

Prólogo

Una cita del indio yaqui Don Juan Matus recibe a los visitantes de la página web oficial de Robert Kramer: «Ser impecable significa poner en juego tu vida para que pueda respaldar tus decisiones, y luego hacer mucho más de lo que esté en tu mano para llevar a cabo esas decisiones». Según recogió el antropólogo Carlos Castaneda, ésa era la característica principal que debía tener un guerrero, y ése es el rol y la actitud que asume el cineasta. «Un guerrero», como tituló Cyril Neyrat un célebre artículo sobre el cineasta, señalando la cabeza rapada y la ropa de camuflaje con la que aparecía en *Berlin 10/90*. Así, todos los actos deben responder ante una autoexigencia constante dentro de la situación de guerra en la que Robert Kramer imaginaba el mundo. Cada elección personal, profesional o artística debe encaminarse a esa necesidad de coherencia entre el ideal y el acto.

Es precisamente esta obstinación la que nos deja con un cineasta incómodo. Sus obras no permiten una síntesis sencilla, incompatible con un compromiso con la verdad que le lleva sobre todo a negar la posibilidad de una realidad única, a veces con violencia. De nuevo en *Berlin 10/90* la mención a esta realidad que calca a la del estado de las cosas y niega otras perspectivas provocaba uno de los momentos más catárticos de su cine: Kramer abandonaba la pose estoica desde la que nos hablaba con calma, y golpeaba la pared del cuarto de baño en el que se estaba grabando. La contención en las formas de su largo monólogo explotaba, de forma estéril pero irrefrenable, al hablar del freno estratégico que suponía un mal entendido realismo: la reducción de lo posible a lo existente, la amenaza de un bloqueo a la rabia que él y sus compañeros buscaban encauzar para que algo cambiara. Su siempre citada difuminación de técnicas, formas y contenidos de ficción y de documental no hace más que reflejar esa oposición, con

una necesidad permanente de apertura y de visiones poliédricas contra la reducción útil, venga de donde venga. Porque ningún mensaje, por revolucionario que pudiera parecerle, sería capaz de sobrevivir indemne a la unicidad y la simplificación. Esa concesión de la forma terminaría permitiendo que el mensaje encajara en la sociedad y la reforzara.

No cabe en su cine la compartimentación de ideas en cajones cerrados, como tampoco las conclusiones, la búsqueda de respuestas que puedan ser utilizadas pragmáticamente. Una dialéctica abierta atraviesa toda su figura, y la fricción de lo irreconciliable provoca la energía que alimenta su cine. Tanto sus películas como su biografía y declaraciones públicas ofrecen numerosos ejemplos de este bullir magnético: no se puede escapar a la Historia, y a la vez necesitamos la tabula rasa de la revolución para que todo cambie. Es un deber ético reconocer el lugar desde el que se mira el mundo y se articula el discurso propio, una visión subjetiva que ha de presentarse siempre como tal; pero nuestra percepción crea al mundo, lo construye y la subjetividad resulta inútil si no se intercala con una idea de comunidad, social, histórica. De nuevo, con la multiplicación de las perspectivas. Planteamientos teóricos que nutren su práctica política a la vez que son empujados a su consideración por ella misma.

Kramer comienza a realizar cine por la necesidad de compartir el mundo; la escritura le aleja en cierta medida de él, mientras que la cámara le permite permanecer abierto a todos sus acontecimientos. Un mundo y una perspectiva situada en el imperialismo estadounidense, con la guerra de Vietnam, las heridas del esclavismo y el genocidio indio que no han quedado atrás, con el racismo abierto y endémico de su sociedad; piedras angulares de su país que, o bien quedaban ocultas a los ojos del público, o aparecían manipuladas, reducidas a la papilla fácilmente digerible por las supuestas buenas conciencias de sus compatriotas. Como parte del colectivo *Newsreel*, Kramer y sus compañeros respondían a los noticiarios sesgados en los que una voz de Dios describía a su modo «objetivo» las manifes-

taciones y las acciones de desobediencia civil: tomas desde el punto de vista de los antidisturbios cargando y disparando contra una masa de cuerpos, mientras se narraba una violencia de las dos partes que convertía a todos en perdedores, una desgracia. Las piezas del colectivo proponían la explosión de este modelo: se daría voz por primera vez a los participantes, se intentaría plasmar la realidad de una experiencia (ya fuera la de una sentada reprimida por la policía o la de la guerra de todo un pueblo contra el ejército estadounidense) que permanecía inédita. Sus cámaras eran armas o herramientas para el cambio, creadoras de conflicto.

Ni siquiera tendrían la sensación de estar haciendo cine, que en aquel momento se relacionaba tan sólo con Hollywood. Sin embargo, en aquel momento surgían otras posibilidades: de la resaca del Nuevo Cine Americano de Cassavetes o Robert Frank, cuyas películas eran producidas y distribuidas de forma tradicional aunque a escalas reducidas (como era habitualmente el caso en los nuevos cines), habían surgido cineastas que proyectaban sus propias obras personales en 16mm, distribuidas de forma colectiva y programadas en pequeñas salas bajo el auspicio de Jonas Mekas. El apoyo de esta Filmmakers' Cooperative fue a la vez material, consiguiéndoles bobinas para poder realizar las filmaciones, y moral, puesto que les permitió confiar en una red alternativa de distribución.

Pronto la ética inquebrantable del cineasta traería los primeros problemas, un conflicto que de nuevo lleva en sí mismo toda la historia del oxímoron de un país individualista. Su necesidad de presentar un punto de vista personal le enfrenta a las contingencias de la creación colectiva. La apuesta por el cine directo le resulta incompleta; Godard criticaba este tipo películas porque no bastaba con enseñar lo oculto y mostrar, por ejemplo, una huelga, sino que también había que explicarla. Evidentemente las reticencias de Kramer estaban lejos de esta necesidad didáctica (que en el fondo presenta el mismo dilema moral al reemplazar una voz de Dios por otra), y se relacionaba con la imposibilidad de borrar la influencia de la cámara y

la filmación de forma práctica y teórica. Al estar presente, se cambia la situación; al mirarla y al volver a mirarla en la moviola o la pantalla de cine, también.

En 1969 *Ice* terminaría por hacer estallar el equilibrio del conflicto. Un proyecto personal de Kramer realizado en el interior del colectivo, que por ello no presentaría créditos ni autoría, con un planteamiento de ficción utilizado como revelador de realidades subterráneas. Una distopía en la que Estados Unidos ha entrado en guerra abierta contra insurgentes armados, rodada con las mismas técnicas de sus documentales y con compromisos semejantes: los actores eran sus propios compañeros que representaban personajes no muy alejados de ellos mismos y que mantenían el control sobre su propia representación (negándose a hacer o decir ciertas cosas, por mucho que formaran parte de una «ficción»), en un modelo de rodaje muy alejado del tradicional. La reacción de sus compañeros al ver la obra acabada fue fulminante: la película era demasiado incomprendible, inútil para sus objetivos políticos. Demasiado personal. Al poco tiempo, el colectivo se disolvería: según confesaba uno de los protagonistas muchos años después, se habían sentido demasiado reconocidos en sus versiones de ficción. Las luchas de poder, las asambleas interminables que terminaban por hundir las energías, la incapacidad para decidir sobre la utilización de la violencia y el inicio de un conflicto armado; la película había actuado como las psicoterapias descritas por Félix Guattari (que se convertiría en amigo y colaborador del cineasta) y había terminado mostrando lo que la filmación directa no habría permitido mostrar, lo que cohibía no sólo la cámara, sino también la propia actividad social, la puesta en escena cotidiana de las relaciones.

En el fondo lo que Kramer buscaba revelar no era sino la base de su pensamiento: la incoherencia disfrazada de coherencia pragmática, la necesidad de ser fiel a los propios ideales en todos los aspectos de la vida, el rechazo de unas respuestas sencillas y unas verdades redondas, que pese a su utilidad, traicionan su ética y anulan su efica-

cia. En *Ice* se plantean las consecuencias del paso a la acción armada, muy discutida teóricamente por sus compañeros del Movimiento, con todas sus implicaciones prácticas, en toda su crudeza: la alienación, la paranoia, la impotencia, la dislocación de vínculos físicos, emocionales, psicológicos que supondría para sus participantes. Todos los puntos de vista del debate están abiertos, el único requisito es llevar hasta las últimas consecuencias la coherencia de las decisiones.

De esta síntesis y refutación del colectivo parte el resto de su obra fuera del *Newsreel*, lejos de la pulsión por mantener su subjetividad en el grupo. Su siguiente película parte del vacío en el que quedaron todas las personas que, como él, no terminaron de encontrar su lugar en la colectividad pero tampoco en el vacío individual que se abrió ante ellos, la pérdida de energía como consecuencia del desencanto y del reconocimiento de la reducida escala de acción de los individuos ante los poderes de un Estado imperialista. E incluso aunque la lucha, por una necesidad moral e íntima, deba seguir más allá de cuáles fueran los resultados, el cómo hacerlo parece más complicado que nunca. Siguiendo el mismo método mestizo de su anterior obra, *Milestones* muestra las vidas de estas personas en una situación de errancia. Los bombardeos sobre Hanoi se habían cobrado casi dos mil vidas civiles y la respuesta de un activismo en vías de desmovilización le había empujado a filmar lo que podía esconderse detrás de aquel silencio. Podría ser también el primer paso para una reagrupación.

En *Ice*, el mismo barro que permitía ocultar las armas para su transporte era utilizado por las mujeres del grupo para realizar vasijas; en *Milestones* vuelve a aparecer en las manos de un alfarero ciego (interpretado por John Douglas, que co-dirige la película), que intenta enseñar a sus amigos a utilizar el torno. Una de las principales cualidades cinematográficas es el juego con las escalas y el poema de Ho Chi Minh al que hace referencia el título de la película se encarga de ponerlo en juego: la piedra sin ningún valor que puede salvar una vida al convertirse en hito y reorientar a la persona que

no encuentra su camino. Los protagonistas de la película serán estas personas perdidas que también son estos hitos, dando y recibiendo la ayuda de acuerdo a sus posibilidades y necesidades; el acto de cineasta es cambiar toda la escala deshumanizadora que había creado el fascismo y cuyas reglas del juego se habían aceptado tácitamente. En las posibilidades que ofrece el mundo en blanco de una película, en esa distancia del arte, Kramer puede impugnar completamente esas leyes que llevan al desánimo y la derrota al aceptarse. Muestra las relaciones con su familia y su entorno en una compleja polifonía que olvida las nociones tradicionales de relato (salvo en unas pocas ocasiones, ni siquiera la sincronía entre imagen y sonido es respetada), presentando tan sólo fragmentos de biografías, trozos de vida sin un significado impuesto que los desvirtúe, y a la vez defendiendo su importancia como defiende las utilidades infinitas del barro. Los recurrentes recursos a la naturaleza, el río, las montañas, el desierto, la cascada final, son parte de esta búsqueda de frontalidad: en el fondo, estamos viendo a varios animales en busca de techo y comida, que seguirán reproduciéndose en un planeta amenazado por su propia especie. La fuerza de la vida que sigue su curso, como testimonia la larga secuencia del parto; el nacimiento de un nuevo estadounidense ajeno a la Historia de su país pero que cargará con ella (hemos visto, a lo largo de la película, las imágenes antiguas de ese bagaje con el que tendrá que negociar, como han hecho sus padres, y que nunca podrá destruir del todo aunque tenga la obligación de intentarlo con todas sus fuerzas).

En medio de este encadenamiento de fragmentos sin asideros, en una película cargada de información donde cada plano quiere pelear por entrar en el montaje («creo que esta es la última película», declaraba Kramer, «todo tiene que estar en ella») y su presencia certifica que ganó la batalla, una secuencia comenzaba con unos segundos en negro y acababa de la misma forma. Difícil no acordarse de Chris Marker, con su apellido de anagrama, que descubría que con este recurso si el espectador no veía lo que transmitían las imágenes al me-

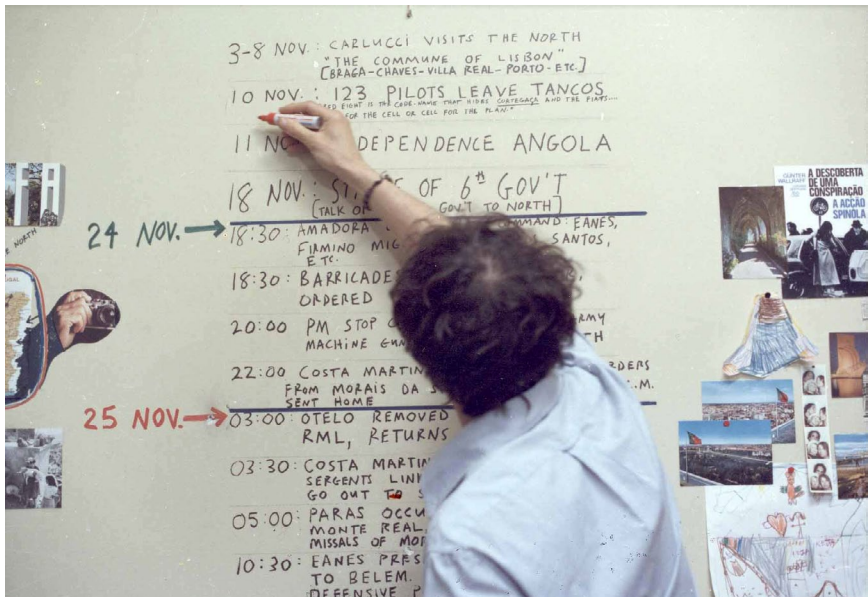
nos verían el negro. Dos amigos pasean junto a los vallados metálicos que delimitan la propiedad de la tierra. Dos personas que quieren continuar con su activismo político pero encuentran resistencias, la falta de compromiso de una comunidad norteamericana blanca de izquierdas a la que le falta algo tangible, una opresión inapelable como la de la comunidad afroamericana que sólo puede luchar o morir. La revolución no era una serie de actos, sino toda la vida, se dicen.

Pero esos actos, esas decisiones a las que aferrarse, aparecen siempre bajo el manto de una duda; de nuevo la respuesta de la persona que ve el peligro no puede ser una solución fácil sino la aceptación de todas esas preguntas y, quizás, la revelación de que esa desazón puede ser de utilidad para sostener el estado de alerta constante que mantiene la tensión de la lucha. La fuerza que desprende la película parece servir de prueba irrefutable del planteamiento.

A la fricción entre subjetividad y colectivo, entre acción política y vida privada, la necesidad de coherencia vital y de un cierto desequilibrio ideológico que permita una autocrítica atenta y constante, se añade una última incerteza, la del exilio. Después de *Milestones*, Robert Kramer abandonará su país y la falta de respuestas se incrementará; ante la distancia cultural, de nuevo el repliegue a su ética y la renuncia a las grandes ideas. En Portugal, como testigo de la Revolución de abril, se siente sobrepasado por los acontecimientos y busca en su lugar «encontrar la política incrustada en la vida cotidiana»; en Francia, la llegada a la profesionalización dentro en un sistema industrial le integra en un sistema de producción que le impide ser ya un francotirador aparte. Su reacción, después de un periodo de duda respecto a su nueva posición, es también la de contraataque; desde *Route One/USA* (su viaje a través de Estados Unidos con la nueva visión del expatriado, del que ya no tiene la tribu que filmó con anterioridad), Kramer opta por inscribirse en su obra como «creador». Su presencia detrás de la cámara se hace patente, aparece su voz que se dirige a las personas que encuadra. Era el último recurso que rompía en pedazos una dicotomía aparente: la ruptura de la ilusión norma-

tiva del cine respecto a la presencia de la cámara y el operador (utilizada en las escenas violentas de *Milestones* casi como un recurso brechtiano, en esa indiferencia del operador frente a la violación o el homicidio que sólo entonces hacía cuestionar su posición en el resto de secuencias). La afirmación e inscripción de su individualidad en la película servía justamente para romper la distancia que le separaba de las personas del otro lado, del otro rol. Esta entrevista derivada en conversación (o viceversa) se convierte en el mejor género para contener las dicotomías de este punto de partida final, en el que la expresión propia se mezcla con la visión de otros en una pugna alrededor de conceptos imposibles de fijar a los que vale la pena dedicar una vida entera, no por la utopía sino hacia ella por caminos abiertos e inacabables.

Miguel García



Robert Kramer en *Gestos e Fragmentos* (Alberto Seixas Santos, 1983).

Introducción

Robert Kramer nació en Nueva York el 22 de junio de 1939 y murió en Rouen el 10 de noviembre de 1999. A partir de 1965, dirigió más de treinta películas. Duran entre 4 y 255 minutos y se rodaron en 16mm, 35, Super 16 y en los formatos de vídeo más diversos, del Hi8 al Betacam digital. Al principio llegó al cine como militante, y su primera película se sitúa bajo el signo de *Gertrud* de Carl Th. Dreyer. Entre sus raíces europeas de estadounidense y su condición de estadounidense trabajando en Europa, la búsqueda de su historia y de su topografía le pone en movimiento. Conocido ante todo como documentalista, realizó pocas películas que puedan calificarse seriamente como documentales, casi siempre ficciones, ensayo o una forma hasta cierto punto mestiza de los dos. Las no-ficciones son cartas, monólogos, diálogos; en las ficciones, el cineasta interviene en su propio nombre. Aunque odia su voz (ver más adelante), la hizo intervenir en la práctica totalidad de sus películas entre 1987 y 1998, no como narración sino como personaje central (su cuerpo la seguía con menor frecuencia), antes de abstenerse totalmente en la última, *Cités de la Plaine*: «Robert ya no está aquí», dice. Estas contradicciones son las que le hacen moverse. Las arroja a sus películas, las examina, juega unas contra las otras, hace de ellas el motor de su cine.

Como sus escritos o sus emisiones de radio —descubiertas tardíamente, cuando se finalizaba este libro— la forma de la entrevista formaba parte del largo recorrido de Robert Kramer, que debía finalizar en la película única que engloba toda su filmografía. La entrevista que constituye la parte central de este libro tiene por lo tanto una historia y una lógica. La suscitó Roberto Turigliatto, para constituir (en forma ligeramente condensada) la primera parte del volumen que acompañaba la retrospectiva organizada por el festival de Turín

de 1997. Fue decidida y discutida entre dos, como una manera de cerrar treinta años de camino («Hicimos juntos todo el camino, desde el comienzo hasta aquí, ¡sea lo que sea esto!»). La densidad del intercambio puede deberse a una unión que va más allá de las palabras. La confianza, o mejor, la rapidez, venía de que tuviéramos un lenguaje político común que siempre había conservado, incluso si nuestros caminos habían sido diferentes. Y a que hablábamos de cine. Si era un maestro de la digresión se trataba, tanto en la conversación como en las películas, de seguir el movimiento del pensamiento.

Kramer pensaba que hablaba mejor de cine en francés. Como habíamos trabajado a menudo juntos en los subtítulos de sus películas (hacia el francés y hacia el inglés) ya habíamos probado una ida y vuelta entre los dos idiomas, entre lo hablado y lo escrito: con motivo de unos textos sobre sus películas y un ensayo sobre *Killer of Sheep*, una película importante de Charles Burnett. Un trabajo considerable, que terminamos por retomar cuatro o cinco veces. Esta vez, sin saber por qué, conversamos en inglés y ahí nos quedamos. La entrevista se articuló en torno a tres sesiones de registro: en París, en el campo y de nuevo en París, esta vez con la presencia clarificadora de Turigliatto.

Desde la aparición del libro italiano, una edición francesa, centrada en una versión más completa de la entrevista, fue preparada y discutida con Robert. Una puesta al día de nuestro diálogo, prevista para el otoño de 1999 al acabar el montaje de imagen de *Cités de la plaine*, no fue posible. Roberto Turigliatto y yo releímos y completamos a cuatro manos la filmografía y la bibliografía que había redactado en 1997.

Gracias a Marie B.

A Erika Kramer, Keja Ho Kramer.

Y a Cédric Venail.

Y a Lupi, que sólo siguió el final.

Bernard Eisenschitz, 1 de enero de 2001.