

Antes de la mitad de la película, Alonso abandona a su criatura, la cámara se escapa y se interna en el monte. Se interna sola, sin hilo. En ese pronto, se obra una mirada des-cosida de cualquier anclaje.

Quintín, el primer crítico argentino que reparó en la particularidad del cine de Alonso, decía que los planos de *La libertad* son las primeras imágenes *no costumbristas* de todo el cine argentino.

Unas imágenes que van por libre, efectivamente, sin un trasfondo que las ampare. Su hachero, sus personajes, son seres de otro planeta. Sus movimientos, sus gestos, no tienen adscripción posible a ningún régimen previo, a ninguna conducta evidenciada por el cine.

Esas imágenes, no tengo dudas, son su simiente: no se trata de un pozo al que pueda regresar en cada nueva película, sino más bien de un impulso. Hay cineastas que configuran un arcón, al que vuelven con insistencia hasta agotarlo o reformularlo: gestos, movimientos de cámara, formas de hablar, de caminar, de montar... El pozo del que se extrae algo que a veces termina por celebrarse como estilo propio (el cine de Lucrecia Martel es un buen ejemplo).

Si uno mira de cerca las imágenes de Alonso, verá que no ha cavado pozo alguno; su gesto originario fue un arranque. Y esas imágenes son más importantes para uno, que para la historia del cine, o la evolución de sus tendencias.

Los muertos (2004) comienza con un plano secuencia espectacular, un paseo en *steady cam* en medio de la selva, que deja entrever los cuerpos de unos niños asesina-

espera, ni termina de reconocerlo. Un hombre que vuelve, y no vuelve. Y Alonso se empecina en el gesto, como si en el fondo vacío del alma de Farrel, quedasen más imágenes todavía. Casi una máxima contradicción, penetrada hasta deshacerla: "en el fondo del alma humana hay un billete de metro caducado",

Pero ¿cómo alumbrar esa imagen? Farrel se planta ante su anciana madre, que desvaría entre frazadas, sin reconocerlo. Sus intentos son flacos: "Soy Farrel, ¿se acuerda?", repite el marinero. Pero no pasa nada, o a lo mejor tan sólo hace frío. Alonso no se demora, despacha a Farrel, que se vuelve por donde vino, y se va de la película. Pero Liverpool continúa, y crece mucho afrontando esa ausencia. No es una desaparición críptica: el marinero dice "bueno, yo me voy", y se va. La película sigue.

¿Cómo se filma a un *revenant*, un muerto en vida, que no vuelve? ¿Cómo seguir si abandona? Son preguntas de cineasta, y Alonso se ha metido en problemas.

Un mito, un pasado enrevesado, es algo que aparece, intermitente, por vía indirecta. Entre los rostros ajenos de la gente que lo ha olvidado, de la gente que ya no lo reconoce, se *hace presente* el fondo del marinero: Ahí aparece Farrel, como Alonso se ha arriesgado a filmarlo, ni paisaje ni personaje, apenas fantasma de paso. Son planos muy puros, no nacen de *darle forma a un tema*; nacen de una molienda de planos. No es extraño que en estas imágenes puedan entreverse puentes con el cine de géneros, o con la historia del cine. Son imágenes liberadas y abiertas. Pero Alonso ha

Para Alonso, el guión es una especie de brujula que estructura las escenas, pero el verdadero acto creativo se produce en el mismo rodaje

dos a machetazos, y la figura inerte de su hermano, machete en mano, saliendo por un reborde del plano. Ese prólogo lo marcó: no le gustó que los espectadores cargaran tanto las imágenes que seguían, y jamás volvió a repetir la fórmula.

No quiso más sangre para sus muertos, y *Fantasma* (2006) y *Liverpool*, comienzan en seco, como comenzaba *La libertad*, sin preámbulos, sin ánimos de ofrecer un aljibe misterioso de *imágenes síntoma*, de imágenes previas, que habrían de sobrevolar el resto de sus planos.

En *Liverpool* asume un despojamiento extremo: Farrel, marinero tácito, desembarca en Tierra del Fuego, su hogar, tras veinte años de ausencia. Dice que quiere ver si su madre sigue viva, baja del barco, y se interna en la nieve. Atraviesa el paisaje helado, a golpes de alcohol, y los planos parecen querer registrar algo que no termina de juntarse entre el fondo blanco y el marinero. Cuando llega a su paraje, un caserío misérrimo, nadie lo

hecho más por desatarlas, que por ligarlas con algo.

Liverpool ganó el premio al mejor largometraje del pasado festival de Gijón. Cuando terminó la proyección, Alonso estaba afuera del cine, inquieto, preguntando si se había ido mucha gente de la sala... Le dijimos que no, que apenas se fueron unos pocos, que la gente aplaudió... Él nos volvió a preguntar: "¿En qué parte se fueron?" Ahora intuyo que en realidad preguntaba, "¿En qué plano se fueron?" Al final de *Liverpool* queda algo que no ha terminado de reencontrarse, pero se nos da en planos, como el cuerpo de Farrel, o como el propio cuerpo, el más olvidado y desconocido de los paisajes extranjeros.

Mientras lo pienso, recuerdo lo que respondía Alonso cuando tenía veintiséis años y presentaba su primera película: "No es la historia de un hachero, sino la historia de un tipo que mira a ese hachero en un cine". Creo que sigue siendo la mejor definición de su cine. |



Philippe Petit, con el característico perfil de la ópera de Sydney (Australia) al fondo



La gente, atónita, contempla una de las acciones imprevistas del funambulista francés

Man on wire Las gestas del funambulista Philippe Petit, recordadas más de treinta años después

Caminando en la cuerda floja

Man on wire
Documental dirigido por James Marsh, con música de Michael Nyman, sobre Philippe Petit, quien se paseó sobre un cable suspendido entre las torres gemelas de Nueva York. Filme reconocido con el Oscar al mejor documental

HILARIO J. RODRÍGUEZ

Recordamos a un hombre que cruzó las Torres Gemelas en agosto de 1974 aunque de aquella hazaña ya no queden huellas a no ser un puñado de fotos. Con la ayuda de varios amigos, supo burlar las medidas de seguridad para subir más de una tonelada de material a la azotea. Después, cuando le preguntaron por qué lo había hecho, no supo responder. Todos sus meticulosos preparativos carecían de una explicación convincente.

El arte no siempre proporciona razones. En *El sol del membrillo* (1992, Víctor Erice), Antonio López quería frenar el tiempo y con él la luz, y eso era imposible. ¿Qué

buscaba exactamente? ¿Recrear un momento de su infancia? Al final abandona un óleo y un dibujo sin haberlos acabado, en cuanto se da cuenta de que jamás conseguirá alcanzar sus misteriosos propósitos. El filme, sin embargo, tiene la capacidad de apoyarse en dos piezas inacabadas para convertir su proceso de ejecución en una de las grandes obras maestras de la historia del cine. Lo que el pintor no consiguió, lo consiguió el cineasta.

Uno trabajó en el centro mientras el otro siguió sus movimientos desde la periferia. Alguien observa y es observado. Si nos detenemos a pensar en algo así, llegamos a la conclusión de que las imágenes >

> filmicas culminan las imágenes pictóricas, les dan sentido por mucho que estas últimas no alcancen sus objetivos.

Hace años, Philippe Petit caminó sobre una cuerda tensada entre las Torres Gemelas. Entonces nadie supo entenderle. Fue encarcelado, aplaudido y saludado como un héroe. *Man on the Wire* (2008, James Marsh) recupera ese acto casi suicida para recordarnos que quizás gracias a él en adelante aquellos enormes edificios dejaron de proyectar una sombra tan imponente y ominosa. Se humanizaron. Al cabo del tiempo, su *delito* se ha transformado en otra cosa: en una forma de arte.

También los propios edificios nos parecen diferentes ahora que no están, su fealdad se ha convertido en una dolorosa ausencia. La duda que aún nos persigue es si aquel diminuto funambulista que se veía desde las aceras de Nueva York no contribuyó, sin darse cuenta, a hacer más frágiles las construcciones entre las que bailó y caminó durante cuarenta y cinco minutos. El tema, no obstante, queda desatendido. Ni siquiera los atentados del 11 de septiembre de 2001 tienen cabida en el documental. Seguramente le pareció algo demasiado equívoco

Petit, tras su paseo por el aire, entre las Torres Gemelas de Nueva York, fue aplaudido como un héroe

co al equipo de rodaje. Ya tenían suficiente con la personalidad de Philippe Petit, mitad ángel mitad diablo. O con el carácter ficticio de las imágenes, que más que a un documental dan la sensación de pertenecer a un thriller.

Petit casi nunca ha dejado huellas de cuanto ha hecho. En el libro *Alcanzar las nubes* (Alpha Decay, 2007) se define a sí mismo como un escritor que escribe sus obras en el cielo, alguien cuya vida tiene lugar “en el borde mismo de la vida, no puedo caminar por el suelo sin aspirar a elevarme, a tocar las nubes”. Hoy en día –como insinúa Petit– hazañas como la que él realizó entre las Torres Gemelas son inimaginables, hoy en día sólo el cine consigue llevarlas a cabo. Casi nadie podría burlar fácilmente las medidas de seguridad de un rascacielos, pero un filme tiene la capacidad de confundirnos una y otra vez, de hacer posible lo imposible.

No creemos, sin embargo, que *Man on the Wire* nos permita experimentar realmente lo que experimentaron los verdaderos y atónitos testigos del hecho. A lo sumo nos invita a ver ciertas cosas de manera diferente. El cielo, por ejemplo, nos resulta una meta menos inalcanzable. Ampliamos nuestra concepción de la realidad sin alterar la realidad misma. |

Cine estimulante El arquitecto y cineasta neoyorquino Bruce McClure y el cineasta californiano Craig Baldwin agitan la percepción mediante sus personales ‘filmes estímulo’

Alucinar en colores

MIKE IBÁÑEZ

Aunque las imágenes suelen considerarse algo inmaterial, algo que difícilmente pueda producir efectos más allá de las respuestas emocionales/emotivas o intelectuales/ideológicas, el consumo de ciertas imágenes en variados formatos –spot, clip, largometraje...–, puede propiciar una respuesta corporal, biológica. El caso más palmario es el cine porno, dirigido al sistema nervioso central del respetable. Otro sería la *mercadolepsia* de ciertos spots publicitarios en busca del consumismo irracional, incluyendo tretas como la estimulación subliminal. Tesis más o menos videodrómicas –T.V. Kershmann, McLuhan–, o casos de epilepsia fotosensitiva producidos por pulsaciones lumínicas en videojuegos o dibujos animados, avalan que ciertas imágenes o impulsos que disparan pantallas de todo tipo y tamaño pueden llegar a tener esos efectos biológicos, corporales.

Durante la segunda edición de Xperimenta, celebrada el pasado mes de marzo, la cita bial que organiza el ciclo Xcèntric en el CCCB, el público tuvo ocasión de visionar dos propuestas de este tipo de imágenes, de un cine que puede experimentar con la percepción del espectador. Estímulos mentales más allá de la narrativa convencional. Ambas propuestas procedían de dos invitados estadounidenses, uno desde la costa este y otro desde la costa oeste.

La sesión del arquitecto y cineasta neoyorquino Bruce McClure se tituló *This Living Hand* y consistía en una serie de fotogramas abstractos generados por ráfagas de luz sobre medallones con emulsión de plata, y emitidas por proyectores tuneados. La cosa resolvía en una sucesión de fascinantes intermitencias lumínicas acompañadas por un *soundtrack* poderoso, industrial, que según escribía McClure en el programa de su actuación está generado exclusivamente con pedales de efectos para guitarra eléctrica. El resultado de la combinación era como mantras electrónicos, una mezcla hipnótica de sonido, imagen y oscuridad que puede llegar a colocarte, a ponerte en tránsito. La obra de McClure tendrá su referente inevitable en *The Flicker*, el trabajo pionero de Tony Conrad con el que en 1966, a base de imágenes en blanco y negro, logró un efecto estroboscópico que produjo reacciones corporales cercanas a esa epilepsia fotosensitiva a muchos de sus espectadores. Cine experi/mental.



Entre el 26 de febrero y el 1 de marzo se celebró en el CCCB la segunda edición de Xperimenta. Dirigida por Carolina López, resultó ser una mirada contemporánea al cine experimental más imprevisible, donde el relato queda subsumido en la propia experiencia visual

Desde San Francisco llegó, por su parte, una propuesta más *hot*, un coloccón por sobrecarga de *inputs*, el que supone visionar del tirón los 110 minutos que dura *Mock Up On Mu*, obra de Craig Baldwin (Oakland, 1952), agitador visual y *crack* en los que a cine de reciclaje/apropiación, a collage audiovisual se refiere. Si Tony Conrad sería el nombre-referencia para el autor del *trip costa* este, en el caso de Baldwin el nombre costa oeste sería Bruce Conner, referente del cine de apropiación, del *found footage*. Craig tuvo el privilegio de ser alumno de Bruce, y su magisterio –crítico, mordaz, reflexivo, incómodo– estará presente en los productos Baldwin. Craig desde su propia productora/distribuidora Other Cinema ha puesto en circulación cosas como el clásico *underground Tribulation 99*, un documental paródico sobre los tejemejes conspirativos de Estados Unidos en golpes de estado y revoluciones en Sudamérica, y las implicaciones de los alienígenas en ellas. *Mock Up On Mu* es, por el momento, su gran super-producción –de bajo presupuesto–, 110 minutos de collage torrencial, una *imágorrea* bastida con *footage* de la NASA, restos de tele, trailers de pelis sci-fi serie Z y otra escoria filmica, aderezada con algunas imágenes rodadas ex profeso y un doblaje ad hoc para componer una paralizante conjura que arranca en la California de los 50, la de la *cold war* y la *space age*, con Ron Hubbard, Jack Parsons, Aleister Crowley o Marjorie Cameron, la *mom* de la *new age*, como protagonistas. El resultado: un estimulante *brainstorm express*, dos horas de ciencia ficción paranoica con momentos hilarantes y momentos delirantes. El crítico del *Village Voice* James Hoberman ha definido *MUOM* como “Ed Wood intentando filmar un guión de Thomas Pynchon sobre un guión que Pynchon secretamente hubiese escrito para ser rodado por Ed Wood”. Un coloccón garantizado.

El punto en común de esos modos otros de consumir imágenes es poder llevarte a un estado alterado, a una ebriedad, acercándose de esta manera tanto el mantra McClure como el *braisntorm* baldwiniano, por defecto o por exceso, a la definición que David Daniels daba de Buzz Box, su anfetamínica y apocalíptica *insanimation* televisiva de 1985: *psychomorphic plasmachine*. Doping para la mente. Y para el cerebro. *Legal highs*, subidones legales. |