

# Zehar

REVISTA DE ARTELEKU-KO ALDIZKARIA



LE FILM  
(N')EST (PLUS Q')UN  
SOUVENIR

BITARTEAN INTERVALO

# Zehar

Nº 58 • 2006

Argitaratzailea

**GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA**  
**DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA**  
Edita

Diputatu Nagusia

**JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA**  
Diputado General

Kultura Zuzendari Nagusia

**IMANOL AGOTE ALBERRO**  
Director General de Cultura

Artelekuko Zuzendaria

**SANTIAGO ERASO BELOKI**  
Director de Arteleku

Aldizkariaren Zuzendaria

**MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa**  
Directora de la Publicación

Koordinazioaren Laguntzaileak

**K6 Kultur Gestioa**  
**GORETTI ARRILLAGA ALDALUR**  
**LARRAITZ MENDIZURI ARBELAITZ**  
Ayudantes de Coordinación

Kolaboratzaileak

**MURIEL ANDRIN**  
**ANA ARREGI**  
**MARÍA JOSÉ BELBEL**  
**SUSANA BLAS**  
**FERRAN FAGES**  
**MARINA GARCÉS**  
**OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA**  
**IÑAKI IMAZ**  
**DIMITRIS KARIOFILIS**  
**ASIER MENDIZABAL**  
**CARMEN PARDO**  
**ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA**  
**JULIÁN RUESGA BONO**  
**IÑAKI URDANIBIA**  
Colaboradores

Itzulpenak

**Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia**

**Tisa**  
**ANE GARMENDIA**  
**LUIS MARI LARRAÑAGA**  
**LUIS MANTEROLA**  
**JUAN MARI MENDIZABAL**  
**TIM NICHOLSON**  
**ALLAN OWEN**  
**DEBORAH POWELL**

Traducciones

Testuen orrazketa

**IDOIA GILLENENA**  
**JOE LINEHAN**  
Revisión de textos

Diseinua

**LAUREN HAMMOND**  
Diseño

Aurreinpresioa eta Inprimaketa

**ZYMA**  
Pre-impresión e impresión

Lege gordailua

**SS.1.104/89**  
Depósito legal

**ISSN 1133-844 X**

Art Bibliographies Modern-ek indizatua  
Indizada por Art Bibliographies Modern

**Zehar**ek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.

TEL: 943.45 36 62 FAX: 943.46 22 56 EMAIL: arteleku@gipuzkoa.net

AZALA PORTADA

Roland Sabatier

Vista de la instalación de *Le Film (n'est plus q')un souvenir*  
1975

**Zehar** Attribution-NonCommercial-ShareAlike gisako Creative Commons lizentzia baten mende dago. Hemengo testuak nahiz itzulpenak kopiatu, banatu eta jende aurrean erakutsi ditzakezu irabazi asmorik gabe baldin bada. Horrez gain, hemendik eratorritako lanik sortzen baduzu, lizentzia beraren mende egin behar duzu.



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/legalcode.es>  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/legalcode>

**Zehar** está bajo una licencia Recono-NoComercial-CompartirIgual de Creative Commons, bajo la cual se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente los textos y las traducciones sin fines comerciales, y además se permite crear obras derivadas siempre que sean distribuidas bajo esta misma licencia.

**ARTELEKU** KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA 20014 DONOSTIA

Artelekuri buruz gehiago jakiteko, bisita ezazu web orrialdea.  
Zeharren aurreko aleak ikusteko sar zaitetz www.zehar.net helbidean.

Visita la página web para conocer el programa de Arteleku.  
Consulta www.zehar.net para leer números anteriores.

# BITARTEAN INTERVALO

Nº 58 • 2006

Editoriala ..... 2

## MARINA GARCÉS

Numax, gure unibertsitatea.  
Joaquim Jordàrekin solasean ..... 4  
Numax, nuestra universidad.  
Conversación con Joaquim Jordà ..... 10

## MURIEL ANDRIN

Gorputzaren intuizioaz, denboraz eta  
barne zentzuaz. Chantal Akermanengandik  
gaurko emakume zinegileengana ..... 14  
De la intuición del cuerpo, del tiempo y  
del sentido interno. De Chantal Akerman  
a las realizadoras contemporáneas ..... 20

## SUSANA BLAS

Trinh T. Minh-ha, muga mugikorrean ..... 24  
Trinh T. Minh-ha, en la frontera móvil ..... 28

## OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA, IÑAKI IMAZ, ASIER MENDIZABAL

Jørgen Leth, zinemagile ..... 32  
Jørgen Leth, cineasta ..... 37

## CARMEN PARDO

Ikus-entzunezkoa? ..... 42  
¿Audiovisual? ..... 48

## FORUM

### FERRAN FAGES

Nire musikari-lanaren ingurunea ..... 54  
Entorno de mi trabajo como músico ..... 58

### DIMITRIS KARIOFILIS

Mugen despotismoa ..... 62  
El despotismo de las fronteras ..... 66

**FORUM** *Soinu ekoizpenaren eta  
[UN]COMMON SOUNDS proiektuaren inguru-  
an sortzen ari diren eztabaiden zabal-  
kunderako behin-behineko gunea.*

*Este espacio está dedicado temporalmente  
a la difusión de los debates que están  
surgiendo alrededor de la producción  
sonora y del proyecto [UN]COMMON SOUNDS.*

Laburrak

RESEÑAS ..... 70

MARÍA JOSÉ BELBEL REFUGIOS. Carne Nogueira Sala

JULIÁN RUESGA BONO | Jornadas internacionales de redes radiofónicas comunitarias

ANA ARREGI Subjektuaren desagertpena

ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA Transitio MX.

IÑAKI URDANIBIA ¡Abajo el trabajo!

# BITARTEAN INTERVALO

GABRIEL VILLOTA TOYOS

Zinemaren historiaren ehun urteetako ibilbidean barrena hara-hona ibiltzeak, zalantzarik gabe, bidaiaren esperientziara hurbiltzen gaitu (*à la* Godard); are gehiago, jarduera estetiko gutxi daude bidaiaren esperientziara hainbeste hurbil gaitzaketenak. Film batetik irten eta beste batean sartu, gure begiradarentzat espresuki eraikitako denbora baten eta espazio baten emari oparoan murgiltzen gara: nahiz eta, gaur egun, ibilera horrek zeluloidezko filmaren gardentasun argitsuari uko egitea esan nahi duen, ezinbestean, eta bideo digitaleko diskoaren (DVD) zabalkuntzaren ondoriozko erreproduzio gutxi edo aski opakoaren mende dagoen.

**Baina, izan zinema,** telebista nahiz ordenagailua, zer ikusten dugu pantailan? Aurrez aurre ikusten duguna, irudietan ikusten duguna, mundu asaldatu bat da. Gaur, atzo bezalaxe.

André Bazinek zioenez (eta halaxe gogorarazi digu Víctor Ericsek, Artelekun, orain dela gutxi), irudian sinesten duten zinemagileak daude batetik eta errealitatean sinesten duten zinemagileak bestetik, eta haren aurrean konfiantzaz jokatzeko dute; zinemagilearen xedeak, edonola ere, mundu asaldatu horri atxikitako bizitza atzematea izan behar luke (nahiz eta harea hatzen artetik bezala ezinbestean ihesi doakigun bizitza bat izan). Hortik abiatuta, bizitza horrek, mundu asaldatu horrek, halabeharrendaren soinekoaren azpian ezkutatzeko digunari irekitako aldi gisa har genezake kontakizunari (fikzioari nahiz dokumentalari) dagokion aldia.

Ericerekin bat etorritik, zibilizazioaren ilunabarren aro honetan zinemaren esperientzia garaikidearen ilunabarrean gaudela aitortzen badugu, bi aukera besterik ez ditugu izango: batetik, zinematografoaren requiem saminezko eta nostalgiko bat kantatzea; eta, bestetik, berriro ere munduaren edertasuna aintzat hartzen ikastea, baita ikuskizunen arloan ikus-entzunezkoak nagusi direlarik ere, adierazpenerako beharrezko distantzia galdua dugularik, alegia; eta, hala ere, distantzia galera horretatik abiatuta, edertasuna hautemateko gai izaten ikastea, errealitatearekiko berarekiko (eta Rosselliniaren eraginpeko) erabateko konfiantzak hartaratu.

Eta, jakina, oraindik gazteegi gara requiemerako. «

# BITARTEAN INTERVALO

Pocas prácticas estéticas nos aproximan tanto a la experiencia del viaje como aquella que nos ofrece la deriva por las historias del cine, en sus cien años de historia (*à la* Godard). Saliendo de una película para entrar en otra, nos sumergimos así en ese caudaloso flujo de un tiempo y un espacio contruidos para nuestra mirada: aunque esta deriva pase hoy en día inevitablemente por la renuncia a la luminosa transparencia propia de la película de celuloide, y dependa por el contrario de una más bien opaca reproducción consecuencia de la proliferación del disco de vídeo digital (DVD).

**Pero, se trate de un cine,** de un televisor o de un ordenador, ¿qué es lo que vemos en la pantalla?

Lo que vemos es que ante nosotros, en la imagen, hay un mundo que se agita. Así ayer como hoy.

André Bazin decía (y recientemente nos lo recordaba en Arteleku Víctor Erice), que hay cineastas que creen en la imagen, y cineastas que creen en la realidad, que muestran confianza ante ella; el objetivo del cineasta consistiría, en cualquier caso, en capturar la vida inherente a ese mundo agitado (aunque se trate de una vida que siempre terminará escapándose, inexorablemente, como arena entre los dedos). Podemos, a partir de ahí, pensar en el tiempo propio del relato (sea de ficción o sea documental, tanto da) como en un tiempo abierto a lo que esa vida, ese mundo agitado, pueda depararnos bajo las vestiduras del azar.

Si convenimos con el propio Erice en que la experiencia contemporánea del cine es de carácter crepuscular, en concordancia con un momento de crepúsculo civilizatorio, sólo pueden quedarnos ante ello dos alternativas: o bien entonar un sentido y nostálgico réquiem por el cinematógrafo, o bien aprender a apreciar de nuevo la

belleza del mundo, también incluso en el marco de un entorno espectacular predominantemente audiovisual, en el que ya hemos perdido la distancia necesaria para la representación; y aún así, desde esa pérdida de la distancia, aprender a ser capaces de apreciar la belleza, imbuidos en una plena confianza (de raigambre rosselliniana) en la realidad misma.

Y somos, claro, demasiado jóvenes para el réquiem, todavía.◀

## Numax, gure unibertsitatea. Joaquim Jordàrekin solasean

1979an, Joaquim Jordàk dokumental bat filmatu zuen, Numax etxetresna elektrikoen lantegiko langileek egin zuten autogestio esperientziari buruz, jabeek enpresa modu irregularrean itxi nahi izan zutenean. Dokumentala Numaxeko Langile Batzarrak berak eskaturik egin zen. Enpresa desagertzeaz zela, erresistentzia kutxako azken 600.000 pezetak langileak protagonista izan ziren prozesu hura erregistratuta uzteko erabiltzea erabaki zuten.

Orain, berriz, Joaquim Jordàk *Veinte años no es nada* filmatu du, Espainiaren azken hogeita bost urteetako historia berreraiki nahi duen dokumentala, Numax lantegiko autogestio esperientzian protagonista izan ziren pertsonen bizitza ibilbidea abiapuntu gisa hartuz.

### 1979an, Joaquim Jordàren kamerak bildu egin zuen

Bartzelonako Numax lantegia kolektibizatu eta bertan autogestioa bultzatu zuen langile taldearen esperientzia. Hogeita bost urte geroago, kamera bera haiekin berrelkartu da. Borroka kolektiboan emandako urteen eta beren egungo bizimodu sakabanatuen artean, "lantegian bizi izandako esperientziari uko egin gabe, langile klase izateari uzteko borrokatu zen jende baten" desirak daude. Jordàk garai hartan atzeman zituen desira horiek, lehiatzeaz eta bere burua esplotatzeaz nazkaturik zeudelarik, autogestionatutako lantegiko langileek hura eskualdatzea erabaki zutenean: ez zuten beste inorentzat lan egingo, zentzua zuen lana egingo zuten, borrokan jarraituko zuten... Zertan geratu zen, ordea, hura guztia? Zer gertatu ote zen lantegiko espazioan politizatu ziren bizitza horiekin? Jordàk gauzak labur azaltzen ditu: "Beharbada ez zuten nahi zuten guztia egin, baina ez zuten nahi ez zuten ezer egin". *Veinte años no es nada*, 2005eko azaroan estreinatu zen Jordàren filma, galtzaile irten zen langile klasearen duintasun anonimoari eskainitako omenaldia da. Galtzaile irten ziren; ez zuten, ordea, porrot egin. "Ez zitzaidan interesatzen porrot baten historia kontatzea. Niri



Joaquim Jordà *Viente años no es nada* 2005

interesatzen zitzaidana hauxe zen, azken hogeita bost urte hauetako kaskarkeriaren eta lazturaren erdian, gauza bati eusten jakin zutela azaltzea: ezin zutela zitalkeria jakin batzuetan erori, inork ezin ziela iruzur egin, eta beraiek bizi izandako historia bati eusteko erantzukizuna zutela. Historia eredugarri bat, inolaz ere”.

*Viente años no es nada* lanean behin eta berriz errepikatzen duten moduan, Numax unibertsitatea izan zen langile talde horrentzat. Abenduko arratsalde batean, Joaquim Jordàrekin hizketan ari ginela Bartzelonan duen etxean, bi film horietako esperientzia kolektiboaren bidez hurbildu gintzaizkiola, Numax guretzat ere unibertsitatea zela jakin genuen. Alde batetik, zeharo autonomia izan zen politizazio prozesu bat erakusten digulako: ideologiaren pisuaz ez, baizik eta

komunean jarritako bizitza batzuek duten asmatze eta sortze ahalmenaz azaltzen den bat. Bestetik, gurea den historia batean kokatzen gaituelako, desengainu eta traizio historia den trantsizio espainiar isilduan.

“Langile mundua bere antolakuntza eta erreboltarako gaitasunaz bizi izan nuen”, diosku Jordàk, *Numax presenta*-ko esperientzia gogoan. “Langile mugimendu klasikoarentzat, *Numax presenta* film galtzaile bat zen. Niretzat garaipena zena, haientzat porrota zen”. Garaipena, bigarren filmean ikusten dugu, bizitarako ikaskuntza bat da, eta ezin diogu horri uko egin. “Numaxen, oinarritzko ideia taldearena zen. Han, batzarraren bidez kohesioari eusten ikasi zuten. Talde esperientzia hartatik abiatuta, bakoitzak halako aberaste personal bat izan zuen. Eta paradoxa bat bada ere, norbanako



izaten ikasi zuten. Langile borrokak masifikatzen eta nortasuna galarazten duela badiote ere, Numaxen beste esperientzia bat gertatzen da. Batzuek bazuten dagoeneko biografia bat; beste batzuek, berriz, ez. Baina guzti-guztiek prozesu pertsonal bat bizi izan zuten, kolektiboaren bidez. Bakoitza bere tituluarekin atera zen Numaxetik”. Bakoitzaren prozesu politikoa bestearekin batera izandako duintze prozesu bat da, borroka komun baten baitan. Langile mugimen-duari atxikitzeke logika klasikoetatik urrun, haren kontsignek eta jarraibideek ezarritako bidetik at, Numaxen nork bere bizitzaren bidez deskubritzen du soldatapeko lanaren bortizkeria, bizitza bera arazo komuntzat aitortzen denean. Horregatik, Numaxeko langileen kritika ezin da kapitalismoari egindako kanpo kritika batean geratu. Ezinbestean, lanari eta honek bizitzaren gaineko domeinua ezartzeko duen erregimenari egindako kritika gisa formulatzen da. “Bigarren esplotazio kontzeptua aurkikuntza bat izan zen niretzat. Beste batek ni zigor batez jotzea, bale, baina jotzen duena ni neu izatea, ez horixe! Horrek aterarazten ditu hortik. Gainera, konturatzen dira interesatzen ez zaien, are gehiago, axola ez zaien lan bat egiten ari direla. Zerikusirik du haizegailu batek edo arrautzak egosteko tresna batek



beraiekin? Eta nola saldu, gainera, beste langile batzuei, hobeak eta merkeagoak badaude? Inork behar ez dituen etxetresna elektrikoak saltzen dituztenean, lankideei beraiei iruzur egiten dietela sentitzen dute. Horixe ikasiz doaz auto-gestioaren bi urte horietan. Ikusten dute lanak ez duela duintasunik ematen, eta gainera gauza zentzugabeak egiten ari direla”. Beren bizitzek, mendetasunetik eta biziraupenerako zorretatik modu kolektiboan erauziek, gehiago nahi dute. Zentzu politikoa eta pertsonala, indibidual eta kolektiboa duen plus bat. Horixe da *Numax presenta* ixten duten desirerantz adierazten dena. Berez, bere konkista prekarioari, auto-gestiotik autoesplotazioarako bidaiari amaiera ematea erabaki duten bizitza batzuetarako promesak, haratago iritsi nahi baitute.

Espiritu kolektibo horrek, bakoitzaren berezitasuna bestearekin osatzen den horrek, lantegian aurkituak zituen bere koordenatuak. “Lantegia lau pareta edukitzea da. Nork bere buruari espazio bat eta denbora bat ematea”. Hogeita bost urte geroago, lantegia desagertu egin da, eta Numaxeko langileen bizitzak, aztarna ezabaezina daramatelarik barnean, kapitalismo berriaren sare-espazioan barrena dabilta. Eta langileen biografi sakabanatze hori metafora bat da, bakoitzak bere bizitza gizarte sarean jokatzeko duen bakardade edo isolamenduarena, hain zuzen ere. Lantegia borroka politikorako espazio gisa desagertzeak, eta geroago, prekaritasunaren bidez, gure lan eta bizitza ibilbideen pertsonalizazioak, aipatu horiek biek alegia, gure geografia politikotik ezabatu egin dituzte komunetik esperientzia egiteko espazioak. “Gaur egun, halako une jakin batean zerbait egiteko elkartzen diren abentura pertsonalen batura bat dugu. Funtsezko aldaketa bat da”. *Veinte años no es nada* lanean, berriz, Numaxeko langileak taxilari bihurtu dira, maistra, eskulangile, moja, abokatu, sukaldari, mendiko hippy, saltzaile... Bakoitzak bere historia du, bakoitzak bere borroka pertsonala du. Haatik, den-denek barnean gorderik dute partekatzen duten eta burua tente daramatela bizitzen ahalbidetzen dien sekretua: “Behin batean borroka egin genuen”.

Horien guztien artean, historia batek bereganatzen eta monopolizatzen du Jordàren begirada: Juan eta Pepiren historia da, bikote hau, beste lankide batzuekin batera, lapur bihurtu baitzen trantsizioaren lehen urteetan zehar. “Historiarik kontsekuenteena da. Beste guztiak pentsatu dutena praktikara eramane duen historia da. Kapitalaren aurkako borroka kolektibo bat antolatua zuten, eta trantsizioak galarazi egin ziren. Batzuek banakako bidean barrena jarraitu zuten, ildo beretik, orduan desjabetze eta orain lapurreta esaten zaien horien bidez”. Gizarte lapur horiek dira Numaxen elkarrekin egin zuten lanaren kritika muturrearaino eramane eta hitzez hitz landu zutenak. Halako mailan ezen Juanek, gaitz larri batez jota dagoelarik, “haur amets bat baitu: langile klasearen heroia izatea, traizioa egin dien gobernuko ministroa hiltzen duena, hain zuzen”. *Veinte años no es nada* lanak erakusten duen moduan, Juanek, bere atzeneko lapurretan, Barrionuevo bertan agertzea eskatu zuen. Barrionuevo eta hark ordezkatzeko duen guztia akabatzea da bizitza hondatu batzuen gorenko gunea, etsipenezko gune gorena, “ahantzterik ez duten gauzak ikustera iritsi baitira”.

Ba al da atzera egiterik? Hauxe dugu *Veinte años no es nada* ikusten ari garela isilean gogora datozkigun galderetako bat. Posible ote normaltasunera itzultzea, jokoaren arauak errotik aldatu direnean? Kaskarkeriaren, lehiakortasunaren, biziraupenerako bakarkako borroka pisuari eusterik ba al dago, surmen eta inteligentzia kolektiboaren kemena bizi izan dugunean? Juan Manzanarek bide bat adierazten du, erori artean egin dezakeen gauza bakarra aurrera jarraitzea dela dakienarena. Pepik eta, honekin batera, beste lankideek, bere bizitza zaurituekin, anonimotasunean duintasuna ere egon daitekeela erakusten dute. “Ezin diete iruzurrik egin”, dio Jordàk.

Ezin diete iruzurrik egin, haiek izan zirelako trantsizio garaiko borroketako eta traizionatutako ametsetako protagonistak. *Veinte años no es nada*, beste gauza askoren artean, trantsizioaren irakurketa bat da, Espainiaren azken urteetako historiaren gaineko begirada bat, kanpo azterketarik zein offeko ahotsik behar ez duen bat. Jordàren elokuentzia bere kabuz hitz egiten duen bizitza sorta batean biltzen da. Ez dira Jordàren analisirako gai, enuntziario subjektu bat baizik, badakite-eta “bakar-bakarrik entzun nahi dizunak entzuten dizula”. Haien lekukotasunak hautsi egiten du trantsizioaren ipuina: hau ez zen adiskidetzeko baten emaitza izan, ezta keinu errealista bat ere. Erregimen aldaketa finkatu zuten itunak ate itxi bat izan ziren atzera, beste kare geruza bat langile mugimenduaren gizarte berrikuntzarako azken ahaleginaren gainean. Beharbada azkena izango zen ahaleginaren gainean, azken uholdea izan baitzen 68tik 77ra bitartean gizarte garaioak astindu zituena, gizarte antolaketa modu berrien bila. Beste borroka batzuetako dirigismo komunistaren aurrean, 68-77ko uholdeak osagai autonomo indartsu bat izan zuten, Numaxek argi eta garbi erakusten duen moduan.

Ikusten dute lanak ez duela duintasunik ematen, eta gainera gauza zentzugabeak egiten ari direla.

Bi film hauek egitean aurkitu nuena langileen inteligentzia kolektiboa izan zen.

Jordàk errebindikatu egiten du esperientzia hori, eta hogeita bost urte igaro ondoren, itzuli egiten da bertara, bizitza kronika bat eta berrelkartze baten eszenaratze bat baliatuz horretarako. Eta esperientzia hura errebindikatzea nostalgia asmo oro kanpoan uztea da. “Ez dakit zer nostalgia egon litekeen. Iraganari begiratzen diogu gaur gauden tokiaren abiapuntu gisa”. Errebindikatzea, halaber, tolesgabetasunaren amarru gozagarria ere kanpoan uztea da: “Ez ziren inuzenteak izan. Oso bizkorrak izan ziren, oso azkarrak. Bi film hauek egitean aurkitu nuena langileen inteligentzia kolektiboa izan zen”. Nostalgia eta tolesgabetasunik gabe, Numaxen eta bere protagonisten historia eredugarria desgaraiko ageri zaigu. Historiaren koordenatuak bere tokitik ateratzen ditu, dagoeneko izana den iragan horretatik kanpora alegia, behin eta berriz galdera bat egiteko: noiz eta non gerta litezke, gaur egun, geure bizitza bera ere eraldatuz, sozialtasuna eraldatzen duten politizazio prozesu horiek? Noiz eta non egin diezaiokegu aurre, modu kolektiboan, lanean jarritako gure bizitzaren miseriari? Haiek modua izan bazuten... Gauza asko aldatu dira, ordea. “Gaur lana ondasun desiratu bat da. Urte hauetako birmoldaketa hain izan da handia, non langilearen figura amestutako egoera bihurtu baita. Seguruena iritsiko da figura hori dagoeneko desiratu ez den unea, eta orduan zeharo bestelako egoera bat izango da, lanaren beste errefus bat, erabatekoa azkenean. Gerta daitekeela uste dut. Ai, irudikatu ahal izango banu!

*Veinte años no es nada.* Ez da ezer komunari buruzko galdera atzera agertzen denean auzo batean, software baten argitalpenean, lur batez berriro jabetzean edo okupatutako etxe batean. Ez da ezer historia eredugarri batek gure normaltasunari galderak egiten dizkionean, eta erakusten digunean taxian garamatzatenen, lehenbiziko letrak irakasten dizkigutenean edo kafea ateratzen digutenean bizitza anoni-moen atzean borroka kolektiboaz osatutako iragan bat ezkutatzen dela, eta horiek guztiek haxe dutela, gainera, egungo bizimoduaren zergatia. Ez da ezer igarotako esperientzia batek esaten digunean gure oraina zerez egingo dagoen: zein giza material —ametsak, esperientziak, desirak, borrokak, lagunak— zapaltzen ari garen gure eguneroko hartu-emane-tan, gure garaiotako doilorkeriaz eta ergelkeriaz.



Jordàk zioen Numaxeko langileei ezin dietela iruzur egin. Ezin diete iruzur egin Numax, bere unibertsitatea, duintasun eskola bat izan zelako. *Veinte años no es nada*-ren amaieran, Numaxeko kolektibizazioaren protagonistetako baten semea negarrez hasten da. Gormutua da. "Hitzik egiten ez duena da. Adierazi besterik ezin du egin". Eta haren negarraz dena azaltzen zaigu, ageriko: bizi izandakoaren emozioa, porrotaren tristezia, "aita bat izatearen eta aita honek historia bat izatearen harrotasuna". Eta negar horrek, halaber, munduaren aurrean bakarrik zegoela uste zuelarik, benetan horrela ez dela deskubritzen duenaren ezinegona erakusten digu. Joaquim Jordàrengana hurbiltzeko, deskubrimendu hau egiteko prest egon behar dugu. Eta etorkizunera begira izan ditzakeen ondorioak onartu. ❧

MARINA GARCÉS irakaslea da Zaragozako Gizarte eta Giza Zientzien Fakultatean. Bartzelonan bizi da.

## Numax, nuestra universidad. Conversación con Joaquim Jordà.

En 1979, Joaquim Jordà filmó un documental sobre la experiencia de autogestión que llevaron a cabo los trabajadores de la fábrica de electrodomésticos Numax, como respuesta al intento de cierre irregular por parte de los propietarios. El documental se llevó a cabo por voluntad de la misma Asamblea de Trabajadores de Numax que, ya casi al final de su existencia, decidió invertir las últimas 600.000 pesetas de la caja de resistencia en registrar el proceso que entre todos habían protagonizado.

Ahora, Joaquim Jordà ha rodado *Veinte años no es nada*, un documental que pretende reconstruir la historia de los últimos veinticinco años de España a partir del recorrido vital de las personas que protagonizaron la experiencia autogestionaria de la fábrica Numax.

**En 1979, la cámara de Joaquim Jordà recogió la experiencia** del grupo de trabajadores que colectivizó y autogestionó la fábrica Numax en Barcelona. Veinticinco años después, la misma cámara asiste a su reencuentro. Entre sus años de lucha colectiva y la dispersión de sus vidas actuales median los deseos “de una gente que luchó por dejar de ser clase obrera sin renunciar a la experiencia vivida en la fábrica”. Jordà los captó entonces, cuando hartos de competir y de autoexplotarse, los trabajadores de la fábrica autogestionada decidieron traspasarla: no volver a trabajar para otro, realizar un trabajo con sentido, irse al campo, seguir luchando... ¿Qué se hizo de aquellos anhelos? ¿Qué ocurrió con esas vidas que en el espacio de la fábrica se habían politizado? Jordà sintetiza: “Quizá no hicieron todo lo que querían, pero no hicieron nada que no quisieran hacer”. *Veinte años no es nada*, la película que Jordà estrenó en noviembre de 2005, es un homenaje a la dignidad anónima de la clase obrera que fue derrotada. Perdieron, pero no fracasaron. “No me interesaba contar la historia de un fracaso. Me interesaba explicar que dentro de la mediocridad y del horror que han sido los últimos veinticinco años, ellos habían sabido mantener una cosa: la idea de que no podían caer en determinadas bajezas, no podían ser engañados, que eran responsables de mantener una historia que habían vivido. Una historia ejemplar”.



Joaquim Jordà *Viente años no es nada* 2005

Como no se cansan de repetir en *Veinte años no es nada*, Numax fue para ese grupo de trabajadores su universidad. Conversando con Joaquim Jordà en su piso de Barcelona una tarde de diciembre, acercándonos con él a la experiencia colectiva de estas dos películas, descubrimos que Numax es también una universidad para nosotros. Por un lado, porque nos muestra un proceso de politización radicalmente autónomo que no se explica por el peso de la ideología sino por la capacidad de invención y de creación que tienen unas vidas puestas en común. Por otro lado, porque nos sitúa en una historia que es la nuestra: la historia acallada de la transición española, como una historia de desencanto y de traición.

“Viví el mundo obrero en su capacidad de organización y de revuelta”, afirma Jordà recordando la experiencia de *Numax presenta*. “Para el movimiento obrero clásico, *Numax presenta* era una película perdedora. Lo que para mí era una victoria, para ellos era una derrota”. Esta victoria, como confirma la segunda película, es la de un aprendizaje de vida al que no se puede renunciar. “En Numax, la idea fundamental era la de grupo. Lo que aprendieron fue a mantener la cohesión a través de la asamblea. A partir de esta experiencia de grupo, cada uno se enriqueció personalmente. Paradójicamente, aprendieron a ser un individuo. Lejos de lo que se dice de que la lucha obrera masifica y despersonaliza, en Numax se da otra experiencia. Unos tenían ya una biografía, otros no.



Pero todos viven un proceso personal a través de lo colectivo. Cada uno sale de Numax con su propio título". Su proceso político es un proceso de dignificación junto al otro, en una lucha común. Lejos de las lógicas clásicas de la adhesión al movimiento obrero, sus consignas y sus directrices, en Numax se descubre la violencia del trabajo asalariado a través de la propia vida, cuando ésta se reconoce en un problema común. Por eso, la crítica de los trabajadores de Numax no puede detenerse en una crítica externa al capitalismo. Se formula necesariamente como una crítica al trabajo y a su régimen de dominación sobre la vida. "El concepto de segunda explotación fue para mí un descubrimiento. Que otro me dé con el látigo, pase, pero que sea yo mismo, no. Esto es lo que les hace salir de ahí. Además, se descubren haciendo un trabajo que ni les interesa ni les importa. ¿Qué tiene que ver con ellos un ventilador o un coce-huevos? ¿Y cómo venderlos a otros trabajadores si los hay mejores y más baratos? Vendiendo electrodomésticos innecesarios, sienten que están engañando a sus propios compañeros. Es lo que van aprendiendo a lo largo de estos dos años de autogestión. Descubren que el trabajo no dignifica y que además están haciendo cosas absurdas". Sus vidas, arrancadas colectivamente de la sumisión y de las servidumbres de supervivencia, quieren más. Un *plus* de sentido político y personal, individual y colectivo. Es lo que se expresa en los deseos que cierran *Numax presenta*. Promesas

para unas vidas que han decidido poner fin, por sí mismas, a su conquista precaria, a su viaje de la autogestión a la auto-explotación... para ir más allá.

Este espíritu colectivo, en el que la singularidad de cada uno se compone con la de los demás, había encontrado en la fábrica sus coordenadas. "La fábrica es tener cuatro paredes. Darse un espacio y un tiempo". Veinticinco años después la fábrica ha desaparecido y las vidas de los trabajadores de Numax, irreversiblemente marcadas, se deslizan por el espacio reticular del nuevo capitalismo. Su dispersión biográfica es una metáfora del aislamiento en el que se juega cada uno la vida en la sociedad-red. La desaparición de la fábrica, como espacio de lucha política, y la posterior personalización de nuestros recorridos laborales y vitales a través de la precariedad han borrado de nuestra geografía política los espacios donde hacer experiencia de lo común. "Hoy tenemos una suma de aventuras personales que se encuentran en un determinado momento para hacer algo. Es un cambio fundamental". En *Veinte años no es nada*, los obreros de Numax se han convertido en taxistas, maestras, artesanos, monjas, abogados, cocineros, hippies de montaña, comerciales... Cada uno con su historia, cada uno con su batalla personal. Sin embargo, todos guardan el secreto que comparten y que les hace vivir con la cabeza alta: "un día luchamos".

Entre todos ellos, una historia cautiva y monopoliza la mirada de Jordà: la de Juan y Pepi, la pareja que junto a otros compañeros se convirtieron, durante los primeros años de la

transición, en atracadores. “Es la historia más consecuente. Es la historia que lleva a la práctica lo que todos los demás han pensado. Habían organizado un enfrentamiento colectivo con el capital que la transición les había hecho perder. Algunos la continuaron individualmente a través de lo que entonces llamaban expropiaciones y ahora atracos”. Estos atracadores sociales son los que llevan hasta el extremo y con toda literalidad la crítica al trabajo que habían hecho juntos en Numax. Hasta el punto de que Juan, gravemente enfermo, “tiene un sueño infantil: ser el héroe de la clase obrera, el que mata al ministro del gobierno que los ha traicionado”. Como muestra *Veinte años no es nada*, Juan exige la presencia de Barrionuevo en su último atraco. Acabar con él y con lo que representa es el punto álgido y desesperado de unas vidas rotas que “han llegado a ver cosas que no pueden olvidar”.

¿Hay marcha atrás? Ésta es una de las preguntas que silenciosamente nos acompañan viendo *Veinte años no es nada*. ¿Se puede volver a la normalidad cuando se han cambiado de raíz las reglas del juego? ¿Se puede soportar el peso de la mediocridad, de la competitividad, de la batalla en solitario por la supervivencia cuando se ha vivido la potencia de la creatividad y de la inteligencia colectiva? Juan Manzanares señala un camino, el del que sabe que sólo puede seguir avanzando hasta caer abatido. Pepi y con ella el resto de compañeros muestran, con sus vidas heridas, que puede haber una dignidad en el anonimato. “No les pueden engañar”, dice Jordà.

No les pueden engañar porque ellos fueron parte protagonista de las luchas de la transición y de sus sueños traicionados. *Veinte años no es nada* es, entre otras muchas cosas, una lectura de la transición, una mirada sobre la historia reciente de España que no necesita de análisis externos ni de voces en *off*. La elocuencia de Jordà se concentra en un puñado de vidas que hablan por sí mismas. No son su objeto de análisis, son un sujeto de enunciación que sabe que “sólo escucha quien te quiere escuchar”. Su testimonio rompe el cuento de la transición: ésta no fue el resultado de una reconciliación ni de un gesto realista. Los pactos que sellaron el cambio de régimen fueron una nueva puerta cerrada, otra capa de cal sobre el último intento de innovación social del movimiento obrero. El último intento, quizá. La última ola, la que del 68 al 77 sacudió las sociedades desarrolladas en busca de nuevos modos de organización social. Frente al dirigismo comunista de otras luchas, la ola 68-77 tuvo un fuerte componente autónomo, del que Numax es un claro exponente.

Jordà reivindica esa experiencia y vuelve a ella veinticinco años después a través de una crónica de vida y de la escenificación de un reencuentro. Reivindicarla es arrancarla de toda tentación nostálgica. “No sé qué nostalgia podría haber. Se mira al pasado como punto de partida del lugar en el que estamos hoy”. Reivindicarla es conjurar, también, la trampa edulcorante de la ingenuidad: “Ellos no fueron ingenuos. Fueron muy listos y muy inteligentes. Lo que encontré rodando estas dos películas es la inteligencia colectiva obrera”. Sin nostalgia y sin ingenuidad, la historia ejemplar de Numax y sus protagonistas se vuelve intempestiva. Desencaja las coordenadas de la historia, de ese pasado que ya fue, para lanzarnos insistentemente una pregunta: ¿cuándo y

dónde se podrían dar hoy estos procesos de politización que transforman lo social transformando nuestra propia vida? ¿Cuándo y dónde podemos atacar colectivamente la miseria de nuestras vidas puestas a trabajar? Si ellos pudieron... Sin embargo, muchas cosas han cambiado. “Hoy el trabajo es un bien deseado. Ha sido tan fuerte la reconversión de estos años, que la figura del obrero se ha convertido en una situación soñada. Seguramente llegará un momento en que esta figura ya no será deseada y entonces habrá una situación radicalmente nueva, un nuevo rechazo al trabajo, esta vez total. Pienso que tiene que producirse. Ojalá me la pudiera imaginar”.

Veinte años no es nada. No es nada cuando reaparece la pregunta por lo común en un barrio, en la publicación de un *software*, en la reapropiación de una tierra o en una casa okupada. No es nada cuando una historia ejemplar interpela nuestra normalidad y nos muestra que bajo las vidas anónimas de quienes nos llevan en taxi, nos enseñan las primeras letras o nos sirven un café, se esconde un pasado de lucha colectiva que es la razón de ser de su vida actual. No es nada cuando una experiencia pasada nos dice de qué está hecho nuestro presente: qué materiales humanos —sueños, experiencias, deseos, luchas, amistades— estamos pisando en nuestro trato cotidiano con la bajeza y la estupidez de nuestro tiempo.

Decía Jordà que a los trabajadores de Numax no se les puede engañar. No se les puede engañar porque Numax, su universidad, fue una escuela de dignidad. Al final de *Veinte años no es nada*, el hijo de uno de los protagonistas de la colectivización de Numax rompe a llorar. Es sordomudo. “Es el que no habla. Sólo puede expresar”. Y en su llanto se expresa todo: la emoción por lo vivido, la tristeza de la derrota, “el orgullo de tener un padre y de que este padre tenga una historia”. Ese llanto contiene la desazón de quien pensaba que estaba solo frente al mundo y descubre que no es así. Acercarse a Joaquim Jordà exige estar dispuesto a hacer este descubrimiento. Y a asumir sus consecuencias futuras. ❧

MARINA GARCÉS es profesora en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Zaragoza. Vive en Barcelona.

## Gorputzaren intuizioaz, denboraz eta barne zentzuaz. Chantal Akermanengandik gaurko emakume zinegileengana

**Chantal Akermanen zinemaz ari garelarik**, berehala sortzen da denboraren gaia. Galdekizun guztien helburu, nagusi ageri da 1968 eta 1972 bitartean errodaturiko lehen film labur eta ertainetatik (*Saute ma ville, L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée, La chambre, Le 15/08*). Ez da bakarria inondik ere, gai hori osotasun batean, hizkuntzari eta gorputzari estu-estu loturiko irudikatze filmiko baten barnean ageri delako, baina baita zerikusia ere baduelako estereotipo femeninoak eta zine irudikatze klasikoaren arauak leherrarazteko gogoarekin. Molde bitxian, "osotasun zine-matografiko" hori ez da zinegilearen gogo aldarte jakin baten mende edo muntaia urteen mende gelditu, eta gaur egungo emakume zuzendariei transmititu zaie: Marion Hansel, Jane Campion, Claire Denis, Marina De Van, Lucie Hadzihalilovic, Julie Taymor, Isabel Coixet, Mira Nair edo are Naomi Kawase ere, berriro interpretatu baitute munduaren, pertsonaien eta kontakizunen azalpenaren konfigurazio filmiko hori. Are gehiago, zinegile horiek zine narratibo klasikoaren alorrean, baita komertzialean ere, sartu dituzte beren gogoetak, jatorrizko balio esperimentalez gabetuz.

Lehenik eta behin, hasierako filmetan, Akermanen zineak uko egiten zion ezarritako hizkuntzari eta bestelako formak sortzeko erabateko premia plazaratzen zuen. Hala, Akermanen heroiak muturreko aukeren artean zatiturik ageri dira: mututasuna (*La chambre*-n oheraturik ageri den emakume gaztearen kasuan, filmaren lehen bertsioa mutua zen) edo hitzen erauntsia —Woolfen '*stream of consciousness*' hura— non duda-mudek, etenaldiek eta ideia asoziazioek hizkuntza bideratzen duten (*Le 15/08* filmean emakume gazte ilehori batek bere buruaz hitz egiten du Parisko apartamentu batean edo *L'enfant aimé* izenekoan, berriz, ama gazte batek bere kezka azaltzen dizkio adiskide bati). Ildo beretik, gaur egungo zineak bere gain hartu du hizkuntza nagusiaren alternatibei buruzko betiko kontu hori. Claire Denisen filmak ia mutuak dira, komunikazioa itzulinguru baten bidez baizik ez baita abiatzen, dela keinuen bidez, dela ahotsarekiko edo musikarekiko harreman melodikoaren bidez; Nénettek (Alice Hourri *Nénette et Boni* filmean, 1996)





Claire Denis *Trouble Every Day* 2001

ez du ia ezer esaten Bonirekin (Grégoire Colin) konparatuz gero, horrek gehiegi erabiltzen baitu hizkuntza (ahozkoa, idatzizkoa); Coré (*Trouble Every Day*, 2001) bere bulkaden munduan bakartu da eta ez da handik ateratzen heriotza eta oinazea eskatzeko baizik. Jane Campionek eszenaturiko pertsonaiek, beren aldetik, hizketazko “desordenak” pairatzen dituzte; Janet Framek bere mintzaira poetikoa sortu du, eta modu horretara bere emozioak deskribatzeko balio ez dion idazkera maskulinoari ihes egin dio (*An Angel at my table*, 1990), *Sweetiek* hizketaz kanpoko komunikazioa aukeratzen du hizkuntzaren ordena sinbolikoaren ukoa adierazteko, zaunka egiten du aitaren aurkako protesta gisa eta are kosk egingo dio ere; Adak, Stewarten eta munduaren aurrez aurre jarriarik, uko egingo dio hitz egiteari (*The Piano*, 1993), eta mintzaira molde berria sortuko du hainbat ahotsen bidez: narrazioa laguntzen duen barneko ahotsa, sentimendu eta eskaerak itzultzen dizkion alaba, bere oharrak, Baines, baina baita pianoa eta musika ere.

Mintzairarekiko harreman berri hori ez da gauzatzen gaien ikuspegitik bakarrik, era berean, mintzaira zinematografikoa bera egituratzea inplikatzeko baitu. Lehen filmen bidez, beraz bestelako harremana sortzen du Akermanek narrazio denborarekiko. Haren inspirazio iturria den Michael Snowren lan esperimentalean bezala, Akermanen baitan denboraren gaia guztiz loturik dago filmatzearen beraren objektibitatearekin (*La Chambre*-ko panoramika zirkularrak erakusten duenez), baina baita ere, era paradoxikoan, sentsazioarekin, subjektibitatearekin: “Eta denbora, berdina da mundu guztiarentzat? Luzetxo iruditu zait, diote batzuek; motz iruditu zait, beste batzuek, eta zenbaitek ez diote ezer”<sup>1</sup>. Haren film labur eta

JANET FRAMEK BERE MINTZAIRA

POETIKOA SORTU DU, ETA

MODU HORRETARA BERE EMOZIOAK

DESKRIBATZEKO BALIO EZ DION

IDAZKERA MASKULINOARI IHES

EGIN DIO.

GAURKO EMAKUME ZINEGILEEN ARTEAN BESTELAKO ESANAHIA HARTZEN DU GORPUTZAK;

HEMEN JADANIK EZ DU TESTUINGURURIK, DEKORATURIK, BERA DA DEKORATUA.

ertainak irudikatze zinematografiko “klasiko” edo “nagusi”aren aurkako erreakzio gisa eratzten dira, narrazio arauetara men egiten ez dien fluxu bat ezarriz, denbora pilatze edo luzatzearen mende dagoena, ordea (*Hotel Monterey*-ko plano finkoek autonomoak dirudite pertsonaien presentziaren aldean).

Muturreko *a priori* horretatik aldendurik, baina denbora filmikoaren inguruko jokoari berriro ekinez, gaurko emakume zinegileek logika narratibo klasikoa eta *arnasa hartzeko* gune narratiboak etengabe tarteka daitezkeelako uste osoan lan egiten dute. Aurrez finkaturiko denbora estratuen —egun, ordu, minutu edo segundoen— mende dagoen denbora unibertsalaren ordeztuz, denborazkotasun subjektiboa ezartzen dute, esperientzia sinestesikoa, *denbora fenomenologikoa* edo bizi izandakoa “unibertsoaren denborara itzultzeko eskatzen duten beharkizunetatik aske”<sup>2</sup>. Linealtasuna eta protentsioa mantentzen dira, nahiz eta hor-hemen ageri diren pilaketa uneek bestelako erritmoa ezarri narrazioaren progresioari. *Passionless moments* (Campion, 1983) saila ideia horren adibide ironiko bat da, “ezer gertatzen ez den” uneek irudiekintza ordezkatu dutelarik, eta *Two Friends* (Campion, 1986) filmean, Dana Polan txunditu egiten da *in media res* egituratze horretaz, zeren eta “narratiba indibidual baten garapenen kausak eta ondorioak azaldu gabe uzten baititu, baten bat denboraren ordena globalean duten lekutik aldentzen bada ere”<sup>3</sup>. Claire Denis, bere zinean, “estilo guztiz indibiduala” garatzen ari dela hautematen da, “elementu optiko eta soinudunak faboratzen dituena errealismo psikologikoa, jarraipen eszenikoa eta narratibaren beste era tradizionalak baino areago”, haren muntaia teknikaren oinarrian “deskripzio tarteak eta eten eliptikoak”<sup>4</sup>.

Bergsonen iraupenaren duen ikusmoldeak funtsezko giltzak eman bide ditu forma berri hori ulertzeko. Bergsonentzat iraupen guztiz hutsa gure kontzientzia egoeren segida da gure niak bere burua bizitzen utzi eta egungo egoeraren eta aurreko egoeraren artean bereizketarik egiteari uko egiten dionean, eta “jadanik ez dena baden horretan”<sup>5</sup> jarraitzea proposatzen du. Harentzat, iraupenaren *esperientzia* da garrantzitsua. Emakume zuzendarion filmatzeko erak barne iraupenaren ideia hori berriro agerrarazi nahi duela ematen du “nia edo kontzientzia barnetasun gisa —barnetasunaren lehentasuna, hain zuzen ere—, ezinbesteko baldintza gisa ageri da iraupenaren edozein esperientzia posible izan dadin”, eta soziabilitate gune guzti-etatik kanpo geratzen da<sup>6</sup>. Pauline (Jennifer Jason Leigh) urre koloreko petalo euriaren azpian ibiltzen erakusten duen *In the cut* filmaren (Campion, 2003) lehen sekuentzia; auto baten barnean elkarri musu ematen dion bikote anonimo bat erakusten duena, edo maitalearen gorputz desiratua, ferekatua eta irentsia *Trouble Every Day*-n; anaia desagertzea, hirian zehar bizikletan egindako ibilbideak edo are *Shara*-ko (Kawase, 2003) dantza ere, horretan ekaitz askatzailea sortzen delarik; Hanselen filmeko hodeiak (*Nuages*, 2001), egin eta desegiten direnak, halaberrez itxuraldatuz doazenak. Hemen, bi kontu batera gertatzea da harrigarria: alde batetik, denborazkotasunik eza, gizarte edo testuinguruari buruzko datu guztiak ezabatu izana, eta bestetik, iraupena (hitzez hitzeko esanahian), baita bizi izandako esperientzien osotasuna ere. Irudi-ekintzaren esparruan puntu jakin batean geratzen den sekuentzia, berezko eran luzatzen da hemen; “jadanik ez dena baden horretan” delakoa sartzen da *barnetasun* baten

irudikapenean, hemen nia 'bizitzen uzten den' espazio batean artikulatzen dena; haurtzaro zoriotsua, ama eta arreba lagun, desira soila eta fusioa sexu egintzan, bizitzara itzultzea desagertzearen esperientziaren ondoren.

Hizkuntzarekiko erlazio berezi horrek, bai eta iraupenaren esperientzia ezartzeak ere, funtsezko lekua aurkitzea ahalbidetzen diote gorputzari. Gilles Deleuzen hitzetan, "emakume zuzendariak duten garrantzia ez diote feminismo militanteari zor. Gorputzen zine hori zer modutan berritu duten da gehien axola duena, emakumeek, banakoen edo guztien *gestus* gisa, beren jarreraren iturburua eta dagokien denborazkotasuna konkistatu beharko balituzte bezala". Hala, *Saute ma ville*, *La Chambre* edo *Le 15/8* bezalako filmetan, emakumearen gorputza aldi berean bi aldeetatik definiturik ageri da: batetik, barne klaustrofobikoetan eta guztiz sinbolikoetan itxirik agertzea —sukaldea eta logela *leitmotiv* gisa errepikatzen dira—, rol sozial batean ixtea azaltzen dutenak, eta bestetik, kontu handiz aukeraturiko zenbait objekturen aurrez aurre gertatzea —gorua, teontzia, sagarra *La chambre*—, etxeko tresnak *Saute ma ville*-n, ispilua aurreko filmean eta *L'enfant aimé*-n). Gaurko emakume zinegileen artean bestelako esanahia hartzen du gorputzak; hemen jadanik ez du tes-

tuingururik, dekoraturik, *bera da dekoratua*. Horren ikuspegi bikoitzean, kanpoko bilgarri gisa eta barneko mami gisa, elementu nagusi bilakatzen da eta denbora eta materia filmikoaren egituraketa inposatzen du. Baina objektu frontala ere bada. Frontaltasun hori pertsonaien bidez adierazten zen Akermanen kasuan (hala nola *La chambre* edo *Le 15/8* filmetan); hemen, ordea, larruzala bihurtu da frontala eta horrek urratzen du ikuslearen begirada.

Beti bere egunerokotasunean jaso bada ere, gorputza (emakumezkoena zein gizonezkoena, dagoeneko adibideak ez baitira murriztaileak) ez da jadanik gorputz sozial soila, beste ezer baino lehen bere haragizko balioan erakusten da, orain barne emozioa hobeto erakustearren benetan ebaki, zauritu egiten den materia bizia. Asko dira eboluzio/iraultzak, adibide ezagun batetik, amatasunak eta horrek dakarren denborazkotasun bereziak hanpaturiko sabel horretatik (*Nénette et Boni*, *Shara*), larruzal urratuaren, zatikatuaren adibide bitxiago eta berriago horretaraino (*Trouble every day*, *Dans ma peau*). Plazerak traumatismoekin batera ageri dira orain, eta gorputz bilgarria hausten duen istripua azpimarratzen da, hala nola *Frida* (Taymor, 2002) filmaren plano enblematikoan non, pikatu guztiz azkarrean,



Marina de Van *Dans ma peau* 2002

Jane Campion *In the cut* 2003

nerabearen gorputza erakusten zaigun hondakin pila batean (baina baita urrezko euripean ere), haren bizkarrezurra betiko deformatu duen auto istripua izan ondoren. *Beau travail* filmean (Denis, 1999), Gilles Sentainen (Grégoire Colin) larruazala ikaztu, bizirik erretzen da erabat, pergamino baten gisa, basamortuan galtzen denean, komandanteak haren iparrorratza manipulatu ondoren. Gorputza komunikazio loturaren gune bilakatua, baina baita barnekotasunarena ere, bizi izandako sentipenak dira irudikatze horren motorra, hala narrazioaren mailan, nola ikuslearekiko erlazioari dagokionez; Bergsonentzat, “sentipena barne egoera gisa hartzen dugunean, esan nahi dugu gure gorputzean sortzen dela”<sup>8</sup>. Zine-sentipena, sinestesikoa, oraingo zinearen osagai garrantzitsuenetako bat da; hala, *Shara* “zine psikologiko” gisa deskribatu da, eta *Beau Travail* filmean “egungo munduan lekurik ez duten makina sentsore-motorretako haragi eta giharrezko leunketa fina ikusi dute”<sup>9</sup>.

Akermanek moduak eta bideak pilatzen zituen bere film labur eta ertainetan ikuslearen eta gorputzen artean distantzia kritikoa ezartzearen, dela mugimendu mekaniko baten bidez filmatuz (*La chambre*), dela plano sekuentzien finkotasunaz (*Le 15/8*), plano orokorrak lehenesten

zituela edozein hurbiltze dramatikoren kaltetan; orain, ordea, lehen planoan da printzipio filmiko erabakigarria, horrek azaltzen baititu erarik egokienean pertsonaiak bere inguruan duenarekin dituen ukimenezko harremanak. Aurpegiak baino areago, gorputz puska zatikatuak dira hemen helburu, batez ere eskuak (edo oinak) eta horiek ukitzen dutena, ukimen sentipen hori irudikatu nahian; horrek guztiak aldi berean eguneroko keinue-tara bideratzen gaitu (Akermanen pertsonaien keinuei egindako omenaldi sentikorra bide dena), baina baita mamu ibilera alderraiaren keinue-tara ere, eta horietakoak dira: Paulineren oinak lorategiko belar bustian (*In the Cut*), Boniren eskuak untzia ferekatu edo pasta orekatzen ari direla (*Nénette et Boni*), edo are Léorenak (Alex Descas), urez beteriko belaki batez Coréren azal zuri eta biluzitik odola garbitzen ari denean, sarraskiaren ondoren (*Trouble Every Day*). Larruazalaren nonahikotasuna, Jean-Luc Nancyk zehazten duenez, *Trouble Every Day* deskribatzerakoan funtsezko elementutzat jo eta *pelikularen espozizioaz (Pellicula, azal txikia)*<sup>10</sup> hitz egiten duela.

Gorputzak jadanik ez dira beren osotasunean ikusten, baina bai elementu ia autonomoetan existitzeko duten gaitasunean. Ebaketa nonahi ageri da,

AHALIK ETA GERTUENETIK FILMATZEAK, ERAKUSTEN DEN OBJEKTUAREN IKUSPEN MAKROSOMIKOAN, BERAZ,

BIDE EMATEN DU DIMENTSIO ABSTRAKTU BATEAN SARTZEKO, PLANOA IKUSLEAREN IRUDIMEN ESPAZIOARI ZABALTZEA.

planoan eta horren azalean. Zatikatzea eta odola ageri dira berriro bihotz berria jaso duen *L'intrus* filmeko (Denis, 2004) protagonistaren orban biluzian edo Coréren banketean ere, bere maitalea, bizirik oraindik, larrutzen duela *Trouble Every Day* filmean; *Titus*-en elementu horiek dira godoen Erreginak (Jessica Lange) Titusen (Anthony Hopkins) aurka mendekua hartzeko arrazoia, haren seme zaharra sakrifikatu baitu, gorputza zatikatuz eta atalak sutara egotziz, gudatik itzultzean bere "semeak" Erromako tradizioaren arabera lurperatu ahal izateko. *Dans ma peau* (De Van, 2002) filmean, azkenik, *split screen* delakoa erabiltzea jadanik ez dator bat ikuspuntu askotariko ideiarekin, baina bai nortasun eraiketa baten ideiarekin; larruazaleko ebaketa bitan banatzen da planoaren ebaketan, azala eta filmaren materia nahasten direlarik —gorputzak bere denbora ezartzen dio filmari—, haragiak denbora ildoari eta muntaia filmikoaren artikulazioari egituratze bat inposatuko balie bezala.

Gorputzari eta sentazioei ematen zaien funtsezko lekuak, beraz, bizi izandakoaren, esperientzia neurtezinaren denborazkotasuna inposatzen du, orainaldiari loturiko iraupenean irudikatu behar dena, ikusleari helarazteko, komunikatzeko. Hemen halako *desrealizazio* molde batera iristen da eta hori Akermanen izugarritzko iraupena zuten planoek ezarritakoaren luzapena da: "Nik badakit orobat denbora baten buruan, poliki-poliki zerbait abstraktura labaintzen garela. Baina ez beti. Ez dugu jadanik korridore bat ikusten, baizik eta gorria, horia, materia (...). Pelikularen materia bera. Halako joan-etorri bat abstraktuaren eta konkretuaren artean"<sup>11</sup>. Postulatu errealista, ia dokumentala, ez da jadanik existitzen eta irudikaturiko munduak subjektibotasun berezian finkaturik daude zuzenean, eta are abstrakzio plastiko batean ere. Ahalik eta gertuenetik filmatzeak, erakusten den objektuaren ikuspen makrosomikoan, beraz, bide ematen du dimentsio abstraktu batean sartzeko, plano ikuslearen irudimen espazioari zabaltzea — Claire Denisen filmetan Agnès Godardek filmaturiko azalak bere ulergarritasunetik galtze du apur bat, eta maiz aski ikuslearen ezagutza nahasten duen bereizkuntzarik eza dakar. Une poetiko batean gaude, horretan "izakia igo edo jaisten da munduaren denbora onartu gabe, eta horrek ekarriko dio antitesiarri anbibalentzia, ondoz ondokoari aldebereketasuna"<sup>12</sup>. ❧

MURIEL ANDRIN Bruselasko Université Libre-ko irakaslea da.

#### OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 AKERMAN, C. *Autoportrait en cinéaste*, Paris : Centre Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, 35-36 or.
- 2 RICOEUR, P. *Temps et récit, Tome III Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985, 230 or.
- 3 POLAN, D. *Jane Campion*, London : BFI Publishing, 2001, 86 or.
- 4 SMITH, D. "L'intrus – An Interview with Claire Denis", 2005eko ekaina, [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)
- 5 BERGSON, H. *Durée et simultanéité*, Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968 (lehen argitaraldia: 1922).
- 6 VIEILLARD-BARON, J.L. "L'intuition de la durée, expérience intérieure, et fécondité doctrinale" in *Bergson : La durée et la nature*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, 45 or.
- 7 DELEUZE, G. *L'image-temps*, Paris: Editions de Minuit, 1985, 256 or.
- 8 BERGSON, H. *Matière et mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1939, 58-59 or.
- 9 PEDROLETTI, B. *Le Monde*, 2004 Matxoak 31; Fergus Daly, "Immanence and Transcendence in the Cinema of Nature", Décembre 2000, [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)
- 10 NANCY, J.L. "Icône de l'acharnement", in *Trafic*, 39 zk., 2001eko udazkena, 60 or.
- 11 AKERMAN, C. Op.cit. 35-36 or.
- 12 BACHELARD, G. *L'intuition de l'instant*, Paris : Stock, 1992 (jatorrizko argitaraldia: 1965), 104-105 or.

## De la intuición del cuerpo, del tiempo y del sentido interno. De Chantal Akerman a las realizadoras contemporáneas

**Cuando se trata del cine de Chantal Akerman**, la cuestión del tiempo aparece inmediatamente. Objeto de todas las cuestiones, se impone desde sus cortos y medio metrajes (*Saute ma ville*, *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée*, *La chambre*, *Le 15/08*) rodados entre 1968 y 1972. Lejos de aparecer aislada, esta cuestión se inscribe en un todo, en una representación filmica estrechamente relacionada con el lenguaje y con el cuerpo, pero también con la voluntad de dinamitar tanto los estereotipos femeninos como las reglas de representación clásica del cine. De una manera extraña, este 'todo cinematográfico' no ha permanecido dependiente de un estado de ánimo propio de la cineasta o de los años de su montaje, y se ha transmitido a las realizadoras contemporáneas: Marion Hansel, Jane Campion, Claire Denis, Marina De Van, Lucie Hadzihalilovic, Julie Taymor, Isabel Coixet, Mira Nair o incluso Naomi Kawase, quienes han reinterpretado esta configuración filmica del mundo, de los personajes y de la enunciación de los relatos. Es más, estas cineastas han introducido sus reflexiones en el campo del cine narrativo clásico, e incluso comercial, desposeyéndolas de su valor experimental originario.

Lo que el cine de Akerman establece de entrada en sus primeros filmes es el rechazo del lenguaje impuesto y la absoluta necesidad de generar otras formas. Así pues, las heroínas de Akerman aparecen desgarradas entre dos alternativas extremas: el mutismo (en el caso de la joven en cama de *La chambre*, la primera versión original del filme incluso era muda), o el torrente de palabras "*stream of consciousness*" woolfiana en el que el lenguaje se deja llevar por las vacilaciones, pausas y asociaciones de ideas (en *Le 15/08*, una joven rubia habla de sí misma en un apartamento parisense o en *L'enfant aimé*, en el que una joven madre confía sus preocupaciones a su amiga). En este mismo espíritu, el cine contemporáneo ha tomado para sí esta perpetua cuestión de las alternativas al lenguaje dominante. Los filmes de Claire Denis son prácticamente mudos, la comunicación no se establece sino dando un rodeo por los gestos, por la relación melódica con la voz o con la música; *Nénette* (Alice Hourri



Marina de Van *Dans ma peau* 2002

en *Nénette et Boni*, 1996) no dice prácticamente nada en comparación con Boni (Grégoire Colin) que utiliza el lenguaje (oral, escrito) de manera excesiva; Coré (*Trouble Every Day*, 2000) se ha atrincherado en su mundo impulsivo, no saliendo de él más que para pedir su muerte y el final de sus sufrimientos. Los personajes puestos en escena por Jane Campion por su parte sufren “desórdenes” de lenguaje; Janet Frame ha creado su propio lenguaje poético, escapando así a la escritura masculina que no puede servirle para describir sus emociones (*An Angel at My Table*, 1990), *Sweetie* escoge la comunicación no verbal como signo de rechazo del orden simbólico del lenguaje, como protesta contra su padre, ella ladra y llega incluso a morderle; Ada, confrontada a Stewart y al mundo, se niega a hablar (*The Piano*, 1993), produciendo una nueva forma de lenguaje a través de múltiples vías: su propia voz interna es la que comenta la narración, su hija que traduce sus sentimientos y solicitudes, sus notas, Baines, pero también, su piano y su música.

Esta nueva relación con el lenguaje no se traduce solamente desde un punto de vista temático sino que también implica la estructuración del propio lenguaje cinematográfico. Por medio de sus primeros filmes, Akerman crea pues otra relación con el tiempo narrativo. Como en el trabajo experimental de un Michael Snow en el cual se inspira, la cuestión del tiempo en ella se encuentra muy relacionada a la vez con la objetividad de la captación fílmica (tal y como lo muestra la panorámica circular de *La Chambre*) pero también, de forma paradójica, con la sensación, con la subjetividad: “Y el tiempo, ¿es el mismo para todo el mundo? Algunos dicen, me ha parecido largo, otros dicen, me ha parecido corto, y algunos no dicen nada”<sup>1</sup>. Sus cortos y medio metrajes se construyen como reacción a la concepción ‘clásica’ o ‘dominante’ de la representación cinematográfica, imponiendo un flujo no regido por las reglas de la narración, pero sometido

JANET FRAME HA CREADO SU PROPIO  
LENGUAJE POÉTICO, ESCAPANDO  
ASÍ A LA ESCRITURA MASCULINA QUE  
NO PUEDE SERVIRLE PARA DESCRIBIR  
SUS EMOCIONES.

ENTRE LAS CINEASTAS CONTEMPORÁNEAS, EL CUERPO ADQUIERE OTRA SIGNIFICACIÓN;

AQUÍ YA NO TIENE CONTEXTO, DECORADO, ES EL DECORADO.

a la congestión y al estiramiento temporal (los planos fijos de los interiores de *Hotel Monterey* que parecen autónomos respecto a la presencia de personajes).

Desmarcándose de este *a priori* radical, pero retomando el juego sobre el tiempo filmico, las cineastas contemporáneas trabajan convencidas de la coexistencia permanente entre la lógica narrativa clásica y la inserción de espacios de *respiración* narrativos. El tiempo universal, que depende de estratos temporales preestablecidos (días, horas, minutos o segundos), se substituye por una temporalidad subjetiva, una experiencia sinestésica, un *tiempo fenomenológico* o vivido “liberado de condicionantes que exigen la vuelta al tiempo del universo”<sup>2</sup>. La linealidad y la protensión se mantienen, aunque salpicadas de instantes de congestión que imponen un ritmo diferente a la progresión narrativa. La serie *Passionless moments* (Campion, 1983) es un ejemplo irónico de esta idea, ya que en ella la imagen-acción ha sido reemplazada por momentos “en los que no pasa nada”, y en *Two Friends* (Campion, 1986), Dana Polan se asombra de una estructuración *in media res* que “deja sin explicar causas y efectos de los desarrollos de una narrativa individual, aun cuando uno pueda apartarse del lugar que les corresponde en el orden global del tiempo”<sup>3</sup>. El cine de Claire Denis se percibe como desarrollando un “estilo muy individual, que hace prevalecer elementos ópticos y sonoros sobre el diálogo, el realismo psicológico, la continuidad escénica y otros modos tradicionales de la narrativa”, basando su técnica de montaje en “intervalos descriptivos y cortes elípticos”<sup>4</sup>.

La concepción de la duración de Bergson parece proporcionar claves esenciales para la comprensión de esta nueva forma. Bergson determina la duración absolutamente pura como la sucesión de nuestros estados de con-

ciencia cuando nuestro yo se deja vivir y se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores, proponiendo una continuación de “lo que ya no es en lo que es”<sup>5</sup>. Para él, es la *experiencia* de la duración lo que importa. La manera de filmar de las realizadoras parece querer reproducir esta idea de duración interior “del yo o de la conciencia como interioridad —la prioridad de la interioridad aparece en efecto como la condición sin la cual ninguna experiencia de la duración es posible—”, quedando fuera de todo espacio de sociabilidad<sup>6</sup>. La secuencia del comienzo de *In the cut* (Campion, 2003), que muestra a Pauline (Jennifer Jason Leigh) deambulando bajo una lluvia de pétalos dorados; aquella en la que una pareja anónima se besa en un coche, o el cuerpo deseado, acariciado y devorado del amante en *Trouble Every Day*; la desaparición del hermano, los recorridos en bicicleta por la ciudad o incluso el baile durante el cual surge la tormenta liberadora en *Shara* (Kawase, 2003); las nubes que se forman, se deforman, se transforman inexorablemente en el filme de Hansel (*Nuages*, 2001). Lo que sorprende aquí es a la vez la atemporalidad, la supresión de cualquier dato social o contextual, y también la duración (en su sentido literal), incluso la exhaustividad de las experiencias vividas. Allí donde la secuencia se detiene en el marco de la imagen-acción, se prolonga de forma natural aquí; “lo que ya no es en lo que es” cabe en la representación de una *interioridad*, que se articula aquí en un espacio en el que el yo se “deja vivir”; la infancia feliz con la madre y la hermana, el deseo simple y la fusión en el acto sexual, la vuelta a la vida tras la experiencia de la desaparición.

Esta relación particular con el lenguaje, así como el establecimiento de una experiencia de la duración, permiten al cuerpo encontrar un lugar esencial. Gilles Deleuze explica que “las realiza-

doras femeninas no deben su importancia a un feminismo militante. Lo que más cuenta es la manera en la que han innovado en este cine de cuerpos, como si las mujeres tuvieran que conquistar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como *gestus* individual o común”<sup>7</sup>. En *Saute ma ville, La chambre* o *Le 15/8*, el cuerpo femenino se define así a la vez por su confinamiento en interiores claustrofóbicos y altamente simbólicos (la cocina y la alcoba se repiten como *leitmotiv*) que reflejan una reclusión en un rol social, y también su confrontación a objetos cuidadosamente escogidos (la rueda, la tetera, la manzana en *La Chambre*, los accesorios del menaje en *Saute ma ville*, el espejo en este último y en *L'enfant aimé*). Entre las cineastas contemporáneas, el cuerpo adquiere otra significación; aquí ya no tiene contexto, decorado, *es el decorado*. En su doble concepción de envoltura externa y de substancia interna, se convierte en el elemento preponderante e impone la estructuración del tiempo y de la materia filmica. Pero también es el objeto frontal. Esa frontalidad, se expresaba a través de los personajes en el caso de Akerman (como en *La chambre* o en *Le 15/08*); aquí es la piel la que ha devenido frontal y la que viene a transgredir la mirada del espectador.

Aunque siempre sea captado en su cotidianidad, el cuerpo (femenino o masculino también, los ejemplos ya no son restrictivos) no se trata ya de un cuerpo social simplemente, se expone ante todo en su valor carnal, materia viva que ahora se hiere y corta literalmente para mejor exponer la emoción interna. Las (r)evoluciones son numerosas, del ejemplo conocido del vientre hinchado por la maternidad y la temporalidad particular que ésta implica (*Nénette et Boni, Shara*) al, más extraño y nuevo, de la piel desgarrada, descuartizada, (*Trouble every day, Dans ma peau*). Ahora los placeres apare-



cen junto con los traumatismos, y se pone el acento sobre el accidente, que rompe la envoltura corporal, como en el plano emblemático de *Frida* (Taymor, 2002), en el que en un picado vertiginoso, el cuerpo del adolescente nos es revelado en un montón de restos (pero también una lluvia de oro) tras el accidente de coche que deformará para siempre su columna vertebral. En *Beau travail* (Denis, 1999), la piel de Gilles Sentain (Grégoire Colin) resulta carbonizada, quemada en vivo como un pergamino cuando se pierde en el desierto después de que el comandante haya manipulado su brújula. El cuerpo convertido en el lugar del vínculo de comunicación pero también de la interioridad, las sensaciones experimentadas son el motor de esta representación, tanto en el nivel del relato como en lo que se refiere a la relación con el espectador; para Bergson, “cuando hablamos de la sensación como de un estado interior, queremos decir que ella surge en nuestro cuerpo”<sup>8</sup>. El cine-sensación, sinestésico, es uno de los elementos principales del cine contemporáneo; *Shara* es así descrito como “cine fisiológico” y *Beau Travail* como un filme en el que “se ve el fino pulido de carne y músculo de las máquinas senso-motoras para las cuales el mundo actual no tiene cabida”<sup>9</sup>.

Akerman en sus cortos y medio metrajes acumulaba procedimientos para imponer una distancia crítica entre el espectador y el cuerpo, bien por una captación realizada por medio de un movimiento mecánico (*La chambre*), bien por la fijeza de planos secuencias (*Le 15/8*), dando preferencia a los planos de conjunto en detrimento de cualquier aproximación dramática; ahora, el primer plano se ha convertido en el principio filmico determinante, ya que éste ilustra de la mejor manera posible las relaciones táctiles que el personaje mantiene con lo que lo rodea. Ya no se dirigen tanto a los rostros sino a trozos de cuerpo fragmentados, principalmente manos (o pies) y a lo que ellas (o ellos) tocan, para representar esta sensación táctil que nos remite tanto a los gestos cotidianos (en lo que parece un homenaje sensible a los gestos de los personajes de Akerman) cuanto a los de un vagabundeo fantasmal, del cual dan testimonio los pies de Pauline en la hierba mojada del jardín (*In the Cut*),

las manos de Boni acariciando el conejo o amasando la pasta (*Nénette et Boni*), o incluso las de Léo (Alex Descas) limpiando con una esponja empapada en agua la sangre de la piel blanca y desnuda de Coré tras la masacre (*Trouble Every Day*). Omnipresencia de la piel, como lo precisa Jean-Luc Nancy cuando, al describir *Trouble Every Day*, hace de ella el elemento esencial y habla de “película expuesta (Pellicula, pequeña piel)”<sup>10</sup>.

Los cuerpos ya no son considerados en su totalidad sino en su capacidad para existir en elementos casi autónomos. El corte aparece en todas partes, en el plano y en la superficie. La fragmentación y la sangre se encuentran en la cicatriz desnuda del héroe de *L'intrus* (Denis, 2004), que ha recibido un nuevo corazón o en el festín de Coré, que desuella a su amante todavía vivo en *Trouble Every Day*; en *Titus*, en el que se convierten en el motivo de la venganza de la reina de los godos (Jessica Lange), en contra de Titus (Anthony Hopkins) que ha sacrificado a su hijo mayor descuartizándolo y ofreciendo sus miembros al fuego de la hoguera para poder enterrar a sus ‘hijos’, según la tradición romana, cuando vuelva del combate. En *Dans ma peau* (De Van, 2002), finalmente, en el que la utilización del *split screen* no encaja ya en la idea de una multiplicación de los puntos de vista, sino en la de una construcción identitaria; el corte en la piel se desdobra en el corte en el plano, la piel y la materia filme se confunden —el cuerpo dicta su tiempo al filme—, como si la carne impusiera una estructuración a la línea temporal y a la articulación del montaje cinematográfico.

El lugar fundamental atribuido al cuerpo y a sus sensaciones impone en cuanto una temporalidad de lo experimentado, de la experiencia no ponderable que debe representarse en su duración relacionada con el presente para ser transmitida, comunicada al espectador. Se alcanza aquí una cierta forma de *desrealización* prolongando la impuesta por los planos de duración extrema de Akerman: “Yo también sé que al cabo de cierto tiempo, nos deslizamos lentamente hacia algo abstracto. Pero no siempre. Ya no se ve un pasillo, sino rojo, amarillo, materia (...). La materia misma de la película. En una especie de vaivén entre lo

abstracto y lo concreto”<sup>11</sup>. Ya no existe el postulado realista, casi documental, y los mundos representados están anclados directamente en una subjetividad característica, e incluso en una abstracción plástica. Filmar lo más cerca posible, en una visión macro-sómica del objeto mostrado, permite por lo tanto entrar en una dimensión abstracta, abrir el plano al espacio imaginario del espectador —la piel filmada por Agnès Godard en los filmes de Claire Denis pierde su legibilidad—, y a menudo ofrece una indistinción que perturba el reconocimiento por parte del espectador. Nos encontramos cara al instante poético en el cual “el ser asciende o desciende sin aceptar el tiempo del mundo, y el cual traerá ambivalencia a la antítesis, simultaneidad a lo sucesivo”<sup>12</sup>. ❧

MURIEL ANDRIN es profesora de la Universidad Libre de Bruselas.

#### NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 AKERMAN, C. *Autoportrait en cinéaste*, Paris : Centre Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, pp. 35-36.
- 2 RICOEUR, P. *Temps et récit, Tome III Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985, p. 230.
- 3 POLAN, D. *Jane Campion*, London : BFI Publishing, 2001, p. 86.
- 4 SMITH, D. “*L'intrus – An Interview with Claire Denis*”, Junio 2005, www.sensesofcinema.com
- 5 BERGSON, H. *Durée et simultanéité*, Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968 (primera edición: 1922).
- 6 VIEILLARD-BARON, J.L. “L'intuition de la durée, expérience intérieure, et fécondité doctrinale” en *Bergson : La durée et la nature*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 45.
- 7 DELEUZE, G. *L'image-temps*, Paris : Editions de Minuit, 1985, p. 256.
- 8 BERGSON, H. *Matière et mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1939, pp. 58-59.
- 9 PEDROLETTI, B. *Le Monde*, 31 Marzo 2004; Fergus Daly, “Immanence and Transcendence in the Cinema of Nature”, Diciembre 2000, www.sensesofcinema.com
- 10 NANCY, J.L. “Icône de l'acharnement”, en *Trafic*, n°39, Otoño 2001, p. 60.
- 11 AKERMAN, C. Op.cit. pp. 35-36.
- 12 BACHELARD, G. *L'intuition de l'instant*, Paris : Stock, 1992 (edición original 1965), pp. 104-105.

“Zergatik jarraitzen dugu zapalduak izaten eta beste batzuk zapaltzen? Zinema politiko klase jakin batek gauzatzen duen botere-iturrien kokatze hori baino askoz konplexuagoa da hori guztia. Politikoa dena angelu askotatik ikus daiteke, eta ez da nahikoa gai politiko batean zentratu eta gero *mainstream*aren eta haren mekanismo zapaltzaileen hizkuntza ideologiko hori guztia erreproduzitzea. Filmak politikoa izan behar du bere alderdi guztietan, baita formaletan eta egiturazkoetan ere, ez edukian bakarrik”.

S U S A N A B L A S

## Trinh T. Minh-ha, muga mugikorrean

Horrelako biribiltasunez mintzatzen da Trinh T. Minh-ha bere filmak eraikitzeke orduan oinarrian dagoen konpromiso ideologikoaz galdetzen zaionean. Printzipio argitasun hori ez da bateraezina bere film eta saiakera teorikoetan gainezka dau den polisemia eta ikuspegi zabaltasunarekin, lanaren oinarrian duen anbiguotasun kreatibo horrekin, muga mugikorretik praktikatzen duen nomadismo militantzia dotorearekin.

*“Niretzat hibridazioaren eta kulturen auzia ez da inoiz izan mugak bertan behera uzteko kontua. Gizakiok etengabe ari gara mugak asmatzen, eta muga horiek, politikoak, estrategikoak edo taktikoak izan baitaitezke, ez dira berez xedetzat jo behar. Nomadismoaren ideia bulkada berri bat ari da hartzen gure garaian. Izaki dislokaturak, edo etengabeko berrasmatze prozesuan dagoena, argudio onena da identitateen eraikuntzan eta suntsipenean gertatzen diren aldaketak eta hausturak esplikatzeke, eta horregatik egiten dira beharrezkoak muga mugikorrak. Kontua da mugak aldatzea, baita ertzak ere, guretzat muga bihurtzen hasten direnean”?*

Bere filmografiak leku gailena hartzen du bai dokumentalaren “bestelako historia” horretan, bai jarrera feministetatik egindako zinema eta bideoarenean.

Trinh T. Minh-hak haize freskoaren bilaketa partekatzen du zinema dokumentaletik, saiakera zinematik, zinema autobiografikotik, etxeko filmetik, dokumentu etnografikoetatik, arte filmetatik edo bideo borrokalaritik, begirada patriarkal eta unibokoari aurre egin eta era desberdinetako arrakalak zabaldu eta “fikzio” eta “errealitate”, Historia eta istorioak berriatzi dituzten beste zenbait emakumezko zuzendarirekin. Chantal Akerman, Agnès Varda, Mira Nair, Ulrike Ottinger edo Solveig Anspach, besteak beste, fikzioaren eta “errealitate”ren arteko mugak suntsitzen; Ivonne Rainer, Lourdes Portillo, Barbara Hammer, Naomi Kawase edo Trinh T. Minh-ha bera, hizkuntza esperimentalean konpromiso bide berriak bilatu nahian.

*“Batuetan gogaitu egiten naiz zinemagile feminista deitzen didatenean, nork deitzen didan eta zein testuingurutan esaten duen. Kontua da zer konnotazio eman nahi zaion etiketa horri, zeren gerta bailiteke hartara, feminista naizen aldetik, lan egin behar dudana esparrua era autoritarioan mugatu*



Argazkiak: Moongift Films-aren kortesia

*Night Passage* 2005

*nahi izatea, besterik gabe. Beste aldetik, etiketak beti dabilta batera eta bestera gure mundu honetan, eta batzuetan elkar ezagutzeko modu bat baizik ez dira. Feminismoaz hitz egiten denean ez dira beti aritzen emakumearen munduaz, kontzientzia batez baizik, ekintzen berri ematen diena nola gizonen hala emakumeen eguneroko gure bizitzan. Feminista izateak, orduan, ekarriko luke ekintza horiei eustea, gizartearekiko eta haren zapalkuntzekiko kontzientzia kritiko horri eustea”<sup>3</sup>.*

Modu nahasian jokatzeari: zatikakoaren, lirikoaren eta susmatu gabekoaren indarra.

Behin baino gehiagotan aipatu ohi da *Reassemblage* Minh-haren lehen filmak eragindako oihartzuna; filma Senegalen filmatu zuen 1982an, 16 mm-tan, eta harridura sortu zuen haren gaiak egilea bere jatorri vietnamdarren bilaketan edo bere biografia berezitik hurbilago zegoen kultur esparruren batean babes hartzea espero zuten artean. Baina Minh-hak ertzei, auzi susmagaitz mugakideei ematen dien lehen tasun

hori ez da salbuespena haren ibilbidean. Haren lan prozeduran ohikoa da ezezagunean sartzea mataza bat askatzera, eta azkenean geure matazarekin nahastea. Afrika izan zen lurralde aukeratua, handik “urrutirago begiratu ahal izateko”.

*Reassemblage* (1982) eta *Naked Spaces-Living is Round* (1985) laster bilakatu ziren “bestelako zinema dokumental”aren ikono. Bi film horietan, Minh-hak gogor jartzen ditu zalantzan objektibo izan nahi duen antropologia konparatiboaren asmo zientifikoak, Mendebaldeak Afrikaz eta emakume afrikarraz egiten dituen irudikapen etnozentrikoak eta edozein film dokumentalen asmo errealistak. Film “ustez neutral”, itxi, “primitiboa”ren estereotipo kolonialisten aurrean, egileak testu-estrategia irekiak erabiltzen ditu, etengabe berridazketa prozesuan, esplikazio totalizatzaileak eman nahi izan gabe. *Naked Spaces* filmean, narratzailearen ahotsaren ordeztutako hiru kulturetako emakumeena jartzen du. Narrazioaren haria galdu egiten da *Reassemblage* lanean.

Gogora dezagun film etnografiko konbentzionaletan, ustez didaktikoak eta hezitzaileak diren horietan, ikuslea *voyeur*



*Surname Viet, Given Name Nam 1989*

baten posizioan geratzen dela, eta, hartara, urrunduta behatutako kulturatik eta mendetasun posizioan kokatuta filmatutako subjektuei dagokienez.

Bere aldetik, Minh-hak nahasi egiten ditu idazketa mota desberdinak, narratiba desberdinak: teorikoa dena eta praktikoa dena. Haren testu-diskurtsoak zatikia nahiago du. *Reassemblage* lanean, adibidez, lehen planoez baliatzen da, erregistratzeko eta iruzkinak egiteko aldaketez, esaldi gakoen “errepikapenez”. Jarraitutasunik eza, zatiketa eta collagea. Trinh T.ren filmetako hitzezko errepikapenak ez dira errepikapen zehatzak, irudiaren esanahia markatzeko jarriak, guztiz alderantzizkoa baizik. “Errepikapen” horietan hitz bat aldatzen da, intonazioa, esaldiaren sintaxia, eta irudiaren esanahia ezegonkor eta polisemiko bilakatu.

Beste aldetik, Minh-haren proiektu bakoitza beste erronka formal estruktural bat da, beste topaketa bat bestelako kultura batekin, espazio geografiko batekin: beste erronka politiko bat.

*Shoot for the Contents* (102 minutu, 1991), Txinako artearen, kulturaren eta politikaren arteko harremanak aztertzen dituen filmean, irudi oso estilizatu baten aldeko apustua egin zuen, eta gero alderatu landetako Txinaren irudiarekin; ahots polisemia baten alde ere egin zuen, eskala sozial desberdinak markatzeko. *Surname Viet, Given Name Nam* (1989) filmean, zeinean identitate eta kultura nazionalak emakume vietnamdarren borroken bidez aztertu baitzituen, bakarrizketa zen arma protagonista, errepikapenen erabilerarekin nahasia; elkarrizketaren kontzeptua, artifizio gisa ulertua, suntsitzen zuen, eta baliabide autobiografikoak gaineratzen zituen, hala nola gutunak eta egunkariak.

Baina agian haren bosgarren filma, *A Tale of Love* (1995), 35 mm-tan egindako lehena, da nire kutuna, fikzioa eta dokumentala ustekabeko magia batez bilbatzen diren moduagatik. *A Tale of Love* lanean gogoeta egiten du maitasun eta emetasun ideia tradizionalen inguruan. Egikera esperimental bat erabilita, narrazioak maitasunaz maitemindutako emakume baten arrastoari jarraitzen dio, eta filmeko gertakariak XIX. mendeko *Kieu-ren ipuina* poema vietnamdarrean daude inspiratuta. Bai film horretan bai *Fourth Dimension* (2001) filmean, kultura japoniarraren erritoei eta denboraren kontzeptuari eskainia, irudien lirismoak eta edertasunak inoiz ez dute amore ematen hizkuntza zinematografiko estandarren konbentzioen aurrean. Gauza bera gertatzen da haren azken filmean, *Night Passage* (2005), zeinean emakume gazte batek bere lagun onenarekin eta mutiko batekin trenez egindako ibilbide luze batean egindako bidaia oniriko eta espiritualaren lekuko bihurtzen baikara.

Errepara diezaiozun haren lanak, egitura formal konplexu jakin, pertsonal baten arabera aurrera egiten dutenak, etengabe ari direla “berridazten” lanaren etapa bakoitzean sortzearekin batera. Haren zineman aurretiko estrategia formal eta ideologiko oso sakonak egon daitezke filmatze eta editatze faseetan, testua eta proiektua “jariatzen uzte” batekin, eta hartara ikusten da nola eraldatu, kutsatu, eboluzionatu eta hazi egiten den susmatu gabeko labirintoetan zehar.

*“Nire filmen gidoiak argitara eman baditut ere, ez ziren inoiz modu horretan idatziak izan pelikula filmatzen hasi aurretik. Filmatze eta editatze prozesuan idatziak dira. Beraz, azken forma filma erabat bukatuta egon ondoren hartu zuten. Niretzat, gidoia hezurdura antzeko gauza da, filmak, amaitu ondoren, atzean uzten duen gorputz hil baten antzekoa”<sup>4</sup>.*

Hizkuntzak nola funtzionatzen duen...

Egia da halaber Trinh T. Minh-haren proiektua zalantzan jarri dutela zenbait ikertzailek, kontraesana ikusten baitute haren asmo teorikoen —haren saiakeretan garatu direnak— eta haren zinemak ikuslearengan dituen eragin errealean artean. Henrietta Moore-k<sup>5</sup>, *Reassemblage* eta *Naked Spaces* aztertu ondoren, bere buruari galdetzen dio nola den posible, nahiz eta Trinh T. Minh-hak bere filmetan forma didaktiko oro alde batera uztea bilatu, azkenean haren lanak kontrara interpretatu ahal izatea, hau da, “errealitatea honelakoa da” esango balute bezala. Egile horren arabera, batez besteko ikuslea ez da iristen gogoetazko filmak balioztatzeraz zuzendariak proposatzen duen moduan, eta arriskua ere badago dokumental mota horrek ez ote dituen aurreiritziak eta estereotipoak

sendotuko. Mooreren arabera, irakurlearentzat ez da argi gertatzen iruzkin horiek kritikoki aztertu beharra, errealitatearen ikuspegi desberdinak diren aldetik. Ahots aniztasun horrek, testu dekonstruktibista horiek testuingurutik kanpo geratzen amaituko lukete; eta ezein ahotsek lehentasunik ez duenez gero, irudikapenak empirismo inozo baten arabera interpreta litezke, zeinean hitzek eta irudiek beren kabuz hitz egiten baitute, eta irudia/soinua erakusten dena berretsi besterik egiten ez duen narrazioa moduan interpretatzen baita.

Edozeinetara ere, eta eragozpen horiek gutxietsi nahi izan gabe, nik esango nuke anbiguotasun kreatiboaren lurraldean nabigatzen duen diskurtso ireki batekin dauden arriskuak handiagoak direla, baina merezi dutela beti... Beharbada kontua ez da horrenbeste eduki ideologiko jakin batzuk ulertzea, ezta agertu diren ikuspegi kritikoetako bakoitzera iristea ere, baizik eta “bestelako pentsamendu-prozesuetan” barrena sartzea, maila guztiak geureganatzen ditugun edo ez gorabehera.

Beharbada kontua da bidaia pertsonal batean, sormenezko nomadismo batean abiatzea, besterik gabe... Muga mugikor bat irudikatzea, eta handik beste era batean pentsatzen saiatzea.

*“Hainbat eta hainbat akademikori aditu diot nire liburuak oso zailak direla. Ez dut nik hori ukatuko. Baina beste aldetik ezagutzen dut hamabost urterekin eskola utzi eta inolako prestakuntza teorikorik ez duen jendea, nire liburuetara ustekabean iristen direnak, eta jarraian orri asko irakurtzerik ez badute ere... gutxi batzuk irakurri eta esaten didatenak sinestezina dela, nire pentsamenduaren prozesuarekin kide-tasuna sentitzen dutela, oso ongi jarrai dezaketela dena. Batek begiratzen badio besterik gabe hizkuntzak funtzionatzeko duen moduari eta gurekin lanean etengabe nola ari den, orduan film horiek «ulertzen» errazak dira”<sup>6</sup>.* «

SUSANA BLAS arte garaikidearen historiagilea da, ikus-entzunezko sorkuntzan espezializatua. Metrópolis (TVE2) gaur egungo artearen inguruko telebistaaren erredaktorea da. Madrilen bizi da.

TRINH T. MINH-HA zinema zuzendaria, idazlea eta musika egilea da. Vietnamen jaio eta 1970ean Estatu Batuetara lekualdatu zen. 1974 eta 1975ean Parisen egon zen bizitzen eta irakasten, eta 1977tik 1980 arte Senegalen egon zen. Musika eta konposizioa, literatura frantsesa eta etnologia musikala ikasi zuen Vietnam, Filipinak, Frantzia eta Estatu Batuetan. Gaur egun Genero, zinema eta erretorika azterketak alorreko irakaslea da Kaliforniako Berkeley Unibertsitatean.

#### OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 Trinh T. Minh-haren adierazpenak, “Trinh T. Minh-ha: teoria y práctica del cine multicultural” izeneko artikuluan, *Miradas* aldizkarian. Cubako Zinema eta Telebista Eskola Nazioartekoa.
- 2 Ibidem.
- 3 Op.cit.
- 4 Op.cit.
- 5 MOORE, H. “Trinh T. Minh-ha Observed: Anthropology and Others”, in Taylor, Lucien (ed.) *Visualizing Theory*. London : Routledge, 1994.
- 6 Akira Mizuta Lippit-ek Trinh T. Minh-hari egindako “When The Eye Frames Red” elkarrizketatik hartutako adierazpena. [http://www.nttcc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic028/html/130e.html](http://www.nttcc.or.jp/pub/ic_mag/ic028/html/130e.html)

“¿Por qué seguimos siendo oprimidos y continuamos oprimiendo a otros? Todo ello es mucho más complejo que esa localización de las fuentes del poder que ejecuta cierto cine político. Lo político puede ser visto desde muchos ángulos, y no basta con centrarse en un tema político y luego reproducir todo ese lenguaje ideológico del *mainstream* y sus mecanismos opresivos. El filme tiene que ser político en todos sus aspectos, incluso en los formales y estructurales, no sólo en su contenido”<sup>1</sup>.

S U S A N A B L A S

## Trinh T. Minh-ha, en la frontera móvil

Así de contundente se expresa Trinh T. Minh-ha cuando se le pregunta por el compromiso ideológico desde el que construye sus películas. Esta claridad de principios no está reñida con la polisemia y la amplitud de perspectivas que rebosan sus filmes y sus ensayos teóricos; con esa ambigüedad creativa desde la que trabaja, con su elegante militancia de nomadismo desde la frontera móvil.

*“Para mí la cuestión de la hibridación y de las culturas nunca ha sido una cuestión de cancelar las fronteras. Los seres humanos estamos constantemente inventando fronteras, y estas fronteras, que pueden ser políticas, estratégicas o tácticas, no deben ser tomadas como un fin en sí mismas. La idea del nomadismo alcanza nuevo ímpetu en nuestros tiempos. El ser dislocado o en constante reinención es el mejor argumento para explicar los cambios y las fracturas en la construcción y destrucción de las identidades, y por ello, se hacen necesarias las fronteras móviles. Se trata de cambiar las fronteras y los límites en cuanto éstos empiezan a convertirse en limitaciones para nosotros”<sup>2</sup>.*

Su filmografía ocupa un lugar destacado tanto dentro de esa “historia otra” del documental, como en la del cine y vídeo de posicionamientos feministas.

Trinh T. Minh-ha comparte búsquedas de aire fresco con otras directoras, que ya sea desde el cine documental, el cine ensayo, el autobiográfico, la película doméstica, los documentos etnográficos, los filmes de arte o el vídeo combativo, han plantado cara a la mirada patriarcal y unívoca, abriendo brechas de diversa índole, rescribiendo las nociones de “ficción” y realidad”, de Historia e historias. Chantal Akerman, Agnès Varda, Mira Nair, Ulrike Ottinger o Solveig Anspach, entre otras; desmoronando límites entre ficción y “realidad”; Ivonne Rainer, Lourdes Portillo, Barbara Hammer, Naomi Kawase o la propia Trinh T. Minh-ha, tratando de encontrar en el lenguaje experimental nuevas vías de compromiso.

*“A veces me molesta que me llamen cineasta feminista, según quién me lo llame y en qué contexto lo haga. Lo importante es lo que se quiera connotar con esa etiqueta, porque puede ser que de ese modo simplemente se quiera estrechar autoritaria-*



*Fourth Dimension* 2001

*mente el marco en el que debo trabajar como feminista. Por otra parte, las etiquetas circulan siempre en nuestro mundo y a veces son simplemente un modo de conocernos. Cuando se habla de feminismo no siempre se refieren al mundo de la mujer, sino a una conciencia que informa de las acciones tanto a los hombres como a las mujeres en nuestra vida diaria. Ser feminista significaría entonces sostener esas acciones, esa conciencia crítica respecto a la sociedad y sus opresiones”<sup>3</sup>.*

Jugar al despiste: la fuerza combativa de lo fragmentario, lo lírico y lo insospechado.

Se ha comentado en más de una ocasión el impacto que causó *Reassemblage*, la primera película de Minh-ha, rodada en Senegal en 1982, en 16 mm, que sorprendió por su temática a los que esperaban que la autora se refugiara en la búsqueda de su orígenes vietnamitas, o en algún ámbito cultural más cercano a su peculiar biografía. Pero esta preferencia de Minh-ha por los bordes, por los asuntos insospechados, limítrofes, no será una excepción en su trayectoria. Es habitual en su método de trabajo adentrarse en lo desconocido

para deshacer una madeja que, al final, se enreda con la nuestra. África supuso ese territorio “desde el que mirar más lejos”.

*Reassemblage* (1982) y *Naked Spaces-Living is Round* (1985) pronto se convirtieron en iconos del cine “documental otro”. En ambas películas, Minh-ha cuestiona con dureza las pretensiones científicas de la antropología comparativa, pretendidamente objetiva; las etnocéntricas presentaciones occidentales de África y de la mujer africana, así como las pretensiones realistas de todo filme documental. Frente al tipo de filme “supuestamente neutral”, cerrado, que refuerza estereotipos colonialistas de lo “primitivo”, la autora emplea estrategias textuales abiertas, en continua reescritura, sin tratar de dar explicaciones totalizadoras. En *Naked Spaces*, la voz explicativa del narrador se reemplaza por las de las mujeres de las tres culturas estudiadas. El hilo narrativo se pierde en *Reassemblage*.

Recordemos que en los filmes etnográficos convencionales, supuestamente didácticos y educativos, al espectador se le



*A Tale of Love* 1995

sitúa en una posición de *voyeur*, distanciándolo así de la cultura observada y poniéndolo en una posición de dominación respecto a los sujetos filmados.

Por su parte, Minh-ha entremezcla distintas formas de escritura, de narrativas: lo poético y lo teórico. Su discurso textual prefiere el fragmento. *Reassemblage*, por ejemplo, se sirve de primeros planos, de cambios en la forma de registrar y comentar, de “repeticiones” de frases claves. Discontinuidad, fragmentación y collage. Las repeticiones verbales en los filmes de Trinh T. no son repeticiones exactas que fijan el significado de la imagen, sino todo lo contrario. En la “repetición” se cambia una palabra, una entonación, la sintaxis de la frase, transformando el significado de la imagen en inestable y polisémico.

Por otra parte, cada proyecto de Minh-ha es un nuevo desafío formal, estructural, un nuevo encuentro con una cultura diferente, con un espacio geográfico; un nuevo reto político.



En *Shoot for the Contents* (102 minutos, 1991), dedicada a la relación entre las artes, la cultura y la política en China, optó por una imagen muy estilizada que se comparaba con la de la China rural; y por una polisemia de voces, para marcar distintas escalas sociales. En *Surname Viet, Given Name Nam* (1989), donde examinaba la identidad y la cultura nacionales a través de las batallas de las mujeres vietnamitas, el monólogo era el arma protagonista, acompañado del uso de repeticiones; deconstruía el concepto de entrevista, entendida como artificio, y añadía recursos autobiográficos, como cartas y diarios.

Pero tal vez sea *A Tale of Love* (1995), su quinta película, la primera en 35 mm, mi preferida por el modo en que ficción y documental se tejen con una magia inesperada. *A Tale of Love* reflexiona sobre las nociones tradicionales de amor y de feminidad. Con una factura experimental, la narración sigue la huella de una mujer enamorada del amor, en un argumento inspirado en *El cuento de Kieu*, poema vietnamita del siglo XIX. Tanto en esta película, como en *Fourth Dimension* (2001) dedicada a los rituales de la cultura japonesa y a su concepto del tiempo. El lirismo y la belleza de las imágenes nunca hace concesiones a las convenciones del lenguaje cinematográfico standard; al igual que ocurre en su último filme: *Night Passage* (2005), donde asistiremos al viaje onírico y espiritual, que realizan una mujer joven junto a su mejor amiga y un niño, en un largo trayecto en tren.

Observemos cómo sus obras, que avanzan según una compleja estructura formal dada, personal, no dejan de “rescribirse” a la vez que se crean, en cada etapa del trabajo. En su cine pueden convivir estrategias formales e ideológicas previas muy profundas, con un “dejar fluir” el texto y el proyecto durante las fases de rodaje y edición, viendo cómo se transforma, evoluciona y crece a través de laberintos insospechados.

*“Aunque he publicado los guiones de mis filmes, éstos nunca estuvieron escritos de esa manera antes de rodar el filme. Fueron rescritos durante el proceso de rodaje y edición. Así que su forma final la adquirieron una vez que el filme estuviera totalmente terminado. Para mí, el guión es una especie de esqueleto, algo así como un cuerpo muerto que el filme deja atrás una vez que concluye”<sup>4</sup>.*

### Cómo opera el lenguaje...

También es cierto que el proyecto de Trinh T. Minh-ha ha sido puesto en tela de juicio por investigadores que ven una contradicción entre sus pretensiones teóricas, desarrolladas en sus ensayos, y los efectos reales de su cine en el espectador. Henrietta Moore<sup>5</sup>, tras analizar *Reassemblage* y *Naked Spaces*, se pregunta cómo es posible que a pesar de que Trinh T. Minh-ha busca evitar toda forma didáctica en sus filmes, al final, sus obras se puedan interpretar de forma contraria, como si dijeran “así es la realidad”. Según esta autora, el espectador medio no llega a valorar los filmes reflexivos de la forma en que la directora propone, e incluso se corre el riesgo de que este tipo de documental, refuerce prejuicios y estereotipos. Según Moore, para el lector, no queda claro que esos comentarios deban ser analizados críticamente, como distintas perspectivas de la realidad. Esa pluralidad de voces, esos textos deconstructivistas, terminarían estando

decontextualizados; y como ninguna voz es privilegiada, las representaciones podrían interpretarse bajo un empirismo ingenuo, donde palabras e imágenes hablan por sí mismas, interpretándose la imagen/sonido como una narrativa que sólo corrobora lo que se muestra.

En cualquier caso, y sin minusvalorar estas objeciones, yo apuntaría que los riesgos que se corren con un discurso abierto, que navega en el territorio de la ambigüedad creativa, son mayores, pero siempre merecen la pena... tal vez no se trate tanto de comprender determinados contenidos ideológicos, ni de acceder a cada una de las perspectivas críticas aportadas, sino de adentrarse “en procesos de pensamiento distintos”, independientemente de si asimilamos todos los grados.

Tal vez se trate sólo de embarcarse en un viaje personal, de nomadismo creativo... de imaginar una frontera móvil, desde la que tratar de pensar de otra manera.

*“He oído a un gran número de académicos decir que mis libros son muy difíciles. Y yo esto no lo niego. Pero, por otra parte, conozco gente que dejó la escuela a los quince años y que no ha tenido ninguna preparación teórica, y que llega a mis libros por accidente, y que aunque no pueden leer muchas páginas de una vez... leen algunas y me dicen que es increíble porque sienten afinidad con el proceso de mi pensamiento, que pueden seguirlo muy bien. Si uno simplemente observa cómo opera el lenguaje —creando todos esos circuitos dentro de él mismo— y cómo trabaja con nosotros constantemente, entonces estos filmes son fáciles de “entender”<sup>6</sup>.*

SUSANA BLAS es historiadora de arte contemporáneo, especializada en creación audiovisual. Actualmente es redactora del espacio de televisión *Metropolis* (TVE2) dedicado al arte actual. Vive en Madrid.

TRINH T. MINH-HA es directora de cine, escritora y compositora. Nació en Vietnam y en 1970 se trasladó a Estados Unidos. Entre 1974 y 1975 vivió y enseñó en París, y de 1977 a 1980 estuvo en Senegal. Estudió música y composición, literatura francesa y etnología musical en Vietnam, Filipinas, Francia y Estados Unidos. En la actualidad es profesora de Estudios de género, cine y retórica en la Universidad de Berkeley en California.

### NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Declaraciones de Trinh T. Minh-ha recogidas en el artículo: “Trinh T. Minh-ha: teoría y práctica del cine multicultural” Revista *Miradas*. Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba.
- 2 Ibidem.
- 3 Op.cit.
- 4 Op.cit.
- 5 MOORE, H. “Trinh T. Minh-ha Observed: Anthropology and Others”, en Taylor, Lucien (ed) *Visualizing Theory*. London : Routledge, 1994.
- 6 Declaración tomada de “When The Eye Frames Red”, entrevista de Akira Mizuta Lippit a Trinh T. Minh-ha. [http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic028/html/130e.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic028/html/130e.html)

## Jørgen Leth, zinemagile

“Film bat elkarren ondoan jarritako irudi sorta bat da. Ez da ez sekuentzia bat ez istorio bat, irudi sorta bat baizik, besterik ez. Irudi bakana irudien ordena baino garrantzitsuagoa da. Halako baieztapen baten azken ondorioa da irudiak begiak itxita elkar daitezkeela. Haien ordenamendua zori osagai handi bat kontuan hartzen duten arauen bidez erabaki daitezkeela. William Burroughsen antzera, uste dut zoria inspirazio iturri handia dela. Nire filmetan leku pixka bat uzten diot zoriari: filmatze garaian, baina maiz, baita edizio lanean ere. Modu desberdinez, gonbitea egiten diot zoriari jokoan sar dadin”.

–Jørgen Leth

*This is my Working-Credo, which still holds*

Jørgen Leth *Periferiak*\* topaketako gonbidatuetakoa bat izan zen. Lehenik, haren film desberdinenetako bi iritsi ziren: *66 scenes from America* eta *Haiti. Untitled*. Eta gero bera iritsi zen, eta aurkeztu *The Perfect Human*, bere lehen film labur arrakastatsua, eta *The Five Obstructions*, bere azken filma, bestearen remake boskoitza, zeinean Lars Von Trier Lethen irudi distiratsu, ia faustikoa, arrakalatzen saiatzen baita. Jørgen Leth deskonposatzen zaila da, ordea. Gogoeta gehiegi egin du ohituraren, giza izaeraren ezaugarri xume baina esanguratsuaren inguruan, eta hala egin du zenbait filmetan, hala nola *The Perfect Human*, *Life in Denmark* edo *Good and Evil* filmetan. Areago, azken horren izenburuak gogora dakarkigu giza *izaera* dikotomia baten gainean oinarritzen dela: naturaren pitzatzea, sena galtzea, kulturari bidea irekitzen dion jainkozko zigorra.

Lethek, antropologia ikasketak egina bera, eratzen gaituen tresneria kultural sotila osatzen duen guztiaren disezioa egiten du bere filmetan, eta bere gizartean egiten du hori, gizarte daniarrean, bere burua Adan moderno baten papelean jarrita: fruta zuritua hartzen du emaztearen eskuetatik, eguneroko erosketak erakusten ditu, garbitzen da eta kopolotu ibiltzen da garai hartako “bi zaldi” mitikoan.

Zuzendariak ekonomia erabiltzen du irudiak konposatzean, Malinowski-gandik, batez ere antropologo poloniarren alor-argazkietatik, hartutako joera, eta giza biluztasunaren azal daniarra erakusten tematzen da, horretarako inguruan dituen objektuei so eginda, eguneroko errito txikiei, keinuei, haiek zehazten dituzten sentimendu, hitz eta ekintzei behatuta.

Malinowskik nolabaiteko mugapen deskriptibo sumatzen zion argazkiari, eta Lethek oinarritzko gai bihurtzen du argazkia film horiek osatzean. Irudi aurrez aurrekoak, zuzenak, artikulatu gabe ikuslearen oroimenean instalatzen direnak beren indar orohartzaille estetiko guztiarekin. Emakume izugarri eder batek ilea aurpegitik alboratu eta belarri atzera eramaten du. Gizon bat negarretan ari da nahigabe handiz. Haurdun baten gorputz biluzia arreta handiz garbitzen dute zuriz jantzitako bost neskamek. Gizon-emakumeak biluzten eta atzera jantzen kamera aurrean, eta erabilitako jantzi ale bakoitzaren izena ozen esaten. Kikara bat mahai baten kontra txikitu da. Errieta bat. Errieta gehiago. Behi bat. Txerri bat. Gizon bat sagarra jaten. Eta platanoa. Hozkailu bat dago. Etxe bat. Polizia batek bere motoa erakutsi digu. Martxan jarri. Bizi testigantzak. Haur bat abesten. Eta, horren guztiaren erdian, galdutako naturaren oroipen mugikorra, disolbatze emotiboa zuhaitzen adaburuetan barrena, eta Sanne Salomonsen-en, Danimarkako Sandie Shaw-ren, ahotsa.

\*Hirugarren *Periferiak* Bilbaon eta Donostian egin zen. 2005eko apirilaren 22tik ekainaren 2a arte, eta parte-hartzaileen artean izan ziren, besteak beste, Joaquim Jordà, Belén Gopegui, Jørgen Leth, Philippe Bourgois, Teresa del Valle, Giovanni Arrighi, Antonio Méndez, Dora Salazar eta Santiago Lopez Petit. Topaketa horietako lehena Livornon izan zen, 2003an, eta bigarrena, 2004ko otsailan, Bilbaon.

Jørgen Leth *Haiti. Untitled* 1996

Jada duela denbora puska bat (nahiz eta, Benjamin gorabehera, ez film horiek baino lehenago), zatiari edozein sintesi totalizatzaile baido zilegitasun eta indar oroitarazle gehiago aitortu zion antropologiak. Hala ere, ezin izan da edozein hurbiltze transkulturalak ezinbestean jasaten duen begirada urrunetik haratago joan. Horregatik, *66 Scenes from America* eta *New Scenes from America* filmek, Lethek goian azaldutako prozedura jarraitzen duten filmetako beste bi, galdu egiten dute mugikortasuna, emozio estetikoaren igarotze txikiak. Aztergaia ez da jada norbera, beste bat baizik. Orain kontua da beste kultura bat, beste erantzun bat aurkitu eta irudikatzea, eta jada ez kuxkuxean aritzea gure gurasoek (kasu honetan, Lethek) munduaren aurrean sentitu zuten erabateko biluztasun horren desbideratzeetan. *American*, kamera geldidirek geratzen da. Irudiak panorama batean bezalaxe igarotzen dira, eta haien exotismoak txunditu egiten gaitu, baina gure inkontzientea ahultzea lortu gabe. Eta ez amerikarrak ez garelako. Daniarrak ere ez gara. Lethek horrekin zerikusia izan behar du, inondik ere.

“Ene maitea, jainkoak bakarrik maiteko zintuzke zaren horregatik eta ez urrezko zure adatsengatik.”

—William Butler Yeats

*Haiti. Untitled* filma oraindik ere erabateko kaosean murgilduta dagoen herrialde baten ingurukoa da. Filma ikusi baino lehen, topikoek berri ematen digute han frantsesa hitz egiten dela, iragan kolonial baten hondarra, oso behartsuak direla eta vudua praktikatzan dutela. Badakigu orobat gaur egun Estatu Batuek eta Frantziak kontu politiko, ekonomiko eta militarretan parte hartzen dutela bertan. Horrenbestez, errealitate hori aproposa da filmatua izateko, mendebaldeko zenbait kanonen arabera, konpromiso soziopolitikoari dagokionez. Idiosinkrasia karibetarrak guregan pizten duen lilura erotikoa ere filma ikusi aurreko irudimenezko eskarmentuaren parte bat izanda ere, esan genezake hori gehiago dagokiola erreprimituaren esparruari.



Jørgen Leth *Haiti. Untitled* 1996

Filma osatzen dute ordenatutako zenbait bideok, 16 eta 35 mm-ko irudiek, zuzenean kaletik, elkarrizketetatik, kamera aurrean egindako antzezpentatik, e.a. hartuak. Muntatzeari dagokionez, ezingo genuke sailkatu soil-soilik denuntzia dokumental moduan, ezta film antropologiko edo asmo soilik estetikoak dituen baten gisa ere. Itxura denez, badu zerbait asaldagarri, halako “ez zuzentasun” bat, batzuek panfletoraino irits daitezkeen “labaintze pedagogikoetan” sumatzen duguna (narrazioaren alderdi jakin batzuk gehiegi azpimarratzen dituen erritmoagatik, soinu eta ikusizko zenbait efektuegatik), eta beste batzuek, ordea, emakumearen irudikapenari ematen zaion joera “estetizistegian” edo “ez errespetuzkoan” atzematen dutena. Batzuentzat konpromisoaren sintoma dena, beste batzuentzat justu kontrakoa da, “burgeste” seinalea eta kontzientzia sozialik eza. Eta aldearantziz. Hala ere, gehiegi esatea izango litzateke bai ikuspegi batzuk bai besteak haren lanaren pertzepzio orokor baten ondorioztat jotzea. Une jakin batean, eta baldintza jakin batzuk gertatzen direnean, kontu horrek garrantzia hartu du, beharbada haren zinema produkzioaren testuinguru orokorrean daukan baino munta gehiago. Edozein modutan, horretantxe ipiniko dugu arreta orain, muturrak gehiegi azpimarratuta.

Estetikotasunarekiko dugun joera berezia kontuan hartuta, uste dugu, edonola ere eta bi kasutan, gure eskandalu moral erlatiboa seguru asko filmak, arrazoi batzuk edo besteak direla medio, eragiten digun eskandalu estetikoak adierazteko modu baldar bat dela.

Alde horretatik, bi sekuentzia sortaren arteko konparazioa argigarria suerta liteke. Alde batetik egongo lirateke vudu saioak, eta bestetik emakumezko beltzak kameraren aurrean antzezten agertzen diren eszenak, eta zehazki azken planoak, zeinean emakume bat maindire zurizko ohearen gainean agertzen baita. Gertatzen da, beraz, izaera etnografikoa duten irudien alboan beste batzuk agertzen direla, haitiar emakumeenak, eta haietan ikuspegi etnografikoa disolbatu egiten dela begirada itxuraz lizunagoetan. Baina zergatik bereizten dugu irudi batzuen eta besteen artean? Nolakoa da halako ondorioak ateratzera bultzatzen gaituen teknika?

1863an, Maneten *Olympia* eskandaluzkoa izan zen. Eskandalu haren eta aztertzen ari garenen arrazoiak, argi dago, desberdinak dira, baina badute gauzarik komunean. Bi kasuetan gaiak deserosotasuna sortzen digu, baina hori ez litzateke ikusgarria izango hori dakarren berritze teknikoagatik izango ez balitz. *Olympia* probokatzailera suertatzen zen beltz gaineko zuria zelako (edo beste emakume beltz baten gainekoa), modelatu ezagatik, margolanaren lautasan orokorrarengatik eta, batez ere, eszena, Foucaultek Tunisiako bere hitzaldian aztertzen duen moduan, kanpotik argiztatzen delako, irudia ikusgai egiten duen argia ikuslearen begietatik igorritako errainuetatik baletor bezala (horrenbestez, ez litzateke taxuzko eszena izango, azal lau bat kanpotik argiztatzea baizik).

*Haiti. Untitled*eko vudu saioetan garapen sakona gertatzen da, pertsoniak margolanearan sartu eta irten egiten dira, “zerbait egiten dute”, haien ekintzek badute xede bat, kameratik independentea den existentzia bat. Argia atzemandako gertakariarena da; praktikan, ez da argi egokia filmatzeko. Halako batean, su baten garrak argi iturri bakarra direla, emakumeen soineko zurien distirak gure bila datoz nolabait, gertakaria eskaintzen zaigu, baina horregatik ez gara iskanbilaren erantzuleak sentitzen, gure gogoaren kontra gertatzen baita. Aitzitik, filmaren azken eszena, *Olympia* bezala, laua da funtsean, bertikala eta horizontala oinarrian. Irudia *gauzaki* moduan agertzen zaigu begien aurrean, *margolan* gisa, narratorioako espazio birtual gisa baino gehiago, eta horrek zaildu egiten du hura errealtate autonomo gisa atzematea. Ikuspuntua apur bat goratuta egoteak, zutik ohearen aurrean bezala, lagundu egiten du ikuslearen “buru-kontzientzia” horretan, irudiaren sortzailea den aldetik. Zerbitzari beltza (oso gaztea, ia haur bat) ia formarik gabeko fardel moduan edo aurkezten zaigu, bere masa aurrerantz makurtua, zuzenean gure begietara. Enkoadreak, lautasanak, mugimendurik ezak, kontraste handiak, maindire zuriak inplikazio sentipena azpimarratu besterik ez dute egiten. Arazoa, halakorik baldin badago, ez da biluztasuna, “geure burua kamera dela” jakitea baizik.

Beraz, *Haiti. Untitled* lan heterogeneoa da, eta bertan daude, elkarren ondoan, klasiko esan geniezaiotkeen zinema mota bat, sakontasunarena, azalarena den zinema “moderno” lau baten aurrean. Pantaila leiho moduko bat da, eta bertan irudikatutakoa, egiantza gorabehera, fikzio bilakatzen da gure kontzientziatik bereizita agertzen denean. Baina eszena margolan moduko bat ere bada, gure begirada, gure presentzia azpimarratzen duena. Ez dago ikuspuntu bakar bat, eta horrek jarrera hartzea eskatzen du. Ikusten duguna deseroso sentitzera bultzatzen bagaitu, hori gerta liteke, batzuetan irudiek beren baitara erakartzen bagaituzte ere,

beren liluratzeko indarraz baliatuta, beste batzuetan ezinbestean gaudelako hor kanpoan, eta konturatzen garelako emakume horren biluztasuna geure erantzukizuna *ere* badela, eta beharbada gainerakoa ere bai. Esan genezake Jørgen Lethek bere begirada eraikitzen duela barruan/kanpoan dialektika horren bidez, kontzientzia mendebaldarra haren ifrentzu desiratzailerekin bat eginez: Ilustrazioaren seme-alabak garen aldetik jakin egin behar duguna, geure buruaz ez jakitea nahiago genukeen zerbaitekin. Azken batean, dena begien bistan jartzea da kontua; azalerari egindako gorazarrea da, aukera etiko eta estetiko baten ondorioa. Eta hori, jakina, ideologia jardunean da; edo, gauza bera, politika.

## Lethek beti aipatzen du dokumentalaren eta fikzioaren arteko muga lausotzeko bere nahia.

Jørgen Leth Haitin bizi da. Horregatik, ez da harrizkoa *Haiti. Untitled* haren dokumentala konplexuago egitea begiradaren halako antsietate batek, beti modu izugarri pertsonalean agertzen ditu, eta horregatik etengabe arazo bihurtzen ditu dokumental batek, antza, eskatzen dituen baliabide narratiboak. Alabaina, Lethek, Haitin bizi baita 1991z geroztik, eginak zituen bertan bi film dokumental hori baino lehen. Guri dagokigunez, oso nahasgarria da bi pelikulak, *Haiti Express* eta *Traberg*, fikziozko haren bi film luze bakartzat jotzen direla. Lethek beti aipatzen du dokumentalaren eta fikzioaren arteko muga lausotzeko bere nahia, eta nagikeriaz bezala esaten du, oraindik ere bi kategoria horietaz hizketan jardungo balu bezala film generoak direlakoan. Hala ere, zinema egiteko haren eran, bi kategoria horiek aurrez aurre daude, ez medioaren bi konbentzio diren aldetik, baizik eta haren zinemas gehien interesatzen zaiguna sortzen duten bi polo dialektiko moduan, presente daudenak, batik bat, eta era nahasgarrian, *Haiti. Untitled* filmean.

Hiru film horietatik lehen biak fikziozko kategorian sartzea erabaki duenean, suposatzen dugu kontuan hartu duela bietan egilearen soa bere gain hartzen duen pertsonaia nagusi baten begiradaren bidez kontaktzen dela istorioa. Bi kasuetan, pertsonaia nagusiak aztertu egiten du herrialdearen errealtate politiko atzemangaitza; *Haiti Express*en, antzezle batek interpretatzen du kazetari baten papera, El Salvador eta Haiti artean une hartako inarrosaldi politikoan eragile funtsezkoak izan ziren zenbait elkarriketak egiten dizkien kazetariarena. Elkarriketak, ordea, benetakoak dira, eta elkarriketatuak ustez telebista talde bati ari zaizkio galderak erantzuten. Metodo horrek, herio eskoadroien buru Roberto D'Abouisson-en kasuan, tentsio beldurgarri bat sortu zuen (egileak valium bidez aurre egin ziola aitortu du). *Trabergen* kasuan, begirada ikertzailearen jabea den pertsonaia aurrekoaren kopia inbertitua izan liteke. Ebbe Traberg, filmari izenburua ematen diona, kazetaria da bizitza errealean, Lethen adiskidea, baina filmean ez da aipatzen kazetaria denik, aipatzen ez den bezala, bidenabar, hasiera batean narrazioa gidatu behar zuen detektibe-gertakizuna, zeren eta filmaketan jazotzen diren gertakariak (elkarren osteko zenbait estatu-kolpe saio, e.a.) azkenean gainezka egiten baitute filmean. Badirudi bi film horietan aipatu egiten duela konspiraziozko zineman tipikoa den suspense-gertakizuna, fikziozko narrazioaren adibide bereziki sendoa bera, zeinean gertakariak ostentzez eta agerian jartzez osatutako egituraren garapena abiarazten duten osagaiak besterik ez baitira. Alabaina, ikusi dugun bezala, narritiba bertan behera erortzen da, eta agerian uzten du egia fikzioaren bidez. "Egiak, nolabait esateko, fikzioaren egitura du", zioen Lacanek, eta hitz horiek, esplikatzen digu Jamesonek, azpimarratu egiten dute kontakizunaren eta fantasiaren funtzio psikikoa, subjektuak bere irudi alienatua integratzeko egiten duen saioan.

*Haiti. Untitleden*, Lethek alde batera uzten du egitura narrati-boa, eta horregatik definitzen du dokumental moduan. Eta gutxi axola zaigu hala izatea, zeren horretan ere nolabaiteko alter ego batengana jo baitzuen, haren begiradaren interpretazioa lortzeko. Filmeko irudi askok Chantal Regnault-en lana dokumentatzen dute, Haitin lan egiten duen prentsa argazkilaria (berriro!) bera. Baina oraingoa pertsonaiak ez du balio gertakizunak bideratzeko, baizik eta etikoa baino gehiago metodologikoa den arazo bat konpontzeko. Lethek aitortzen du argazkilaria kalean hil eta bertan utzitako pertsonen gorpuei argazkiak egiten agertzen den eszenak sartzeak ahalbidetu ziola zeharka filmatzea bitartekaritzarik gabe eraman ezina gertatuko litzaiokeen zerbait.

Instantzia bitartekari horrek egiten du kameran gauzatutako irudia, eta horregatik identifikatzen garen irudia, neutrala izatea: ikusnahi talde batek inguratzen du gorpu bat, eta zirkulu horren erdian argazkilaria lanean ari da, begira daudenen ezintasunaren aurrean. Baina kolpetik, edizio mozketak batean, kameraren ikuspuntua apur bat mugitzen da ikusnahien lehen lerroaren atzera; lehengo enkoadre bera ikusten dugu, baina orain lehen planoan daude lehen gure atzean zirkulua ixten zutenen buruak eta bizkarrak. Mugimendu itxuraz nahiaz kanpoko horri esker, gure begiradak identifikazio subjektiboa bilatzen dute eszena latzaren so egile haitiar patxadatsuen begiradarekin. Eta baliabidea amarratsua bada ere, ikusten ari garena ez da inoiz dokumentuagoa izango, eta ez da inoiz "fikzio lerro" horretan eraikiago egongo.

Lethengan pentsatzean, beti izan dugu gogoan Godard-ek eta Gorin-ek Vertov-en inguruan esandakoa: "Fikziozko filmak egiten zituen errealitatek ateratako osagaiez, «jende guztiak bezala», eta esaldi hori bihurtzen digula dirudi bere azken filmean: Søren Ulrik Thomsen poetaren erretratua da, eta bertan hark poema bat erreztatzen duenean, bertso baten oihartzuna geratzen zaigu: "Dena izango balitz hamazazpi urte nituenean bezala, hau da, fikzioa, denak esangura izango luke". ❧

OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA antropologoa da. Bilbon bizi da.

IÑAKI IMAZ pintorea da, eta irakaslea Bilboko Arte Ederretako Fakultatean.

ASIER MENDIZABAL artista da. Bilbon bizi da.

JØRGEN LETH 1937an jaio zen Aarhus-en, Danimarkan. Zinema zuzendari eta ekoizlea da, baita poeta eta telebis-tako iruzkingilea ere. Hirurogeiko hamarkadan Abcinema izeneko abangoardiako zinemagile taldearen kide fundatzailea izan zen. Hamar poema bilduma eta lau saiakera argitaratu ditu. Irakaslea izan zen Kopenhageko Zinema Eskola Nazionalean eta Osloko Ikasketa Zentroan. Klaseak eman ditu halaber Berkeley, UCLA (Los Angeles) eta Harvard unibertsitateetan. Haitin bizi da 1991z geroztik.

#### FILMOGRAFIA

- 2004 *The Erotic Human Being*, Jørgen Lethen zabalkundea  
*The Five Obstructions* (Cinco condiciones) Lars von Trier eta Jørgen Lethena
- 2003 *New Scenes from America*
- 2001 *Dreamers* (The Naivist Painters of Haiti)
- 1999 *Jeg er levende. Søren Ulrik Thomsen, digter.* (I'm Alive. Søren Ulrik Thomsen: A Danish Poet)
- 1996 *Haiti. Uden titel* (Haiti. Untitled), Jean-Bertrand Aristide-rekin
- 1993 *Michael Laudrup - en fodboldspiller* (Michael Laudrup - A Football Player)
- 1992 *Traberg*
- 1989 *Dansk litteratur* (Danish Literature)  
*Notater om kærligheden* (Notes on Love)
- 1987 *Notater fra Kina* (Note Book from China)  
*Composer Meets Quartet*
- 1986 *Det legende menneske* (Moments of Play)  
*The Yellow Jersey*
- 1983 *Pelota*  
*Udenrigskorrespondenten* (Haiti Express)
- 1982 *66 scener fra Amerika* (66 Scenes from America)
- 1981 *Step on Silence*
- 1979 *At danse Bournonville* (Dancing Bournonville)
- 1979 *Kalule*  
*Peter Martins, en danser* (Peter Martins: A Dancer)
- 1977 *En forårsdag i Helvede* (A Sunday in Hell)
- 1975 *Det Gode og det onde* (Good and Evil)  
*Klaus Rifbjerg*
- 1974 *Stjernerne og vandbaererne* (Stars and Watercarriers)
- 1972 *Kinesisk bordtennis* (Chinese Ping Pong)  
*Livet i Danmark* (Life in Denmark)
- 1971 *Eftersøgningen* (The Search)
- 1970 *Motion Picture*  
*Teatret i de grønne bjerge*  
*Frændeløs* (Without Kin)
- 1969 *Dyrehavefilmen* (The Deer Garden Film)  
*Jens Otto Krag*
- 1968 *Nær himlen, nær jorden* (Near Heaven, Near Earth)  
*Ofelias blomster* (Ophelia's Flowers)  
*Det perfekte menneske* (The Perfect Human)
- 1965 *Se frem til en tryk tid* (Look Forward to a Time of Security)
- 1963 *Stopforbud* (No Parking)

## Jørgen Leth, cineasta

“Una película es una serie de imágenes unidas entre sí. No una secuencia, ni una historia, sino una serie de imágenes, nada más. El orden de las imágenes es menos importante que la imagen concreta. La consecuencia final de tal afirmación es que las imágenes pueden juntarse a ciegas. Que su orden puede determinarse por medio de reglas que tienen en cuenta un fuerte elemento de azar. Como William Burroughs, considero que el azar es fuente de gran inspiración. En mis películas, dejo cierto espacio al azar: durante el rodaje, pero, a menudo, también durante la edición. De diversas maneras, invito al azar a que entre en juego”.

—Jørgen Leth

*This is my Working-Credo, which still holds*

Jørgen Leth fue uno de los invitados de *Periferiak\**. Primero llegaron dos de sus películas más dispares, *66 scenes from America* y *Haiti. Untitled*. Y luego llegó él para mostrar su primer corto de éxito *The Perfect Human* y su última película *The Five Obstructions*, un quintuple remake de aquél, en el que Lars Von Trier intenta resquebrajar la imagen resplandeciente, casi fáustica, de Leth. Pero Jørgen Leth es difícil de descomponer. Ha pensado demasiado sobre los exiguos aunque significantes trazos del hábito, de la naturaleza humana, y lo ha hecho sobre todo en películas como *The Perfect Human*, *Life in Denmark* o *Good and Evil*, título que recuerda precisamente la dicotomía sobre la que descansa el ser humano: el agrietamiento de la naturaleza, la pérdida del instinto, el castigo divino que da paso a la cultura.

Formado en la antropología, Leth disecciona en ellas todo aquello que compone el sutil aparataje cultural que nos da forma, y lo hace dentro de su propia sociedad, la danesa, colocándose él mismo en el papel del Adán moderno que recibe la fruta pelada de manos de su mujer, muestra la compra diaria, se asea y monta de copiloto en el mítico dos caballos de la época.

Con una economía en la composición de las imágenes que el cineasta reconoce prestada de Malinowski, sobre todo de las fotos de campo del antropólogo polaco, Jørgen Leth se empeña en exhibir la envoltura danesa de la desnudez humana y lo hace a través de la observación de los objetos que les rodean, de sus pequeños rituales cotidianos, de los gestos encarnados, sentimientos, palabras y acciones que los concretan.

La fotografía, en la que Malinowski advierte cierta limitación descriptiva, deviene en Leth el material básico para la composición de estas películas. Imágenes frontales, directas que, inarticuladas, se instalan en la memoria del espectador con toda su fuerza comprensiva, estética. Una mujer bellísima se retira el pelo de la cara y se lo coloca detrás de la oreja. Un hombre llora desconsoladamente. El cuerpo desnudo de una embarazada es cuidadosamente aseado por cinco doncellas vestidas de blanco. Hombres y mujeres desnudándose y vistiéndose frente a la cámara y nombrando cada prenda utilizada. Una taza se hace añicos contra una mesa. Una recriminación. Más recriminaciones. Una vaca. Un cerdo. Un hombre come una manzana. Y un plátano. Hay una nevera. Una casa. Un policía nos muestra su moto. La arranca. Testimonios de vida. Un niño canta. Y entre todo ello, el recuerdo móvil de la naturaleza perdida —la disolución emotiva a través de las copas de los árboles y la voz de Sanne Salomonsen, la Shandie Shaw danesa—.

\*La tercera edición de *Periferiak* se celebró en Bilbao y San Sebastián, del 22 de abril al 2 de junio de 2005, y contó con la presencia, entre otros de Joaquim Jordà, Belén Gopegui, Jørgen Leth, Philippe Bourgois, Teresa del Valle, Giovanni Arrighi, Antonio Méndez, Dora Salazar y Santiago López Petit. La primera edición de estos encuentros tuvo lugar en Livorno, en 2003 y la segunda se celebró en febrero de 2004, en Bilbao.



Lars von Trier & Jørgen Leth *The Five Obstructions* 2004

“Solamente Dios, querida mía, podría amarte por ti misma y no por tus dorados cabellos.”

—William Butler Yeats

Hace tiempo ya (aunque, a pesar de Benjamin, no con anterioridad a estas películas), la antropología reconoció en el fragmento mayor legitimidad y poder evocador que en cualquier síntesis totalizadora. No ha podido trascender, sin embargo, la mirada distante que todo acercamiento transcultural soporta irremediabilmente. *66 Scenes from America* y *New Scenes from America*, otras dos de las películas en las que Leth sigue el procedimiento arriba expuesto, pierden por ello la movilidad, los pequeños tránsitos de emoción estética. El objeto de estudio ya no es uno mismo, sino otro. Ahora se trata de descubrir y representar otra cultura, otra respuesta, y no ya de fisgonear en las derivas de esa completa desnudez que sintieron ante el mundo nuestros progenitores (los de Leth en este caso). En *America*, la cámara se queda completamente quieta. Las imágenes pasan del mismo modo que en un panorama, sorprendiéndonos con su exotismo, pero sin conseguir socavar nuestro inconsciente. Y no porque no seamos americanos. Tampoco somos daneses. Sin duda Leth tiene algo que ver en todo esto.

*Haiti. Untitled* trata sobre un país que todavía ahora se encuentra sumido en un estado de caos total. Antes de ver el filme, los tópicos nos informan que allí se habla francés como residuo de un pasado colonial, son muy pobres y practican el vudú. Sabemos también que actualmente, Estados Unidos y Francia intervienen en cuestiones políticas, económicas y militares. Se trata por tanto de una realidad propicia a ser filmada según ciertos cánones occidentales respecto al compromiso sociopolítico. Aunque la fascinación erótica que ejerce sobre nosotros la idiosincrasia caribeña también sea parte del bagaje imaginario previo al visionado, podríamos decir que esto pertenece más al dominio de lo reprimido.

La película consiste en una ordenación de imágenes en vídeo, en 16 mm y en 35 mm, tomadas directamente de la calle, de entrevistas, de actuaciones frente a la cámara, etc. Todo ello en un montaje que no podríamos clasificar exclusivamente como documental-denuncia, ni tampoco exacta-



mente como antropológico o de intenciones únicamente estéticas. Por lo que parece, tiene algo molesto, una cierta *incorrección* que algunos percibimos en *deslices pedagógicos* que pueden llegar a lo panfletario (por un ritmo que enfatiza excesivamente ciertos aspectos de la narración, por algunos efectos sonoros y visuales, etc.), y otros, en cambio, aprecian en un sesgo demasiado *esteticista* e *irrespetuoso* en la representación de la mujer. Lo que para unos es síntoma de compromiso, es para otros todo lo contrario, signo de *aburguesamiento* y falta de conciencia social. Y viceversa. Resultaría sin embargo, exagerado, considerar unas y otras apreciaciones producto de una percepción generalizada de su trabajo. En un momento dado y bajo unas condiciones determinadas, la cuestión ha cobrado relevancia, más quizá, de la que tiene en el contexto general de su producción cinematográfica. De todas formas, es aquello en lo que ahora nosotros, exagerando los extremos, centramos nuestra atención.

Dada nuestra especial inclinación hacia lo estético, entendemos que, de todas formas y en ambos casos, nuestro relativo escándalo moral, es probablemente una torpe manera de expresar el escándalo estético que, por unas u otras razones, la película nos provoca. En este sentido, la comparación entre dos series de secuencias puede resultar esclarecedora. Hablamos de las sesiones de vudú frente a las escenas en que se muestran actuando directamente para la cámara mujeres negras, y en concreto, el plano final de la mujer tumbada sobre la cama de sábanas blancas. Sucede así que junto a imágenes de carácter etnográfico, aparecen algunas otras de mujeres haitianas en las cuales lo etnográfico se diluye en una mirada de carácter aparentemente más libidinal. Pero ¿por qué distinguimos unas imágenes y otras? ¿Cómo es la técnica que nos empuja a extraer tales conclusiones?

En 1863, la *Olimpia* de Manet fue escandalosa. Las razones para aquel escándalo y el que nos ocupa, son obviamente diferentes, pero algo tienen en común. En ambos casos nos incomoda el tema, aunque éste no sería visible si no fuese por la renovación técnica que lo supone. *Olimpia* resultaba provocadora porque era blanco sobre negro (incluso sobre otra mujer negra), por la ausencia de modelado, por la planitud general del cuadro, y sobre todo, porque la escena, tal y como Foucault analiza en su conferencia de Túnez, se ilumina desde fuera, como si la luz que hace visible la figura proviniese de rayos emitidos desde los ojos del espectador (de tal modo que no se trataría de una escena propiamente dicha, sino de la iluminación desde el exterior de una superficie plana).

En las sesiones de vudú de *Haiti. Untitled*, se produce un desarrollo en profundidad, los personajes entran y salen de cuadro, *hacen algo*, sus acciones tienen un fin, una existencia independiente de la cámara. La luz, pertenece al suceso capturado; de hecho, se trata de una luz inapropiada para filmar. En cierto momento en que el fuego de una hoguera es la única fuente luminosa, los destellos de los vestidos blancos de las mujeres vienen de algún modo a nuestro encuentro, el acontecimiento se nos ofrece, pero no por ello nos consideramos responsables del tumulto, que, sucede a nuestro pesar. En cambio, la escena final de la película, igual que *Olimpia*, es fundamentalmente plana, esencialmente vertical y horizontal. La imagen aparece como *cosa* frente a nuestros ojos, como *cuadro* más que como espacio virtual para la narración, lo cual dificulta su percepción como realidad autónoma. El punto de vista ligeramente elevado, de pie frente a la cama, contribuye en esta *autoconciencia* del espectador como generador mismo de la imagen. La negra (muy joven, una niña) se presenta como bulto casi informe, como masa que se proyecta hacia delante, directa a nuestros ojos. El encuadre, la planitud, la falta de movimiento, el alto contraste, la sábana blanca, no hacen sino acentuar la sensación de implicación. El problema, si es que lo hay, no es la desnudez, sino la conciencia de *sabernos cámara*.

*Haiti. Untitled* es por tanto una obra heterogénea, en la que se yuxtaponen un tipo de cine que podríamos denominar *clásico*, de la profundidad, frente a un cine *moderno*, de la superficie, plano. Es la pantalla como ventana, en la que lo representado, a pesar de la verosimilitud, se convierte en ficción al aparecer separado de nuestra conciencia. Pero también es la escena como cuadro que enfatiza nuestra mirada, nuestra presencia. No hay un punto de vista único, y eso exige una toma de posición. Si lo que vemos nos llega a incomodar, puede ser porque, aunque en ocasiones las imágenes nos arrastren a su interior con todo su poder de fascinación, en otros instantes estamos ineludiblemente ahí fuera, dándonos cuenta de que la desnudez de esa mujer es responsabilidad *también* nuestra, y por extensión, acaso todo lo demás también. Podríamos decir que Jørgen Leth construye su mirada a través de esa dialéctica dentro/fuera, aunando la conciencia occidental con su reverso deseante, aquello que como hijos e hijas de la Ilustración debemos saber, con algo de lo que preferiríamos no saber de nosotros mismos.

Al fin y al cabo, se trata de exponer todo a la vista, de un elogio de la superficie, consecuencia de una opción técnica y estética. Por supuesto, esto es ideología en acción, o lo que es lo mismo, política.



Edouard Manet *Olympia* 1863

Leth se refiere siempre a su voluntad de desdibujar el límite entre documental y ficción.

Jørgen Leth vive en Haití, por lo que no es extraño que su documental *Haiti. Untitled* sea un trabajo complejizado por una ansiedad en la mirada, que se aparece siempre como extremadamente personal, y que por ello problematiza constantemente los recursos de narratividad que un documental parece exigir. Sin embargo, Leth, que vive en Haití desde 1991, ya había realizado allí dos películas antes de este documental. Lo intrigante para nuestro caso, es que las dos, *Haiti Express* y *Traberg*, pasan por ser sus dos únicos largometrajes de ficción. Leth se refiere siempre a su voluntad de desdibujar el límite entre documental y ficción, y lo dice como con pereza, como si siguiera hablando de estas dos categorías en tanto géneros filmicos. Sin embargo, en su forma de hacer cine, estas dos categorías se confrontan no como dos convenciones del medio, sino como dos polos dialécticos que generan todo lo que más nos interesa de su cine, y que están presentes, sobre todo, y de una forma desconcertante en *Haiti. Untitled*.

Cuando de estos tres filmes decide categorizar los dos primeros como ficcionales, suponemos que tiene en cuenta el hecho de que en los dos la historia se narra a través de la mirada de un personaje principal, que asume la mirada del autor. En ambos casos el personaje principal investiga sobre la inaprensible realidad política del país, en *Haiti Express* un actor interpreta a un periodista que va entrevistando entre El Salvador y Haití a algunos agentes clave en la convulsión política del momento. Pero las entrevistas son reales, y los entrevistados responden a lo que ellos creen es un equipo de televisión. Este método, en el caso concreto de Roberto D'Abouisson, cabecilla de los escuadrones de la muerte, crea una tensión aterradora (que el actor confiesa haber afrontado a base de valium). En el caso de *Traberg*, el personaje que detenta la mirada investigadora podría ser una copia invertida del anterior. Ebbe Traberg, que da nombre a la película, es un periodista en la vida real, buen amigo de Leth, pero en la película su condición de periodista es elidida, como por cierto se elide toda la trama detectivesca que en principio debía organizar la narración, porque los hechos que se van sucediendo durante el rodaje (sucesivos intentos de golpe de estado, etc.) acaban desbordando el filme. En estas dos películas parece citar la trama de suspense del cine de conspiraciones, que es un ejemplo especialmente sólido de narración ficcional, en la que los hechos son sólo elementos que propician el desarrollo de la estructura de ocultamientos y desvelamientos. Sin embargo, y como hemos visto, la narrativa se desmorona para dejar aparecer la verdad por medio de la ficción. "La verdad tiene,

por así decirlo, estructura de ficción”, decía Lacan, palabras que, explica Jameson, subrayan la función psíquica del relato y la fantasía en el intento del sujeto de integrar su imagen alienada.

En *Haití. Untitled*, Leth prescinde de estrategia narrativa, por eso la define como documental. Y poco nos importa que así sea, porque también aquí va a recurrir a una especie de alter ego, a una intermediación de su mirada. Muchas de las imágenes del filme documentan el trabajo de Chantal Regnault, una fotógrafa de prensa (¡otra vez!) que trabaja en Haití. Pero esta vez el personaje no sirve de vehículo de la trama, sino para resolver un problema más de orden ético que metodológico. Leth confiesa que la inclusión de las escenas en las que la fotógrafa retrata cadáveres de personas asesinadas y abandonadas en plena calle, le permite filmar de forma indirecta lo que sin mediación le sería inasumible.

Esta instancia mediadora hace que la mirada encarnada en la cámara, y por ello aquella con la que nos identificamos, sea neutra: un círculo de curiosos rodea un cadáver, dentro de ese círculo, una fotógrafa trabaja ante la impotencia de los que miran. Pero de pronto, en un corte de edición, el punto de vista de la cámara se desplaza levemente detrás de la primera fila de curiosos; vemos el mismo cuadro de antes, pero ahora, el primer plano corresponde a las cabezas y espaldas de quienes antes cerraban el círculo detrás de nosotros. Este aparentemente involuntario movimiento hace que nuestra mirada busque la identificación subjetiva con la de los serenos espectadores haitianos de la brutal escena. Y por tramposo que este recurso sea, nunca va a ser lo que vemos más documento, y nunca va a estar más construido en esa *línea de ficción*.

Hemos tenido siempre presente al pensar a Leth que, como decían Godard y Gorin de Vertov, “hacia películas de ficción con elementos de la realidad, *como todo el mundo*”, y él parece devolvernos la frase en su última película, un retrato del poeta Søren Ulrik Thomsen, donde éste recita un poema del que aún nos resuena un verso: “si todo fuera, como cuando tenía diecisiete años, ficción, todo tendría significado”. ❧

OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA es antropóloga. Vive en Bilbao.

IÑAKI IMAZ es pintor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.

ASIER MENDIZABAL es artista. Vive en Bilbao.

JØRGEN LETH nació en 1937 en Aarhus, Dinamarca. Es director y productor de cine, poeta y comentarista de televisión. Fue miembro fundador en los años sesenta del grupo de cineastas de vanguardia Abcinéma. Ha publicado diez colecciones de poemas y cuatro ensayos. Fue profesor en la Escuela Nacional de Cine de Copenhague y del Centro de Estudios de Oslo. También impartió clases en las universidades de Berkeley, UCLA (Los Ángeles) y Harvard. Vive en Haití desde 1991.

#### FILMOGRAFÍA

- 2004 *The Erotic Human Being*, difusión de Jørgen Leth  
*The Five Obstructions* (Cinco Condiciones) de Lars von Trier y Jørgen Leth
- 2003 *New Scenes from America* con John Ashbery y John Cale
- 2001 *Dreamers* (The Naivist Painters of Haiti)
- 1999 *Jeg er levende. Søren Ulrik Thomsen, digter.* (I'm Alive. Søren Ulrik Thomsen: A Danish Poet)
- 1996 *Haiti. Uden titel* (Haiti. Untitled) con Jean-Bertrand Aristide
- 1993 *Michael Laudrup - en fodboldspiller* (Michael Laudrup: A Football Player)
- 1992 *Traberg*, con Ebbe Traberg, Ambroise Thompson y Jean-Claude Diquemare
- 1989 *Dansk litteratur* (Danish Literature) con Birgitte Bruun, Inger Christensen  
*Notater om kærligheden* (Notes on Love), con Claus Nissen, Stina Ekblad
- 1987 *Notater fra Kina* (Note Book from China)  
*Composer Meets Quartet*
- 1986 *Det Legende menneske* (Moments of Play)  
*The Yellow Jersey*
- 1983 *Pelota*  
*Udenrigskorrespondenten* (Haiti Express)
- 1982 *66 scener fra Amerika* (66 Scenes from America)
- 1981 *Step on Silence*
- 1979 *At danse Bournonville* (Dancing Bournonville)  
*Kalule*,
- 1979 *Peter Martins, en danser* (Peter Martins: A Dancer)
- 1977 *En forårsdag i Helvede* (A Sunday in Hell)
- 1975 *Det Gode og det onde* (Good and Evil)  
*Klaus Riffbjerg*
- 1974 *Stjernerne og vandbaererne* (Stars and Watercarries)
- 1972 *Kinesisk bordtennis* (Chinese Ping Pong)  
*Livet i Danmark* (Life in Denmark)
- 1971 *Eftersøgningen* (The Search)
- 1970 *Motion Picture*  
*Teatret i de grønne bjerge*  
*Frændeløs* (Without Kin)
- 1969 *Dyrehavefilmen* (The Deer Garden Film)  
*Jens Otto Krag*
- 1968 *Nær himlen, nær jorden* (Near Heaven, Near Earth)  
*Ofelias blomster* (Ophelia's Flowers)  
*Det perfekte menneske* (The Perfect Human)
- 1965 *Se frem til en tryk tid* (Look Forward to a Time of Security)
- 1963 *Stopforbud* (Stop for Bud)

## Ikus-entzunezkoa?

**Isidore Isou errumaniarrak Parisen 1945ean sortu zuen arte mugimendua da letrismoa. Isidore Isou-k eta haren jarraitzaile sutsuen Maurice Lemaitre-k, inoiz Gil J. Wolman, Guy Debord, François Dufrêne, Marc'O eta beste batzuen laguntza zutela, zinema letristaren oinarriak jarri zituzten berrogeita hamarreko hamarkadan, ezaugarri hauekin: soinuaren eta irudiaren arteko desadostasuna; hautazko irudiak deseraikiz lantzea (pelikula aurkituak, zati laborategian baztertuak...); happening jokamoldeko proiektzioak egitea; zinema infinitesimala (alegiatzkoa sustatzen du eta zinemaren oinarrietz ditugun usteak suntsitzen ditu); eta zoriaren ezusteko legeen arabera jokatzeta...\*** Zineman ikustearen eta entzutearen artean dauden harremanak aztertu ditu egileak, "Zinema letrista, desadostasunaren eta altxamenduaren artean" zikloan (MACBA).

**Cincinnati zoan**, erdi estalitako antzoki batean, Robert Wilson nerabe bat *Madame Butterfly* entzuten ari da. Protagonista agertokian hiltzen den bitartean, animalien orroak eta garrasiak aditzen dira, eta esperientzia berri bat gertatzen da begirada eta belarriarentzat. Esperientzia hori, ordea, eguneroko bizitzaren parte bat da. Esperientzia horrek, antzerkirako pentsatutako espazio batean desberdinen arteko topaketa erakusten baitu, Wilsoni erakusten dio posiblea dela aldi berean entzutea eta ikustea, zentzumen bakoitzari nahikoa denbora ematen bazaio. Halako esperientzia egin dute beren lanean John Cagek eta Merce Cunninghamek, haientzat musikak eta dantzak denboran oinarritutako egitura formal bat besterik ez baitute partekatzen. Horren bidez nahi da musikak bere espazioa izatea, dantzarien gorputzarena ez dena, eta dantza musikak ezar lezakeen eritmotik askatu ahal izatea.

Aldi berean bete-betean entzutea eta begiratzea oso gutxitan gertatzen den esperientzia da. Agian horregatik, ikustearen eta entzutearen arteko erlazioak azterketa ugari gaitu izan dira beti, eta emaitzak guztiz posiblea dela baieztatzen haren ukazio erabatekoraino zabaltzen dira. Baina

irudizko marrazki horren marran, zinemaren etorrerarekin entzutearen eta begiradaren arteko erlazioan izandako gorabehera anitzak nabarmentzen dira.

Gauza jakina da irudi zinematografikoak aldaketa handia ekarri zuela ikustearen eta pentsatzearen erregistroan. Irudiak pantaila batean proiektatzeak galdekatu egiten du begiradaren eraikuntza, eta gainera arrakala bat irekitzen du pentsamenduaren ikustearen funtsezko mito horretan, hots, Platonen leizearen istorioa. Baina irudi zinematografikoaren oldarra ez du begiradak bakarrik jasaten, entzuteak ere izango du entzumenaren lekua hartuko duen irudi-zerrendaren eragina.

Beraz, zinemaren historia oraindik jardunean dagoen pertzepzio-mutazio baten kronika moduan azter liteke. Mutazio horretan, zinema klasikoa eta esperimentalak bi jarrera dira, era berean konplexuak, eta ikus-entzunezko esperientzia baten posibilitatea zalantzan jartzen dute.

Zinema klasikoak hala esaten zaio duen izaera narratibo-irudikapenezkoagatik mugimenduan erakusten dituen irudiak, elkarri kateatuta, eta mozketarik erakutsi gabe pantailan labaintzen den fluxuan. Mozketa horiek irudiari lagun

\* Zinema letrista, desadostasunaren eta altxamenduaren artean" zinema programan, Eugeni Bonet-ek eta Eduard Escoffretren-ek sinatutako aurkezpen testuaren laburpen moldatua.



Zinema klasikoak hala esaten zaio duen izaera narratibo-irudikapenezkoagatik mugimenduan erakusten ditu irudiak, elkarrizkateatuta, eta mozketarik erakutsi gabe pantailan labaintzen den fluxuan.

egiten dion musikak josten ditu. Hartara, ikus-entzunezko esperientzia bizi-kontinuum baten moduan gertatzen da, zeinean irudiek musikaltasunaren denbora-jarioa iritsi dutela baitirudi. Bizi-kontinuum hori kolektiboki partekatutako barneratze bati legokioke, Noël Burch-en hitzetan, harentzat zinemaren hastapenetan kanpokotasun primitibo bat gertatzen baitzen<sup>1</sup>. Behatzailea ez litzateke ekinzarekin identifikatuko, ezta pertsonaiekin ere, baizik eta pantailaren materialtasuna sentituko luke, irudien izaera laua, eta kameraren ikuspuntuen aldaketez jabetuko litzateke, dudarik gabe. Denboraren joanaz, hori guztia barneratua izango litzateke, eta ikustearen eta pentsatzearen lehen mutazio hori eragingo zuen, baina baita entzutearena ere. Lehenbiziko aldiz, zinema gogoaren kanpoan dauden irudiak kontzientzian nahastea beharrezkoa ez den jario baten modura agertzen diren “amets fabrika” hori izango da.

Maurice Lemaître *Histoire d'amour* 1978

Isidore Isou *Traité de Bave et d'Éternité* 1950-51

Zinema klasikoak barneratze horren adibide ugari eskaintzen ditu. Gogora dezagun Norman Batesek Marion saskatzen duen sekuentzia, Alfred Hitchcocken *Psycho* filmean (1960). Pantailan, kamerak Batesen presentzia sentiarazten digu, Marion dutxatzen ari den bainuontzira hurbiltzen. Bainuontzira sartzen da, eta musika halako moduan nahasten da saskakadekin, izugarria baita begiradan duen eragina. Seguru asko ezinezkoa da eszena hori soinu-rik gabe gogoratzea, eta alderantziz. Begiak entzun egiten du, belarriak ikusteari ezin uztea eragiten duen lotura horretan sortzen delako. Ikustearen eta entzutearen gainbehera bat gertatzen da, zeinean ez zentzumen batak ez besteak ez baitiote erantzuten haie-tatik espero litekeenari. Irudien kateatze-ari soinuena gainjartzen zaio, eta konpositoreak berak, Bernard Herrmann, zuri-beltzeko film batentzako zuri-beltzeko musika gisa definitu zuen film honentzat egin zuen musika.

Zinema klasikoan gertatzen den muntaiaren nagusitasunaren aurrean, zinema esperimentalak abstrakzioko bidea aukeratuko zukeen. Bide horretan, josturak ez leudeke jada muntaiaren mendean, eta irudia suntsitzeraino eramango gintuzkete, baita filmarena eta kamerarena ere. Horren bidez, amaiera ematen zaio kausalitatearen

terminoetan oinarritutako ulertze bat gauzatzearen premiari, eta aldi berean ikusizko eta soinu-zuko osagaiek elkar-lana egiteari uzten diote jarraitutasun horren izenean. Hartara, zinema esperimentalak zalantzan jartzen du zinema klasikoak proposa-tzen duen ikus-entzunezko esperien-tzia. Zalantzan jartze hori ez da uniformea, ezta hurrik eman ere, zenbait forma hartzen ditu. Haien artetik bi azpimarra litezke, musika kromatiko eta ikusizko musika bezala ezagutzen direnei dagozkienak, eta irudirik gabeko film baten bidez aritzen direnak, eta batez ere horietan jarriko dugu arreta.

Bi adierazpen mota hauek historian kokatu beharko bagenitu, ikusiko genuke ez daudela bata bestetik oso urrun denboran. Lehena futurismoa-ekin batera hasiko litzateke; bigarrena, berriz, 1930eko Walter Ruttmann-*en Wochende* filmean izango luke abiapuntua. Futurismoak eman zituen zinema abstraktuaren lehen esperientziak, baita musika kromatikoaren formulazioa ere. Film haiek pelikularenean gainean marraztuz egiten ziren. Hala eginda logika arrazionalaren eta inteligentziaren aurka joan nahi zen, eta, futuristen arabera, zentzumen aniztasun baterantz. Baina zer motatako ikus-entzunezko esperientzia ekartzen du musika kromatikoak? Suposatzen du, antza denez, begiak entzun egiten duela, ikusizko musikak, Oskar Fischinger-ek esaten dion moduan, irudiak entzutea ahalbidetzen duela. Orduan, begiradarentzat, ulertze intelektuala baimentzen duen prozesu diskurtsibo bat bilatu nahian ikusteari uztea izango da entzutea. Pantailan proiektatzen diren erritmoen pertzepzio bihurtzen da entzutea, eta erritmo horiek sarritan bat datoz haiekin batera doan soinu-bilakatzearekin. Irudiak entzutea XX. mendearen hasierako ohiko teoriaren arabera bai soinuari bai koloreari legozkiekeen egituratze komun hori aintzat hartzea ere izango da.

Begiak entzuten duen bitartean, zer gertatzen da entzumenarekin? Entzumenarentzat, zinemaren, eta lehenagotik ere operaren sorrerak, maila desberdinetan baina, mutazio bat eragin zuen. Baina entzumenak ikusten al du benetan? Begirada ari al da entzuten? Hemen nekez eman daiteke erantzun eztabaida ezinik. Badirudi, asko jota, esan daitekeela film horiek bestelako desbideratze pertzeptibo bat

eragiten dutela, zinema klasikoak eragiten duenarenetik urruntzen dena. Desbideratze horretan, ikusizko eta entzunezko kanalek gurutzaketa posibleak bilbatuko lituzkete pertzepzioak bertan labaindu eta esperientzia berriak sortzeko.

Hori horrela baldin bada, zer alde egon liteke *Psychoko* dutxa eszenan gertatutako topaketaren eta Fischingerre *Study 1/13* (1929-1934) filmen artean, zeinetan "erritmo koloredunak" arakatzeko baitira besteak beste Mozart, Verdi edo Brahmsen konposizioak erabilia? Badirudi aldea nahikotasunean dagoela, bai erabilitako materialean ere. Lehen kasuan, narrazio-irudikapen baten aurrean egongo ginatke; bertan, behatzaile harrapatuta geratzen da soinu-irudi loturak eskaintzen dion jarraitutasun horretan. Ikus-entzunezkoa erakartze

horretarantz bideratzen da. Bigarrean, irudi abstraktuek soinu-zuko kontrapuntu batek sarritan biderkatzen duen urruntze bat eragiten dute beren kabuz. Ikuste eta entzute autonomoen prozesu bat gertatzen da, gehi haren giltzadura posibleak. Erakartzeak, nolabait esateko, behatzailearen baime-na behar du, jolasteko haren gogoia.

Irudirik gabeko filmi erreparatzen badiegu, kontu horiek are korapilatsua-goak, hori posible bada, gertatzen dira. Bereizketa egin daiteke pantaila zuria edo beltza erakusten dutenen eta batere filmik ez dutenen artean. Letrismoak, Isidore Isou-k 1945ean fundatua, bi mota horietako adibideak eskaintzen ditu. Lehenbizikoen artean koka litezke Lemaitre-ren zenbait film, edo Gil J. Wolman-en *L'Anticoncept* (1951), zuria eta beltza txandakatzen diren filma. Gelako errezelen aurrean eskegitako ilargi zuri antzeko baten gainean egiten da proiektzioa. Bertan aditzen dira zenbait gogoeta xume bizitzaz, maitasunaz, arteaz, bai soinu-poesiak eta testu sinkopatuak ere.

Irudiak entzutea XX. mendearen hasierako ohiko teorien arabera bai soinuari bai koloreari legozkiekeen egituratze komun hori aintzat hartzea ere izango da.



Maurice Lemaitre *Un film porno* 1978

Funtsean, sonoritatearen gainean lan egiten da. Irudien isiltasunak soinua irudi bilakatzeari dei egiten dio. Begirada, zuriaren edo beltzaren gainean iltzatua baitago, ikustearen etena jasaten du eta, aldi berean, gogoetan enuntziatutakoa erreproduzitzen duten edo irudimenaren fruitu izan daitezkeen irudi mentalak sortzearen lekukoa da.

Prozesu hori, zinemak bere buruaz egiten duen galdaketa moduan, edo are zinemaren heriotzaren iragarpen moduan —Guy Debordek 1952an aurkeztutako film batean azaltzen duen legez— aurkezten dena, areagotu egiten da ez kamerarik, ez pantailarik eta ez pelikularik erabiltzen ez duten filmetan. François Dufrêne-ren *Tambours du jugement premier* (1952) bere buruari irudizko esaten dion zinema horren adibide on bat da. Lan horretan aditzen dira poesia letrista zatiak, aliteraziozko bertsoak, aforismo abestueak, edo logika diskurtsiborik jarraitzen ez duten narrazio laburren pasarteak. Hemen begiradak ez du euste punturik aurkitzen, ezta pantailaren zuria edo beltza ere; dena da soinua, edo beharbada esan beharko litzateke esandakotik sortzen diren irudiak, baita soinuaren eta irudiaren isiltasunaren arteko zirrikitutatik sortutakoak ere. Zinema honekin hautsi egin da behin betiko zinema klasikoaren bizi-jarraitutasuna, ikus-entzunezkoaren ustezko batasuna, eta etenaren alde apustu egin da, baina eten hori jarraitutasunik eza moduan

sentitzen da soil-soilik ikusleak dituen jarraitutasun itxaropenei kontrajarrita. Entzuten ari garen bitartean, etxekoandre bat aspiragailuarekin irudika genezake, edo are esbastika handi baten barrualdea, agian emakume zapata pare bat irristaka dabilelarik. Baina irudimen hori ez da modu konstantean aktibatzen; aforismoak edo aliteraziozko bertsoak arduratzen dira irudien jarraitutasuna ilusio hutsa dela gogorarazteaz, kontua “irudizko zinemaren bidez zinemaren existentzia bera ere zalantzan jartzea” dela gogora ekartzeaz<sup>2</sup>.

Esan ohi da lan horietan soinuakotutasunak hartzen duela indarra, entzumenarentzako zinema dela. Irudirik ezak irudi mentalen sorrera aktibatzeke gai den gune bihurtuko luke entzumena. Alabaina, soinu horiek entzuten baditugu poesia letrista gisa, edo hots gisa besterik gabe, Dufrênek berak egin bezala ondoko bere lanean, edo John Cagek egin zuen bezala, biak Artauden eragin pean, orduan beharbada irudi-



Maurice Lemaître *Le soulèvement de la jeunesse: Mai 68* 1968





Maurice Lemaitre *Une oeuvre* 1968

mena erabiltzen jarraituko dugu, baina batez ere entzuten egongo gara, eta horretarako irudia ez da beharrezkoa izango. Entzumenarentzako zinema baten posibilitatea, azken batean, entzulearen entzute-ohituren eta soinu motaren eta proiektio klasearen baitan egongo da.

Esperientzia hauek ikusita, zinema esperimentalak ez da, antza denez, irudi zinematografikoa zalantzan jartze bat. Haren manerek galdekatze bat adierazten dute ikus-entzunezkoaren existentziaz beraz. Horregatik, zinema esperimentalak, etenak sortuz, kanporatze bat eskatzen du, eta horrek, bere aldeetik, kanpoko irudien eta haiek barnealdean haritzen diren moduaren arteko erlazioa berrezartzera gonbidatzen du<sup>3</sup>. Beharbada, izan liteke orobat ikus-entzunezko partikular eta kolektibo hori lantzeko formak pentsatzeko gonbidapen bat, kontuan hartuta, eta hau funtsezkoa da, ikus-entzunezko zinematografikoak sortu dituen desbideratzeak. «

CARMEN PARDO Filosofia doktorea da Bartzelonako Unibertsitatean. *John Cageren Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) eta *Robert Wilson* (2003) (Miguel Moreyrek elkarlanean) liburuen edizio eta itzulpenaren egilea da.

#### OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 Ikus *La lucarne de l'infini*, Paris : Nathan, 1991, haren saiakera bikaina.
- 2 DUFRÊNE, F., "Prodrome" Tambours du jugement premier-i egindako sarrera, ION. Centre de Création, nº 1, 1952ko apirila, 195. orr.
- 3 Kontu honetan eta letrismoari dagokionez, ikus DELEUZE, G., *L'Image-Temps*. Cinéma 2, Paris, les éditions de Minit, 1985, 279-281. orr. Mugimendu horretatik aipatu diren lanei dagokionez, eskertzekoa da Bartzelonako MACBAn, 2005eko amaieran, Eugeni Bonet eta Eduard Escoffet komisario zirela, egindako El cinema lletrista, entre la discrepància i la sublevació zinema programaren ekimena.

## ¿Audiovisual?

El letrismo fue un movimiento artístico fundado en 1945 en París por el poeta rumano Isidore Isou. Éste y su principal seguidor, Maurice Lemaître, con la complicidad circunstancial de Gil J. Wolman, Guy Debord, François Dufrêne, Marc'O y otros establecieron las bases del cine letrista a comienzos de los años cincuenta: la discrepancia del sonido y la imagen; el cincelado deconstructivo de unas imágenes arbitrarias (películas encontradas, descartes de laboratorio, etc.); el syncinéma o la proyección concebida como un acontecimiento cercano al happening; el cine infinitesimal (que potencia lo imaginario y aniquila los elementos habituales de aquello que normalmente entendemos por cine); el poliautomatismo o las leyes imprevisibles del azar...\* Con motivo del ciclo celebrado en el MACBA "El cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación" la autora analiza la relación entre la mirada y la escucha en el cine.

En el zoo de Cincinnatti, en un teatro semicubierto, está sentado un Robert Wilson adolescente escuchando *Madame Butterfly*. Mientras la protagonista muere en escena, llegan los gritos y alaridos de los animales que producen una experiencia inédita para la escucha y la mirada. Una experiencia que, sin embargo, forma parte de la vida cotidiana. Esta experiencia, que muestra el encuentro de lo disímil en un espacio concebido para el teatro, enseña a Wilson que es posible escuchar y ver a un mismo tiempo, si se deja el suficiente espacio a cada sentido. Se trata de una experiencia realizada, asimismo, en el trabajo de John Cage y Merce Cunningham, para

quienes música y danza sólo comparten una estructura formal fundada sobre el tiempo. Se pretende con ello que la música tenga un espacio propio que no sea el del cuerpo de los bailarines, y que la danza se pueda liberar del ritmo que la música podría imprimir.

Escuchar y mirar plenamente, y a un mismo tiempo, es una experiencia que raramente acontece. Tal vez por ello, las relaciones entre el ver y el oír han sido siempre objeto de múltiples aproximaciones que podrían dibujar un arco que iría desde la afirmación de su entera posibilidad hasta su negación categórica. Pero, en el trazo de este dibujo imaginario destacarían, sin duda,

\*Texto extractado de la presentación del programa de cine "El cinema lletrista, entre la discrepància i la sublevació" firmado por Eugeni Bonet y Eduard Escoffet.



Mark'O. *Closed Vision* 1954

los múltiples avatares de las relaciones de la escucha y la mirada con el advenimiento del cine.

Es sabido que la imagen cinematográfica supuso una importante modificación del registro del ver y el pensar. La proyección de imágenes sobre una pantalla interroga la construcción de la mirada y, por ende, abre una brecha en ese mito fundacional del ver del pensamiento que es la historia de la caverna de Platón. Pero, no es sólo la mirada la que sufre los embates de la imagen cinematográfica, también la escucha se verá afectada por esa banda de imágenes que vendrán a ocupar el espacio del oído.

La historia del cine bien podría ser abordada entonces, como la crónica de una mutación perceptiva todavía en curso. En esta mutación, el cine clásico y el experimental representan dos posturas, complejas a su vez, que cuestionan la posibilidad de una experiencia audiovisual.

El cine clásico, así denominado por su carácter narrativo-representativo, muestra las imágenes en movimiento, encadenadas, ocultando los cortes en el flujo que se desliza en la pantalla. A menudo, esos cortes son suturados por la música que acompaña la imagen. De este modo, la experiencia audiovisual se produce como un continuo vital en



Maurice Lemaître *Le soulèvement de la jeunesse: Maï 68* 1968

el que las imágenes parecen haber alcanzado el fluir temporal propio de lo musical. Este continuo vital respondería a una interiorización colectivamente compartida, en palabras de Noël Burch, quien considera que en los orígenes del cine se daba una exterioridad primitiva<sup>1</sup>. El espectador no se identificaría con la acción, ni con los personajes, sino que sentiría la materialidad de la pantalla, la naturaleza plana de las imágenes y acusaría sin duda los cambios de puntos de vista de la cámara. Con el tiempo, todo ello habría sido interiorizado y habría producido esa primera mutación del ver y el pensar, pero también del oír. Por primera vez, el cine será esa “fábrica de sueños” en la que las imágenes que hay fuera de la mente se muestran a la conciencia como un fluir en el que no es preciso intervenir.

El cine clásico ofrece múltiples ejemplos de esta interiorización. Recordemos la secuencia en la que Norman Bates acuchilla a Marion en *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960). En la pantalla, la cámara nos hace sentir la presencia de Bates acercándose al baño donde ella se está duchando. Entra en el baño y la música se mezcla hasta tal punto con las cuchilladas que el efecto en la mirada es tremendo. Seguramente es imposible recordar la escena sin que ésta se acompañe del sonido, y a la inversa. El ojo escucha porque la escena es forjada en ese nexo que hace que el oído no pueda dejar de ver. Se produce una declinación del ver y el oír en el que ninguno de los sentidos responde a lo que podría esperarse de ellos. Al encadenamiento de las imágenes se le superpone el de los sonidos, y de hecho el compositor,

Bernard Herrmann, definió su música para este film como una música en blanco y negro para un film en blanco y negro.

Frente a la preponderancia del montaje en el cine clásico, el cine experimental habría elegido el camino hacia la abstracción. En este camino, las suturas ya no estarían subordinadas al montaje y nos conducirían hasta la aniquilación de la imagen, pero también de la película y de la cámara. Con ello, se pone fin a la necesidad de llevar a cabo una comprensión fundada en los términos de causalidad, al tiempo que los elementos visuales y sonoros dejan de cooperar en aras de esa continuidad. De este modo, el cine experimental pone en cuestión la experiencia audiovisual que el cine clásico propone. Esta puesta en cuestión dista de ser uniforme y reviste a su vez diversas formas. De entre ellas, se pueden subrayar dos, las que corresponden a lo que es conocido como música cromática y música visual, y las que operan a través de un film sin imágenes, que son las que atraerán de modo preponderante nuestra atención.

Si tuviéramos que fijar históricamente estas dos manifestaciones veríamos que distan muy poco en el tiempo. La primera se iniciaría con el futurismo, mientras que la segunda encontraría su punto de partida en el film de Walter Ruttmann, *Wochende* de 1930. El futurismo habría deparado las primeras experiencias de cine abstracto, así como la formulación de música cromática. Estos filmes se realizaban siguiendo el procedimiento de pintar sobre la película. Con ello, se pretendía atentar contra la lógica racional y la inteligencia, y apuntar, según los futuristas, a una

polisensorialidad. Pero, ¿qué tipo de experiencia audiovisual implica la música cromática? Parece suponer que el ojo escucha, que la música visual, tal y como la denomina Oskar Fischinger, permite escuchar las imágenes.

Escuchar será entonces, para la mirada, dejar de ver persiguiendo en lo visto un proceso discursivo que autorice una aprehensión intelectual. Escuchar se convierte en la percepción de los ritmos que se proyectan en la pantalla y que, a menudo, coinciden con el devenir sonoro que los acompañan. Escuchar las imágenes, será también reconocer esa estructuración común que, según las teorías al uso en los inicios del siglo XX, corresponderían tanto al sonido como al color.

Mientras el ojo escucha, ¿qué ocurre con el oído? Para el oído, el nacimiento del cine y, ya anteriormente de la ópera, aunque en distinto grado, provocó una mutación. El oído, con el cine, escucha mirando. Pero, ¿es realmente el oído el que ve?, ¿es la mirada la que escucha? Difícilmente se puede ofrecer aquí una respuesta concluyente. Parece que, a lo más que podemos apuntar, es a señalar que estos filmes operan una deriva perceptiva, que se aleja de aquella que propicia el cine clásico. En esta deriva, los canales visual y auditivo urdirían cruces posibles en los que la percepción se desliza creando experiencias inéditas.

Si esto es así, ¿qué diferencia se puede establecer entre el encuentro producido en la escena de la ducha de *Psycho* y los *Study 1/13* (1929-1934) de Fischinger, donde se investiga con “ritmos coloreados” usando composiciones de Mozart, Verdi o Brahms, entre otros? La diferencia parece que

El cine experimental pone en cuestión la experiencia audiovisual que el cine clásico propone.

LE FILM  
(N')EST (PLUS QU')UN  
SOUVENIR

UN FILM DE ROLAND SABATER

LE FILM  
(N')EST (PLUS Q')UN  
SOUVENIR



Se asiste a un proceso del ver y el escuchar autónomos, así como a sus posibles articulaciones. La captación requiere aquí, por así decir, la conformidad del espectador, su voluntad de jugar.

radica en la intencionalidad y por ende, en el material utilizado. En el primer caso, nos encontraríamos ante una narración-representación en la que el espectador es captado en esa continuidad que el nexos sonido-imagen le ofrece. Lo audiovisual se orienta hacia esa captación. En el segundo, las imágenes abstractas operan por sí mismas un distanciamiento que, frecuentemente, es multiplicado por un contrapunto sonoro. Se asiste a un proceso del ver y el escuchar autónomos, así como a sus posibles articulaciones. La captación requiere aquí, por así decir, la conformidad del espectador, su voluntad de jugar.

Si nos centramos en los filmes sin imágenes, estas cuestiones resultan si cabe más problemáticas. Se distinguirá entre los filmes que ofrecen una pantalla negra o blanca, y aquellos que prescindan de la película misma. El letrismo, fundado en 1945 por Isidore Isou, proporciona ejemplos de ambas modalidades. Entre los primeros tendríamos algunos filmes de Lemaître o *L'Anticoncept* de Gil J. Wolman (1951), un film que alterna el blanco y el negro. La proyección se realiza sobre una especie de luna blanca suspendida ante las cortinas de la sala. En ella se escuchan pequeñas reflexiones sobre la vida, el amor, el arte, poesías sonoras y textos sincopados. El trabajo se produce básicamente sobre las sonoridades. El silencio de las imágenes apela a un devenir imagen del sonido. Fijada sobre el blanco o el negro, la mirada sufre la discontinuidad del ver y asiste a la vez, a la producción de las imágenes mentales que reproducen lo enunciado en las reflexiones, o que pueden ser fruto de la imaginación.

Este proceso, que se presenta como una interrogación del cine sobre sí mismo, e incluso como el anuncio de la muerte del cine, tal y como Guy Debord lo expone en un film presenta-

do en 1952, se acentúa en los filmes que prescinden de la cámara, la película y la pantalla. *Tambours du jugement premier* (1952), de François Dufrêne constituye un buen ejemplo de este cine que se denomina a sí mismo como imaginario. En esta obra, se escuchan fragmentos de poesía letrista, versos aliterados, aforismos cantados, o fragmentos de pequeñas narraciones que no siguen una lógica discursiva. Aquí, la mirada no encuentra un punto de apoyo, siquiera el blanco o el negro de la pantalla, todo es sonido o quizá se debería decir, imágenes que surgen de lo dicho, pero también del intersticio entre el sonido y el silencio de la imagen. Con este cine se quiebra, definitivamente, la continuidad vital del cine clásico, la supuesta unidad de lo audiovisual, y se apuesta por una discontinuidad, que sólo es sentida como tal por oposición a la expectativa de continuidad por parte del espectador. Podemos imaginar a un ama de casa con una aspiradora, tal y como escuchamos, e incluso el interior de una gran cruz gamada por la que puede resbalar un par de zapatos de mujer. Pero esa imaginación no se activa de forma constante, los aforismos o los versos aliterados se encargan de recordar que la continuidad de las imágenes es una ilusión, que se trata de "dudar de la existencia misma del cine a través del cine imaginario"<sup>2</sup>.

Se suele decir que en estas obras es lo sonoro lo que cobra fuerza, que se trata de un cine para el oído. La ausencia de imágenes haría del oído un centro capaz de activar la creación de imágenes mentales. Sin embargo, si escucháramos esos sonidos en tanto poesía letrista, o simplemente como sonidos, tal y como hará el mismo Dufrêne en su trabajo posterior, o hacía también John Cage, ambos influidos por Artaud, entonces, tal vez sigamos imaginando, pero ante todo, estaremos escuchando y para ello no será preciso la imagen. La posibilidad de un cine para el oído dependerá en suma, de los hábitos de escucha del oyente así como también del tipo de sonidos y de su proyección.

Con estas experiencias, el cine experimental no constituiría solamente una puesta en cuestión de la imagen cinematográfica. Sus modos apuntan a la interrogación acerca de la posibilidad misma de lo audiovisual. Por ello, el cine experimental, produciendo discontinuidades, invoca una exteriorización que invita, a su vez, a establecer de nuevo la relación entre las imágenes exteriores y el modo en que se hilan en la interioridad<sup>3</sup>. Se trata quizá también, de una invitación a pensar las formas en que se forja ese audiovisual particular y colectivo atendiendo, de modo fundamental, a las derivas que ha introducido lo audiovisual cinematográfico. «

CARMEN PARDO es doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona; es autora de la edición y traducción de *John Cage, Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) y *Robert Wilson* (en colaboración con Miguel Morey, 2003).

#### NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Véase su magnífico ensayo, *La lucarne de l'infini*, París : Nathan, 1991.
- 2 DUFRÈNE, F. "Prodrôme" Introducción a *Tambours du jugement premier*, ION. Centre de Création, nº 1, abril de 1952, p. 195.
- 3 Para esta cuestión y en relación con el letrismo ver DELEUZE, G. *L'Image-Temps*. Cinéma 2, Paris : les éditions de Minuit, 1985, pp. 279-281. En relación a las obras mencionadas de este movimiento, se agradece la iniciativa del programa de cine comisariado por Eugeni Bonet y Eduard Escoffet, *El cinema lletrista, entre la discrepància i la sublevació*, que tuvo lugar en el MACBA de Barcelona a finales de 2005.

Vista de la instalación de *Le Film (n'est plus q')un souvenir* de Roland Sabatier 1975

## Nire musikari-lanaren ingurunea

Inguruneak gauza asko esan nahi ditu. Hausnarketak egin daitezke geografiaren, historiaren, lanbidearen, artearen, afektibitatearen, gizartearen eta abarren ikuspuntutik.

Musikari gisa egiten dudan lanean “ingurune” hitza aipatzen badut, nagusiki, nire eguneroko ingurunea esan nahi dut, egunero aurre egiten diodana.

Nire lan-esparrua dagoen beste ingurune txikiagoa barne hartzen duen eremua: artistikoa. Eta eguneroko ingurunea musika-egintzaren antitesi eta ukapen gisa agertzen da. Horrenbestez, gizarte-ingurunea eta norberaren ingurunea izendatuko ditudanen arteko desberdintze bat ezarri nahi dut.

Gizarte-ingurunea komunitate zabal bateko kide gisa inguratzen nauen guztia da, non ezagutzen ez ditudan gizabanakoekin espazio-denbora partekatzen dudana.

Norberaren ingurunea gizarte-inguru-nearen ondoren inguratzen nauen guztia da, komunitate horretako gainontzeko gizabanakoengandik ezberdin izanarazten nauena. Nire ekintza pertsonalen esparrua da.

Gizarte-inguruak gure egintzak eta komunikatzeko modua erregulatzen ditu, botereak ematen dituen baliabideetatik. Ekintzen eta pentsamenduen laburpen hori onartu egiten da, baztertu, berrinterpretatu, egokitu, txikiagotu, alde batera uzten du gutxiengo batek... Gizarte-ingurune horren barruan arinkeriazko oinarri bat dago, gure egintzei eusten dien modu komuna bihurtu dena: entzuterik eza zentzu fisiko, sinboliko eta metaforikoan.

### Ibilbide labur bat

Boteretik behin eta berriz entzuten dugu gure ingurunea bilakatu egiten dela. Denbora luzeagoarekin eta, beraz, ongizate handiagoarekin bizi garela sinestarazteko egiten du. Ez dut uste gauzen denbora murriztu egiten denik guri bizitzeko denbora gehiago emateko. Gauzetarako denbora gutxiago inbertitzea da helburua. Bestela, ondorio bat bihurtzen da. Egintzen denbora motzagoa bihurtzen da. Hala ere, 5 minutu entzuteko denbora ezin da 4'50" edo 4'25" murriztu...

Denbora azkartu egiten da egintza inkontziente eta aldakorren segidan, egunerokoan eta horiek ebazteko eskakizunean aldi berean jarduten duten horietan, eta tarte txikia uzten du kontzienteago diren beste egintza batzuetarako, garenaren eta beraz, egiten dugunaren ikuspegi bat izaten lagunduko liguketen horietarako. Gauzak esperimentatu gabe onartzen ditugu. Hori egin aurretik, zein itxura duten jakin nahi dugu: ondorioa eta amaiera. Esperientzia eta arriskua ukatzen ditugu, eta egunerokoa baino harantzago dagoen entzuterik ezaren konplize bihurtzen gara.

Denbora murrizteak entzutea galtzea badakar, mintzamenari ere eragiten





Ferran Fages, Kontzertua, Audiolab. Arteleku 2005

dio lengoaia erabiltzean. Azalpen bati aurre egitean hori ukatzeko joera dugu. Muga hori indartu egiten da azaltzeko eta ulertzeko denbora murriztu nahi denean gauzak era zuzenean adieraztearen kalterako. Gure hiztegia murriztu egiten da eta gure hartzeko gaitasuna moztu: analfabeto funtziona-lak. Baina harrigarriena da egunerokoan ohartzea ideia bat ukatzeak indar handiagoa hartzen duela eta ukatze hori definizio zuzen eta zehatzak baino hobeto komunikatzera iristen dela. Zoritzarrez guztiok dugu tranpa horretarako joera.

Entzuteko gaitasuna garatu daiteke. Zergatik ez zaigu interesatzen? Hala ere, entzuterik eza ez da atzoko asmakizuna. Boteretik adostutako entzuterik eza eta analfabetismo funtzionala zentzu fisikoari legezkiok agian. Ezkutukoena den ikuspegitik bi egintza gehituko litzaizkiok: adierazpen-askatasunaren gezurra eta informazio-bideen kontrola. Lehendabizikoak ilusio lasaigarri gisa jarduten du eta bigarrenak, isilpeko zentsura gisa.

Adierazpen-askatasuna inkontziente kolektiboa logaletzen duen gezur handia da. Adierazpen-askatasun hori iritzia kontrolatu nahi duenaren makiavelismoaren



egiaztapena da; adierazpen-ildoez eta banakako askatasunaz goza dezakegula sinestarazten digu. Eta biak, botereek ederkiki mantendutako gezurrak dira. Askatasunaren aitzakiaz baliatuz burututako engainuzko entzutearen kontrola.

Banakako askatasuna utopia erromantikoa da, baina indibidualismoa egintza bat da. Jendeari banakako kontzientzia ematea, kolektiboki pentsatzeko eta jarduteko gaitasuna galtzen delako. Askatasuna ez da existitzen, behar batean oinarrituz eraikitzen da. Eta engainua askatasun horren ilusioa da.

#### Transmisio-bideen kontrola

Informazio-ildoak estamentu politikoen eta boterearen adar armatuak dira. Hitza ematea ildoak beteta eta zuzenduta dudenean aurretik pentsatutako zentsura besterik ez da, izan ere, kolapsatuta dagoen eta baztertzaila den ildo bat eskaintzen ari dira. Horrek berdin-berdinak diren bi ondorio ditu: mezua ez da sekula heltzen edo ez du inork antzematen. Gehiegizko informazioak sortzen duen gauza bakarra desinformazioa da. Eta hori kontrolatzen duenak boterea izango du. Zer nahi du botereak? Botereak betikotu egin nahi du, hazi eta batez ere eskuz ez aldatu. Bideak kontrolatuta daudenean, informazioa manipulatu eta lengoia desegituratu besterik ez da egin behar azkarrago eta eraginkorrago bihurtzeko. Informazioaren etengabeko manipulazioak menpean gaituzten gaiak ezartzen ditu, jendea etengabeko shock egoeran mantentzeko hutsezinak direnak. Gai horiek boterea irabazi ala galarazten dizuten aitzakiak dira, beraz, gezurrak zabaltzen dituzten bideak kontrolatzea eztabaida ezina da (adostutako Estatu-terrorismoa).

Boteretik gure komunikazio-gaitasuna murrizten duen beste faktore bat hitzez jabetzea da, euren erabilera eta esanahia aldatzeko. Ongia, askatasuna, elkartasuna, maitasuna, bakea, komunitatea, nazioa, erlijioa bezalako kontzeptu konplexuen erabilera maltzurra, edonolako eslogan politiko edo saltzailer murriztuak. Egoerarik prosaikoenean, hitz horiek barne hartzen dituzten esaldi motzez josten gaituzte. Lengoia arintzen da, pisua eta esanahia urtuz. Lengoiairen mugak handitu egiten dira nahita hitzen esanahia desitxuratzen denean. Entzuteak zuzenean pairatzen du mozketak eta sinplifikazio hori. Entzutea landu egiten da. Lengoia eta bere antzemateko gaitasuna mozten badira, entzutea eta hazteko gaitasuna ere mozten dira.

Ingurunea ulertzeko tresnarik gabe geratzen gara. Ikusten eta entzuten ez duguna ez da existitzen. Hausnarketa zentsuratzten da gaitasun kolektibo urria duten, analfabeto funtzionalak diren eta entzutea buxatuta duten tipo indibidualistak bilatzen dituen gizarte-eredu baten etsai gisa. Hori boterearen bideak betikotzeko funtsezko profila da. Walter Benjaminek faxismoaren testuinguruan baliabide artistikoak "politikaren estetizismo" gisako asmo politikoen zerbitzura jartzean egiten den erabilerari buruz ohartarazi gintuen bezala, jauzi bat egin eta "entzuterik ezaren estetizismoa" jar daiteke horren ordez. Entzutearen kontrola bere ukapenean datza.

Norberaren ingurunea: nire laneko esparrua, nire hausnarketa eta nire jarrera. Etengabe aldatuz doa, oinarritzat dituen puntuak orekan baitaude eta etengabe bilakatzen baitira. Ingurune hauskorra da barnekoa delako. Nire musika-lanari buruz hausnartzen dudana lekua, nire entzutea zalantzan jarri eta gainerakoaren entzutea nolakoa den nire buruari galdetzen diodan lekua. Denborarekin eta hausnarketarekin batera hartzen du kontuan, musika-egintza ulertzeko berezko elementuak direlako. Eskatzen dudana entzuteak ingurune fisikoa kontuan izatea barne hartzen du. Gutxieneko erosotasunarekin musika hauteman daitekeen leku bat, zuzeneko lekuko izateko modukoa. Eta zenbat lekuk beteko lituzkete baldintza erraz horiek? Orduan, testuinguru kapitalistari aurre egiten diogu, non musika salgaiztat hartzen den eta hori baloratzen parametro bere produktibitate den: saldu diren CDak, antolatutako kontzertuak, entzule kopurua, *merchandising*-a, prentsa-artikuluak, publizitatea... arretaz entzuten ez dugun musika denborarekin interpretez aldatuz doan "abesti" bera da.

Entzumenaren nekea entzutearen neke bihurtzen da. Entzumenari eraso egiten zaio kolapsatu egiten den arte. Norbaitek uler al dezake entzumena ezin dela itxi? Errepikapenak eta bolumenak nekatu egiten dute entzumena. Botereak bolumentan erabiltzen du kikilarazteko arma gisa. Guk gure adostasuna ematen diogu. Eta engainatu egiten gaitu.

Irudia era esplizituan ustiatzen da. XIX. mendearen amaieratik, soinuak bere hegal erakargarria utzi du esplizitatera atxikitzeko. Ingurune horrek soinu esplizitua laguntzen du, hausnarketa iradokitzen duen inolako elementurik gabe. Etengabeko *loop*-a, segundo gutxitan ezagutu daitekeena. Errepikapena immobilismoa da. Eta hemen agertzen da bolumentaren faktorea. Mezuak are eta bolumen handiagoa izan, orduan eta jende gehiagok jasoko du. Bolumentan da bitartekoa. Edukia da gutxien axola duena. Garrantzitsuena ahalik eta ozenen esatea da gainontzeko mezuak baliogabetzeko eta arreta bideratzeko. Boteretik soinua hutsal bihurtzea.

Bolumenaren kantu erotikoa ukatzen da, erabiltzen duenak kikildu asmoz erabiltzen duelako, indarretik. Nire uestez erabilpen hori ez da erotikoa. Menperatze —eta gailentasun— egintza bat da. Komunikazio egintza bat balio-gabetzea. Ez da egintza artistiko bat, boterea betikotzeko egintza bat baizik. Bolumenari dagokionez, nire kantu erotikoa soinuaren fisika berarekin lotuta dago: hori sortzeko egintza eta espazioaren eta gorputza beraren bibrazioa (entzumenean eta gorputzean ondorio zuzena).

Nire lana hondakina al da? Hondakin itxura hartzen du egiazko denbora eskatzen duelako entzuteko, mezuari arreta eskaintzeko, barneko mugimendurako, espazio eta denboraren itxurarako... Sinplifikatu ezin daitezkeen elementuen mundu bat; sinplifikatzen badira, erabateko ulertzintasunaren esplizitatean izango litzateke. Hondakin bat da kontuan hartzen duelako ingurune sozialak nahi ez duena.

Zer dela eta ez entzutearen estetizismo hori? Zergatik ez du nire lanak egunerokoan entzun dadin ingurune egoki bat aurkitzen? Nire jarrera argia bada egunerokoa dena ez onartzean, kontraesana entzute egokirako jarraibideak zein diren definitzean egiten dudana eskaeran datza. Eta nik ez baditut jarraibideak argitzen, nire mezua erraz galduko da.

Jarraibideak eman behar dira gauzak ulertzeko. Ingurune soziala ulertzeko jarraibideek sinplifikaziorako joera dutenez, kriptikotasuna erabil nezake nire burua ezberdintzeko modu gisa. Ahalik eta kontraste handiena bilatu arreta-elementu gisa, ez ulermen-elementu gisa. Baina atentzioa ematea ez da baliabide orokor eta sinplista bat, aldentzeko lehendabiziko helburua izanik, azkenean inguruneak berak irensten duena. Ez dezagun ahaztu gauzen eraketak ere aurkako elementuak dituela.

Entzuteari aurre egitean erabakitze gaitasun osoa izan nahi dut nik, nire ingurunearen kokatze eta kritika bat ingurune sozialaren aurrean. Geroz eta utopikoagoa bihurtzen den utopia bat nire gelditasunagatik hazten uzten badut.

Beste jende baten beharra duen jarrera bat: gainerakoentzutea, kritika eta

kokatzea. Eta ez egiten dudana egintza baten erantzuna edukitzeagatik bakarrik, kritika egiteko baizik. Gauza ez da nik egiten dudana interesgarria dela sinestea orain arte azaldu dudana guztia pentsatzen dudalako. Kritikarik eza da produkzio artistikoa gatzgabea eta nor bere buruarekiko atsegin bihurrarazten duena.

Eta boterea duenarentzat zalantza arma-rik arriskutsuena bihurtzen da: zalantza, etorkizunerantz begiratzen duen iraga-neko eta oraineko galdera gisa.

#### Etorkizuneko eraiketa baterantz

Entzutean ezberdintasun hauek sortzen dituzten mekanismoetan oinarritzen da nire azterketa: boterea eta horrek duen betikotzeko eskaera, nik errepresiozko testuinguru batean dudana banakoaren kontzientziaren aurrean. Beste ingurune bat behar du adostutako askatasunaren ingurune sozial ziniko horren aurrean: zilegi da betikotzea ukatzea. «

## Kritikarik eza da produkzio artistikoa gatzgabea eta nor bere buruarekiko atsegin bihurrarazten duena.

FERRAN FAGES Musikari autodidakta. Hainbat inprobisazio-proiektutan lan egiten du: *error focus* 1998. urtetik aurrera Ruth Barberánek, *cremaster* (www.cremaster.info) 2000. urtetik Alfredo Costa Monteiroekin, *ambilis* Dorothee Schmitzekin, 2001. urtetik. Olga Mesa, Constanza Brncic eta Carme Torrent koreografoekin lan egin du eta, besteak beste, Joan Saura, Agustí Fernández, Jakob Draminsky, Franck Stofer, Anton Ignorant, Stefan Prins, Derek Bailey, Margarida García, Francisco López, Andrea Neumann, Peter Kowald, Taku Unami, Masahiko Okura, Masafumi Ezaki, Bukhard Beins, Guiseppel elasi eta Mark Wastellekin lankidetzan aritu da. Informazio gehiago honako helbide honetan: [www.experimentclub.com/data/ferran\\_fages/index.htm#bio](http://www.experimentclub.com/data/ferran_fages/index.htm#bio)

## Entorno de mi trabajo como músico

Entorno puede significar muchas cosas. Se pueden hacer reflexiones desde el punto de vista geográfico, histórico, profesional, artístico, afectivo, político, social... Si me planteo la palabra “entorno” en mi trabajo como músico, quiero hablar principalmente de mi entorno cotidiano, al que me enfrento cada día.

El entorno que engloba al otro entorno más reducido donde se encuentra mi campo de trabajo: el artístico. Y este entorno cotidiano se posiciona como la antítesis y la negación del hecho musical. Por tanto, quiero establecer una diferenciación entre lo que denominaré entorno social y entorno particular.

Entorno social es todo aquello que me rodea como miembro de una comunidad amplia donde comparto un espacio-tiempo con individuos que no conozco.

Entorno particular es todo lo que me rodea después del entorno social y me hace ser diferente de otros individuos de esa comunidad. Es mi campo de acción personal.

El entorno social regula nuestros actos y nuestra manera de comunicarnos, desde los medios que da el poder. Este compendio de actos y pensamientos tiene cabida, es excluido, reinterpretado, apropiado, minimizado, mantenido al margen por una minoría... Dentro de este entorno social hay un trasfondo de frivolidad convertido en tono común que sustenta nuestros actos: la falta de escucha en un sentido físico, simbólico y metafórico.


### Un recorrido breve

Desde el poder sentimos repetir incansablemente cómo nuestro entorno evoluciona. Lo hace para hacernos creer que vivimos con más tiempo y por tanto, con más bienestar. Dudo que el tiempo de las cosas se reduzca para ofrecernos más tiempo para vivir. Se busca invertir menos tiempo para las cosas. O acaba siendo una consecuencia. El tiempo de los actos se hace más corto. Sin embargo, el tiempo para escuchar 5 minutos no se puede acortar en 4'50" ó 4'25"...

El tiempo se acelera en la sucesión de actos inconscientes y cambiantes que actúan al mismo tiempo en lo que es cotidiano y en la exigencia de resolverlos, dejando poco margen para otros actos más conscientes con los cuales tendríamos una perspectiva de lo que somos y, por tanto, de lo que hacemos.

Aceptamos las cosas sin experimentarlas. Antes de hacerlo, queremos saber qué forma tienen: consecuencia y desenlace. Negamos la experiencia y el riesgo, haciéndonos cómplices de una falta de escucha que trasciende más allá de lo cotidiano.

Si la disminución de tiempo acarrea una pérdida de escucha, la expresión oral también se ve afectada en el uso del lenguaje. A la hora de enfrentarnos a una explicación tendemos a su negación. Esta limitación toma fuerza cuando el tiempo para explicar y comprender se quiere reducir en detrimento



Ferran Fages, Concierto, Audiolab. Arteleku 2005

# El entorno social regula nuestros actos y nuestra manera de comunicarnos.

de una formulación correcta de las cosas. Nuestro vocabulario disminuye y nuestra recepción es mutilada: analfabetos funcionales. Pero lo más sorprendente es percatarse en lo cotidiano cómo la negación de una idea toma más fuerza y llega a comunicar mejor que la definición correcta y concisa. Desgraciadamente, todos tendemos a esa trampa.

La capacidad de escucha se puede desarrollar. ¿Por qué no interesa? Sin embargo, la falta de escucha no es un invento reciente. Esta falta de escucha y el analfabetismo funcional consensuados desde el poder podrían pertenecer más al sentido físico. Desde el punto menos palpable, se le sumarían dos hechos: la mentira de la libertad de expresión y el control de los medios de información. La primera actúa como ilusión tranquilizadora y la segunda, como censura encubierta.

La libertad de expresión es la gran mentira que adormece el inconsciente colectivo. Esta libertad de expresión es la constatación del maquiavelismo de quien pretende controlar la opinión, que lo hace haciéndonos creer que podemos disfrutar de canales de expresión y una libertad individual. Y ambas, son mentiras bien mantenidas por los diferentes poderes. El control de la escucha con engaño realizado bajo el pretexto de la libertad.

La libertad individual es una utopía romántica, pero el individualismo es un hecho. Dar conciencia individual a la gente, porque se pierde la capacidad de pensar y actuar colectivamente. La libertad no existe, se construye sobre la base de una necesidad. Y el engaño es la ilusión de esta libertad.



Lo que no  
vemos y  
escuchamos  
no existe.

#### Control de los medios de transmisión

Los canales de información son los brazos armados de los estamentos políticos y del poder. Dar voz cuando los canales están ocupados y dirigidos es únicamente una censura premeditada, porque se está ofreciendo un canal que está colapsado y que es excluyente. Eso tiene dos consecuencias que son idénticas: el mensaje no llega nunca o pasa desapercibido. Lo único que genera la sobrecarga de información es desinformación. Y quien la controla se asegurará el poder. ¿Qué pretende el poder? El poder busca perpetuarse, crecer y sobre todo no cambiar de manos. Una vez que las vías estén controladas, sólo queda manipular la información y desestructurar el lenguaje para hacerlo más rápido y eficiente. La manipulación constante de la información impone los temas que nos tienen subyugados, infalibles para mantener la población en estado de shock constante. Estos temas son los pretextos que pueden hacer ganar o perder poder; por tanto, controlar los medios difusores de mentiras es incuestionable (terrorismo de Estado consensuado).

El otro factor que mutila nuestra capacidad comunicativa desde el poder es la apropiación de las palabras para cambiarles el uso y el significado. El uso perverso de conceptos complejos como bien, libertad, solidaridad, amor, paz, comunidad, nación, religión, reducidos a cualquier eslogan político y comercial. Nos bombardean con frases cortas donde aparecen esas palabras en las situaciones más prosaicas. Se frivoliza el lenguaje, diluyendo su peso y significación. Las limitaciones del lenguaje se amplían cuando se distorsiona conscientemente el significado de las palabras. La escucha padece directamente esta mutilación y simplificación. La escucha se educa. Si se mutila el lenguaje, y su capacidad de percibirlo, también se mutila la escucha y la capacidad de hacerla crecer.

Quedamos excluidos de nuestras herramientas para comprender el entorno. Lo que no vemos y escuchamos no existe. Se censura la reflexión como enemigo de un modelo de sociedad que busca tipos individualistas con poca capacidad colectiva, analfabetos funcionales y con la escucha obstruida. Un perfil clave para perpetuar los medios del poder. Tal como nos previno Walter Benjamin en el contexto del fascismo con la utilización de los medios artísticos al servicio de intenciones políticas como "esteticismo de la política", se podría dar un salto y cambiarlo por "el esteticismo de la no escucha". El control de la escucha radica en su negación.

Entorno particular: mi campo de trabajo, mi reflexión y mi actitud. En mutación constante, porque los puntos sobre los cuales se sustenta están en equilibrio y evolución continua. Entorno frágil porque es íntimo. Lugar donde reflexiono sobre mi trabajo musical, donde me cuestiono mi escucha y me pregunto cómo es la escucha de los demás. La considero junto con el tiempo y la reflexión, elementos intrínsecos para entender el hecho musical. La escucha que exijo incluye considerar el entorno físico. Un lugar donde se pueda percibir la música con una comodidad mínima para ser testimonio directo de ello. ¿Y cuántos lugares cumplirían estos requisitos sencillos? Nos enfrentamos, entonces, al contexto capitalista, donde la música se entiende como una mercancía y donde el parámetro para valorarla es su productividad: CDs vendidos, conciertos realizados, número de público, *merchandising*,

# Lo importante es decirlo más fuerte para anular otros mensajes y reconducir la atención. Una banalización del sonido desde el poder.

artículos de prensa, publicidad... la música que oímos sin escuchar es la misma "canción" que va cambiando cada cierto tiempo de intérprete.

Hay una fatiga del oído que se traduce en una fatiga de la escucha. El oído es bombardeado hasta el colapso. ¿Alguien podría entender que el oído no se puede cerrar? Los oídos están cansados por la repetición y el volumen. El poder hace uso del volumen como un arma intimidatoria. Nosotros le damos nuestra conformidad. Caemos en el engaño.

La imagen se explota de forma explícita. Desde finales del siglo XIX, el sonido ha dejado su ladera sugestiva para apegarse a la explicitud. Este entorno favorece un sonido explícito, sin ningún elemento sugestivo de reflexión. El *loop* constante, identificable en pocos segundos. La repetición es inmovilismo. Y aquí aparece el factor volumen. Cuanto más volumen tenga el mensaje, más gente lo recibirá. El volumen es el medio. El contenido es lo que menos importa. Lo importante es decirlo más fuerte para anular otros mensajes y reconducir la atención. Una banalización del sonido desde el poder.

Se niega el canto erótico del volumen porque quien lo utiliza lo hace desde el punto intimidante, desde la fuerza. Para mí este uso no es erótico. Es un acto de dominación y supremacía. Anulación de un acto de comunicación. No es un acto artístico sino un acto de perpetuación del poder. En cuanto al volumen, mi canto erótico está relacionado con la propia física del sonido: el acto de producirlo y la vibración del espacio y el mismo cuerpo (un resultado directo en el oído y en el cuerpo).

¿Es mi tarea un desecho? Toma forma de desecho porque reclama tiempo sincero para la escucha, atención para el mensaje, movimiento interno, forma en el espacio y el tiempo... Un mundo de elementos que se pueden simplificar y que si se simplifican, sería en lo explícito de la incomprensión más absoluta. Es un desecho porque toma en consideración lo que el entorno social no quiere.

¿Por qué este esteticismo de la no escucha? ¿Por qué mi trabajo no encuentra un entorno óptimo para su escucha en lo cotidiano? Si mi posicionamiento es claro en la no aceptación de lo que es cotidiano, la contradicción radica en mi exigencia a la hora de definir cuáles son las pautas para una escucha óptima. Y si yo no desvelo las pautas, mi mensaje se perderá fácilmente.

Se tienen que dar pautas para entender las cosas. Dado que las pautas para entender el entorno social tienden a la simplificación, podría hacer uso de la cripticidad como una manera de querer diferenciarme. Buscar el contraste más extremo como elemento de atención, no de comprensión. Pero llamar la atención no es un recurso general y simplista, que con un primer propósito de desmarcarse, acaba siendo digerido por el mismo entorno. No olvidemos que la misma constitución de las cosas contiene elementos antagónicos.

Lo que yo quiero es plena capacidad de decisión a la hora de afrontar la escucha, un posicionamiento y una crítica de mi entorno particular frente al entorno social. Una utopía que se hace más utópica si la dejo crecer por mi inmovilidad.

Una postura que necesita de otra gente: escucha, crítica y posicionamiento de los demás. Y no sólo por tener una respuesta a un acto que realizo, sino para hacer crítica. No se trata de crearme que lo que hago es interesante porque me planteo todo lo que he expuesto hasta ahora. La ausencia de crítica es lo que hace que la producción artística se convierta en insustancial y autocomplaciente.

Y la duda se convierte en el arma más peligrosa para quien ostenta el poder: la duda como interrogación del pasado y del presente que mira hacia el futuro.

## Hacia una construcción futura

Mi análisis se basa en los mecanismos que producen estas diferencias en la escucha: el poder y su exigencia de perpetuarse frente a mi conciencia de individuo en un contexto represivo. Necesito otro entorno frente a este entorno social cínico de la libertad consensuada: es legítimo negar la perpetuación. ❧

**FERRAN FAGES** Músico autodidacta. Trabaja de forma regular en diferentes proyectos de improvisación: *error focus* desde el año 1998 con Ruth Barberán, *cremaster* ([www.cremaster.info](http://www.cremaster.info)) desde el año 2000 con Alfredo Costa Monteiro, *ambilis* con Dorothee Schmitz, desde 2001. Ha trabajado con las coreógrafas Olga Mesa, Constanza Brncic y Carme Torrent, y ha colaborado con Joan Saura, Agustí Fernández, Jakob Draminsky, Franck Stofer, Anton Ignorant, Stefan Prins, Derek Bailey, Margarida García, Francisco López, Andrea Neumann, Peter Kowald, Taku Unami, Masahiko Okura, Masafumi Ezaki, Bukhard Beins, Guiseppel elasi y Mark Wastell, entre otros. Más información en: [www.experimentaclub.com/data/ferran\\_fages/index.htm#bio](http://www.experimentaclub.com/data/ferran_fages/index.htm#bio)

**Mugen despotismoa**

Populazioen beharrik gabeko tirania, identitatearen pisu ez premiazkoa, mugen despotismo ez desiratua.

**Sortzen duzun bitartean,** aurre egin behar diozu ingurunearen mekanismo absurdoen hedapenari, ezarritako lehentasunek eta identifikazioek inposatutako mugaketa kate bati. Ez dut sekula ulertu zergatik egin ohi dizkidaten (niri eta beharbada jende guztiori) lehen bi galderak izaten diren: “Zertan egiten duzu lan?” eta “Nongoa zara?”

Betidanik izan ditut zailtasunak lehenbizikoari erantzuteko, baina gero eta nekosoago egiten zait bigarrenari erantzutea. Ez-erosotasunaren eta ez-identitatearen bidea aukeratu dut, bada nire baitan ikusezinarekiko halako erakarpen bat: arrotza naiz nonahi.

Norberaren jardueretarako etiketa bat esplizituki aitortzea edo bilatzea gogoari gailu mugatzaile bat, emozioen eta intentsitatearen mugagailu bat ezartzea bezala da. Polimatia akastun bat desiragarriagoa da mikroespezializazio akatsgabe bat baino. Polimatia edo semimatia (lehen terminoari eragozpenak jartzen dizkiotenentzat) mota hori, gainera, etengabe galtzen bada, orduan eguneroko esperientzia aberatsagoa da, biziagoa. Ahal beste nazionalitate —benetakoa edo alegiazkoa— hartzea edo, are hobeto, nazionalitate guztiei uko egitea aurrerapauso bat da deserosotasunaren bidean, jende guztiak bilatu beharko lukeena bizirik iraun ahal izateko.

Desmeritu bat eta xahutze bat da norberaren lana territorializatzen saiatzea eta, gainera, harrotasunez nazionalitate bat aitortzea. Egiatan, uste dut nazionalitate bat izatea dela zaletasun ergel bat izatea bezala, edo objektu alferrikako eta absurdo bat bildumatzea bezala; eta nazio zehatz batekoa izateaz harrotzen direnak, bertan jaio direlako edo herritartasuna hartu dutelako, anoesiak jota daude, eta beren baitako hutsunea apur bat bete baino ez dute egiten.





Dimitis Kariofilis *Avanto jaialdian* Helsinki 2005

Artearen munduan, zoritxarrez, aitortze eta territorializatze hori ez da horren begien bistakoa, baina hedatuago dago mendebaleko gizarteetan, zeinetan gaur egun faxismo mozorrotua (eta batzuetan ez horren mozorrotua) indarra hartzen ari baita. Azken urteotan denbora gehiena eman dut egoerak bizitzen leku faxista kamuflatu batean: bertan mundu guztia mendetasunean bizitzeaz pozik dago, antza denez, eta edozein "protesta" eta desadostasun mota arrunt, errealitatean, faltsua da, agintarien beraien (merkataritza zein finantza alorrekoen) merkatu estrategiek inposatua delako. Izan ere, artea eta haren medioak izaten dira lehenak mekanismo batzuen oinarria aurrera eramaten, baina mekanismo horiek agintariek eta merkataritza-markek bere-



Argazkia: J. Luxner

*phonoTAKTIK jaialdia* Viena 2005

ganatzen dituzte beren arauak modu ez arrunt eta sofistikuago batzuen bidez inposatzeko. Jakina, mekanismo horiek interes ekonomikoen zerbitzura egoten dira batik bat, eta zoritxarrez tribuaren irudi erromantiko edo idiliko —baina azken batean irigarri— bat bultzatzeko ere erabiltzen dira. Eskuarki, tribu hori triste egoten da, eta konplexuz bete.

Hori guztia benetan lotuta dago nire obrari, lotuta batez ere soinuari, ez baitut inoiz parte hartu nahi izan inongo korrante mota, moda zein musika estilotan. Zehaztu gabeko bidetari lotu naitaio, ez dakit haren izenik ez nora daraman, eta ez dut horren berri ikasteko inongo interesik. Libre sentitzen naiz etengabe ikuspuntuz

aldatzen eta norabide etiologikorik gabe. Libre sentitzen naiz lortutako gauzen edo iritsitako mailen inguruko usteak galtzen ditudanean, eta gaineratik zama handi bat kentzen dudala iruditzen zait aurrean sinesmen gehiagorik ikusten ez dudanean. Nire iritzian, “bidea” aurkitzen saiatzeak ez du ezertarako balio, halako “bide”rik ez dagoelako. Zeure burua egoera finko batean harrapatuta ikusten duzunean, sormen askatasuna ez da existitzen. Jarrera edo “ez-jarrera” hori jarrera edo ekintza politiko bat izan liteke era berean, eta estuki lotuta dago ezekin nazio, tribu edo giza talderen bidezko ez-irudikapenaren silogismoari. Tamalez, artearen mundua mekanismo osoaren parte txiki bat besterik ez da, eta triste samarra gertatzen da ikustea

## Zalantzarik ez dago esperientzia biziagoa dela lurraldetik, hango populazioatik eta ertz mugatzaileetatik askatu zarenean.

edozein identitate bereganatzen duten artistak: batzuek obra eraikitzen dute gai beraren inguruko aldaeren gainean, azpian dagoen (eskuarki) "ez" substantzia/espíritu horrek barne hartzen duen forma edo modu argi batekin identifika ditzaten; beste batzuk beren identitate nazionalaz baliatzen dira berriro zerotik hasi behar ez izatearren eta eredu bat izatearren, nazioa bezalako antolakuntza pseudosozial batean sartuta, beren asmoen aurkezpen gisa.

Exegesia berbera da: artista gehien-gehienek menderatuta egon nahi dute, beldur dietelako askatasunari eta deserosotasunari. Gainera, lurralde batekiko harreman sakona aitortzen duten artistek, eta horren gainean lan egiten dutenek, lurraldeak gainerako erreferentziek baino balio gehiago balu bezala, asmo gorentzat izaten dute menderatze sistemaren parte bihurtzea eta ekarpenak egitea etxe-kaiolaren tranpa seguruari.

Batzuetan, proposatzen den horren antidotoa hutsegite bikoitza da egiatan. Sarri askotan gertatzen da bere burua nazio batekotzat jotzen gustura dagoen artistak aldarrikatzen duela bere mugetatik "kanpo" bidaiatzeak eta beste egoera batzuen berri izateak onura bikoitza ekartzen duela, nazio identitatea sendotzearekin batera errealitate desberdinen irudi zabalago bat hartzen delako. Baina hori hutsegite bikoitza da, inolaz ere. Horrela diharduenak tribuaren tirania onartzen du, bai; baina gainera ez da konturatzen ez dagoela inolako "kanpo"rik.

Hau ez dago idatzita gaia aztertzeke modu zehatz bati nolabaiteko zentzua eman nahian. Egiatan, ez dut uste ikuspuntu xeble bat hartzeak edo edozein motatako kategorizazioa atzera botatzeak (horixe nahi nuke nik) inongo zentzurik ematen dienik egiten diren gauzei. Zentzua tasun subjektibo bat da, eta esperientzien bizitasunak baino garrantzi gutxiago du, inondik ere. Baina zalantzarik ez dago esperientzia biziagoa dela lurraldetik, hango populazioatik eta ertz mugatzaileetatik askatu zarenean. ❖

DIMITRIS KARIOFILIS soinu eta ikusizko alorreko artista da, ILIOS moduan ere ezaguna. Antifrost diskoetxea eta Electrograph, musika esperimentaleko jaialdia, zuzentzen ditu. [UN]COMMON SOUNDS, ikerketa eta dokumentazio proiektua, eta A-station, arte gunea, elkarlanean zuzentzen ditu. Informazio gehiago hemen: [www.siteilios.gr](http://www.siteilios.gr), [www.antifrost.gr](http://www.antifrost.gr), [www.electrograph.gr](http://www.electrograph.gr), [www.uncommonsounds.org](http://www.uncommonsounds.org)

D I M I T R I S   K A R I O F I L I S

## El despotismo de las fronteras

La innecesaria  
tiranía de las  
poblaciones, el  
peso superfluo  
de la identidad,  
el indeseado  
despotismo de  
las fronteras.

**Mientras creas**, tienes que hacer frente a un despliegue de absurdos mecanismos del entorno, a una cadena de limitaciones establecidas por prioridades e identificaciones impuestas. Jamás he comprendido por qué las dos primeras preguntas que suele hacerme (a mí y quizá a todo el mundo) la gente son: “¿En qué trabajas?” y “¿De dónde eres?”.

Siempre he tenido dificultades para responder la primera, pero cada vez me cuesta más responder a la segunda. He elegido un camino de no-comodidad y no-identidad, existe en mí una atracción por lo invisible: soy extranjero en todas partes.



Dimitis Kariofilis *Phototaktik Festival* Viena 2005

Declarar o buscar explícitamente una etiqueta para las actividades de uno mismo es como establecer un mecanismo limitador para la mente, un limitador de emociones e intensidad. Incluso una polimatía defectuosa es más deseable que una microespecialización impecable. Si este tipo de polimatía o semimatía (para los que ponen objeciones al uso de la primera expresión) se pierde además constantemente, entonces la experiencia diaria es más rica y más intensa. Adoptar tantas nacionalidades —reales o ficticias— como se pueda o, mejor aún, rechazar todas ellas es un paso adelante en el camino a la incomodidad que todo el mundo debería buscar para poder sobrevivir.

Es un demérito y un derroche cuando uno o una trata de territorializar su obra y además declara con orgullo una nacionalidad. De hecho, creo que tener una nacionalidad es como tener una afición estúpida o hacer colección de un

La inmensa  
 mayoría de los  
 artistas quieren  
 que los dominen,  
 porque tienen  
 miedo a la  
 libertad y a la  
 incomodidad.

objeto inútil y disparatado; y la gente que se siente orgullosa de pertenecer a una nación concreta, por nacimiento o por un proceso de naturalización, sufre de anoesia, y lo único que hacen es rellenar algo del espacio vacío de su interior.

En el mundo del arte, por desgracia, esa declaración y territorialización es menos evidente, pero está más extendida en las sociedades occidentales, donde el fascismo disfrazado (y a veces no tan disfrazado) tiene fuerza actualmente. Durante los últimos años he pasado la mayor parte del tiempo experimentando situaciones en un lugar secretamente fascista en el que todo el mundo parece estar encantado de que los dominen y cualquier tipo de “protesta” o disenso normal es en realidad falsa, porque está impuesta por las estrategias de mercado de las propias autoridades (tanto comerciales como financieras). De hecho, suelen ser el arte y sus medios los primeros en desarrollar la base de los mecanismos que son después adoptados por las autoridades y las marcas comerciales a fin de imponer sus normas de un modo no vulgar y más sofisticado. Por supuesto, esos mecanismos sirven sobre todo a intereses económicos, y por desgracia se emplean también para fomentar una imagen romántica o idílica —pero finalmente ridícula— de la tribu. Normalmente, esa tribu suele estar triste y llena de complejos.

Todo esto está realmente relacionado con mi obra, relacionado sobre todo con el sonido, pues nunca he querido formar parte de ningún tipo de corriente, moda o estilo musical. He tomado un camino impreciso, del que desconozco el nombre y adónde conduce, y tampoco me interesa tener la menor idea sobre él. Me siento libre cambiando de perspectiva continuamente y sin tener

una dirección etiológica. Me siento libre cuando pierdo las creencias sobre cosas logradas o niveles alcanzados, y siento que me quito un gran peso de encima cuando no veo ante mí más creencias. A mí me parece que tratar de encontrar “el camino” no sirve de nada, puesto que no hay tal “camino”. Cuando uno queda atrapado en una situación fija, la libertad de creación no existe. Esa postura o “no-postura” podría ser igualmente una posición o acción política, y está estrechamente relacionada con el silogismo de la no-representación mediante ninguna nación, tribu o grupo de personas. Lamentablemente, el mundo del arte sólo es una parte minúscula de todo el mecanismo, y resulta simplemente triste ver a artistas que adoptan cualquier identidad: algunos construyendo sobre variaciones del mismo tema para que los identifiquen bajo una forma o modo claro que cubre la

La experiencia es sin duda más intensa cuando se está libre del territorio, de sus asentamientos y de las fronteras delimitadoras.

(habitualmente) “no” sustancia/espíritu subyacente, otros utilizando su identidad nacional a fin de evitar tener que volver a empezar desde cero y tener un punto de referencia al pertenecer a una organización pseudo-social, como una nación, a fin de presentar sus intenciones.

La exégesis es la misma: la inmensa mayoría de los artistas quieren que los dominen, porque tienen miedo a la libertad y a la incomodidad. Además, los artistas que declaran una relación profunda con un territorio y que trabajan sobre ello como si tuviera un valor diferente al del resto, tienen como aspiración máxima llegar a ser parte del sistema de dominio y hacer aportaciones a la trampa segura del hogar-jaula.

A veces, el antídoto que se propone a eso es en realidad un error doble. Ocurre a menudo que el artista que se siente a gusto perteneciendo a una nación proclama que salir “fuera” de sus fronteras y conocer otras situaciones es doblemente benéfico, pues refuerza la identidad nacional y al mismo tiempo se adquiere una imagen más amplia de las diversas realidades. Pero eso es, desde luego, un fallo doble. Quien así actúa no sólo acepta la tiranía de la tribu, sino que ignora que no existe ningún “fuera”.

Esto no está escrito para dar algún tipo de sentido a una manera concreta de abordar el tema. De hecho, no creo que adoptar un enfoque extravagante o rechazar cualquier tipo de categorización (cosa que deseo) dé cierto sentido a las cosas que se hacen. El significado es una cualidad subjetiva, y desde luego es menos importante que la intensidad de las experiencias. Pero la experiencia es sin duda más intensa cuando se está libre del territorio, de sus asentamientos y de las fronteras delimitadoras. ❧

DIMITRIS KARIOFILIS es artista sonoro y visual, conocido con el nombre ILIOS. Dirige el sello discográfico Antifrost y el festival de música experimental Electrograph, también es co-director de [UN]COMMON SOUNDS, proyecto de investigación y documentación y del centro de arte A-station. Más información en: [www.siteilios.gr](http://www.siteilios.gr), [www.antifrost.gr](http://www.antifrost.gr), [www.electrograph.gr](http://www.electrograph.gr), [www.uncommonsounds.org](http://www.uncommonsounds.org)

Marmol xurizko zutabeen artean  
nindagon aspaldi zure esperoan  
mila urte honetan gaztelu xurian  
nindagon zure begi ibaiak gogoan

Aurelia Arkotxa

# PRESEÑAS

<b>MARÍA JOSÉ BELBEL</b> REFUGIOS. Carme Nogueira Sala .....	<b>71</b>
<b>JULIÁN RUESGA BONO</b> I Jornadas internacionales de redes radiofónicas comunitarias .....	<b>72</b>
<b>ANA ARREGI</b> Subjektuen desagertzea .....	<b>73</b>
<b>ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA</b> Transitio MX. ....	<b>74</b>
<b>IÑAKI URDANIBIA</b> ¡Abajo el trabajo! .....	<b>75</b>



## REFUGIOS. Carme Nogueira Sala



Carme Nogueira *Refugios* 2005

Metrònom, Barcelona  
Del 16 de diciembre de 2005 al 28 de enero de 2006

Carme Nogueira (Vigo, 1970) presenta su último trabajo *Refugios* en la sala Nil de Metrònom. Consiste en una instalación *site-specific* en la que mediante el uso del vídeo, la arquitectura y la fotografía, la artista continúa un proyecto que tiene como ejes la reflexión sobre el espacio físico: la arquitectura, el cuerpo *genderizado* y lo urbano. El uso de la instalación cobra sentido gracias al interés de Nogueira en el papel del espectador, al que pretende “implicar en una experiencia no sólo física sino temporal, como experiencia vivida”.

El proyecto *Refugios* se inició en el verano del 2005 con una intervención sobre el espacio exterior de la sala Metrònom, que despertó el interés de la artista por la mezcla de situaciones que en él se daban: por un lado la explotación urbanística y por otro lado, los restos históricos (de historia y memoria reciente, de uso común) que se podían contemplar en un solar contiguo repleto de *graffities* y habitualmente utilizado por personas sin techo.

Nogueira instaló en el solar, ese espacio ambiguo entre lo público y lo privado, una estructura que cumplía las funciones del salón en una casa y quedó con gente para intercambiar objetos y opiniones, añadiendo así otra capa más al espacio, utilizando esa acción como un “inicio” para entender el espacio público. Seis meses más tarde, la artista expone los restos materiales de dicha acción. Frente a la arquitectura moderna de funcionalidad abstracta expresada en el lema “cada forma tiene su función”, la artista propone el refugio como crecimiento orgánico, como “espacio personal” y también, como abstracción formal de las respuestas emocionales.

Carme Nogueira reflexiona en *Refugios* sobre los espacios de tránsito, lugares que podían parecer en principio no significativos, pues inicialmente han sido pensados para conectar espacios independientes planificados como lugares de actividad, sean éstos de intercambio económico, de residencia o de ocio... En un texto que acompaña a la obra expuesta, la artista analiza cómo los espacios de tránsito se van cargando de significación a partir de estructuras que vienen impuestas por el ordenamiento físico y por el ordenamiento

inmaterial (lugares no prohibidos pero de difícil acceso o frecuentados por cierto tipo de gente, lugares con un uso concreto a pesar de no estar señalizados para ello), y dicho ordenamiento físico e inmaterial significa de forma no consciente al transeúnte. Pero el fenómeno contrario también sucede: es el propio transeúnte el que significa el tránsito. Y no como lugar de paso, sino con un sentido nuevo del hábito, una forma nueva de estar. Ciertas formas de vida generan formas de habitar, no construcciones en el sentido duro de la palabra, no formas arquitectónicas sino restos de vida, indicadores de residencia, configuradores de lo que va a ser un “camino”, un lugar de tránsito en el sentido social del término.

Para Nogueira, “los solares desocupados son un tipo singular de espacio de tránsito porque representan dos espacios de transición al mismo tiempo. La transición espacial y la temporal. Y es su carácter transitorio el que abre posibilidades de comprensión no sólo de ese espacio, sino del contexto y la circulación urbana en general. Las acciones que en ellos se realizan no pretenden un arraigo. Y es quizás esa falta de arraigo la que abre más posibilidades a otra(s) comprensión(es) del espacio”.

En su texto *Narración sin tiempo*, Nogueira nos da pistas sobre los lugares de tránsito: “los lugares de unión son los eslabones que hacen la cadena de significado. Estos puntos me parecen los verdaderos artifices de la narración, de ahí mi interés en desarrollar una serie de dispositivos que pusieran en suspenso esas cadenas significativas que evidenciarían el mecanismo del significado”<sup>1</sup>. María José Belbel

1 Carme Nogueira. Entrevista con M. Lens, ([www.cultura-galega.org](http://www.cultura-galega.org))

2 *Refugios*. Texto del folleto que acompaña la exposición.

3 *Narración sin tiempo*. [www.cntxt.org](http://www.cntxt.org)

# I Jornadas internacionales de redes radiofónicas comunitarias

Madrid, del 30 de septiembre al 2 de octubre de 2005

**El objetivo de las primeras Jornadas internacionales de redes radiofónicas comunitarias** era reunir en un mismo espacio a todas aquellas personas que, mediante la actividad radiofónica, tratan de crear nuevos cauces comunicativos al margen de los intereses que mueven a las emisoras comerciales.

Fundamentalmente las jornadas constituyeron un lugar de encuentro e intercambio de experiencias entre un numeroso grupo de emisoras y organizaciones de lugares muy diversos del mundo. Estuvieron presentes emisoras latinoamericanas con representaciones que iban desde California hasta la Patagonia, emisoras de habla hispana de Berlín o Estocolmo y también de todo el Estado español. Pero quizás, lo más importante de las jornadas haya sido el espacio común de trabajo que se ha creado y las posibilidades de cooperación que han surgido entre las distintas emisoras presentes.

Las jornadas se estructuraron a través de tres talleres de trabajo que giraron en torno a tres importantes puntos de interés del momento actual que atraviesan las radios comunitarias. El primer taller trató sobre la construcción de la ciudadanía a través de las radios sociales; el segundo buscó posibilidades de cooperación y creación de redes entre las emisoras presentes, y el tercero abordó los retos y las ventajas que las nuevas tecnologías de la información están planteando a las radios culturales y comunitarias.

En el Estado español, las radios comunitarias son un tipo de radio que se realiza para servir al ciudadano; intentan facilitar la expresión ciudadana y potenciar la participación dando cabida de forma especial a la cultura y al entorno local. Estamos hablando de emisoras de radios que comparten la función de democratizar las comunicaciones y que con el paso de los años, se han convertido en una herramienta indispensable para el desarrollo comunitario.

Esencialmente, una radio comunitaria es un proyecto socio-cultural, sostenido por grupos de ciudadanos con intereses comunes que realizan una propuesta a su entorno inmediato. Supone utilizar un soporte tecnológico llamado radiodifusión para que la ciudadanía se exprese en la esfera de lo público, con la idea de generar un diálogo colectivo y contribuir a una participación ciudadana responsable en lo público.

Por otro lado, la construcción de pautas informativas que den visibilidad al quehacer de los movimientos sociales aparece como una carencia muy importante en el panorama mundial de los medios de comunicación, centrados fundamentalmente en la reproducción y estandarización de una versión de la realidad cultural y sociopolítica del mundo. Esta situación influye negativamente en la formación de opiniones públicas plurales que valoren la democracia como campo de participación en la resolución de problemas comunes. En este sentido, las radios comunitarias aparecen como medios básicos para fomentar la diversidad en la información y promover la diferencia como eje constructor de nuevas pautas informativas democráticas.

En el plano cultural-artístico suponen la posibilidad de experimentar y de desarrollar programas y temas inviables en la radio comercial.

Por ello, las conclusiones surgidas del debate en torno a las tres mesas de trabajo han sido importantes para clarificar el momento que atraviesan las radios culturales y comunitarias. Sobre todo en el Estado español, donde está a punto de entrar en el Congreso el Proyecto de Ley General Audiovisual —es cuestión de meses— que reconoce por primera vez la existencia de las emisoras de radio comunitarias y culturales, que no sólo podrá significar la legalización de estas emisoras sino la creación de un espacio bastante problemático de existencia en competencia con las iniciativas audiovisuales que puedan surgir de fundaciones y asociaciones “sin ánimo de lucro”, dependientes de grandes entidades financieras y empresariales.

Con el nuevo Proyecto de Ley General Audiovisual como eje del debate, se desarrolló el domingo día 2 por la tarde un encuentro promovido por la Unión de Radios Culturales y Comunitarias de Madrid, en el que todas las emisoras asistentes acordaron crear la Red Estatal de Medios Comunitarios (nombre provisional aún). Con esta red se pretende construir un punto de encuentro y coordinación para las radios comunitarias, televisiones independientes, emisoras *on line* y medios alternativos del Estado español. En la puesta en marcha de esta red han participado una treintena de proyectos y experiencias de Andalucía, Asturias, Galicia, Castilla-La Mancha, Castilla-León, Murcia, Valencia, Catalunya, Euskadi, Madrid, Canarias y Baleares.

Como primeras colaboraciones, se acordó realizar diversas actividades conjuntas: intercambio de contenidos, realización colectiva de un noticiero radiofónico, así como reivindicar la figura y la labor que se realizan desde estas iniciativas ciudadanas que cuentan con una importante trayectoria en el Estado español. En el ámbito de legislación, se van a hacer propuestas de cara al Proyecto de Ley General Audiovisual que recoge, tras años de vacío legal, la figura de los medios comunitarios y los servicios de proximidad. Julián Ruesga Bono

Para saber más: [www.redconvoz.org](http://www.redconvoz.org), [www.urcm.net](http://www.urcm.net), [www.ondasocialencuentro.com](http://www.ondasocialencuentro.com)



Christa Bürger/Peter Bürger  
 Agustín González Ruizen itzulpena  
*La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot.*  
 Madril : Akal, 2001

## Subjektuaren desagerpena

**Lan hau subjektu modernoaren** bilakaeraren historiaz dihardu, Montaigne abiapuntutzat hartuta, R. Barthes-en eta M. Blanchot-en jomugaraino. Liburuak, atalez atal, subjektibitatearen ibilbidea jarraitzen du European zehar, XV. mendez geroztik aurrera. Peter Bürger hainbat idazleren testuetara hurbiltzen da; Montaigne, Descartes, Pascal, Voltaire, Diderot, Rousseau, Baudelaire, Flaubert, Valery, Bataille, Sartre, Blanchot eta Barthes dira liburu honen orrialdeetan subjektibitateari buruz hitz egiten duten pentsalariak.

Baina modernitatearen zutabe horietan tartekatuta, emakume batzuen ahotsak ere aurki ditzakegu, zehaztu gabeko subjektibitatearen arazoari aurre egin zioten emakumeenak, hain zuzen, ezin izan ziotenak zehaztasunik ezari ihes egin. Eta, hain zuzen ere, lan honen interesa atalek elkarren artean sortzen duten kontrastean datza. Christa Bürger-ek idatzitako ataletan, Seigné Markesa, Henriette, Marie von Herbert, Bettine von Arnim, Marie-Sophie Leroyer eta Colette Peignot subjektibitatearen filosofiako izen handiekin mintzatzen dira, eta haien artean sortzen diren elkarriketetan, emakume hauek behin eta berriro azpimarratzen dute filosofoek eraikitzen dituzten proiektuak gero eta urrunago geratzen zaizkiela, distantzia gero eta nabarmenago sentitzen dutela haiek proposaturiko planteamen duei dagokienez. Horrela, pentsalariak beren lanetan ezinegona ikertzen dutenean, *ennui* ospetsua, emakumeek, gutunen bitartez, beraien adostasuna adieraziko diete, baina (hala behintzat gertatzen da Christa Bürgerrek aukeratutako testuetan) emakumeek haratago doan zerbait azalduko dute beti, filosofoek egingako ezinegonaren deskribapenari plus bat gehituko diote, beraien ingurune konkretu-

tik sortzen den zehaztu gabeko zerbait bilakatzen dena, erantzunik gabeko galdera erraldoia, erabateko zalantza, zentzu cartesiar zehatzenean.

*La desaparición del sujeto* lanaren irakurketaren ondoren planteatuta geratzen den galdera hau izan liteke: Montaignetik abiatuta eta Blanchoteraino luzatzen den subjektibitatearen historia, Seigné Markesatik Colette Peignoterainoko subjektibitatearen historia bera al da? Atalen arteko kontrasteek eta emakumeek egingako galderei pentsalariak emandako erantzun indargeek iragartzen dute ezin dela historia bera izan. Mendebaldeko subjektibitatearen historia, kontatu digutena, filosofiak idatzi duena, gizonezkoen subjektibitatearen historia da.

Emakumezkoena haratago doan zeozer izan da beti, kanpoaldea, eta zentzu horretan, aukeratutako azken idazlea, Maurice Blanchot, saiatzen da kanpokoia, bestea, ezezaguna pentsatzen, eta horrela pentsalariak (duela bi urte hil zena) ematen dio sarrera XXI. mendeari.

Horrek esan nahi al du XXI. mendea itxaropentsu ireki dela, pentsalari handienek, gizonezkoek zein emakumezkoek, kontutan hartuko dutela emakumezkoen subjektibitatea? Ez dakit bada, baina liburuaren izenburuak ederki adierazten du ibilbidea: pentsalariak emakumezkoen subjektibitatea kontuan hartzen hasten direnean, subjektua eta subjektibitatearen desagerpena aldarrikatzeko eta iragartzeko baino ez da.

Ana Arregi



Gillian Wearing *Walworth Road*-en aurpegia bendatuta ikusitako emakumeari omenaldia 1995



## Transitio MX.

México, Centro Nacional de las Artes de México, CENART  
Del 6 al 11 de diciembre de 2005

El pasado mes de diciembre, se celebró en el CENART “Transitio MX. 01 Festival Internacional de artes electrónicas y vídeo”, <http://transitiomx.cenart.gob.mx/index.html>  
Bajo el título “Imaginarios en tránsito: Poéticas y Tecnología”, la cita congregó a actividades muy diversas: Muestra internacional, Retrospectiva de videoarte mexicano, concurso y Simposio Internacional.

El Festival, que es consecuencia de la pujante actividad del Centro Multimedia que dirige Tania Aedo, se establece así, gracias a una ambiciosa primera edición, como referencia en el panorama de la creación electrónica del continente americano y dota de un valioso puente internacional a la activa escena mexicana. Un Festival, más allá de la visualización de los contenidos, es un lugar de encuentro, y éste es un valor que conviene cuidar en un momento como el actual, abducido por la conectividad, el control remoto y el teletrabajo. Por ello, el simposio internacional ha resultado ser uno de los aspectos más destacados de la cita mexicana, en el que la transmisión de datos se ha realizado en el terreno de lo sensible y con la posibilidad siempre abierta de llevar la conversación más allá del ámbito congresual.

En el texto que presenta este encuentro, la coordinadora académica, Ana María Martínez de la Escalera, planteaba algunos interrogantes lo suficientemente directos como para adentrarse en aquellos aspectos en los que la producción artística se encuentra con el pensamiento crítico.

“¿No somos en el arte y en todo lo demás, desafortunadamente, los mismos desde hace más de un siglo? Quizás no nos queda más remedio que sucumbir a las evidencias: mientras no se modifiquen las relaciones sociales, es decir la manera de negociar las relaciones entre lo individual y lo general (arte, ética, política, etc.), el desarrollo tecnológico sólo acumula tras de sí nuevas ruinas”.

Con la presencia de Suely Rolnik, Jorge Laferla, Arlindo Machado, José Luis Barrios o Fundación Rodríguez, el simposio abordó diversos temas como “El estatuto del arte electrónico hoy” o la “Transinstitucionalidad del arte electrónico”, intentando siempre establecer un diagnóstico del ámbito creativo y una valoración de las condiciones en las que tiene lugar, así como de sus efectos, más allá de los conocimientos sistematizados y formales. Una vez más, este tipo de encuentros que analizan el ámbito de la cultura digital, se convierten en foros para la observación de la circunstancia global a través de la subjetivación de la experiencia.

La muestra internacional comisariada (o “curada”) por Arcángel Constantini, Príamo Lozada y Marina Grzanic (que finalmente no pudo asistir al simposio pero que dejó su huella a través de una destacable selección de trabajos) fue también un buen ejemplo de cómo el formato expositivo puede mantenerse en diálogo abierto con trabajos *on line*, bien haciendo uso de la instalación, de actos en vivo o mostrándose como un “objeto en desarrollo”.

En el área de arte sonoro pudieron verse las acciones de Rogelio Sosa, Arthur Henry Fork, Aki Onda, Hans Tammen, Joker Nies, entre otros. En aquellas actividades relacionadas con las artes escénicas y con el “Visual sonoro y Live Cinema”, se pudo ver el trabajo de “Solu” (Mia Makela), de Iván Abreu y de Brian Mackern.

Igualmente destacable resultó la muestra retrospectiva de videoarte mexicano a cargo de Elías Levin Rojo y Paola Santoscoy, con un merecido homenaje al trabajo de Rafael Corkidhi, así como un completo repaso a los autores contemporáneos como Ximena Cuevas, Juan José Díaz Infante o Iván Edeza, entre otros muchos. La selección a concurso resultó asimismo de gran calidad, como el catálogo del festival y la profusa información gráfica que daba cuenta de un nuevo y flamante festival en “transitio” y en expansión.

Arturo/Fito Rodríguez Bornaetxea

Paul Lafargue  
*El derecho a la pereza*  
 Madrid : Fundamentos, 2004

## ¡Abajo el trabajo!

Olvidado el carácter de maldición divina (“ganarás el pan con el sudor de tu frente”) y hasta el propio origen etimológico del término (*tripalium*, instrumento de tortura antiguo), esta actividad humana goza de un enorme prestigio, ya se sabe como cantaba aquél que “el trabajo nace con la persona” (o dada la vuelta ya lo había proclamado el viejo Engels, “el papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”). Sin olvidarse de aquel, entre cínico e insultante, *Arbeir macht frei* que adornaba la puerta del infierno llamado Auschwitz. De su contraria (de la inactividad, del *otium*, opuesto al *nec otium*) qué vamos a decir, “no hay nada más atroz que una vida ociosa. Nadie tiene derecho a ello. En la civilización, no hay lugar para los ociosos”, afirmaba sin rubor Henry Ford, y por la misma senda han transitado todos los directores espirituales que en el mundo han sido, son y serán... ya se sabe el ocio, *il dolce far niente*, no es más que el terreno abonado para la tentación, y de ahí se desemboca sin remedio en tocamientos, y...luego vienen la ceguera, la calvicie y las desviaciones de columna, y...todos los declives.

Contra, el trabajo, esta actividad “dañina y funesta” de la que hablase el joven Marx, en sus *Manuscritos de 1844*, surgida en lucha contra la escasez y la falta, el “criollo” Paul Lafargue, nacido el 15 de enero de 1842 en Santiago de Cuba, descendiente de esclavos negros y de colonos españoles, va a escribir, apareciendo por entregas en 1880 en el semanario *L'Egalité*, un célebre panfleto, a contracorriente de los valores habituales en el seno del movimiento obrero, en lucha contra quienes reclamaban el “derecho al trabajo”, en especial Louis Blanc, y proponiendo el “derecho a la pereza”, la cual es un “ejercicio benefactor para el organismo humano”. El libro es una llamada al disfrute de la vida, denunciando la “religión del capital”, y es también un ataque cerrado a quienes glorifican el trabajo como valor individual y social; en su furia crítica llega a avergonzarse del proletariado francés, a quienes en tono de chanza les dice: “trabajad, trabajad proletarios, para agrandar la fortuna social y vuestras miserias individuales, trabajad, trabajad, para que, convirtiéndoos en más pobres, tengáis más razones para trabajar y ser miserables”, pues ésta es la lógica inexorable del capital.

Tal liberación del trabajo asalariado, “el peor de las esclavitudes”, reposará según su obra en el desarrollo de las máquinas que librarán a los obreros de sus esfuerzos y les permitirá dedicarse con más intensidad al disfrute de los diferentes placeres. Del *homo faber* al *homo ludens*, ahí reside la eutopía lafarguiana. No muy lejos de aquellos cambios de actividad, a lo largo del día, que auguraba su suegro al comienzo de “La ideología alemana”.



Si tal era la esperanza inminente del miembro de la Internacional, y fundador del Partido Obrero francés, teniendo en cuenta el estado de las fuerzas productivas en aquellos años, qué se podría decir en estos nuestros tiempos tras la tercera revolución informática y la creciente utilización de la robótica en las cadenas productivas; sin embargo, desde entonces el rumbo tomado por el trabajo ha sido introducir relojes y controles en las fábricas y en otros centros de trabajo (fordismo y tailorismo como guías) y ahora que “la venta de la mercancía-fuerza de trabajo en el siglo XXI tiene menos éxito —y sentido— que la venta de diligencias en el XX” —que señala el grupo *Krisis* en su “Manifiesto contra el trabajo”— la religión del trabajo sigue teniendo sus encendidos predicadores pero es que la máquina social ha de funcionar y para ello el trabajo —como mecanismo de biopoder— es un buen sistema, y...si los augurios de Lafargue no se han cumplido, quizá haya que buscar la razón en la propiedad (“ésta es el robo” según afirmase Proudhon) y la capitalización del tiempo de trabajo, la esencia del principio de la acumulación capitalista. Oposición entre Cronos (tiempo del trabajo) y Aion (tiempo del deseo) de la que hablasen Félix Guattari y Gilles Deleuze. Iñaki Urdanibia

# [UN]COMMON SOUNDS

www.uncommonsounds.org

Ikusentzunezko dokumentua  
Documento audiovisual  
Audiovisual document

... Más que un documental sobre prácticas sonoras experimentales,  
es un análisis de la creación artística en sí misma, vista desde un prisma sonoro.

zuz. / dir. : Xabier Erkizia & Dimitris Kariofillis

Carl Michael Von Hausswolff, Norbert Möslang, As11, Nikos Veliotis, Coti K, Joe Colley, Achim Wollscheid, Marc Behrens, Asmus Tietchens, Felix Kubin, Alan Courtis, Luis Marte, Pablo Reche, Gabriel Paiuk, Paruro, Llorenç Barber, Eric Cordier, Jason Kahn, Arnold Dreyblatt, Julien Ottavi, Lucas Abela, Eugene Chadbourne, Laetitia Sonami, John Bischoff ....



## TESTER

TESTER DVD + DVD-ROM

6 NODOOS / NODES / ARABEGIRAK

Marina Gržinić (Ljubljana), José Carlos Mariategui (Lima), Hito Steyerl (Berlin), Marcus Neustetter (Johannesburg), Fundación Rodríguez (Vitoria-Gasteiz / Donostia) & Oliver Ressler (Viena)



60 AUTORES Y COLECTIVOS / AUTHORS AND COLLECTIVES  
60 EGILE ETA TALDE

360 MIN. VIDEO

ROM: TXTS + TESTER LIBRO / BOOK / LIBURUA, PDF 263 PÁGS.

+ X-EUIAN GNU / LINUX DISTA.

+ ALEPHANDRIA (COPYLEFT ARCHIVO / ARCHIVE / ARTXIBOIA)

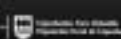
+ COLABORACIONES GRÁFICAS / GRAPHIC COLLABORATIONS  
KOLABORAZIO GRAFIKORAK

LIBRO / LIBURUA / BOOK ALSO AVAILABLE  
TRABAJO DE NODOOS, ARABEGIRAK LANAREN, NODES AT WORK

WWW.E-TESTER.NET

info@fundacionrdz.com

arteleku



# Archivo consonni

Desde el 28 de abril de 2006, la mediateca de Arteleku pone a disposición del público el Archivo consonni, agrupando una amplia selección de obras producidas por consonni y Arteleku entre 1997 y 2004.

Acorde con la naturaleza de éstas, su materialidad o inmaterialidad, su unicidad o reproductibilidad, el Archivo utiliza diversos modos de presentación (diaporama / audio / video / fotografías / textos).

*El archivo consonni no es una obra de arte sino un banco de datos y documentación evolutivo que da acceso a un conjunto de obras, presentándolas íntegramente junto a la historia de su producción.*

[www.consonni.org](http://www.consonni.org)

# Symposium

## The Work of Media Art in The Age of Digital Reproduction

Two days of discussions and presentations  
on the preservation of Media Arts and the  
distribution of Digital Culture  
28th - 29th April 2006

Centre for Contemporary Arts (CCA) Glasgow

**Speakers** Stephen Partridge (*REWIND, Dundee*), Daniel Reeves (*artist, USA / Edinburgh*), Tina Fiske (*University of Glasgow*), Chris Meigh-Andrews (*artist, Preston*), Rudolph Frieling (*ZKM, Karlsruhe*), Mark Neville (*artist, Glasgow*), Malcolm Dickson (*Street Level, Glasgow*), Daniel Jewesbury (*Variant, Glasgow / Belfast*), Alessandro Ludovico (*Neural Magazine, Italy*), Miren Eraso (*Zehor Magazine, Basque Country, Spain*), Slavo Krekovic (*3/4 Magazine, Slovak Republic*), Christian Höeller (*Springerin, Austria*), Simon Worthington (*Mute, London*).



Further information and booking form

[www.streetlevelphotoworks.org](http://www.streetlevelphotoworks.org)

street level  
PHOTOWORKS

arteleku

tv



Toni Negri

Ahora puedes seguir en directo todos los actos que se celebran en Arteleku, aunque no puedas desplazarte hasta el centro.

Orain zuzenean jarrai dezakezu Artelekun gertatzen den guztia, bertan ez bazaude ere.

Now you can follow all the events at Arteleku, even though you can not be there in person.

<http://www.arteleku.net/artelekutv/directo>

\*conferencia de Toni Negri retransmitida el 20 de Abril de 2004

arteleku



Gipuzkoako Foru Aklundia  
Diputación Foral de Gipuzkoa