

Auge del DVD (de autor) en España

No resulta raro oír de boca de los más recalitrantes cinéfilos, quejas en torno a tal o cual título indiscutible de la historia del cine que todavía no está disponible en dvd, como si el dvd fuera el fin inexcusable de cualquier película. De la misma manera que podríamos afirmar que una novela no existe hasta el momento en que es publicada en forma de libro, una película no existiría hasta que se produce el tiraje de, al menos, una primera copia en 35mm (o en 16mm o, en la actualidad, en cualquier soporte digital); el dvd ya llegará, si acaso. Y este «si acaso» parece estar convirtiéndose, como decía, en el caballo de batalla de muchos cinéfilos que obvian dos condicionantes de suma importancia: uno, las leyes del mercado que imposibilitan que TODOS los títulos existentes estén comercializados y, dos, la propia vigencia de un soporte, el dvd, que tuvo ya antecesores (el vhs) y que sin duda tendrá sucesores (Blu-Ray, descargas, *streaming*, etc) que lo reemplazarán. El dvd es un soporte perecedero y poco arreglaríamos teniéndolo «todo» en dvd si al cabo de poco tiempo tuviésemos que reemplazarlo por los nuevos soportes. Es cierto que la desidia y el desconocimiento de los grandes estudios son los responsables de que determinados títulos no estén a disposición del consumidor y que otros, sin embargo, se reediten en todas las versiones y formatos posibles. Son precisamente estas rendijas de la industria las que han posibilitado que otros editores independientes encontrasen un hueco en el mercado y, de esta forma, nos propusiesen otros hábitos de consumo, es decir, nos abriesen los ojos ante películas, cineastas o países que no conformaban ese reducido corpus de films al que las distribuidoras, editoras y televisiones nos tenían acostumbrados.

Justo antes del advenimiento del dvd, e incluso en sus primeros años, el panorama era muy distinto al actual. Todas las limitaciones del vhs, comenzando por una congénita del mercado español, el doblaje, hacían inviable cualquier afán coleccionista sustentado en el más mínimo rigor. Al contrario, convertían los viajes al extranjero o las compras por correo en el objetivo prioritario de cualquier aficionado que quisiese completar su videoteca. En poco más de diez años el panorama ha cambiado de forma radical y aquellas joyas que había que rastrear en el exterior hoy están a disposición del interesado en las estanterías de cualquier gran superficie española. ¿Qué ha ocurrido en ese tiempo? Pues, en primer lugar, lo que en todo el mundo: que el dvd ha generado un tipo de consumidor específico, seducido por las promesas de un soporte inmejorable cuya calidad de imagen y sonido lo convertían en imperecedero (lo mismo que se dijo en su día del cd... y ya sabemos como terminó la historia; y lo mismo que se dice hoy, con menos rotundidad, eso sí, del Blu-Ray). Pero el dvd trajo consigo un nuevo tipo de empresario-editor que, caso inédito en el panorama español, tuvo que abrirse camino en un mercado muy conservador que solo parecía atender a los descuidados catálogos de clásicos comprados al peso y a la adquisición de los consabidos derechos *Theatrical-Tv-Home video*. Este nuevo distribuidor (que bien podríamos identificar: Avalon, Intermedio, Versus...) responde a una tipología acorde con el siglo XXI y con el espectador del siglo XXI que sabe de la existencia de todo un tipo de cine invisible en España, pero que circula por festivales, filmotecas y que, en el caso de los más aventurados, puede ser adquirido a golpe de *click*. Es inevitable: los grandes títulos del pasado están en manos de los grandes estudios, como los *blockbusters* de la actualidad; el cine independiente que concentra la atención de otro tipo de espectador está en

manos de distribuidoras que estrenan las películas más destacadas de Cannes, Venecia o Berlín y que luego las distribuyen en el mercado doméstico y televisión. ¿Qué queda entonces? Pues ni más ni menos que aproximadamente el 85% restante de la producción anual, la que no se estrena y nutre los canales alternativos y los deseos de los más conspicuos cinéfilos; también, por supuesto, la ingente producción pretérita de las llamadas cinematografías periféricas. Es así cómo, por fin, hoy podemos conocer a Yasujiro Ozu y Glauber Rocha y quizás algún día también nos lleguen Koji Yoshida y Joaquim Pedro de Andrade.

Porque si algo hemos aprendido en estos pocos años es que todo es posible. Incluso que España sea el primer país del mundo (o al menos se anticipe a su país de origen) en lanzar al mercado estupendas ediciones de Godard como sus *Histoire(s) du cinéma* o sus inencontrables contribuciones al Grupo Dziga Vertov. O que podamos conocer a Jia Zhang-ke, Béla Tarr o Nobuhiro Suwa en dvd antes que en las salas, cuando unos años atrás está inversión de la lógica del mercado hubiese parecido un dislate. Ese es el milagro del dvd español, que por una vez parece estar a la altura de los principales países de su entorno. Nunca hubo tantas ediciones, tan diversas y tan mejoradas (buenos transfers, complementos atractivos) con respecto a los primeros tiempos de esta eclosión. Todo ello sucediendo en un periodo de repliegue del propio mercado, lo que bien podría interpretarse como que el mercado ya está maduro y ciertos avances no tienen vuelta atrás.

En unas declaraciones a *Cahiers du Cinéma*-España, Enrique Costa, director general de Avalon Distribución, cifraba en «un arco de no más de 3.000 personas» (según recogía Jara Yañez en *Cahiers du Cinéma*-España, n.º 29, diciembre 2009), el grueso de los compradores potenciales de este tipo de ediciones. A la vista de los números de ventas que se manejan, el cálculo de Costa no anda nada desatinado. Las cifras pueden parecer escasas, y sin duda definen la precariedad de un sector que debe hacer grandes equilibrios para

sobrevivir, pero alguna rentabilidad debe de haber cuando las ediciones y las editoras se multiplican. Costa comentaba en el mismo reportaje que hoy en día es muy difícil alcanzar la media de las 3.000 unidades que se vendían por título hace unos años. Quizá la explicación se encuentre en la contracción del mercado, en la piratería o en la saturación de novedades que, en fechas como las navideñas, inundan los escaparates. Aún así, en estos pocos años, apenas un lustro, lo que se se percibe, al menos en el campo especializado del cine de autor, es una progresiva deriva hacia el pack o cofre con varios dvd en sustitución de la película unitaria. Menos unidades pero, muy probablemente, un mayor volumen de negocio. Buena parte de los best-sellers de esta franja tan especializada responden a esta tipología. Intermedio, por ejemplo, sitúa precisamente a *Histoire(s) du cinéma* como su producto más vendido gracias a sus más de 2.700 unidades despachadas. Mientras, Cameo ha conseguido colocar más de 5.000 copias de su pack centrado en las primeras obras de Wong Kar-wai y Versus ha alcanzado las 2.400 con *The Kingdom*, de Lars von Trier. Pero no es oro todo lo que reluce: el lujoso pack (4 dvd más libro a todo color) de Intermedio dedicado a Pedro Costa apenas ha superado las 300 unidades. Y es que pese a la emergencia de nuevos nombres revelados en la última década, tales como el propio Costa o Suwa, los más cotizados son aquellos de los clásicos indiscutibles del cine de autor, comenzando por uno de los cineastas mejor tratados por la edición en dvd en España, Ingmar Bergman, quién sólo de sus packs de *Fanny y Alexander* (Cameo) y *Escenas de un matrimonio* (Filmax) ha vendido más de 4.700 y 1.800 unidades, respectivamente. Otro producto pensado en origen para la televisión, *Berlín Alexanderplatz*, de Rainer W. Fassbinder, alcanzó la nada despreciable cifra de 3.600 copias para su editora, Cameo, que también puede alardear de haber colocado cerca de 3.000 unidades de *Sacrificio*, de Andrei Tarkovsky. A su lado, los datos de los packs de

José Luis Guerín (Versus), Béla Tarr y Werner Herzog (Avalon-Filmoteca Fnac) o Chris Marker y Godard y el Grupo Dziga Vertov (Intermedio), con sus ventas entre las 800 y las 1.200 unidades, son efectivamente mucho más modestos.

Es cierto que en muchas ocasiones estas cifras se ven complementadas por las ventas a televisiones (hemos evitado en nuestros ejemplos títulos de películas distribuidas también en cines, al menos recientemente). El auge del dvd de autor en España podría estar ligado, al menos en sus inicios, hace más de una década, al surgimiento de nuevos canales de televisión especializados con los que nutrir a las plataformas digitales y a los servicios de cable. Pero la crisis en la que se han visto sumidas estas nuevas ventanas de difusión, con la práctica desaparición de muchas de ellas, ha abandonado a los editores de dvd a su suerte, esto es, los ha confrontado única y exclusivamente con los consumidores, sean 3.000 o aún menos. Sin embargo, debemos de considerar que estamos hablando de dvd y no de simples películas. El concepto de dvd implica algo (o mucho) más: documentación informativa, cortometrajes o documentales complementarios, y un cierto afán totalizador o enciclopédico que no puede ser vendido a las televisiones. De ahí que en este momento de incertidumbre haya que celebrar que la apuesta del sector haya sido por la calidad y no por una economía de guerra.

Jaime Pena

COFRE JEAN ROUCH

Título: *Jean Rouch*

Distribuidora: Intermedio

Zona: 2

Contenidos: Cinco dvds más un libro

DVD 1: «De Níger a Ghana». «Cine-Trance»
Jaguar (1954 – 1967) [Níger / Ghana] 88 min. 16 mm • color

Los amos locos (*Les maîtres fous*, 1955)

[Ghana] 28 min. 16 mm • color

Mammy Water (1953 – 1956) [Ghana] 18

min. 16 mm • color

Los tambores de antaño (*Les tambours d'a-*

vant [Tourou et Bitti], 1971) [Níger] 9

min. 16 mm color

DVD 2: «Costa de Marfil»

Yo, un negro (*Moi, un Noir* [Treichville],

1958) [Costa de Marfil] 70 min. 16 mm •

color

La pirámide humana (*La pyramide*

humaine, 1959) [Costa de Marfil] 88 min.

16 mm • color

DVD 3: «Níger/Malí» «La caza del león»

La caza del león con arco (*La chasse au lion*

à l'arc, 1958 – 1965) [Níger / Malí] 77

min. 16 mm • color

Un león llamado el americano (*Un lion*

nommé l'américain, 1968) [Níger] 20

min. 16 mm • color

DVD 4: «De Níger a Francia (y viceversa)»

Poco a poco (*Petit à petit*, 1968 – 1970)

[Níger / Francia] 92 min. 16 mm • color

Mosso, mosso (*Mosso, Mosso* [Jean Rouch

comme si...], 1998) [Francia / Níger] 73

min. Video. Color. Un retrato de la serie

«Cine, de nuestro tiempo» • Dirección:

Jean-André Fieschi

DVD 5: «Francia»

Dioniso (*Dionysos*, 1984) [Francia] 85 min.

16mm y 35mm • color

Las viudas de 15 años (*Les veuves de 15 ans*,

1964) [Francia] 24 min. 35 mm • blanco

y negro

La «goumbé» de los jóvenes juerguistas (*La*

goumbé des jeunes noceurs, 1965) [Costa

de Marfil] 26 min. 16 mm • color

LIBRO:

Profanación, por Santiago y Virginia Fillolo

Jean Rouch: Puentes y Caminos, por Fran

Benavente. 64 páginas

Formato: Formato: 1.33:1/4:3

Audio: Mono 2.0 / Dolby Digital (AC3)

Idiomas: V.O.

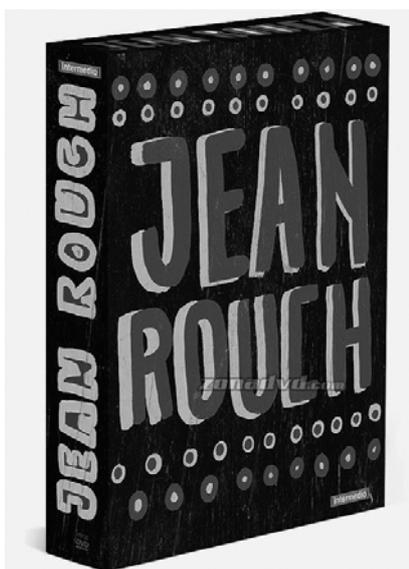
Subtítulos: Castellano

Contenidos extra:

DVD 1: + *Tact* (Jean Rouch, la Reina de Inglaterra y los dos fontaneros) 2003-2008 [Barcelona] 3 min. DVCam • color

DVD 3: + *Alpha and Again* (2008) [Australia] 26 min. MiniDv • color. Dirección y guión: Isa Campo e Isaki Lacuesta

Precio: 59,95 euros



La recopilación de la obra audiovisual del etnólogo y cineasta Jean Rouch, editada por Intermedio, se presenta en cinco dvds cada uno de los cuales contiene entre tres y cuatro obras del autor, clasificados en primera instancia en función del lugar donde se desarrolla la acción de los protagonistas: Níger/Mali, Costa de Marfil, De Níger a Ghana, De Níger a Francia, y Francia. Hay que prevenir al público que esta recopilación no es ni pretende ser una antología de la obra completa de Jean Rouch, si bien recoge una parte sustancial de la obra del etnólogo francés. Cada uno de los cinco dvds comparten junto al criterio territorial un denominador común temático menos explícito, pero que concede una dinámica y coherencia interna individual a cada dvd de la recopilación.

El acierto en la elección y organización del material es manifiesto por ejemplo en el dvd que recoge la obra filmada en Costa de Marfil, donde aparecen los trabajos *Yo un negro* (*Moi, un noir*, 1958) y *La pirámide humana* (*La pyramide humaine*, 1959). Filmados en la ciudad de Abidjan, capital costera y comercial de la República de Costa de Marfil, ambos trabajos muestran su complementariedad a la hora de dibujar la diversa composición social, económica y cultural de la juventud de la ciudad. *Yo, un negro*, es un retrato narrado en primera persona por tres jóvenes inmigrantes llegados de la vecina Níger, desarraigados y empleados como obreros y mano de obra sin cualificación en los distintos sectores económicos de la ciudad (peones en la construcción, descargadores en el puerto, etc.). Este recorrido contrasta con las disquisiciones morales y existenciales de un grupo de jóvenes de clase media autóctona –costamarfileña– y francesa que comparten clase en un instituto de educación secundaria en Abidjan y a los que Rouch propone durante un verano convertirse en pandilla mestiza africano-europea: es la historia narrada en *La pirámide humana*. El contraste y la complementariedad de ambas obras agrupadas en un mismo dvd, funciona eficazmente, ya que nos permite recorrer con los protagonistas de ambos documentales escenarios comunes desde perspectivas socioeconómicas y culturales divergentes. Incluso algunos de los personajes protagonizan uno y otro documental, desempeñando roles e identidades cambiantes en función del contexto en que se desenvuelven, ejercicio paradigmático de análisis situacional desarrollado por la escuela de Manchester, como veremos más adelante. Este juego de espejos permite apreciar no solamente la pluralidad socioeconómica y cultural de la ciudad, sino también apreciar el distinto sentido que los espacios urbanos adquieren en función de la mirada que los recorre. Es el caso de Natalie, una joven marfileña que aparece en *Yo, un negro* como compañera de baile pretendida por Eduard Robinson,

un joven nigerino, hijo de un excombatiente en Indochina, obrero y porteador que sufre su desarraigo en la ciudad; posteriormente en *La pirámide humana*, Natalie forma parte del grupo del instituto de secundaria, pretendida por un joven de clase media francés de la colonia. Rouch es un maestro de la polisemia, experimentador en el juego de la pluralidad de identidades de los territorios y de las personas, tantos como cada uno quiere representar, tantos como la mirada de los otros vierten sobre el espacio y la existencia individual y colectiva.

La unidad territorial y temática del resto de los dvds que componen la colección aparece de forma más o menos explícita y afortunada. Por ejemplo, el dedicado a París, parece pretender una comparativa entre las juventud del París del 64 previo al mayo del 68, *Las viudas de 15 años* (*Les veuves de 15 ans*, 1964), y la juventud de Abidján retratada alrededor de la constitución de la asociación-hermandad juvenil de jóvenes urbanos representada en *La «goumbé» de los jóvenes juerguistas* (*La goumbé des jeunes noceurs*, 1965). Queda a la intención de cada cual entrar en el juego de Rouch reforzado por la clasificación de los materiales hecha por los editores.

La obra de Jean Rouch permite una doble aproximación: como cineasta y como antropólogo. Un análisis desde el plano formal, relacionado con los modos de representación audiovisual; y un análisis como antropólogo, en el plano etnológico, relacionado con los contenidos y el marco teórico subyacente a las obras. Ambas aproximaciones están íntima y coherentemente conectadas. Por ejemplo, la dimensión participativa del *cinéma-vérité* de Rouch es indisociable de la reacción epistemológica de la antropología europea ante los procesos de descolonización mundial tras la II Guerra Mundial. Evidentemente este no es el espacio indicado para profundizar detalladamente en cada uno de estos aspectos, sin embargo sí queremos subrayar algunos elementos que creemos servirán de útil indicación a los espectadores que visionen esta

compilación y creemos ayudará a enriquecer el análisis y la interpretación de la misma.

En la dimensión antropológica (etnológica en la acepción francesa) de Rouch, es evidente la impronta de las dos grandes escuelas que marcaron el terreno conceptual de la Antropología que estudia la ciudad como territorio de análisis diferencial: la escuela de Chicago fundada en 1913 por Robert Ezra Parks en la ciudad de Chicago y la escuela de Manchester vinculada al Instituto Rhodes-Livingstone fundado por Godfrey Wilson en 1937 en la antigua Rhodesia del Norte, actual Zambia. Por ejemplo, el concepto de ecologismo social de la escuela de Chicago. Este concepto venía a describir la ciudad (pensemos en el Abidjan de Costa de Marfil) como un espacio compuesto por la suma de áreas morales en competencia; siendo las áreas morales, los barrios que agrupan a una determinada población que tiene como denominador común un mismo origen cultural o nacional o por ocupar un escalafón determinado en la división social del trabajo en el marco del modo de producción industrial. En este sentido, la descripción de Rouch de la ciudad de Abidjan al comienzo de *Yo, un negro*, dividida en los barrios de Treichville, (el nuevo barrio africano de inmigrantes), Adjamé (el viejo barrio de africanos autóctonos) y el barrio comercial y residencial de la llanura, muestran con claridad esta aproximación.

Otro elemento clave en la aproximación etnográfica de Rouch es la reflexión sobre la inversión de los valores que experimentan los individuos y los colectivos, al transitar de una sociedad tribal, agraria de subsistencia y/o ganadera hacia una sociedad industrial y comercial de carácter urbano. Esta reflexión está en la base de la escuela de Chicago y Manchester. La primera analiza por primera vez desde un punto de vista cualitativo las nuevas instituciones sociales que se crean en el ámbito urbano (sindicatos, clubes, asociaciones benéficas, etc) para reemplazar la ausencia de las instituciones tradicionales (grupo de filiación parental, consejos de ancianos, etc).

En este sentido es significativo que Rouch dedique en exclusiva uno de sus trabajos a la «*goumé* o asociación benéfico-festiva de los jóvenes jueguistas» de la ciudad de Abidjan. Son continuas las secuencias en que Rouch fija su mirada en las instituciones que representan esta transformación de valores: la cultura de la noche, de los clubes de las ciudades africanas, la libertad de las relaciones sentimentales entre los jóvenes, liberados de las coercitivas normas tribales de filiación y matrimonios concertados, la cultura del dinero como elemento económico nuclear, la importancia de la moda en el vestir, etc...

En este mismo sentido, la escuela de Manchester nacida del Instituto Rhodes-Livingstone, añade los conceptos de «destribilización» y «análisis situacional». En este caso es paradigmático el documental de Rouch *Los amos locos* (*Les maîtres vous*, 1955) directamente relacionado con el análisis que Clyde Mitchell, investigador de la escuela de Manchester, realizó sobre la danza *kalele* del grupo étnico *bissa* en Rhodesia. Ambos vienen a mostrar que la transformación de los valores africanos/occidentales es contextual y su explicitación está relacionada con la situación, el contexto en el cual se pone en práctica, pudiendo los individuos transitar de unos valores a otros en función del contexto (la situación) en que estén inmersos. Así, en ningún caso existe contradicción entre la cultura del trabajo capitalista que asumen los haussa de Costa de Marfil por la mañana y los ritos de iniciación, magia y trance que viven por la tarde en los días señalados para ello. Paralelamente, el viaje que realizan en el film *Jaguar*, 1967 Illo, Jam y Damouré, de su natal Níger hasta Costa de Marfil en busca de un futuro mejor viene a mostrar gráficamente el análisis de redes que proponía la escuela de Manchester, en el cual, los modos de producción y reproducción en distintas zonas de África, ganadero-agrícola de subsistencia/industrial, y los ámbitos rurales/urbanos, eran categorías vinculadas en una red de complementariedad, negando así las categorías evolucionistas,

duales, estancas y rígidas de la escuela de Chicago.

En fin, son éstas algunas de las categorías etnológicas que subyacen en la obra cinematográfica de Jean Rouch.

Respecto a la dimensión formal del cine de Jean Rouch, su apuesta por el *cinéma vérité*, el cine participativo, la etnoficción o el docudrama, está relacionada directamente con la crisis epistemológica que sufren las ciencias sociales —entre ellas la antropología— al ser cuestionado el paradigma positivista hegemónico desde mediados del siglo XIX hasta las décadas de los años 50-60 del XX. La crítica alcanza al criterio de verdad y objetividad de las ciencias sociales en el contexto de los procesos de descolonización que se suceden en África, Asia y América, y el comienzo del período post-colonial. Hablando coloquialmente, se cuestiona la autoridad del investigador sobre el proceso de producción de conocimiento, se critica la apropiación del discurso del otro. En este contexto, se pretende devolver o compartir la voz, la palabra, la mirada con los propios protagonistas. Por eso Damouré, Illo y Jam, recrean sus historias personales tal y como ellos quieren narrarlas en primera persona en *Jaguar* (1957-67), o los protagonistas de *Yo, un negro* (1958) inventan y representan los personajes que no son pero que quisieran ser en medio de su desarraigada existencia en Abidjan, ensayando un vanguardista juego de etnoficción.

Finalmente, Rouch deja testimonio visual, densamente palpable del nacimiento de la llamada «Antropología Compartida». Una concepción de las ciencias sociales, del cine documental, donde los informantes, los sujetos/objetos de investigación, los personajes, se convierten en compañeros de análisis, de experimentación, de representación, en compañeros de vida. Esta perspectiva se visualiza de forma magistral en el dvd titulado «De Níger a París», todo un trayecto existencial compartido por Rouch y sus personajes, que reúne acertadamente los trabajos *Poco a poco* (*Petit à petit*, 1970) y *Mosso, mosso* (Jean-

André Fieschi, 1998). En el primero, Rouch ensaya el modo de representación genuinamente *cinéma-verité* donde la cámara se convierte en protagonista de la acción acompañando a un hilarante y joven Damouré que recorre las calles de París haciendo antropología de los parisinos y parisinas. En *Mosso, mosso*, filmado treinta años después en Níger, aparecen todos ya ancianos, Rouch, Damouré, Tallou y el ya fallecido Jam (con el que se habla en su ausencia), comenzando la filmación de una historia sobre vacas maravillosas... Más allá del valor experimental del formato autorreflexivo y compartido que ensayan Rouch y Fieschi, lo verdaderamente destacable es verlos a todos juntos, ya ancianos después de haber compartido una trayectoria existencial donde todos han sido autores y personajes delante y detrás de la cámara.

«De Níger a París (y viceversa)» es el retrato de una trayectoria que nos muestra la profunda calidad humana y humanista de Jean Rouch compartiendo con sus amigos una trayectoria de vida y de muerte. Seis años después, Rouch moriría en accidente de coche en esas mismas pistas de Níger con esos mismos compañeros con los que sesenta y tres años antes, ejerciendo aún como ingeniero empezó a construir y recorrer el puente de toda una vida, ese que unía la Razón ilustrada de la República con la Fábula del África occidental.

Juan Ignacio Robles Picón

DEL ÉXTASIS AL ARREBATO

Título: *Del éxtasis al arretrato. Un recorrido por el cine experimental español*

Distribuidora: Cameo

Zona: Multizona

Contenido: dos discos más un libro de 150 páginas escrito por A. Pinent y A. Hispano. Incluye los siguientes films:

DVD 1:

Film experiencia I. Base teórica: 30 interactividad del espacio plástico

Equipo 57, 1957. 6'46"

Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto)

José Val del Omar, 1958 – 1960. 17'30"

Exp. n.º 1 / II

Joaquim Puigvert, 1958 y 1959. 3'10"

Pintura 1962-63

Ton Sirera, 1962-1963. 5'10"

L' espectador / Habitació amb rellotge / La llum / Conversa

Carles Santos, 1967. 6'40"

BiBiCi Story

Carles Durán, 1969. 7'50"

Ice Cream

Antoni Padrós, 1970. 8'10"

Espectro siete

Javier Aguirre, 1970. 8'20" [4'58"]

Travelling

Luis Rivera, 1972. 10'25"

Arriluce

José Ángel Rebolledo, 1974. 7'55"

Bloodfilm

Marcel Pey, 1975. 2'33"

Photomatons

Eugeni Bonet, 1976. 5'02"

DVD2:

A-mal-gam-a

Iván Zulueta, 1976. 33'46"

Ritmes cromàtics

Jordi Artigas, 1978. 4'43"

Brutal Ardour

Manuel Huerga, 1978 – 1979. 28'56"

Boy Meets Girl

Eugènia Balcells, 1978. 9'11"

Green

Juan Bufill, 1978. 3'30"

Paraíso

Juan Bufill, 1978. 3'26"

Arena

Juan Bufill, 1979. 2'45"

Miserere

Antoni Miralda y Benet Rossell, 1979.
11'20"

Impresiones en la alta atmósfera

José Antonio Sistiaga, 1988-89. 7' [1'20"]

A escala del hombre

David Reznak, 1992. 8'18"

Súper 8

David Domingo, 1997. 7'15"

Gioconda / Film

Antoni Pinent, 1999. 50"

La costra láctea

Velasco Broca, 2001. 8'58"

Farce Sensationnelle!

Laida Lertxundi, 2004. 2'58"

Copy Scream

Oriol Sánchez, 2005. 2'19"

LIBRO: escrito por A. Pinent y A. Hispano.
150 páginas

Formato: Panorámica 16/9

Audio: Varios / Dolby digital 5.1

Idiomas: Varios

Subtítulos: Castellano, inglés

Contenidos extra: Presentaciones de algunos títulos realizadas por sus autores.

Fichas artísticas, Fichas técnicas.

Precio: 29,95 euros

Trazar una historia del cine experimental resulta, cuanto menos, complejo a la hora de generar un reflejo de la evolución de los modos de representación artística, dentro de la trayectoria de cinematografías marginales a lo largo de la historia del cine español. Un empeño así abarcaría más de un siglo, si bien es cierto que las filmografías iniciadoras en este tipo de ejercicios vanguardistas se encuentran en su mayor parte perdidas o mutiladas, caso de películas realizadas por Sabino Micón, Nemesio Sobrevila o Manuel Noriega.

Partiendo de los prolegómenos anteriores, cualquier edición de recopilación de películas que hayan permanecido marginadas u ocultas para



un amplio espectro de público ávido por conocer aspectos de la representación experimental del pasado, siempre es acogida con cierto entusiasmo. En este sentido, ante la continua edición de packs de dvds en los que aparecen largometrajes descatalogados, no publicados o distribuidos con anterioridad, junto a cortometrajes, entrevistas y demás extras, es de agradecer la edición de un recopilatorio de obras que exponga una visión general de la evolución del cine experimental en España como la editada por el sello Cameo.

A través de la selección confeccionada, se pueden observar diversas tendencias alternativas y personales de las artes visuales en este denominado cine independiente, desde mediados del pasado siglo xx hasta la actualidad. En este contexto, se manifiestan todo tipo de experiencias sensitivas visuales y acústicas (como puede observarse en el corto autorreferencial de Iván Zulueta *A-mal-gam-a*), exploraciones de texturas, alargamientos de planos y juegos de colores (caso de *Brutal Ardour* de Manuel Huerga), poéticas particulares en las que se aprecian variaciones de fragmentos de realidad inspiradas por artistas visuales y musicales (tal como lo ejemplifica la obra de Juan Bufill), tratamientos pictóricos y plásticos sobre el soporte película (caso de

la pieza de José Antonio Sistiaga *Impresiones en la alta atmósfera*), cuestionamientos de identidad y reminiscencias pop (como ocurre en la obra *Boy Meets Girl*, realizada por Eugènia Balcells y Eugeni Bonet), proyectos de animación no figurativa o abstracta (ejemplificado por Jordi Artigas con *Ritmos cromáticos*), así como ensayos audiovisuales en los que confluyen representaciones poéticas subjetivas con todo tipo de manipulaciones de montajes o recreaciones surrealistas de aspectos particulares de la realidad circundante. Entre los artífices participantes destacan no sólo realizadores experimentales sino también teóricos e investigadores representativos en este terreno como José Val del Omar, Javier Aguirre o el citado Eugeni Bonet, en quienes puede observarse una confluencia entre sus ensayos y la puesta en práctica a través de sus trabajos cinematográficos.

Aprovechando la edición de este pequeño pack configurado por dos dvds más un libro con estudios pormenorizados a los que se suman pequeñas bibliografías para ampliar una futura indagación en el tema, sería necesaria una reimpresión de ensayos que, de uno u otro modo, permiten conocer con una mayor precisión las técnicas de experimentación cinematográfica en España. Nos referimos a ensayos a los que hoy es difícil acceder por permanecer ocultos en depósitos de algunas bibliotecas universitarias y culturales, caso de *El anticine* de Javier Aguirre o *Práctica fílmica y vanguardia artística en España* de Eugeni Bonet y Manuel Palacio, entre otros, y a quienes se alude continuamente en esos estudios que integran el libro. No obstante, es de valorar que en la edición de este producto aparezcan algunas introducciones a las obras, grabadas para este acontecimiento por parte de sus responsables y que permiten un mejor acercamiento a la filosofía de sus trabajos.

Con proyectos como el presente, la invisibilidad de las películas marginales o experimentales comienza a ser cada vez menos problemática para el público demandante de este tipo de obras,

que a día de hoy se exhibe sobre todo en museos y centros culturales. Prueba de ello es que esta selección forma parte de la programación que se ha realizado en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona), a través del proyecto Xcéntric para rescatar y promover el cine independiente o de difícil acceso comercial (en este caso, a través de una iniciativa comisariada por Andrés Hispano y Antoni Pinent), con la colaboración de la Filmoteca de Catalunya y la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, para su posterior difusión internacional por parte de la SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España).

A su vez, el impulso que ha supuesto internet como difusor de obras del pasado que han permanecido ocultas o de otras que han sido creadas en tiempo recientes al margen de difusiones comerciales, posee un factor positivo en el hecho del acercamiento de este tipo de producciones alternativas a un amplio espectro de público que las desconocía. Pero, por otro lado, este beneplácito que otorga la «red de redes» implica el problema de no conocerse a menudo quiénes eran o son los artífices del cine marginal o no saber con precisión si las obras que se difunden o de las que se habla o a las que se cita, aparecen o no referenciadas correctamente. Sea de una forma u otra, las formas de distribución y exhibición de material cinematográfico marginal y las compilaciones que se están realizando en los últimos años no sólo sirven para acercar a los receptores imágenes que desconocen o sólo han podido visualizar en pequeñas retrospectivas y festivales, sino también para poder reescribir o conceptualizar visiones históricas que han sido contadas bajo visiones parciales, por una falta de acceso a autores y películas que permanecían en la sombra para muchos investigadores y público en general.

Es posible que algunos expertos en el tema no coincidan con la selección editada o crean que han faltado ciertos títulos esenciales o directores representativos (caso de Pere Portabella, Carles

Comas i Barrabin o Llorenç Soler, entre otros), que en su momento intervinieron en unas formas de realización cinematográficas si no experimentales, al menos marginales o particulares, y que deberían haber estado en esta selección. Pero siempre resultará gratificante el que esta propuesta sea tan sólo una pequeña apertura a futuras ediciones de la marginalidad de la representación audiovisual que ha configurado las relaciones del cine con propuestas estéticas provenientes de otras artes plásticas y visuales, y que forma parte de un acercamiento a la diversidad de prácticas fílmicas en las que queda constancia de los orígenes y el desarrollo de la posmodernidad. Ensayos, en suma, que ya forman parte de una historia que ha dejado de ser reciente.

Rafael Gómez Alonso

SHOHEI IMAMURA

Título: Shohei Imamura

Distribuidora: Filmoteca FNAC – Avalon

Zona: 2

Contenido:

DVD 1: *The Insect Woman* (*Nippon konchuki*, 1963)

DVD 2: *Intentions of Murder* (*Akai satsui*, 1964)

DVD 3: *The Pornographers* (*Jinruigaku Nyumon*, 1966)

Formato: 2.35:1 16/9 anamórfica.

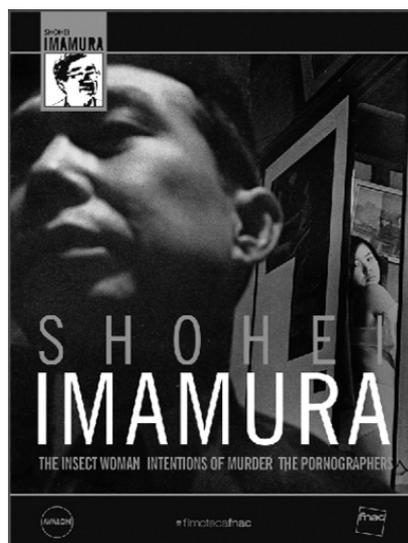
Audio: Dolby Digital Mono

Idioma: Japonés

Subtítulos: Castellano

Precio: 29,95 euros

Resulta irónico que cineastas como Nagisa Oshima, Kiju Yoshida o el que nos ocupa, Shohei Imamura (Tokio, 1926-2006), terminaran por convertirse, tras la debacle del sistema de estudios japonés (a lo largo de los años sesenta) y la dispersión de los «nuevos cines» (en los setenta),



en autores reverenciados como presuntos herederos de una Edad de Oro (la de los cincuenta) a la que ellos, en realidad, quisieron siempre oponer un cine totalmente distinto en sus principios, métodos y objetivos. El caso es que los tres mencionados terminaron por convertirse en figuras aisladas que sólo podían representarse a sí mismas. Lo cual los acercaba, paradójicamente, a la situación de aquel gran dinosaurio herido que fue el Akira Kurosawa posterior a *Dodeskaden* (1970).

Imamura tuvo el privilegio, no obstante, de aprovechar su prestigio para mantenerse activo hasta recién entrado el nuevo siglo sin perder coherencia, aunque su obra última dista mucho de la vehemencia que transpiran sus películas de los sesenta. El cineasta se había formado profesionalmente en la compañía Shochiku, a la que seguirían adscritos Oshima y Yoshida cuando todos ellos empezaron sus carreras como directores, a finales de los cincuenta. Pero para entonces Imamura ya formaba parte de las filas de la Nikkatsu, donde realizará ¡cuatro películas! sólo en 1958. El cineasta seguiría ligado a la misma empresa hasta *Intentions of Murder* (*Akai satsui*, 1964), su séptimo largometraje, mientras sus epónimos de la empresa rival se emancipaban para dar nacimiento a lo que se conocerá como

«nuberu bagu»: *nouvelle vague* japonesa. El octavo, *The Pornographers* (*Jinruigaku Nyumon*, 1966) sería el primero realizado con su sello independiente Imamura Productions. Antes de que todo esto sucediera, en los años de la Shochiku, el futuro autor de *Eijanaika* (1981) había trabajado con Yasujiro Ozu y con Masaki Kobayashi, es decir, con sendas figuras de las dos grandes hornadas del cine japonés, digamos, «clásico»: la de quienes habían comenzado a dirigir antes de la escalada bélica que culminó en la Guerra del Pacífico (Mizoguchi, Naruse, Gosho, Yamanaka, Shimizu), y la de quienes lo hicieron en los albores de la misma o durante la postguerra (Kurosawa, Kinoshita, Ichikawa). Para la nueva generación, unos y otros representaban las dos caras de un mismo mal: el recurso a un humanismo conservador y a la nostalgia para paliar las contradicciones de un país que se entregaba con fervor a los requerimientos del nuevo capitalismo. De hecho, Imamura sólo reconocía haber aprendido de Ozu «algunas cuestiones técnicas». La influencia de otro director con el que había trabajado, Yuzo Kawashima, cineasta satírico en compañía del cual se «exilió» a la Nikkatsu, fue al parecer más relevante en la formación de su peculiar sentido del humor.

El pack de tres dvds editado a finales de 2009 por FilMOTECA FNAC / Avalon con tres de sus largometrajes (sin extras añadidos y con una calidad de edición mejorable, pero menos da una piedra), señala tres jalones consecutivos en el desarrollo de un discurso ya maduro, irreverente y despiadado: *La mujer insecto*, también conocida por su provocador título original, «Crónica entomológica de Japón» (*Nippon konchuki*, 1963); y las mencionadas *Intentions of murder* y *The Pornographers*, cuyo título internacional procede del cuento *Erogotoshi tachi*, «El fabricante de pornografía», de Akiyuki Nosaka, pero cuyo título en japonés literalmente traducido debe leerse, y así consta en muchas filmografías, como «Introducción a la Antropología». Las tres películas editadas conforman tal vez, junto a la

anterior *Pigs and Battlehips* (Buta To Gunkan, 1961), y a las posteriores *Ningen Johatsu* (1967: literalmente, «Evaporación del hombre»), *Kamigami no fukaki yokubo* (1968: «Profundo deseo de los dioses») y el extraordinario documental *Nippon sengoshi – Madame omboro no seikatsu* (1970: «Historia del Japón de la post-guerra contada por una camarera»), el más formidable corpus de películas debidas a un solo cineasta en Japón durante aquella década.

Tan sólo la lectura de sus títulos ofrece de por sí todo un programa, aun si han de ser tomados tan sólo como invitación irónica a un «científico» desapego. Es sabido que para los jóvenes cineastas radicales de los sesenta, en uno u otro confín del mundo, el cine (y el futuro) había de ser dialéctico (y materialista) o no sería. En las grandes películas del Imamura de esos años la dialéctica surgía entre sus muchos niveles de tensión: entre lo histórico y lo prehistórico, entre lo popular y lo singular, entre la pulsión y la cultura. También, naturalmente, entre el cine japonés del pasado y el nuevo. Con el tiempo, esas tensiones se irían aliviando, y el Imamura de los ochenta en adelante será tal vez menos dialéctico, pero desde luego no menos materialista. En cualquier caso, el pensamiento que late en todas ellas parece más cercano desde un principio a las ideas de Thomas Hobbes o Darwin que a las de Wilhelm Reich, e incluso más a Rabelais que a Marx. La mirada antropológica que tanto le gustaba mencionar en sus títulos es de hecho una zoología del animal humano, que evalúa la pervivencia de lo primitivo frente al mero retrato de época que sería propio del costumbrismo. Si éste delata siempre una nostalgia, la intuición de un fin de época, las películas de Imamura sugieren, por el contrario, la persistencia de una voracidad alegre y siniestra a la vez, más allá de la singularidad de las prácticas culturales y aun en el interior de una sociedad altamente industrializada como la japonesa. Aquí la dinámica de los cambios y la explicación histórica serán el fondo, sin duda imprescindible pero móvil, provisional, sobre el cual permanece lo atávico, el resto prehis-

tórico de una cultura basada en la depredación y la supervivencia. Sus ficciones están pobladas por una humanidad instintiva antes que racional, corporal antes que mental. Y si existe una faceta histórica característica en ellas, será la de una historia natural. Una historia de los cuerpos y las pulsiones, más que de las instituciones.

Es difícil saber si al autor de *Los Pornógrafos* «le duele» Japón, pero se diría que le divierte y le irrita. Aun en sus más mezquinos personajes aparece siempre una energía inherente a la inocencia del deseo, a su animalidad. Pero no hay rastro del optimismo sadiano que subyace a las teorías de un Wilhelm Reich o incluso a las transgresiones que protagonizan los personajes del cine de Oshima, por mencionar dos casos de exaltación del deseo erótico como potencia revolucionaria. Los personajes de Imamura no exploran la distancia entre su deseo y la norma social, porque la supervivencia es más urgente. Ella ocupa el lugar abstracto de la moral. La única dialéctica que esos personajes pueden manejar es la que busca un equilibrio entre los deseos personales y los requerimientos concretos de la comunidad, entendida a pequeña escala: familia, aldea, «feudo» o grupo de iguales por extracción social e interés común (pero no de clase: los héroes del humanista Kurosawa sí tienen conciencia de clase —en tanto que desclasados de corazón o *de facto*— como la tienen, a veces, los de Oshima o los muy intelectualizados sujetos de Yoshida). Sin embargo, las sofisticadas estructuras que unen lo pequeño (hogar o aldea) con lo grande (sociedad, Estado, Imperio) no son visibles para los personajes de Imamura. Ellos parecen ignorar esa construcción orgánica y vertical —Japón como «armonía» perfecta— que tanto exaltaron los teóricos neo-confucianos japoneses, desde el siglo XVIII hasta la etapa militarista de los años treinta del siglo XX. No porque esa ideología esté ausente, sino tal vez porque a fuerza de darse por supuesta, se vuelve *intrascendente* para ellos. Tome, la protagonista de *La mujer insecto*, pasa de un estado —fisiológico o social— a otro sin solución de continuidad: emba-

razo, activismo sindical, refugio religioso, servidumbre, prostitución. El hilo que conduce de uno a otro dibuja una red de contradicciones cuyos nudos aparecen de pronto como imagen congelada. La imagen congelada detiene un momento que es repetición, síntoma, tropiezo en la misma piedra. Por ejemplo, el sometimiento de Tome al intercambio erótico brutal, que reaparece una y otra vez al tiempo que surge una segunda voz, la suya propia, que declama una crónica de sí misma que nunca sobrepasa la superficie: se limita a ser una especie de auto-tragedia sin clarividencia.

Tome tiene una conciencia limitada de su propia historia pero, en apariencia, ninguna de *la* Historia. El film inserta aquí y allá imágenes documentales que reflejan los conflictos políticos de cada época. Pero estas imágenes, «externas» a la diégesis, no sólo indican la cronología de un relato tan elíptico y veloz como éste, sino que sobre todo *sucedan* de espaldas a Tome. Significan aquello que los sujetos de Imamura no logran integrar en sus pequeñas historias personales. En *Intentions of Murder*, la joven Sadako vive doblemente enmarañada: en una familia cuyo marido no la legaliza a ella como esposa ni a su niño como hijo de ambos (siempre se insinúa la incertidumbre del lazo de sangre), y en una destructiva relación sádica con un asaltante que la ha violado. La voz de esta mujer también irrumpe, en *off*, pero siempre en presente, escenificando el aquí y ahora de sus dudas y de su soledad. Más allá de que este recurso pueda parecer redundante, pero la redundancia tiene un valor y formas distintas en la narrativa japonesa, y además esa conciencia de sí es precisamente repetitiva. En realidad, las «sintomatologías» del deseo y la depredación en Imamura poco o nada tienen que ver con los misterios de la psique. Así como sus personajes son plebeyos sin representar «tipos» populares, también son deseantes pero sin la profundidad ni la originalidad individual que vindican el psicoanálisis y las mitologías del *yo*. Ante la dinámica de la pulsión y la vida social, la mente carece, por así decirlo, de profundidad.

La profundidad, o más bien lo oscuro, está de hecho en el *pueblo*. El Japón de Imamura es aldeano e inmemorial, y la modernización sólo lleva a los personajes a readaptar la tradición, no a superarla. La aldea actúa en defensa propia si se considera cómo su entera estructura se basaba en la supervivencia, y las costumbres desvelan objetivos nítidos detrás de la barbarie. El mundo se organiza entonces de acuerdo a una economía de la decoración (se diría que los habitantes del Japón de Imamura son caníbales en potencia), y la cultura no sería sino la expresión comunitaria de la necesidad. Tome es hija bastarda, se sospecha, y ella misma es acusada de tener hijos bastardos. Actúa como madre —más biológica que afectiva—, amante incestuosa de su ¿padre?, niñera y repentina homicida de la hija de una japonesa y un soldado americano (una situación que reaparece, por cierto, en otros grandes títulos de la «nuberu bagu» en general, y de Imamura en particular). A lo largo de su tortuosa trayectoria, Tome no deja nunca de ser la «mujer insecto», un organismo laborioso y ajeno a toda moral «civil» y al privilegio (¿burgués?) de la visión distanciada.

En *The Pornographers* la depredación sexual adopta formas «modernas» (la avidez es del ojo, no de la boca), pero inicialmente dentro del mismo contexto familiar, de pequeña escala, «inocente» en la medida en que no vulnera principios interiorizados. Los pornógrafos del título son sujetos traviesos, no transgresores; ciudadanos sin civilidad. En ésta como en las anteriores películas aparece una cuestión inquietante: la depredación tiene como víctimas a mujeres con la complicidad de las propias afectadas. No sería honesto descartar la faceta *exploit* que subyace a buena parte de las películas de la «nuberu bagu». A juzgar por sus representaciones populares, la imaginación erótica no ha dejado de estar sometida en Japón a imágenes de dominación: la mujer es con frecuencia violada, o cuando menos forzada a «disfrutar» de un placer que inicialmente rechaza. En las películas radicales de los sesenta, la contrapartida de la venganza femenina

aparece con chocante ambigüedad. Sadako se convence a sí misma de que debe matar a su violador y luego suicidarse, de acuerdo a una primitiva noción de la deshonra que encubre una fantasía ante el doble dilema que la tortura: su desgraciada vida con su no-esposo, y el deseo hacia su violador. Imamura irá más lejos en un film posterior, *Profundo deseo de los dioses*, cuando su protagonista recupera primero, tras disponerse al suicidio después de haber sido violada, el instinto de vida al probar un plato de carne caliente, y desarrolla más tarde una atracción por su violador que la llevará a convertirse en amante del mismo.

Las creencias primitivas del Japón prebudista, con su cosmogonía de energías naturales y dioses promiscuos, asocian la fundación de Japón y de la raza humana con el tabú supremo del incesto. En el principio no había dioses. Había, eso sí, algo parecido a un huevo, del que surgieron siete generaciones de dioses. Entre ellos había dos hermanos, él llamado Izanagi, ella Izanami. De su unión nacieron infinidad de dioses y el propio archipiélago japonés. En *La mujer insecto*, el incesto es sólo probable (Tome puede no ser hija de su padre), pero esto no alivia la carga simbólica de la situación, normalizada en el contexto de la aldea puesto que recibe desaprobación pero no prohibición. Duermen juntos, y más tarde él dormirá con su propia (supuesta) nieta. Y antes de que nazca esta última, él extrae la leche del pecho de su hija lactante, cumpliendo con la necesidad de ella y con el placer de ambos. En este circuito de la depredación erótica no hay verdugo y víctima sino cómplices. Los pornógrafos, por su parte, utilizan jovencitas de la edad de sus propias hijas, y en ese hecho se proyecta igualmente la sombra del incesto. Que no es, a fin de cuentas, sino la expresión límite de una situación ancestral de endogamia. Si la palabra *radical* supone la raíz, lo profundo de un fenómeno, pocos cineastas merecen con más pertinencia que Imamura las atribuciones, literales y figuradas, de ese adjetivo.

Luis Miranda