

Los caminos a Walden

Miguel García García

Tutor: Francisco Javier Benavente Burian

Curs: 2010/11

Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Resumen

La línea que une la publicación de *Walden* de Henry David Thoreau con la primera proyección, ciento quince años después, de *Diaries Notes and Sketches also known as Walden* de Jonas Mekas marca una nueva forma de entender la subjetividad como arma política y vehículo para la transmisión de ideas partiendo de la vida cotidiana; desde la perspectiva que surge de esta línea se estudiará también el cine de Robert Kramer y de Jacques Rozier.

Palabras clave

Autobiografía, colectivo, cotidiano, diario, energía, exilio, experiencia, individuo, libertad, presente, pulsión, subjetividad, trascendentalismo, vida.

Presentación

La historia de Christopher McCandless puede presentar en negativo el proyecto. Es muy conocida: un terco joven de California, influenciado principalmente por la obra de Henry David Thoreau, parte hacia Alaska con poca comida y equipamiento para disfrutar de un período de contemplación solitaria que le llevara a un descubrimiento real de su alma. Sus restos aparecen casi cuatro meses después. Tenía veinticuatro años; su cadáver pesaba treinta kilos.

En el cine, hablaríamos de un problema de adaptación. Cuando François Truffaut ponía, con la publicación de su artículo *Une certaine tendance du cinéma français* una de las primeras piedras para comenzar un camino sin retorno a la modernidad, fue precisamente ese tema el que le inspiró la mayor parte de los reproches. Quizá los más damnificados por el torbellino de críticas del artículo fueron la pareja formada por Jean Aurenche y Pierre Bost. Con brutal ironía, Truffaut presentaba una lista de todos los autores que la pareja había adaptado al cine, concluyendo que para poder llevar a cabo tal tarea “se ha de tener una soltura y una personalidad abierta muy poco comunes, al igual que un eclecticismo singular”.

La relación que Jonas Mekas traza con la obra de Henry David Thoreau al nombrar *Walden* su película excede en todos los ámbitos el concepto de adaptación tal y como la entendemos: la obra de no ficción del trascendentalista de Concord (mezcla de filosofía, poesía, ensayo, ciencia natural, libro de viajes mínimos o incluso prototipo del funesto género de “autoayuda”) reflejada en un montaje de las filmaciones *amateur* de un inmigrante lituano en Nueva York realizadas un siglo más tarde. Pocas relaciones son evidentes entre las obras homónimas: entendemos el paralelismo entre el lago de Central Park y el de los bosques de Concord, los planos de la naturaleza que resiste en Nueva York (en jardines, en parques o campos). Quizá un receptor perspicaz pueda ver también cómo Mekas se esfuerza en imitar la estructura del libro original, que seguía fielmente el ciclo de las estaciones para encontrar su forma y ritmo.

Pero quizás el hecho de que lo mostrado en la película de *Walden* sea opuesto en apariencia a lo que relata el libro sea la forma de serle más fiel. El propio Thoreau escribía “exijo de todo escritor, antes o después, un relato sencillo y sincero de su propia vida, y no sólo lo que ha oído de las vidas de otros hombres; un relato como el que enviaría a sus parientes desde una tierra lejana, porque si ha vivido sinceramente, tiene que haber sido en una tierra lejana para mí”. Intentar seguir su camino sería, entonces, el peor pecado. En sus diarios, Mekas escribía: “invito a leer todo esto como fragmentos de la vida de alguien. O como la carta de un extranjero que siente nostalgia”. La unión es, pues, profunda, subterránea. Para comprender la complejidad de las relaciones que se establecen se necesita “leer deliberadamente” las obras, como pedía Thoreau en su libro. Observar cómo esas ideas que nacen en el trascendentalismo reaparecen en los años sesenta y continúan su camino hasta nuestros días: ¿qué ideas? ¿cómo han ido evolucionando? ¿por qué tienen su segunda vida precisamente en esa época? Estas preguntas, posiblemente, puedan tener múltiples respuestas, pero sirven para “deliberar”. Quedarse en la superficie, como hemos visto, puede ser mortal.

“Todas las revoluciones entran en la Historia, pero la Historia no se desborda”, escribió Debord en su *Panegírico*. Una de las bases de este proyecto es ver cómo una idea, como una herramienta, va pasando de manos hasta llegar al presente y más allá. Cómo atraviesa los momentos de agotamiento, incluso de imposibilidad, y continúa hacia adelante, cambiando un poco cada vez que alguien la utiliza, perdiendo ciertos elementos por abuso

o atrofia, ganando otros cada vez que la toman nuevas manos.

Cuando a finales de los sesenta Mekas proyecta el montaje final de su película en Nueva York, las corrientes de Walden no se detendrán ahí. La línea que unía las ideas de un puritano de Concord con un lituano exiliado en Nueva York continuaría su curso.

Robert Kramer y Jacques Rozier, cada uno a su modo (esto es absolutamente necesario para ser un buen heredero de los dos maestros) caminarán por esos senderos. Kramer con su interés explícito por la política incrustada en la vida cotidiana, su atención al detalle; Rozier llevando a cada uno de sus fotogramas las máximas de Thoreau: “sorber la vida hasta el tuétano” y, sobre todo, “aventúrate en la vida ahora”. Son dos ejemplos de otros muchos igualmente válidos y que desbordarían este trabajo, pero de los que hemos querido dejar constancia en un epílogo que funcione como una libreta de notas breves sobre otros dignos herederos del lago de Walden.

Hipótesis y objetivos

El análisis de las dos obras homónimas, el Walden de Thoreau y el de Mekas, puede arrojar una nueva luz sobre ellas y provocar un replanteamiento de nuestra concepción de las imágenes cinematográficas. La primera hipótesis: al titular, de forma heterodoxa. *Walden* a sus diarios, notas y esbozos, Jonas Mekas muestra una comprensión profunda de la obra original, que exigía una subjetividad propia y una falta absoluta de literalidad a sus posibles continuadores. De la misma forma eran necesarias las directas contradicciones entre las dos obras (austeridad / espíritu dionisiaco, huida a la naturaleza / inmersión en el asfalto neoyorquino).

Segunda hipótesis: de las similitudes y diferencias, de lo que surge de una relectura de Thoreau en el horizonte de expectativas de la época de acción política individual por antonomasia, pueden surgir planteamientos que nos ayuden a comprender la obra de dos autores como Robert Kramer y Jacques Rozier y las relaciones que pueden establecerse con los métodos de resistencia a la alienación que se propugnaban en *Walden*.

Un último objetivo es llegar a una mejor comprensión el papel de la naturaleza en la constelación de todos estos autores. La frecuente reducción de la obra de Thoreau al diario

de un ecologista temprano que realiza una huida romántica de los problemas de la ciudad es a todas luces ridícula, pero la reacción completamente opuesta no sería justa. Todos estos autores terminan por observar la naturaleza de un modo peculiar, pese a que sus temas sean en ocasiones muy alejados a esas inquietudes; pensamos que la coincidencia bien merece al menos una mirada hacia ese hecho.

Metodología (aplicada al campo acotado) y objeto de estudio

Para el estudio se intentarán evitar en la medida de lo posible las comparaciones directas: las obras que se estudiarán piden un acercamiento mucho más abierto a sus características. Analizando ciertos aspectos de las obras por separado, se intentará permitir que las posibles relaciones fluyan naturalmente sin necesidad de ser forzadas, y que el lector pueda ser una parte activa del proceso como desearían los autores estudiados.

La gran mayoría de textos (literarios o fílmicos) que se estudiarán difuminan la frontera entre obra y vida, ficción y autobiografía; H.D. Thoreau escribió: “mi vida ha sido el poema que habría escrito, pero no podía vivirlo y pronunciarlo”. Kramer llegaba más lejos: “se trataba menos de un cine, digamos el cine de Robert, que de una vida... el cine no era secundario, pero había una manera de hablar de todo eso en el que las películas no eran sino un tipo de precipitado”. Sin llegar a esos extremos, el trabajo de investigación intentará seguir este camino y olvidar los planteamientos basados en estas divisiones. “Hago películas caseras películas así que vivo así que hago películas caseras”.

Serán por lo tanto de vital importancia las entrevistas, los diarios, y las notas de los autores, así como las de los colaboradores y personas cercanas a los procesos de creación de las obras. Del mismo modo, por coherencia con los planteamientos se buscarán, en la medida de lo posible, las referencias de pensadores cercanos a los objetos de estudio (ya sea esta cercanía personal, como en el caso de Sitney con Mekas, que además ya ha explorado sus relaciones con el trascendentalismo en *Eyes upside down*, o Guattari con Kramer, ya sea en el territorio del pensamiento, como Cavell con Thoreau, sobre el que ha estado escribiendo durante toda su trayectoria como filósofo). Voces que hayan compartido con esas personas una parte de su experiencia y que puedan aportarla a nuestro recorrido.

Como base teórica general será muy importante el trabajo de filósofos que han analizado las acciones de resistencia y de revolución que pueden hacerse desde la experiencia ordinaria, desde la vida cotidiana. El autor que quizá trabajó en estos temas con unos cimientos más sólidos es Michel de Certeau con su obra *La invención de lo cotidiano*, pero en los mismos años en los que los cineastas a estudiar comenzaban a realizar sus primeros largometrajes, dos corrientes filosóficas se planteaban las mismas cuestiones que ellos llevaban a la práctica de su arte. Por un lado, Herbert Marcuse reflexionaba sobre estos temas desde la “vida dañada”, especialmente en *El hombre unidimensional*. Por otro lado, desde una óptica más agresiva y casi desesperada, el situacionismo planteaba métodos radicales para luchar contra esa misma alienación: Raoul Vaneigem en *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* mostraba un estado de la cuestión muy similar al de la escuela de Frankfurt y le oponía un método de ataque, un sabotaje de la máquina con el propio cuerpo. Pensamos que, con las distancias insalvables, y comprensibles por los diferentes lenguajes y métodos de trabajo, nuestros objetos de estudio se planteaban preguntas similares a las suyas.

Índice

PRIMERA PARTE

1. WALDEN, de Henry David Thoreau
 - 1.1. La vida ante todo. Biografía trascendental.....9
 - 1.2. El yo como arma: las pruebas de haber vivido realmente.....15
 - 1.3. Elige tu propia aventura: cómo despertar a la libertad.19
 - 1.4. Menos que nada: herencias y deformaciones.23
2. WALDEN, de Jonas Mekas
 - 2.1. De la fábrica a la fábrica: exilios circulares.28
 - 2.2. La transgresión de vivir y la redención del presente.31
 - 2.3. El sonido de la gente descubriendo su propio poder.34

SEGUNDA PARTE

3. Robert Kramer, la política en la vida cotidiana.
 - 3.1. El colectivo Newsreel.38
 - 3.2. Conservar el movimiento: *Ice* y *Milestones*.41
 - 3.3. El doctor sin remedio. Hacia la autobiografía por delegación.46
 - 3.4. La lucha de la primera persona.50
4. Jacques Rozier, la fuerza de la corriente.
 - 4.1. El origen de la fuente.53
 - 4.2. Fluir a través de la máquina: la mínima aventura.57
 - 4.3. Vacaciones al sol.60

EPÍLOGO

5. Como radios desde un centro65

PRIMERA PARTE

No one
will believe this
of vast import to the nation.

William Carlos Williams, *Pastoral*

1. WALDEN, de Henry David Thoreau

1.1. La vida ante todo. Biografía trascendental.

En 1837, Henry David Thoreau se negó a pagar los cinco dólares que le exigía la Universidad de Harvard para recoger su título de *Master of Arts*, pero su buen expediente le permitió asistir a la ceremonia de graduación e incluso leer un discurso en el que defendía importantes cambios en el orden social: “el séptimo debería ser el día de labor en que el hombre se gane el pan con el sudor de su frente; los otros seis, su descanso dominical para el alma”. El giro que, con el tiempo, tomaría para conseguir este objetivo le define: en lugar de luchar por ese cambio social planteándose la apropiación de los medios de producción o una nueva sistematización del horario laboral, agrupando a los que pensarán como él y mostrando al resto por qué se equivocaban, su punto de vista fue mucho más local: reorganizó su vida para poder subsistir con los ingresos que le proporcionaba la vida que había elegido. Durante su época de universitario, consiguió ser fiel a esta máxima gracias a las becas que obtenía por sus buenos resultados académicos. Cuando éstos empeoraron tuvo que contar con el apoyo de Ralph Waldo Emerson para que las ayudas fueran renovadas.

Su influencia ya había sido importante: la lectura de *Naturaleza* había marcado sus años en la universidad y era una referencia en todos los textos que escribiría entonces. No fue menos decisivo en la formación de Thoreau el discurso que su admirado autor leería la Phi Beta Kappa Society de Cambridge, donde había sido invitado para hablar de esa misma obra, y que Emerson aprovechó para poner en cuestión los fundamentos más sagrados de la misma idea de academia, colocando la experiencia propia del individuo por encima de los libros¹. El gesto de Emerson sirvió para que se encontraran en persona y comenzaran a relacionarse también en otros ámbitos: Thoreau fue invitado a las reuniones de un círculo de amigos que se reunía en su ciudad despertando la desconfianza de los vecinos. Eran ante todo un grupo de amigos apasionados; entre ellos compartían incluso sus diarios íntimos, y las reuniones pronto dejaron de ser simples coloquios intelectuales para convertirse en celebraciones. El lugar de encuentro era la casa de Emerson, siempre abierta. Junto a su esposa Lidian no sólo ejercía de anfitrión sino que se convirtió en el padrino y protector del colectivo, utilizando su influencia para que sus camaradas fueran escuchados y publicados.

Se llamaban a sí mismos “trascendentalistas”. El nombre procede de su lectura (tan Romántica que a veces se les considera directamente como una versión norteamericana y levemente ulterior de ese movimiento) de la obra de Kant, para el que la mente humana trascendía cualquier intento racional de análisis y llegaba a un estadio de “conocimiento trascendental”. Pero realmente apenas conocieron la filosofía alemana. Su acceso a ella fue directamente a través del pensamiento más asistemático de “discípulos” como Carlyle y Coleridge; en cualquier caso, su intención era pensar la filosofía como si acabara de inventarse, separarse de cualquier tipo de ancestro y comenzar nuevos caminos en un país nuevo.

Los pioneros del movimiento fueron en su mayoría ministros unitarios liberales que reaccionaban contra la forma en que el capitalismo industrial entraba brutalmente en la vida de sus compatriotas. Tenían la prueba al mirar cada día por la ventana, en la imagen tan potente como sucinta (destinada a convertirse casi en icono) del ferrocarril destruyendo la vegetación, pulverizando el concepto de distancia y fijando en hierro fundido el del tiempo; la moral (equivalente para ellos a la espiritualidad) aparecía tiranizada por los nuevos valores de ese sistema emergente, y desde el principio fue la intención del grupo impedir esta invasión que hacía evolucionar la ética protestante del trabajo al nuevo estadio en el que ganar dinero era el único imperativo, la vara de medir de cualquier concepto de éxito y fracaso.

Es comprensible que Thoreau se sintiera entre ellos perfectamente integrado, pero pronto destacó como el más agresivo en sus intervenciones y el menos sociable. Siguiendo el camino marcado a fuego para todos los licenciados de Harvard, comenzó a enseñar en la Escuela Central, pero este trabajo le duró muy poco. Un día las quejas sobre el mal comportamiento de sus alumnos le hicieron ganarse una reprimenda del director, que le exigió que aplicara castigos físicos para mantener la disciplina. No se conoce con certeza si Thoreau llegó a obedecer la orden; de cualquier modo, fuera por la discusión de negarse o la repugnancia de no haberlo hecho, tuvo que dimitir de su cargo esa misma semana y comenzar a trabajar en la pequeña fábrica de grafito de su padre, donde se dedicó a mejorar la calidad de los lápices. Años después parecía seguir rumiando su reacción (y la de sus colegas que permanecieron en la escuela) cuando justo antes de publicar uno de sus textos más importantes llamado *Ganarse la vida*, decidió cambiarle el título a *Vida sin principios*.

La fábrica le hacía enfermar de los pulmones y parecer un fracasado en la Historia oral de una ciudad chismosa, pero allí al menos podía ser fiel a su moral; se entregó a su trabajo con un sorprendente profesionalismo, y con su labor en poco tiempo la humilde fábrica había conseguido igualar a los potentes competidores alemanes de la casa Faber. Cualquier oficio podía ser bueno si se desempeñaba de manera honrada.²

Cuando en esa época Emerson recordaba la universidad de Harvard como aquella que conseguía impartir todas las ramas del saber, la respuesta que obtuvo de un Thoreau prefiguraría las futuras diferencias entre los dos amigos: “sí, muchas ramas y ninguna raíz”³. Así sellaba su radicalismo, el de un pensador que terminaría por sentirse prisionero incluso en un grupo que abogaba por la libertad absoluta del pensamiento individual, por que cada hombre tuviera una visión propia del universo. En lugar de responder a la provocación (la de un alumno decepcionado por lo que entendía como capitulación de su maestro) Emerson le preguntó qué estaba haciendo en esos momentos. No obtuvo una respuesta inmediata, así que le preguntó “¿llevas un diario?”. En ese momento, con la salud ya algo deteriorada por inhalar cada día el polvo del grafito, Thoreau quizá sintió que su vida, su obra y sus ideas comenzaban a fusionarse de un modo para el que ni siquiera el credo que defendía junto a sus amigos le había preparado. Podríamos pensar que fue con un lápiz robado de la fábrica con el que escribió la primera página de un diario que alcanzaría dos millones de palabras repartidas en cuarenta y siete volúmenes. Todos sus textos posteriores, incluso aquellos en verso, podrían considerarse apéndices de él, o quizás al revés; partes escindidas a las que se les da una nueva estructura para alterar su función y convertirlas en conferencia o ensayo, pero siempre desde la experiencia. “Los grandes dones no se logran con análisis, todo lo bueno está en el camino real”, había escrito su mentor, y él lo llevaría hasta sus últimas consecuencias.

En 1841, George Ripley, uno de los miembros del club de Concord, fundó junto a su esposa un experimento de comunidad utópica. Brook Farm era una granja de Massachusetts en la que se pretendía poner en práctica las ideas del grupo: compartiendo las tareas y los beneficios en total igualdad, podrían reservar una gran parte del día al pensamiento trascendental, el disfrute de la naturaleza y de la compañía. Emerson visitaba a veces el lugar, que quería ser también un “instituto de agricultura y educación”, y daba algunas charlas y clases acompañado de una Margaret Fuller de avanzadas ideas

feministas, lo que atraía a numerosos jóvenes. En la superficie parecía un éxito, la demostración definitiva de que sus ideas podían derrotar la lógica del mercado que parecía dominarlo todo, y así lo defendían en las reuniones ciertos miembros como Elizabeth Clapp. Pero incluso antes de que la comuna girara hacia el socialismo utópico de Charles Fourier y la incompatibilidad con las raíces trascendentalistas se hiciera manifiesta, el núcleo fuerte del grupo prefería mantenerse alejado y no comprometerse ni con esa vida ni con esas ideas.

La mera sugerencia de algo parecido a un esquema comunitario estremecía a Emerson el individualista. <<No tengo deseos de trasladarme de mi prisión actual a una prisión un poco más grande>>. ⁴

El rechazo de Thoreau, cuyo radicalismo era acicate y no eximente de su búsqueda por lo justo, fue, como correspondía, mucho más tajante: “Preferiría mantener una habitación de soltero en el infierno que estar alojado en el paraíso”. El fin no justificaba unos medios que negaban el principio básico de su forma de pensar; del mismo modo se negaba a aceptar a los prometeicos que veían en la evolución tecnológica la forma de librarse del trabajo duro y crear una superabundancia de la que cualquier hombre pudiera tomar lo que quisiera libremente. De nuevo, los resultados podrían ser los mismos, pero no la moral detrás, y él era un enemigo acérrimo del pragmatismo. Las relaciones que podría entablar Thoreau con esas ideas eran muy superficiales: su desapego por todo lo artificial que había impuesto la ciudad le llevaba a defender una vida despojada y simple en la naturaleza, pero su relación con ella era bastante compleja. “A pesar de esa constante inclinación tuya a despreciar las ciudades y la civilización, no puedes encontrar otra forma de conocer los bosques y sus habitantes que compararlos con las ciudades y los ciudadanos”⁵ le había dicho Emerson.

En 1844 Thoreau y su amigo Edward Hoar prendieron fuego accidentalmente a los bosques de Concord donde iría a vivir al año siguiente; los hechos se hicieron públicos y aparecieron en el periódico local, y las críticas no se hicieron esperar, más aún cuando el excéntrico erudito de la vagancia se negó a pagar cualquier tipo de indemnización. Sólo cuando habían pasado ya seis años del accidente se decidió a escribir en su diario sobre el suceso, y la anotación resulta turbadora si pensamos en todos los ecologistas a los que inspiraría el libro que revisaba en aquellos momentos.

Me sentía culpable. Sólo vergüenza y arrepentimiento. Pero ahora he arreglado el asunto conmigo mismo. Me dije: “[...] Le he prendido fuego al bosque, pero no he hecho nada malo con ello, es como si el rayo lo hubiera hecho. Estas llamas sólo están consumiendo su alimento natural”.⁶

En *El salvaje artificial*, Roger Bartra comparaba la obra de Thoreau con *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, “testimonios de un viaje interior hacia la condición salvaje primigenia del hombre”⁷, y a medida que pasaban los años, la comparación con ese trayecto hacia el horror patente en el ser humano se iba haciendo más palpable. La naturaleza de Emerson⁸ evolucionaba en las páginas de su amigo a lo salvaje en toda la amplitud del término; lo vemos también en lo brutal de su estilo, cuando Thoreau escribe que deseaba “eliminar cuanto no fuera la vida, abrir un amplio surco y arrasarlo, arrinconar a la vida y reducirla a sus términos inferiores y, si resultaba mezquina, coger toda su genuina mezquindad y hacerla pública al mundo”. La muerte de su hermano John poco después de la creación de aquella granja utópica aceleraría este proceso; en el punto más álgido de una soledad a la que jamás rehuiría, el camino que había elegido para vivir sólo podría llevarse a cabo de forma completamente autónoma. En la primavera de 1845, comenzó a construir una pequeña cabaña en las tierras de Emerson junto al laguna de Walden; el 4 de julio, día de la Independencia, se mudó a vivir en ella pese a que aún estaba sin acabar. Y para ser realmente independiente, redujo sus necesidades al máximo posible; utilizaba sus conocimientos de las costumbres nativas americanas, que admiraba. Cultivaba casi todos sus alimentos, se bañaba en el lago, se adaptaba al ritmo del sol, también escribía el relato de un viaje en canoa junto a su hermano, que titularía *A week on the Concord and Merricack Rivers*. Al año siguiente, dos acontecimientos que resultarían clave en su vida y en la de su nación: el primero fue su arresto por impago de impuestos. No era la primera vez que tenía problemas por no querer contribuir con su dinero a una institución injusta: antes le había sucedido con la First Parish Church, ahora era el Estado, al que se negaba a abastecer mientras siguiera permitiendo la esclavitud. Como en aquella ocasión, alguien pagó el impuesto por él y sólo permaneció una noche en prisión, la del 23 o 24 de julio de 1846.

Su forma de entender el cambio social cristaliza en aquella noche: pese a que siempre contribuiría con su ayuda a cualquier causa que considerara justa, los reformadores y sus partidarios le causaban muchas dudas, le repelía su gregarismo y su falta de alegría. “Nada

puede lograrse sin el individuo... Debemos medrar primero en solitario para poder luego disfrutar juntos de nuestro éxito”.⁹ Para ello era necesario que cada persona fuera fiel a sus ideas en cualquier circunstancia; si conseguía mantenerse fiel a sus principios sin dejarse arrastrar por las presiones de cualquier elemento externo a su moral, la sociedad, como suma de individuos, cambiaría automáticamente. Para ello era necesaria la desobediencia civil, la negativa a seguir, como rezaba la filosofía trascendentalista, la moral de cualquier grupo en vez de la propia. Cuando Emerson se negó a apoyar su acto político e incluso hizo público su rechazo, la amistad de los dos quedaría gravemente herida.

El segundo acontecimiento: comenzó a escribir un libro sobre su experiencia más directa. Escribiría acerca de su vida en el bosque.

1.2. El yo como arma: las pruebas de haber vivido realmente.

Walden es la crónica de dos años y dos meses en los que H.D. Thoreau vivió en una cabaña junto al lago Walden, a un kilómetro y medio de la ciudad más cercana. Alejado de la civilización, pero a la vista de todos, en soledad pero recibiendo numerosas visitas de conocidos y extraños. Declara que fue a vivir a los bosques para “hacer frente sólo a los hechos esenciales de la vida”, pero escribe el libro sobre su estancia allí para demostrar con su propia experiencia que no hay un único camino, que “hay tantos como radios cabe trazar desde un centro”. *Walden* es en su origen una herejía, existe como texto para negar a la Biblia: no es necesario ganarse el pan con el sudor de la frente, se puede vivir de otra manera. Pero no bastaba con la filosofía o con la poesía, pues la superstición ya estaba demasiado implantada en la gente; sólo han conocido una forma de vivir (sólo les han mostrado una) y piensan que es la única que puede haber.

Para Thoreau sólo hubo una manera de demostrar que existen territorios a explorar más allá del camino marcado: realizar el experimento que lo demuestre con su propia vida, aprovechando su cabaña como un laboratorio de la existencia donde no hubiera contaminación posible en los resultados de la prueba. Mostrar los resultados, los hechos. Pues sólo con ellos se puede liberar la imaginación humana de la superstición¹⁰: lo que se entiende por necesario es normalmente un mito, creado por una maquinaria que moriría en caso de detenerse. “Creo que no hay nada, ni siquiera el crimen, más opuesto a la poesía, a la filosofía, ay, a la vida, que este negocio incesante”¹¹.

Al comienzo de su obra se planteará cuáles son las verdaderas necesidades humanas, para separarlas de todas aquellas que nos han sido creadas, o impuestas, desde fuera para alimentar un sistema insaciable por definición. Las reducirá a tres: el ropaje, el cobijo y el alimento. Pero no se detiene ahí y continúa explicando que incluso estas necesidades se podrían reducir en el hombre moderno (usando sólo una prenda, aprendiendo de las tribus indias que viven a la intemperie, tomando sólo una comida al día). Los primeros capítulos del libro rebosan de detalles sobre cada uno de sus gastos y sus métodos para vivir una existencia plena de una forma autónoma; sabemos incluso de dónde sacó las herramientas para conseguir la cabaña (las pidió prestadas a un vecino e incluso, añade para justificar de alguna manera esa debilidad de su autonomía, se la devolvió más afilada). Si la “literatura del yo” se compone de pruebas de estar vivo, Thoreau ha de ir mucho más allá, necesita

enseñar cada esquina de su experimento para que no queden resquicios: las pruebas serán utilizadas en su alegato, y se guarda bien de que no puedan ser desestimadas por un error en su presentación, por una zona de sombra.

Sus constantes referencias a “ganarse el pan con el sudor de su frente” no son gratuitas; es su forma de volver a la raíz del mito para destruirlo. En dicho pasaje del Génesis leemos que todo nace del momento en que Eva le da el fruto del Árbol del Conocimiento a Adán; en ese momento abandonan su ignorancia, se dan cuenta de que están desnudos, adquieren conciencia de sí mismos, y a partir de ahí es necesario trabajar para vivir. Thoreau intenta reencauzar el injusto intercambio, entregar un fruto que sea el reverso de aquél; intenta que sus coetáneos tomen una nueva conciencia de su nueva situación, que pueden determinar sus vidas y no se dan cuenta. De la misma forma, resulta pertinente retomar otros orígenes: los de la “literatura del yo”, para mostrar cómo Thoreau la pide prestada en *Walden* y la devuelve más afilada.

En 1580, la subjetividad entraba en el el pensamiento de la mano de Michel de Montaigne, que busca describirse a sí mismo con total franqueza: esta decisión es explícitamente un desafío político, tan velado o agresivo, esencial o tangencial como cada lector convenga, pero que es pieza fundamental de su obra y de su importancia: hasta aquel momento, sólo los grandes personajes de la Historia tenían derecho a compartir públicamente su vida en la literatura, sólo aquellos justificados por su linaje o sus actos (Agustín de Hipona consciente de estar presentando un modo de vida ejemplar¹², narrando el suceso de su conversión) tenían el derecho de utilizar la primera persona en un texto. Montaigne, de sangre puramente bastarda, quiso dedicar su tiempo en ocuparse de sí mismo y compartir sus opiniones. Se retiró de la vida activa; colocó su invisibilidad en primer término, en el mismo prefacio:

Así, yo mismo soy el tema de mi libro, y no hay razón, lector, para que emplees tus ocios en materia tan frívola y vana. Adiós, pues.¹³

En lugar de convencer de que su visión era importante, renuncia a “engalanarse”; despidió al lector sin siquiera preguntarle si le interesa lo que tiene que ofrecer, en un gesto a la vez humilde y combativo. Thoreau, heredero de ese derecho, consciente de las distancias en el contexto de recepción, explicita a quién va dirigido el texto: los que estén contentos con su

vida podrán ahorrarse la lectura, les dice, que va dirigida a los que se resignan a llevar una vida de tranquila desesperación. Tampoco se librar  de excusarse por el uso de la primera persona: “No impondrá mis asuntos a la atención de los lectores si mis conciudadanos no hubieran hecho preguntas muy concretas sobre mi modo de vida...”. Pero hay cambios importantes: si en sus “Confesiones”, otra obra central en la evolución de la subjetividad literaria, Jean-Jacques Rousseau afirmaba que sus defectos eran humanos y él era “el mejor de los hombres” (Paul de Man titular  “Excusas” el ensayo que le dedicó en *Alegorías de la lectura*), Thoreau escribe con las manos aún sucias: “nunca he conocido, y nunca conocer , un hombre peor que yo mismo”¹⁴. Es una frase que golpea al lector, un inesperado comentario autodestructivo: el autor se expulsa de cualquier espacio de liderazgo y, si ha de convertirse en un ejemplo, sólo se permitirá serlo como la cobaya en la que vemos los resultados de una investigación. Con este gesto comienza a situarse al nivel del lector, o incluso más bajo que él.

Si la tradición nacida de Michel de Montaigne puede resumirse en la huella de Viernes que descubre Robinson Crusoe en la arena y que le permite darse cuenta de que hay alguien más en la isla¹⁵, *Walden*, como decíamos, lleva la “literatura del yo” a un nuevo fin para adaptarla a las nuevas necesidades: el autodescubrimiento, la búsqueda de lo que uno es realmente y de las limitaciones que nos encontramos para descubrirlo (algo que ya había hecho Stendhal algunos años antes)¹⁶, se posiciona con un ansia por hacerse físico y palpable, por ser la chispa que ilumine el camino, posibilitar un cambio real. Así, Thoreau fue a los bosques para aprender lo que la vida tuviera que enseñarle y “para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido”. En los Estados Unidos de mediados del siglo XIX, los trascendentalistas, ante el horror absoluto que les producía la esclavitud, habían provocado un nuevo debate desde el interior de sus actividades abolicionistas:  qu  es vivir?  qu  es estar vivo?¹⁷ Es un giro radicalmente moderno, profundamente humanista, que prefigura innumerables discusiones filosóficas del siglo posterior: esas huellas en la arena (como las que dejaban los esclavos fugados que pasaban cerca de una cabaña demasiado pequeña para ocultarse en ella) seguían testificando una existencia, pero había que ir un paso más allá y preguntarse si pertenecían a alguien que llevaba una vida digna de ser llamada con tal nombre. Con su habitual inconformismo, Thoreau planteó un debate aún más inquietante al replantearse hasta dónde llegaba esa dignidad, y con ello el concepto mismo de esclavitud, extendiéndolo a cualquier persona que se dejaba convertir

en un peón más del engranaje. Esto le ganó numerosas críticas por su falta de compasión con la gente corriente, con aquellos hombres y mujeres que trabajaban duramente cada día para alimentar a sus familias. Su respuesta: “Es duro tener un supervisor sureño y peor tener uno norteño, pero lo peor de todo es que seáis vuestros propios negreros”. Incluso a los abolicionistas que le visitaban llenos de admiración para proponerle proyectos de reforma les terminaría por gritar: “sois todos esclavos”¹⁸.

La apasionada visión de una vida desprovista de vida es ejemplificada poéticamente en *Walden* por el concepto del sueño o la duermevela como opuesto a la vigilia. Thoreau lo explicita situándose al mismo nivel que sus lectores (su radicalismo será a menudo enfocado primero hacia el interior, hacia sí mismo, y luego hacia los demás): “Estar despierto es estar vivo. Nunca he conocido a un hombre que estuviera completamente despierto. ¿Cómo podría haberle mirado a la cara?”. No hubiera podido por estar demasiado avergonzado por su propio sueño, y demasiado admirado por la vigilia del otro. El sueño es esa vida sin vida y, como declarará en el epígrafe de la obra, querrá hacer todo el ruido posible y hablar “en algún lugar sin límites, como un hombre que se está despertando a hombres que se están despertando”. Lo importante es hacerlos despertar de esa vida de “quiet desperation” que viven la mayoría de los hombres. Desesperación tranquila, pero también silenciosa; la principal apuesta de Thoreau en su libro es no callar más ante ese silencio y esa desesperación, mostrarlas en el espejo de su obra. No hay razón real para continuar con esa vida, para persistir en la resignación.

Pero por mucho que el propio Thoreau haga todo lo posible por incluirse como uno más entre aquellos que no han conseguido escapar de la duermevela, el ácrata de Concord tenía que enfrentarse a una cuestión de base: ¿cómo ser persuasivo y defender la libertad absoluta? Influir en los individuos para que no se dejen influir por nadie parece una paradoja insalvable, y probablemente lo sea; pero, por supuesto, eso no evitaría que siguiera adelante. Estas contradicciones y defectos no le abatirán, sino que serán absorbidos por la obra, representados de forma honesta por “el peor de los hombres”.

1.3. Elige tu propia aventura: cómo despertar a la libertad.

En *The senses of Walden*, Stanley Cavell comenzaba diciendo que las mayores obras maestras nos parecen siempre incomprendidas al acabarlas, pero que este texto era especial pues entre sus líneas ya está la crónica de ese fracaso, y también las advertencias explícitas para evitar lo inevitable. *Walden* es una obra imposible de domar, de reducir a coordenadas reconocibles: a medida que uno formula una frase que intente definirla, ya sea con precaución o con confianza, debe detenerse ante la ausencia de todo lo que está dejando fuera. Es el doble movimiento de una prosa que con su fuerza empuja a cerrar el libro y “aventurarse en la vida *ya*”, mientras que opta por presentarse como en la descripción del lago que le da título: “sin fondo”. Como si, después de animar al lector a actuar, le ridiculizara por haberse apresurado tanto quedándose en la superficie, avergonzándolo por no haber ahondado hasta la raíz de su prosa. Esta cualidad inasible viene de la querencia del libro por presentar todo tipo de contrastes dialécticos con la apariencia de inconsistencias, y ha terminado irritando a muchos lectores y teóricos, para quienes éstas desacreditan su obra y terminan por construir un libro que “irrita y pone nervioso”¹⁹. ¿Cómo es posible, por ejemplo, que ese lago sin fondo pueda, algunas páginas más adelante, ser medido con exactitud por el narrador? ¿Que, pese a defender en todo momento una dieta vegetariana (y burlarse con ingenio de los que le advertían que sería mala para su salud mientras los bueyes “con sus huesos formados a base de vegetales” tiraban de sus arados), relate tranquilamente que una vez sucumbió al instinto animal de devorar a una marmota que se encontró por el camino?

Pero ya desde las primeras reuniones del “club de clubes”, era costumbre en las discusiones que uno de ellos adoptara el papel socrático de hacer preguntas provocadoras para “animar los espíritus de reptil”²⁰. Thoreau era de todos ellos el más impetuoso a la hora de seguir este mandamiento, y así describe una conversación con su mentor:

“Asumiendo una falsa oposición en la que no había diferencia de opinión, le hablé al viento – me dijo lo que ya sabía – y yo perdí el tiempo intentando imaginarme que yo era otro contra el que oponerle”²¹.

Cuando declaraban que un hombre debía tener el coraje de vivir su propia vida tenían en cuenta las complejidades que anidaban en la frase, pero Thoreau quería ir más allá e

incluso sentía la necesidad de inventar nuevas contradicciones. *Walden* está construido para que, de dos en dos, sus partes choquen entre sí. Fuerzas contrarias que crean tensiones para que de ellas nazca el pensamiento; la herramienta necesaria para poder llevar desarrollar sus ideas evitando que se convirtieran en ideologías por el camino. El primer capítulo, “Economía”, se refleja en el epílogo de la “Conclusión”: en aquél explica cómo consiguió los bienes necesarios para vivir allí, el último lo dedica a sintetizar qué aprendió de la experiencia y por qué abandonó la cabaña al final. De la misma forma el capítulo “Donde viví y para qué” versará sobre la parte más física y materialista de su estancia en el bosque, y “Primavera” la espiritual. Y así continúa: el silencio y el sonido, la soledad y la sociedad, el campo y la ciudad, el presente y el pasado. La estrategia es, pues, enfrentar primero el orden establecido con su opuesto, hacer añicos las certidumbres y mostrar las infinitas posibilidades desde la oposición de puntos de vista. El núcleo poliédrico del libro no parece tener fin: Robert Sattelmeyer, en su estudio sobre la génesis de *Walden* afirmaba que se escribieron al menos seis versiones del libro, y en cada una de ellas el pensamiento de Thoreau evolucionaba y se plasmaba depositando capas y capas sobre el texto. Más enfocado a la crítica social al principio, posiblemente influenciado por sus cuitas con la justicia, el estado de ánimo en el que le sumió la falta de apoyo de sus colegas trascendentalistas en su resistencia al gobierno civil le llevó a expulsarse silenciosamente del grupo. Comenzó a dar larguísima paseos en solitario; este nuevo ritmo y su situación más despegada de la comunidad ayudó a que su visión se volviera más atenta a los detalles microscópicos y a la aceptación de una naturaleza que antes sólo había que domar y vencer. Todo ello pudo volcarlo en una nueva versión, pero prefería no cambiar la anterior sino hacer que convivieran: las diferentes perspectivas que puede tener un ser humano a medida que vive y evoluciona se fusionaban en un sólo plano creando un texto en el que ritmos, ideas y pensamientos jamás se detienen. Esta aceptación era la única forma de llegar al conocimiento verdadero de uno mismo, a esa esencia individual tan perseguida y que ha estado influida por millones de referencias: hay mil caras en el rostro del sujeto autobiográfico, la duda y la incerteza son parte del camino. El mismo Michel de Montaigne ya mostraba esa dificultad en crear, sin punto de apoyo sólidos, una existencia habitable: interrumpiendo el orden de su pensamiento, anticipando y omitiendo ideas para que el lector las completara por sí mismo²².

Para ahondar en estos conceptos, los textos de Stanley Cavell serán de gran utilidad: se

trata de uno de los principales lectores de la filosofía trascendentalista en la contemporaneidad, y no es casual que su interés por *Walden* vaya unido a su creencia de que el cine parece “haber sido creado para la filosofía, para reconducir todo lo que la filosofía ha dicho sobre la realidad y su representación, sobre el escepticismo y la trascendencia, sobre el lenguaje y la expresión”. La concepción particular de un tiempo y un espacio comprimidos o dilatados poéticamente, la unión de esas capas temporales de experiencia de Thoreau en una sola línea narrativa parecen asentar un “eterno presente” como tema nuclear de la obra; “Las estaciones” es una redacción pre-universitaria²³ de Thoreau que ya desde su título adelanta las inquietudes del autor. “Ahora vemos como el hielo comienza a derretirse, ahora el invierno comienza a ceder paso a la primavera”²⁴. Cómo no imaginar, a través de Serge Daney y su definición del arte del presente, de la importancia que tiene para el cine poder montar un plano de día junto a un plano en que es de noche, que ya existían en *Walden* características cinematográficas décadas antes de los hermanos Lumière.

Cavell se ha interesado durante toda su trayectoria profesional en el estudio de la “filosofía del lenguaje ordinario”, encarnada para él en Ludwig Wittgenstein y J.L. Austin. Estos autores luchaban por una forma de negociación con el escepticismo, entendido como inevitable sombra de la filosofía: “el escéptico despersonaliza, o convierte en rutinaria, la confesión socrática de que sabe que no sabe nada”,²⁵ que en lugar de ser un acicate para el estudio y el pensamiento, lleva al sujeto a la inmovilidad y la negación absoluta. Estos filósofos admiten que nuestro lenguaje y su representación del mundo pueden y deben ser repudiados, pero buscan una manera de evitar la nada paralizante en la que desemboca esta línea de pensamiento. Este esfuerzo para superar el escepticismo sirve de motivación al romanticismo y a su herencia norteamericana, que en Emerson y Thoreau “se expresará mediante el presente, lo común, lo bajo, lo próximo”²⁶. Como buen discípulo (e incluso estudioso de lo que supone ser verdaderamente un discípulo), lo ejemplificará en una pregunta en la que desciende su teoría sobre Austin y Wittgenstein a un terreno práctico: “¿la especulación metafísica sobre la libertad y la creación de uno mismo puede ser un modo de ocultar la injusticia social?”²⁷, que supone una síntesis de su lectura de la filosofía del lenguaje ordinario en forma y en fondo. La exhortación interrogativa fue la manera en que estos filósofos se enfrentaron a su problema de base. Para plantear y a la vez escapar de esa imposibilidad del lenguaje, prescindieron de utilizarlo directamente para plasmar

sus ideas: sólo se muestra el camino para que el lector llegue a ellas en su pensamiento, y así “se le figura no como recipiente pasivo del conocimiento sino como compañero esencial en su producción”²⁸. Se le pide que imagine, que considere, que suponga o que se pregunte algo.

Todos los pertenecientes a esta filosofía se plantearon escribir en oposición manifiesta a la filosofía anterior (o, cómo hemos visto en nuestro caso, ignorándola) pues para ellos ésta sólo existe cuando se cuestiona a sí misma, cuando representa una amenaza para ella misma. Su mayor desafío fue el de volver a situar la voz humana en el pensamiento filosófico.

El planteamiento de *Walden* es muy similar a lo que Wittgenstein resumía en el penúltimo aforismo de su *Tractatus logico-philosophicus*:

“Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido.) Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo.”

Para Thoreau también se trata de dar impulso a cada lector, elevándose incluso por encima del obstáculo insalvable que supone la idea de que es imposible alcanzar la propia esencia, que ya estamos demasiado influidos por nuestro origen y educación: Michael Fischer señala que Thoreau parece anticiparse a este tipo de críticas modernas colocando en primer término esta supuesta contradicción de base²⁹.

El mayor fracaso que uno podría imaginar sería que le imitaran, e incluso a eso se adelanta en su texto: en el primer capítulo, un joven se acerca hasta su cabaña para decirle que debería vivir como él.

“No quisiera que nadie adoptara *mi* modo de vida por causa alguna...deseo que haya tantas personas diferentes en el mundo como sea posible; pero quisiera que cada uno fuera muy cuidadoso en descubrir y seguir *su propio* camino, y no el de su padre o el de su madre o el de su vecino”.

Si leer *Walden* nos pone nerviosos, esa incertidumbre es la que uno siente al abandonar la realidad del sueño y entrar en otra diferente, pero igual de escurridiza. A partir de entonces, sólo queda descubrir el propio camino y aventurarse en él. Sólo el comienzo.

1.4. Menos que nada: herencias y deformaciones.

A cientos de kilómetros del lago Walden, un periodista iba a coger las ideas del trascendentalismo³⁰ y llevarlas a un nuevo nivel; las innovaciones formales que introducía eran la materialización más directa de lo que Emerson, cuyos ensayos eran influencia directa, había podido sugerir pero no conseguir³¹. Combinaba prosa y poesía de un inaudito “verso libre”, mezclaba la filosofía de los ministros de Concord con la de los charlatanes, humoristas y pordioseros de Nueva York: Walt Whitman fue el mejor alumno, el más díscolo y rebelde, quizás el primero en desaprender la lección como le pedían.

Pese a las alabanzas iniciales, pronto el grupo de Boston rechazó *Hojas de hierba* por su descarada lascivia, sus guiños bisexuales, su erotismo sin excusas. Whitman huía del puritanismo, practicaba en su vida y en su obra la sublimación del goce de vivir hasta extremos que los ex-ministros sólo podían conocer en la teoría y la reflexión. Cuando Thoreau, también exiliado del grupo al que le habían unido tantos lazos, viajó hasta Nueva York para rendirle homenaje, esperaba quizás el reconocimiento de dos almas hermanas, de dos espíritus radicales en una huida continua de cualquier cadena. Pero tras observarse y admirarse tímidamente, guardando las distancias, el choque entre sus dos formas de ver el mundo quedaba patente: para Whitman, que podía ver el rostro de Dios en la chusma y las prostitutas, Thoreau era “incapaz de apreciar la vida común y corriente, incluso la excepcional”, falto de imaginación, altanero; no podía comprender al ser humano, tan sólo la justa abstracción que se hacía de él³². En una carta dirigida a Harrison Blake, Thoreau describía a Whitman como el mayor demócrata que había visto el mundo, pero al igual que sus ex-camaradas trascendentalistas, se encontraba en un dilema frente a dos o tres piezas de la obra “desagradables, como mínimo; simplemente sensuales”. Continuaron siendo amigos, y admirando sus obras.

Con 43 años, Henry David Thoreau enfermó de tuberculosis mientras la metástasis de la Guerra Civil se expandía por los Estados Unidos. Todo por lo que había luchado estallaba finalmente en una sangrienta lucha, pero él permanecía ajeno a todo eso, decidido a regresar a su hogar para pasar los últimos días de vida rodeado de su familia: sabía que moriría sin ver la paz. Las tensiones con sus compañeros se disiparon: William Ellery Channing le visitaba algunas tardes para acompañarle por los bosques y lagunas que habían sido el escenario de sus días y de los que debía despedirse. Thoreau, observando

todo lo que se encontraba por el camino con el detenimiento y el cuidado que siempre había puesto en la actividad ahora aumentados por la nostalgia de las últimas veces, resumiría su arte en uno de esos paseos: el secreto del genio era hacer grande lo pequeño. En su lecho de muerte, Thoreau concluiría que su mayor habilidad había sido querer pocas cosas³³ y con esa herramienta había conseguido todos sus propósitos: trabajar un día y descansar seis, llevar una vida con principios en la que poder observar y observarse. El consejo más fuerte y directo (como todos los imperativos de su obra, implica una orden muy abierta y ligera) que escribió en una obra de afirmaciones siempre huidizas fue: “Simplificad, simplificad”. Era su manera de defender la libertad: optar sin ambages por la reducción de lastres y cadenas que imponía la sociedad para controlar y limitar los movimientos de los individuos, para atornillarlos bien a la maquinaria sin posibilidad de escape. Su camino a la anarquía fue volar siempre bajo el radar, hacerse minúsculo y actuar como si el Estado y sus larguísimos brazos no tuvieran ningún poder sobre él. Ni con la amenaza de la prisión podrían arrebatarse la libertad, tan sólo limitarían su cuerpo a un pequeño espacio. El estoicismo que, con una perspectiva algo simplista, tanto remarcaba Emerson en su camarada, había marcado la última etapa de su filosofía: ya en las conclusiones de *Walden* muchos lectores se sorprenderían al leer la prosa silvestre de Thoreau despidiéndose con un “Por mezquina que sea vuestra vida, aceptadla y vivdla; no la esquivéis ni la denostéis. No es tan mala como vosotros... Quien a todo le saca punta encontrará faltas hasta en el paraíso”. Pero no había otra manera de rematar el discurso de una vida de simplicidad voluntaria y necesidades reducidas a su mínima expresión. Para muchos autores³⁴, el relato que Melville realizó en *Bartleby, el escribiente* (publicado originalmente a finales de 1853, *Walden* en 1854, la primera edición de *Hojas de hierba* en 1855: la Historia del relato, la no-ficción y la poesía en Norteamérica explotando en estallidos consecutivos) consistía en una parodia del trascendentalismo y de los textos de Emerson y Thoreau. Las gachas indias, patatas, melaza y sal de Thoreau se reducen aún más para el escribiente: sólo come bizcochos de jengibre, queso y migas. “Nada exaspera más a una persona seria que una resistencia pasiva”, se afirma, y el protagonista vuelve loco a todo el mundo con su continua y escueta negativa, como una “hipérbole implosiva”³⁵ de la fuerza única de Thoreau.

La implosión volvió a resonar en el período de entreguerras: los mínimos consejos de *Walden* atravesaron el tamiz del absurdo desgarrador en el que se situaba Europa y salieron

del revés de la mano de dos autores clave que conforman con Meville un linaje subterráneo³⁶. Robert Walser y Franz Kafka utilizarán la misma base de simplicidad para llevarla a un paroxismo de risa nerviosa³⁷, como un guante al que le dieran la vuelta para mirar las costuras. *Un artista del hambre*, publicado en 1924, podría ser la respuesta desquiciada por el brutal pragmatismo de la Historia a un famoso extracto de *Walden*, en el que Thoreau defiende su filosofía ante la incredulidad de un granjero irlandés que trabaja de sol a sol para mantener a su familia y “ganarse la vida” (ese concepto tan odiado que le reafirmaba en su idea de que la esclavitud no se aboliría jamás, sino que tomaría nuevas formas):

Yo no tomaba té, ni café, ni mantequilla, ni leche, ni carne fresca, de modo que no tenía que trabajar para conseguir todo eso y que, como no tenía que trabajar mucho, tampoco tenía que comer mucho, y que mi comida apenas me costaba nada.

En el relato de Kafka, el protagonista es un ayunador profesional, que encerrado en una jaula, se priva de alimentos para entretener a los visitantes de un circo. Lo que para Thoreau era una forma de vivir su propia vida sin necesitar ni el apoyo ni el permiso de nadie, se ha convertido en un fin por una irónica jugarreta. El artista kafkiano luchará contra las normas de seguridad que le obligan a que su espectáculo acabe tras un cierto tiempo: en el momento en que ingiera cualquier alimento todo su valor como individuo desaparecerá, volverá a ser uno más de la masa. (El relato se cerrará con una nota que bordea en el sadismo: no había fuerza ninguna en la voluntad del personaje, tan sólo que cualquier comida le daba asco). Los personajes de Walser y Kafka, con las vías de la libertad cerradas a cal y canto, darán media vuelta: para que la desobediencia pueda seguir existiendo sólo le queda un camino, deberá correr en sentido contrario. Para Claudio Magris, todas las acciones de estos héroes irán encaminadas, siguiendo la línea que habíamos recorrido hasta ahora, a “deshacer el orden ficticio y amenazador del espíritu que (...) se yergue aún ofreciendo al individuo una tranquilizadora cuota de responsabilidad y un rígido encasillamiento”³⁸. Walter Benjamin señalaba que “cada frase de Walser tiene por objeto hacer olvidar la anterior”³⁹, y Borges decía que las sentencias memorables de Emerson “no proceden de la anterior ni preparan la que vendrá”⁴⁰. Todas las contradicciones referentes a la búsqueda de una verdad interior que había que despojar y sacar a la luz, y que los trascendentalistas habían visto pero que dejaban atrás para avanzar *pese a todo*, son puestas sobre la mesa y aumentadas con lupa; no había manera de

continuar con el engaño. La idea de una esencia pura, distinta en cada hombre ya no tiene sentido, pero de alguna manera ese fuego continua ardiendo: con la constatación de un fracaso y de la debilidad del individuo en ese contexto, buscando la libertad y la salvación en la derrota⁴¹. Una manera de colocar otro espejo frente al lector, hacerle despertar de nuevo aunque en este caso la realidad de la vigilia sea peor que la del sueño. Es una acción desesperada para tiempos desesperados: ante la imposibilidad de ser uno mismo, elegir no ser nada, desaparecer por voluntad propia para evitar hacerlo por voluntad ajena, cumplir escrupulosamente la ley que detestan para mantenerla a distancia, sin resultar involucrados interiormente⁴².

Robert Walser llevaba más allá esa misma vía a la desaparición fusionando la forma y el fondo en sus obras. “El método del lápiz”, más conocido por el nombre técnico de los investigadores que lo descifran: “microgramas”. Manuscritos de caligrafía microscópica para unirse con su mirada constante hacia lo más pequeño pues, como señalaba W.G. Sebald, “los sentimientos son más profundos cuando se demuestran en nimiedades”⁴³, sólo podían salvarse “las cosas más pequeñas e inocentes del hundimiento en aquella gran época que ascendía”⁴⁴. La conocida pasión de Walser por los paseos es quizá la que une su visión del detalle nimio con la de H.D. Thoreau, y les hace compartir el mismo odio por el pragmatismo capitalista, que en el escritor suizo cambia el radicalismo rabioso de un hombre luchando por que sus compatriotas descubran su poder individual por la ironía del débil, del derrotado: “nos obligarán a hacer negocios, y, si no somos capaces, nos fusilarán, sencillamente”, escribe en “La despedida”.

Unas deformaciones consecuentes que le llevaban a desear en todas sus obras “desaparecer suavemente y sin ruido hacia un reino más libre”⁴⁵ en el momento en que ser un individuo nunca más podría ser lo mismo. Las peores pesadillas se cumplían poco a poco, la lengua alemana en cuyas regiones inferiores habían escrito con tanta atención se revertía como en un espejo deformante. aumentada y amplificadas para servir al fascismo. Cambiaron de golpe las escalas, las palabras necesitaban ser cada vez más grandes y la rebelión de Walser y Kafka adquirió todo su sentido: lo que antes era mínimo se convertía en invisible. Por ejemplo, la pequeña posibilidad de estar realmente vivo, de ser un individuo; la escasa llama que iluminaba estas líneas y a la que se aferraban desesperados sus protagonistas. Franz Kafka y Robert Walser, en su manicomio de Herisau, tuvieron, cada uno a su modo,

“el tacto suficiente como para apearse de la vida”⁴⁶ justo a tiempo para evitar el golpe de gracia tras el que no se podría hacer más poesía.

2. WALDEN, de Jonas Mekas.

2.1. De la fábrica a la fábrica: exilios circulares.

El Instituto para la Investigación Social acababa de ser cerrado y pronto sería reducido a escombros por las bombas; en un pequeño pueblo de Lituania, Jonas Mekas era perseguido por la policía secreta alemana y soviética.

Durante la ocupación alemana se involucró en un grupo clandestino de actividades anti-nazis, transcribiendo las noticias de la BBC en un boletín semanal: cuando un ladrón le robó la máquina de escribir, el miedo a que los alemanes descubrieran el modelo de los panfletos y sonsacaran el nombre de su dueño precipitó el exilio. Años antes había publicado un poema anti-estalinista y los rusos también le estaban buscando⁴⁷. La huida sin ningún lugar adonde ir marcaría toda su trayectoria vital.

“No tenía sentido unirse a ninguno de los dos bandos: todos los grupos iban a ser eliminados, o bien por los alemanes en retirada, o bien por los soviéticos que avanzaban. (...) La opinión de mi tío fue que lo mejor para los dos, para mí y para Adolfas, era desaparecer, y cuanto más desapareciéramos, mejor”.⁴⁸

Si bien el sentimiento de pérdida y la errancia serán una clave de su obra, no hay que olvidar otro elemento nacido de la misma semilla: el rechazo absoluto a las ideas categóricas, a la ideología. En su juventud toma la forma de un nihilismo contra cualquier idea de reforma, de acción que intente cambiar el estado del mundo: la civilización y el gobierno son los responsables del desastre de la guerra, más allá de su color político⁴⁹. Cuando en Estados Unidos se reúna con otros exiliados esto sólo hará aumentar su sentimiento de exclusión, ajeno a las organizaciones que se iban creando⁵⁰. Como única respuesta, la indignación de sus supuestos camaradas que le enredaban en conversaciones interminables sobre sus deberes políticos. Pero su lucha se realizaba desde otros frentes, los de la construcción de su propia subjetividad, de un camino propio: desde su llegada a los campos de refugiados, Mekas asumirá su soledad impuesta y la tomará con fuerza como propia, dándole la vuelta a las imposiciones externas.

La identidad de poeta es la que le permite el irónico giro. Al presentar sus diarios cuarenta años después de su redacción, Jonas Mekas no podrá resistirse a narrar su primer encuentro con esa figura casi mítica que cambiaría su vida: un día en la oficina de correos de su

pueblo, observó a un hombre alto de pelo negro y aspecto sensible que mandaba sobres y recogía diarios y revistas.

“No podrían imaginar lo impresionado que quedé... Un verdadero poeta, en mi propio pueblo...lo único que quería era ser como él. Tenía diez u once años. Pero supe que no quería otra cosa que ser un escritor, un poeta, como este hombre adusto, de cabellos negros, ascético, el judío alto. De pronto el camino de mi vida se había establecido”.⁵¹

Nunca había leído una sola palabra de su obra, pero sus gestos, su condición de solitario perenne ante las críticas del pueblo que lo consideraban una mala influencia, le permitieron elegir esa línea invisible de su futuro vagabundeo: al leer sus diarios, descubrimos que el proceso hasta encontrar esta vía fue complicado, que el camino hasta encontrar la voz propia es también una lucha. Sobre este tema relataba a Scott Macdonald una anécdota que siempre recordaría:

Otra lección viene de Dostoievski, de una frase suya que leí cuando tenía quince o dieciséis años y que nunca he olvidado. Un joven escritor se quejó a Dostoievski de que su propia escritura era demasiado subjetiva, demasiado personal, y que daría lo que fuera por escribir más objetivamente. Dostokievski replicó -es mi recuerdo, quizá lo he adaptado para mis propósitos, no es una cita- “El principal problema del escritor no es escapar a la subjetividad, sino más bien cómo ser subjetivo, cómo escribir desde uno mismo, ser uno mismo en el lenguaje, la forma y en contenido. ¡Te desafío a ser subjetivo!”⁵²

El relato puede helarnos de repente si recordamos que esta lucha, siempre dolorosa, tenía como escenario un lugar destinado específicamente a borrar la identidad de cada individuo. Y pese a todo esto, en sus diarios ya están casi todas las figuras estilísticas que representarían sus signos de identidad cinematográficos (*Lost lost lost* sería una especie de relectura cinematográfica de los diarios recopilados en *Ningún lugar adónde ir*): las largas descripciones de las vistas desde una ventana, el interés por los detalles que cualquiera descartaría, pero sobre todo la idea del pasado como herida. Mirar atrás es convertirse en estatua de sal, y es por eso que Mekas nos empuja a toda velocidad en cada una de sus películas. Pero el peso de la tentación se extiende sobre sus obras; en cada una de sus palabras y sus imágenes está la sombra de esa soledad de los orígenes, de esa imagen. Una tensión continua que a veces estalla y parece proveniente directamente desde esos rincones de la mente donde intentamos arrinconar ciertos pensamientos por pura supervivencia.

“Pensé en el hogar”, sobrevuela como un fantasma.

Cuando finalmente acabe la guerra, la errancia tan sólo habrá comenzado. Intentará matricularse en la universidad para estudiar filosofía, pero el ambiente académico le hace abandonar los estudios al poco tiempo. En 1949 llegará a Nueva York, donde, como poeta, sentirá como suya la ironía del apátrida Cioran: cambiar de idioma, para un escritor, es como escribir una carta de amor como un diccionario. Desprovisto de su personalidad, de sus señas de identidad absoluta, todo parecerá recomenzar. El trabajo inhumano en los campos de trabajo forzados es el mismo que el que tiene que realizar en los talleres de Estados Unidos.

Me pregunto: ¿para qué todo esto? ¿Qué hago viviendo aquí, haciendo lo que hago? ¿Vivir para trabajar? Este trabajo no produce nada. Es como estar en un campo de trabajo forzado, en Elmshorn. El tiempo pasa, una semana tras otra, y así va a seguir pasando mientras trabaje como esclavo en las fábricas, en talleres de máquinas, comiendo polvo de cobre, envuelto en una soledad sin fin. Y no va a haber ningún británico que me libere tampoco...⁵³

El totalitarismo había cambiado de forma, la alienación era la misma. Jonas Mekas no tenía ningún lugar adónde ir ni ningún lugar donde quedarse, no había posibilidad de escape. Estos sentimientos bañarán de existencialismo toda su obra, y jamás le abandonarían. La desolación siempre terminaba por encontrarle; ya ni siquiera podía refugiarse en su mítica condición autoimpuesta, no podría ser poeta en una lengua que no fuera la lituana y, pese a permanecer en el país, nunca podrá escribir poesía en inglés. No muy lejos de su apartamento, un poeta norteamericano destinado a escribir uno de los poemas en inglés más destacados del siglo XX vivía en una situación parecida, y sus trayectorias ascendentes terminarían por convertirles en amigos íntimos, dándole la vuelta a la máxima de uno de sus más admirados ídolos, William Wordsworth: “Nosotros los poetas en nuestra juventud vivimos con la felicidad, pero a partir de ahí sólo nos queda el desaliento y la locura”. El camino de Ginsberg y Mekas acabaría en una felicidad que sólo permite avanzar.

2.2. La transgresión de vivir y la redención del presente

Cuando H.D. Thoreau escribió *Walden* a mediados del siglo XIX, la lentitud de la obra podía leerse como un ataque del escritor contra la época apresurada en la que vivía. Había una decisión consciente de no mantener el interés del lector con el estilo, obligarle a que se sosegara y leyera con la misma concentración con que él lo escribía. En el filme de Mekas, en cambio, presenciamos su contrario: una pasión absolutamente desbordante cuya velocidad se contagia a las imágenes, agolpadas en una carrera que deja sin aliento. Esto es, como el exilio, una reacción más animal que política: “La única dirección de mi vida es siempre hacia adelante”, escribiría en sus diarios, “por miedo a que el pasado me alcance”⁵⁴. Hay algo en *Walden* que recuerda a la mirada de un niño antes de que la sociedad anestesie el placer de un mundo de estímulos que se abren ante él (y la larga secuencia que dedica a una sesión de circo parece llevarnos a confirmar la hipótesis). La cámara de Mekas se asombra y se extasía ante cualquier acontecimiento, los grandes y los pequeños, la boda de sus amigos y unos excrementos en la nieve. Ni rastro de la estructura jerárquica del mundo adulto con su sistema de prioridades bien definido verticalmente e intocable.

El mismo ansia de vivir que Whitman había conseguido añadir en el último segundo al trascendentalismo, y que la generación *beat* había resucitado: escritores que pretendían expresar la gloria de lo cotidiano y cuya energía les tachaba de sospechosos para el Estado, pues les llevaba a escapar de la alienación y a replantearse su posición en el mundo, a odiar lo convencional y por lo tanto a ser difícilmente etiquetables, para desasosiego de los elementos de control. “¿Hay algo más en la vida que bailar y canturrear?”⁵⁵ se preguntaban, y la cuestión también se la plantearía Mekas, que llena su obra de cánticos: himnos a la vida, cantos a uno mismo, momentos en que la felicidad se desborda y tiene que tomar forma musical por muy desafinada que esta resulte finalmente. El cine, como arte del presente, era para Mekas el soporte ideal para las inquietudes de este movimiento artístico, como mostraba su pasión por *Shadows* y *Pull my Daisy*. “La toma de la imagen provee un eterno tiempo *presente* con una inmediatez que no puede alcanzarse en textos escritos”⁵⁶, escribiría Efrén Cuevas. En su propio cine Mekas llevará estas ideas al límite, pero también las rebatirá desde su propia experiencia: “no era diferente al diario escrito. Cuando filmo, también estoy reflexionando. Pensaba que no hacía más que reaccionar ante la realidad

presente. No tengo un gran control de la realidad”⁵⁷. Negando siempre la idea de filmar para el recuerdo, sus películas serán una celebración del momento presente. Y ni siquiera un sólo momento presente, sino varios: el de la toma de vídeo, el de la toma de sonidos o narraciones, que hace él mismo en diferido, el de la redacción de los títulos que acompañarán, como presentación o nota irónica, a lo que estamos viendo. Diferentes capas de tiempo fusionándose en una sola línea imparable.

Es lógico que este camino terminara coincidiendo con el de Siegfried Kracauer, que citará algunos artículos de Jonas Mekas para el *Film Culture* en el décimo capítulo de su *Teoría del cine*. Los dos parecen plantearse los problemas de una sociedad que va camino de perder la capacidad de disfrutar de los pequeños detalles y dedican un gran esfuerzo a analizar las formas en que la vida cotidiana se puede colar en la pesada maquinaria cinematográfica.

Suenan las notas del acordeón de Mekas, reconocibles como la voz de un amigo. “Todos me dicen que debo buscar y buscar.”, dice, y empieza a cantar una y otra vez: “Yo no busco nada, soy feliz”. Le vemos en una terraza: desayuno en Marsella. Sentado frente a un café y un croissant, sonrío hacia un lado: la secuencia se convierte en una rebelión, en un pequeño acto revolucionario que, como era previsible, tenía su campo de batalla tanto en la vida como en el cine, y que constituía una puesta en práctica sutil y cotidiana de uno de los postulados de Thoreau tal y como la resumió Stanley Cavell: “la obtención de la felicidad humana requiere no la satisfacción perenne y plena de nuestras necesidades tal y como son, sino el análisis y la transformación de dichas necesidades”⁵⁸.

En esos mismos momentos dos grupos se planteaban actos de resistencia nacidos desde ese planteamiento. Herbert Marcuse, también desde el exilio, había señalado la creación de falsas necesidades en la sociedad industrial avanzada, que empujarían un ciclo interminable de producción y consumo.

Sobre semejante base la productividad se convierte en destrucción, destrucción que el sistema practica “hacia el exterior”, a escala del planeta. A la destrucción desmesurada de Vietnam, del hombre y de la naturaleza, del hábitat y de la nutrición, corresponden el despilfarro lucrativo de las materias primas, de los materiales y fuerzas de trabajo, la polución, igualmente lucrativa, de la atmósfera y del agua en la rica metrópolis del capitalismo.

Los situacionistas, en un estilo aún más explosivo, se planteaban la alienación del individuo en el entorno de la vida cotidiana y la mercantilización de los placeres. Las ideologías no son nuevas, pero sí lo es el lugar donde se desarrollan.

El insurrecto no ha dejado de combatir la explotación, el aburrimiento, la miseria y la muerte, simplemente está resuelto a no combatir las más con las armas de la explotación, el aburrimiento, la miseria y la muerte. Pues una lucha tal destruye primero al que se compromete en ella despreciando su propia vida. Evidentemente, el comportamiento suicida se inscribe en la lógica de un sistema que saca su beneficio del agotamiento natural de la naturaleza terrestre y de la naturaleza humana. Si el viejo grito de “¡muerte a los explotadores!” ya no es aceptado por los citados, es porque ha hecho hueco a otro grito, venido de la infancia, que proviene de una pasión más serena y no menos tenaz: “¡la vida ante todo!”⁵⁹

Dos citas que casi podríamos definir como imbuidas inconscientemente del espíritu de Walden, que comienzan a construir una base para esa intuición nacida del cántico y la media sonrisa de Mekas. También, a través de Vaneigem, para aquella en la que la fuerza transgresora de las imágenes de Walden parecía radicar en su mirada infantil.

El acto radical se realizaba ahora desde la vida cotidiana: si las minorías comenzaron a darse cuenta de que lo personal también era político, enterrando divisiones absurdas e interesadas, otra corriente descubría que la despreocupación y la felicidad podían utilizarse como armas: en una sociedad industrial avanzada que necesita la productividad sin descanso para alimentarse, el gesto de Thoreau podía ser, según Marcuse, decir “no necesito nada”. La generación *beat* con las mismas metas, se sacaron de la manga el concepto de *thoreaus urbanos* para definirse⁶⁰: podría cambiarse la superficie, no el motor que les empujaba.

2.3. El sonido de la gente descubriendo su propio poder.

La segunda bobina de *Walden* contiene un contraste acústico que no puede pasar desapercibido: si hasta entonces el sonido de las calles de Nueva York, las palabras recitadas o cantadas de Mekas, e incluso las tonadas circenses o los cánticos extravagantes de los *hare krishna*, eran los materiales sonoros elegidos por el cineasta para acompañar las imágenes mudas captadas por su Bolex, una música distorsionada y ruidista aparece, creando un fuerte contraste, a pocos minutos del final. Las imágenes nos muestran enseguida su procedencia, subrayada por un intertítulo: se trata de la primera aparición de la Velvet Underground, y la sorpresa que provoca en la película su agresiva canción sería parecida a la que sintieron los asistentes. Pero las fragmentadas imágenes del concierto acaban, vemos a unos niños pequeños jugando, el lago de Central Park en invierno... y las distorsiones siguen ocupando la banda sonora, avanzando en una dirección diferente a esas familias felices que patinan sobre el hielo. Hasta dos veces inscribiré, en sus característicos intertítulos, *Walden* en mayúsculas, subrayando la importancia de ese momento disonante.

¿Una referencia al epígrafe del *Walden* original? No podía ser sólo el simple hecho de despertar a los vecinos; quizá Jonas Mekas intuía el movimiento artístico que acababa de engendrarse y vería la luz casi una década más tarde, en el que el ruido y lo molesto serían mucho más que una simple cuestión de estilo. Quizá incluso se identificaba ya con él: el punk, del que la Velvet Underground constituiría tanto la semilla como los primeros ejemplos prácticos⁶¹, tenía como lema el “hazlo tú mismo” que tanto Thoreau como Mekas habían llevado siempre a la práctica. Pues si en ese final de la segunda bobina queda registrado el estallido que cambiaría los cánones musicales para siempre, durante todo el metraje de *Walden* ese mismo movimiento se llevaba a la práctica. En la materialidad que desprende toda la película (la decisión de llamar a cada fragmento como “bobinas”, los ruidos del chasis y de las cintas, la forma en la que desaparece la imagen al final de cada bloque), en el orgullo con que muestra sus formas *amateur* utilizando con fines artísticos los supuestos defectos del material pensado para uso casero, en la manera en la que los personajes importantes para la Historia están al mismo nivel que los vecinos del bloque.

En mayo de 1970 había escrito en su diario una entrada que resonaría a través del tiempo: “El nivel de nuestro trabajo que seguía el lema *liberar el cine* ha sido completado con éxito. Ahora estamos en otro nivel, ahora el Diálogo Estético comenzará”. El orden de los

factores es lo más importante, pero falta una idea que realizaría con su cine: había que liberar también a los espectadores para que pudieran realizar sus propias obras, hacerles perder el miedo a los cánones, a la supuesta necesidad de una aptitud inalcanzable que les sometía a una actitud pasiva.

En el 59, además, John Cassavetes realizó *Shadows* y representó un hecho importantísimo para todos nosotros porque nos dimos cuenta de que era posible rodar un largometraje sólo con 15000 dólares. Por tanto *Shadows* marca el inicio del movimiento. La misma noche de la proyección Robert Frank dijo: “Yo también tengo que hacer un film”, y dos meses después nació *Pull my daisy*, que fue otro importante paso adelante. Independientemente después de la proyección de *Shadows* creamos la “Independent Film Award, cuya primera edición es de 1960. Y además publicamos en *Film Culture* una especie de manifiesto cinematográfico donde explicábamos nuestro programa. Este manifiesto fue muy importante; era un llamamiento a una nueva generación de cineastas de América.⁶²

Cuando Mekas fundó la Film Makers Cooperative, la primera regla era que no se podía rechazar ningún film presentado a la cooperativa⁶³. Toda su labor como crítico, exhibidor, y preservador de cine puede verse de la misma manera como esa pulsión de seguir el camino real, de olvidar las excusas que permiten posponer el momento de pasar a la acción y hacerlo-uno-mismo. “Para ser cineasta, lo más importante es tener una cámara. Lo segundo más importante es filmar”⁶⁴, dice Mekas, como defendían en aquel fanzine que pasó a la historia en 1977: “Aquí tienes tres acordes”, podía leerse sobre el diagrama de las cuerdas de la guitarra que había que pulsar. “Y ahora, forma una banda”⁶⁵. Reintegrar la verdadera voz humana en el arte, sin necesidad de baremos de interés, la voz de un hombre que “no se avergüenza de sus balbuceos, sus vacilaciones y sus tropiezos”⁶⁶. En realidad, Jonas Mekas no tuvo el coraje necesario para pensar que esos esbozos (realizados como prácticas, como preparación hasta que llegara el momento en que tuviera el tiempo de poder realizar una película⁶⁷) merecían ser compartidos hasta que un incendio estuvo a punto de quemarlas, y el miedo a verlas desaparecer le convenció de su valor.

“Ya es hora de que el público participe – dijo en escena Joe Strummer, de los Clash, en 1976-. Quiero que todos vosotros me digáis exactamente qué estáis haciendo ahí”⁶⁸. En ambos casos, la crítica de la separación definitiva: cualquiera podía subir a ese escenario, a esa pantalla, que ya dejaba de ser una brecha insalvable. “Se trataba del momentáneo poder adquirido por la gente que nunca había tenido una razón para creer que alguien pudiera

estar interesado en cómo sonaban o en qué tenían que decir”⁶⁹.

El nacimiento del punk provocó la misma reacción, unos quince mil grupos se crearon de la nada y grabaron algún disco a finales de los setenta. El valor de todos estos discos es muy relativo, pero guarda mucha relación con el momento en que un hombre publicaba, en el medio de comunicación que en Estados Unidos representaba como ninguno la idea del espectáculo, unos diarios compuestos por su vida cotidiana, por fragmentos que hubieran quedado sistemáticamente eliminados del cine espectáculo de Hollywood. Era casi la puesta al día de los sueños situacionistas, la maniobra más política que uno pueda imaginar. No es extraño que el artista que llevaría todos esos conceptos al paroxismo absoluto no sólo estuviera en aquella fiesta que disparó todo, sino que fuera parte esencial de su creación. Andy Warhol, responsable (no precisamente en la sombra) de todo lo relacionado con lo inicios de la Velvet Underground, parecía haber recogido estas ideas y haberlas elevando en su cine hasta un nivel de desmesura que escapa toda adjetivación. Si Mekas intenta superar, con la búsqueda constante de una utilización subjetiva de la técnica cinematográfica, la imposibilidad de atravesar la superficie de las cosas, Warhol se detiene en ellas: si existe análisis y reflexión se habrá de realizar desde ahí. *Sleep, Eat o Blowjob* eran la forma en la que Warhol exponía “un mundo nunca visto antes (...) que no se puede encontrar porque está al alcance de todo el mundo”⁷⁰, como exponía Kracauer tres años antes de que realizara su primer cortometraje entregando una revisión trastornada de esa teoría del cine: pedazos de vida desprovistos ya de toda coartada poética, lanzados al público casi como reproches: no en vano los espectadores también eran parte de una sociedad que dejaba de apreciar los detalles reales de su vida, cegados por la escala deformada hasta el gigantismo con que el poder borraba toda posibilidad de futuro.

SEGUNDA PARTE

Let your life be a counter friction to stop the machine.

Henry David Thoreau, *Civil Disobedience*

3. ROBERT KRAMER, LA POLÍTICA EN LA VIDA COTIDIANA.

3.1. El colectivo Newsreel

La intención era hacer películas con la esperanza de que explotaran como granadas en la cara de la gente o de que abrieran sus mentes como un abrelatas. Así se presentaba *Newsreel* en el *Film Quarterly* de invierno de 1968, confrontando esta violenta declaración con aquellos “cineastas políticos” que buscaban ante todo la claridad en sus películas. “Sólo trabajáis para apoyar y reforzar esta sociedad, sois parte de los mecanismos que mantienen la estabilidad a través de la reintegración”. El montaje y la forma son una opción política, concluía, como un eco de la exhortación de Jean-Luc Godard a hacer “políticamente cine”.

Todo había comenzado un año antes. Una manifestación contra la guerra de Vietnam fue el detonante que reunió a este grupo de cineastas: la marcha sobre el Pentágono del 67, pionero y multitudinario acto de resistencia pasiva en el que más de cincuenta personas acabaron hospitalizadas. Tres grupos de cineastas acudieron con sus equipos de grabación *amateur* para documentarlo; al reflexionar sobre lo que habían visto, vivido y registrado, decidieron reunir el material filmado en lugar de trabajar cada uno por su cuenta y diseminar el esfuerzo. Hasta sesenta se ofrecieron a colaborar en el proyecto y acudieron a su primera reunión. De allí surgió el primer manifiesto de *Newsreel*, que concluía declarando el deseo de “estimular la creación de grupos análogos al nuestro”.

También influyó en la creación del grupo la cobertura del noticiero oficial de la Universal, proyectado habitualmente como prólogo a sus películas hollywoodienses. *Anti-war Demonstrators Storm Pentagon* fue el título de su pieza sobre la manifestación, que asentaría, en negativo, las bases estéticas del movimiento: todas las imágenes se tomaron desde detrás del cordón policial, registrando una gran masa de manifestantes desorientados, sin derecho a voz ni a vida dentro de una narración omnisciente que tan sólo daba cuenta de los dos militares heridos y hablaba de estallidos de violencia sin especificar los responsables. La sangre que según relataban los testigos salpicó los escalones del Pentágono había desaparecido en la sala de montaje. Pero era el plano final el que reflejaba con más claridad el componente persuasivo: la noticia se cerraba con la suciedad del día siguiente de la manifestación, los envoltorios vacíos acumulados junto a los restos de

alguna hoguera y los últimos resistentes de la sentada. La Voz de Dios cerraba así la noticia: “La noche acabó con seiscientos detenidos y la opinión extendida de que la manifestación convirtió a todos en perdedores”. Ya no era tan sólo la recopilación sesgada de la versión oficial: la frialdad expositiva de la máquina dejaba paso a la opinión tendenciosa, orientada hacia un pragmatismo al que resultaba imposible dotar de sentido. Era como la parodia del estereotipo norteamericano, la defensa de cualquier victoria a cualquier precio, de la que Kramer escaparía al abandonar Estados Unidos un año antes de que alcanzara su cima con la presidencia de Ronald Reagan.

La enormidad del evento – políticamente, visualmente y emocionalmente – impulsó un cisma entre la experiencia de los acontecimientos, local y distante, y su representación en los medios de masas. La realidad de la experiencia contrastaba completamente con lo que se había visto en las noticias de la noche o leído en la prensa.⁷¹

Pero la cuestión no sólo era esa perspectiva única que quería hacerse pasar por objetividad mientras agrandaba ese abismo entre lo que ocurría en la pantalla y lo que sucedía en la vida real; también lo eran los límites formales que se imponían, lo que Peter Watkins definiría más tarde como la *monoforma*. Robert Kramer defendía que esos límites iban más allá de la homogeneización absoluta del medio: consistían de hecho en una anestesia utilizada para defender el *status quo*.

Dentro de los límites popularizados ahora por el documental televisivo puedes lanzar casi cualquier material, sin que importe lo implícitamente explosivo que sea, con la seguridad de que ni permanecerá en la población ni los empujará a moverse – en la calle, en sus comunidades, en sus mentes.⁷²

Sin embargo, de entre aquellos que presenciaron realmente aquel acontecimiento único surgiría, por un lado, uno de los partidos políticos más extravagantes de la Historia, con Jerry Rubin y Ginsberg a la cabeza, y por otro un grupo artístico que irrumpiría en la escena del cine independiente.

La herencia del movimiento *underground* norteamericano se llevó a cabo literalmente cuando Jonas Mekas les llevó en persona 30000 metros de película caducada de 16 mm; la particular estética de aquel celuloide se convirtió en una marca de estilo (como le sucedía en esos mismos momentos a Philippe Garrel en París, que filmaba similares revueltas para una película colectiva desaparecida poco después). Pero cuando Robert Kramer comenzó a

trabajar con el grupo ya era un cineasta experimentado; como montador de las bobinas filmadas por guerrilleros venezolanos (en un proyecto llamado *FALN* finalizado en 1965) y realizador de dos largometrajes independientes, *In the country* y *The edge*. Esta última película mostraba la mayoría de las inquietudes que arrastraría toda su vida: cuando uno de los personajes intenta reunir un grupo de resistencia dentro de su campus y reconoce que no sabe muy bien qué haría con él (“No sé cómo tomar todo aquello en lo que creo, y hacer que algo suceda”) dejaba patente el salto insalvable de la teoría a la práctica, del pensamiento a la acción, que atenazaba a toda una generación. Junto a la sensación de que el enemigo se presentaba cada vez más difuso (el imperialismo norteamericano que se extendía dentro y fuera de sus fronteras, que Kramer comparaba con una niebla: no sólo inundando todo lo que uno alcanzaba a ver, también colándose entre el tejido de la ropa, en los huesos), había otro miedo que le acompañaría como un fantasma: el de la energía de una generación que se dispersaba o se podría sin haber sido expulsada, y que era condición indispensable para quebrar el estado de las cosas. Todos sintieron la presencia de ese mal agüero: la crítica del *New York Times* calificaba a los personajes de *The edge* como “anestesiados tanto por el aburrimiento y la opulencia de sus vidas como por las paradojas de una sociedad contemporánea de paz en guerra”⁷³. Quizá con la mirada en aquel fantasma se comprometió con el noticiario alternativo, optando desde el primer momento por una diversidad radical dentro del grupo como forma de mantener el debate y la creatividad siempre en marcha: en los dos primeros años produjeron y distribuyeron unas sesenta películas. El éxito del movimiento fue un revulsivo para aquellos activistas políticos frustrados y decepcionados, como los personajes de *The edge*, con la falta de acción real.

Como respuesta a esta sensación, *Newsreel* quería utilizar la cámara como herramienta o como arma (su logo en el comienzo de cada filme se acompañaba del sonido de una ráfaga de metrallera). La diferencia con otras épocas de cine militante era que la idea alcanzaba toda su materialidad: durante la filmación de las revueltas de Columbia Melvin Margolis utilizaba su cámara Bell & Howell para romper escaparates⁷⁴.

3.2. Conservar el movimiento: *Ice* y *Milestones*.

Una beca del American Film Institute permitió a Robert Kramer encarar el rodaje de *Ice* de una forma diferente al resto de las películas que realizó dentro del colectivo, que sólo dio “una aprobación implícita, tácita”⁷⁵ al rodaje. La película utilizaba a sus compañeros en papeles muy parecidos a sus propias vidas y los situaba en un escenario de Historia Alternativa⁷⁶.

Constituiría la síntesis y la refutación del movimiento. Así lo veía el cineasta Eric Breitbart, también ex-miembro del Newsreel, en una conversación con su hijo que entablaría treinta años después de la filmación, para su publicación en una monografía sobre Kramer: la distancia con la que ambos comprenden la película después de tanto tiempo es una muestra más de cómo *Ice* consiguió plasmar un discurso ambivalente. Para el hijo, la película es un filme seductor, que no ha envejecido y que “da la impresión inédita de estar en presencia de gente que trabaja junta en un movimiento político revolucionario y, al mismo tiempo, en la película”. Su padre responde que precisamente “el filme contribuyó a romper el grupo de manera prematura”⁷⁷.

Se trata, en el fondo, de una dicotomía puramente norteamericana: el individualismo romántico (en el que el éxito común pasa por la búsqueda de una libertad personal inquebrantable, y viceversa) y el posterior individualismo objetivista de Ayn Rand que sólo defendía el egoísmo racional. Pese a que muchas de sus inquietudes pueden ser compartidas, la diferencia es tan clara como explícita por parte de la fundadora: ya al comienzo de su tomo fundacional Rand ataca duramente la incoherencia, la pereza y la falta de pragmatismo del padrino trascendentalista⁷⁸. La clara dualidad, sin embargo, se ha ido disolviendo y cada vez es más común ver a los espíritus más anarquistas de Concord absorbidos y digeridos por el ultracapitalismo auspiciado por la nueva corriente de pensamiento⁷⁹. En la profunda y fructífera discusión, padre e hijo gravitan casi inconscientemente en torno a las dos cuestiones, arrojando una luz nueva, nacida como no podía ser de otra manera de la experiencia propia y familiar, sobre una de las grandes cuestiones del cine de Robert Kramer, quizá la más característica: cómo crear y mantener una subjetividad real y trabajar políticamente junto a otras personas para que el esfuerzo no se disperse.

Ice, como las películas de Newsreel, carece de títulos de crédito, pero era a la vez una película muy personal que utilizaba de forma irónica los tics y las debilidades que iban devorando al grupo: no es extraño que la larguísima secuencia en la que las diferentes asambleas discuten hasta el último fleco de las acciones armadas nos traiga a la memoria el inolvidable sedentarismo del Frente Popular de Judea de los también revolucionarios Monty Python⁸⁰. Los conceptos de realidad y representación van mucho más allá de la somera diferencia documental/ficción: como vio Joshua Breitbart, asistimos a gente trabajando en común para algo que excede el proyecto filmico, como si Kramer utilizara su dispositivo para aclarar las ideas del grupo, reconciliar las fuertes personalidades de cada uno y el compromiso colectivo. Su querencia, también, por el fragmento y el detalle frente a las grandes escalas de acción y la magnificencia de los proyectos en los que se embarcaban. En *Cosmosis*, Félix Guattari, amigo personal y colaborador del cineasta, se pregunta cómo ayudar a la producción de una subjetividad real (es decir, no influida por las grandes máquinas sociales, mediáticas o lingüísticas que no pueden calificarse de humanas). En una ocasión describe un proceso utilizado en las psicoterapias familiares:

Lo tomamos de la corriente que (...) intenta desembarazarse del influjo de las teorías sistémicas vigentes en los países anglosajones y en Italia. Aquí también la inventividad de las curas nos aleja de los paradigmas cientifistas y nos acerca a un paradigma ético-estético. El terapeuta se compromete, asume riesgos, pone en juego sus propios fantasmas y crea un clima paradójico de autenticidad existencial, combinado con una libertad de juego y de simulacro⁸¹.

Ice en todos sus niveles de narración parecerá poner en juego, bajo la tutela de Kramer, este tipo de terapia (que ya Guattari emparenta directamente con la performance psicodramática, entre otras cosas porque suele ser filmada por una cámara de vídeo). En la extraña improvisación teatral que acontece aproximadamente a la mitad del metraje, el personaje de Ted parece quebrar todas las distancias entre ficción y realidad: “¿qué hacemos ahora que están aquí?” pregunta en un momento, y uno de sus actores/pacientes no puede evitar lanzar una mirada a la cámara, y al otro lado de la pantalla no podemos evitar devolvérsela. “¿Qué hacemos con toda esta energía?”, les había preguntado un poco antes, como si ya pudieran ver el miedo a su extinción.

Guattari afirmaba que los participantes de esta terapia podían finalmente “captar el carácter artificial, creacionista de la producción de subjetividad”⁸², abandonar la idea de que sus

actitudes eran indisolubles del sistema y de la situación. “No tenemos otra opción. No podemos hacer otra cosa”, dice una de las activistas en una ficción dentro de la ficción que podría ser un momento verdadero para Guy Debord: de hecho, en una esquina en el primer plano, uno de los compañeros de la muchacha aparece cabizbajo y encogido sobre sí mismo, con un dolor al escuchar esas palabras que se intuye muy real. Pasamos directamente a uno de esos intertítulos que, a la manera de carteles propagandísticos, puntúan la narración, y que con una ingobernable ironía parece puntear la secuencia: “debemos negar el presente en todas sus formas y construir el futuro”. En el momento de su estreno, se tachó a esta película de “fantasía para blancos de izquierdas”, olvidando las posibilidades que translucían debajo del concepto; Eric Breitbart cerraba, en diferido, la cuestión con un planteamiento en el que se daba la vuelta a esa crítica defendiendo la fantasía como arranque: “Es la misma idea del cine como agitación y propaganda: ayudar a la gente a ver que hay alternativas, que la vida no debe ser forzosamente como es”⁸³.

El propósito original del personaje de Ted sería probablemente el de educar a sus compañeros para sobrellevar ciertas situaciones de la lucha armada, haciéndolas vivir antes como ficción; pronto será superado, la vida desbordará los límites de su dispositivo como sucede a lo largo de toda la película (el hombre que utiliza un teatro de variedades carnavalesco como tapadera para el transporte de activistas, y que está más preocupado por sus muñecos que por la rigidez de la organización; el barro en el que se ocultan las armas pero que las mujeres utilizan para hacer vasijas. Todo parece escaparse de entre las garras del sistema). Deseos que escapan a la domesticación ideológica del grupo, pero que también amenazan a la sociedad: contra ellos dirigirá sus acciones el brazo armado del estado imperialista, la Secpo. Será mostrado de forma explícita y aumentada en la castración a la que someten al terrorista interpretado por el propio Robert Kramer (tras la cual las parejas de la película ya no podrán mantener relaciones sexuales, paralizadas por la amenaza); Herbert Marcuse llevaba avisando de las estrategias del sistema casi dos décadas: en *Eros y Civilización* hablaba de la imposición de la fatiga en las sociedades industriales avanzadas como elemento represor. Más adelante completaría su propuesta:

Eros en tanto que “instinto de vida” (Freud), contra-fuerza primitiva opuesta a la energía instintiva agresiva y destructiva y a su activación social. Es en el instinto de libertad no sublimado donde se hunden las raíces de la exigencia de una libertad política y social.⁸⁴

El mayor arma es la supresión de las pulsiones, de la libido: el atajo más rápido para la victoria de los nuevos facismos es “construir un mundo deshumanizado en el que esa energía se haya anestesiado”⁸⁵.

Precisamente el proyecto de *Milestones* comenzaba con la sensación de que faltaba una fuerza similar cuando más se necesitaba. Las contradicciones de las comunidades habían explotado, se carecía de objetivos; cuando el bombardeo sobre Hanoi (“los vamos a calentar en Navidad”, le decía Nixon a Kissinger) causó 1600 muertos civiles, la tibia reacción de un activismo desmovilizado sumió a Kramer en la impotencia y la frustración, posiblemente porque vio que era parte de esa misma decepción: acababa de dejar una comuna en los bosques de Vermont, en la que colaboraba en un grupo de agitación y propaganda, no trabajaba con ningún colectivo, ni hacía cine. Muchos de sus antiguos compañeros de lucha rechazaban directamente cualquier pensamiento político. Vivía en un período que calificaba como “errancia”⁸⁶ y para salir de él decidió recuperar la colaboración con su amigo John Douglas y colaborar en lo que mejor sabía hacer. Una película que fuera a la vez un doloroso espejo de esa pérdida de energía y la última posibilidad de su rescate.

Pese a que es crucial en Kramer la necesidad de una vuelta al punto de partida para encarar los nuevos retos, no puede verse esa errancia como un retroceso sino como un período de transición necesaria. Lo explica mejor él mismo, en una entrevista realizada durante la presentación del filme en el festival de Cannes:

Mucha gente piensa que los setenta son una época de caída de la militancia política. En un sentido, es cierto: si ponemos el énfasis en la palabra militancia, y en una confrontación fuerte y sostenida con los poderes que existen. Pero en otro sentido, no es cierto, porque nosotros llegamos a un callejón sin salida, y parecía que no se podía continuar siendo militante de la misma forma. Es decir, ya no teníamos la energía [*stamina*]. Ni siquiera teníamos una perspectiva que pudiera ayudarnos a salir adelante. Ciertamente lo que empezó para nosotros fue un período que representó una separación del trabajo político diario tal y como lo definíamos. Viajamos mucho, pudimos sentir mejor lo que pasaba a nuestro alrededor cada día. Y al mismo tiempo comenzamos a reclamar nuestra historia personal.⁸⁷

Los sentimientos que atravesaban eran, por lo tanto, necesarios para poder avanzar: la película muestra estos procesos de búsqueda de una nueva perspectiva, en los que la

historia personal ya es indisoluble. La conquista de una subjetividad pasa por este camino de pérdida, de desorientación: “Ahora que nos hemos independizado del grupo, no encuentro espacio para nuestros sentimientos”, le dice Amber a su marido. La primera secuencia de la película parece continuar esa senda en la búsqueda de unas raíces: la abuela narrando su pasado, el sudor con el que fundó su hogar, la semilla de la familia cuyas ramas pronto observaremos y que entra con fuerza en la filmografía de Kramer, en la que las relaciones familiares se mantenían al margen⁸⁸.

“Intentamos encontrar la política incrustada en la vida cotidiana”⁸⁹, declaraba Robert Kramer al presentar *Scenes from the class struggle*. En *Milestones* ya encontramos ese método, como un manto sobre cada acción de unos personajes que descubren que “la revolución no es un instante, sino toda una vida”. Hay una mirada puramente humanista en la película que parece nacida del espléndido poema del que coge prestado el título, de la forma en la que Ho Chi Minh utiliza el hito para hablar del ser humano. La losa de piedra sin ningún valor pero que impide que “la gente se extravíe”, y por la que será recordada. Estos personajes a menudo perdidos, o desencantados, o viviendo en una duda constante, son vistos ahora desde una perspectiva diferente. Un tejido observado con microscopio, como lo describía Serge Daney, donde las relaciones humanas se anudan sobre el vacío, sobre la cuerda floja y sin red: “lo que es precioso, conmovedor, en el filme de Kramer y Douglas, es que no saben más de lo que dicen sobre sus personajes, pero con lo poco que saben, quieren tejer un refugio y balizar un porvenir”⁹⁰. Desligados de la escala empequeñecedora que impone la retórica de una militancia con mayúsculas, el fragmento que antes llevaba a estallidos de energía consecutivos lleva ahora a una bella melancolía de la desorientación (“el único mensaje: existimos”⁹¹), la poesía del mínimo gesto.

Me gusta inspirarme por los pasos del antipsiquiatra Deligny. Intentó que los niños autistas fueran autónomos. Seguía sus desplazamientos trazando mapas de sus viajes. Estos niños eran sensibles a las fuentes de agua. Me siento como ellos.

Las hogueras, los ríos, lagos y mares, las hojas vivas o muertas, la energía que jamás se apagaría mientras quedara algo de vida en el planeta abraza las imágenes de *Milestones*, como un último recurso, como esa red de seguridad que Daney echaba en falta.

3.3. El doctor sin remedio. Hacia la autobiografía por delegación.

La dificultad para encontrar financiación en su país natal y el giro hacia políticas cada vez más conservadoras en el gobierno norteamericano llevó a Robert Kramer a exiliarse en Francia en la década de los 70, donde realizó una serie de películas que no terminaban de convencerle. No comprendía el lugar en el que vivía, ni la forma en la que la gente se expresaba. “Trabajaba en una lengua extranjera, con toda una nueva gama de problemas. Era también la primera vez que vivía con una familia, con Erika y Keja, y no en una comunidad; intentaba encontrar mi sitio⁹². McIsaac, amigo personal desde décadas, protagonizaría en los ochenta dos películas esenciales de la filmografía de Robert Kramer que constituirían una forma de volver al hogar. Su personaje se llamaba Doc, “una síntesis, una expresión de nuestra generación y de la tensión creativa entre dos personas muy diferentes”⁹³.

El productor Paulo Branco había puesto como condición que el rodaje tuviera lugar en Portugal, y la primera idea de Kramer fue continuar donde la trayectoria se había torcido: volver hacia la revolución portuguesa, retomar el contacto con los viejos amigos. De algún modo era una manera de arreglar cuentas con su pasado, de enmendar el mal recuerdo de su película lusa: “la más retórica que haya hecho, la más abstracta”⁹⁴. Pero elige otro camino, el de seguir hacia adelante: llevar a su equipo de colaboradores a su misma situación de desorientación y deriva, para rodar la que reconocería como la mejor adaptación de *Bajo el Volcán* que se haya hecho: quizá por ser todo tan dolorosamente cercano a su realidad (su mujer y su hija habían escapado hasta Estados Unidos durante una mala racha del matrimonio, él quedaba sólo en Europa bajo los excesos del alcohol) Kramer se acerca más que nunca a las formas de la ficción tradicional, pero las de una película enferma, intoxicada por la desesperación. Zooms alucinados, monólogos paranoicos en los que toda voz humana exterior parece incomprendible. En *Doc's Kingdom* el doctor protagonista no tiene curas ni remedios para sus pacientes, sólo analiza y certifica; ante la muerte, toma fotografías. El pasado le persigue y le atenaza: tras haber dejado la violencia del radicalismo y convertirse en médico para salvar vidas, se encuentra con la muerte más cerca que nunca (en el *senhor* Ruy, marino con cáncer terminal) pero también con la vida que regresa: el hijo al que dejó en Estados Unidos y que quiere conocerle. Y es que si *Milestones* terminaba con un nacimiento, con la nueva generación

que continuaría o refutaría las ideas de la anterior, Kramer necesita mostrar apenas doce años después esa colisión (que también aconteció realmente en el rodaje: “ya a las veinticuatro horas, Gallo [que interpreta al hijo del protagonista] había decidido que si había un tipo de personajes a los que odiaba, era a nosotros”⁹⁵ declaraba Kramer). En la escena clave, el diálogo final entre dos generaciones que no se comprenderán pese a estar atadas de por vida (“tu padre no me ha hablado de ti, ¿qué bebes?”), le pregunta el camarero al hijo del borracho) Doc se encuentra atrapado entre dos fuegos: el de un pozo ardiente al fondo de la imagen, el de la hoguera con la que se calienta delante de hijo.

“¿Fuiste mi padre un día?”. Y ante el fracaso de una relación ya perdida, el doctor parece volver, como siempre hará Kramer, al punto de partida: “No quería nada. Estaba loco. No quería casa, no quería coche”. Rodada desde una desesperanza que se resiste a su extinción, la escena es la constatación de una derrota, de la esperanza por la nueva energía que dejaba verse en *Milestones*. Pero es al reconocerlo cuando se vuelve a tomar impulso, y la propia construcción del discurso fue un paso adelante.

Una de las razones por las que es muy agradable hacer las películas en decorados naturales, es que sacas a la gente de su contexto, se les priva de sus raíces. Las raíces se convierten en la película que hacemos juntos. No sólo están ahí para hacer eso, y por lo tanto disponibles todo el tiempo, sino que también están bastante desestabilizados y distraídos de su vida normal.⁹⁶

Cuando todo se ha perdido permanece la sensación de *tabula rasa* que ha guiado durante toda su vida los pasos de Robert Kramer: filmar la desoladora conversación, la escena en la que todos los esfuerzos anteriores se revelan un total fracaso, fue la quema de las raíces muertas para que pudieran brotar nuevas. El final de *Doc's Kingdom* parece cerrar un círculo: el hijo vuelve a Estados Unidos, Doc permanece en Portugal como al principio. Si el nuevo ciclo tomará otro matiz tras el final del relato, después de que las imágenes cesen de desfilar, será a causa de ese exorcismo de fuego. Terminada la película, Kramer viaja a Estados Unidos a reencontrarse con su mujer y su hija; tras la reconciliación se embarca en el reverso de la anterior obra. Si en la primera llevó a todos a un contexto extraño donde todos se pudieran sentir como él, *Route One/USA* plantea el recorrido inverso: él volverá del exilio para recorrer la América de su fracaso.

Siempre he tenido miedo de lo que puede llamarse el síndrome Jonas Mekas, que quiere decir: abrazo completamente mi subjetividad. Había decidido ir hasta el final. Iba a decirlo todo.

Mostrarlo todo, por una vez.⁹⁷

Esta aceptación del “síndrome Jonas Mekas” tuvo lugar en *Dear Doc* y *Route One/USA*; es ésta la primera película en la que él estará operando la cámara en todos y cada uno de los planos. Para el dispositivo de la película, la relación entre Kramer y Doc, cineasta y personaje, era necesario. Sólo podría conservarse el corazón de la película si era verdaderamente su mirada, si era él quien filmaba, buscando el ritmo adecuado para reflejar la relación entre uno y otro. “Él se ocupa de Doc, yo me ocupo de Robert”, y el viaje comienza sin ningún interés especial que no sea el de despojar al itinerario de cualquier prejuicio: no preguntar nada a las personas que se encuentren por el camino, sino escucharlas. Un reverso de *Milestones*, que también recorría a América pero mirando hacia el interior (los protagonistas apenas hablaban con gente exterior a la “tribu”).

Despojar a América de la imagen predefinida, del prejuicio y el estereotipo; intentar captar una sensación, un ideal que reconstruir en cualquier lugar de la vida. Cuando acuden a Concord, parecen tener en mente el prólogo que escribió Henry Miller para la obra de Thoreau:

En nuestro país un hombre que se atreviera a imitar la conducta de Thoreau, con referencia a cualquier problema crucial de nuestro tiempo, sería, sin duda, condenado a cadena perpetua. Es más: nadie movería un dedo para defenderlo, como en su día Thoreau defendió el nombre y la reputación de John Brown. Como siempre ocurre con las afirmaciones francas y originales, este ensayo se ha convertido en clásico. Y esto significa que, a pesar de tener la potencia de forjar un carácter, ya no influye en los hombres que gobiernan nuestro destino. Se recomienda su lectura a los estudiantes, como fuente perpetua para el pensador y el rebelde, pero para gran parte de los lectores ya no tiene importancia, no contiene un mensaje. La imagen de Thoreau ha sido fijada para el público por educadores y “hombres de gusto”: es la imagen del eremita, del excéntrico, de la broma de la naturaleza. En fin, se ha conservado la caricatura, como acostumbra a pasar con nuestros hombres eminentes.⁹⁸

Doc acude primero a la reconstrucción de la cabaña de Thoreau cerca de Walden. Como una casa de muñecas a tamaño natural, impoluta; pero de ahí ya saca su primera lección irónica: “no está mal comparada con mi habitación de motel”. Lo que fue una decisión consciente para mostrar la independencia ahora se ha convertido en un acto obligatorio, vacío, sin contenido. A continuación una visita a los expertos le proporcionará una opinión fundamentada sobre su biografía y la pronunciación correcta de su apellido. Pronto Doc y

Robert, a un lado y otro de la cámara, se cansan de las distintas representaciones y acuden a los escenarios reales. Al lugar exacto donde se construyó la cabaña, marcado ahora por unas cuerdas: la imaginación del protagonista hará el resto, se convertirá por primera vez en parte activa de esta peregrinación. El siguiente paso será acudir a la iglesia donde Thoreau leyó su apología del capitán John Brown; hemos oído que tuvieron que pasarle la llave de la puerta a escondidas, pues el sacerdote no se atrevía a abrirle la puerta por miedo a las represalias. En un gesto puro de cineasta, Doc encuentra la llave para poder entrar en la Iglesia también él (el itinerario encuentra ahora desvíos casi fantásticos, empujados por la fuerza de la lucha, del deseo, de la acción). Vemos al personaje tocar las campanas desquiciadamente y recitar la apología de nuevo, leyéndola de un libro. No hay oyentes, tan sólo Robert, y su cámara, y por lo tanto todos nosotros, que oímos el grito con el que piden acciones, el mismo grito que el de los trascendentalistas. La acción, el camino real, el presente eterno.

3.4. La lucha de la primera persona.

Siempre hay algo de doloroso en el momento en el que un cineasta decide mostrarse ante la cámara, cambiar de bando. No hablamos, por supuesto, de actores-cineastas, para los que aparecer como protagonistas o secundarios es parte del proyecto, sino de aquellos que, como si se tratara de un desafortunado accidente, terminan por mostrar su propia herida. A veces es la consecuencia obligatoria de un replanteamiento ético de su propio cine: Philippe Garrel cortaba la ficción de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* para interrogar a Jacques Doillon sobre cómo se planteó filmar a su propio hijo en *Une femme qui pleure* (película en la que del mismo modo el director parecía asumir un castigo autoimpuesto al situarse en medio del doloroso dispositivo); normalmente el impulso nace también como consecuencia de un proceso de autocritica, como cuando Jean-Luc Godard tiene que contar la propia historia de sus errores en *Ici et ailleurs*.

Del mismo modo, en la última etapa de su cine, Robert Kramer comienza a abandonar las coartadas que podía proporcionarle un personaje y aparece como él mismo: es un camino progresivo que empezaba, como hemos visto, con el cineasta mostrando su presencia detrás de la cámara, su mirada. En *Point de départ* el uso de la primera persona filmica ha terminado por invadirlo todo, pese a que todavía no veamos su cuerpo hasta el final, en una fotografía mostrada levemente: la película establece un diálogo muy interesante con aquélla en la que Godard se replanteaba su cine militante e iniciaba toda una época en la que sus dudas, su cuerpo y su voz tomarían el centro de la pantalla. Si en *Ici et ailleurs* repasaba junto con Mieville las imágenes grabadas años antes y les añadía capas desde la reflexión posterior (buscando en los cimientos de aquellos errores una base de reflexión más amplia, que pudiera servir para hacer un cine menos tendencioso), el planteamiento de Kramer será muy coherente con su apuesta radical por la experiencia: vuelve a rodar a algunos protagonistas de su película *People's War*, realizada en su época como miembro del *Newsreel*, en los mismos escenarios, casi treinta años después. Recuperando su propia voz, su firma en la película (literalmente, pues el colectivo no le hubiera dejado inscribir su nombre en ella), en *Point de départ* el cineasta puede acercarse a todo lo que antes le forzaban, desde todos los flancos, a mirar en plano general. Si para Godard la mejor manera de comprender sus imágenes era dar un paso atrás, y ver qué había detrás de ellas o entre ellas, Kramer prefiere arrojarse, como en los primerísimos planos que dedica a su

amiga y activista encarcelada, y que a Adrian Martin recordaron al estilo de Brakhage⁹⁹.

Ése era su método: directo, sin concesiones. El mismo por el que Godard criticaría a estos cineastas radicales norteamericanos en su primera época¹⁰⁰ y que otros críticos señalaban con el ceño fruncido desde la época de *Milestones*: “carece de la reflexión política radical sobre la propia experiencia cinematográfica” comentaron en su estreno tres redactores de *Jump Cut*¹⁰¹. Pero si el cine de Robert Kramer no se detiene en esas cuestiones es porque su mirada las atraviesa como si algo le llamara más allá: el detalle cotidiano, la verdad que puede habitar en la superficie (las fotos de localizaciones para la película mostraban sobre todo primerísimos planos de texturas: las puertas, los tocones, los muros que filmaría, como si sólo así pudiera conocerlos realmente y dar una imagen justa de ellos).

La diferencia es que aquí Kramer continuaba la experiencia de *Route One/USA*, donde literalmente inscribía su propia voz como creador pero también participante de la película. Es él mismo el que nos relata el viaje de *Point de départ* con su fuerte acento americano, sin necesidad ya de interlocutores en su relación con el público. Acude a los lugares y a las personas que habitaban *People's War*; un título que resultaría también muy válido para su nuevo acercamiento al entorno: la diferencia es que en la segunda película la guerra es la de la vida, la de los panaderos, los obreros, los actores del circo, responsables de una resistencia situada al mismo nivel que los recuerdos de un ex-combatiente. La guerra ha cambiado, pero como confiesan algunas de las personas que encuentra Kramer en su camino, sigue siendo la misma, la de una lucha por la independencia. No sólo ante un imperialismo que ha cambiado de forma (“¡reconstruyen las estatuas adaptándolas al tamaño de los turistas occidentales!” exclama Kramer) sino también ante una vida que pone a prueba nuestros valores morales a cada instante, ante la revolución que siempre dura toda una vida.

En *Berlin 10/90*, llegamos al culmen de esta trayectoria: no hay nada más que Robert Kramer, su cuerpo, su voz, las imágenes que ha filmado. Todo está preparado y trabajado para ser un vehículo de expresión, con un trabajo de movimiento corporal que sólo puede realizarse gracias a su conocimiento de las artes marciales: “no las aprendí porque quería hacer películas. Quería ser un guerrero, ser más útil políticamente”¹⁰². Un guerrero que también trae a la memoria al soldadito de Godard: “Nosotros no tenemos nada... Salvo a nosotros mismos, con nuestros rostros y voces, no tenemos nada. Quizá eso es lo

importante, aprender a reconocer el sonido de tu propia voz, la forma de tu propio rostro”. Cuando Michel Subor decía esa frase a comienzos de la década de los sesenta, plasmaba lo que las minorías y los desposeídos defendían como último bastión de su lucha, la única posesión material que la opresión no podría borrar; treinta años después poco había cambiado. Robert Kramer modulaba incluso su acento al hablar francés para dar forma a su discurso. “Su forma y su método son los de una guerra perpetua”¹⁰³, escribía Neyrat en su célebre artículo sobre el filme, otra forma de hablar de esa revolución que dura toda una vida.

Rebelándose contra los estrechos márgenes impuestos, muestra en un monitor los restos de estos intentos fallidos de renunciar obedientemente a su voz, encerrado en la habitación de un hotel como en el momento en que le sorprendió la noticia del bombardeo de Hanoi. Kramer filma o se filma: cuando aparece en pantalla sabemos que no hay ninguna mirada detrás, lo que lleva a tal concepto de intimidad que Comolli llegaba hablar hasta de una “exclusión del espectador”¹⁰⁴.

Hay dos momentos de energía que estalla en el filme, quizá tan sólo igualados en fuerza por esos prolongados silencios que Kramer tiene la fuerza de sostener. Uno de ellos es la explosión de rabia que convierte la decisión de los gestos de sus manos en puñetazos en la pared. El otro, un triple salto mortal de la pulsión y el deseo: entre las imágenes del muro de Berlín que Kramer comenta para nosotros, entre los comentarios sobre judaísmo, familia, o literatura, aparecen unas imágenes de su mujer, vestida con una bata ligera, estudiando alemán. Tras unos segundos, vemos en el televisor que durante la filmación el director no pudo evitar realizar una lenta panorámica hacia el escote del vestido; entonces, por primera vez, (es decir, donde no habían conseguido llegar las imágenes del Muro, las estatuas, los acontecimientos) Kramer realiza un zoom al televisor. Dos acercamientos, separados en el espacio y el tiempo, subrayados por un tercero: el de la voz del cineasta: “A veces nos sorprende en mitad de la noche, como un animal que surge en nosotros y que no hemos visto en años. Que nos asusta a los dos. La pasión, el deseo, el hambre, como si estuviéramos a punto de perderlo todo”. Al final, todo consiste para Kramer en sentir, en borrar la anestesia, en luchar contra los que intentan anular la experiencia humana. “Tal vez filmo para luchar contra... tal vez firmo para luchar contra...” repetirá al final, y uno tiene la sensación de que en el momento en que encontrara la respuesta supondría una derrota.

4, JACQUES ROZIER, LA FUERZA DE LA CORRIENTE.

4.1. El origen de la fuente.

Educado en los cauces habituales del cine comercial francés (un itinerario clásico: aprendizaje en la Idhec y más tarde prácticas en la televisión como asistente de realización), Jacques Rozier termina por convertirse en un cineasta casi maldito. Pese a que su primer largometraje fue saludado como la cumbre de toda una generación (Rohmer le dedicaría la portada de un número especial de *Cahiers du cinéma* titulado “Nouvelle Vague”, Godard afirmaría tras su proyección en Cannes: “quien no haya visto a Yveline Céry bailar con los ojos puestos en la cámara ya no podrá permitirse hablar nunca más de cine”) su prestigio es muy limitado y sus películas permanecieron casi en la sombra hasta la exposición monográfica que le dedicó el Centre Pompidou en 2001 y la posterior aparición de sus largometrajes en DVD. Las causas de este vacío podrían ser sus constantes problemas con las obligaciones que le impone la industria, o su total dedicación a un arte termita que le deja siempre a mitad de camino: ni cumple del todo su vocación de hacer un cine para el público (“está convencido de que hace comedias populares. No se queja de no tener éxito: no lo entiende”¹⁰⁵ afirmaba Paulo Branco, productor de *Maine Océan*), ni ha contado con el apoyo de la crítica, quizá por esa misma vocación.

Su aprendizaje en la Idhec le permitió acercarse a aquellos que más le influirían cinematográficamente: Jean Vigo, que murió cuando Rozier tenía ocho años pero al que pudo conocer a través de sus colaboradores directos, y Jean Renoir, al ser meritorio en el rodaje de *French Cancan* donde coincidió con Rivette. Del primero tomaría la relación entre la pasión de vivir y el anarquismo, la prueba de que dentro del torbellino de sensaciones puede esconderse la transgresión, y en su resaca la reflexión sobre la espantosa calma. Del segundo, una concepción insobornable del ritmo que ha de tener una película, condición necesaria para que la vida nazca entre los engranajes de ese tempo. La experiencia de *French Cancan* le llevó más tarde a trabajar como asistente de televisión: ahí queda impresionado por la técnica y la maquinaria (un amor por la parte mecánica del oficio que jamás perderá) así como por el anquilosamiento de unos métodos que obligaban a “mantener a los figurantes sobre unos esquemas precisos de desplazamiento, aplicar una disciplina de hierro”¹⁰⁶. En su primer largometraje realizaría una magnífica burla desde el interior de la Nouvelle Vague, es decir, desde el grupo que había contribuido a romper esa

inmovilidad: las representaciones televisivas que aparecen en la película acaban siempre saboteadas por su propia lentitud de gigante: repletas de apariciones de técnicos, figurantes cambiándose de ropa, cables...

La técnica de su cine estaría muy influida por estos descubrimientos y esas aversiones: sus métodos siempre serían ligeros y permitirían la moldeabilidad de sus rodajes. Pero pese a su completa apertura a la aparición de lo azaroso y lo imprevisto en su cine, a la sensación de espontaneidad total que consigue imprimir en cada fotograma, sus rodajes son largos y laboriosos: “Rozier espera que las cosas pasen. Pide una disponibilidad total. Hay que estar libre al día siguiente, o en cinco minutos”, declaraba Yves Alfonso, dejando ver más adelante los problemas que se encontraría su amigo: “Pero Rozier no es Kubrick. No dispone de los medios para tener a su disposición a los actores veinticuatro horas al día para no hacer nada las tres cuartas partes del tiempo”¹⁰⁷. Pero en lugar de abandonar esta práctica, durante toda su vida la ha llevado adelante pese a las circunstancias; es decir, sobrepasando el presupuesto en cada película, desquiciando a cada productor que trabaja con él, y llevando las aventuras que viven sus personajes a la propia filmación: su ayudante J.-F. Stevenin recordaba cómo durante el rodaje de *Du côté d'Orouët* se quedaron sin película y Rozier les dijo: “Tengo una tarjeta de crédito. Voy a París a buscar rollos de treinta metros a la Fnac.”. Tras días de ausencia, el cocinero del rodaje tuvo que ir a buscarlo a la capital con un fusil¹⁰⁸

Este método de trabajo, esta disolución con la energía desbordante de sus filmes, le lleva incluso a difuminar los límites entre trabajo y descanso en el rodaje.

Rozier no impone nada rígido; impone un viaje. La frontera del trabajo no es ya la de siempre: fundamentalmente, no hay más que trabajo. Todo sucede en una especie de gozo y de gran fatiga. A veces es excesivo, ya que a veces no tenemos ni un segundo de libertad, y uno se siente culpable si va solo a beberse un café. Pero esta atmósfera, en él, ilumina el filme y se convierte en la ola que lo lleva.¹⁰⁹

Es algo que, desde luego, se intuye como la fuente de todo el placer que emana de sus imágenes: si analizamos sus películas (lo que es muy difícil de hacer mientras se está siendo arrastrado por la corriente) nos damos cuenta de que no hay apenas *gags* o construcciones cómicas. Nuestra risa viene de la sensación de estar ante algo vivo, espontáneo, que sucede delante de nosotros. Todas las simpáticas fechorías que las

protagonistas de *Du côté d'Orouët* le gustan al personaje de Bernard Menez no tendrían demasiado interés de no ser por esa atmósfera de juego continuo que saben crear entre todos; cuando él pierda los nervios después de estar toda la película aguantándolas estoicamente, no hará falta acudir a referencias externas para saber que en ese momento ficción y realidad se fundieron ante la cámara del cineasta.

Es por eso que, en este ambiente, todo puede llevar al humor. Comprar el desayuno en el bar de abajo se convierte en un río de carcajadas que termina por contagiar al espectador, pues cada momento es susceptible de ser aprovechado como un juego: “¿Te puedo llamar Didi?”, le preguntará, entre risas, una de las chicas a la cocinera del restaurante llamada Claudine. Con el ánimo adecuado no hay necesidad de una motivación real para que surja la risa, o para crear la posibilidad de que eso suceda. Una verdad que puede aplicarse de igual modo al cine y a la vida, lo que Rozier hace sin distinción.

Todo puede tener su lugar en estas películas: la pasión del director por la cocina no sólo está en el relato explícitamente, sino también en esa querencia por mezclar todo tipo de ingredientes de distinto sabor: personajes con formas de hablar y de acentos particulares (Michel Chion se quejaba en *Le complexe de Cyrano* de que en el cine francés los únicos acentos nacionales que podían oírse eran los parisinos, quizá y muy raramente los del sur: no tendría ese problema con el cine de Rozier), y crea de forma libre grupos en los que cualquiera cabe. En *Maine Océan* la llegada del empresario mexicano le reúne en una mesa con un marinero bretón, dos controladores de tren y una abogada de París, una bailarina brasileña; conviven la actuación salvajemente expansiva de Pedro Armendáriz Jr., los gestos lentos y brutos del lobo de mar de Yves Alfonso y los tics que bordean la neurosis de Menez. Se habla francés, portugués, español y un inglés macarrónico; hay problemas de comprensión y fallos en la comunicación (en una secuencia anterior la parlanchina abogada tendrá que citar parrafadas de Noam Chomsky para explicar por qué su cliente no puede seguir el juego del lenguaje formal que exige la ceremonia judicial). En *Du côté d'Orouët* los marineros del pueblecito se mezclan con las chicas de ciudad, que no dejarán de imitar el acento de los autóctonos, arrastrando la erre para nombrar el pueblo según la pronunciación final, en un “Orrrouët” que nadie que haya visto la película podría olvidar. Mal acostumbrados a las ficciones en las que sólo se reúnen personajes del mismo entorno (o en las que la aparición de alguien externo sólo sirve para reforzar esa sensación, para

subrayar el choque) la mezcla y el contraste de Rozier sorprenden con una fuerza extraordinaria, cuando en realidad deberían ser la regla en un mundo repleto de un sinfín de subjetividades y particularidades.

4.2 Fluir a través de la máquina: la mínima aventura.

Era previsible que la mirada de la protagonista de *Adieu Philippine* enamorara a Jean-Luc Godard: era una vuelta a aquella mirada a cámara de Monika que le había llevado a escribir un memorable artículo, una relectura en la que la mujer no interrogaba al objetivo cuando todo había fracasado sino cuando todo estaba comenzando. ¿Qué hubiera sido de esa mirada a cámara al principio del verano, y no cuándo este ya se había convertido en invierno?

Si Monika creaba un escalofrío con su mirada, orgullosa de mantener todo el poder de seducción intacto a pesar de lo acontecido, exigiendo que reconozcamos, con un terror sordo, que todo podría recomenzar desde los escombros con un simple gesto suyo, la mirada de la joven Liliane es una seducción que lleva la promesa de lo fugaz, del ardor y la ligereza del verano que quizá desaparezca sin dejar rastro. Una invitación a la aventura que define bien al propio cineasta, alguien que “eleva la despreocupación al rango de las bellas artes”¹¹⁰ como escribía el crítico francés Jacques Mandelbaum en un artículo titulado muy convenientemente “El presente le pertenece”.

El cine de Jacques Rozier sólo puede definirse al primer vistazo como una explosión de energía. Una energía que terminará por agotarse o que la sociedad cortará de cuajo, pero que mientras se mantenga acabará con todos los intentos de encauzarla, ahogados en esos estallidos de risa de los personajes femeninos que no dejan espacio para nada más en la pista de sonido. Como si esas risas fueran el arma definitiva contra la máquina sin vida que nos gobierna: basta recordar aquella conocida escena en la que las dos jóvenes de *Adieu Philippine*, contratadas como actrices para protagonizar anuncios infames, desbordan con su vitalidad las pautas inmóviles del equipo de rodaje y muestran la estupidez del rígido dispositivo. Con cada toma estropeada, con cada error, no podrán parar de reírse, como ratificando las palabras de Henri Bergson “lo rígido, lo hecho, lo mecánico por oposición a lo flexible, a lo vivo, a lo que está siempre cambiando... he ahí, en suma, lo que subraya la risa y lo que aspira a corregir”¹¹¹. El anuncio, por supuesto, quedará inservible tras el paso del huracán de vida por la mecánica inerte. Su rebelión inconsciente habrá triunfado.

Continuando este camino, la primera hora de *Du côté d'Orouët* parece avanzar los estudios de Michel de Certeau sobre los espacios de libertad que crea el individuo en su vida diaria.

Hasta la aparición del jefe, de nuevo un elemento bastante mecánico (a veces sus gestos recuerdan a los de un robot, o al de alguien congelado en mitad de un gesto) que desentona con la pura vida de los personajes femeninos, la película era un compendio de esas acciones realizadas “sin capitalizar” que constituían el estudio de *La invención de lo cotidiano*: la película es básicamente la posibilidad que se nos ofrece de ver a tres chicas cocinando, limpiando, habitando su casa frente al mar. El interés radicará en las “maneras de hacer” de las actrices/personajes y en la mirada cargada de vida de su director. El arte de apropiarse de objetos o espacios: cuando bajan a revisar los viejos cacharros escondidos bajo la escalera, unos zuecos antiguos pueden servir para andar por las paredes, el orinal abandonado por la abuela será un sombrero. Las sábanas serán servilletas en un sensual banquete de pasteles. En el camino a la estación, una de ellas subirá por la escalera y la otra por la rampa mecánica, mientras siguen hablando normalmente. Formas de engañar a una realidad que intenta adormecer con aburrimiento, como niños que juegan con cualquier cosa, en cualquier espacio. Maneras de resistirse a lo marcado, señalado, y dictado por la máquina o sus ritmos:

Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la “vigilancia”, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también “minúsculos” y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué “maneras de hacer” forman la contrapartida.¹¹²

La obra de arte definitiva de estas inquietudes de Rozier la podemos encontrar en el comienzo de *Maine Océan*: la primera imagen es la de una estación, por cuyas escaleras sube gente sin expresión. Del fondo, con la fuerza que imaginamos procedente de las prisas, aparece una mujer cargada con una maleta que sube las escaleras a toda velocidad, cambiando el ritmo establecido (la película seguirá ese camino a lo largo de su metraje, contando “la historia de un contagio, la locura vitalista que contagia, despierta y hace bailar a dos controladores de trenes franceses”¹¹³). Tras comprar su billete, volverá a la carrera. De fondo, escuchamos una animada samba, primer sabotaje de los tópicos a cargo de Rozier, primer giro de timón gracias a las posibilidades del cine. El no-lugar es atravesado por el personaje en un largo plano secuencia, y no es sólo la música la que nos arranca la sonrisa en ese lugar que normalmente no invita al regocijo: todos los figurantes están mirando a cámara, sorprendidos de encontrarse a un equipo de cine corriendo por la estación pero también de hallar un pedazo de vida que arrolla todo a su paso en ese

ambiente frío. La ficción se ha convertido en un documental sobre un cineasta que bordea la creación de situaciones que defendería Raoul Vaneigem en *Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones*, tácticas de subversión que no sólo utilizaran como “áreas para la actividad escandalosa” las escuelas, fábricas y universidades, sino también los sistemas de transporte urbano y los centros comerciales. Es decir, aquellos sitios que nos empujan a reducir nuestra capacidad como individuos; todo lo que ayuda a que terminemos encajando en moldes. En los escasos dos minutos de este prólogo Rozier ha conseguido el milagro efímero que ansiaban en mayo: dar la vuelta a lo alienante y hacer que juegue en nuestro favor. El estrés de perder un tren en nuestra sociedad es ahora una fuente de goce, que alcanza su clímax cuando la mujer tenga que subir al tren con éste ya en marcha: pirueta final en esta aventura mínima que consigue hacernos pensar que todavía es posible esa revolución de la vida cotidiana.

4.3. Vacaciones al sol.

- ¿Se trataba de la misma oficina encargada del transporte de cualquier pasajero normal?
- Desde luego. No era más que la agencia oficial de viajes. Mittel Europäisch Reisebüro enviaba gente a la cámara de gas o enviaba gente de vacaciones a su lugar de descanso favorito, y básicamente era la misma oficina y la misma operación, el mismo procedimiento, la misma facturación. Los niños de menos de diez años pagaban medio billete y los de cuatro años iban gratis.
- Disculpe, los niños de menos de cuatro años que eran enviados a los campos de exterminio, los niños de menos de cuatro años...
- Sí, iban gratis.

Claude Lanzmann y Raul Hilberg en *Shoah* (1985)

En *La question humaine*, los empleados de una empresa petroquímica acuden a una gran fiesta. Les vemos llegar a la nave industrial, guiados por Simon, el psicólogo del departamento de recursos humanos que se dedica a presionarles hasta la extenuación para conocer sus aptitudes y detectar sus flaquezas. Durante esa noche, todo cambia: pueden bailar, drogarse, evadirse, tomar su ración de sexo ocasional. Su superior permanece entre ellos, y el trato humillante de la jornada laboral (“he visto a hombres llorar como críos” reconoce al inicio) puede mostrarse desde la nueva perspectiva incluso como algo a agradecer: su labor podría releerse como la de alguien que les empujará a llegar más allá de sus propios límites.

Klotz y Perceval no tienen reparos en hacer explícitas sus ideas. Si desde el principio la secuencia ya tenía la atmósfera de la trampa, de una actividad más en esas dinámicas de grupo que prepara el protagonista para aumentar la productividad de la empresa, esta sensación acaba tomando forma con una frialdad casi dolorosa: el amanecer revela que la *rave* ha tenido lugar en una fábrica de fachada gris. Mientras casi todos duermen en el suelo, el último fichaje de la compañía parece el único que ha comprendido el juego, y le seca el sudor a Simon, le cambia la ropa como preparándole para una nueva jornada que en realidad no había acabado. La evasión era un artificio.

En una película que retomaba desde el presente y el futuro próximo las ideas de la escuela de Frankfurt no es extraño que la secuencia parezca la ilustración del trabajo filosófico de Herbert Marcuse en los años sesenta. Un período que precisamente por su apertura en las

costumbres obligaba a los supervivientes de la teoría crítica a seguir atentos a los residuos del totalitarismo: la represión ahora se hacía desde otros bandos, desde la “administración” desde las libertades, del aburrimiento y el entretenimiento.

Los individuos y las clases reproducen la represión sufrida mejor que en ninguna época anterior, pues el proceso de integración tiene lugar, en lo esencial, sin un terror abierto: la democracia consolida la dominación más firmemente que el absolutismo, y libertad administrada y represión instintiva llegan a ser las fuentes renovadas sin cesar de la productividad.¹¹⁴

El situacionismo, casi una versión intoxicada y descarrilada de estos conceptos, tomaría estas ideas y las haría estallar desde la misma generación que las sufría. La sociedad del espectáculo era aquella que organizaba y dividía en compartimentos estancos inquebrantables: creadores y espectadores, placer y obligación, ocio y trabajo. En 1977 la portada de un EP mostraba la pervivencia del movimiento: el diseño gráfico de Jamie Reid, anarquista inglés que había tenido contactos con Debord y Vaneigem, constituía una vuelta clara a la política del *détournement*:

Era producto de la manipulación de un folleto turístico publicado por la oficina belga de turismo, con ilustraciones de historieta que mostraban una familia típica en unas vacaciones típicas. Reid insertó la letra de las canciones en los bocadillos de la historieta, igual que habían hecho antes los situacionistas con los cómics de detectives de los años cuarenta.¹¹⁵

Evidentemente no se trataba de un homenaje superficial: John Lydon había dado una vuelta más al desquiciamiento de los situacionistas. Sólo quedaba la ironía malsana de los que no tenían futuro: “No quiero unas vacaciones al sol, quiero ir al nuevo Belsen”. Casi diez años después del fracaso de París, *Holidays in the sun* volvía del revés, para dar cuenta de su absurdo, la idea del descanso programado por una sociedad avasalladora. “No entiendo esta parte en absoluto: por favor, no me esperéis”, terminaba la canción, asumiendo la derrota. Años después Lydon confesaba que todo había nacido de un sentimiento que no alcanzaba a ser aplacado por un mes al sol en la isla de Jersey: “Estar en Londres en aquella época nos hacía sentir como si estuviéramos atrapados en el ambiente de un campo de concentración”¹¹⁶.

¿Cómo es posible que Jacques Rozier, un cineasta que parece construir todo su cine desde la misma idea de las vacaciones, consiga escapar de todas estas amenazas en apariencia fatales? De una manera subterránea, huyendo de la exhibición vacua de planteamientos

teóricos, toda su filmografía parece plantearse estos dilemas; el resultado devendría a la vez ilustración y rebatimiento (o más bien el descubrimiento de una grieta, una gotera por la que la vida pudiera abrirse camino) de las dudas que inspiraron a Adorno a comenzar su *Minima Moralia* con un aviso a navegantes como Rozier:

Quien quiera conocer la verdad sobre la vida inmediata tendrá que estudiar su forma alienada, los poderes objetivos que determinan la existencia individual hasta en sus zonas más ocultas. Quien habla con inmediatez de lo inmediato apenas se comporta de manera diferente a la de aquellos escritores de novelas que adornan a sus marionetas con imitaciones de las pasiones de otros tiempos cual alhajas baratas y hacen actuar a personajes que no son nada más que piezas de la maquinaria como si aún pudieran obrar como sujetos y como si algo dependiera de sus acciones.

117

La maniobra para poder llevar a cabo su proyecto rabiosamente inmediato fue tan simple como aceptar todas estas cuestiones y seguir adelante. Al percibir las, dirían los situacionistas, ya se había hecho casi todo el trabajo. Y es que las estructuras que dan base y administran las vacaciones (y la vida) están presentes en sus filmes; sus personajes lucharán en cada momento por derribarlas, y fracasarán como siempre en sus objetivos dejando una sonrisa melancólica por el camino. En *Adieu Philippine* todo el periplo de sus personajes aparece sobrevolado por la guerra de Argelia, la posibilidad de que el fin del verano sea el fin de la vida. La manera explícita en la que el tema es planteado en su primer largometraje¹¹⁸ se irá haciendo más sutil y estilizado, pero permanecerá como una fuerte sensación, una intuición innegable: Rozier abre la puerta a un paraíso con fecha de caducidad y señala, de forma tan constante como sutil, a los responsables de que no sea infinito. En *Du côté d'Orouët* las tres protagonistas se rebelarán contra la presencia del jefe de una de ellas, molestándole continuamente, convirtiendo las risas espontáneas en risas provocadoras¹¹⁹ contra el poder que el hombre no puede ni quiere borrar: ese cambio en las risas, en el que algo se gana y algo se pierde, es clave a la hora de entender el éxito del cineasta a la hora de mostrar a la vez una rebelión que no deja de pisar el acelerador hasta quedarse sin gasolina, y sus frenos. Los finales de sus películas (“sueños de libertad con proporcional caída en la realidad de los horarios” según Alfonso Crespo¹²⁰) redondean esa misma idea: cuando la sociedad termina por imponer sus ritmos y llevarles de vuelta al redil, nunca sabremos si los personajes se encuentran en una derrota que aun así les ha hecho ganar algo, o si vencieron a costa de algo perdido. Convierten la búsqueda de la

felicidad en una reconquista imposible, luchando en cada momento contra la inercia y la domesticación del ocio, saboteando con su propio cuerpo y sus propias acciones el camino marcado. Emmanuel Burdeau llegaba incluso a refutar, de forma muy acertada, una idea plenamente asumida por la crítica: “En Rozier, nadie se va de vacaciones, parten a conquistar una vida más cotidiana aún para bascular en el espacio donde todo gesto pesa su peso justo y borra el anterior”¹²¹.

En 1976, *Les naufragés de l'île de la Tortue* parecía reflexionar sobre todas estas cuestiones: la agencia de viajes querrá proponer una travesía a lo Robinson Crusoe en la que, como respuesta a la rigidez de los viajes organizados, el turista fuera depositado en mitad de una isla desierta, sin ninguna seguridad ni ninguna certeza. “Tres mil francos, nada incluido”. Que la idea será un fracaso absoluto está bien claro, y más aún cuando el antihéroe, que responde al muy significativo nombre de Bonaventure, se ponga a leer el libro de Defoe en una versión abreviada para niños. El pragmatismo de la empresa, que intenta enmendar con rectificaciones simplistas una alienación que han creado ellos mismos, podría haber hecho reír a Marcuse: y es que, como siempre señalaba, el fracaso de un cambio de paradigma desde dentro del propio sistema es tan obvio que en este caso llegará incluso antes de poder anunciarse al público. La primera expedición de prueba será un completo fiasco que acabará con el proyecto.

Durante esta falsa aventura frustrada, la película se convertirá “no en el estudio de una comunidad de iguales sino de las cadenas de poder, de las estructuras jerárquicas, de las formas de control”¹²². Las relaciones viciadas de la empresa continuarán en la isla y en toda la película ni siquiera nos acercaremos a rozar la sombra de la evasión: en una decisión que parece iluminar todas las inquietudes de Rozier, los protagonistas, pese a encontrarse perdidos y libres de toda atadura en un entorno paradisíaco¹²³, están trabajando todo el tiempo de una manera aún más literal que los empleados de la petroquímica Sc Farb. La construcción de una fantasía de escapismo se vuelve explícita en las frases con las que Bonaventure puntea todo el malogrado viaje: “¡qué bien se está aquí!”, “¡es formidable!”. Es la misma construcción falsa en la que tantos cineastas con menos talento cayeron al intentar alcanzar ese arte de la evasión dominado por Rozier, sin mirar primero qué sucede antes, qué después, quién hace todo posible, o imposible.

EPÍLOGO

...our country is not being destroyed by bad politics,
it is being destroyed by a bad way of life.
Bad politics is merely another result.

Wendell Berry, *The Idea of a Local Economy*

Como radios desde un centro.

El paseo favorito de Thoreau era el *bee-line*: “tomar la brújula, elegir un destino, establecer la dirección y seguirla entonces en línea recta, superando sin rodeos cualquier obstáculo que pueda encontrarse en el camino”¹²⁴. Esta referencia podría ser una buena manera de concluir los temas tratados hasta ahora, y también de plantearse más cuestiones: si la línea trazada desde los dos *Walden* podía llevarnos hasta Kramer y Rozier, ¿hasta dónde podría continuarse, siguiendo esa estrategia que hemos visto atravesar kilómetros y décadas?

De alguna forma el cine de Marco Bellocchio empieza donde el de Robert Kramer desembocaba: en la lucha de un individuo aislado contra los sistemas, en plural. Podría citarse a la familia Panero para negar la imposibilidad del desencanto en el cine del italiano, ya que su rechazo de cualquier grupo o institución es directo y explícito desde el primer minuto de su filmografía: las dudas de cómo llevar una vida con principios, que definen cualquier personaje del universo de Robert Kramer, serían claramente objeto de burla por muchos de esos feroces rebeldes del cine de Bellocchio, y a menudo esa misma determinación les llevará de cabeza al error. No hay más que comparar la mirada al universo familiar, rebosante de humanismo en *Milestones* y de un tono entre la elegía y la autocrítica en *Doc's Kingdom*, con el choque frontal de la ópera prima del cineasta italiano.

Su cine más reciente lleva estas ideas a un nuevo campo de batalla, el antiguo choque de valores se ha convertido en la confrontación de sus fuertes personajes con unas nuevas entidades que aparecen vacías, dispuestas a cualquier cosa por conseguir sus objetivos: la lucha ya no es entre la represión y la libertad, entre la subjetividad y la homogeneización, sino simplemente entre lo moral (los valores coherentes con la decisión de cómo vivimos una vida) contra un pragmatismo que no responde a nada salvo a los resultados. En *Vincere* la protagonista queda embarazada de Benito Mussolini y se niega a hacer su vida mucho más fácil: rechaza las ayudas de todo tipo que recibiría a cambio de guardar silencio sobre su hijo bastardo. Su pasión es incompatible con ese pragmatismo que para el Duce se ha convertido en la única forma de saciedad: por su sed de poder le vemos pasar del comunismo de pequeños grupos marginales a la figura fascista por la que llegó a la Historia, vendiendo sus ideales al mejor postor a cambio de la gloria y de una victoria abstracta. Cuando sus cuerpos se juntan parecen habitar universos paralelos: ella absorbida

por un deseo sexual que borra todo lo que escape de sus contornos mientras que él parece la muestra perfecta del proceso de transformación de un hombre en una idea¹²⁵. Auténtico golpe de contrabandista consumado (en la nuca de un Berlusconi al que el actor protagonista casi parece imitar), la película señalaba las miserias de un positivismo amoral bien anclado en nuestros días pero que puede verse como reflejo al pasado más oscuro de su país, analogía que funciona en la mente del espectador en uno de los gestos más puros (la primera imagen lleva a la otra sin necesidad de que se haga patente) de un cineasta siempre atento a la forma cambiante de aquello contra lo que hay que filmar.

La despreocupación de Rozier seguramente nos llevara a Hong Sang-Soo, el mayor cineasta de ese ocio trascendentalista en el que los fines de semana duran seis días. Sus personajes, como aquéllos de Rohmer, apenas trabajan, y el propio cineasta parece bromear, con su desprecio de las formas establecidas por el “oficio”, con la idea de que ni siquiera él mismo está trabajando, cuando en realidad lo que hace es trabajar realmente, encontrar una manera personal de utilizar su medio sin repetir cánones gastados.

En su cine vemos individuos totalmente abandonados a sus instintos, sobrepasando todas las trabas de la sociedad: su individualismo arrasa con todo tipo de reglas sociales (en *Night & Day* apenas se molestan ni siquiera en comprender el idioma del país en el que viven). Ya nada les frena, como sí sucedía en Kramer o en Rozier, y el cineasta coreano se demora en observar qué ocurre entonces.

Se encuentran, por supuesto, lo que había al otro lado de la muralla. “No nos convirtamos en monstruos”, se dicen, conscientes de que vivir sin reglas en un mundo que avanza sobre carriles tendrá que pasarles factura. Sus juegos despreocupados les llevan a actuar con moral de niños en unas situaciones adultas: vivimos, como en las películas de Rozier, en una libertad que intuimos igual de inestable. Intuición acertada pues, como es natural, los niños terminan por hacer y hacerse daño, y más si se encuentran repletos de vida en un entorno que avanza sobre raíles. Y aquí, quizá, el dolor es más terrible porque no tenemos a nadie a quien culpar.

*

En 2008, James Benning comenzó a construir una cabaña siguiendo exactamente las medidas e instrucciones que proporcionaba Thoreau¹²⁶. Ese mismo año presentaba *RR*, donde plantea desde su economía retórica las mismas reflexiones que el filósofo de Concord se hacía ante la imagen del ferrocarril invadiendo el paisaje norteamericano. Aún más evidente es el concepto de adaptación minimalista en *13 Lakes*, donde incluso la elección del encuadre parece nacer de las descripciones de *Walden* (“un lago como éste nunca parece más liso que entonces; al quedar encima una porción de aire estrecha y oscurecida por las nubes, el agua, llena de luz y reflejos, se convierte en un cielo inferior más importante”).

La tumba de Henry David Thoreau aparecía en esa reconstitución de la memoria como elemento transgresor que es *Profit Motive and the Whispering Wind*, de John Gianvito. La película, que hablaba tanto del pasado como del futuro de una América avanzando tan velozmente como siempre hacia su autodestrucción, no conseguía alcanzar del todo su propósito de resultar una experiencia “principalmente emocional, más que intelectual”¹²⁷ como sí lo consigue Ben Rivers al tomar las mismas inquietudes y llevarlas un paso más allá y plantearse el futuro dentro de cinco minutos, como lo hacía su admirado J.G. Ballard (también citado por Kramer en el fundamental texto de *Snap Shots*): llevar a un universo post-apocalíptico el acercamiento a los bosques, cuando el ánimo de lucro nos deje sólo con el viento susurrante:

Estoy interesado en los rastros del comportamiento humano que quedan en lugares que han sido abandonados. Me gusta la idea de las historias de fantasmas, no por ninguna razón espiritual, sino por la idea de que la historia puede permanecer en un lugar. También encuentro interesante que cuando la actividad humana ha cesado, la naturaleza prosigue su trabajo y convierte el esfuerzo humano en algo insignificante.¹²⁸

La naturaleza como aquello que permanece tras cualquier fracaso, que se mantiene con la misma fuerza mientras el ser humano desfallece o se paraliza en la duda parece ser la línea que une a todos los autores que han ido apareciendo hasta llegar a estas notas postreras. Si la ironía que hay dentro de ese motivo recurrente puede escaparse, citemos a otro ecologista cuya sonrisa torcida es aún más evidente: “Creo que podría transformarme y vivir con los animales” cantaba Whitman en *Hojas de Hierba*, “ninguno está insatisfecho, a

ninguno le enloquece la manía de poseer cosas, ninguno se arrodilla ante otro, ni ante los congéneres que vivieron hace miles de años”.

A comienzos del nuevo siglo Jonas Mekas estrenó *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, filmaciones registradas en un período de treinta años. Desde el propio título, Mekas continuaba con su necesidad de no mirar atrás, de dedicarse radicalmente al presente, al éxtasis de vivir y filmar al mismo tiempo. Y pese a esto era también una vuelta a Walden, si alguna vez lo había abandonado. El espíritu del lago continuaba más vivo que nunca, y no sólo en la obra de Mekas, que continúa avanzando en un prolífico camino de belleza.

La vigencia de Thoreau va más allá de las pancartas con su rostro que han salido en la calle en esta primavera de 2011. La defensa de una vida responsable y moral, alejada de un consumismo destructivo, sigue planteando nuevos debates. Casi cincuenta años después de que Marcuse se planteara la creación de falsas necesidades en *El hombre unidimensional* el sociólogo francés Serge Latouche actualizaba los postulados en una sociedad occidental rendida ya al ultracapitalismo. El movimiento que inspiró, conocido como “decrecimiento”, tomó fuerza con la crisis mundial de la pasada década (cuando las circunstancias obligaron, como suele suceder en cada cambio importante) y se construía en gran medida sobre los poéticos postulados del filósofo de Concord, en especial el célebre monólogo al granjero irlandés John Field. No era, por supuesto, la primera vez que se intentaba crear, paradójicamente, un movimiento colectivo desde el individualista más radical: en Estados Unidos, desde su renacimiento a manos de la generación *beat*, el trascendentalismo había propiciado diversos intentos de llevar las palabras de Thoreau al camino real: simplicidad voluntaria, *downshifting*... En Europa, a veces esas contradicciones comprensibles pero ciertas (pues como hemos visto la obra de Thoreau, receloso de cualquier agrupación, está perfectamente diseñada para borrar toda posibilidad de uso colectivo e interesado) se convierten en auténticos despropósitos: en *La sociedad del riesgo global* el reputado sociólogo de la postmodernidad Ulrich Beck llega a escribir sin ápice de ironía: “Thoreau y Gandhi hubieran resplandecido de orgullo al contemplar cómo Greenpeace utiliza los medios de comunicación para escenificar la resistencia civil mundial”¹²⁹.

Ante esto, quizá la mejor forma de concluir sea observando cómo Mekas elegía cerrar *As I was moving ahead...*, la pasión de casi toda una vida. Recordamos primero la explosión de felicidad de *Milestones*, el nacimiento que cierra la deriva melancólica con la energía de nuevas posibilidades. La tristeza absoluta, los rostros aún sorprendidos por el corte traumático, con que acaba un verano de libertad en *Adieu Philippine*. Mekas coge su acordeón y canta a pleno pulmón, en un éxtasis de felicidad en el que entonar una sola nota afinada estaría fuera de todo lugar: “no sé donde estoy, no sé donde estoy, pero he visto momentos de felicidad y belleza mientras avanzaba. Mientras avanzaba vi breves destellos de belleza, amigos míos”. Y el celuloide se escapa de la bobina, cortando la felicidad inarticulada de los gritos de Jonas Mekas.

NOTAS

- ¹ Paula Blanchard, *Margaret Fuller: from Transcendentalism to Revolution*, citado por Ken Goffman en *La contracultura a través de los tiempos*, p. 244
- ² Javier Alcoriza y Antonio Lastra, en la introducción crítica de *Walden* para Cátedra. p.27
- ³ Antonio Casado da Rocha, *Thoreau: Biografía esencial*, p.47
- ⁴ Citado por Ralph L. Rusk en *The life of Ralph Waldo Emerson*, p.289
- ⁵ Citado por Walter Harding, en *The days of Henry Thoreau*, p.118.
- ⁶ Del diario de Henry David Thoreau, 21 de Mayo de 1850
- ⁷ Roger Bartra, *El salvaje artificial*, p.221
- ⁸ “All good things are wild, and free”, diría en *Walking*. Muy lejos ya, también en la vida, de R.W. Emerson.
- ⁹ Antonio Casado da Rocha, *Thoreau: Biografía esencial*, p.70
- ¹⁰ Stanley Cavell, *The senses of Walden*, p.56
- ¹¹ Henry David Thoreau, *Life without principle* en *The Portable Thoreau*, p.325
- ¹² Christa y Peter Bürger, *La desaparición del sujeto*, p.32
- ¹³ Michel de Montaigne, Prefacio a los *Ensayos*, p.8
- ¹⁴ Toda una Historia de la autobiografía en literatura, cine y cómic norteamericano del siglo XX podría escribirse utilizando esta frase como columna vertebral, que resume y explicita una tradición judeocristiana de culpa y autoflagelación sobre la que se asentaba el cimiento de la sociedad, pero que aquí aparecía desprovista de todo carácter redentor: es una frase que aparece de la nada y ahí está su mayor fuerza.
- ¹⁵ Nora Catelli, *En la era de la intimidación*. p.24
- ¹⁶ “¿Qué hombre soy?” se preguntaba en sus *Recuerdos de Egotismo* en las que reflexionaba con un estilo directo para poder contestarse, luchando contra sí mismo: “me repugna auténticamente escribir tan sólo para hablar de mí”.
- ¹⁷ Las primeras representaciones norteamericanas del mito del zombi se situaban en fábricas, con trabajadores esclavizados como no-muertos.
- ¹⁸ Citado por Carl Bode en *The portable Thoreau* p.25. La falta de compasión de Thoreau y su desprecio por el hombre ordinario es una de sus características más discutidas, incluso por sus contemporáneos y amigos.
- ¹⁹ Walter Benn Michaels, *Critical Essays*, p.131-147
- ²⁰ Según la cita de las invitaciones de Ralph Waldo Emerson en Antonio Casado da Rocha, *Thoreau: Biografía esencial*, p.67
- ²¹ Del diario de Henry David Thoreau, 24 de mayo de 1853.
- ²² Eric Auerbach, *Mimesis*, p. 269
- ²³ Si François Truffaut defendía que las obras fallidas son las que mejor pueden mostrar la esencia de un autor (pues las más conseguidas tienden a limar aristas en aras de la perfección, mientras que aquellas muestran su universo propio en toda su rabia y amplitud de caudalidades), algo parecido podríamos decir de las primeras obras.
- ²⁴ Citado en Antonio Casado da Rocha, *Thoreau: Biografía esencial*, p.40
- ²⁵ Stanley Cavell, *Más allá de las lágrimas*, p. 232
- ²⁶ *Id.* p. 142
- ²⁷ *Id.* p. 312
- ²⁸ Michael R. Fischer, *Walden and the politics of contemporary literary theory*, en *New essays on Walden* p. 195
- ²⁹ *Id.* p.98
- ³⁰ “Hervía a fuego lento, hervía, hervía; Emerson me puso en ebullición”. David S.Reynolds, *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*, p. 82
- ³¹ Ken Goffman, *La contracultura a través de los tiempos*, p.262
- ³² Recogido por Horace Traubel en *With Walt Whitman in Camden* p. 318-319.
- ³³ Henry, S. Salt, *The Life of Henry Thoreau*, p.99
- ³⁴ El resumen (e intento de refutación) puede leerse en el texto de Hershel Parker *Melville's satire of Emerson and Thoreau: An evaluation of the evidence*.
- ³⁵ Juan Diego Incardona, *Bartleby, el oxímoron*, <http://www.eldigoras.com/eom03/2003/tierra24jdi13.htm>
- ³⁶ Gilles Deleuze, *Bartleby o la fórmula*
- ³⁷ Que puede leerse también como la parodia de aquellos dispuestos a tomarse esos consejos al pie de la letra y convertir el medio para alcanzar la libertad en un fin en sí mismo.
- ³⁸ Claudio Magris, *El anillo de Clarisse*, p.195
- ³⁹ Walter Benjamin: Robert Walser in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Citado por W.G. Sebald en *El paseante solitario*, p. 40
- ⁴⁰ Jorge Luis Borges y Esther Zemborain, *Introducción a la literatura norteamericana*, p.36
- ⁴¹ Elias Canetti, *El otro proceso de Kafka*, p.94
- ⁴² Claudio Magris, *El anillo de Clarisse*, p.195
- ⁴³ W.G. Sebald, *El paseante solitario*, p.40
- ⁴⁴ *Id.* p.49
- ⁴⁵ *Id.* p.76
- ⁴⁶ Carl Seeling, *Paseos con Robert Walser*. p.6
- ⁴⁷ “Se llevaron todos mis escritos, mis hermanos fueron arrestados, mi padre interrogado una y otra vez”. (Jonas Mekas, *Ningún lugar adonde ir*. p.48)
- ⁴⁸ *Id.* p.48

- ⁴⁹ *Id*, p.12
- ⁵⁰ “Me escapé por un sentido de autopreservación. No es un acto político: es un acto animal”, les decía. *Id*, p.326
- ⁵¹ *Id*, p.46
- ⁵² Jonas Mekas en Scott Macdonald, *A critical cinema 2: interviews with independent filmmakers*, p. 92.
- ⁵³ Jonas Mekas en *Ningún lugar adonde ir*, p.268
- ⁵⁴ Jonas Mekas en *Op.Cit*, p.20
- ⁵⁵ James Campbell, *Loca sabiduría*, p. 36.
- ⁵⁶ Efrén Cuevas, *The Immigrant Experience in Jonas Mekas's Diary Films: A Chronotopic Analysis of Lost, Lost, Lost Biography* - Volumen 29, Nº 1, Invierno 2006, p. 56.
- ⁵⁷ Jonas Mekas en VVAA, *Jonas Mekas*, p.48,
- ⁵⁸ Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad*, p.15
- ⁵⁹ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, p.11.
- ⁶⁰ Y como señala James Campbell, Kerouac se obsesionó con la literatura oriental estoicista y la obra de Thoreau tras el éxito de *En la carretera*.
- ⁶¹ Proceso de génesis narrado en el excelente documento de Legs Mcneil y Gillian McCain *Por favor mátame. La historia oral del punk*.
- ⁶² Jonas Mekas en *Entre el underground y el off-off*, p.19.
- ⁶³ *Id*, p. 10.
- ⁶⁴ Jonas Mekas en “*Discussion avec Jonas Mekas*” Cinema du Réel, 30 de marzo de 2011 : http://www.dailymotion.com/video/xhx60e_discussion-avec-jonas-mekas_shortfilms
- ⁶⁵ Jon Savage, *England's dreaming*, p.280-281
- ⁶⁶ Jonas Mekas, *Diario de cine*, p.144
- ⁶⁷ Jonas Mekas citado en David E. James (ed.) *To free the cinema*, p.149.Esa falta de tiempo vendría probablemente de sus diversas actividades relacionadas con su trabajo como crítico y exhibidor.
- ⁶⁸ Greil Marcus, *Rastros de carmín*, p.47.
- ⁶⁹ Greil Marcus, *Op. Cit.*, p.51.
- ⁷⁰ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine: La redención de la realidad física*, p. 377
- ⁷¹ Allan Siegel, “Some Notes About Newsreel and its Origins”, en <http://documentaryisneverneutral.com/words/siegelnewsreel.html>
- ⁷² Robert Kramer, Norm Fruchter, Marilyn Buck, Karen Ross, “Newsreel” in *Film Quarterly*, 1968/December 1969, Vol. 21, No. 2, pp43-48. Adam Curtis, una de las figuras más destacadas del ensayo visual político en el siglo XXI, parece retomar estas ideas en su cortometraje *Oh,dearism*.
- ⁷³ Vincent Canby, *The New York Times*, 28 de marzo de 1968.
- ⁷⁴ Roz Payne, newsreel.us, 2002
- ⁷⁵ Vincent Vatrican y Cédric Vénail (ed.) *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*. p.214.
- ⁷⁶ Una rama de la ciencia ficción muy transitada por creadores contraculturales como Philip K. Dick y J.G. Ballard; cuando Philip Roth probó con el género explicitó en su novela, desde su propio título, las intenciones de este acercamiento: *La conjura contra América*.
- ⁷⁷ Vincent Vatrican y Cédric Vénail *Op.Cit.* pp.211-212
- ⁷⁸ En Ann Ryand, *Philosophy: Who Needs It*, pp. 4-5
- ⁷⁹ La reseña de Brian L. Frye para el libro de P.Adams Sitney *Eyes upside down* podría ser la cima irónica de este equívoco: el autor parece evidenciar que sólo ha accedido a Emerson a través de estas relecturas neo-conservadoras. En *Cineaste*, Vol.XXXIV No.2 2009, <http://www.cineaste.com/articles/emeyes-upside-down-visionary-filmmakers-and-the-heritage-of-emersonem>
- ⁸⁰ “Presento propuesta de acción inmediata... evidentemente una vez sometida a votación”. El guión de *La vida de Brian* se escribió en plena catarsis de este tipo de movimientos políticos minoritarios (y sólo pudo filmarse años más tarde por dificultades de producción; las bromas de todas formas no envejecieron). La referencia no parece tan excéntrica cuando uno piensa en Terry Jones declarando en el especial de la HBO *Monty Python live at Aspen*: “el hecho de que *Pythonesque* sea ahora una palabra en el Oxford English Dictionary muestra hasta qué punto hemos fallado”.
- ⁸¹ Félix Guattari, *Caosmosis*, p.19.
- ⁸² *Íbid.*
- ⁸³ Vincent Vatrican y Cédric Vénail ,*Op.Cit.* p.227
- ⁸⁴ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, p.22
- ⁸⁵ Fran Benavente, *No reconciliado*, DVD de *Milestones/Ice*.
- ⁸⁶ Robert Kramer en *Snap shots*.
- ⁸⁷ G.Roy Levin “*Reclaiming our past, reclaiming our beginning*”, *Jump Cut*, nº10-11, p6
- ⁸⁸ No en vano, muchas de las críticas más duras contra los pensadores del activismo radical señalan que la responsabilidad de una lucha tan intensiva no puede complementarse con la formación de una familia, y como prueba suelen dejar siempre esta posibilidad al margen de sus planteamientos vitales. Los personajes de *Milestones* se plantearán por fin esta cuestión.
- ⁸⁹ Thomas Brom, “*Filming in the fist of the revolution*”, *Jump Cut*, no. 12/13, 1976, pp. 29-30

- ⁹⁰ Serge Daney, “L’Aquarium”, *Cahiers du cinéma*, nº264, febrero de 1976,
- ⁹¹ *Ibid.*
- ⁹² Bernard Eisenschitz, *Points de départ. Entretien avec Robert Kramer*. Aix-en-provence: Institut de l’image, 2001, pp.90-91
- ⁹³ Paul McIsaac, *Creating Doc*, http://www.windwalk.net/writing/rk_mci.htm
- ⁹⁴ Bernard Eisenschitz, Op. Cit., p.55.
- ⁹⁵ *Id.*, p.71. Thoreau había escrito en *Walden* “una generación abandona las empresas de otra como naves varadas”.
- ⁹⁶ *Id.*, p.70.
- ⁹⁷ *Id.*, p.101.
- ⁹⁸ Prólogo de Henry Miller a: Henry David Thoreau, *Desobediencia Civil*, p.6.
- ⁹⁹ Adrian Martin, “Robert Kramer films the event”. Rouge, nº9. Junio de 2006, http://www.rouge.com.au/9/kramer_films_event.html
- ¹⁰⁰ “Sólo muestran lo mismo que la CBS: policías azotando a los estudiantes, los estudiantes contestando. Como un reportaje de televisión. Ni siquiera con el sentido del humor de Jerry Rubin. Pero un cineasta revolucionario no muestra simplemente una huelga. Explica lo que hay detrás”. En “Godard and the Revolution”, de Andrew Sarris, publicado en *Jean-Luc Godard Interviews*.
- ¹⁰¹ Michelle Citron, Chuck Kleinhans y Julia Lesage, “White punks on revolution in Milestones”, *Jump Cut*, nº 10-11, 1976, pp. 8-9.
- ¹⁰² Bernard Eisenschitz, Op. Cit. p. 106.
- ¹⁰³ Cyril Neyrat, “Robert Kramer. Un guerrier”. *Cahiers du cinéma*, nº610, marzo de 2006.
- ¹⁰⁴ Jean-Louis Comolli, “Voir et pouvoir: l’innocence perdue”. Lagrasse: Verdier, 2004.
- ¹⁰⁵ Paulo Branco en VVAA, *Jacques Rozier le funambule*, p.67
- ¹⁰⁶ Jacques Rozier en VVAA Op. Cit., p.25
- ¹⁰⁷ Yves Alfonso en VVAA Op. Cit., p.55
- ¹⁰⁸ Jean-François Stevenin en VVAA. Op. Cit., p. 68.
- ¹⁰⁹ Jean-François Stevenin en VVAA. Op. Cit., p. 65.
- ¹¹⁰ Jacques Mandelbaum en VVAA. Op. Cit., p.10.
- ¹¹¹ Henri Bergson, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, p.100
- ¹¹² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p. 45
- ¹¹³ Pablo García Canga, “Segundo corte: Cantinflas canta con Rozier” en *El diablo quizás*. <http://eldiabloquizas.blogspot.com/2010/12/segundo-corte-cantinflas-canta-con.html>
- ¹¹⁴ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, p.22.
- ¹¹⁵ Jon Savage, *England's dreaming*, p.516.
- ¹¹⁶ John Lydon en “Never mind the bollocks track by track”, en la web oficial de los Sex Pistols: http://www.sexpistolsofficial.com/index.php?module=features&features_item_id=93
- ¹¹⁷ T.W. Adorno, *Minima moralia*, p. 17.
- ¹¹⁸ Aunque ya en *Blue Jeans* uno de los chicos intentaba seducir a una veraneante diciéndole que quizá en breve la bomba atómica acabara con todo
- ¹¹⁹ Como señala Olivier Mongin en *Éclats de rire*, p. 188.
- ¹²⁰ Alfonso Crespo, “Cine licencioso por tierra, mar y aire” *Lumière*, nº2, http://www.elumiere.net/lumiere_num2.html
- ¹²¹ Emmanuel Burdeau en VVAA Op. Cit., p.151.
- ¹²² Stéphane Bouquet en VVAA Op. Cit., p.95,
- ¹²³ Que al final se revele, como un último fracaso, el hecho de que la isla no esté verdaderamente desierta parece la última carga de dinamita irónica del cineasta.
- ¹²⁴ Antonio Casado da Rocha en su reseña de la edición crítica de Cátedra de *Walden*, en *Atlantis Journal*, diciembre de 2005.
- ¹²⁵ Como señala Miguel Blanco Hortas en su artículo para la revista Transit: <http://www.cinentransit.com/text/miguel-blanco-hortas/los-dioses-y-los-hombres/75>
- ¹²⁶ Su relación con el filósofo norteamericano aparecen ampliamente desarrolladas en la excelente entrevista con Cyril Neyrat y Antoine Thirion para la revista *Independencia*. Existe una traducción al castellano por Fernando Ganzo: http://www.independencia.fr/indp/SERIE_JAMESBENNING_ENTRETIENVERSIONESPAGNOLE_PART1.html
- ¹²⁷ Jonathan Rosenbaum en “Historical meditations in two films by John Gianvito”, <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=14993>
- ¹²⁸ Ben Rivers en William Rose, “An interview with artist Ben Rivers” en *Vertigo Magazine*, Vol.3. Nº2, Verano/Otoño 2006. Traducción de Covadonga G. Lahera para *Blogs & Docs*.
- ¹²⁹ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*. Traducción de Jesús Alborés Rey, p. 71.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.W. “Mínima moralía: reflexiones desde la vida dañada”. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2004.
- AUERBACH, E. “Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental”. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BENAVENTE, F. “No reconciliado”. DVD de *Milestones / Ice*. Barcelona: Intermedio, 2010.
- BERGSON, H. “La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico”. Traducción de Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Losada, 1939,
- BONITZER, P., DANÉY, S., GIRAUD, T. et al. “*Milestones et nous*”. Cahiers du cinéma, nº258-259, julio-agosto de 1975.
- BROM, T. “Filming in the fist of the revolution”, *Jump Cut*, no. 12/13, 1976
- BÜRGER, C. y BÜRGER P. “La Desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot”. Traducción de Agustín González Ruiz. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2001.
- CAMPBELL, J. “Loca sabiduría”. Traducción de Breixo Viejo. Barcelona: Alba, 2001.
- CANETTI, E. “El Otro proceso de Kafka sobre las cartas a Felice”. Traducción de Michael Faber y Mario Muchnik. Barcelona: Muchnik ; Madrid : Alianza, 1983.
- CASADO DA ROCHA, A. “Thoreau. Biografía esencial”. Madrid: Acuarela, 2005.
- CATELLI, N. “En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico”. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- CAVELL, S. “The senses of Walden”. Chicago : University of Chicago Press, 1992.
- CAVELL, S. “Reinvindicaciones de la razón: Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia”. Traducción de Diego Ribes. Madrid: Síntesis DL, 2003.
- CAVELL, S. “La búsqueda de la felicidad”. Traducción de Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1999.
- COMOLLI, J-L “Voi et pouvoir: l'innocence perdue”. Lagrasse: Verdier, 2004.
- CUEVAS, E., *The Immigrant Experience in Jonas Mekas's Diary Films: A Chronotopic Analysis of Lost, Lost, Lost*, Biography - Volumen 29, Nº 1, Invierno 2006, p. 56.
- DANÉY, S. “La rampe: cahier critique 1970-1982”. Paris: Cahiers du cinéma, 1996.
- DE CERTEAU, M. “L'invention du quotidien, tome 1: Arts de faire”. Paris: Gallimard, 1990.
- DE CERTEAU, M., GIARD, L. y MAYOL, P. “L'invention du quotidien, tome 2: Habiter, cuisiner”. Paris: Flammarion, 1998
- DEBORD, G. “In girum imus nocte et consumimur igni: basura y escombros”. Traducción de Joaquim Sirera. Barcelona: Anagrama, 2000.
- DEBORD, G. “La sociedad del espectáculo”. Traducción de Jesús Pardo. Valencia: Pre-textos, 1999.
- DEBORD, G. “Panegírico”. Traducción de Tomás González. Madrid: Acuarela ; Bobadilla del Monte : A. Machado Libros, 2009.
- DELEUZE, G. “La imagen-movimiento”. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984.
- EISENCHITZ, B. “Points de départ. Entretien avec Robert Kramer”. Aix-en-Provence: Institut de l'image, 2001.
- GOFFMAN, K. “La contracultura a través de los tiempos: de Abraham al acid-house”. Traducción de Fernando González Corugedo. Barcelona : Anagrama, 2005.
- GUATTARI, F. “Caosmosis”. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- HARDING, W. “The days of Henry Thoreau”. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- HIBON, D., EIZYKMAN, C., KUBELKA, P. et al., “Jonas Mekas”. Paris : Jeu de Paume, 1992,
- JAMES, D.E. (ed.) “To free the cinema. Jonas Mekas & The New York Underground. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- KRACAUER, S. “Teoría del cine: la redención de la realidad física”. Barcelona: Paidós, 1989,
- KRAMER, R. “Snap shots”, 1997, en la web oficial de Robert Kramer, www.windwalk.net

- KRAMER, R., FRUCHTER, N., BUCK, M. et al. "Newsreel", *Film Quarterly*, 1968/Diciembre 1969, Vol.21 nº2.
- LEVIN, G.R. "Reclaiming our past, reclaiming our beginning. Robert Kramer and John Douglas Interviewed". *Jump Cut*, nº10-11, 1976.
- MACDONALD, S. "A critical cinema 2: interviews with independent filmmakers". Los Angeles: University of California Press, 1992.
- MAGRIS, C. "El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna". Traducción de Pilar Estelrich. Barcelona, Península, 1993.
- MARCUS, G. "Rastros de carmín". Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1993.
- MARCUSE, H. "El hombre unidimensional". Traducción de Antonio Elorza. Barcelona : Ariel, 2 Con la rebeldía incontrolable de 010.
- MARCUSE, H. "Eros y civilización". Traducción de Juan García Ponce. Barcelona: Ariel, 2003.
- MARTIN, A. "Robert Kramer films the event". *Rouge*, nº9, 2006.
- MCISAAC, P. "Creating doc", 1998, en la web oficial de Robert Kramer, www.windwalk.net
- MEDINA, A. "Robert Kramer. Cineasta a la deriva". *Blogs&docs*. Marzo de 2008, www.blogsandocs.com/?p=113
- MEKAS, J. "Ningún lugar adonde ir". Traducción de Leonel Livchits. Buenos Aires: Caja negra, 2008,
- MEKAS, J. y ARBASINO, A. "Entre el underground y el off-off". Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1970.
- MYERSON, J. (ed.) "The Cambridge companion to Henry David Thoreau". Cambridge: Cambridge University Press, cop. 1995.
- NEYRAT, C. "Robert Kramer. Un guerrier". *Cahiers du cinéma*, nº610, marzo de 2006.
- NICHOLS, B. "Newsreel: documentary filmmaking on the American left". Nueva York: Arno Press, 1980.
- SAYRE, R.F. (ed.) "New essays on Walden". Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1992.
- SEBALD, W.G. "El Paseante solitario: en recuerdo de Robert Walser". Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Siruela, 2008.
- SEELIG, C. "Paseos con Robert Walser". Traducción de Carlos Fortea. Madrid: Siruela, 2000.
- SIEGEL, A. "Some notes about Newsreel and its Origins", <http://documentaryisneverneutral.com/words/siegelnewsreel.html>
- SITNEY, P. A. "Eyes upside down. Visionary filmmakers and the heritage of Emerson". New York: Oxford University Press, 2008.
- THOREAU, H.D. "The portable Thoreau". Edición e introducción de Carl Bode. New York : Penguin, 1977,
- THOREAU, H.D. "Walden". Edición y traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Cátedra, 2005.
- TURIGLIATTO, R. (ed.) "Robert Kramer". Turín: Lindau, 1997.
- VANEIGEM, R. "De la huelga salvaje a la autogestión generalizada". Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1978.
- VANEIGEM, R. "Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations". Paris: Gallimard, 1992, [2.ed.]
- VATRICAN, V. Y VENAIL, C. "Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer. Aix-en-Provence: Institut de l'image, 2001.
- VVAA, "Jacques Rozier, le funambule". Paris: Cahiers du cinéma, 2001.
- VVAA, "Jonas Mekas". Paris: Éditions du Jeu de paume, 1992

AGRADECIMIENTOS

A todos los amigos que forman Lumière, gracias por pedirme un día que formara parte de su familia. Si no dejé de escribir, es por su apoyo. Una dedicatoria especial va para Paco Algarín, por ser lo más cercano que uno puede imaginar al entusiasmo de Jonas Mekas.

A Marion, sin cuyo ¡ánimo! ni siquiera habría pisado El Prat.

A Sara, por mostrarme que alguien vivía los poemas que imaginaba.

