

Follas do Cineclub | 20/04/2016
One Way Boogie Woogie / 27 anos despois
 (One Way Boogie Woogie / 27 Years Later,
 James Benning, EUA, 2005, 121', VO)

03

Presentación do libro Documenting Cityscapes.
 Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film
 Coa presenza do autor Iván Villarrea

James Benning é un deses cineastas que se redescubriron a si mesmos como «un ser perceptivo no espazo», como sinalou Nils Plath. Nos anos 70 os seus principais referentes estéticos eran Andy Warhol, Michael Snow e Hollis Frampton, se ben o seu traballo evolucionou máis tarde nunha «posta-en-paisaxe» moi influída polo *Land Art*. Como moitos dos filmes de paisaxe, o traballo de Benning está baseado na elección do encadre axeitado, dentro do cal introduce “elementos de intriga argumental, a través de accións marxinais, e especialmente mediante a superposición da banda de son”. Os planos resultantes establecen un xogo constante co espazo fóra de campo mentres mostran unha iconografía recorrente composta de «grupos de vacas, trens que pasan, chemineas botando fume, terras de cultivo sendo aradas, carteleiras, balazos, pozos de petróleo (e) carreteiras». Onde sexa que Benning estea, consegue transmitir o sentido do espazo alongando a duración de cada toma: segundo el, «o lugar é sempre unha función do tempo, así que un ten que sentar e mirar e escoitar ao longo dun período de tempo para acadar a sensación dese lugar e ver como ese lugar pode ser representado». A duración é logo o factor clave para «darche tempo de pensar na imaxe mentres a contemplas (porque) a maneira na que pensas sobre a imaxe cambiará ao longo da súa duración». De feito, mirando e escoitando os filmes de Benning, estes poden lerse en termos políticos e históricos a un tempo, tal e como Julie Ann suxeriu:

«O traballo de Benning é tanto un rexistro da súa consciencia no tempo e no espazo, e polo tanto da memoria e a forma en que el incorpora en si mesmo o tempo e o espazo, xa que este se preocupa da sociedade, a raza, a historia, a paisaxe, o Medio Oeste, o Oeste dos EUA e todos os Estados Unidos.»

Esta polisemia ten que ver coa natureza aberta dos mellores filmes de paisaxe, que poden ser tan aburridos ou significativos como o público queira. No caso de Benning, ese hábito seu de filmar frecuentemente lugares da súa memoria crea unha xeografía cinematográfica dotada de numerosos significados: por exemplo, a veciñanza de Milwaukee onde naceu e creceu foi retratada como «relato, localización, memoria, historia, imaxinería e metáfora» en cinco filmes diferentes: *Grand Opera: An Historical Romance* (1978) *Him and Me* (1982), *Four Corners* (1997) e *One Way Boogie Woogie / 27 Years Later*. Os dous últimos – que veñen sendo, como veremos, o mesmo – fan crónica do impacto da crise urbana en Milwaukee e tamén expresan o afecto de Benning pola xente e localizacións retratadas. Polo tanto son un bo exemplo de como o paisaxismo observacional pode documentar a un tempo espazo e estado anímico, arquitectura e sentimento e, fundamentalmente, o cambio urbano e o paso do tempo.

Milwaukee foi unha vez unha das grandes metrópoles industriais dos Estados Unidos, chegando a ser a undécima cidade máis poboada do país a mediados do século XX. Segundo o censo de 1960 había 741.324 persoas vivindo na súa área urbana, pero esta cifra vén descendendo desde entón: 717.099 en 1970; 636.212 en 1980; 628.088 en 1990; 596.974 no 2000; e finalmente 594.833 no 2010. Os anos 70 semellan ter sido a peor época, cando a poboación experimentou un descenso do 11.3% debido á crise industrial e á fuxida dos brancos cara a periferia, as mesmas razóns que afectaron tamén a outras cidades do Cinto do Óxido. Precisamente é este o período retratado en *One Way Boogie Woogie* (1977), na cal Benning documentou «un espazo social específico nun momento temporal específico», como ten salientado Barbara Pichler.

O filme foi rodado no val industrial de Milwaukee, unha área onde o cineasta adoitaba xogar de neno, «saltando trens de mercadorías e pescando no Río Menomonee». Con todo, a finais dos 70 o val fora golpeado pola crise, devindo unha paisaxe en ruínas que Benning decidiu filmar: entón, en marzo de 1977 rexistrou imaxes de fábricas, talleres, chemineas, almacéns, canteiras, escaparates, rúas, estradas e diversos sinais de tráfico -en especial o sinal de dirección única- co obxectivo de capturar e transmitir o sentido do lugar. Estas localizacións pertencen ao espazo do traballo en troques do espazo residencial ou de ocio, pero están filmados deliberadamente como espazos embruxados. Benning filmounos os domingos pola mañá, cando «non había ninguén por aí» porque non quería idealizar o que xa era un lugar romántico para el.

No esencial, *One Way Boogie Woogie* consiste en sesenta e un planos fixos que mostran sesenta escenas autoconclusivas sen ningún vínculo narrativo claro entre elas. Algunhas son puramente contemplativas, pero a meirande parte teñen algún tipo de micro-acción interna que incrementa ou diminúe a tensión xerada pola extensión do plano. As dinámicas son moi sinxelas, como describiu Scott MacDonald «o filme permítenos afacernos a unha composición particular, e logo aporta un elemento que nos forza a ver a composición dun novo xeito». Ás veces estas micronarrativas teñen unha función explicativa, como cando a filla de Benning – a cineasta Sadie Benning, que entón tiña catro anos – cruza rapidamente o encadre de dereita a esquerda batendo nun valado de metal cun pau de madeira, explicando deste modo o ruído que se viña escoitando desde o inicio do plano. Noutros momentos, algúns obxectos entran subitamente no encadre, como unha botella, unha pedra ou incluso un pé humano. Dun ou doutro xeito, hai sempre un xogo entre o primeiro plano e o fondo, a imaxe e o son, o que se ensina e o que é implícito: por exemplo, a banda de son inclúe sons extradiéuticos como gravacións de radio, tronos que soan no medio dun plano do ceo azul ou un tren que se aproxima pero non entra nunca no cadro. Estes efectos de son contrastan coas imaxes e coméntanas, suxeríndolle misterios ao público a través do xogo entre os elementos máis básicos da narración cinematográfica: encadre, perspectiva, cor, luz e son.

Benning era consciente da natureza anómala deste filme, así que decidiu «facelo algo máis accesible ao formulalo máis coma un xogo». As micronarrativas son polo tanto accións sinxelas que transmiten significados complexos a través de distorsións da

ONE WAY BOOGIE BOOGIE / 27 YEARS LATER. DOCUMENTANDO O TEMPO E O ESPAZO

IVÁN VILLARREA ÁLVAREZ

escala, repeticións inusuais, combinacións estrañas de imaxes e sons ou marcados contrastes entre encadres fixos e sons flutuantes, un conxunto de trucos que aínda hoxe chama a atención do público, tal e como o mesmo cineasta admitiu:

«Cando vexo *One Way Boogie Woogie*, eses trucos, e as pequenas narrativas que desenvolvo son as partes menos interesantes do filme. O que se volveu máis interesante para min é como documenta sen rodeos un espazo social particular; detrás de todo o meu xogo co espazo fóra de campo en realidade hai unha documentación daquel tempo e aquel espazo, que se foi volvendo máis interesante a medida que eses lugares cambiaron, ou incluso desapareceron. Pero cando amoso *One Way Boogie Woogie* en retrospectivas e digo, «estou algo avergoñado polas pequenas brincadeiras, sorpréndeme o interese que hai neses xogos infantís»

O paso do tempo favoreceu a interpretación do filme como rexistro obxectivo e subxectivo da crise urbana. Os xogos formais non distraen ao público do asunto, se non que en realidade o reforzan abstraendo a paisaxe urbana alén da súa particular localización xeográfica. A este respecto, segundo Barbara Pilcher «as imaxes de Milwaukee (...) constitúen certo tipo de metanarrativa sobre o desenvolvemento das zonas industriais urbanas do Oeste», lectura que abre a posibilidade de decodificar o filme como comentario a este proceso histórico. Tomemos o derradeiro segmento como exemplo: o plano 52 amosa un automóbil que non pode arrincar, o 54 unha estrada pola que pasan varios vehículos pantasma, o 55 un borracho agochado que repentinamente revela a súa presenza, o 59 un ceo azul que contrasta co ruído dunha tormenta inexistente e finalmente o 60 un accidente de tráfico simulado. Cada un deses planos refírese á crise urbana por separado, pero tomados todos xuntos semellan expresar unha mensaxe de advertencia: o coche que non arrinca podería simbolizar a incapacidade da industria para revivir a economía, os vehículos pantasma suxiren a desaparición gradual da vida no val industrial de Milwaukee, o borracho fai visible a exclusión social dun crecente segmento da poboación, o contraste entre o ceo azul e a tormenta inexistente podería referirse ao discurso oficial que nega a crise, e por último o accidente de automóbil pecha o filme cunha metáfora sobre os apuros do Cinto do Óxido. Estes significados, de todos os xeitos, non están nas imaxes, mais son as imaxes as que os fan posibles. Benning alenta a reflexión evitando os significados pechados ou literais, levando a algúns críticos a malinterpretar o filme, como aconteceu cos planos 34 e 37:

«A imaxe da muller atada foi criticada como sexista. A escena anterior é o carriño de bebé rodando rúa abaixo, referencia a Eisenstein e a secuencia das escalinatas de Odessa – unha estúpida broma fílmica – e ao fondo alguén cun marcado acento está a falar sobre o capitalismo e a clase obreira. O plano seguinte é a muller que está atada e amordazada, co que intentaba referirme á clase traballadora»

Tendo este contexto en consideración, o carriño de bebé referiríase á tendencia á baixa da economía – especialmente porque esta micronarrativa ten lugar fronte a un edificio en propiedade da American Paper Company – e a muller atada obviamente representaría á clase obreira, que loita pola liberación. Con todo, cando estas dúas imaxes foron recreadas para 27 anos despois (*27 Years Later*, 2005) o seu significado cambiara como resultado da súa adaptación a un novo momento histórico. O filme resultante non era exactamente unha segunda parte de *One Way Boogie Woogie*, se non máis ben o seu *remake*, unha reescritura posmoderna que actualiza o seu contido e expande o seu discurso. En efecto, ambos traballos móstranse especialmente de xeito conxunto como se fosen un só unha xustaposición que establece novas conexións entre «memoria, historia, lonxevidade e discontinuidade», tal e como Ault ten sinalado.

Benning explicou que decidiu volver filmar cada plano individual de *One Way Boogie Woogie* a modo de vehículo «para revisitar (o seu) pasado e volverse atopar de novo con vellos amigos». Polo tanto, na nova metraje, a cámara dispónse aproximadamente nos mesmos lugares, habitualmente enfronte da mesma xente, se ben a réplica exacta sempre é imposible: varios edificios foron demolidos, algunha xente morreu e incluso a aparencia física dos dous xemelgos que beben e fuman ao ritmo dunha sirena e un teléfono xa non é tan idéntica como en 1977. Estas diferencias provocan, segundo Adrian Martin, «un desprazamento material e conceptual masivo» de todo o proxecto, que vén de amosar «preocupacións totalmente diferentes» con respecto á súa significación orixinal. Así, desde 2004, o tema principal de *One Way Boogie Woogie / 27 anos despois* desprazouse dende a decadencia urbana ata «a memoria e o envellecemento», como o propio Benning declarou.

Os xogos formais do filme orixinal foron substituídos pola consciencia do paso do tempo, que é activada pola comparación explícita de imaxes equivalentes: por exemplo, o plano 22, no que o cineasta e unha muller estenden un fío a través das vías do tren, repítese na mesma posición da metraje e no mesmo lugar da cidade, pero o fío foi substituído por unha cinta métrica e o edificio de detrás desapareceu. Con todo, a meirande diferenza entre o plano orixinal e a súa reescritura é a ausencia de suspense: a primeira vez que o público ve este plano, moitos pensarán que o tren que escoitamos aproximarse na banda de son entrará en cadro e romperá o fío, pero a segunda vez todo o mundo sabe que o tren nunca aparecerá, así que o son simplemente lembra o suspense previo. Nostalgia e melancolía son polo tanto os sentimentos dominantes, porque a nova metraje simplemente ensina que esta paisaxe urbana apenas mellorou entre 1977 e 2004. A atmosfera de decadencia é a mesma ou mesmo peor que nos 70, en especial se temos en conta os perturbadores signos de decadencia enumerados por Ault: «espazos anteriormente activos que se volveron latentes, ausentes, vellos e distinguidos edificios substituídos por outros modernos e indeterminados, e moitas máis reixas de aramio»

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ABR
2016

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 cineclubedecompostela.blogspot.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROYECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na
 Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21,
 Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

Mércores 6

As aventuras extraordinarísimas de Saturnino Farandola
 (Le aventure straordinarissime di Saturnino Farandola, Marcel Fabre, Italia, 1913, 77', VOSG)

Mércores 13

París pertencenos
 (Paris nous appartient, Jacques Rivette, Francia, 1961, 136', VOSG)

Mércores 20

One Way Boogie Woogie / 27 anos despois
 (One Way Boogie Woogie / 27 Years Later, James Benning, EUA, 2005, 121', VO)

Presentación do libro
 Documenting Cityscapes.
 Urban Change in Contemporary
 Non-Fiction Film
Coa presenza do autor
Iván Villarmea

Mércores 27

O cercado
 (Lenclos, Armand Gatti, Francia-lugoslavia, 1961, 99', VOSG)