ONTOLÓGICO COMO PARADIGMA
CRÍTICO EN LA REVISTA *FILM IDEAL* Y EL
CINE DE PEDRO LAZAGA**

Jorge Nieto Ferrando

**A(T)LAS DEL DESEO. BERLÍN Y LA CIUDAD
DE LOS LUGARES OLVIDADOS**

M^a José Márquez-Ballesteros, Javier Boned
Purkiss, Alberto E. García-Moreno

TRANSITANDO EL METRAJE HAITIANO DE MAYA DEREN Y LOS AMOS LOCOS DE JEAN ROUCH

CAROLINA MARTÍNEZ LÓPEZ

El objetivo de este artículo es explorar la relación entre el metraje haitiano¹ de Maya Deren y el medimetraje *Los amos locos* (*Les maîtres fous*, 1955) de Jean Rouch, trabajos prácticamente coetáneos en el tiempo. Aunque la conexión entre ambos cineastas ha sido tratada en diferentes artículos y estudios, entre ellos el emblemático *Ecstatic Ethnography: Filming Possession Rituals* (RUSSEL, 1999: 193-237), aquí, además de abordar los aspectos cinematográficos y antropológicos, se busca dar especial relevancia a los aspectos coreográficos y, sobre todo, políticos de estos dos proyectos en concreto.

A la hora de hablar de metraje haitiano de Deren a lo largo del artículo nos referiremos al proyecto de la película y al conjunto del material que Deren filmó entre 1947 y 1954 a lo largo de tres viajes que realizó a Haití, y que dejó sin montar. El material del metraje haitiano que se ha difundido es el del montaje que, póstumamente, hicieron Teiji Ito —último marido de Deren— y

Cherel Ito —segunda esposa del primero—, y que se presentó en 1985 bajo el título de *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* [Jinetes divinos: los dioses vivos de Haití], homónimo del libro que Deren publicó en 1953 con un prólogo del antropólogo Joseph Campbell (DEREN, 2004). Para dicho montaje, los autores seleccionaron algunas de las que consideraron mejores partes del material y le añadieron el sonido después: por un lado, el sonido de las grabaciones que hicieron Teiji Ito y Deren en Haití, y, por otro, una voz en *off* que leía extractos del citado libro de la cineasta.

ORÍGENES

La génesis del proyecto haitiano de Deren —representante destacada de la vanguardia neoyorkina del momento— podemos situarla en los estudios que esta comenzó gracias a la beca en danzas religiosas que obtuvo antes de realizar su primera película *Meshes of the Afternoon* [Cenizas del atar-



En la imagen, Maya Deren en Haití (sin fecha). © Tavia Ito

decer] (Maya Deren y Alexander Hammid, 1943), y en su aprendizaje al lado de la antropóloga y coreógrafa Katherine Dunham en la década de los cuarenta. Ambas experiencias constituirían la base para la estructura con la que buscaba sintetizar arte y etnografía, y que enriqueció con el estudio de los metrajes sobre Bali —montados en 1952 con el título de *Trance y danza en Bali* (Trance and Dance in Bali)— que realizó la pareja de antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson, y que le darían una visión más expansiva del cine como meditación, marcando su trabajo profundamente.

El origen de la película de Jean Rouch es bien diferente de la génesis del proyecto de Deren. Rouch llega en la época de la Francia colonial a la capital de Níger, donde asistirá a su primer ritual *songhay*² de posesión, despertándose así su interés por la etnografía y su necesidad de documentar —bajo la forma de artículos primero y con la cámara después— lo que presenciaba. En 1947, ve la luz su cortometraje *En el país de los magos negros* (Au pays des mages noirs), y en 1949, su *Iniciación a la danza de los poseídos* (Initiation à la danse de possédés) gana el primer premio del Festival Internacional de Cine Maldito, presidido por Jean Cocteau. En 1954 —mientras sigue intercalando su labor como ingeniero y su investigación etnográfica en África, con su labor docente en Francia—, viaja

a Ghana y retoma los estudios que había iniciado sobre los emigrantes nigerianos y sobre su organización social. De la experiencia en Ghana nace el mediometraje *Los amos locos*, que ganará, en su categoría, el Gran Premio de la Bienal Internacional de Cine de Venecia de 1957.

Por lo que respecta al objetivo cinematográfico inicial que Deren perseguía con su proyecto inacabado, está plasmado en la solicitud para la renovación de la beca Guggenheim que recibió en 1946 (DEREN, 2007: 109-121) y en la que proponía un trabajo filmico en el que se aunarían los rituales de Haití y de Bali y los juegos de niños, y que se basaría en la idea de «paralelismo equivalente» (DEREN, 2007: 112). Sin embargo, —según nos cuenta Moira Sullivan (2001: 212-213)—, al poco tiempo de llegar por primera vez a Haití en 1947, la cineasta le dio un giro a esta primera idea y se propuso como objetivo principal el de documentar de una manera auténtica los rituales que observaba. Por aquel entonces, Deren ya había realizado cuatro cortometrajes y había desarrollado sus ideas en torno a la manipulación del tiempo y el espacio mediante la edición y la cámara (McPHERSON, 2005). Además había empezado a formular los principios de su *coreocine*³, y a jugar con el concepto de ritual desde el punto de vista formal —con su película *Ritual en un tiempo transfigurado* (Ritual in Transfigured Time, 1946)— y teórico (DEREN, 2005: 35-109).

VOLUNTAD POLÍTICA

Lo que sí tenían en común ambos proyectos desde el principio era una clara voluntad política que se explica a continuación.

Maya Deren —compartiendo con Rouch el por entonces innovador uso de material ligero de rodaje— llegó a Haití con tres cámaras, varios trípodes y equipos de grabación de sonido, para convertirse en la primera persona en filmar las ceremonias haitianas de *voudoun*⁴, religión de los campesinos haitianos. También Rouch, con *Los amos locos*, sería el primero en filmar el ritual de posesión

de los *houka*, secta religiosa que se extendió por África Occidental desde 1920 hasta 1950 y cuyos miembros eran por lo general emigrantes rurales de Níger que llegaron a ciudades como Accra en Ghana, donde encontraron trabajo como obreros. Los *houka* profesaban un tipo de culto que, a pesar de ser repetidamente reprimido por las autoridades francesas, se extendió con tal fuerza que un acuerdo acabó permitiendo su celebración en ciertos lugares y ciertos días de la semana. Esta era la situación cuando en 1954 Rouch filmó, a petición de un grupo de practicantes, la película que nos ocupa, y que ilustra el ritual de los *houka* entrando en trance y siendo poseídos por diferentes espíritus asociados a los poderes coloniales occidentales —suponiendo una forma de subversión y de oposición a dicho poder—: el gobernador general, el conductor de la locomotora, la esposa del doctor, el comandante, el cabo, etc. También los oprimidos haitianos utilizarían las danzas de posesión, y la representación y encarnación de sus opresores en las ceremonias como una forma de rebelarse contra la esclavitud y para crecer en fuerza moral y en organización. No olvidemos que en este tipo de culturas el mito suple un modelo de valores morales, experiencias sociológicas y creencias mágicas, y que la religión cumple una función psicológica estabilizadora frente a un mundo adverso.

Tanto Deren como Rouch pretendían con sus trabajos contar la realidad del lado de los vencidos y no de los vencedores —en el caso de la primera, esta lo explicita en el prólogo a su libro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (DEREN, 2004: 6)—, y vislumbramos ya de forma clara en ambos la voluntad implícita en el género documental político de dar voz al oprimido y de restaurar la historia; son trabajos, como apunta Bill Nichols, donde «la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados» (NICHOLS, 1997: 79). Este objetivo enlazaría directamente con las ideas políticas de ambos —trotskistas en el caso de la primera, anarquistas en el del segundo—. Así, desde una perspectiva marxista, podemos decir



En la imagen, un poseído haitiano. Fotograma del metraje haitiano de Maya Deren (1947-54)

que esta manera de rebelarse por parte del oprimido frente al poder colonial es equivalente a la idea de rebelión y dictadura del proletariado, esto es, la idea de hegemonía de Gramsci: «[e]l proletariado puede convertirse en clase dirigente y dominante en la medida en que consigue crear un sistema de alianzas de clase que le permita movilizar contra el capitalismo y el Estado burgués a la mayoría de la población trabajadora» (GRAMSCI, 2006: 192). Desde el punto de vista anarquista de Rouch, sin embargo, el objetivo sería este: «[h]ay que destruir el poder, no tomar el poder. Pienso que estamos rompiendo las barreras y que, con esta herramienta, con este medio [el cine documental], la gente que no sabe escribir puede transmitir sus fantasías y compartirlas con otros. Y puede que este fuera el propósito de los primeros antropólogos» (VV. AA., 1978). El objetivo de Rouch entronca también con las ideas de Noam Chomsky respecto al cuestionamiento de la autoridad y de los sistemas imperiales: «cualquier persona en una posición de poder y autoridad debe justificar esa posición. Su autoridad no se justifica por sí misma. Deben dar una razón para su autoridad, una justificación. Y si no pueden justificar la autoridad, el poder y el control, que es el caso habitual, entonces la autoridad debe ser desman-

telada y reemplazada por algo más libre y justo» (WILSON, 2013: 29).

En el caso de la película de Rouch, el potencial subversivo era tan evidente que en un principio fue prohibida por el régimen colonial, ya que fue tomada como un insulto al imperio británico. Ya en el inicio del medimetro, el productor, Pierre Baraunberger, nos advierte de la «violencia y la crueldad de algunas escenas», planteándonos lo que vamos a ver como «un ritual que es la solución a un problema de “readaptación”» y que muestra «indirectamente cómo ciertos africanos representan nuestra civilización occidental»⁵. También Jean Rouch nos introduce la historia de los *houka*, explicando que estos surgieron fruto del «choque» de los jóvenes emigrantes de la sabana «con la civilización mecánica» de las grandes ciudades, insistiendo después en los mismos puntos que el productor: «[n]o se ha prohibido ninguna escena, sino que todas están abiertas a los que quieran entrar en el juego. Este juego violento no es más que el reflejo de nuestra civilización»⁶. Para amortiguar esta violencia, desde el principio hasta el final de *Los amos locos*, la voz en *off* de Rouch se coloca de manera física entre las imágenes y el espectador, creando una especie de efecto de distanciamiento *brechtiano* que ayuda a este a sobrellevar la carga, en algunos momentos muy dura, de las imágenes,



y que sirve al cineasta para ilustrar su participa-

ción activa en el ritual. Intercaladas con las secuencias de posesión, tenemos en *Los amos locos*, unas imágenes sobre el Día de la Asamblea, una festividad oficial en la que vemos a las autoridades reales del imperio, y cuyos personajes y protocolos sirven de modelo de representación a los *houka* para sus ceremonias.

Respecto al cuestionamiento por parte de los directores acerca de la verosimilitud de estas ceremonias, Rouch explica en sus comentarios en la película que esta no es relevante, ya que lo importante en realidad es que el ritual, en el que por un día los *houka* son los poderosos, los induce a una liberación psicológica y los dota de la capacidad necesaria para soportar una situación degradante con dignidad. Podemos decir que las danzas de posesión, ritual producto de la cosmovisión de estos pueblos, serían la alianza que albergaría la esperanza para el cambio social, un cambio social apoyado por la acción artística y política de visibilización y de crítica emprendida por Deren y Rouch, y que conceptualmente —tanto por el lado de los cineastas como por el de los grupos filmados— podemos emparentar con la idea de Gramsci de la filosofía de la praxis. Esta filosofía de la praxis les serviría a estas comunidades para establecer una nueva hegemonía a través de la acción, y, según el filósofo consistiría en «elaborar la propia concepción del mundo de manera consciente y crítica, y [...] participar activamente en la elaboración de la historia del mundo, ser el guía de sí mismo y no aceptar pasiva y supinamente la huella que se imprime sobre la propia personalidad» (GRAMSCI, 1975: 12). Desde este punto de vista, también podemos vincular ambos proyectos con la idea de *vita activa* de Hanna Arendt (2009: 21-30), ya que tanto sus autores como sus protagonistas aúnan contemplación y acción para hacer política.

Deren, por su parte, en cada viaje que fue realizando a Haití, se sumergió más y más en la religión haitiana —llegó a ser incluso ordenada sacerdotisa

En la imagen, un poseído *houka*. Fotograma de *Los amos locos* (*Les maîtres fous*, Jean Rouch, 1955)

de voodoo y a afirmar haber sido poseída en repetidas ocasiones por la diosa Erzulie— y, a partir de un momento, dejó de cuestionarse directamente la verosimilitud del proceso al que asistía para creer firmemente en lo que estaba presenciando.

EL PROCESO CINEMATOGRAFICO Y SUS RESULTADOS

Si prestamos atención al montaje, en el caso de Deren no podemos hacer un análisis del mismo, ya que, como hemos señalado, no llegó a realizarlo. Cuatro años y tres viajes después de su primera estancia en Haití está acabando su libro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* —«un tributo a la irrefutable realidad e impacto de la mitología del voodoo» (DEREN, 2004: 6)—, en cuyo prólogo manifiesta su tristeza (DEREN, 2004: 5) por el metraje abandonado que nunca llegará a montar personalmente y que, como ella misma explica, la obligó a dejar de lado sus ideas sobre la manipulación de la realidad a través del cine: «[e]mpecé como una artista que quería manipular los elementos de la realidad para crear una obra de arte [...]; acabé por registrar de un modo tan humilde y preciso como pude, la lógica de una realidad que me obligó a reconocer su integridad y a abandonar mis manipulaciones» (DEREN, 2004: 6). Deren, que hasta ese momento en sus películas había defendido una manipulación del espacio y el tiempo mediante los recursos que la cámara y el montaje le ofrecían (DEREN, 2005: 110-128) se encontró a la hora de trabajar el género documental con unos problemas nuevos que no supo resolver, ni de manera teórica ni práctica, a los que se sumó el hecho de su ya mencionada implicación personal en la religión haitiana. Digamos que a Maya Deren le sucedió lo contrario que a Leni Riefenstahl, quien, como nos recuerda Ángel Quintana (2003: 20-21), no dudó en ningún momento de su vida en defender la veracidad de sus películas, afirmando siempre que estas eran documentales, cuando en realidad lo que estaba haciendo era cine artístico

de propaganda y no se planteó qué realidad estaba filmando ni de qué modo.

Lo que sí podemos afirmar es que, para la cineasta de vanguardia, el trabajo de Haití cumplió una función indiscutible en su trayectoria teórica y cinematográfica posterior. Para Catrina Neiman fue el proyecto más provocativo de los que Deren albergó y a través de él «Maya pasó de una intensa autoexploración, de una especie de lectura psicológica del mundo a otra mitológica. En lo que se refiere a sus películas, pasó de ser la figura central a convertirse en un mero medio» (NEIMAN, 1984: 45). Deren encontraría además en la concepción holística del mundo de los haitianos una continuidad a sus ideas sobre la teoría de la *Gestalt* y su aplicación cinematográfica. Si en sus películas anteriores ya se preocupa por el sentido y la forma del ritual, en Haití complementará las ideas que sobre arte, forma y cine expone en su ensayo de 1946 *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (DEREN, 2005: 35-109) cerrando, de alguna manera, el círculo.

A falta de un montaje definitivo del metraje haitiano, podemos analizar la manera en que la realizadora encaró el proceso. Deren se planificó de manera que tuviera que montar lo mínimo posible (*shoot to cut*, lo denominaba ella) (DEREN, 2005: 139) —lo que suponía una especie de ruptura con sus otros trabajos, caracterizados por una escurpulsosa labor de montaje— y para no tener que volver a rodar ninguna toma, ya que corría el riesgo de que lo que había filmado no se volviese a repetir (SULLIVAN, 2001: 212). También utilizó en Haití lo que ella llamaba *planning by eye* (DEREN, 2005: 152), una especie de taquigrafía visual de lo que iba a filmar. En una primera parte, se concentró en registrar las ceremonias desde diferentes perspectivas, incluyendo dibujos, sacrificios animales, y numerosas posesiones; en la segunda parte se concentraría en la danza y los movimientos rituales y en los tambores. En esta segunda parte, trabajó con una sucesión de fotos en cortos intervalos de tiempo, y las imágenes no recogen el mo-

vimiento en sí, sería al proyectarlas cuando el ojo leería el movimiento (SULLIVAN, 2001: 221). Es esta parte la que Deren sentía que quedaba descontextualizada e incomprensible al reducir la imagen a la forma del cuerpo y del movimiento (SULLIVAN, 2001: 214). Podemos pensar que en este punto, el método de trabajo que Deren estaba tratando de utilizar es el que propone en su *Anagrama* (DEREN, 2005: 40) cuando anima al artista a trabajar como el científico, aislando un elemento de su contexto para manipularlo y producir un resultado nuevo. Salvo por estas partes en las que utiliza fotos fijas, hace uso casi todo el tiempo de tomas largas y medias, que van de lo global a lo concreto. Normalmente las tomas largas muestran el marco ceremonial seguidas de las tomas medias del *servidor* o los devotos, de modo que vemos cómo el individuo es absorbido por lo colectivo, produciéndose una despersonalización cuyo interés por parte de Deren podemos asociar también a sus ideas de corte marxista y que tienen que ver con su posterior evolución cinematográfica, mencionada anteriormente en palabras de Neiman.

Jean Rouch, por su parte, consiguió con *Los amos locos* y el resto de sus films etnográficos, la comunión perfecta entre cine y etnografía que Deren no logró, convirtiéndose en el creador de las *etnoficciones*. Podemos decir que antes de que se produjese el nacimiento oficial del cine directo Jean Rouch ya había empezado a practicarlo, puesto que usaba una cámara de 16 mm, filmaba sin guion, se abandonaba a la aventura del rodaje cediéndole el terreno a la improvisación y buscaba captar lo real en su inmediatez y transmitir la verdad; pero, enseguida, se dio cuenta de que era imposible captar la realidad sin participar de ella y sin modificarla, y decidió incluirse a sí mismo y a la cámara como un personaje más en sus películas, asumiendo su intervención. Al contrario que Deren, Rouch asumió su participación en los rituales que filmaba y, a pesar de estar involucrado directamente en ellos, supo mantener una distancia ficticia que le ayudó a conseguir productos

cinematográficos totalmente innovadores e igual de interesantes por su forma que por su valor como documentos. Rouch (COLLEYN, 2004: 537) era consciente de que una verdadera obra maestra se consigue cuando hay una conjunción entre todos los participantes de cada película, manifestándose la intuición colectiva, pero también sabía que esto raras veces ocurría y, que, por tanto, era el director quien tenía que crear las circunstancias y dar forma para que se manifestase la realidad que él quería representar. Colleyn (2004: 537) cita así las palabras de Rouch: «[c]uando el cineasta pone en escena la realidad, explicaba, cuando improvisa sus encuadres, sus movimientos, sus tiempos de



En la imagen, el *crossroads*, símbolo del voodoo. Fotograma del metraje haitiano de Maya Deren (1947-54)

rodaje, está haciendo cosas subjetivas cuya sola clave es su propia inspiración».

Centrándonos en la parte técnica del montaje de *Los amos locos*, este empieza dinámico, ligero, musical, con planos y secuencias bastante cortos, y conduciéndonos, de lo general a lo concreto, hasta el ritual que Rouch quiere retratar. Antes de introducirnos en la ceremonia religiosa y para que empecemos a entender la situación de sus

protagonistas primero se nos muestra la vida de la ciudad, después las diferentes profesiones que ejercen los inmigrantes, en un tercer lugar las diferentes ceremonias y manifestaciones que tienen lugar los sábados y los domingos en la ciudad, para, a continuación, guiarnos por los suburbios donde se refugian los inmigrantes y el centro de reunión de los *hauka*: el Mercado de la Sal donde estos leen el periódico, juegan a las cartas, etc. Finalmente, nos lleva por un sendero hasta el emplazamiento del ritual, en el que están representados el Palacio del Gobierno y la Secretaría General; también el gobernador está representado por una especie de tótem. Poco a poco, se va iniciando la ceremonia y lo que empiezan a predominar son los planos secuencia, puesto que el objetivo es intentar filmar lo máximo posible para captar el aquí y ahora, la inmediatez del ritual. En el minuto 11 empieza la danza.

COREOCINE, DANZAS DE POSESIÓN Y DUALIDAD

Si atendemos al aspecto coreográfico del material haitiano de Deren y de la película de Rouch, la primera buscaba ahondar en sus investigaciones en torno al *coreocine* y a la idea de ritual de disolverse el individuo en lo colectivo a través de la música y el baile. Desde el punto de vista artístico, su interés radicaba además en capturar el cuerpo móvil envuelto en la danza, el gesto, los tambores y otros elementos ceremoniales, y combinar todo ello en un conjunto coherente a través de panorámicas y del cambio de lentes focales (SULLIVAN, 2001: 217). Otra intención obvia de su metraje era proporcionar un sistema de documentación que integrara símbolos míticos a través del movimiento, pero Deren no consiguió desarrollarlo, ya que se dio cuenta de que era imposible separar la danza del *voudoun* de su cosmología: los rituales se ofrecían a los *loa* o dioses en un acto ceremonial completo, y en las danzas descontextualizadas no podemos ver ni su sentido moral ni el esfuerzo físico que



En la imagen, poseídos *hauka*. Fotograma de *Los amos locos* (*Les maîtres fous*, Jean Rouch, 1955)

caracteriza a los espectáculos de danza occidentales (DEREN cit. en SULLIVAN, 2001: 208).

En la película de Rouch la danza empieza con un movimiento circular. Unos *hauka* se mueven en un círculo interior y otros, que hacen de centinelas con trozos de madera a modo de fusil, se mueven en un círculo exterior, supuestamente vigilando a los primeros; comenzando ya así, la representación de los poderes. La imaginería en *Los amos locos* es poderosa y a menudo perturbadora: hombres poseídos con ojos que giran —como los que vemos en el metraje haitiano de Deren— y con espuma en la boca, comiendo un perro sacrificado, quemando sus cuerpos con antorchas. También, igual que vemos en los haitianos de Deren, la posesión se inicia primero en el movimiento de los pies, después en las manos, los hombros, hasta llegar a la cabeza y ser por completo poseídos por esos «dioses nuevos» que tienen la forma de las autoridades del imperio británico. Pero, en la manera de filmar de Rouch, vemos que falta el aspecto coreográfico consciente que caracteriza al material de Deren, ese diálogo entre la cámara y el bailarín del que ella fue pionera. Desde su película *Un estudio sobre coreografía para la cámara* (*A Study on Choreography for Camera*, 1945) Deren había

empezado a hacer un uso coreográfico consciente de la cámara y del montaje, que formula además de manera teórica en el texto *Choreography for the Camera* (DEREN, 2005: 220-224), donde nos explica que su finalidad no era filmar la danza o a los bailarines sin más, sino que buscaba crear duetos entre la cámara y el bailarín, además de dotar de movimiento a todo lo que estuviera al otro lado de su objetivo. Para ello utilizó las variaciones en la velocidad de la cámara, y creó saltos en el espacio y en el tiempo gracias al montaje. La manera que tiene Deren de mover la cámara en el material del metraje haitiano, responde a su idea de convertir a la cámara y al bailarín en pareja de baile. Rouch simplemente filmaba la danza, Deren contribuía a la danza con su cámara.

A nivel conceptual y antropológico, tanto el trabajo de Deren como el de Rouch, fundador de la denominada «antropología visual», comparten el interés por la idea de dualidad del *voudoun* y de los *songhay* que subyace en los rituales que vemos en ambos materiales.

El símbolo principal de la religión haitiana es un eje de coordenadas que refleja el mundo de los vivos —lo visible— y el de los muertos —lo invisible—, y aparece repetidamente en el metraje de Deren. Para los haitianos, el alma de los vivos es el reflejo de la superficie del espejo cósmico, y está sujeta a esa superficie por la existencia del cuerpo que refleja; con la muerte, la fuerza que la sujetaba se hundirá en las profundidades del espejo y pasará a situarse en la parte inferior del eje vertical de coordenadas (DEREN, 2004: 34-35). Esta idea es muy parecida a la que encontró Rouch en sus investigaciones sobre el pueblo *songhay* y su noción de *bia*: «designa al mismo tiempo sombra, reflejo y alma. Este *bia* está ligado al cuerpo de por vida; aunque puede abandonarlo de forma temporal mientras duerme (en sueños) o bien, ocasionalmente durante la vigilia (en un estado de ensoñación, reflexión o posesión). En el momento de la muerte abandona el cuerpo para seguir su propio camino en el más allá. [...] Cada persona tiene un *bia* o do-

ble, que habita en un mundo paralelo, es decir, el mundo de los dobles. Este mundo es el hogar de los espíritus» (ROUCH, 2007: 32 y 40). El concepto de dualidad aquí propuesto podemos equipararlo asimismo al que Edgar Morin desarrolla respecto del ser humano y el cine a lo largo de su libro *El hombre imaginario* (MORIN, 2001).

La película de *Los amos locos* finaliza con la voz de Rouch dejando una puerta abierta a la magia, a la poesía, a lo desconocido: «[y] viendo esto, no podemos evitar preguntarnos si estos hombres de África no conocerán algunos remedios que les permiten no ser anormales, sino estar totalmente integrados en su entorno. Remedios que nosotros aún no conocemos»⁷. Estas palabras entroncan con el objetivo de toda la filmografía de Deren: mostrar lo invisible a través de lo visible, objetivo que, para ella, debía ser compartido tanto por el artista/mago como por el científico (DEREN cit. en SULLIVAN, 2001: 212), y nos abren la puerta a cierta dimensión metafísica o fenomenológica transcendental existente en ambos autores en la que se podría profundizar en otro estudio.

CONCLUSIONES

Después de haber analizado los aspectos cinematográficos, políticos, antropológicos y coreográficos de los dos trabajos que nos ocupan, podemos trazar una serie de conclusiones.

Rouch y Deren se movieron en un terreno intermedio entre el arte y la antropología, y ambos consiguieron integrarse en los rituales que filmaron, sobrepasando los límites entre observador y participante. Los dos registraron los rituales de una manera poética y diferente a como se venía haciendo, y empezaron a preocuparse por la forma y por el papel que ocupaba el cineasta y/o antropólogo, por el rol de la cámara y por la manera en que se veían representadas las realidades con las que se encontraban, respondiendo a ese nuevo tipo de etnografía que Gregory Bateson (1958: 1) catalogó de «artística».

Tanto el uno como el otro ilustran también esta idea de Morin sobre el film etnográfico: «aquí aparece la pureza antropológica del cine. Abarca todo el campo del mundo real que pone al alcance de la mano y todo el campo del mundo imaginario, ya que participa tanto de la visión del sueño como de la percepción de la vigilia. El campo antropológico que va del yo objetivo (el doble) al yo subjetivo (sentimiento de sí, alma); del mundo subjetivo (antropo-cosmomorfismo) al mundo objetivo (percepción práctica), está virtualmente en el *campo de la cámara*» (MORIN, 2011: 152).

Podemos considerar los dos trabajos como ejercicios políticos, empezando por la eliminación de jerarquías al integrarse los cineastas en los rituales que supuso una oposición al cine de sello colonialista y lleno de clichés de directores como Machin, Poirier o Martin y Osa Johnson. Rouch, antiimperialista, fue el primer cineasta blanco que filmó en África desde dentro, intentando mostrar al pueblo africano tal y como era, libre de tópicos y prejuicios; por su manera de trabajar, de compartir su trabajo con los participantes en sus películas, y por su intervención consciente, puso en práctica una antropología que él mismo calificaba de «compartida», y que sería la misma que llevaría Deren a cabo en Haití.

Ambos realizadores sentaron un claro precedente para el género documental y para el cine en general, por cómo resolvieron o procuraron resolver los problemas nuevos con que se encontraron a la hora de intentar representar de manera cinematográfica el plano visible del ritual, pero también la metáfora, la poesía y los universos invisibles que se traslucen a partir de la forma de este y que constituyen gran parte de la identidad de sus pueblos. La evolución de Rouch en sus *etnoficciones*, le llevaría además, con el tiempo, a desarrollar ejercicios fílmicos sociológicos como *Crónica de un verano* (Chronique d'un été, Edgar Morin y Jean Rouch, 1960), un esfuerzo por retratar a la sociedad francesa que puede considerarse la primera manifestación del *cinéma-vérité*.

La influencia de los trabajos de Deren y Rouch fue calando, especialmente, en la forma de hacer documental de carácter etnográfico. Así podemos destacar las películas de John Marshall y Robert Gardner *Los cazadores* (The Hunters, John Marshall y Robert Gardner, 1957), *Una familia del Kalahari* (A Kalahari Family, John Marshall, 2002) y *Pájaros muertos* (Dead Birds, Robert Gardner, 1963), o *La posesión del espíritu de Alejandro Mamani* (The Spirit Possession of Alejandro Mamani, 1973), de Hubert Smith y Neil Reichline. En nuestro país tenemos claros ejemplos de esta influencia en el largometraje documental *Danza a los espíritus* (Dansa als esperits, 2010) de Ricardo Íscar, y en los trabajos de Isaki Lacuesta *Los pasos dobles* (2011) y *El cuaderno de Barro* (2012). ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 El metraje hatiano de Maya Deren se compone de 6.000 metros de rollo de película (alojados en el Anthology Film Archives de Nueva York), al que acompañan 1.000 fotos y 50 horas de grabación de audio (en 1953 la compañía Elektra Records recogió una selección de estas grabaciones sonoras y las publicó como álbum bajo el título de *Voices of Haiti*). La autora del artículo no ha tenido la oportunidad de ver la totalidad del material, solo algunas partes del metraje que fueron digitalizadas en las que se ha basado, además de en los escritos de Deren y de Moira Sullivan, para analizar el proyecto. También se tomará como referencia en ocasiones el material montado por Teiji y Cherel Ito. En la Boston University Mugar Library Special Collections se encuentra, a parte de las grabaciones sonoras y los cuadernos y diarios de Haití de Deren, un documento de importante valor para entender el metraje que Deren llamó "Guide to Haiti Film Ca-

talogue” y que es una especie de inventario visual donde la cineasta describe las mejores partes de su metraje. En él divide su material en diecisiete secciones: los ocho primeros rollos estaban dedicados a una ceremonia *caïlle* de ocho días filmada en 1947; otros cuatro rollos correspondían a la misma ceremonia, que volvió a filmar en 1949; y, finalmente, los últimos cinco rollos eran danzas y ceremonias datadas entre 1949 y 1954. Todo el metraje es en blanco y negro y nunca llegó a ser montado por la cineasta.

- 2 El Imperio Songhay fue uno de los más antiguos del oeste de África. Fue fundado en Koukia en el siglo VII por el jefe bereber Za el-Ayamen, que huía de la invasión árabe. Disfrutó hasta el siglo XI de una importante posición comercial a orillas del río Níger, donde la dinastía islamizada de los Dia fundó su capital en Gao. Según al-Bakri solo el rey era musulmán, mientras el pueblo seguía siendo animista.
- 3 El término *choreocinema*, traducido aquí como *coreocine*, según Moira Sullivan (2001: 215), fue utilizado por primera vez por el crítico de danza estadounidense John Martin y, en concreto, para definir las propuestas fílmicas de Maya Deren.
- 4 Término que procede de la tribu africana “fons” que significa “dios”. Los historiadores fechan la primera ceremonia de culto *voudoun* el 14 de agosto de 1791.
- 5 Palabras extraídas del audiocomentario del DVD *Les Maîtres fous*.
- 6 Íbidem.
- 7 Íbidem.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDET, Hannah (2009). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BARAUNBERGER, P. (Productor), y ROUCH, J. (Director). (1955). *Les maîtres fous* [Película]. Ghana/Francia: Les Films de la Pléiade.
- BATESON, Gregory (1958). *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of a New Guinea Tribe from Three Points of View*. Stanford: Stanford University Press.
- BATESON, Gregory y MEAD, Margaret (Productores y directores). (1952). *Trance and Dance in Bali* [Película]. EEUU: New York University Film Library.
- COLLEYN, Jean-Paul (2004). Jean Rouch, presque un homme-siècle. *L'Homme*, 171-172, 537-542.
- DAUMAN, A. (Productor) y MORIN, E. y ROUCH, J. (Directores). (1961). *Chronique d'un été (Paris, 1960)* [Película]. Francia: Argos Films.
- DEREN, Maya (2005). An Anagram of Ideas on Art, Form and Film (1ª ed. New York: Alicat Book Shop Press, 1946). En MCPHERSON, Bruce Rice (ed.). *Essential Deren: Collected Writings on Film* (pp. 35-109). New York: McPherson & Company.
- DEREN, Maya (2005). Choreography for the Camera. En MCPHERSON, Bruce Rice (ed.), *Essential Deren: Collected Writings on Film* (pp. 220-224). New York: McPherson & Company.
- DEREN, Maya (2005). Cinematography: The Creative Use of Reality. En MCPHERSON, Bruce Rice (ed.), *Essential Deren: Collected Writings on Film* (pp. 110-128). New York: McPherson & Company.
- DEREN, Maya (2005). Creative Cutting. En MCPHERSON, Bruce Rice (ed.), *Essential Deren: Collected Writings on Film* (pp. 139-151). New York: McPherson & Company.
- DEREN, Maya (2004). *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. New York: McPherson & Company. (1ª ed. London & New York: Thames & Hudson, 1953)
- DEREN, Maya (2007). Film in progress. Propuesta temática. En VV. AA., *Miradas cruzadas. Cine y Antropología* (pp. 109-121). Madrid: La Casa Encendida.
- DEREN, Maya (Directora). (1947-1954). *Haitian Footage* [6.000 metros de rollo, 1.000 fotos y 50 horas de audio]. Estados Unidos: New York Anthology Film Archives and Boston University Mugar Library.
- DEREN, Maya y HAMMID, Alexander (Productores) y DEREN, Maya y HAMMID, Alexander (Directores). (1942). *Meshehs of the Afternoon* [Película]. Estados Unidos: Mystic Fire Video.
- DEREN, Maya (Productora y directora). (1946). *Ritual in Transfigured Time*. [Película]. Estados Unidos: Mystic Fire Video.

- DEREN, Maya (Productora y directora). (1945). *A Study on Choreography for Camera*. [Película]. Estados Unidos: Mystic Fire Video.
- GARDNER, Robert (Productor y Director). (1963). *Dead Birds*. [Película]. Estados Unidos: Film Study Center of the Peabody Museum at Harvard University.
- GARDNER, Robert y MARSHALL, John (Productores y directores). (1957). *The Hunters*. [Película]. Estados Unidos: EEUU: Watertown, MA: Documentary Educational Resources.
- GRAMSCI, Antonio (2006). *Antología*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- GRAMSCI, Antonio (1975). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. México: Juan Pablos Editor.
- GUTIÉRREZ, Luis (Productor) y LACUESTA, Isaki (Director). (2011). *Los pasos dobles*. [Película]. España/Suiza: Tusitala P.C., Bord Cadre Films y Televisión Española.
- GUTIÉRREZ, Luis (Productor) y LACUESTA, Isaki (Director). (2012). *El cuaderno de barro*. [Película]. España/Suiza: Tusitala P.C., Bord Cadre Films y Televisión Española.
- ITO, Teiji e ITO, Cherel (Productores) y DEREN, Maya; ITO, Teiji e ITO, Cherel (Directores). (1985). *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* [Película]. Estados Unidos: Mystic Fire Video y Microcinema International.
- MARSHALL, J. (Productor y director). (1957). *A Kalahari Family*. [Película]. Estados Unidos: Kalfam Productions and EEUU: Watertown, MA: Documentary Educational Resources.
- MCPHERSON, Bruce Rice (ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film*. New York: McPherson & Company.
- MORIN, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- NEIMAN, Catrina (1984). En CLARK, VÉVÉ. A., HODSON, Millicent & NEIMAN, Catrina (1984) *The Legend of Maya Deren*. Vol. I. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- PORTABELLA, Pere y ESTEVA, Daria (Productores), ÍSCAR, Ricardo (Director). (2010). *Dansa als esperits* [Película]. España: Films 59, Únicamente Svero Films y Televisió de Catalunya.
- QUINTANA, Àngel (2003). *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acantilado.
- ROUCH, Jean (2007). Sobre las vicisitudes del yo: el bailarín poseído, el mago, el hechicero, el cineasta y el etnógrafo. En VV. AA., *Miradas cruzadas. Cine y Antropología* (pp. 29-46). Madrid: La Casa Encendida.
- ROUCH, Jean (Productor), y ROUCH, Jean (Director). (1947). *Initiation à la danse des possédés* [Película]. Francia/Níger: Meudon: CNRS Images.
- ROUCH, Jean (Productor), y ROUCH, Jean; PONTY, Pierre y SAUVY, Jean (Directores). (1946-47). *Au pays des mages noirs* [Película]. Francia/Níger: Meudon: CNRS Images.
- RUSSEL, Catherine (1999). Ecstatic Ethnography: Filming Possession Rituals. En *Experimental Ethnography* (pp. 193-237). Durham, NC: Duke University Press.
- SMITH, Hubert y REICHLIN, Neil (Productores y Directores) (1973). *The Spirit Possession of Alejandro Mamani*. [Película]. EEUU: Watertown, MA: Documentary Educational Resources.
- SULLIVAN, Moira (2001). Deren's Ethnographic Representation of Haiti. En NICHOLS, Bill (ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde* (pp. 207-234). Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- VV. AA. (1978). A Videotaped Conversation with Jean Rouch, Ricki Leacock and Friends. Recuperado de http://www.der.org/jean-rouch/content/index.php?id=crack_leacock [17/03/2016]
- WILSON, Michael (2013). The Noam Chomsky Interview. *Modern Success*, 2 (pp. 28-34). Recuperado de https://issuu.com/modern.success/docs/modern_success__2/7 [17/03/2016]

TRANSITANDO EL METRAJE HAITIANO DE MAYA DEREN Y LOS AMOS LOCOS DE JEAN ROUCH

Resumen

El presente artículo aborda la relación entre *Los amos locos* (1955) de Jean Rouch y el metraje haitiano (1947-54) de Maya Deren, trabajos cercanos en el tiempo y dedicados a filmar las danzas de posesión —de los *songhay* africanos, en el caso de Rouch, y de los haitianos, en el de Deren—. Ambos cineastas fueron pioneros a la hora de filmar estas manifestaciones de una manera innovadora, utilizando equipos de rodaje ligeros e involucrándose —cada uno de forma diferente— en el ritual, abordándolo desde el respeto y la poesía, dejando de lado los prejuicios y la superioridad colonialista imperante hasta esos momentos. Deren no lograría dar una forma final a su material debido a que se vio inmersa en una gran cantidad de problemas morales y cinematográficos que se lo impidieron; en cambio, Rouch conseguiría con su trabajo aunar etnografía y cine instaurando un nuevo subgénero documental, la *etnoficción*.

Palabras clave

Maya Deren; Jean Rouch; etnoficción; documental; danza; antropología; posesión; política.

Autor

Carolina Martínez López (Cuenca, 1978) es Coordinadora y Profesora del Grado de Artes Escénicas de la Escuela Universitaria ERAM (Universitat de Girona). Ha publicado diversos artículos sobre cine, danza y artes escénicas en medios españoles y latinoamericanos, y ha editado y traducido una antología de textos de la cineasta Maya Deren. Posee una amplia carrera como investigadora y como gestora cultural, habiendo sido durante cuatro años Coordinadora de la Semana Internacional de Cine de Valladolid. Contacto: carolina.marlop@gmail.com.

Referencia de este artículo

MARTÍNEZ LÓPEZ, CAROLINA (2016). Transitando el metraje haitiano de Maya Deren y *Los amos locos* de Jean Rouch. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 119-130.

AN EXPLORATION OF MAYA DEREN'S HAITIAN FOOTAGE AND JEAN ROUCH'S *LES MAÎTRES FOUS*

Abstract

This article explores the relationship between Jean Rouch's *Les maîtres fous* (1955) and Maya Deren's Haitian film footage (1947-54), two almost contemporaneous projects involving the filming of possession dances – of the African Songhay in Rouch's case, and of the Haitian Voudoun cult in the case of Deren. Both filmmakers were pioneers who took an innovative approach in their filming of these ceremonies, using lightweight technical equipment and involving themselves directly in the ritual (each in a different way), to produce a respectful and poetic representation that was free of the prejudices and the colonial superiority prevalent among Western filmmakers until that time. While Deren was unable to give her material a final form due to a plethora of ethical and cinematographic obstacles, Rouch would successfully bring ethnography and cinema together in his work, thereby establishing a new documentary sub-genre, known as *ethnofiction*.

Key words

Maya Deren; Jean Rouch; Ethnofiction; Documentary; Dance; Anthropology; Possession; Politics.

Author

Carolina Martínez López (b. Cuenca, 1978) is Professor and Coordinator of the Performing Arts degree program at Escuela Universitaria ERAM (Universitat de Girona). She has published a wide range of articles on cinema, dance and the performing arts in Spanish and Latin American journals, and has also edited and translated an anthology of papers on the filmmaker Maya Deren. She has enjoyed an extensive career as a researcher and arts administrator, working for four years as Coordinator of the International Film Week in Valladolid, Spain. Contact: carolina.marlop@gmail.com.

Article reference

MARTÍNEZ LÓPEZ, CAROLINA (2016). An exploration of Maya Deren's Haitian footage and Jean Rouch's *Les maîtres fous*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 119-130.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

LA CONDICIÓN ESTATUARIA EN EL CINE PORTUGUÉS CONTEMPORÁNEO

GLÒRIA SALVADÓ

FRAN BENAVENTE

En este artículo queremos estudiar la estatua como metáfora y figura relevante en el cine portugués contemporáneo. A partir del uso del motivo recurrente de la estatua pretendemos argumentar la existencia de una condición estatuaría que extrapola ese motivo a una figuración desplegada de forma transversal, que considera el cuerpo del actor en su condición escultórica, el plano como bloque de tiempo y registro memorial, y el trabajo cinematográfico como necesaria articulación dialéctica entre el flujo temporal móvil y la resistencia de ciertas imágenes. Por esta razón analizaremos los mecanismos representativos constitutivos de esta figuración: la mirada perdida, la frontalidad, la inmovilidad, el antinaturalismo, la puesta en escena teatral, el poder de la palabra, la visibilidad de los artificios de representación, la interrupción y el trabajo particular con el cuerpo del actor, objeto de la fantasmagoría o lugar de materialización del gag. Tomando la obra de Manoel de Oliveira como punto de partida, origen y centro de

irradiación¹, pretendemos apuntar la importancia de esta figura, estrechamente vinculada con la necesidad de evocar un pasado, una memoria personal y colectiva, en algunas de las poéticas más relevantes del cine portugués contemporáneo, tales como la obra de Pedro Costa, Miguel Gomes o Rita Azevedo, entre otros.

Nuestro objeto principal será, entonces, el cine portugués contemporáneo. Por ello tomamos tres imágenes recientes como punto de partida para empezar a iluminar la idea. Las tres surgen del núcleo de producción que significó la capitalidad cultural europea de Guimarães durante 2012. Dos de ellas pertenecen a la película colectiva *Centro histórico* (2012), concretamente a *O conquistador conquistado* de Manoel de Oliveira y a *Sweet Exorcist* de Pedro Costa. A pesar de la diferencia de tono (el cortometraje de Oliveira es burlesco y socarrón; el de Costa, grave y espectral) ambos cineastas toman una misma decisión: situar una estatua en el centro del relato².



La estatua monumental. Fragmento *O conquistador conquistado* de Manoel de Oliveira en *Centro Histórico* (2012)

En *O conquistador conquistado* Oliveira filma la efigie del rey Afonso Henriques, el primer monarca de Portugal, que preside una de las plazas más emblemáticas de Guimarães. Oliveira se muestra crítico. Reduce la escultura a tópico. Ante la fugacidad de la multitudinaria visita turística, solo hay tiempo de mirar a través del visor de la cámara. El film retoma las coreografías de Jacques Tati y su reflexión irónica sobre la celeridad del mundo moderno. El fluir banal de los turistas choca con el estatismo solemne de la estatua. La figura inmóvil no se inmuta ante estos nuevos ritmos temporales. Oliveira realiza un film casi mudo. No hay posibilidad de articulación de un relato verbal (solo algunas consignas desde un megáfono) y, en consecuencia, no hay tiempo para la historia. No se puede profundizar en la memoria, ni revivificar un recuerdo. La mirada del turista fija una imagen pero no ve nada. En este sentido la película funciona como una contracrónica de *Una película hablada* (Um filme falado, Manoel de Oliveira, 2003), película cuyo dispositivo central nacía de la necesidad de la palabra para dar sentido a las ruinas y vestigios del pasado³.

Pedro Costa, por su parte, evita filmar los monumentos de la ciudad (la Historia mítica) y desplaza el encargo hacia el interior de un ascensor cualquiera, en el que encierra a Ventura, el pro-



Persistencia de la historia. Ojos que no ven. Fragmento *Sweet Exorcist* de Pedro Costa en *Centro Histórico* (2012)

tagonista de *Juventud en marcha* (Juventude em marcha, Pedro Costa, 2006), junto a la figura de un soldado espectral, una suerte de estatua de textura metálica con los ojos cerrados. Se trata de dos figuras pétreas, escultóricas, atrapadas en un intervalo de inmovilidad que interrumpe el curso del tiempo para propiciar la carga dialéctica del momento. En *Sweet Exorcist* sí que retornan los fantasmas del pasado. En una especie de delirio onírico, ante la inquietante figura inmóvil del soldado, Ventura evoca sus vivencias durante las guerras coloniales, la Revolución de Abril y su trabajo de obrero en la Lisboa postrevolucionaria. Se confunden tiempos, se superponen momentos. Emergen las voces plurales de los olvidados: retorna la memoria de los esclavos. De hecho, este cortometraje es la base sobre la cual se construye *Cavalo Dinheiro* (2014), película que no se ocupa de la historia épica y monumental (la de los reyes y los héroes), sino de la historia de los que quedaron atrás, en el límite entre mundos (la historia secreta y fantasmal de los espectros, los olvidados).

A estas series de imágenes cabe añadir una tercera: la de los cuerpos que filma João Pedro Rodrigues en *O corpo de Afonso* (2012), cuerpos esculturales que la cámara cincela y que vienen a problematizar la actualización del cuerpo monumental y soberano en la era de la imagen. El film,

provocativo y humorístico, se pregunta cómo pudo ser el cuerpo del primer rey de Portugal. Retorna así uno de los temas centrales en la obra de Rodrigues: la problematización del cuerpo y la necesidad de modelarlo. En el dispositivo de un *casting* para el propio film, Rodrigues entrevista a varios personajes cuyas reflexiones ponen en relación la corporalidad, el concepto de monarquía y la crisis económica. La exhibición apolínea de las figuras se combina con la lectura de las crónicas del rey Afonso y con otras imágenes que, proyectadas en un croma, refieren al primer rey lusitano. Los cuerpos musculosos se aplanan, devienen bidi-



La imagen estatuaría. *O corpo de Afonso* (João Pedro Rodrigues, 2012)

mensionales. Incrustados en la pantalla, se convierten en puro componente de la imagen. Así, el ejercicio que propone Rodrigues trasciende la reflexión sobre el cuerpo y la historia para pensar su representación visual (digital y cinematográfica).

Vemos, entonces, cómo en torno a estas tres películas, sincrónicas en el tiempo, aparecen tres modalidades de figuración que se articulan en torno a la idea de la centralidad de una cierta condición estatuaría de las figuras. En primer lugar, con Oliveira, la idea de la estatua como monumento. En Pedro Costa se articula la cuestión del cuerpo como registro estatuario, monumental. En el caso de João Pedro Rodrigues se produce el des-

plazamiento de la estatua al cuerpo y de este a su conversión en imagen. Cada una de estas tres películas pone de manifiesto una de las categorías fundamentales de la condición estatuaría en las que deseamos profundizar: la estatua monumento, el cuerpo estatuario y la imagen estatuaría. Nos parece que cada uno de estos dispositivos es relevante para entender el régimen estético predominante en el cine de autor portugués de la contemporaneidad y la importancia que en él tiene la estatua como figura y como metáfora cinematográfica. Detengámonos ahora sobre esos tres modelos.

LA ESTATUA MONUMENTO

La primera categoría, la de las estatuas monumentales, aparece con frecuencia en el cine de Manoel de Oliveira. De hecho, Oliveira nos sirve como hilo conductor de esta figuración en el cine contemporáneo. Su influencia, asumida o indirecta, es decisiva para la contemporaneidad. Podemos detectar el interés del director en la estatua monumental desde *Estátuas de Lisboa* (1932), su segunda película. A través de ella, Oliveira pone en juego un conjunto de tensiones que determinan el imaginario y afectan a la puesta en escena, y que surgen del choque entre ausencia/presencia, móvil/inmóvil, presente/pasado, cuerpo real/cuerpo figurado. En este punto, cabe recordar uno de los ejes centrales del imaginario portugués, definido por el filósofo Eduardo Lourenço a partir de la obra *O marinheiro* de Fernando de Pessoa⁴: la idea de «pura ausencia como forma de suprema presencia» (LOURENÇO, 2006: 31) y su relación con la *saudade*, especie portuguesa de la melancolía que se basa en la espera del retorno de un pasado glorioso que todavía está por llegar (esta es la idea central del mito del Quinto Imperio). Parece oportuno poner en relación esta definición con el conjunto de dialécticas que activa la estatua: la estatua aquí y ahora (suprema presencia) evoca un pasado lejano (ausencia) a través de lo que representa. Asimismo, es

un volumen estático que miramos y que, a su vez, nos devuelve la mirada. En consecuencia, como afirma Georges Didi-Huberman (1997: 14), facilita la acumulación de capas temporales. Sin embargo, para que una imagen verdaderamente *nos mire*, para que el destello fugaz del pasado se active, es necesario que esté asociada a la idea de pérdida: «Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida —aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje— y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia» (DIDI-HUBERMAN, 1997: 16). En el contexto del cine portugués este hecho se puede pensar desde la noción de *saudade*, sentimiento como invocación o eco de una pérdida, imposibilidad de retorno de un pasado mitificado. Por otra parte, no debemos olvidar que las estatuas incluyen naturalmente una cierta idea de pérdida: la ausencia de una presencia invocada desde una figura pétrea. Ambas impresiones de pérdida se conjugan en una reinención del tiempo. Las estatuas monumentales del cine portugués manifiestan una latencia.

En este sentido, en el cine de Oliveira más actual la estatua aparece en el origen de una fricción temporal. Véase por ejemplo el inicio de *Cristóvão Colombo - O enigma* (Manoel de Oliveira, 2007). Los hermanos Hermínio y Manuel Luciano Silva contemplan la estatua del rey João I, en la Praça da Figueira de Lisboa, justo antes de partir hacia los Estados Unidos. En ese instante se produce un juego temporal imposible ya que un rótulo en la imagen indica que la escena se sitúa en 1946, año en que esa estatua de Leopoldo de Almeida todavía no existía (fue erigida en 1971). La estatua actúa como dispositivo que propicia el choque temporal, algo que parece subrayar la presencia de una misteriosa figura, trasunto del ángel de la historia benjaminiano (BENJAMIN, 2008: 310). Este ángel estático (en cierto modo, también una estatua) pone de manifiesto el juego temporal de

la película, que evoca el pasado desde el presente a través de la contemplación de objetos que retornan una mirada.

Otro film relevante en este sentido es *Una película hablada*, película en que la profesora de historia Rosa Maria y su hija Maria Joana realizan un crucero por el Mediterráneo. Madre e hija remontan los hitos históricos de la civilización occidental y reproducen la ruta de los primeros conquistadores a la búsqueda del padre, un trayecto que convoca la emergencia de la memoria y las supervivencias del pasado. El crucero sigue el itinerario marítimo de Vasco de Gama hasta la India, superponiendo tiempos y espacios. La puesta en escena de Oliveira provoca que las estatuas y ruinas de Egipto, Grecia e Italia sean el dispositivo (las huellas) que facilite la revivificación de la historia, la reactivación del pasado; abren una brecha temporal y funcionan como hueco para la articulación de un relato verbal que devuelve el movimiento y el poder de evocación a imágenes cliché. Ocurre algo similar con la estatua de Pedro Macao y las ruinas del Gran Hotel en *Viaje al principio del mundo* (*Voyage au début du monde*, Manoel de Oliveira, 1997), el film oliveiriano sobre la memoria por excelencia; o con las tumbas de los reyes que visita el rey Sebastião en las primeras escenas de *O Quinto Imperio - Ontem como hoje* (Manoel de Oliveira, 2004).

El cuerpo estatuario. Una película hablada (Manoel de Oliveira, 2003)



En todos los casos las estatuas activan un recuerdo y son, a su vez, el motor que pone en marcha un discurso y un régimen de representación de los cuerpos. La inmovilidad de las estatuas desborda el relato. En *Una película hablada* Rosa Maria deviene estatua en la cubierta del barco, ante el mar, frontal y con la mirada perdida. También Manoel evoca su vida en el trayecto en coche que, en *Viaje al principio del mundo*, lo lleva a sus lugares de infancia. El vehículo circula por la carretera; él, estático, mira al frente y rememora su pasado. En *Cristóvão Colombo* Manuel Luciano da Silva y su esposa visitan el Castillo de Sagres, «centro histórico» para la expansión marítima de Portugal. Allí, junto a una cabeza escultórica fracturada y ante el horizonte infinito del mar Atlántico, recitan hieráticos, a dúo, los versos que abren el primer Canto de *Los Lusíadas* de Luis Vaz de Camões. La historia, en el marco de la figuración estatuaria, se declina como palabra abierta a la profundidad vertical de los tiempos.

En estas escenas se produce un desplazamiento clave: la inmovilidad de las estatuas parece trasladarse a los gestos de los personajes. Su disposición es estática, frontal; su interpretación, teatral, grave. Su mirada se dirige al vacío, a una especie de más allá infinito e inalcanzable. De este modo las estatuas monumentales ceden paso a la segunda modalidad a la que antes hacíamos referencia: el cuerpo estatuario.

EL CUERPO ESTATUARIO

Seguimos, por el momento, con Oliveira. El proceso de transferencia de atributos estatuarios, de la piedra al cuerpo, se explicita en una escena central de *O Quinto Imperio*; aquella en la que las estatuas de los reyes que han precedido a Don Sebastião se encarnan en cuerpos vivos mientras él duerme. El cambio de estado ocurre en la esfera del sueño, territorio que, según Lourenço, facilita la amalgama temporal y, en consecuencia, la expresión del alma

portuguesa (LOURENÇO, 2006: 35). Estas figuras habitan en una suerte de limbo, un paréntesis suspensivo en el que los grandes momentos de la historia portuguesa ya se han producido y, a su vez, todavía están por venir. Esta ligazón del motivo de la estatua y la relectura del destino portugués en la historia explica la pregnancia de la figuración estudiada en el cine lusitano, en la línea de actualización de lo que Serge Daney escribía sobre este cine en 1981 (DANEY, 2001).

Los cuerpos pétreos devienen figuras humanas; lo estático adquiere movimiento. En ese proceso emerge lo fantástico, el misterio. Este hecho culmina en *El extraño caso de Angélica* (O extraño caso de Angélica, Manoel de Oliveira, 2010), el relato sobre el cambio de estado de un cuerpo. El cadáver de la protagonista revive en las fotografías que captura Isaac. Angélica, otra especie de estatua, recupera el movimiento en una imagen fija. Como los reyes de *O Quinto Imperio*, es una figura entre la vida y la muerte, el presente y el pasado, nacida del delirio onírico del protagonista. En ambos casos, Oliveira se preocupa por el diálogo entre movimiento e interrupción, entre fotografía y cine, entre cuerpo escultórico y cuerpo real, entre representación teatral e imagen cinematográfica. En definitiva, como se pone de manifiesto en la escena en que Isaac contempla la tira de fotos colgadas acabadas de revelar, Oliveira declina la cuestión estatuaria desde la dialéctica entre movilidad e inmovilidad, y la articula como una cuestión de montaje. Las esculturas/figuras estáticas devienen imágenes en movimiento en el discurrir o la continuidad cinematográfica.

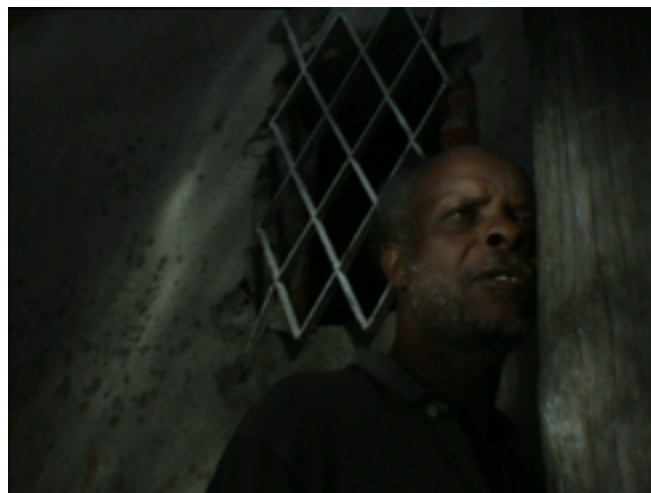
El estilo de Oliveira se consolida a partir de la idea de que el cine es un medio para fijar el teatro (BÉNARD DA COSTA, 2001: 98) a partir de mecanismos de minimización gestual y dinámica, frontalidad y hieratismo. El antinaturalismo y la teatralidad se encuentran en la base de su puesta en escena en *Amor de perdição* (1979), *Francisca* (1981), *Le soulier de satin* (1985) —con sus decorados pintados— o *Mon cas* (1986), que se desarrolla en un te-

atro; también de *El valle de Abraham* (Vale Abraão, 1995), *Party* (1996), *Palabra y utopía* (Palavra e utopia, 2000), *Una película hablada* o *Gébo et l'ombre* (2012), película que subraya el aspecto fabricado del cine y de la representación.

La mirada a cámara es un mecanismo central, cuyo empleo culmina en *Non, ou a vã gloria da mandar* (Manoel de Oliveira, 1990). El alférez Cabrita, interpretado por Luis Miguel Cintra, viaja con sus compañeros en un camión militar en plena guerra colonial. El vehículo se muestra en constante movimiento lateral. El discurrir se ve interrumpido cada vez que el alférez inicia la narración de un episodio histórico de Portugal y dirige la mirada hacia el espectador, que no tiene la sensación de ser mirado, sino de abismarse en el tiempo. La mirada de Luis Miguel Cintra reclama un contraplano que no llega, pone de manifiesto una ausencia que emerge en el propio plano; su contraplano es la memoria, el pasado. De este modo el cine portugués articula una mirada sin contraplano que genera una brecha en el tiempo, se encuentra *ante* la historia⁵. Se produce un falso *raccord*, una discontinuidad en las imágenes. De nuevo, la fricción temporal aparece relacionada con un tipo de figuración estatuaría.

A menudo el único movimiento de estas escenas nace de la palabra, que toma cuerpo y se torna un elemento físico que también se pone en escena. De hecho, Oliveira considera que la palabra es soberana, que es emoción y movimiento (JOHNSON: 2003), que en sí misma ya es puesta en escena e imagen⁶.

Más allá de Oliveira, es Pedro Costa el cineasta que ha articulado de manera más radical la poética del cuerpo estatuario en el contexto contemporáneo. Antes de la efigie del soldado que aparece en *Sweet Exorcist* y *Cavalo Dinheiro*, es necesario fijarse en el otro cuerpo del relato, Ventura, el verdadero paradigma de figura humana estática. Ventura, como Vanda, es un personaje en suspenso. Su condición zombi, de vivo-muerto, se construye en una movilidad pesada, rígida, grave. Su cami-



Resistencia en la historia. Ojos que ven. *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006)

nar lento y pausado, su recitar entre murmullos, su mirada dirigida al vacío, surge de la tensión que contiene el cuerpo del personaje. La fricción entre movilidad e inmovilidad que en el cine de Oliveira da forma a la relación entre actores y espacio, queda encerrada en la obra de Costa en el cuerpo de sus personajes. Ventura conjuga en su cuerpo la tensión entre movimiento e interrupción, entre presente y pasado. En cambio, en Oliveira, como apunta Mathias Lavin, esta tensión se traduce en dos movimientos centrales de la puesta en escena: el de un cuerpo frontal, inmóvil, situado en el centro del plano, y el de un cuerpo en movimiento que se mueve a su alrededor mientras fluye de la palabra (LAVIN, 2008). Los personajes de Costa presentan una menor movilidad. Encerrados en interiores y espacios íntimos, esculpidos entre luces y sombras, entre ellos o en ellos solo circula la palabra. Este modelo de puesta en escena culmina en *Sweet Exorcist* (y, sobre todo, en *Cavalo Dinheiro*) con una extrema disociación entre voz y cuerpo. La voz es autónoma de la imagen. Los pensamientos de Ventura y de la estatua-soldado existen al margen de sus cuerpos. Se abre un abismo entre imagen y sonido; se produce una contundente disociación de ritmos. Los dos personajes parecen suspendidos en el tiempo, sus gestos interrumpi-

dos, pero sus voces retoman el flujo de la memoria. El desarreglo espacio-temporal, habitual en el cine de Costa, se agudiza también aquí. Si Fontainhas era un espacio aislado, desconectado, una especie de interregno; el ascensor en el que Ventura aparece en *Sweet Exorcist* es una brecha temporal en la que el pasado todavía no existe y es presente a la vez. Esta estrategia se lleva al límite en *Cavalo Dinheiro*, película que presenta un laberinto de tiempos y espacios trazado en la mente sonámbula de Ventura. Sus recuerdos y vivencias generan un recorrido inesperado, una conexión enfermiza de espacios heterogéneos que conecta inopinadamente pasillos, catacumbas, hospitales y fábricas abandonadas durante la revolución de los claveles. Presente, guerras coloniales y revolución de los claveles se desarrollan simultáneamente. Entramos en un estado mental subjetivo que evoca el limbo de Dante en la *Divina Comedia*, un valle abismal rodeado de una oscuridad confusa en el que solo se escucha el sonido infinito del lamento.

La palabra es fundamental para el desarrollo del relato. Las escenas adquieren forma a partir de monólogos de los personajes: Vanda en su habitación, en *En el cuarto de Vanda* (No quarto da Vanda, 2000), hablando de su familia o de los vecinos de Fontainhas; Ventura, sentado en un banco recordando su pasado como obrero de la construcción, al tiempo que evoca todas las historias de los inmigrantes llegados a Portugal en los setenta, o recitando la carta nunca enviada a su esposa. Los personajes explican sus historias a partir de sus recuerdos, de su pasado. Costa modela la forma de este relato verbal, que los personajes aprenden y verbalizan de manera algo mecánica. El director no da indicaciones sobre la interpretación (los personajes se interpretan a sí mismos) sino que se concentra únicamente en el trabajo con el texto. Ficción y documental se funden. La gestualidad y recitación de los personajes mantiene puntos de contacto con la de los modelos bressonianos.

Esta configuración de la puesta en escena en torno a figuras estáticas, de apariencia estatuaría,

aparece en otras filmografías del cine portugués. Así, João César Monteiro también trabaja este tipo de figuras desde *Que farei eu com esta espada* (1975), película cuya imagen central es una joven (Margarida Gil) vestida de caballero que, estática, sostiene una espada en alto mirando hacia el Atlántico a modo de advertencia al enemigo que se acerca a Lisboa desde el mar: barcos norteamericanos de la OTAN que Monteiro, a través de un divertido juego de montaje, asimila a la embarcación que transporta a Nosferatu y a todos los males que viajan con él. En este caso se trata de una figura confrontada al abismo, al vacío, a la inmensidad del mar; una pseudoestatua ligada a las ideas de rebelión y resistencia, lucha contra el imperialismo y la opresión. No debemos olvidar que se trata de uno de los filmes que toma el pulso al clima y las esperanzas revolucionarias desencadenadas a partir de abril de 1974. Una vez más, y en otro contexto, la figura estatuaría facilita una obertura hacia el pasado, en la que todo pasa por una mirada (la de la joven hacia el mar). Se evoca el pasado de las conquistas y se confronta con el presente de la revolución del pueblo, se superponen tiempos, se lleva a cabo una reivindicación política, además de irónica, juguetona y gamberra. Es una imagen tomada por los espectros del pasado.

También es interesante notar cómo filma Monteiro su propio cuerpo o el de sus *alter ego*: su filmografía se abre con una imagen de Luis Miguel Cintra sentado en un banco del Jardim do Principe Real, en *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970), y se cierra con un encuadre análogo, filmado treinta años después, en el que interpreta a João Vuvu en *Vai e vem* (João César Monteiro, 2003). Estos dos cuerpos frontales, que podrían asemejarse a una figura estática, son incapaces de mantenerse ajenos al movimiento que los rodea en el encuadre. El arco que nos lleva de un film a otro nos demuestra que Monteiro subvierte la figura estatuaría y la convierte en materia para el *slapstick* o en imagen para la adoración. En este sentido Monteiro relee sobre su cuerpo los

avatares históricos conjuntos de las figuras contemporáneas del vampiro, no muerto que se anima, y del cómico burlesco, con toda su carga de maquinismo autómatas. El encuadre fijo de larga duración, la frontalidad, las desconexiones espaciotemporales, todos estos elementos reaparecen fijados sobre el cuerpo del cineasta a la espera del momento subversivo que rompa con el éxtasis.

En otro sentido, las ceremonias de exaltación de la belleza femenina que pueblan el cine del director portugués construyen también una especie de imagen estatuaría. La clave del ritual sobre el cuerpo femenino pasa por la sublimación temporal, el aislamiento escultural del cuerpo y la separación de los bloques de torso, rostro o manos en el espacio o el tiempo. La mirada de João de Deus, por ejemplo, en sus oficios y libaciones con jovencitas, busca eternizar la imagen, atrapar la composición etérea de la estatua-imagen en una duración y un espacio sagrado, más allá del propio tiempo.

Los dispositivos que estamos analizando a menudo pueden abrir un tercer espacio, en profundidad, hacia el reverso constructivo de la escena. Más allá del choque puramente temporal, hay películas que ponen de manifiesto el lugar donde se prepara la representación, las bambalinas del espectáculo cinematográfico, por ejemplo cuando los personajes se dirigen a cámara y revelan su doble condición de actores y personajes. Esto es lo que ocurre en *La venganza de una mujer* (A vingança de uma mulher, 2012) de Rita Azevedo Gomes. El relato se articula en torno a tres premisas clave: la copresencia de pasado y presente en un mismo espacio, la declamación teatral como núcleo de todas las escenas, y la inclusión del propio proceso de creación en el film. La influencia de Max Ophüls y del teatro moderno también puede notarse en el demiurgo que va punteando el relato. En la primera escena un personaje se dirige a cámara; poco después descubrimos que es esa especie de demiurgo, narrador del film, quien viste a los actores, introduce las escenas, narra las elipsis temporales e integra el propio hecho fílmico y la repre-

sentación teatral como materia de reflexión en sus relatos. El film se erige en torno a un cuerpo femenino rencoroso, derrotado, que a medida que va narrando su historia adquiere movimiento a través de la palabra. En este caso la puesta en escena también toma forma a partir de la lucha corporal en un espacio cerrado de dos figuras, Roberto (Fernando Rodrigues) y la Duquesa (Rita Durão). Esta última se muestra como una efigie en los momentos de mayor intensidad del relato. Desde su mirada perdida, su rostro en primer plano, irrumpen los recuerdos de su trauma original en forma de teatralización evidente del pasado. La protagonista, Rita Durão, aparece repasando el guion, como si estudiara su propio personaje. ¿Durão prepara su actuación? ¿La Duquesa medita lo que quiere explicar a Fernando? La visibilidad de la puesta en escena y su construcción (como el reverso del decorado teatral revelado al principio de *Benilde*) son materia para el relato. El dispositivo ficcional pasa a primer término.

Las miradas al vacío también abren grietas inesperadas. La última imagen de *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* es un plano de larga duración en el que Livio, interpretado por Luis Miguel Cintra, también mira a cámara. Livio es un personaje en suspenso, abandonado por su amada, incapaz de recuperar el movimiento, al que no corresponde contraplano alguno. La imagen persiste como punto de interrogación, abierta, a la espera de un nuevo espacio que la anime. Esa tradición reaparece en las películas de Miguel Gomes o João Nicolau, cineastas de estirpe monteiriana. La relación estatuaría se produce en este caso de un modo más lúdico. El personaje detenido, desactivado, atrapado en el retorno de lo mismo escruta el horizonte, el fuera de campo, en busca de energías creadoras que inventen un nuevo mundo. El bostezo inicial de Hugo en *Canção de amor e saúde* (João Nicolau, 2009) se convierte en hocico de un león-estatua. Son rostros sin contraplano en continuidad. Lo ausente que se filtra por las brechas del plano es la conjura, lo incomprensible, el se-



La estatua en el montaje. *Gébo et l'ombre* (Manoel de Oliveira, 2012)

creto, lo extraño que se inmiscuye en el presente de los personajes como elemento de ruptura o como ruido de fondo. Lo teatral deriva en musical. Finalmente, todo gira alrededor de una fuga, de un deseo de ficción de los personajes, perceptible en los relatos de Ventura en *Tabú* (Miguel Gomes, 2012), en el encierro de cuento infantil de Francisco en *A cara que mereces* (Miguel Gomes, 2004) o en la aventura marítima de Hugo en *A espada e a Rosa* (João Nicolau, 2010). Ante sus ojos se abre un mundo de ficción y todo es posible. Y lo es gracias al cine, al teatro, al montaje, a la interpretación. Por ello Francisco participa en una obra teatral escolar en el primer film de Gomes, o el personaje de la Rosa, en *A espada e Rosa*, está interpretado por tres actores diferentes, mientras que Melo, en el mismo film, representa una obra en el barco en la que él interpreta todos los papeles. Como explica Jacques Lemièrre, en el cine portugués la realidad viene filtrada por el teatro. La realidad se aborda desde la ficción; se trabaja desde una poética de la desfiguración.

DEL CUERPO ESTATUARIO A LA IMAGEN ESTATUARIA

Finalmente, llegamos a la tercera categoría: las imagen estatuaria. Esta tipología se produce por

interrupción del movimiento de la imagen; se trata de una condición estatuaria articulada en el montaje. En este caso, también se dan las características que hemos tratado en relación a las otras estatuas. El plano se detiene en un cuerpo frontal que mira a cámara. Raymond Bellour escribe que cuando se produce una parada sobre la imagen se genera un punto de fuga que apunta a un tiempo abstracto; una imagen que sintetiza varios tiempos (Belloir, 2002).

De nuevo, Oliveira aparece como cineasta central en la formulación de este procedimiento. Al final de *Gébo et l'ombre*, el personaje que interpreta Michael Lonsdale decide asumir una culpa que no le corresponde, se alza frente a la autoridad y su gesto queda suspendido. La imagen se para. Este final conecta con el de *Una película hablada*, en el que el rostro desencajado del capitán del barco queda fijado en su mirada impotente hacia el desastre de la nave, y con el de *Vai e vem*, en el que el ojo de Monteiro interpela al espectador desde una especie de más allá. De nuevo, nos encontramos ante imágenes despojadas de contraplano actual que invocan la muerte y en las que resuenan los ecos del pasado. La decisión ética del protagonista de *Gébo et l'ombre* vibra junto a la interrupción que proviene del montaje. La obra teatral de Raul Brandão queda sin concluir y el acto de Gebo sin resolver.

De ahí la importancia de lo que podríamos denominar escenas estatuarias, en las que la inmovilidad afecta a todos los personajes del plano. Es lo que ocurre en varios momentos de *Amor de perdição* o *Francisca* (en ambos casos esta especie de suspensión temporal está relacionada con una exploración de los límites de la imagen y sonido), así como en la escena iluminada en rosa de la caza de gambusinos bajo la luz de la luna en *Morrer como um homem* (2009), de João Pedro Rodrigues. En ese sentido se entiende el predominio de largos planos secuencia a modo de escenas-cuadro en cierto cine portugués.

Podemos concluir, entonces, que la condición estatuaría aparece como figuración desplegada de forma transversal en diferentes poéticas del cine portugués contemporáneo que comparten un determinado modo de relacionarse con la historia, un trato con el plano como bloque escultórico (de tiempo y espacio) y un registro actoral en el que el cuerpo es igualmente bloque pétreo, presencia material y médium de una palabra que lo atraviesa, con sus ritmos y su música evocadora e invocadora de fantasmas pasados o latentes. En esta ecuación, el teatro, el mecanismo visible de la representación, es el modo preferido de acceso a lo real velado. La ficción es el revelador y la estatua es la imagen que resiste, o bien insiste.

En este sentido se podría ensayar una arqueología de la particularidad moderna (y verdaderamente revolucionaria) del cine portugués en un núcleo irradiante de su historia. Esta arqueología revela un momento original en el film que, al margen del Cinema Novo, abre la historia de esa cinematografía a la modernidad: *Acto de Primavera* (Acto da Primavera, Manoel de Oliveira, 1963). El peso de lo real abordado desde la indagación del acto teatral, la cualidad etnográfica como presencia del cuerpo del pueblo, el choque de capas temporales, el predominio del estatismo de las figuras, la recitación y la palabra conjugadas ya de forma brillante en este película fundacional, que filma la representación teatral del misterio de la Pasión en un pueblo de Tras-Os-Montes y, con ello, dilucida el cine como misterio. La memoria antropológica que explora el film funciona como retorno de gestos ancestrales y revivificación de viejas palabras posadas en cuerpos hieráticos, rostros rugosos de mirada fija y presencias temporalizadas. La estatua, desde Oliveira, es depósito temporal, ser monumentalizado, registro que el cine fija en dialéctica con el ocurrir del tiempo, de la película, y la animación de la imagen cinematográfica. Hasta qué punto esto está ligado con una determinada manera de entender el cine portugués y lo que este registra de Portugal como tema puede seguirse a

través del cine documental etnográfico de Antonio Campos y de su reutilización como imagen del pasado en *Redemption* (Miguel Gomes, 2013), del cine antropológico de Antonio Reis y de su relectura urbana en Pedro Costa; y, al fin, del propio Oliveira, cuyo cine se instala, por ejemplo en *El extraño caso de Angélica*, en la necesidad de confrontar imágenes fotográficas y detenidas de los monumentales cuerpos mitológicos de los vendimiadores con las imágenes tomadas del cuerpo inmóvil de la muerta para propiciar que en el montaje, en la brecha, entre cuerpos detenidos y palabras revivificantes, pueda aparecer el fantasma, la imagen cinematográfica que trasciende la muerte y la desaparición.

La cualidad específicamente cinematográfica de la estatua como posible figura y cifra secreta de un cine que explora la interrupción temporal y el lugar suspensivo se revela de esta manera como otro de los mecanismos peculiares y recurrentes que determinan las singularidades compartidas del cine portugués contemporáneo. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Mathias Lavin considera que las estatuas en el cine de Manoel de Oliveira son un elemento clave en las relaciones entre cuerpo y espacio, en definitiva, en la concepción de la puesta en escena: «[...] la statuaire ne se justifie pas comme un simple motif mais, de façon plus essentielle, comme un élément stratégique dans une élaboration figurative qui conduit à approfondir l'analyse de la relation entre la figuration du corps et le traitement de l'espace» (LAVIN, 2008: 128).
- 2 «Manoel de Oliveira just reminded me the other day – when he saw this film – about his statue in the film,

the statue of our first king, and he said “it’s good to have statues in my film and your film because it’s the only way to talk properly in film about the human condition.” Very enigmatic, but I’m just saying what he told me». En: COSTA, Pedro. Q&A. *The Tokyo Film Exposition*. Recuperada de <<https://www.youtube.com/watch?v=VvIDvoo4sXw>> [02/03/2015]

- 3 En *Una película hablada*, la historia reducida a tópico y petrificada en la imagen turística solo podía ser reconducida por la profundidad de la memoria y el movimiento de la palabra. En este sentido se entienden, al inicio de *O conquistador conquistado*, la interesante fricción entre el *travelling* lateral inicial y el plano de la cara de la turista que observa el desfile de las imágenes, todo sobre la voz del guía. Le siguen planos poderosos del centro de Guimarães que sondan la presencia de un pasado ignorado por una máquina de captura, turística, que atraviesa, fija y no ve nada. Entre la piedra y la imagen petrificada solo queda encogerse de hombros. El inicio de *Una película hablada* plantea el mismo discurrir horizontal del cruce que abandona Lisboa en el punto original de la aventura de los navegantes portugueses. El transcurso se lee como contraplano a la mirada frontal de la historiadora, Rosa Maria, que articula un relato hablado que transforma la superficie tópica del monumento (el Padrão dos Descobrimentos) en la profundidad de la evocación revivificante que confunde historia real, imaginaria y mítica (brumas sobre la Torre de Belem). Hay aquí un claro ejercicio en contrapunto sobre mecanismos parecidos de puesta en escena.
- 4 No es baladí notar, en este contexto en el que hablamos de estatuas y de la importancia del choque entre movimiento e interrupción, que el subtítulo de esta obra teatral es *Drama estático em um quadro*.
- 5 Véase el concepto «contraplano con la muerte» (SALVADÓ, 2012).
- 6 Véase: DE BAECQUE; PARISI, 1996: 80.

REFERENCIAS

- BELLOUR, Raymond (2002). *L'Entre-Images*. París: Éditions de la Différence.
- BENJAMIN, Walter (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras. Libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- DANEY, Serge (2001). “Le pôle portugais”. En *La maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers*. París: POL.
- DE BAECQUE, Antoine; PARISI, Jacques (1996). *Conversations avec Manoel de Oliveira*. París: Cahiers du cinéma.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- JOHNSON, Randal (2003). Against the Grain: On the Cinematic Vision of Manoel de Oliveira. *Senses of cinema*, 28. Recuperada de <http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/de_oliveira/>
- LAVIN, Mathias (2008). *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- LOURENÇO, Eduardo (2006). *Mitologia della saudade*. Napoli: Orientexpress.
- SALVADÓ CORRETER, Glòria (2012). *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en les imatges*. Palma: Lleonard Muntaner.

LA CONDICIÓN ESTATUARIA EN EL CINE PORTUGUÉS CONTEMPORÁNEO

Resumen

El presente artículo explora la importancia de la estatua como figura determinante de ciertas poéticas del cine portugués contemporáneo. El componente estatuario se despliega a partir del modo de filmar los cuerpos y del registro interpretativo, y se estudia en diferentes modalidades de aparición según categorías que proponemos: el monumento, la estatua humana y la imagen-estatua. Esta fenomenología estatuarial del cine portugués se articula a partir de conceptos clave en la definición de la poética fílmica lusa: el antinaturalismo, la teatralidad, la arqueología histórica y el plano durativo.

Palabras clave

Cine; Portugal; estatua; cuerpo; palabra; teatralidad; Historia.

Autor

Glòria Salvadó Corretger (Reus, 1976) es profesora agregada del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Especialista en cine portugués contemporáneo, es autora del libro *Espectres del Cinema Portuguès Contemporani* (2012) y de numerosos artículos sobre el tema en libros colectivos, revistas académicas y publicaciones divulgativas de referencia. Investigadora del Grupo CINEMA de la UPF, sus líneas de trabajo se centran en el cine europeo contemporáneo, la estética y la historia del cine, y las confluencias del cine con la televisión. Contacto: gloria.salvado@upf.edu.

Fran Benavente (Barcelona, 1975) es profesor agregado del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Recientemente ha coeditado el libro colectivo *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013), desarrollado en el marco del proyecto de investigación Observatorio del Cine Contemporáneo en el que ha participado a lo largo de seis años. En este marco ha desarrollado investigaciones sobre cine portugués contemporáneo que han culminado en publicaciones académicas y divulgativas de referencia. Es investigador del grupo CINEMA de la UPF y miembro del consejo de redacción de la revista *Caimán-Cuadernos de Cine*. Contacto: fran.benavente@upf.edu.

Referencia de este artículo

SALVADÓ CORRETER, Glòria, BENAVENTE, Fran (2016). La condición estatuarial en el cine portugués contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 131-142.

THE STATUARY CONDITION IN CONTEMPORARY PORTUGUESE CINEMA

Abstract

This article explores the importance of the statue as a key figure in certain poetics of contemporary Portuguese cinema. The statuesque component is deployed from the way of filming bodies and from the interpretive register. It's studied in different modalities of appearance according to categories that we propose: the monument, human statue and picture-statue. This statuesque phenomenology of Portuguese cinema articulates key concepts in the definition of Portuguese film poetics: the antinaturalism, theatricality, historical archeology and long takes.

Key words

Cinema; Portugal; Statue; Body; Word; theatricality; History.

Author

Glòria Salvadó Corretger (b. Reus, 1976) is a Senior Lecturer with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra. A specialist in contemporary Portuguese cinema, she is the author of the book *Espectres del Cinema Portuguès Contemporani* (2012) and of numerous articles on the topic in prominent informative publications, academic journals and anthologies. A researcher with the CINEMA Group at UPF, her research interests focus on contemporary European cinema, film aesthetics and history, and the connections between cinema and television. Contact: gloria.salvado@upf.edu.

Fran Benavente (b. Barcelona, 1975) is a Senior Lecturer with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra. He recently co-edited the collection *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013), developed in the context of the Observatorio del Cine Contemporáneo research project, in which he has been a participant for six years. In this context, he has carried out research into contemporary Portuguese cinema that has culminated in papers which have appeared in prominent academic and informative publications. He is a researcher with the CINEMA Group at UPF and a member of the editorial board of the journal *Caimán-Cuadernos de Cine*. Contact: fran.benavente@upf.edu.

Article reference

SALVADÓ CORRETER, Glòria, BENAVENTE, Fran (2016). The Statuary Condition in Contemporary Portuguese Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 131-142.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

ANDRÉ BAZIN EN MARTE. LA EXASPERACIÓN DEL REALISMO ONTOLÓGICO COMO PARADIGMA CRÍTICO EN LA REVISTA *FILM IDEAL* Y EL CINE DE PEDRO LAZAGA

JORGE NIETO FERRANDO

En el número 77-78 de la revista *Nuestro Cine*, publicado a finales de 1968, Vicente MolinaFoix (40) consideraba el cine de Pedro Lazaga «un espejismo producido durante un breve espacio de tiempo en un reducido grupo de críticos especializados (en el que yo participaba, quizá como uno de los máximos exégetas), que creyeron ver en Lazaga el posible renovador de un género [la comedia] tan habitualmente maltratado en el cine español». El crítico se refería a la atención que habían despertado sus películas en *Film Ideal* durante los años sesenta, sobre todo las producidas a un ritmo casi estajanovista desde mediados de los años cincuenta, en concreto desde *Roberto el diablo* (1956).

En la reivindicación del cine de Lazaga desde las páginas de *Film Ideal* concurrían dos factores importantes. En primer lugar, un esfuerzo por desarrollar y aplicar de manera original y propia los supuestos de André Bazin a la práctica valo-

rativa crítica, una vez que el realismo asociado al neorrealismo como paradigma crítico —apreciable en *Objetivo*, en la primera etapa de *Film Ideal* y en *Cinema Universitario*— estaba ya superado por el realismo crítico —presente en los últimos números de *Cinema Universitario*, en la publicación cultural *Acento Cultural* y en *Nuestro Cine*—. Fundada en 1956, en su primera etapa *Film Ideal* había conjugado una particular concepción del neorrealismo con las propuestas católicas del momento en relación con el cine, lo que dio lugar al denominado «neoidealismo». La revista irá alejándose de estos planteamientos a principios de los años sesenta para asumir el paradigma «autor/puesta en escena» proveniente de *Cahiers du cinéma*. Bazin era uno de los fundadores de esta publicación francesa y, además, católico, lo que permitía establecer un hilo conductor con la primera etapa de la *Film Ideal*.

En segundo lugar, Lazaga concretaba con cierta provocación la búsqueda de un referente en el cine español más allá del «nuevo cine» promovido por los redactores de *Nuestro Cine* y estimulado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro a mediados de los años sesenta. *Nuestro Cine* había nacido en 1961 continuando el camino emprendido por las mencionadas *Objetivo, Cinema Universitario* y *Acento Cultural*. Se situaba en posiciones críticas cercanas a publicaciones como *Cinema Nuovo* o *Positif*. Junto al Nuevo Cine Español, otro de sus grandes ejes temáticos en la primera mitad de los años sesenta era la reflexión sobre el realismo (MONTERDE, 2003). El realismo de *Nuestro Cine* se fundamentaba en la consideración de que el cine puede ser una forma de conocimiento de la realidad, de sus estructuras sociales, de lo que hay detrás de las apariencias. El sustento teórico básico era la crítica y la teoría literaria marxista, en concreto las propuestas de Georg Lukács filtradas a través del crítico cinematográfico italiano Guido Aristarco.

Los críticos «marcianos» de *Film Ideal* —Ricardo Buceta, José María Palá y Marcelino Villegas, además de las aportaciones de algunos «compañeros de viaje» como Pere Gimferrer, José Luis Guarner, Vicente Molina Foix o Javier Sagastizábal— también apostaban por el realismo en esos momentos, pero su concepción del mismo era muy diferente. Esta provenía de las reflexiones sobre la naturaleza del cine de André Bazin, que extremarán hasta constituir, según Miguel Rubio (TUBAU, 1983: 177-178), «la que es probablemente la teoría más nihilista del arte: que para ser un buen director de cine había que ser un mal director del cine [...], porque el buen director tenía unas intenciones y el otro no. Ese grupo desarrolla una especie de *superbazinismo*, por llamarlo de alguna manera, que desarrolla la teoría del arte impuro, del documental involuntario: lleva la teoría del realismo ontológico de Bazin hasta sus últimas consecuencias».

Esta actitud crítica debe entenderse en el marco del enfrentamiento con *Nuestro Cine*. De he-

cho, puede considerarse el clímax de una rivalidad que dio lugar a uno de los periodos más singulares y fructíferos de la crítica cinematográfica española. Pero además, como afirma José Luis Guarner, las propuestas de los marcianos, «que eran unos puros [...], pusieron un ladrillito estructuralista sin saberlo: no creemos en los contenidos, no creemos en nada, creemos únicamente en la realidad del fotograma. Sin saberlo, pusieron en el ruedo uno de los caballos de batalla de la crítica moderna, pero a un nivel que se prestaba enormemente a confusión» (TUBAU, 1983: 161).

EL BAZIN MARCIANO

Como es conocido, buena parte de las reflexiones de Bazin están sustentadas en su consideración del realismo como consustancial a la fotografía dada su «objetividad técnica»: «La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside en su objetividad. [...] Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo solo entra en juego en lo que se refiere a la elección» (1990a: 27-28).

El cine añade a la fotografía el movimiento, es «la realización en el tiempo de la objetividad» (1990a: 29). El cine para Bazin también constituye una pieza clave de la historia de la representación en las artes, caracterizada, en su opinión, por una tendencia creciente hacia la convergencia con la realidad. En este viaje confluyen técnica y expresión: el sonido sincronizado, el desarrollo de nuevos procedimientos fotográficos, la generalización del color y de los grandes formatos de la imagen han venido acompañados de una serie de recursos expresivos que respetan el profílmico, que tienden a reforzar el vínculo ontológico entre imagen y realidad.

El crítico francés apuesta con decisión por dichos recursos. Ello es apreciable en sus reflexiones sobre el montaje. Bazin prefiere a los cineas-

tas que confían el sentido a la imagen atada a la realidad, frente a aquellos que apuestan por su manipulación en la puesta en escena, como los expresionistas, o en su yuxtaposición por la vía del montaje. Mientras los últimos rompen con la objetividad de la imagen o sitúan el sentido fuera de ella, en la conexión entre los planos, los primeros permiten mantener la continuidad espacio-temporal de las acciones en su interior. Bazin considera que el montaje atenta contra el estatuto ontológico de la imagen, falsifica la realidad, por lo que llega incluso a prohibirlo en determinadas circunstancias: «Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de acción, el montaje está prohibido. Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada» (1990b: 77). Si los cineastas *formativistas* parten de preconcepciones que marcan definitivamente el sentido de la imagen, lo determinan en una sola dirección (de ahí la manipulación o cierta utilización del montaje), los realistas se definen por el empleo de recursos como el plano secuencia o la profundidad de campo (1990c) que permiten la entrada en esta de la ambigüedad, atributo que asocian a la realidad¹.

Del valor que concede Bazin a la ausencia de preconcepciones puede deducirse ya una actitud crítica que influye en *Film Ideal*. La no intervención en el proceso de creación de la imagen fílmica implica la inexistencia de una mediación subjetiva, más allá de la elección del encuadre; de un filtro de *prejuicios* entre la realidad, su representación y, en última instancia, su destinatario. Llevado esto a la recepción, procedimientos que inciden en el vínculo entre la imagen y la realidad, que no quebrantan, por tanto, su naturaleza —como el plano secuencia, la profundidad de campo o el control en la utilización del montaje—, permiten un mayor grado de libertad del espectador en la construcción del sentido desde el momento en que, en principio, este está limitadamente determinado de antemano. Ya en el

ámbito de la crítica, la situación deseada por los redactores de *Film Ideal* es el enfrentamiento del crítico a la película desarmado, también sin prejuicios, *con libertad*, sin diseccionarla con intención analítica y mucho menos someterla a una mirada sociológica.

Una de las acusaciones que lanzaban a los críticos de *Nuestro Cine* era que iban al cine con esquemas ya asumidos, y estos suponían practicar una *crítica deductiva* frente a la preferible *crítica inductiva*. Ahora bien, el desarrollo del pensamiento de Bazin en las páginas de *Film Ideal* supondrá la valoración positiva de aquellas películas ajustadas al cine tal como lo define y defiende el crítico francés. Es cierto, por tanto, que ir al cine —desde la creación o la recepción— sin prejuicios es un concepto que podía atribuirse a Bazin; pero también lo es que el desarrollo y exasperación de sus planteamientos se convertirá en paradigma crítico desde el que juzgar las películas y, por tanto, supondrá de alguna manera el regreso a la crítica deductiva, a los denostados juicios previos.

En cualquier caso, poco importan estas contradicciones cuando las propuestas de Bazin comienzan a concretarse en *Film Ideal*. En *Un arte vivo*, Javier Sagastizabal (1963a) vincula directamente la modernidad en el cine a los mencionados planos largos que captan las acciones en su continuidad espacio-temporal. Estos han conducido, según afirma, a una narración más fluida y al incremento de la actividad que debe realizar el espectador, dado que el sentido no está ya pautado por completo. El crítico apunta dos aspectos más del cine moderno: el predominio del personaje en la historia, expresado a través de la puesta en escena —entre los ejemplos que incluye destaca *Hatari* (Howard Hawks, 1962), película central en el canon crítico de la revista en estos años—, hasta el punto de que pierde importancia su progresión dramática, o la revalorización de lo que denomina «tiempos muertos» —«son solo los tiempos muertos los que, por encima de las peripecias externas de la anécdota, concederán la verdadera medida

del valor a numerosas películas modernas» (SAGASTIZABAL, 1963a: 134)—. Por estos entiende aquellas escenas o planos que interrumpen la historia para detenerse en los personajes, aportando información al espectador sobre sus sentimientos, motivaciones o deseos, aunque también es verdad que los planos que respetan la continuidad de las acciones, que no las desbrozan en las escenas mediante elipsis, pueden cumplir una función equivalente. Ahora bien, el predominio del personaje no quiere decir que la película profundice en su psicología. De hecho, más adelante diferencia entre cine de personajes y cine de actores: mientras el primero se amolda a las necesidades del análisis psicológico del personaje, los directores que apuestan por el segundo quedan supeditados a los actores, «llegando a provocar el desbordamiento incontrolado de estos (Renoir, Cukor, Logan, Becker, etcétera) [...]. Así, pues, si en el cine “de personajes” los actores se ven obligados a hacer “psicología”, en el

DEL VALOR QUE CONCEDE BAZIN A LA AUSENCIA DE PRECONCEPCIONES PUEDE DEDUCIRSE YA UNA ACTITUD CRÍTICA QUE INFLUYE EN FILM IDEAL

de actores les bastará, simplemente, ser hombres» (SAGASTIZABAL, 1963b: 467). El cine de actores está menos sujeto a los prejuicios, a una fijación predefinida del sentido, que el de personajes.

Sagastizabal afirma que el cine moderno antepone «el hallazgo sutil de una mente creadora [...] al más enfático discurso retórico, al más pretencioso tratado de psicología y a la más pedante tesis filosófica» (1963a: 135)². Sus afirmaciones podían situarse todavía dentro de la ortodoxia *baziniana*. Excediendo esta, sin embargo, se desarrolla la revolución marcial que en sus momentos más exaltados llega a señalar que el desarrollo artístico del cine atenta contra su ontología. Así lo hace Buceta

en *Reflexiones para mejor entender* (1964b). Para el autor, «el cine solo alcanza categoría de arte cuando renuncia a ser lo que por naturaleza es: reproducción mecánica de lo real» (1964b: 197). Además, el cine «solo consiguió ser admitido como tal [arte] cuando fue convertido en un lenguaje» (1964b), y este, por perseguir como objetivo la comunicación, está fundamentado sobre convenciones que imponen un sentido limitado y entran en conflicto con la defendida ambigüedad de la imagen realista. La historia del cine —la historia del cine como técnica—, sin embargo, ha evolucionado en una dirección inversa a la historia del cine como arte, dado que la perfección cada vez mayor de la imagen ha «aumentado su connatural realismo y dificultado las manipulaciones para desontologizarla» (1964b: XX). Esto explica la oposición de numerosos directores-artistas a los cambios técnicos. El autor hace la siguiente pregunta: «¿Es inherente al cine una cierta carga de convencionalismo? Mi opinión es negativa a condición de que no exijamos al cine que sea lo que no puede ser» (1964b: XX). De hecho, según el autor, hay películas que escapan a la convención: *Una razón para vivir* (Something to Live For, George Stevens, 1952), *La venganza de los Villalobos* (Fernando Méndez, 1955), *L'ultima violenza* (Raffaello Matarazzo y Silvio Amadio, 1957), *Sangre en el rancho* (Man in the Shadow, Jack Arnold, 1957), *Los gigantes de la Tessaglia* (I giganti della Tessaglia. Gli argonauti, Riccardo Freda, 1960), *Goliath contra los gigantes* (Goliath contro i giganti, Guido Malatesta, 1961) o, evidentemente, *Trampa para Catalina* (Pedro Lazaga, 1961) y *Siete espartanos* (Pedro Lazaga, 1962). Buceta afirma que todas ellas «son profecías sobre lo que será el cine cuando se libre de los convencionalismos [...] que hoy lo ahogan» (1964b: 196).

Reflexiones para mejor entender es el colofón de una actitud iconoclasta que arranca con las primeras críticas de los marciales. Evidentemente, destacan las referencias que sustentan sus afirmaciones, más aún cuando *Film Ideal* todavía está situada en la estela de la política de los autores.

En su crítica de *Misión en la jungla* (*The Sins of Rachel Cade*, Gordon Douglas, 1961), Palá (1963a: 616) ya consideraba al autor un residuo «de una forma de entender el arte que me suena a terriblemente académica y a esnobismo de coleccionista de cuadros». Más allá de la provocación —y de nuevamente extremar las propuestas de Bazin (2003), que había denunciado sus manifestaciones más exacerbadas tildándolas de «culto estético de la personalidad»—, la revisión marciana de la política de los autores se fundamenta en un cambio de concepción de la puesta en escena. Los exégetas del autor consideraban que esta remite a la serie de elecciones del director vinculadas a la manera en que toma cuerpo la película —puntos de vista elegidos, planos y su duración, la interpretación de los actores, etcétera— en estrecha relación con sus mundos personales y temas propios. La noción de puesta en escena insiste en la coherencia indisoluble entre contenido y forma, en su condición de vía de acceso imprescindible a la «visión del mundo» del autor, aquello que dota de unidad a su obra —entendida por la película singular y el conjunto de sus películas—, y en que permite diferenciar a los auténticos autores de los meros artesanos. Para los marcianos, sin embargo, la puesta en escena es ante todo la puerta de acceso a la ambigua realidad. Evidentemente esto también supone un cambio en los criterios de valoración, y muchas de las películas que consideran relevantes quedan fuera del panteón de la revista. Es cierto que los marcianos también abordan directores reconocidos —Richard Fleischer, por ejemplo—, pero, como hemos visto con el artículo de Buceta, buena parte del futuro del cine se encuentra en cineastas y películas ajenos al canon no solo de aquel momento sino del que la historia de la crítica ha ido construyendo hasta nuestros días.

En las películas que comentan los marcianos valoran aquellas escenas, incluso planos, carentes de simbolismos, donde no hay manipulación de la imagen, las acciones son mostradas en continuidad, sin trucos ni fragmentaciones; donde el

lenguaje, según sus afirmaciones, deja paso a la realidad, con independencia de la intención o la destreza de su director. Suele ser frecuente que algunas escenas sean rechazadas y otras aceptadas en una misma película —sucede en *Aventura en Roma* (*The Pigeon That Took Rome*, Melville Shavelson, 1962) (BUCETA, 1964a: 96)—; incluso que los aciertos pueden deberse a las imposiciones de la industria o a la poca pericia del director: las escenas protagonizadas por Richard Burton y Elizabeth Taylor en *Hotel Internacional* (*The V.I.P.'s*, Anthony Asquith, 1963), por «afortunada obligación del *star system*, poseen planos más largos» (PALÁ, 1963b: 628), y la película es «gracias al planteamiento hacia el divismo más descarado, una muestra de cine espontáneo y natural como pueda ser *El hijo del caído* en Italia o *La venganza de los Villalobos* (Fernando Méndez) en Méjico» (1963b: 629); en *The Little Shepherd of Kingdom Come* (Andrew V. McLaglen, 1961), sin embargo, «lo que podría considerarse producto de un método torpe de dirección es una ordenada rebelión de la vida y de la persona-actor contra los esquemas y el personaje» (PALÁ, 1964: 95), y ello confiere a su director un carácter «primitivo» y desprejuiciado. La realidad, además, debe apreciarse en los planos y en su articulación en las escenas y secuencias que componen la diégesis. Así lo destaca Villegas en su crítica de *La pista del crimen* (*Er kann's nicht lassen*, Axel von Ambesser, 1962). Para el crítico (1964a: 100), la película está planificada de tal manera que debe ser aceptada «como una realidad. [...] En ningún momento hay narración correcta, nadie cuenta nada [...]. Toda noción de exposición, nudo, desenlace, emoción, suspense, final, etc. es abandonada y el film se une a todas las grandes películas al convertirse en una serie de fotos en movimiento de una cuantas personas y unos cuantos lugares».

La reacción en la propia revista ante la deriva que estaba tomando Bazin en manos de los marcianos no tardó en llegar. Esta se sustenta en el regreso al autor, a la ortodoxia *baziniana* y a una

crítica más libre, pero no tanto en el sentido de la apreciación desarmada, sin preconcepciones —los mismos marbianos habían demostrado su imposibilidad—, sino capacitada para aplicar diferentes supuestos críticos en función de las necesidades concretas de cada película. Sagastizabal advertía de las consecuencias de adoptar postulados estéticos excluyentes: «Es decir, que si el cine de montaje, el literario o el pictórico son inapropiados, ninguna de esas joyas del cine, como son *La huelga*, *En el umbral de la vida* o *Le carrosse d'or*, podrían ser valoradas en sus justos términos» (1966: 119). El crítico apuesta por el fin de las banderas, por rechazar planteamientos críticos que conducen a filias y fobias.

Ramón G. Redondo insiste en volver al autor. Considera cierta la presencia de la realidad en las películas citadas por Buceta en *Reflexiones para mejor entender*, «pero de lo real entendido al modo que lo entenderían los materialistas presocráticos; es decir, de lo real como materia y como materia en su sentido más inmediato» (1964: 257), y las compara con las películas de Richard Fleischer, también del agrado de los marbianos. En estas,

«el fin del director era insertar [la realidad] dentro de una historia coherente y a través de una puesta en escena personal y concreta, que le permitiera dar su visión del mundo: Fleischer es un autor. Como autor debe hablarse de un estilo peculiar en su puesta en escena. Y donde hay estilo, hay lenguaje. Por supuesto, nada de esto ocurre, u ocurre en menor medida, en los otros films citados. Y —paradoja inevitable— la presencia de lo real, sin incursiones subjetivas sobre ello, contribuye a dar un aire de farsa a todas las historias narradas al faltar la presencia de un creador [...] que construyese un clima y una vía cordial de entendimiento entre su mundo y el nuestro.» (1964: 257-258)

El regreso del autor viene acompañado de la consideración ineludible de que el cine «es un medio narrativo que se sirve de un lenguaje expresivo basado en las imágenes y los sonidos» (MARTÍNEZ LEÓN, 1965: 293). El proceso productivo de las

películas implica preconcepciones, elecciones que se sustentan en ideas previas, y «el hecho de que podamos preferir [...] un film de Raoul Walsh a otro de Louis Malle, no puede estar basado en que el primero nos coloque directamente ante la realidad y el otro ante el lenguaje, sino, en último término, en que Walsh se sirva del lenguaje de forma tal que nos trasmite una apariencia verídica de la realidad, mientras que Malle lo hace de otra forma más oscura y su visión de la realidad resulta, por ello, deformadora» (MARTÍNEZ LEÓN, 1965, 293).

EL LAZAGA BAZINIANO

De Lazaga interesa fundamentalmente su puesta en escena. Pero puede afirmarse que buena parte de las particularidades que la definen, y hacen las delicias de los *bazinianos* radicales, se encuentran desarrolladas con anterioridad a *Roberto el diablo*. En *Cuerda de presos* (1956), por ejemplo, la escena de la despedida de Camino y Silvestre es recogida en un solo plano: abarca la totalidad del acontecimiento. La profundidad de campo es frecuente en muchos planos de *La vida es maravillosa* (1955); incluso la película no duda en detenerse en ciertos «tiempos muertos», tal como los define Sagastizabal en *Un arte vivo* (1963a). Los recursos existen, pero son aplicados a una película con un tema claro e *importante*, que podría resumirse en el triunfo de una arcádica inocencia sobre la complejidad, y con ella la maldad, de las costumbres del mundo moderno.

Lo que más se valora ahora de Lazaga, sin embargo, es que estos recursos dejan de estar supeditados a temas transcendentales o, como también sucede en *La vida es maravillosa*, a composiciones plásticas. La crítica de *Trampa para Catalina*, firmada por José Luis Guarner, marca el punto de inflexión en la apreciación del cineasta. Guarner destaca que el director consigue «“ver” y “hacer ver” personajes y situaciones de la forma más directa y espontánea posible» (1964: 206), y pone como ejemplo la escena en la que Catalina (Con-

cha Velasco) interpreta un chachachá con la lección de geografía sobre Paramaná: «No se trata simplemente de una aplicación afortunada de una idea de comedia, de una idea de musical. Es la observación justa de un personaje en un momento revelador de tu personalidad, respetando su realidad más ontológica, espacial y temporal. En suma, una idea de documental en su acepción más amplia» (1964: 206).

También se aprecia positivamente que los personajes de sus películas *son*, no *fingen ser* —una vía más de acceso a la realidad—, y así es planteado por Sagastizabal en su crítica de *Fin de semana* (1963), donde están descritos a trazos gruesos en una historia carente de inventiva. Esto último, que podría ser rechazado por los críticos de contenido, supone, sin embargo, centrar la atención en una puesta en escena en la que los actores actúan libremente y a la que no es posible aplicar luego «trucos». El cine de Lazaga se genera y compone en el plano: «Si el cine de Lazaga debe ser considerado como moderno es solo debido a la dimensión “reveladora” que se desprende de una puesta en escena llamada a rebasar las apariencias meramente externas del guion» (SAGASTIZABAL, 1965: 66). Es más, la importancia de Lazaga reside

«en tomar a unos actores y dejarles actuar extremadamente libres y sueltos ante la cámara. Aunque no incontrolados al estilo de los “amateuristas” que forman la última promoción de nuestro cine (Summers, Regueiro, etc.). Contrariamente a lo que ocurre con estos últimos, Lazaga no filma “a lo loco”, sabiendo que puede recurrir más tarde a efectos sonoros (canciones, etc.) o trucos de montaje para enmendar imperfecciones de rodaje. [...] Él antepone el valor de un gesto en toda su auténtica verdad al artificio de cualquier truco técnico de laboratorio. Y por eso le favorece tanto el scope a su cine». (SAGASTIZABAL, 1965: 66)

El uso limitado del montaje y el empleo de grandes formatos de imagen suponen situar a Lazaga en el camino de la convergencia entre el cine y la realidad. La unidad de acción, tiempo y

espacio la encuentra Sagastizabal en algunas de las escenas protagonizadas por Ángela (Elvira Quintillá), en concreto en la que incide en la soledad del personaje —«uno de los pocos momentos gloriosos de nuestro cine» (1965: 66)—. En la misma dirección se mueve Marcelino Villegas en su crítica de *Siete espartanos*. El crítico parte del largo plano de la huida de los espartanos al comienzo de la película —«no hay insertos ni trucos de cámara para dar emoción, suspense, etc. Los cambios de plano tienen lugar únicamente cuando se produce

LA REFLEXIÓN Y LA CRÍTICA MARCIANA SUPONE LA CONSTITUCIÓN EN LAS PÁGINAS DE *FILM IDEAL* DE UN NUEVO, AUNQUE EFÍMERO, PARADIGMA CRÍTICO QUE CONVIVIRÁ, SIN LLEGAR A SUSTITUIRLO, CON EL SUSTENTADO EN LA AUTORÍA Y LA PUESTA EN ESCENA

un cambio en la situación» (1964b: 281)— para caracterizarla como la película de un primitivo que muestra la voluntad de escapar, aunque en ocasiones no lo consiga, del lenguaje convencionalizado.

Pero la película que mejor encarna la manera de entender el cine de los marcianos es *Dos chicas locas, locas* (1964). De hecho, como afirma Vicente Molina-Foix, Buceta y los suyos habían encontrado hasta el momento películas que habían ilustrado solo parcialmente las posturas contenidas en sus *Reflexiones para mejor entender*: «Ahora, con *Dos chicas* ha llegado uno de los ejemplos perfectos de una cierta forma de hacer películas, ausente por lo general en las pantallas, y que desde luego contiene en su perfección los gérmenes de años y años de hacer cine y de los milagrosos resultados de la unión de un director y de unas formas establecidas de producción». (1965: 374)

La película muestra «una salvaje libertad en todos los órdenes» (1965: 374); es una *crónica*, no

una *historia*, de hechos: «Mera sucesión de acontecimientos de primitivo orden físico, dinámico, pura fenomenología del acontecer y del obrar, trozo de vida en movimiento» (1965: 374). A ello hay que añadir la ausencia de una planificación previa en la interpretación de los personajes, de preconcepción sobre el trabajo actoral, o de cualquier recurso que permita introducirse en su psicología. En la película, continúa el crítico, estas características del cine moderno llegan a ser más apreciables incluso que en algunas propuestas de los nuevos cines: en *El fuego fatuo* (*Le feu follet*, 1963), por ejemplo, Louis Malle falsea el personaje interpretado por Maurice Ronet porque «todo en él está concebido a base de actitudes impuestas de antemano, se aplica la teoría del personaje al actor»; en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) Jean-Luc Godard recurre a ciertos planos que buscan en el personaje interpretado por Jean Seberg su psicología (1965: 374).

La reivindicación de las películas de Lazaga supone también una provocadora apuesta por el cine popular: «La verdadera razón de ser de estas películas [...] se halla viendo *Martes y trece*, *Los tramposos*, *Dos chicas locas*, *locas*, *Luna de verano*, *Sabían demasiado*, etc., un domingo por la tarde; en un cine de barrio» (PALA, 1965: 363). El director, además, era capaz de sacar partido a las condiciones en las que realizaba sus películas. El camino comercial que había ido tomando su carrera le permitía una mayor libertad en la experimentación en el ámbito de la puesta en escena, con errores pero también con aciertos muy destacables (SAGASTIZABAL, 1965). En fin, como señalaba Guarner, «Lazaga se ha convertido en un director que sabe hacer cine, que hace muchas películas [...], de las cuales unas son buenas y otras no, como le sucede a todo el mundo. La ventaja de Lazaga, para mí, es que rueda siete películas cada dos años, de las cuales le salen bien dos; su balance es, pues, siempre superior a otros que en este mismo tiempo hacen una sola película y mala». (1964: 206)

CONCLUSIÓN. EL PARADIGMA CRÍTICO MARCIANO

A la luz de lo expuesto en estas páginas, la reflexión y la crítica marciiana supone la constitución en las páginas de *Film Ideal* de un nuevo, aunque efímero, paradigma crítico que convivirá, sin llegar a sustituirlo, con el sustentado en la autoría y la puesta en escena. Dicho paradigma se fundamenta en los siguientes puntos:

1. La superación de la puesta en escena entendida como la plasmación de la «visión del mundo» de un «autor» que funde contenido y expresión. La puesta en escena es valorada ahora por su capacidad para mantener el vínculo ontológico entre la imagen y la ambigua realidad. Esto conlleva juzgar de manera positiva películas que exceden los límites del canon film-idealista, todavía circuncrito a los denominados «autores».

2. La realidad puede estar presente en el plano, la escena y la totalidad de la película. Junto a los recursos que permiten la representación de las acciones en su continuidad espacio-temporal, tal como los plantea Bazin, son valorados positivamente la libertad en la interpretación de los actores y el predominio del personaje en la historia hasta el punto de diluirla. También es preferible la simple sucesión de acontecimientos a la historia, entendida como el resultado de la puesta en serie de dichos acontecimientos mediante relaciones causales, espaciales y temporales en una progresión dramática hacia su resolución.

3. La película es valorada como *resultado*, no por el proceso que conduce a este. De hecho, y así es reconocido en ocasiones por los críticos, la realidad presente en muchos de los títulos que comentan puede atribuirse a la falta de dirección de actores, a las imposiciones de la industria o a la poca pericia del cineasta en la utilización de los recursos narrativos y expresivos. Nada de esto es relevante, solo la película como resultado.

4. El resultado realista es consecuencia de un cine hecho sin prejuicios, que es inventado con cada película —de ahí el carácter primitivo asociado a estos directores—. Bazin insistía en que determinados procedimientos cinematográficos suponían la existencia de preconcepciones que buscaban la imposición del sentido de la imagen. Los marciales radicalizan este planteamiento al señalar que la modernidad y el futuro del cine reside en las películas donde las convenciones quedan reducidas a su mínima expresión; de hecho, llegan a afirmar que el lenguaje fílmico, sustentado en estas convenciones, atenta contra la naturaleza del cine.

5. Finalmente, los juicios previos deben abandonarse también en el ejercicio crítico. Si bien este planteamiento conducía justamente al comentario de películas ajenas al canon de la revista, es indudable que la conversión en paradigma de los supuestos *bazinianos* extremados por los marciales suponía un regreso al juicio previo.

Buceta, Palá, Villegas y sus compañeros de viaje encuentran en el cine de Pedro Lazaga la concreción de buena parte de sus supuestos críticos, más en concreto en *Dos chicas locas, locas*. La reivindicación del director catalán, además, supone ofrecer una alternativa al Nuevo Cine Español defendido por *Nuestro Cine* desde el cine popular. Las películas de Lazaga son realistas, pero no por intentar describir la cotidianeidad o trascender esta para mostrar lo que hay detrás de las apariencias —como había sido defendido por la crítica española desde mediados de los años cincuenta—, sino por entender el cine «como mecanismo de registro y sucesiva reproducción (es decir, como lo vería un pionero)» (PALÁ, 1965: 263); son realistas, por tanto, en el sentido más *baziniano* del término, y esto llega a ser considerado de una modernidad desconocida en el cine del momento. ■

NOTAS

- 1 Para profundizar con más detalle en las reflexiones de Bazin, aquí apenas esbozadas, véase también ANDREW (1978: 169-216 o 2010), además de sus propios escritos (1990, 1999 y 2002).
- 2 La referencia a las películas defendidas por *Nuestro Cine* es explícita. Esta revista no dudó en contestar a frecuentes provocaciones intentando socavar las bases que las regían con la publicación de la serie de Gérard Gozlan *Las delicias de la ambigüedad. Análisis del sistema crítico de André Bazin* (1964), aparecido en un primer momento en los números 45 y 46 (1962) de la revista *Positif*.

REFERENCIAS

- ANDREW, Dudley (1978). *André Bazin*. Nueva York: Oxford University Press.
- (2010). *What cinema is! Bazin's quest and its charge*. Malden (Massachusetts): Wiley-Blackwell.
- BAZIN, André (1990a). Ontología de la imagen fotográfica. En: *¿Qué es el cine?* (pp. 23-30). Madrid: Rialp [1945].
- (1990b): Montaje prohibido. En: *¿Qué es el cine?* (pp. 67-80). Madrid: Rialp [1953 y 1954].
- (1990c): La evolución del lenguaje cinematográfico. En: *¿Qué es el cine?* (pp. 81-100). Madrid: Rialp [1950, 1952 y 1955].
- (1999): *Jean Renoir. Periodos, filmes, documentos*. Barcelona: Paidós.
- (2003). De la política de los autores. En A. BAECQUE (ed.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 91-105). Barcelona: Paidós [1957].
- (2002) *Orson Welles*. Barcelona: Paidós [1972].
- BUCETA, Ricardo (1964a) *Aventura en Roma*, de Melville Shavelson. *Film Ideal*, 137, pp. 97-97.
- (1964b). Reflexiones para mejor entender. *Film Ideal*, 140, pp. 196-198.
- GOZLAN, Gérard (1964): *Las delicias de la ambigüedad. Análisis del sistema crítico de André Bazin*. *Nuestro Cine*, pp. 30-34.
- GUARNER, José Luis (1964). *Trampa para Catalina*, de Lazaga. *Film Ideal*, 140, p. 206.

- MARTÍNEZ LEÓN, Jesús (1965). Imágenes ciertas. Consideraciones sobre la realidad y el cine de ideas. *Film Ideal*, 167, pp. 291-294.
- MOLINA-FOIX, Vicente (1965). Pedro Lazaga, hoy (A propósito de *Dos chicas locas, locas*). *Film Ideal*, 169, pp. 374-376.
- (1968): Lazaga, Pedro. *Nuestro Cine*, 77-78, pp. 39-40.
- MONTERDE, José Enrique (2003). La recepción del «nuevo cine». El contexto crítico del NCE. En: C. F. HEREDERO y J. E. MONTERDE (eds.), *Los «nuevos cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 103-119). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- PALÁ, Jose María (1963a). *Misión en la jungla*, de Gordon Douglas. *Film Ideal*, 130, pp. 616-618.
- (1963b). *Hotel Internacional*, de Anthony Asquith. *Film Ideal*, 130, pp. 628-629.
- (1964). *Una razón para vivir*, de Andrew V. McLaglen. *Film Ideal*, 137, pp. 94-95.
- (1965). Pedro Lazaga. Presentación. *Film Ideal*, 165, p. 363.
- REDONDO, Ramón G. (1964). Arte, artificio y moral en el cine. *Film Ideal*, 142, pp. 255-258.
- SAGASTIZABAL, Javier (1963a). Un arte vivo. *Film Ideal*, 115, pp. 131-135.
- (1963b). Cine de actores. Un arte creativo. *Film Ideal*, 125, pp. 460-470.
- (1965). *Fin de semana*, de Pedro Lazaga. *Film Ideal*, 169, pp. 65-66.
- (1966). Amar el film. *Film Ideal*, 186, pp. 117-121.
- VILLEGAS, Marcelino (1964a). *La pista del crimen*, de Alex Von Ambesser. *Film Ideal*, 137, p. 100.
- (1964b). *Siete espartanos*, de Pedro Lazaga. *Film Ideal*, 142, pp. 281-282.

ANDRÉ BAZIN EN MARTE. LA EXASPERACIÓN DEL REALISMO ONTOLÓGICO COMO PARADIGMA CRÍTICO EN LA REVISTA *FILM IDEAL* Y EL CINE DE PEDRO LAZAGA

Resumen

Los años sesenta pueden considerarse uno de los momentos más fructíferos de la crítica cinematográfica española, debido sobre todo a la rivalidad entre las revistas *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, cada una con planteamientos muy distintos sobre la naturaleza y la función del cine. Este artículo pretende aproximarse a uno de los puntos más destacados de esta rivalidad: la deriva que a mediados de la década toma el realismo tal como lo define el crítico francés André Bazin en manos de los críticos denominados “marcianos” —sobre todo Marcelino Villegas, José María Palá y Ricardo Buceta— desde la revista *Film Ideal* hasta constituir un paradigma crítico que conducirá a revalorizar películas alejadas del canon del momento, incluso del historiográfico tiempo posterior. Entre estas destacan las del director Pedro Lazaga.

Palabras clave

Teoría y crítica del cine; realismo; André Bazin; *Film Ideal*; Pedro Lazaga.

Autor

Jorge Nieto Ferrando (Valencia, 1974) es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universitat de Lleida. Es autor de *Cine en Papel. Cultura y crítica cinematográfica en España, 1939-1962* (2009) y co-coordinador de *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las «Conversaciones de Salamanca»* (premio de la AEHC en 2006), *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (2011). Contacto: nietojordi@gmail.com.

Referencia de este artículo

NIETO FERRANDO, Jorge (2016). André Bazin en Marte. La exasperación del realismo ontológico como paradigma crítico en la revista *Film Ideal* y el cine de Pedro Lazaga. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 143-153.

ANDRÉ BAZIN ON MARS: THE EXASPERATION OF ONTOLOGICAL REALISM AS A CRITICAL PARADIGM IN THE MAGAZINE *FILM IDEAL* AND THE FILMS OF PEDRO LAZAGA

Abstract

The 1960s could be considered one of the more fruitful periods of Spanish film criticism, due mainly to the rivalry between the magazines *Film Ideal* and *Nuestro Cine*, each of which posited very different views on the nature and role of cinema. The aim of this article is to explore one of the key points of this rivalry: French critic André Bazin's conception of realism as developed in the mid-1960s by the Spanish critics referred to as the “marcianos” (“Martians”)—particularly Marcelino Villegas, José María Palá and Ricardo Buceta—in the magazine *Film Ideal*, turning it into a critical paradigm that would lead to a reappraisal of films left out of the canon of the day, and even out of the annals of film history in subsequent years. Notable among these is the work of director Pedro Lazaga.

Key words

Theory and Film Criticism; Realism; André Bazin; *Film Ideal*; Pedro Lazaga.

Author

Jorge Nieto Ferrando (b. Valencia, 1974) is a Professor of Audiovisual Communication at Universidad de Lleida. He is the author of *Cine en Papel. Cultura y crítica cinematográfica en España, 1939-1962* (2009) and co-editor of the collections *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las «Conversaciones de Salamanca»* (AEHC Award, 2006) and *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (2011). Contact: nietojordi@gmail.com.

Article reference

NIETO FERRANDO, Jorge (2016). André Bazin on Mars. The Exasperation of Ontological Realism as a Critical Paradigm in *Film Ideal* Magazine and the Cinema of Pedro Lazaga. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 143-153.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

the searchers

Una colección de Shangrila Textos Aparte

Primer volumen en colaboración con

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos

PÁGINAS PASADERAS

Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion

Coordinado por Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski



Prólogo

Rebeca Romero Escrivá

Película soñada y espejismo-literatura: controversia sobre la ubicación del guion en los géneros literarios

Antonio Sánchez-Escalonilla

Las múltiples caras del guion

Miguel Machalski

La faceta multidisciplinar del guionista en el nuevo marco audiovisual

Michel Marx

El nuevo guion cinematográfico: vanguardias narrativas y rebelión creativa para el cine del siglo XXI

Jordi Revert

El guion de estructura narrativa no lineal en el cine de ficción

Ignacio Palau

Homero en el ciberespacio

Daniel Tubau

El guion en los videojuegos. De las *background stories* a las películas interactivas

Marta Martín Núñez / Carlos Planes Cortell / Violeta Martín Núñez

Prometer y nada más. *Shapeshifters* y circunloquios en la creación de las series de televisión

Iván Bort Gual / Shaila García Catalán

Las fuentes de las historias

Alicia Scherson Vicencio

Sistema emocional de zonas

Rafael Ballester Añón

La mirada continua. Narrador y punto de vista

Julio Rojas

Guion y teoría: tan lejos, tan cerca

Arturo Arango

Epílogo. El guionista como crítico. Algunas observaciones sobre la importancia de educar la mirada

Javier Alcoriza

L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATográfICOS

shangrila
TEXTOS APARTE

A(T)LAS DEL DESEO. BERLÍN Y LA CIUDAD DE LOS LUGARES OLVIDADOS

M^a JOSÉ MÁRQUEZ-BALLESTEROS

JAVIER BONED PURKISS

ALBERTO E. GARCÍA-MORENO

I. LOS LUGARES OLVIDADOS, EL PUNTO DE PARTIDA DE UNA INVESTIGACIÓN

Observar y mirar son acciones fundamentales para un arquitecto. A veces el acto de ver se convierte en el mecanismo que propicia un pensamiento y pone en marcha un proceso proyectual. Para ello es imprescindible reconocer determinadas cualidades de los lugares que nos rodean, de los espacios que habitamos, para dejar que nos hablen de lo que en ellos sucede.

Existen muchos lugares no visibles, ocultos en la ciudad cotidiana en los que se generan actividades espontáneas e imprevisibles, fragmentos urbanos dotados de la rugosidad de una huella cuya observación revela la historia de la ciudad de manera mucho más directa que la superficie lisa y pulcra de la ciudad organizada y productiva sometida a la regularización y sistematización del espacio urbanizado. De alguna manera cuando nos referimos a estos lugares, hablamos también de libertad en un mundo demasiado codificado por la norma.

Estos *lugares olvidados* se relacionan íntimamente con algunos conceptos definidos por Ignasi de Solà-Morales a través de la definición de *terra-
ins vagues*¹: espacios urbanos de libertad ajenos al control urbanístico y en los que todos los futuros son posibles (SOLÀ-MORALES, 2002: 181-193). Se trata de lugares que poseen una suerte de energía invisible que los recorre y que activa una cierta admiración e inquietud por conocerlos mejor.

Los *lugares olvidados* nos interesan porque hablan del pasado, pero si bien constituyen sólidos asideros de la memoria, esta firmeza no se traduce en su consolidación física dentro de las ciudades actuales, ya que muy al contrario suelen ser lugares de una gran fragilidad, amenazados por el avance de la ciudad planificada siempre temerosa de la indeterminación y tendente a la plenitud construida.

Los *lugares olvidados* nos interesan porque también hablan del futuro. Adentrarse en estos lugares es leer el alma misma de la ciudad, y visitar espacios que se ofrecen como terreno fértil para el desarrollo de nuevos modos de hacer ciudad. Las

huellas que el tiempo va dejando en la trama urbana generan espacios que aguardan expectantes un futuro aún incierto. Los vacíos son espacios urbanos que ofrecen las mejores oportunidades de pensar una ciudad cuya construcción sea abordada de una manera diferente a la habitual. Estas indeterminaciones estimulan el pensamiento transversal para materializar otros crecimientos, otras ocupaciones. El lugar se vuelve frágil y en sus bordes diluidos todo poder se difumina, constituyendo con frecuencia un lugar experimental lleno de actividad pero que no llega a consolidar su lugar en la ciudad ordenada y sistematizada.

Estos lugares cargados de simbologías y significados no se ven reflejados en las cartografías habituales. Suelen ser espacios no representados, invisibles a los mapas de la ciudad actual, y sin embargo caracterizan una cualidad fundamental de la ciudad contemporánea. Por eso, entendemos que dibujarlos es una acción imprescindible para conocerlos y reconocer su valor en la ciudad.

Recordando a Italo Calvino y su obra *Las ciudades invisibles*², identificamos un proyecto consistente en describir la ciudad contemporánea a través de la abstracción (CALVINO, 1998). Las ciudades imaginarias que Calvino presenta en su obra no se corresponden en su totalidad con ninguna ciudad real, son como un *collage* de cualidades que por sí solas no constituyen una realidad exacta pero que convenientemente mezcladas y recompuestas pueden describir casi cualquier ciudad. Por ello, creemos que operar de igual manera que hiciera Calvino es un proceso metodológico que responde perfectamente a la complejidad de la vida urbana contemporánea. Fragmentar las cualidades de la ciudad para luego recomponer uno o varios mapas que describan su vida más auténtica. Esta realidad fragmentada y recompuesta nos ofrece la posibilidad de describir y dibujar la ciudad de los *lugares olvidados*, porque estos lugares son en sí mismos fragmentos del hecho urbano que una vez reconocidos y dibujados pueden componer una nueva cartografía, un mapa no dibujado con anteriori-

dad capaz de recoger ciertas cualidades de lo no programado, de estos espacios olvidados que son a la vez escenarios de la memoria y del futuro incierto, fuertes en cuanto a presencia pero débiles frente a la ciudad planificada.

Rescatamos de nuestra memoria una ciudad que como ninguna otra representa a la ciudad fragmento, imprevisible e incierta, llena de vacíos cargados de historia y actividades espontáneas. Esa ciudad es Berlín, ciudad extremadamente singular de la que posiblemente uno de los mejores cronistas es el director Wim Wenders. El uso de la filmografía de Wenders como fuente documental sobre la capital alemana es casi inmediata, puesto que el director, especialmente en su obra *El cielo sobre Berlín* (*Der himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987) supo registrar la realidad y los paisajes de Berlín de una manera ciertamente reveladora para nuestra investigación. Por otra parte, a lo largo de toda la filmografía del director alemán se pone de manifiesto su interés por documentar lugares frágiles que intuye próximos a su desaparición, y que indudablemente guardan una similitud con los lugares olvidados que son objeto de esta investigación (COOK, 1997).

Al mismo tiempo nos fijamos en el cine de Wenders porque su aportación en el estudio de la ciudad como fenómeno contemporáneo es extremadamente valiosa. Wenders se revela en sus películas como un narrador de la ciudad y de las personas que las habitan. Es interesante su manera de abordar el rodaje como suma concatenada de fragmentos, de localizaciones, de fracciones de vidas, de recortes de historias, pero con un hilo conductor, que es la propia ciudad y el territorio de convivencia.

Para el director el cine es un medio capaz de recoger la naturaleza de la ciudad, y esta afirmación es consecuencia de un trabajo de documentación del entorno real donde se desarrolla la vida urbana. Con su trabajo, y en paralelo a la narración de cada película, el director desarrolla su aspiración de convertirse en un documentalista de la ciudad

por medio de la selección de los escenarios donde será filmada, ya que las localizaciones que recoge rara vez son decorados prediseñados, sino que generalmente son escenarios reales fielmente documentados con sus obras. El resultado es un retrato de lo urbano a través espacios indeterminados y poco convencionales en los que a menudo se distingue una ciudad más auténtica que la de las narraciones oficiales. Porque como nos relata Wenders, el cine y las ciudades han crecido juntos. Las películas son documentos históricos de nuestro tiempo, capaces como ningún otro arte de captar la esencia de las cosas, el clima y las corrientes de su tiempo, miedos, deseos... El cine pertenece a la ciudad y refleja su esencia (WENDERS, 2005).

El propio Wenders reconoce su interés por dotar a sus obras de un cierto carácter recopilatorio de estos espacios olvidados, mostrando de manera casi obsesiva lugares reales que percibe como entornos amenazados, de los que se vale para mostrar —de manera generalmente muy acertada— la vida de una ciudad. Para el director alemán registrar estos lugares implica hacerlos perdurar en el tiempo, pero no sólo como una imagen salvada de la desaparición, sino como elemento transmisor de la memoria de un lugar. Si estos lugares desapareciesen la ciudad perdería parte de su memoria³ (BRUNO, 2002).

Lo que encuentro extraordinario de Berlín es que estos puntos todavía existen [...], no se puede decir exactamente para qué sirven. No tienen ninguna función, y esto es lo que los hace agradables [...], creo que nunca se podrá hacer entender a ningún ayuntamiento que, urbanísticamente, lo más bello de su ciudad son los lugares en los que nadie ha intervenido nunca [...]. Es como si las ciudades estuvieran obligadas a hacer algo con esos rincones. Es patético. Son lugares condenados a la desaparición porque son totalmente anacrónicos y porque la ciudad no soporta que se hayan quedado fuera de sus planes urbanísticos (WENDERS, 2005: 134).

El interés de Wenders, como expresa en estas palabras, a menudo se centra en lugares sin

función establecida, espacios vacantes paradójicamente producidos por la organización de la ciudad moderna. Espacios urbanos que de algún modo parecen escapar al control de los entes de poder que actúan sobre la ciudad. Incluso llega a afirmar que las indeterminaciones urbanas son las que nos permiten entender y narrar la complejidad de la ciudad contemporánea (CALDWELL Y REA, 1991: 46).

Por todo ello, el estudio de los trabajos de Wenders en cuanto a su manera de describir la ciudad y sus paisajes urbanos se han convertido en una herramienta fundamental para nuestra investigación.

2. BERLÍN, EL PUNTO DE PARTIDA DE UNA PELÍCULA

En 1986 Wim Wenders tuvo la idea de hacer una película en la que se mostrara la vida de Berlín. Al volver a Alemania después de varios años en Estados Unidos, el director sintió la necesidad de rodar en su país natal y en su lengua materna.

La primera cuestión que nos interesa destacar de la película reside en el propio proceso creativo, que se revela como un factor especialmente determinante para su resultado final. La película no se emprende sujeta a un guión, sino que parte de una mirada particular sobre una ciudad. Desde el comienzo Berlín no será meramente un conjunto de localizaciones escogidas para situar las escenas, sino que la ciudad misma será retratada como una parte integrante del reparto. Es más, la ciudad de Berlín es el argumento primero y fundamental de la película, Berlín fue su punto de partida.

La primera acción que emprende Wim Wenders antes de comenzar el proceso filmico en sí, es recorrer la ciudad de Berlín registrando en un cuaderno de notas los lugares que le interesaban. El recorrido por la ciudad, el desplazamiento es una parte fundamental para el trabajo del director, ya que así registra en primera persona los espacios que le interesan para contar la realidad de



Islas y textos de Handke.

Berlín, convirtiéndose la ciudad en protagonista del film. Durante estos paseos Wenders imagina como protagonistas para la película unos ángeles habitantes también de Berlín, y que desde sus perspectivas visuales privilegiadas nos muestran la ciudad desde cualquier punto. La visión del ángel es capaz de trasladarse desde las posiciones aéreas más alejadas hasta contemplar el máximo detalle de los objetos en los espacios domésticos.

Berlín fue el verdadero punto de partida de la película [...], deseaba hacer una película en Berlín. En cierto modo la idea surgió de la complejidad de esta ciudad y del intento de encontrar una forma narrativa con la que poder mostrar muchos puntos de vista de forma poliédrica. Los ángeles han sido como un truco para poder explicar cosas de Berlín (WENDERS, 2005: 135-136).

Al igual que los ángeles permiten introducir todas las escalas espaciales de la ciudad, también

aportan múltiples escalas temporales. Los ángeles representan el Tiempo, la permanencia, la eternidad, frente al tiempo efímero y volátil de los seres humanos. De esta manera, la película de Wenders es un puente entre diversos tiempos, y el hecho de incorporar los ángeles posibilita un diálogo con la historia por medio de imágenes documentales del pasado de la ciudad, casi siempre relacionadas con la guerra y los bombardeos. A través del ángel se superponen distintos tiempos en un mismo lugar, lo que aporta al director una gran libertad narrativa para contar la memoria de la ciudad.

Por lo tanto el proyecto de Wim Wenders se va construyendo a través del registro de sus propios lugares olvidados, y de los ángeles que los recorren, siendo testigos de la vida cotidiana de los habitantes de Berlín y del recuerdo de tiempos pasados: se teje así una historia de la memoria de la ciudad y de la historia de los que habitan la ciudad

en el tiempo del rodaje, el vínculo que se establece a través de estos espacios desprovistos de certeza en los que encuentran su hueco todas las voces de la ciudad.

3. PETER HANDKE, EL PUNTO DE PARTIDA DE UN RODAJE

El cielo sobre Berlín es una película que no surge de un guión cerrado, sino que comienza en gran parte en torno a la improvisación surgida de la propia ciudad, lugares registrados en los paseos del director y la historia en la que los ángeles se convierten en protagonistas y testigos de la vida de Berlín. Debido al incierto comienzo del rodaje, Wim Wenders decide contar con la colaboración de Peter Handke, con el que ya había trabajado con anterioridad⁴ (MARTIN BRADY, 2005).

El rodaje de la película se inicia con una llamada de Wenders a Handke para elaborar el guión. El escritor en un primer momento declina la invitación, pero ante la insistencia del director y sobre todo al contarle la vaga idea de argumento que ha ideado, Handke accede finalmente a escribir únicamente el texto de diez escenas.

Son diez en total, diez poemas o diálogos que para Wenders se convierten en la tierra firme. Son sus islas, sus faros que iluminados en la noche guían los pasos de un lugar a otro. El proceso creativo de esta película es tremendamente interesante, valiente y admirable. Una película que se basa en la especificidad de una ciudad como Berlín y en unos diálogos que ponen poesía a esas localizaciones (WENDERS, 2005: 142).

Este es el comienzo de un singular proceso colaborativo entre ambos: Wenders envía a Handke las diez localizaciones seleccionadas de entre todas, Handke va escribiendo los textos para estas localizaciones y el director al irlos recibiendo los irá incorporando al rodaje ya en marcha.

Este descubrimiento fue una parte decisiva en la investigación, ya que los lugares seleccionados por Wenders se convertirían a su vez en nuestras

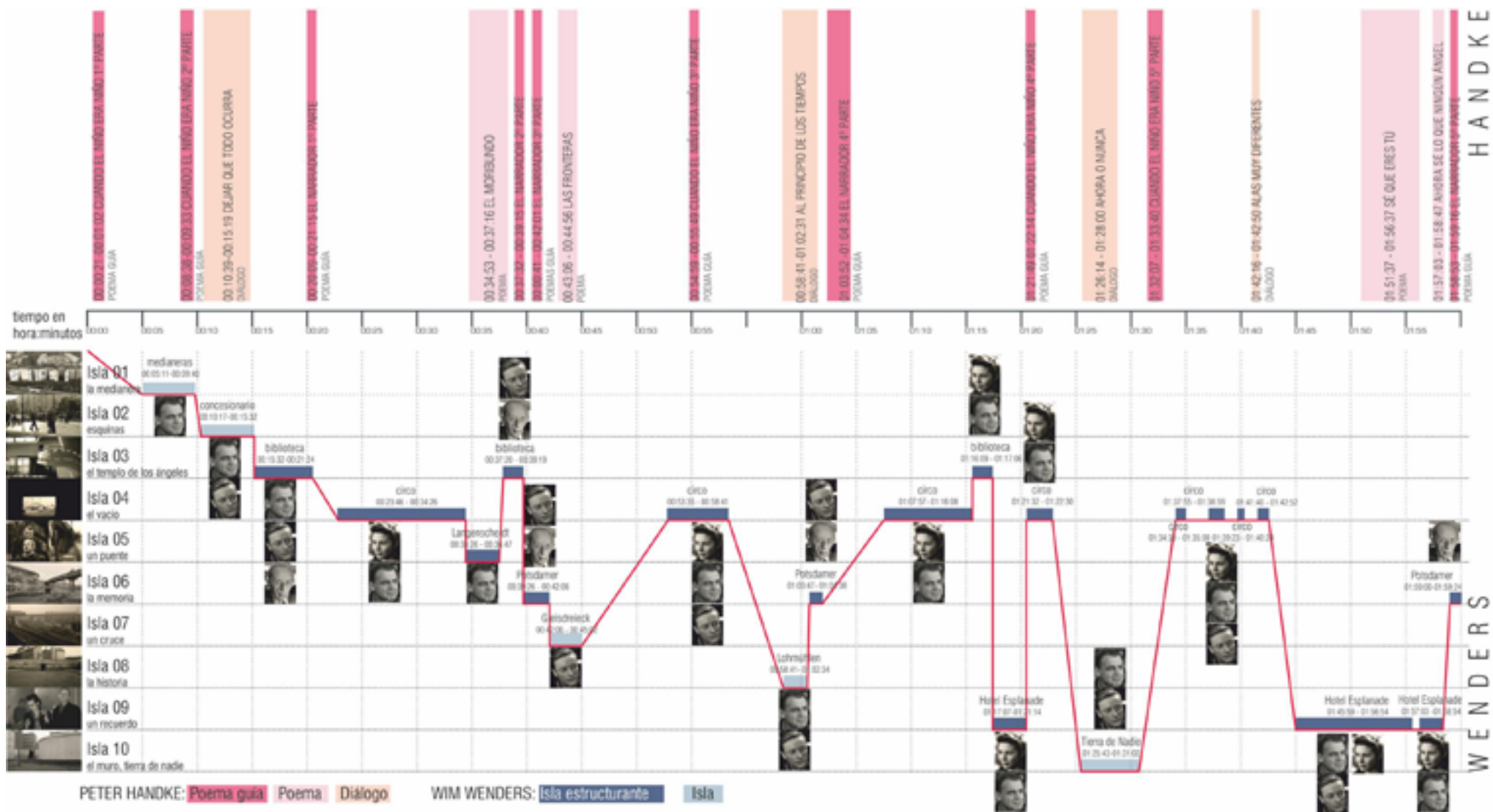
islas, los faros que guiarían nuestra investigación sobre Berlín. Nadie mejor que el director alemán para señalar lugares olvidados, y nadie mejor que Handke para ponerles poesía. Por lo tanto según nuestra teoría podríamos dibujar un nuevo mapa de Berlín a través de las diez localizaciones seleccionadas por Wim Wenders para ofrecer una nueva visión de la ciudad a través de sus *lugares olvidados*. En este momento de la investigación se hace imprescindible identificar los lugares exactos en los que aparecen los textos del escritor austriaco.

Descubrimos la versión comentada de la película editada por Filmax en 2003, que se convierte inmediatamente en una fuente imprescindible para este trabajo, ya que las explicaciones que da el director desvelan determinadas circunstancias del rodaje, y sobre todo muestra algunas referencias para identificar los textos de Peter Handke. Gracias a las propias palabras de Wenders sabemos que entre estas diez aportaciones existen cuatro grandes diálogos, y otras seis aportaciones son poemas. De esta manera los lugares seleccionados por Wenders a los que Handke pone sus palabras se convierten en la estructura principal de la investigación.

Los textos aportados por Peter Handke a la película se han identificado en torno a cuatro grandes diálogos y seis poemas, de entre los cuales destacan dos que se han fragmentado para recitarse a lo largo del film y que por ello conducen la narrativa y marcan el ritmo de la película, y que hemos denominamos *poemas guías*.

Tras la identificación de los textos de Handke en la película y la asociación a un lugar de la ciudad debíamos encontrar estos lugares en la ciudad de Berlín pasados veinticinco años. No podemos olvidar la complejidad de este proceso, pues Berlín ha pasado de ser una ciudad sitiada en un país dividido a convertirse en la capital de la Alemania reunificada, con todas las transformaciones que este singular cambio de situación puede conducir. Nuestro trabajo de campo sobre el Berlín de 2012

PUNTOS DE FUGA



Timeline de la película *El cielo sobre Berlín*. Mapas, lugares, poemas, personas.



Fotogramas de *El cielo sobre Berlín*. Localización del circo sur de la calle Friedrichstrasse donde se observan los lienzos de medianeras que daban al vacío donde se situaron las escenas.

nos permitió revisitar los lugares filmados por Wenders en 1986 y observar las transformaciones que habían sufrido, registrando los dos tiempos y comparándolos utilizando la herramienta del arquitecto por excelencia: el dibujo.

Por otra parte, y con el objeto de entender mejor la superposición de los lugares de Wenders con los diálogos y poemas de Peter Handke, se realizó un mapa de tiempo de la película, un gráfico en el que se superponen las dos capas y que representa de un modo visual el itinerario de la película.

Las diez localizaciones resultantes del cruce de la escritura de Handke con las escenas filmadas por Wenders, y que por tanto han servido para definir la cartografía berlinesa de *El cielo sobre Berlín*, se enumeran a continuación:

1. Las medianeras de Stadtring
2. El concesionario de Kurfürstendamm
3. La Biblioteca Estatal de Berlín
4. El circo de Friedrichstrasse

5. Langenscheidtbrücke
6. Potsdamer Platz
7. Gleisdreieck
8. Lohmühlenbrücke
9. Hotel Esplanade
10. Tierra de nadie

4. EL CIELO SOBRE BERLÍN, EL PUNTO DE PARTIDA DE UN NUEVO ATLAS

En la elaboración de nuestro atlas de Berlín tenemos documentada su situación en 1986 gracias a la obra de Wenders, y el trabajo de campo en Berlín nos permitía documentar su estado actual, siendo testigo de aquello que ha sobrevivido a estos veinticinco últimos años. Para completar la investigación con la narración de un tiempo anterior al del rodaje, recurrimos a la obra *Paseos por Berlín* (HESSEL, 1997) publicada por primera vez en 1929 con el título original *Spazieren in Berlin*. Este hallazgo

ha sido fundamental para entender la ciudad en el pasado desde la perspectiva de nuestra investigación, ya que la obra de Hessel describe la capital alemana a partir de la acción de recorrer sus espacios en primera persona —no en vano el escritor fue bautizado por Walter Benjamin como el *flâneur* de Berlín—. Hessel constituye así otro testigo que, al igual que Wenders y que nosotros mismos, recorriera la ciudad en su tiempo para investigar sobre ella y describirla. De cara a nuestra labor investigadora, Hessel ha sido un perfecto guía del Berlín del pasado, ya que sus paseos berlineses en la década de 1920 describen muchos de los espacios que Wenders seleccionó para su película.

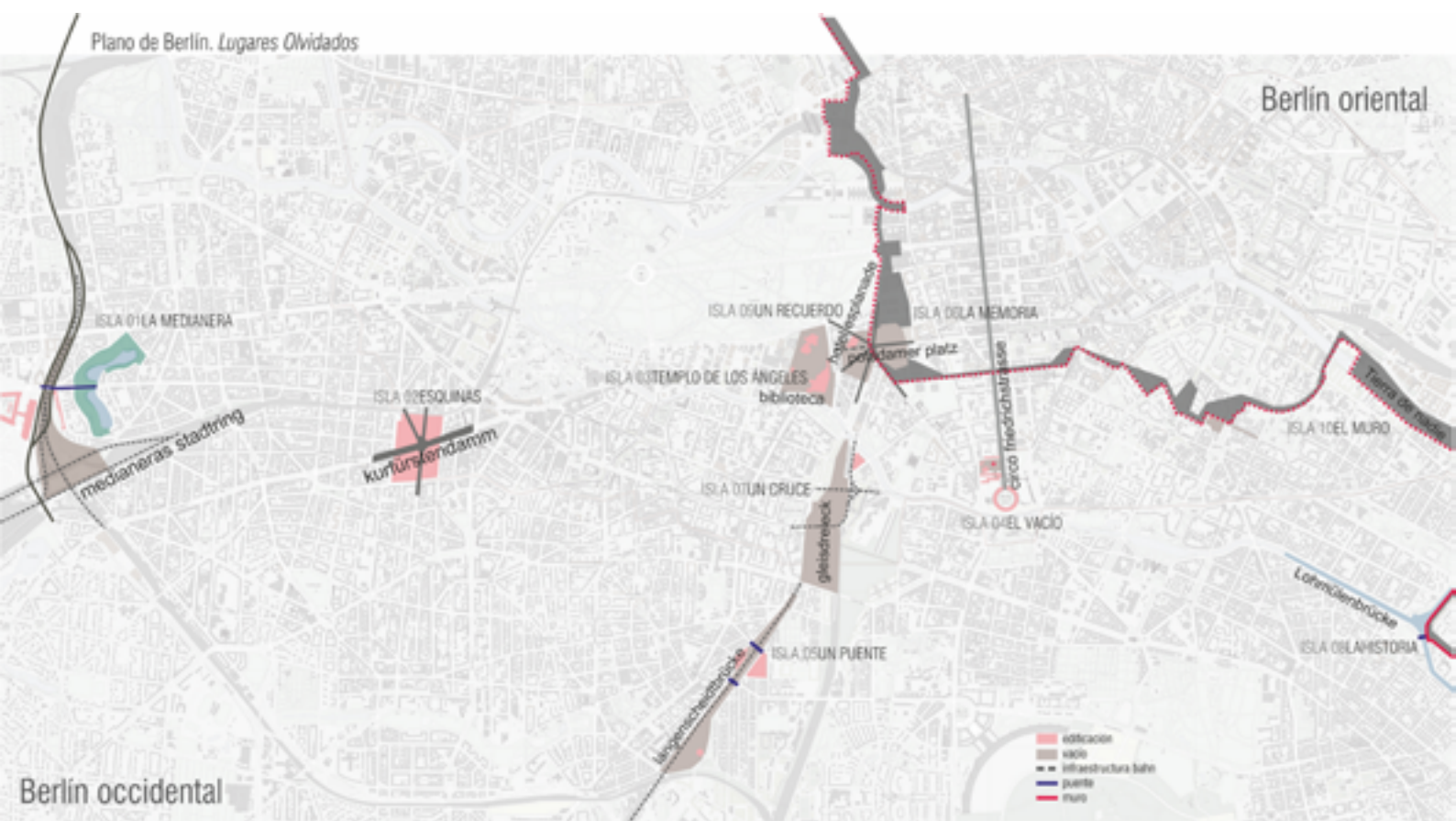
Por lo tanto, el atlas no pretende ser solo un viaje por la ciudad, sino convertirse al mismo tiempo un viaje al pasado de Berlín, en 1986, cuando se produce el rodaje de la película, y también a la historia más antigua de estos lugares gracias a Franz Hessel. Cruzamos estas geografías de la ciudad para establecer una cartografía de Berlín, que nos aporte una visión cruzada desde la mirada del escritor, la del cineasta y la del arquitecto, en un

viaje desde principios del siglo xx hasta la actualidad (CAPEL SÁEZ, 2001). La película *El cielo sobre Berlín* hace de nexo entre pasado y presente y nos ayuda a redescubrir el paisaje y la actividad de la ciudad siguiéndola como guía del viaje.

Este es nuestro nuevo atlas *warburgiano* de Berlín (DIDI-HUBERMAN, 2010), estructurado en diez *islas* tal como las hemos entendido en la obra de Wenders y Handke. El atlas de Berlín que proponemos presenta una ciudad a la que se puede acceder viajando a través de sus fragmentos. La década de los años ochenta está ilustrada por los fotogramas de Wenders y conducidos por las palabras de Handke. Los primeros años del siglo xx se describen gracias a las palabras de Franz Hessel, acompañados por imágenes y mapas antiguos que ilustran el pasado y la memoria de la ciudad. Finalmente con nuestro viaje al Berlín actual, recogemos imágenes de estos lugares y elaboramos mapas que recogen la experiencia propia (HARMON, 2009).

El atlas de Berlín se ha constituido en diez apartados, diez elementos que componen la geografía y el paisaje de una ciudad. Diez fragmentos

Mapa de Berlín. Las Islas de Wenders.



que son a su vez diez cualidades con las cuales con las que se puede definir la ciudad de Berlín:

LA MEDIANERA. Isla 01 Medianeras de Stadtring
ESQUINAS. Isla 02 Concesionario Kurfürstendamm

EL TEMPLO DE LOS ÁNGELES. Isla 03 Biblioteca Estatal de Berlín

EL VACÍO. Isla 04 El circo de Friedrichstrasse

UN PUENTE. Isla 05 Langenscheidtbrücke

LA MEMORIA. Isla 06 Potsdamer Platz

UN CRUCE. Isla 07 Gleisdreieck

LA HISTORIA. Isla 08 Lohmühlenbrücke

UN RECUERDO. Isla 09 El hotel Esplanade

EL MURO. Isla 10 Tierra de Nadie

La película *El cielo sobre Berlín* ofrece un conocimiento paralelo de la ciudad, no completo ni sustituto de los otros, sino sencillamente uno más. No se puede afirmar que se conoce Berlín tras haber visto la película, pero sí podemos afirmar que la ciudad de los vacíos mostrada por Wim Wenders forma parte de ese otro conocimiento y que es parte fundamental de Berlín también. Cartografiar las localizaciones de la obra de Wim Wenders tal como eran en 1986 nos ha permitido descubrir y señalar los elementos de Berlín que aún perduran formando parte del catálogo de lugares olvidados de la ciudad. Hemos constatado también que estos lugares conservan mejor los valores que les hicieron formar parte del Berlín de Wenders cuanto menor ha sido la intervención sobre ellos. Los que han sido transformados sin entender sus verdaderos valores han reproducido imágenes anodinas que podrían estar en cualquier otro lugar del mundo fabricando un cliché de ciudad.

Los lugares olvidados de nuestras ciudades, lejos de ser espacios prescindibles como suelen ser vistos desde la disciplina urbanística, pueden ser soporte y punto de apoyo en el trabajo del arquitecto sobre la ciudad, trabajar con el proyecto intersticial en la ciudad, anónimo, callado y pequeño, hace mucho más por su habitabilidad que los ambiciosos proyectos arquitectónicos o urba-

nísticos como la megalómana transformación de la Potsdamer Platz berlinesa, como bien documenta Wim Wenders en su película. Los lugares olvidados son espacios llenos de energía donde la ciudad se nos ofrece de una manera abierta y sugerente, y el hecho de aceptar este ofrecimiento y saber reconocerla en estos fragmentos constituyen una materia prima fundamental con la que abordar el proyecto. Los lugares olvidados son lugares en los que la destrucción es solo aparente, ya que componen un paisaje intermedio entre la construcción y la reconstrucción. Paradójicamente, los lugares olvidados son discontinuidades urbanas en las que la ciudad se resiste a ser olvidada. Es fundamental en nuestro trabajo de arquitectos mantenerlos vivos, rescatar su memoria, tal y como aprendimos del trabajo de Wim Wenders en sus películas. ■

NOTAS

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

- 1 La primera vez que se acuñó el término *terrain vague* fue en 1995 por Ignasi de Solà-Morales en un artículo homónimo en el que exponía la definición o descripción del término. El artículo, recogido posteriormente en la monografía *Territorios* (SOLÀ-MORALES, 2002), centraba la atención sobre los espacios sin urbanizar que la ciudad contemporánea había producido en el proceso de colonización del territorio.
- 2 En 1972 Italo Calvino escribió el libro *Las ciudades invisibles*, una aproximación a los paisajes de ciudades imaginadas. El libro, como él mismo cuenta, fue confeccionado a partir de reflexiones breves escritas en diferentes momentos, fragmentos de ideas que se fueron guardando en carpetas, visiones fugaces de

una ciudad imaginada, invisible a ojos de una mirada convencional. Esta colección de escritos sobre determinadas facetas de las ciudades fue creciendo hasta finalmente convertirse en un libro.

- 3 Este registro de la ciudad para hacerla perdurar en el tiempo y convertirla en transmisora de la memoria de un lugar, se ve reforzada con los argumentos de Giuliana Bruno en su *Atlas de las emociones*. En su viaje a los lugares marginales de Berlín, las zonas rurales de India o las periferias de algunas de las ciudades más importantes del mundo, constata que los sentimientos están muy ligados al contexto de quien los experimenta y las emociones conectadas de manera indisoluble con el lugar donde se producen.
- 4 La primera colaboración del director Wim Wenders con el escritor austriaco Peter Handke, se remonta a 1969 en un corto de doce minutos, titulado *3 American LP's* (*Drei Amerikanische LP's*, 1969), en el que ambos conversan sobre la música americana y su influencia en Europa. La siguiente colaboración se remonta a 1972, cuando Wenders realiza la película basada en el libro homónimo de Handke *El miedo del portero ante el penalti* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1972). En 1975 vuelven a colaborar para rodar la película *Falso movimiento* (*Falsche Bewegung*, 1975), en la que Handke escribe un guión basado en la obra de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795). En 1986 Wenders decide recurrir de nuevo a Handke para que escriba el guión de la película *El cielo sobre Berlín*, trabajo que se publicaría años más tarde con título homónimo (WENDERS y HANDKE, 1992).

CAPEL SÁEZ, Horacio (2001). *Dibujar el mundo: Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

COOK, Roger F., GEMÜNDEN, Gerd (1997). *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*. Detroit: Wayne State University Press.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.

GOETHE, Johann Wolfgang (1795). *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Berlin: Johann Friedrich Unger.

HANDKE, Peter (1972). *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt: Erzählung.

HARMON, Katherine A. (2009). *The map as art: contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural Press.

HESSEL, Franz (1997). *Paseos por Berlín*. Madrid: Tecnos.

MARTIN BRADY, Joanne Leal (2005). *Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition*. Amsterdam: Rodopo.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

WENDERS, Wim (2005). *El acto de ver. Textos y Conversaciones*. Barcelona: Paidós.

WENDERS, Wim; HANDKE, Peter (1992). *Der Himmel über Berlin*. Frankfurt: Ein Filmbuch.

REFERENCIAS

BRUNO, Giuliana (2002). *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film*. London: Verso.

CALDWELL, David; REA, Paul W. (1991). Handke's and Wenders's Wings of Desire: Transcending Postmodernism. *The German Quarterly*, 64(1), 46-54.

CALVINO, Italo (1998). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.

A(T)LAS DEL DESEO. BERLÍN Y LA CIUDAD DE LOS LUGARES OLVIDADOS

Resumen

Los lugares olvidados son mundos dentro de otros mundos, son lugares sin reglas establecidas, sin orden ni control. Lugares expectantes para ser soñados. Nos hablan de la complejidad y de los límites difusos entre la ciudad planificada y la no planificada. A través de la película de Wenders *El cielo sobre Berlín*, analizando especialmente su guión y proceso de rodaje, indagamos sobre ciertos lugares significativos de la capital alemana que comparten muchas de las cualidades de estos lugares olvidados y que fueron cuidadosamente seleccionados por el director en 1987. Descubrimos así un proceso creativo como suma de fragmentos de escenas asociadas con lugares de la ciudad que construyen un itinerario que propicia una experiencia inédita y novedosa sobre la ciudad de Berlín.

Palabras clave

Wenders; Berlín; *terrains vagues*; atlas; poemas; arquitectura; ciudad.

Autor

M^a José Márquez Ballesteros (Málaga, 1975) es doctora por la Universidad de Málaga e investigadora del Instituto Hábitat, Turismo y Territorio (UPC-UMA). Ha organizado e impartido diversos cursos sobre cine y arquitectura. Sus líneas de investigación se centran en el cine como herramienta de investigación en arquitectura y ha contribuido con comunicaciones en diversos congresos universitarios de ámbito internacional. Contacto: mjmarquez@uma.es.

Javier Boned Purkiss (Madrid, 1959) es doctor por la Universidad Politécnica de Madrid e investigador principal del Grupo de Investigación "Comunicación, Tecnología y Arquitectura" (ETS de Arquitectura, Universidad de Málaga). Ha organizado e impartido diversos cursos sobre cine, música y arquitectura. Sus líneas de investigación se centran en la arquitectura como hecho multidisciplinar, habiendo realizado comunicaciones en congresos internacionales, así como capítulos de libros y artículos sobre las relaciones cine-arquitectura y la ciudad como hecho sonoro. Contacto: fjboned@uma.es.

Alberto E. García Moreno (Granada, 1979) es doctor por la Universidad de Málaga e investigador del Instituto Hábitat, Turismo y Territorio (UPC-UMA). Imparte docencia en la ETS de Arquitectura de Málaga y ha participado en diferentes cursos sobre la enseñanza de arquitectura a través del cine. Su investigación se desarrolla en torno a la producción cultu-

MAPPING WINGS OF DESIRE: BERLIN AND THE CITY OF FORGOTTEN PLACES

Abstract

The forgotten places are worlds within other worlds, places without set rules, with no order or control. They are places waiting to be dreamed of. They speak to us of the complex and blurred line between the planned and the unplanned city. Through Wenders's film *Wings of Desire*, with special focus on its script and filming process, we explore certain significant places in the German capital that share many of the qualities of such forgotten places, which were carefully chosen by the director in 1987. In doing so, we reveal a creative process involving a series of fragments of scenes associated with places in the city that build an itinerary offering an original and innovative experience of the city of Berlin.

Key words

Wenders; Berlin; *Terrains Vagues*; Atlas; Poems; Architecture; City.

Author

María José Márquez Ballesteros (b. Málaga, 1975) holds a PhD from Universidad de Málaga, and works as a researcher at Instituto Hábitat, Turismo y Territorio (UPC-UMA). She has organised and taught numerous courses in cinema and architecture. Her research interests focus on the cinema as a research tool in architecture and she has presented her work at various international conferences. Contact: mjmarquez@uma.es

Javier Boned Purkiss (b. Madrid, 1959) holds a doctorate from Universidad Politécnica de Madrid. He is the principal investigator for the Communication, Technology and Architecture Research Group (School of Architecture, Universidad de Málaga), and he has organised and taught numerous courses in cinema, music and architecture. His research interests focus on architecture as a multidisciplinary phenomenon, and he has given talks at international conferences and contributed chapters to books and published articles on the relationships between cinema and architecture and the city as a sonic event. Contact: fjboned@uma.es

Alberto E. García Moreno (b. Granada, 1979), who holds a PhD from Universidad de Málaga, is a researcher at Instituto Hábitat, Turismo y Territorio (UPC-UMA). He teaches at Málaga's School of Architecture and has participated in various courses on teaching architecture through cinema. He pursues research into popular cultural production,

ral de masas, especialmente la cinematográfica, y su relación con el turismo, fruto de la cual ha realizado diversas publicaciones de ámbito internacional. Contacto: algamor@uma.es.

Referencia de este artículo

MÁRQUEZ BALLESTEROS, M^a José, BONED PURKISS, Javier, GARCÍA MORENO, Alberto E. (2016). A(t)las del deseo. Berlín y la ciudad de los lugares olvidados. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 155-166.

especially cinema and its relationship with tourism, a topic on which he has published numerous papers in international publications. Contact: algamor@uma.es

Article reference

MÁRQUEZ BALLESTEROS, M^a José, BONED PURKISS, Javier, GARCÍA MORENO, Alberto E. (2016). Mapping *Wings of Desire*: Berlin and the City of Forgotten Places. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 155-166.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

I. Recepción y aceptación de originales

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos acepta la publicación de ensayos inéditos sobre temas interdisciplinarios o monotemáticos relacionados con la teoría y/o praxis cinematográfica que destaquen por su carácter innovador. Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), guardados como archivo .rtf, .odt o .docx utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios. Se establecen dos períodos anuales de recepción de originales (*call for papers*): enero (para el número publicado en enero-junio del año próximo), y junio (para el número de julio-diciembre). Estas fechas son orientativas, ya que los plazos definitivos se publicarán en la página web. La aceptación de los manuscritos se comunicará a sus autores en el plazo máximo de seis meses. El tema del monográfico de cada número será publicado con la debida antelación en la página web www.revistaatalante.com. Siempre que el texto sea original, se adecúe a las normas de estilo de la revista y cumpla con los estándares y el rigor propios de una revista de humanidades, el Consejo de Redacción lo someterá a un proceso de evaluación externa por pares, que respetará el anonimato de autores y evaluadores (sistema de doble ciego o *peer review*) con el fin de evitar posibles sesgos. En el caso de que el número de artículos recibidos en una determinada convocatoria sea muy elevado, el Consejo de Redacción realizará una selección previa a la evaluación por pares, descartando aquellos menos adecuados. De no cumplirse las cláusulas iniciales, el ensayo será desestimado sin haber mediado consulta externa. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por las colaboraciones publicadas.

2. Normas de publicación

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com.

1. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, bibliografía y textos complementarios).
2. Encuanto al formato, los textos se presentarán en tipografía Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada. El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso y sin separación adicional entre párrafos. El título y los ladillos se destacarán en negrita. Las notas, si las hubiere, serán lo más breves posibles y se incluirán al final del

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

I. Receipt and approval of original papers

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos approves of publishing unpublished papers on interdisciplinary or monothematic topics related to the theory and/or practice of cinema which are also remarkable for their innovative style. Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as a .rtf, .odt or .docx file using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files. There are two periods for the call for papers along the year: January (for the papers to be published in the edition of January-June of the following year), and June (for papers to be published in the edition of July-December). These dates are illustrative, as the final deadlines will be posted on the website. Authors will be informed of the approval of their texts in a term of six months maximum. The topic of the monograph for every edition will be published in advance on the website www.revistaatalante.com. As long as the text is original, and it respects the guidelines of the journal and fulfills the standards and rigor of a humanities journal, the Editorial Board will carry out a process of external assessment of peer review, respecting the anonymity of the authors and the reviewers in order to avoid possible bias. In the event that the number of articles received in a given call is very high, the Editorial Board will make a selection before the peer review, discarding those less suitable. If the essay does not satisfy the initial clauses, it will be rejected without external query intervening. *L'Atalante* does not offer remuneration for publishing collaborations.

2. Publishing guidelines

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers on the website www.revistaatalante.com.

1. The length of original papers may vary between 5000 and 7000 words (including notes, references and complementary texts).
2. Regarding the format, texts must be in Times New Roman font, have font size of 11 points and a justified alignment. The text must be single-spaced, without any kind of indentation and without additional separation between paragraphs. Title and section titles must be in bold type. Notes, if they exist, must be as brief as possible and will be included at the end of the text without using the au-

texto sin utilizar la herramienta automática de los procesadores de textos. Se indicarán con un superíndice en su lugar correspondiente ⁽¹⁾; al final del texto, bajo el encabezado Notas, se redactará la explicación correspondiente a cada nota, precedida por el número que se le asocia, en formato Times New Roman y tamaño 9.

3. Los textos se acompañarán de
 - Un abstract o resumen de 120-150 palabras;
 - De 5 a 8 palabras clave;
 - Una nota curricular de cada autor/a de 60-80 palabras, en la que se hará constar el lugar y año de nacimiento, la afiliación laboral, líneas de investigación en curso y publicaciones u obras de creación recientes (si las hubiere).
4. Los originales serán aceptados en lengua española y/o inglesa.
5. En el caso de que el equipo de *L'Atalante* decida publicar el número en el que aparecerá un determinado artículo en edición bilingüe, el autor del texto deberá proporcionar la traducción y asumir los costes que se deriven de la revisión del texto (en ciertos casos se podrá aplicar una cuota cero para estudiantes e investigadores en paro que acrediten dicha situación).
6. Las cursivas se aplicarán solo para extranjerismos, destacado de palabras y citación de obras y películas.
7. Para las citas textuales se emplearán comillas angulares, inglesas y simples según la siguiente gradación: «... " ' ... ' ... " ...»
8. La primera vez que se haga referencia a una película se indicará del siguiente modo: *Título en español* (Título original, Director, Año).
9. Dentro del cuerpo de texto del artículo se empleará el sistema de citado Harvard [(APELLIDO, Año de publicación: páginas)]. La referencia completa deberá aparecer al final del texto, en un bloque identificado como Bibliografía, en el que los autores se mencionarán ordenados alfabéticamente según apellido siguiendo el sistema de citación bibliográfica internacional APA [APELLIDO(s), Nombre del autor/a (año de edición). *Título*. Lugar de edición: Editorial]. Para la citación bibliográfica de artículos, capítulos de libros, actas y otras modalidades textuales y audiovisuales, consúltase la versión íntegra de las normas de estilo de la publicación, disponible en la web arriba indicada; en ella se mencionan ejemplos varios.
10. El autor deberá proveer a la redacción de imágenes que ilustren su artículo a 300 ppp (formato jpeg, tiff o psd). Se recomienda ilustrar cada artículo con 4-6 imágenes. Solo se aceptan imágenes con la autorización expresa del autor o de la casa editorial. La publicación de imágenes se lle-

automatic tool of word processors. These notes must be signalled with a superscript in its corresponding place⁽¹⁾; at the end of the text, under the heading Notes, the corresponding explanation for each note must be written after the number linked to it, in Times New Roman font with a font size of 9 points.

3. Texts must come with
 - An abstract around 120-150 words long;
 - 5 to 8 key words;
 - A curricular note of each author of around 60-80 words, where place and year of birth of the author must be specified, as well as his or her profession, his or her current research lines and published materials or recent works (if they exist).
4. Original papers may be sent in Spanish and/or English.
5. If it is decided that the manuscript is to be published in a bilingual issue, the author will provide the translation and cover the costs derived from proofreading (in some cases, such as students and unemployed scholars who prove their situation, this cost will be zero).
6. Italics must be applied only on foreign words, for emphasis on words and quotations of works and films.
7. Fortextualquotations,AmericanandBritishquotationmarks must be used in the following order: “.....”
8. The first time a reference to a film is made, it must be written as follows: *Title in the language of the article* (Original Title, Director, Year).
9. Harvard citations system [(SURNAME, Year of publication: pages)] must be used in the corpus of the article. The complete reference must be at the end of the text, under the heading Bibliography, where the authors must be mentioned in alphabetical order considering the surname, according to the international bibliographic citation system APA [SURNAME(s), Name of the author (year of publication). *Title*. Place of publication: Publisher]. For the bibliographic citation of articles, book chapters, minutes or other textual and audiovisual materials, please check the complete version of the publishing guidelines, available on the aforementioned website, several examples are also mentioned there.
10. Authors must provide images with a 300 ppi format (.jpeg, .tiff or .psd file) to the editorial staff to illustrate their articles. It is advisable to use 4 to 6 images to illustrate each article. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* will only accept images with the express authorization of the author or the publisher. The publication of images will be carried out on promotional, didactic or research purposes only. The source and the name of the author of the work mentioned must be specified in the corpus of the article and/or the caption. The author of the article who wants to repro-

vará a cabo atendiendo a fines promocionales, docentes y de investigación. Se indicará la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada en el cuerpo del artículo y/o pie de foto. Es responsabilidad del autor o autora que quiera reproducir una obra protegida solicitar el permiso correspondiente para su publicación en la versión impresa y digital de la revista, y firmar un documento del que le proveerá *L'Atalante* donde se haga constar dicha circunstancia. Esto incluye la reproducción de fotogramas (capturas de pantalla) de películas, para cuya reproducción los autores deberán solicitar el permiso expreso de la actual distribuidora en España.

11. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por las colaboraciones publicadas.

duce a copyrighted work is held responsible of previously requesting permission to reproduce it in the printed and digital editions of the journal and must sign a document provided by *L'Atalante* in which this fact is stated. This includes the reproduction of film stills (screen shots), for which the authors must seek permission from the current distribution company in Spain.

11. *L'Atalante* does not offer any compensation for the published articles.

shangrila textos aparte

un espacio fuera de cuadro



*Sólo los ladrones, los espías,
los amantes, los diplomáticos
y todos los esclavos conocen
los recursos y los deleites de
la mirada.*

Balzac

Sin título, Chris Marker, 1957

UNA REVISTA

Shangrila Derivas y Ficciones Aparte

SEIS COLECCIONES DE LIBROS

Contracampo - [Encuadre]

Hispanoscope - Intertextos

The Searchers - Swann

www.shangrilaediciones.com

CON A DE ANIMACIÓN

Nº 6 2016 Revista anual de investigación

6
ESPECIAL
MOTION
GRAPHICS

Con A de animación es una revista anual dedicada a la animación en todas sus facetas. En este sexto número ofrecemos una panorámica de la animación aplicada al motion design, homenajeando así la figura de Saul Bass en el vigésimo aniversario de su desaparición. La revista presenta la revisión de algunos de los estudios españoles dedicados al grafismo animado, así como otras figuras internacionales. Cuenta además con un apartado de investigación con artículos de investigadores de todo el mundo.

Organiza:
Grupo de Animación: Arte e Industria.
Departamento de Dibujo
Universitat Politècnica de València

Distribuye:
Sendemà
<http://sendemaeditorial.com>
info@sendemaeditorial.com

cine, emoción, intuición

détour



detour.es | @tdetour

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

Compra y suscripciones

Calle del Gobernador, 18

28014 Madrid

secuencias@maiaediciones.es



DESEO SUSCRIBIRME A **SECUENCIAS**. Revista de Historia del Cine A PARTIR DEL NÚMERO . . .

Nombre

Apellidos

Dirección postal

SUSCRIPCIÓN ANUAL (DOS NÚMEROS)

1 año	España	Europa	Otros países
Individual	17 euros	27 euros	32 euros
Institucional	23 euros	40 euros	45 euros

SUSCRIPCIÓN BIANUAL (CUATRO NÚMEROS)

2 años	España	Europa	Otros países
Individual	30 euros	54 euros	63 euros
Institucional	45 euros	80 euros	90 euros

FORMA DE PAGO

☐ Talón nominativo a favor de *ABADA Editores SL. Revista Secuencias*

☐ Transferencia bancaria a la cuenta nº 0128 0220 36 0100007225

☐ Domiciliación bancaria. Titular de la cuenta

Señores: les agradeceré que con cargo a mi cuenta atiendan, hasta nueva orden, los recibos que *ABADA Editores. Revista Secuencias* les presente para el pago de mi suscripción a **SECUENCIAS**.

Fecha

Firma

L'A

CINE L'ATALANTE

Podcast semanal del
CINEFÓRUM L'ATALANTE
sobre actualidad e historia cinematográfica

disponible en
UPV RTV

Equipo
Héctor Gómez
Guillermo Rodríguez
Albert Ferrer
Miquel Tello

facebook • twitter



Actividades

■ Ciclos de cine con presentación y coloquio (de octubre a junio)

Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

- Los martes a las 18:00 en el Colegio Mayor Rector Peset
 - Los jueves a las 18:00 en el Palacio de Cerveró
- Ciclos de temática científica

■ *Nits de cinema al claustre de La Nau*, en julio a las 22:00

Cine de verano al aire libre en el edificio histórico de la Universitat de València
Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

■ La Cabina. Festival Internacional de Mediometrajés

En noviembre en La Filmoteca, La Nau y otros espacios · www.lacabina.es

Más información:

auladecinema@uv.es · www.uv.es/auladecinema · redes sociales

EDITA



COLABORA



Departament de Ciències de la Comunicació
Facultat de Ciències Humanes i Socials

Delegació d'Estudiants · Servei d'Informació
i Dinamització dels Estudiants · SeDI

Aula de Cinema · Vicerektorat de Cultura,
Igualtat i Planificació

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la
Comunicació · Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació