L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

N.9 ENERO 2010 4€

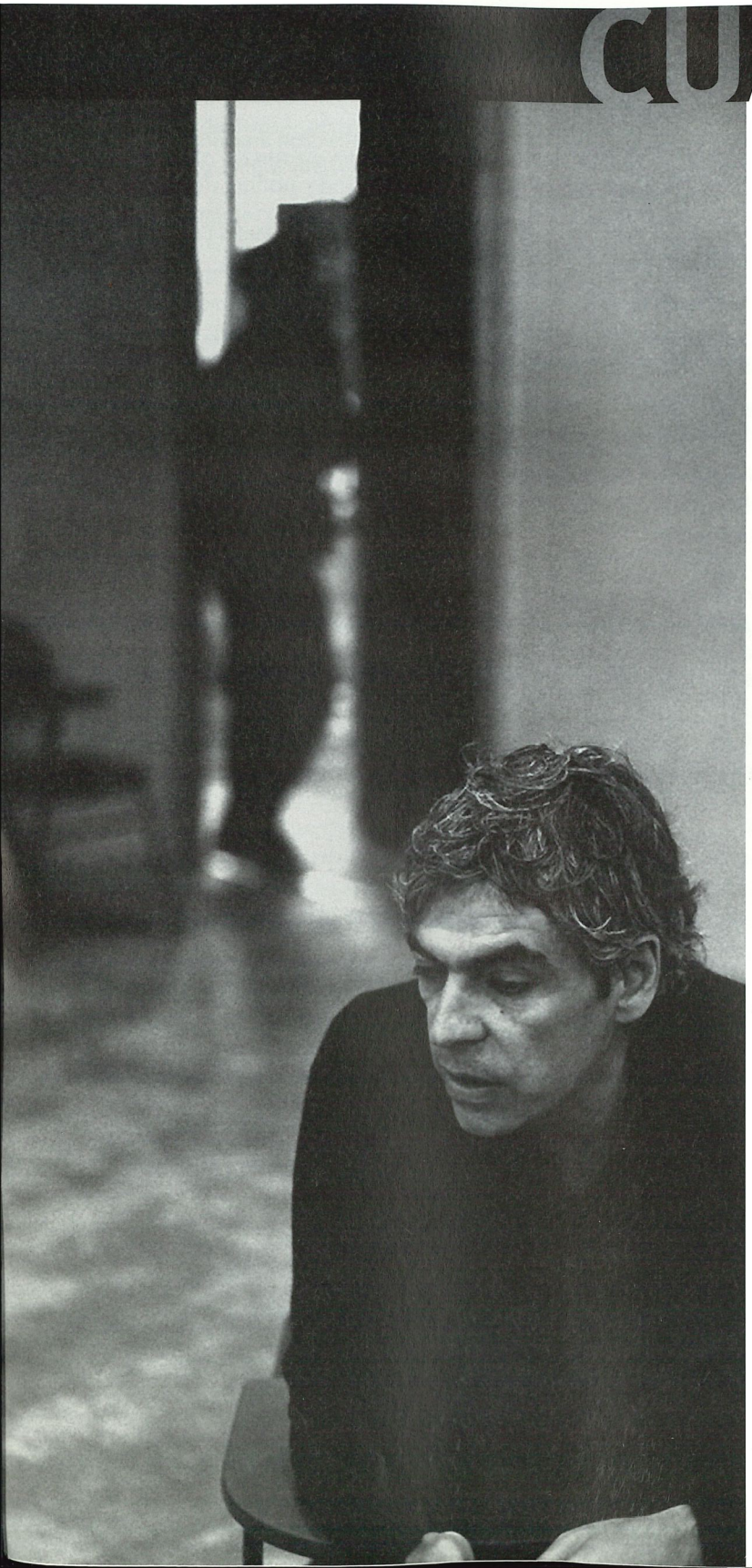


DIÁLOGO / Isaki Lacuesta

(DES)ENCUENTROS / Viaje a los cines del sur

CUADERNO

(no) ficción



Pedro Costa

Margarita Ledo Andión

DE LA NO FICCIÓN

Ficción, no ficción. Una pregunta recorre el cinema, una pregunta que suele tomar cuerpo en esa frontera que el contrabandista atraviesa y que traza en el momento en que la atraviesa deshaciendo una vieja consigna: *la fiction c'est moi*... la ficción soy yo; el documental, los otros. Firmado: Godard.

Porque la frontera convencional no le da derecho de paso, el autor-contrabandista debe producir un nuevo objeto que le deje avanzar, un objeto que mantenga su invisibilidad a los ojos de lo institucional (y de sus modos de representación, el tan y suntuariamente citado MRI), un objeto que preserve una cierta aureola de riesgo y, sobre todo, que exhiba y se jacte de la imposibilidad de retroceder. Un nuevo objeto portador de una contraseña que sólo la persona iniciada va a ser capaz de descodificar, de descifrar y de mimar. En este escenario, obviamente, la relación ficción/no ficción acostumbra a adoptar un tono pasional, de filiación, de amor. Pero existen otros escenarios.

¿De qué modo la no ficción se inscribe en la narración ficcional? O, mejor, ¿el estilo de repertorios, cartas, legajos, materiales encontrados, cuadernos de viaje pueden llegar a ser un referente contemporáneo para el texto fílmico? Todo aquello que nace para no ser mostrado —filmes familiares, escritos (auto)biográficos, el relato exploratorio, ilimitado y vivido— ¿se está convirtiendo en modelo a imitar?

Lo cierto es que todos y cada uno de estos materiales —y empleamos la palabra *materiales* no como un genérico, sino en su sentido literal y elemental, como materia múltiple de la que está hecho el cinema—, su engarce discursivo, construye entre sí un escenario performativo *ad hoc* que existe porque es transitado por un autor, por un espectador que quiere el encuentro con una puesta en forma de apariencia real,

sin poder, a priori, reconocer nada más que su goce en suspenso.

Su posición —la de esta figura a la vez autoral y espectatorial— respecto de los materiales la reconocemos tanto en la cámara subjetiva como en la distancia justa de la observación amoral.

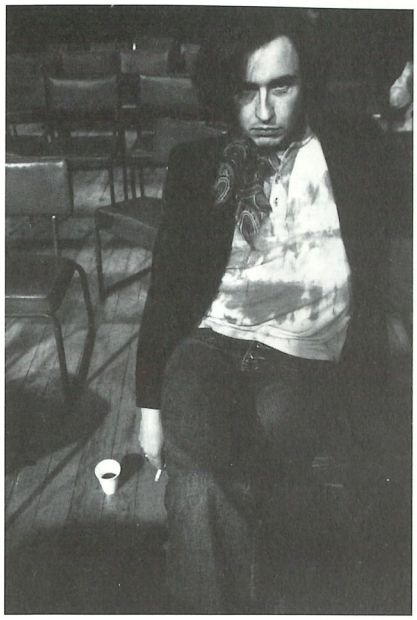
Y es esta figura expectante (antes y después de la obra) la que trae en su mano lo no ficcional como modo de narrar. La que resiente y necesita las estructuras a la vista, el conflicto entre lo que ve y cómo lo ve, la historia "sin fin" de una heroinómana en el barrio lisboeta de As Fontaiñas y la atmósfera de la escuela de pintura holandesa en *No Quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000).

Exceso y carencia

Existe una doble exposición que el Žižek analista del último Lacan trae para el cinema: la diferencia entre el síntoma como un aquel velado, reprimido, indicio de lo enfermo, o el síntoma como materialización de un cierto goce excesivo del que resulta esa plenitud, esa *joie de vivre* difícil de imitar. No tengo que decirles que sitúo la entrada de las formas de la no ficción en los modos actuales de narrar como la encrucijada del síntoma-carencia con el síntoma-exceso y que me sitúo en la segunda de las acepciones para tratar de ver el sentido de la influencia de lo no ficcional en la ficción y, sobre todo, su necesidad[1].

Y para acercarme a lo que pretendo contar, echo mano de lo más evidente, del realismo como modo y como tránsito de lo real a la ficción, y de la no ficción como lo próximo-lejano que se activa, que sólo el espectador puede activar. El realismo como convención y la no ficción como materia que nos adentra en otro modo de narrar, con un retorno claro a posiciones de la vanguardia histórica y a un ensayo de reactualización de la modernidad que en corto pasamos a denominar «cine de lo real».

En algún lugar califiqué el realismo contemporáneo como militante, amparándome en una consideración abismal de Badiou: la utilización sin escrúpulos del material humano. De lo más íntimo a la alteridad, ya no evitamos relatarnos en el mismo acto de relatar, transformarnos en mirones de lo otro desde el interior de nuestro, tal vez, desasosiego original. Y algo tan material como el deseo busca la no ficción como puerta hacia el imaginario, que es, para la especie cinéfila, el espacio más concienzudamente trabajado.



En *24 hour party people* (2002), Winterbottom retrata una generación de músicos de Manchester, como si fuese una reconstrucción documental con personajes que vuelven a hacer de sí mismos

«La vanguardia, en efecto —y tal es su manera de dar cabida a la novísima pasión por lo real—, sólo concibe el arte en presente y quiere forzar el reconocimiento de ese presente» (BADIOU 2005: 170). La idea que el filósofo Alain Badiou expresa y desarrolla en su atenta observación de todo lo que caracteriza la vanguardia histórica en su obra *Le siècle* (2005) es, tal vez, la entrada que más se ajusta a una mirada sobre el cine de lo real como expresión del siglo XX, de lo real como material, y a la pasión por lo real como actitud autoral; además del retorno hacia aquellos momentos de quiebra que nos dejaron propuestas filmicas como el Neorrealismo, la *Nouvelle Vague* o el *Free Cinema.* Estas corrientes, aquí y ahora, condensan el deseo de volver los ojos hacia lo carnal de nuestro propio tiempo, mientras Rossellini extiende sus alas sobre Kiarostami y los jóvenes airados —la generación de Pinter y de Lindsay Anderson— encuentran sus ecos en las variaciones que se nutren, de nuevo, del presente como tema, del mundo como escenario y del pálpito de lo inacabado, abriendo sus puertas a una cierta utopía de la que el realismo militante se convierte en presencia ontológica, en *index*.

La consigna de François Truffaut a favor de un cinema que «se te parezca» vuelve a ser referencia desde los noventa con obras que ya no discuten su estatuto artístico; obras que se permiten retomar, incluso, el marchamo de experimental —de cine de baja codificación— y que se vuelcan en recuperar imágenes perdidas que la propia sociedad produce de sí misma —del *found footage* a los filmes de familia.

El cine —que intenta conseguir, por una parte, su articulación como hecho cultural y, por otra, determinar su opción por determinados sujetos que no están hechos con el tejido de los sueños (Barthes, Barthes)—, no diferencia tanto entre ficción y/o no ficción como entre cineastas pegados a la experiencia de determinada realidad y que quieren tratarla para que acceda a su puesta en cinema como vía hacia la sociedad y los que no. El autor que nos sirva de ejemplo tiene que ser un autor que se plantee la cuestión del público plural, del público no especializado, de la obra como objeto para todos los públicos.

Porque sólo se puede entender la vuelta al realismo como ese dejar que la vida fluya para adentro de la película, como un cinema-

Una cierta utopía de la que el realismo militante se convierte en presencia ontológica

tiempo, como espera —desde la mejor de las enseñanzas flahertianas— y como deseo de que las cosas sean de otra manera; también como compromiso «moral, poético y social», reclamó Anderson al final de los años cuarenta. Nos fijamos en un cineasta que vuelve los ojos hacia la clase obrera —y a la inmigración como clase obrera— y que llega a tocar el corazón de Occidente y su estado gendarme que hace de la seguridad excluyente un modo de gobierno: Michael Winterbottom.

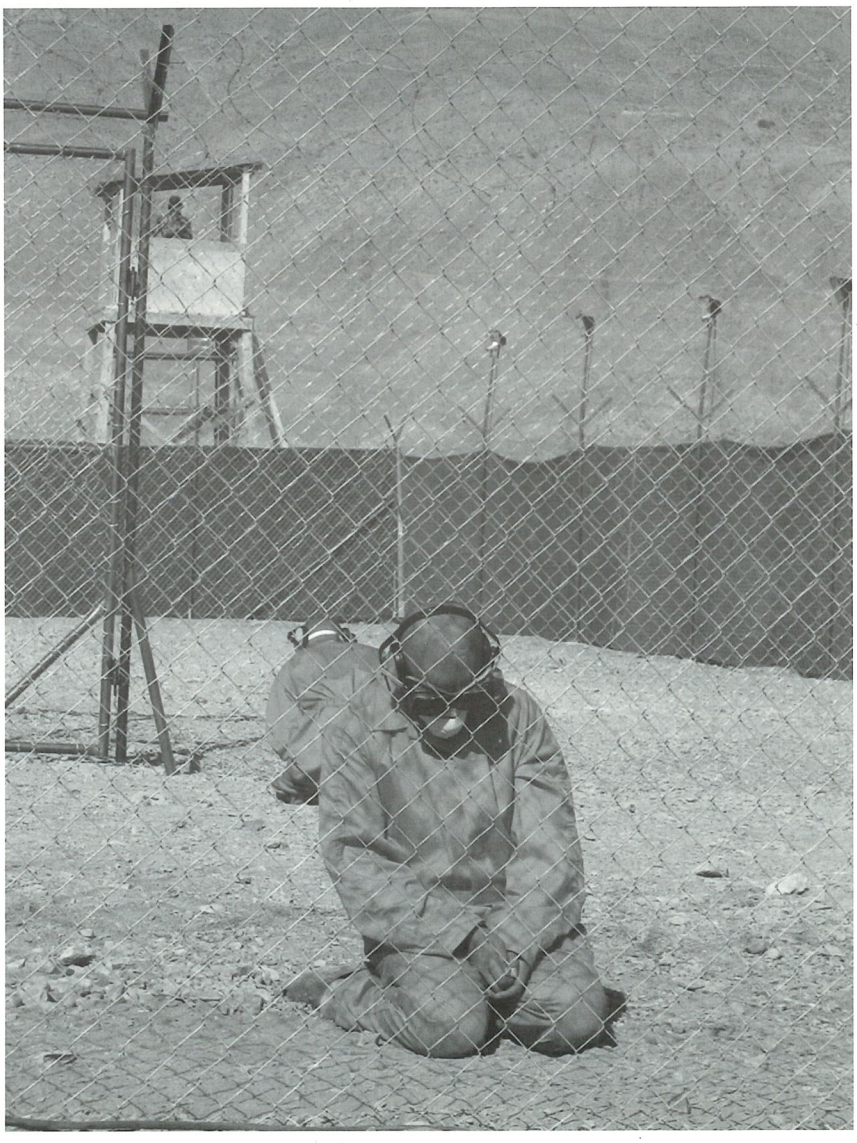
Reconstrucción

Autor independiente, múltiple en el abordaje narrativo de sus sujetos, con su sello Revolution y la figura del espectador en su punto de mira, Winterbottom trae de la mano para el celuloide a la generación de los músicos de Manchester. La trae como si se tratase de una reconstrucción documental en *24 hour party people* (2002), con personajes que vuelven a hacer de sí mismos y que nos hacen ver lo que ellos deciden que veamos. Un paso más, Michael Winterbottom decide llegar hasta un cine brechtiano en el que el espectador tiene que ver lo que no quiere ver. Un par de colegas van desde Inglaterra a Pakistán para asistir a la boda de un amigo pero acabarán embutidos en el mono color bombona de butano, distintivo del llamado «terrorismo islámico». Lo siguiente —que acoge la distancia justa para retornar transformado en producto de la «industria de la conciencia» y como marca para el cine político en su expresión más persistente, como film-documento, el gran formato que se erige en contraseñal— es *Camino de Guantánamo* (The Road to Guantanamo, 2006). Premio al Mejor Director en la Berlinale de 2006. Cine con propósito. Cine que parte de esa realidad sobre la que el espectador tiene una cierta idea y sobre la que tendrá que reconstruir los porqués de esa idea: Occidente no quiere la emigración económica y la convierte en un infierno. *In this World* (2002), crónica de un viaje, el de Jamal y su primo Enayet, a través de fronteras prohibidas, desiertos y montañas gélidas, para, en palabras del cineasta, «poder ganar algún dinero y mandárselo a su familia», Oso de Oro en la Berlinale de 2003.

Ecléctico a nivel formal, más cerca del cine de agitación que del cinema de vanguardia, su actitud nos acerca hacia un modo de pensamiento que, en general, vinculamos con el documental y que Mondzain, en su obra *Voir Ensemble* (2002), concreta refiriéndose al acto de *ver* como una batalla por tomar la palabra cada vez que una imagen nos la da y por tomarla de nuevo y manifestarlo con fuerza cada vez que otras imágenes nos privan de ella.

La idea primero. La posición del cuerpo antes que la posición de la cámara. El realismo como modelo y como efecto. Las reglas como relación para lo que habitualmente llamamos pacto entre tema/autoría/persona-que-mira. Las reglas regresan como resultado de una nueva grieta, que calificamos de neoliberalismo, y cuya manifestación más evidente pasa por ocultar los mecanismos de la explotación. Por eso es tan importante filmar el trabajo y, por eso, me interesa prestar atención a un par de filmes provenientes de dos lugares tan diferentes y distantes como puedan serlo Bolivia e Israel.

Michael Winterbottom decide llegar hasta un cine brechtiano en el que el espectador tiene que ver lo que no quiere ver en *Camino a Guantánamo* (The Road to Guantanamo, 2006)



Filmar el trabajo

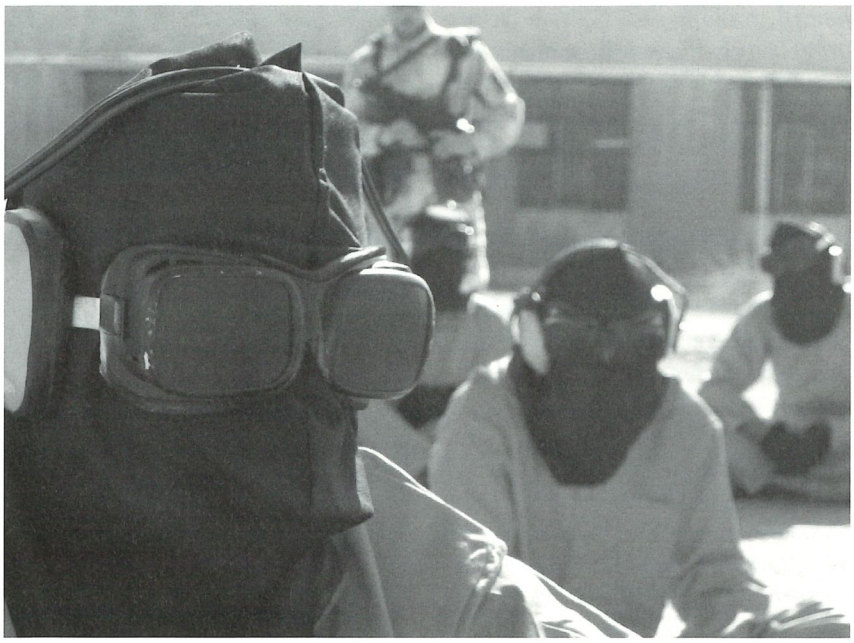
Nosotros, los de allá de Anna Klara Ahren, Anna Weitz y Charlotta Copcutt (Can't Do It In Europe, 2005) es también un viaje, en este caso a las minas de Potosí. La guía de Lonely Planet no exagera en su reclamo: las condiciones de trabajo no han cambiado mucho desde la época colonial. Las realizadoras nacieron en Suecia —la de más edad en el año 1981— y finalizaron una estancia de estudios en Chile con este documental en Bolivia. ¿Pasion por lo real? Vemos a un grupo de turistas con la guía debajo del brazo, mochila a la espalda, como cualquier excursionista, que quiere ver mineros que trabajan como se trabajaba en otro tiempo. «*Al principio impresiona* —comentan—, *es un horno y está todo sucio, pero resulta muy excitante. No encuentras nada de esto entre nosotros*». Seguramente este personaje accidental que habla a cámara en *Nosotros los de allá* nunca vio un filme de lo que pasa «entre nosotros», un filme de Michael Winterbottom.

«*Para los bolivianos de la región este tipo de reality-turismo es una oportunidad*», dice ahora un responsable local que se preocupa de retocar el decorado para lograr que la atmósfera resulte aún más colonial.

«*Vosotros viajáis, nosotros trabajamos*». Un minero lo resume así, como conjugando un eterno presente.

Pero la aventura del viaje, corto o largo, no escapa a los modos abismales que la explotación neoliberal va fraguando bajo la consigna de la movilidad total de las personas y de la caída de toda norma reguladora, incluso de aquellas que se consagran en el derecho internacional y en los lugares de difícil acceso, como pudiera serlo Israel.

The Mall, de Jonathan Ben Efrat (2006). Apenas 12 minutos transitados por centenas de trabajadores palestinos ilegales que viven seis pisos bajo tierra, en las cloacas de un centro comercial inacabado y abandonado cerca de Tel Aviv. Clandestinos para sus familias, invisibles para los israelíes, durante el día se camuflan hacia el «mercado de esclavos», justo a la vuelta de la esquina. Un doble juego de intereses y necesidades que, en otro escenario, cambia su modalidad. Me refiero a *Makom, Avoda* (Nurith Aviv, 1998). El filme acompaña la historia de veinticinco familias israelitas que, desde 1981, configuraron una aldea agraria próxima a la ciudad de Beth Awah y que acostumbraban a contratar palestinos para trabajar. Acontece una muerte durante la primera Intifada y a este hecho aislado le sigue la substitución de los palestinos por mano de obra extranjera que llega desde Asia: 15 horas diarias, 2 años; si son mujeres que vienen con su pareja, les queda prohibido el embarazo, *and so on*.



Los prisioneros embutidos en sus monos color naranja

Merodear en la memoria para que lo real impregne la obra y que la obra pueda llegar a salvar lo insoportable de esa memoria

Cine de encuentros y desencuentros. Una de las corrientes del realismo contemporáneo busca justo ese fragmento que no se debe registrar para, al registrarlo, realizar un viaje iniciático hacia lo otro, que es, a la vez, ese material que adquiere consciencia y que se expresa porque está delante de la cámara y el espectador, que se siente parte del acto de ver conjuntamente.

Todos los autores que intervienen en la construcción de este nuevo período de la relación cinema-realidad coinciden en cuestiones tan fundamentales —y tan paralelas, remarcamos, a cuestiones de los años veinte— como la actitud respecto de su tiempo, la ideología como parte de la actitud fílmica, la técnica y también las nuevas necesidades a las que debe responder ésta en relación con los contenidos, más allá de adentrarse en su objeto, en la posibilidad de expresión que emerge del encuentro.

Y de nuevo ese interrogante infinito en torno al realismo. Discípulo de André Bazin y del cine-huella como parte de la cultura fotográfica, Barthélemy Amengual (1997) habla de tomar en consideración el proyecto, la voluntad, el esfuerzo de los autores por tocar

Las reglas regresan como resultado de una nueva grieta

lo real, su ambición por situarse en los límites y en la complejidad de la realidad, y se vuelve hacia Rossellini para localizar en él el «punto de vista documentado» que fue dejando la inmensa estela realista de un Jean Vigo. Una estela que te hace mirar la vida y hacer películas. Partiendo de ideas tan simples como estas, Kiarostami nos devolvía la capacidad de ver aquello que existe y de ver películas. Porque sabe que la realidad existe, sabe que la registra, que ésta entra con su paso tenue en la película para que el film llegue a ser una obra en cuanto devenga el lugar de un doble imaginario, el del autor y el del espectador.

Ella, la Duras

Mirar la vida y hacer películas. La otra vuelta de tuerca es *Marguerite de France*; ella, la Duras. En esta autora, la apuesta será merodear en la memoria para que lo real impregne la obra y que ésta pueda llegar a salvar lo insoportable de esa memoria que puede ser narrada. Lo que ella busca es una relación física, corporal, interior, con un espectador que se quiere espectador de Marguerite Duras.

Ella ve cómo su madre va levantando, día a día, aquella plantación y cómo mantiene los muros para evitar que el agua salada del Pacífico la anegue. Ella ve cómo el océano destruye una vez, una vez más, una y otra vez los diques y ve cómo su madre se enfrenta, hasta la locura, con el este Pacífico. Después sobreviene la pobreza. El vínculo emocional. La quiebra. La pasión. La pérdida. Todo lo va anotando; todo va a dar lugar a obras diferentes; todo nos llegará, por fin, en *Cuadernos de Guerra*[2].

Ella, cuando su hijo le pregunta por qué no escribe nunca sobre el amor filial, le contesta que el amor filial es el amor puro; que, aunque él fuese un asesino, ella lo amaría igual y que, por eso, no escribe sobre el amor filial.

Ella inscribe el deseo en lo que escribe, acompasa el deseo amoroso con su propia mirada y, para ella, en la mejor tradición vertoviana, la cámara ve, sigue a su presa y, casi siempre, la sobrepasa.

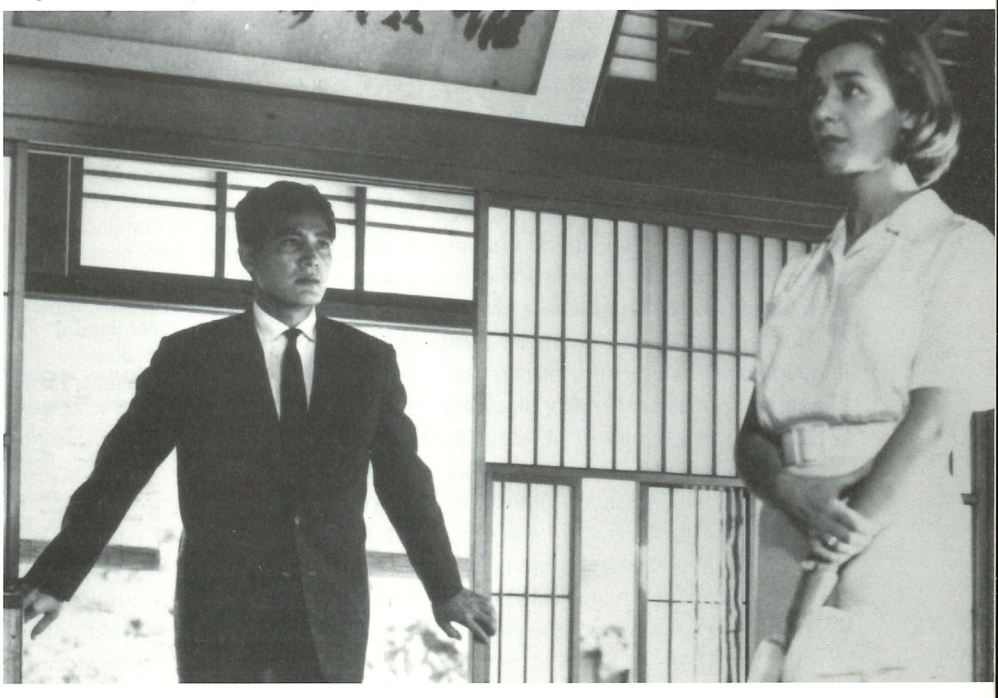
Su cinema roza el cinema puro, por eso lo amamos, y cada elemento en él —la imagen; su voz, tan presente; los sonidos; la música; el espacio habitado apenas por el movimiento de los personajes, por el hálito de una vela, por algo que parece una fotografía en una repisa—, aun cuando cada elemento se desprenda de su función reglada, nos lleva hacia la solitud, hacia nosotras mismas como material de la antigua sección de sucesos, hacia lo que nunca se nos reveló.

Comunista de acción y de ideario, Marguerite Duras escribe con Alain Resnais el guión de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), un filme que nos hizo ver, por primera vez, las consecuencias de la bomba atómica: la tierra a diez mil grados centígrados en un segundo, el mechón de pelo en tu regazo, la piel desprendiéndose, el gesto paralizado, el dolor total. «*Tú no has visto nada en Hiroshima*», comenta el amante para que, en la protagonista, se desgrane la historia de la adolescente francesa, su idilio con el soldadito alemán, la cabeza rapada como punición, la imposibilidad de comprender.

Inmensa y diversa, esta niña nació en la Conchinchina justo cuando se fraguaba la Gran Guerra —es decir, la guerra del catorce que se publicitaba como la guerra necesaria para que ya no hubiese más guerras—, sintió crecer cada pálpito, cada aroma, cada presencia como construcción del cuerpo suyo y del otro cuerpo y con la consciencia de que una única cosa no la abandonaría jamás: la escritura.

Y como autora, Marguerite Duras atravesó con su textura árida todas las escrituras, dejando rastros de una obra a otra, reconociéndose en cada una. Novelista, cineasta, guionista, articulista, mujer de teatro, a su alrededor un grupo de amigos (siempre Jeanne Moreau) y su paseo calmo por un cierto *je filme* que nos deja una playa en invierno, un hotel de invierno vacío, una *mise en scène* en la que la película coge cuerpo entre líneas, objetos, travesías

Marguerite Duras consigue labrar una atmósfera en cada uno de sus filmes. Aquí *Hiroshima mon amour*



paralelas, caminos que nunca se podrán cruzar, más un personaje, Yann Andrea Steiner, su amante homosexual: *Agatha et les lectures illimitées* (Marguerite Duras, 1981).

Su apuesta, entre otras apuestas, se llamará *L'homme Atlantique* (1981). La pantalla negra, íntima, infinita, es el no-lugar por el que se desliza la voz epistolar de Marguerite Duras y donde reencuentra algunas imágenes perdidas de Yann Andrea. Su película más admirada tal vez sea *India Song* (1975). Su signatura, sin duda, está en la atmósfera que consigue labrar en cada filme.

Ella abre los ojos. Ella lo ve, ella lo mira. Él se le acerca. Se para. Le pregunta:
– ¿Qué esta haciendo aquí... va a hacerse de noche.
Ella dice que ella mira:
– Estoy mirando[3]

Si el Winterbottom que aquí nos interesa supo mantener formas del estilo documental tanto para un filme de pandilla como para esa *road movie* que enuncia y denuncia las prácticas ocultas del poder a través de una puesta en escena que nos conduce a la verdad empírica, a lo que de hecho existió; si filmar lo que está sucediendo se convierte en una cuestión moral y obliga a una cierta distancia para los autores que se deciden a tocar cierta realidad desde las reglas del documental, la entrada profunda en la escritura fílmica como la expresión de un real que no puede evitar lo más personal —la herida y el goce, los ecos y los nombres concretos—se alarga en el legado de una autora que en su obra modula todas las variaciones, todas las contraseñas, todos los enigmas de la existencia. Todo lo que la persona que mira ficción o no ficción ya aprendió a ver. ■

Notas

1 Véase «Alfred Hitchcock, o ¿hay alguna forma correcta de hacer un *remake* de una película?» en ŽIŽEK, Slavoj. 2006. *Lacrimae rerum.* Debate. Madrid. En sus ensayos sobre cine moderno el filósofo y psicoanalista esloveno aplica las enseñanzas de Jacques Lacan para observar determinados motivos que se resisten al significado y que, por el contrario, irradian *un aroma específico* próximo, muy próximo a nuestro deseo.

2 DURAS, Marguerite. 2008. *Cuadernos de Guerra.* Siruela. Madrid.

3 DURAS, Marguerite. 1971. *L'Amour.* Gallimard. Paris.

Bibliografía:

AMENGUAL, Barthélemy.1997. *Du réalisme au cinéma.* Natham. París.

BADIOU, Alain. 2005. *El siglo.* Manantial. Buenos Aires.

DURAS, Marguerite. 1971. *L'Amour.* Gallimard. Paris.

—2008. *Cuadernos de Guerra.* Siruela. Madrid.

MONDZAIN, Marie José. 2002. *Voir Ensemble.* Gallimard. París.

ŽIŽEK, Slavoj. 2006. *Lacrimae rerum.* Debate. Madrid.

Margarita Ledo Andión, doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Autònoma de Barcelona. Cineasta, escritora y catedrática de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Directora y guionista, entre otros filmes, de *Liste, pronunciado Lister* (Galicia, 2007) y *Santa Liberdade*, (Brasil-Galicia-Venezuela, 2004). Autora de *Cine de fotógrafos* (2005), Premio Fundació Espais d'Art Comtemporani, y *Del CineOjo a Dogma 95* (2004).