

I Vetri Tremano [Los Cristales tiemblan]. Construir sobre ruinas

Alessandro Focareta

Arkadin (N.º 7), pp. 91-100, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

I VETRI TREMANO **[LOS CRISTALES** **TIEMBLAN]¹** **Construir sobre ruinas**

Trembling Crystals **Building over Ruins**

ALESSANDRO FOCARETA

alessandro.focareta@gmail.com

Director de cine

Recibido: 9/3/2018 | Aceptado: 13/6/2018

RESUMEN

Se profundizará en las fuerzas que tienen las imágenes para exhumar lo que esconden los pliegues de la Historia. Historia —parafraseando a Walter Benjamin— llena de escombros y de ruinas que se entremezclan con el ser humano. Estos restos, como todo tipo de objeto, contienen una enorme potencia vital, resultado de la condensación del tiempo vivido. Cuando se vinculan las imágenes tienen el poder de desatar fuerzas y de impactar la realidad en el presente hasta ponernos frente a un cuestionamiento: ¿hasta qué punto las fuerzas de las imágenes influyen en el montaje de la obra?

PALABRAS CLAVE

Cine-ensayo; ruina; historia; montaje; relaciones

ABSTRACT

It will deepen the forces that images have to exhume what the folds of History hide. History —paraphrasing Benjamin— full of rubble and ruins that intermingle with the human being. These remains, like all kinds of objects, contain an enormous vital power, the result of the condensation of lived time. When the images are linked, they have the power to unleash forces and to impact reality in the present until they are challenged: to what extent do the forces of the images influence the assembly of the work?

KEYWORDS

Essay film; ruin; history; montage; relationships

1 *I Vetri Tremano* (2016), Italia, Cuba. Producida en la EICTV de Cuba, en el ámbito de la Maestría de Cine Ensayo, ha sido estrenada en el FID Marseille en julio de 2017.



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NonCommercial-SinDerivadas
4.0 Internacional*

«Así que las ruinas vienen a ser la última imagen del sueño que anima lo profundo, la vida humana de cada hombre; que al final de su sufrimiento algo de lo suyo volverá a la tierra para continuar indefinidamente el ciclo vida-muerte y que algo escapará liberándose pero quedando.»

María Zambrano (1973)

En verano de 2016 descubrí una caja llena de súper 8 rodados por mi padre y mi tío, que contenían imágenes de una gira de tres días en Irpinia en noviembre de 1980, fecha en la que un terremoto arrasó con decenas de pueblos en la región de Campania y dejó a miles de personas sin techo.² Más allá de actualizar un segmento de mi historia personal olvidada, visionar aquellas ruinas me expuso a un dispositivo narrativo al cual no estaba acostumbrado. Si bien el acto de filmar lo cotidiano era algo habitual en mi padre, fue en ese encuentro cuando entendí que los súper 8 no solo eran custodios de reminiscencias domésticas compuestas de fiestas triviales, bautizos y recitales escolares, sino que también congelaban —en otra dimensión— momentos catastróficos y muerte. Con ellos se destruyó un tabú: entender, finalmente, que la muerte se podía filmar.

Inicialmente, el proyecto de *I Vetri Tremano* (2016)³ buscaba ser una película basada en el valor de la memoria y la infancia [Figura 1]. Sin embargo, el sentido cambió profundamente cuando integré con la mirada aquel paisaje de fondo que me enfrentaba a los escombros del terremoto fotografiado por mi padre. Esta toma de conciencia obliga a que las cosas adquieran su verdadero peso específico: no serán solo objetos inanimados que llenan el espacio, serán dispositivos que funcionan como una constelación de fuerzas petrificadas en el tiempo, en la materialidad misma de los hechos; una tensión acumulada que se libera en la imagen revelada y que produce un impacto tanto en la percepción del espectador como en la del autor, quien la recibe permanentemente como si fuera la primera vez.

Retomando los planteamientos de Walter Benjamin, Hito Steyerl (2017) afirma que la historia es una acumulación de escombros que hoy miramos, no desde aquella perspectiva del ángel enmudecido de Paul Klee, sino desde una posición integradora en la cual nosotros somos parte de eso que observamos. Steyerl (2017) afirma que el filósofo alemán fantaseaba con la idea de mover estas fuerzas a fin de «despertar lo que está marchitando» (p. 58) para acceder al núcleo de la vibración y para producir un efecto en el mundo exterior. Así como sucede con los objetos, sus imágenes vibran por sí mismas y resultan de estratificaciones y de tensiones que emergen de tiempos que se reciclan con el cine.

2 La Irpinia es una zona colinosa de La región Campania, en el sur de Italia. El 23 de noviembre de 1980 aconteció un terremoto. El temblor duró noventa segundos y arrasó decenas de pueblos en un área de 17.000 km².

3 Sinopsis: «Desde Cuba, donde el autor se decide a tomar clases en la escuela de cine, comienza a comunicarse por SMS con su madre, que todavía está en Italia, luchando contra el cáncer. Durante su estadía en la isla, el autor emprende una investigación para una posible película, la que el espectador descubre. Al mezclar varias temporalidades, recuerdos recientes y remotos, realidades y fantasías poéticas, películas familiares y rastros de la historia pública, Focareta revela un presente creado tanto por la separación como por el descubrimiento contemporáneo del Yo» (Moretti, 2017, pp. 56-57).



Figura 1. Afiche de *I Vetri Tremano* (2017). Autora: Piera Leonetti

Mi ciudad, Nápoles, está hecha de miles de estrados, esquinas, pliegues, gracias a su conformación topográfica irregular; es una ciudad dominada por el caos que resulta funcional a su forma estratificada y a su carácter vibrante. El mismo Walter Benjamin (2012) la define como «ciudad porosa» o sea, como un cuerpo urbano que no rechaza ninguna influencia histórica ni social, que integra. Esta cualidad integradora hace que su cuerpo sea

capaz de expresarse a sí mismo, no solo a través de la oralidad, sino utilizando la elocuencia de cada gesto. Esa energía es resultado de la superposición de dominaciones por distintas culturas del mediterráneo a lo largo de siglos.

Filmar Nápoles podría paragonarse con el desentierro de un objeto arqueológico, cuyo descubrimiento no solo provoca el asombro de la revelación, sino que el contacto con la imagen misma evoca una energía acumulada en el tiempo. Recordamos aquella escena de Ingrid Bergman en *Viaggio In Italia* (1954), de Roberto Rossellini, en la que va descubriendo las bellezas de la ciudad y sus alrededores hasta que se encuentra con una pareja petrificada por la erupción del volcán Vesubio en Pompeya y cae al suelo en llanto, asombrada por esa visión. Estas fuerzas poderosas pueden ser causa de la destrucción del objeto mismo o del espectador, como nos recuerda Federico Fellini en *Roma* (1972), cuando nos muestra un grupo de arqueólogos que al descubrir unos frescos romanos provocan instantáneamente su deterioro reduciendo las pinturas en polvo. Parece que Fellini quisiera decirnos que las imágenes que provienen de una profundidad tan íntima son material sensible que debe tratarse con cuidado; un uso incorrecto pudiera provocar su implosión y desaparición definitiva.

El material de archivo fotográfico usado en *200,000 Fantômes* (2007), de Jean Gabriel Periot, enfrenta este tipo de problemática. En ella el director presenta primero la pomposidad y la belleza de la Prefectura de Hiroshima⁴ desde distintas perspectivas, y pasa inmediatamente después a la explosión de la bomba atómica: la imagen de monumentalidad se quiebra y da paso a visiones de destrucción y de desolación. El soporte quizás se salve, pero el contenido está comprometido para siempre.

Históricamente, estas fuerzas subyacentes en el cine, como productor de ruinas, han influido en la naturaleza de la imagen, pero hoy —gracias al desarrollo de la tecnología— la imagen numérica (digital) puede ser usada con este propósito de muchas maneras. El juego de compresiones y de formatos, incluido el trabajo de *color-correction*, expone a la imagen digital a una ruptura interna constante, a una alteración sin precedentes. Sin embargo, este es otro asunto que ameritaría ser profundizado de forma independiente. En esta ocasión, nuestras inquietudes sobre el funcionamiento de estas energías en la fase de montaje nos llevan a preguntarnos lo siguiente: ¿hasta dónde podemos confiar hoy, en la era digital, en la veracidad de estas fuerzas? ¿En qué medida no nos arriesgamos a romper definitivamente la imagen y, por lo tanto, toda la estructura de una película?

JUEGO DE RELACIONES

La secuencia del terremoto, en la que utilizo material de archivo en súper 8, termina con la imagen de una carretera marcada por una grieta gigante. Esa grieta rompe el plano en dos partes. De este fotograma roto se pasa al detalle de los hombros de mi madre iluminados por la luz del sol, en donde aparece una sombra que los cruza [Figura 2].

⁴ La Cúpula de Gembaku es el único edificio que permaneció en pie cerca del lugar donde explotó la primera bomba atómica el 6 de agosto de 1945. Hoy se conoce como el Memorial de la paz de Hiroshima, declarado Patrimonio de la Unesco en el 1996.



Figura 2. Fotogramas de *I Vetri Tremano*: imagen de los hombros de mi madre bajo la luz y carretera con grieta

En ese momento, ella experimentaba un período de tregua en su tratamiento del cáncer, pero las metástasis estaban invadiendo, silenciosamente, todo el cuerpo, para terminar rompiéndolo definitivamente.

La continuidad entre la grieta en el camino y el cuerpo cruzado por la sombra es tanto visual como conceptual: la grieta marca la tierra destruida por el terremoto y con él se inicia la transformación del sur de Italia en un lugar de especulación política y económica. Luego aparece el cuerpo enfermo de la madre, hija de esta tierra y expresión del grado ambiental y social al que se alude. Es una imagen *matrioska*, en la que la grieta opera como dispositivo que abre nuevas imágenes, capa por capa, hasta el infinito.

Durante la fase de montaje de *I Vetri Tremano*, observo todos los puntos de contacto entre una imagen y otra. Gracias a estas correspondencias, conecto las imágenes de acuerdo a términos asociativos y disociativos, y provocho intencionalmente un desplazamiento constante de las imágenes de un lugar a otro para conseguir un equilibrio que establezca la posición de todos los planos en la unidad de la narración. Las vibraciones emanadas por las imágenes encuentran en el montaje un espacio donde dialogar.

Jean Louis Comoli (2006) afirma que editar un film ensayo es como pintar, comer o cuidar un jardín, es decir, es una práctica comparable a cualquier rutina diaria, como un ritual chamánico en el cual el material visual es cuestionado y, al mismo tiempo, es el que nos da respuestas. Durante el proceso de montaje prevalece el concepto de *expresión* sobre el de *representación*, en el sentido de que son las imágenes las que dictan la construcción narrativa o cuerpo de la película y no al revés. Esto implica la necesidad de no tener una estructura predeterminada, sino solo notas e ideas que funcionan como líneas guías.

De este tipo de montaje resulta una narrativa que se aleja del sistema cronológico puro —principio, desarrollo y final— para acercarnos a un flujo de imágenes dominadas por pequeñas unidades dramáticas que marcan el desarrollo de la historia. Estas tracciones dramáticas, sembradas durante todo el recorrido de la película, muestran una narración con tendencia a producir una tensión constante en lugar de ser dominadas por giros dramáticos. Rebecca Baron, en una intervención durante la visión de la película, me explicó que el montaje de *I Vetri Tremano* se asemejaba a una ola que en su movimiento encontraba en distintos puntos el hilo rojo de la narración.⁵ Estos encuentros son las vueltas dramáticas que puede ofrecer la película. Roland Barthes (2003) los llama *punctum*, lo que nos involucra en el momento que la imagen nos mira y actúa en la memoria.

Mi madre es un *punctum* de la historia, aparece en varias formas: en mensajes de texto, en imágenes en súper 8, con su cuerpo desnudo registrado en un iPhone, en escenas cotidianas mientras recogía aceitunas con mi padre, etcétera. El cuerpo de mi madre actúa como un detonante —puente— de un sentimiento que se vierte en otras imágenes, como por ejemplo, el pasaje de los hombros iluminados del cuerpo roto a la visión de una iglesia en ruinas, cuyo altar está dominado por una copia de la *Pietà* de Miguel Ángel, funciona como unión conceptual entre la ruina arquitectónica y el cuerpo [Figura 3]. Este concepto acompañará a la película en más momentos expandiéndose en varias de sus partes. Es en ese espacio donde el poder de las imágenes abre la puerta a una fuerza profunda e invisible más allá de su función representativa [Figura 4]. La imagen emerge como un pensamiento en sí mismo y no como un mero significante.

⁵ La experiencia hace referencia a la tutoría que tuve con Rebecca Baron en el ámbito de la Maestría de Cine Ensayo durante 2016 en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños (Cuba).



Figura 3. Fotogramas de *I Vetri Tremano*. Imagen de los hombros iluminados de mi madre y de la Iglesia en ruinas con una copia de la *Pietà*, de Miguel Ángel

IMAGEN SOBREVIVIENTE

Los terremotos están atados a la idea de ruina —alteración de un espacio que se pensaba previamente intacto, completo—. Una casa se convierte en escombros cuando la fuerza liberada es tal que rompe sus cimientos. Si el montaje se enfrenta con la fuerza desatada de las imágenes de escombros puede conseguir alterar el orden original de las imágenes, las cuales deben enfrentarse con la fuerza aniquiladora de la historia. Lo que queda son siempre *imágenes supervivientes* (Didi-Huberman, 2013).



Figura 4. Fotogramas de *I Vetri Tremano*. Correspondencias afectivas: yo sentado frente a una pintura de Tomás Sánchez en La Habana (Cuba) y mis padres, en Italia, sentados en silencio

Las imágenes captadas por mi padre —así como las de todos aquellos que han registrado catástrofes históricas en el contexto de situaciones familiares— tienen la potencialidad de ser apropiadas y recicladas de forma consciente por parte de múltiples autores sucesivos a través del tiempo. La reutilización está marcada no solo por la necesidad de conservar esas imágenes, sino por la obligación de satisfacer una urgencia relacionada con el ensamblaje transversal de distintas escalas de la Historia, comprendiendo y profundizando a través de los microrrelatos triviales los lados imperceptibles de una dimensión histórica

contemporánea global. Esta dimensión está dominada, mayormente, por injusticias sociales y se diluye en los paisajes olvidados entre los planos de fondo de las imágenes recuperadas. El archivo reciclado propone generar un nuevo significado, ofreciéndole un aliento distinto a las intenciones originales, como sucede en la película *The Maelstrom. A family chronicle* (2008), de Péter Forgács, o con la *cámara analítica* de Ricci Lucchi y Gianikian gracias a la cual hacen latir el corazón de un fotograma en peligro de desaparición mediante la grabación del mismo hecho una segunda vez. Esta regrabación salva a la imagen, paradójicamente, por medio de su muerte. Una ruina en la ruina, muerte necesaria e inevitable que tiene el poder de hacer revivir la historia, descubriendo y dando a conocer sus partes oscuras como los horrores de la guerra, del fascismo y del colonialismo (Gianikian & Ricci Lucchi, 2001).

En el poema «Lo sono una forza del passato» (2015), Pier Paolo Pasolini deambula por las periferias del mundo. En este andar se conecta con su entorno y produce imágenes que lo invitan a tomar posición sobre su individualidad y sobre la Historia, un lugar de ruinas sagradas donde buscar los «hermanos que ya no están» (Pasolini, 2015, p. 45). El montaje funciona del mismo modo que el deambular pasoliniano: recoge las fuerzas de las imágenes encontradas para hilar el discurso del autor. Para Pasolini la ruina es similar a un flujo de ausencias y de muerte, nuestra mirada la entiende como un lugar vivo donde la continuidad de la Historia se desarrolla con todas sus contradicciones. El montaje pasa a ser el espacio donde las ruinas vibran y se crea un intercambio libre y consciente para que las ideas circulen y expandan ese juego de relaciones entre el espectador, el autor y las imágenes mismas. La intención de esta necesidad urgente que resulta en el montaje, es construir aquello que a mi parecer Ítalo Svevo (1966) había confiado en una carta a Valerio Jahier: *una esperanza de sanación*.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (2003). *La cámara lúcida*. Torino, Italia: Einaudi.
- Benjamin, W. (2012). *Imágenes que piensan*. Madrid, España: ABADA.
- Comolli, J-L. (2006). *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*. Roma, Italia: Donzelli.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente*. Barcelona, España: Abada.
- Fellini, F. (Director). (1972). *Roma* [Película]. Italia: Ultra Film.
- Focareta, A. (Director). (2016). *I Vetri Tremano* [Película]. Italia, Cuba: Apolide Film, Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV).
- Forgács, P. (Director). (2008). *The Maelstrom. A family chronicle* [Película]. Alemania: IMDb.
- Gianikian, Y., Ricci Lucchi, A. (2001). Introducción al catálogo de la exposición *Non Non Non*. Recuperado de <http://www.hangarbicocca.org/mostra/yervant-gianikian-e-angela-ricci-lucchi-non-non-non/>
- Moretti, P. (2017). *Catalogue Fid Marseille 2017*. Recuperado de <https://www.fidmarseille.org/index.php/fr/archives-mainmenu-90/documents>
- Pasolini, P. P. (2015). *Poesía in forma di rosa*. Milano, Italia: Garzanti.
- Périot, J. G. (Director). (2007). *200,000 Fantômes* [Película]. Francia: IMDb.

Rossellini, R. (Director). (1954). *Viaggio in Italia* [Película]. Italia: IMDb.

Steyerl, H. (2017). *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Svevo, I. (1966). *Epistolario*. Milano, Italia: Dall'Oglio.

Zambrano, M. (1973). *El hombre y lo divino*. En J. Moreno Sanz (ed.). (2011), *María Zambrano, Obras completas III*. Barcelona, España: Galaxia Gutemberg, Círculo Lectores.