

2012-2013

# XCÈNTRIC

El cinema del CCCB



Domingo 10 de marzo, 18:30 h

## Films molotov

El cine político, entre los 60 y 70, no se conformaba con la protesta pasiva, sino que formaba parte de acciones radicales e incluso de movimientos terroristas. Cuando era estudiante de cine en Berlín, Holger Meins realizó un corto sobre cómo fabricar un cóctel molotov; el film ya no existe, pero denota el sentido de *action filming* que adquirió el cine de aquella época en sus formas revolucionarias. Antes de formar parte de la Fracción del Ejército Rojo (RAF), Meins realizó películas como *Oskar Langenfeld. 12 Mal*, austero retrato de un hombre en la pobreza, e hizo la fotografía del film de Farocki *Die Worte des Vorsitzenden*, realizado en plenas protestas estudiantiles con la idea de mostrar que las palabras pueden ser armas. Mientras tanto, en los Estados Unidos se realizaban otras *action filming*, como los vibrantes *newsreel* de los Black Panthers. *Underground* es un reflejo de aquella época: un documental sobre The Weathermen, un grupo de estudiantes de la izquierda radical que llegaron a colocar bombas en bancos, refinerías y oficinas de policía, e incluso en el Capitolio. Cuando estaban buscados por el FBI, Emile de Antonio, Wexler y Lampson encontraron a algunos de los miembros del grupo y los entrevistaron en la clandestinidad. El FBI requisó el material para obtener información, pero los cineastas consiguieron recuperarlo en un proceso judicial.

***Oskar Langenfeld. 12 Mal*** Holger Meins, 1968, 16mm, 12 min  
***Die Worte des Vorsitzenden*** Harun Farocki, 1967, 16mm, 2 min  
***Off the Pig*** Black Panthers, Newsreel, 1967, 16mm, 14 min  
***Underground*** Emile de Antonio, Haskell Wexler y Mary Lampson, 1976, 16mm, 88 min

¿La cámara es un arma? ¿Cuál sería su alcance? Algunos cineastas que tenían veinte años en la década de 1940 abandonan el fusil por la cámara: René Vautier, Chris Marker, Edouard de Laurot, insuflan los ideales de la Resistencia en el campo de las imágenes. A la inversa, algunos cineastas que tenían veinte años en los 70 abandonan el terreno de las imágenes para pasar a la lucha armada, tal como Holger Meins uniéndose a la Fracción del Ejército Rojo (RAF) [...]. Sus trayectos respectivos plantean el problema, tan crucial como delicado, de la eficacia y el límite de las imágenes,

reivindicando las ideas formuladas por Schiller: "Consagrarse a la más perfecta de todas las obras de arte, a la edificación de una verdadera libertad política".

Nicole Brenez, "Cinemas d'avant-garde", *Cahiers du Cinéma*, 2006

## Jugarse la vida. Imágenes de Holger Meins

En una ocasión, pude observar a Holger Meins en su mesa de edición, que dominaba como un instrumento musical, mientras trabajaba en su película *Oskar Langenfeld*. Que esto ocurriese a las cuatro de la mañana, revela el estado de emergencia en que habíamos decidido vivir.

En esta película Holger Meins no busca de ninguna manera justificarse. Si bien la idea de los doce capítulos y los cierres apodícticos provienen de *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard, no hay nada en esta película que imite un estilo ajeno. El film habla de un anciano incapaz de encontrar las palabras correctas para expresar sus vicisitudes y consciente de ello; no obstante, hace un nuevo (y tímido) intento de aprender, que sólo empeora las cosas. Hay algo en su mirada y en su postura que reivindica el ser un intérprete de la propia existencia [...]. Este pequeño film hecho a partir de un par de días de rodaje y de algunos rollos de película en blanco y negro, demostró que Holger Meins sabía cómo tratar a un personaje. Fue mucho más tarde cuando comprendí que el trabajo de Holger Meins en la mesa de edición consistía en examinar las cosas a fin de poder formar su propio juicio. Era capaz de retratar en el montaje algo de la relación que establecía con su material.

Me imagino a Holger Meins en la RAF como a una figura secundaria en una película de gánsters: el tipo que habla poco, pero realiza tareas técnicas y minuciosas; preparar, por ejemplo, el auto para la fuga o volar una caja fuerte. Estos trabajadores gangsteriles a menudo recurren al delito para paliar la tragedia de un amor no correspondido o de un fracaso profesional, como el caso de los boxeadores y los corredores de coches. Tampoco hablé nunca sobre el amor con Holger Meins. ¿Acaso experimentó un profundo amor por el cine y fue defraudado? O, en todo caso, si él no pudo afrontar

las demandas de un amor de esa índole, ¿cómo podría hacerlo yo? Estas son las fantasías de alguien que se sintió abandonado. Pero lo que debería haber entendido —y debe entenderse— era que Holger Meins quería disolver todas las ataduras: en una palabra, quería jugarse la vida.

Harun Farocki, "Crítica de la mirada", *Bafici*, 2003

### *Oskar Langenfeld. 12 Mal*

La película bosqueja un retrato en doce momentos, doce escenas numeradas, de un pobre, *Oskar Langenfeld*, de quien lleva el nombre la película. El film muestra la soledad de su protagonista, pero aquel se junta con amigos, vive en un hogar de acogida, toma el té con una mujer... Holger Meins propone un tratamiento inverso a los efectos esperados: a contracorriente del miserabilismo, describe los efectos de máxima socialización en el marco de una desocialización total. A lo largo de la película, el sufrimiento es reprimido por cada uno de los gestos, que muestran lo contrario de una búsqueda de mantenimiento, pero se impone en el rostro devastado y agotado de un hombre mayor.

No se puede dejar de inscribir esta película de fin de estudios en el recorrido global de Holger Meins. A pesar del éxito ejemplar de la película, el autor no pudo atenerse al largo camino del trabajo con las representaciones, y escogió la vía corta de la lucha armada. Holger Meins, al pasar a la RAF —la Rote Armee Fraktion fue una de las organizaciones revolucionarias de izquierda radical más activas de la República Federal de Alemania en la posguerra—, pasa a la acción y demuestra que el cine, ya sea por vía de la crítica social o de la crítica de la representación, no puede satisfacer la necesidad de revolución. Conviene releer el respeto y la crítica presentes en *Oskar* a la luz de la radicalidad que va del pasaje al acto y, recíprocamente, releer la violencia de la lucha armada a la luz de la inteligencia y la sensibilidad que reinan en *Oskar*.

Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde* (Séguier, 2007)

### *Die Worte des Vorsitzenden*

Cuando mostré esta película al público a finales de los 60, fue muy elogiada. Creo que la gente entendió que la obviedad era una forma de ironía. Esta capacidad se perdió años después. Creo que hoy ha regresado.

Harun Farocki

Queremos hacer filmes que desconcierten, que sacudan las suposiciones de la gente, que amenacen, que no se vendan fácilmente, con un poco de suerte (un ideal imposible) exploten como granadas en la cara de la gente, o abran las mentes como un buen abrelatas.

Robert Kramer, *Film Quarterly*, 1968

## The Weather Underground

*Emile de Antonio*: El FBI gastó más tiempo, dinero y energía en buscar a los miembros de la Weather Underground que en cualquier otra cosa. Lo que molestaba al FBI es que la mayoría de los integrantes de Weather Underground eran estadounidenses de clase alta. No eran negros, no eran hispanos, no eran la clase de gente sobre la que puedes disparar y nadie pregunta. El FBI pasó cinco años en esta búsqueda. [Un ex agente del FBI] me dijo que en Los Ángeles tenían a diez personas trabajando a tiempo completo en la Weather Underground, y también me dijo que, aunque no sabía a ciencia cierta el número exacto, debía haber 250-300 personas a lo largo del país trabajando al mismo tiempo en el caso. Y nunca encontraron a ninguno de ellos.

Entonces, de repente, un director de cine de mediana edad con un equipo de cine underground consigue filmar a esa gente. Esto demuestra la locura del FBI. Fuimos citados. Pero al final fuimos los únicos en la historia del cine que ganaron, y fuimos afortunados. Si lo hubiéramos hecho hoy, estaríamos en la cárcel. Pero tuvimos suerte al contar con grandes abogados y un tipo llamado Leví, que era Procurador General de los Estados Unidos [...]. Cambiamos el derecho administrativo, no intrínsecamente. Se dijo que la gente de cine tiene los mismos derechos que la prensa a no ser obligada a divulgar información sobre el trabajo que está haciendo. Pero fue una nota administrativa, no una judicial [...]. Pero la verdadera razón por la que ganamos es la única razón por la que la gente gana algo en América: debido a la publicidad. Escribí un comunicado diciendo: "Tenemos el derecho de hacer cualquier película que queramos, debido a la Primera Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos", y en ese momento la gente salió de la nada para apoyarnos, gente como Shirley MacLaine y su hermano Warren Beatty, Martin Sheen y Jon Voight y el presidente del gremio de Directores, que era el editor de *Ciudadano Kane*, Robert Wise. Muchas mujeres y hombres famosos de Hollywood vinieron y me apoyaron cuando hice esa declaración, y el FBI y la Oficina del Procurador de Estados Unidos en California retiró la orden de comparecencia. Y así ganamos. Cambiamos la ley en ese corto período de tiempo. Creo que si tuviera que hacer esa película hoy estaría en la cárcel cinco años, porque nunca hubiera cooperado con el FBI. Aunque tuvimos a un delator entre nosotros. Así fue como el FBI supo que habíamos hecho la película.

Bruce Jackson, "Conversations with Emile de Antonio", *Senses of Cinema*, 2004

**Próxima sesión:** Martes 12, 19:30 h

**Sesión especial. MAPA, con la presencia del director**