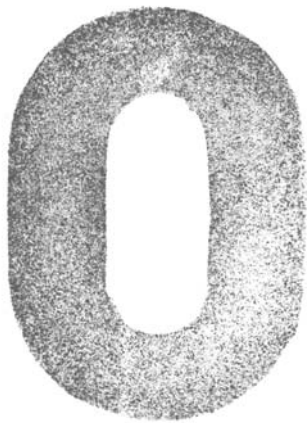


Pop Films

REESCRITOS



Pop Films

Entre el retrato que Warhol —con la cámara móvil— hace de la Velvet y Nico a lo largo de un concierto en Nueva York que interrumpe la policía y el vibrante filme de Whitehead sobre Pink Floyd y su primer concierto en Londres, vemos como en los años sesenta los cineastas y los músicos trabajaron en común en busca de nuevas formas que transformaron la sociedad y sus artes: «La gente siempre me ha dicho que soy un espejo y, si un espejo se contempla en otro espejo, ¿qué se puede ver» (Warhol).

The Velvet Underground and Nico, Andy Warhol, 1966, 70 min, 16 mm

Pink Floyd London '66-'67, Peter Whitehead, 1967, 30 min, vídeo

Apuntes después de rever las películas de Warhol, por Jonas Mekas

Lo que resulta sorprendente al volver a ver las películas de Warhol, todo el conjunto de su obra cinematográfica, es la cantidad, la inmensa galería de gente, de sueños, rostros y temperamentos diferentes que pueblan sus películas. Andy Warhol es el Victor Hugo del cine. O tal vez el Dostoievski, aunque con un toque más negro. Y de nuevo se repite esta preocupación —tal vez tendría que decir obsesión— por la realidad fenoménica, por la realidad concreta que la rodea, mientras intenta apoderarse de ella y registrarla una y otra vez, y siempre se le escapa. Es como si a medida que se va hurgando en los aspectos humanos, mayor fuese el giro hacia los materiales: todos los aspectos se profundizan más entre sí.

La realidad parece estar continuamente moviéndose bajo sus pies, así que adopta otra conducta, enfocándola desde otro ángulo, una y otra vez, con una insistencia y una obsesión tan incansables que se acercan a la grandeza y a la locura. Sí, sólo en una fábrica, sólo podría hacerse en una fábrica, no con el esfuerzo humano. No, el

Pink Floyd London, Peter Whitehead



rostro en pantalla durante el tiempo que sea necesario no lo revela todo: ni tampoco las interminables conversaciones lo revelan ni lo registran todo, no revelan totalmente la existencia. Así que hace zooms hacia adelante y hacia atrás, y gira la cámara salvajemente en el Dom, y en el estudio, intentando captar ESTO a través del propio medio, los materiales y las posibilidades de su medio, indirectamente, furtivamente, desde los lados —colocando trampas ciegas para captar la verdad, la realidad, la existencia—, y tampoco así lo consigue.

De manera que se va a las dos pantallas, a las tres pantallas, a las superposiciones y las luces estroboscópicas, a la música —o simplemente deja la cámara sola, tal vez ella lo logre cuando no la vea nadie, contemplando ESO en solitario, como la mirada de un recién nacido—, tal vez ESTO esté allí, pero no sabemos cómo podemos verlo de nuevo, sí, cómo verlo, o cómo mirar el mundo como si nunca no lo hubiésemos visto. Por este motivo coloca la cámara en aquel lugar, y la cámara observa la vida: la mira fijamente, como un recién nacido. Y esta mirada desnuda es difícil de soportar, de manera que se toma conciencia de ella, y uno comienza a mostrarse al niño, enseñándole lo que nunca enseñaría ni a sus amigos más próximos, determinadas emociones secretas, determinados movimientos del alma, secretos, sutiles, frágiles y curiosos.

«Experimentar las cosas y los objetos como cosas y objetos es el resultado de mantener determinadas actitudes, y mantenerlas y aplicarlas requiere un esfuerzo constante.» (Sinclair)

El otro día estaba hojeando algunos textos de inglés antiguo. Después saqué *La Chanson de Roland* y *Vogelwilde*. ¡Ah, la belleza del francés antiguo, del viejo alemán y del inglés antiguo! ¿Por qué será que los idiomas parecen cobrar mayor dureza con el paso del tiempo? Parecen perder esas asperezas, esa calidad terrosa. O serán sólo una ilusión, todos esos espacios misteriosos, esos lugares, esa calidad terrosa. Pensé, en cualquier caso, que el lenguaje de las películas de Warhol [...] tiene esas asperezas, esas zonas enigmáticas en las cuales la imaginación puede vagar libremente, donde podemos erigir nuestras propias texturas y estructuras de trasfondo —esos vacíos y espacios misteriosos, esos ruidos confusos que pueden ser interpretados de dos, tres, cuatro, diez maneras distintas—, ese sonido crujiente, esa falta de refinamiento que en un momento determinado se carga de significados personales.

Peter Whitehead. *La exigencia de la alegría*

De la abstracción plástica al reportaje documental, de la investigación física a la política panfletaria, del ensayo autobiográfico a la demostración de los poderes del montaje, del trabajo gráfico y de texturas a la reivindicación militante: la obra de Whitehead cumple una síntesis excepcional, abierta a todas las dimensiones del cine de vanguardia, y tiende a una explosión perceptiva y una fusión eufórica con el fenómeno.

«[...] la alegría en la vida viene dada por el hecho de encontrar a alguien o ver algo que es tan REAL para nosotros que nos olvidamos de nosotros mismos, de nuestra soledad, por un segundo, un minuto, tal vez años. Escapamos de esta absurdidad creyendo deliberadamente y conscientemente en esos momentos de comunión con el mundo fuera de nosotros.» (1)

Una investigación como ésta no excluye su contrapunto melancólico, y entendemos, al descubrir esta obra magnífica, por qué Whitehead inspiró el personaje interpretado por David Hemmings en *Blow-up* (1966), de Antonioni. Peter Whitehead, o la creación de un *Wholly Cinema*.

El trabajo de Whitehead vuelve a nosotros hoy, distribuido por los hermanos Maysles, y al instante pasa a ser indispensable para nuestro paisaje mental. ¿Por qué? Porque ha fijado ampliamente el vocabulario de intercambios entre la imagen y la música pop de una forma inventiva, radical y enérgica que ha dado lugar a muchas burdas imitaciones. Whitehead filmó como nadie las primeras actuaciones de Pink Floyd y The Rolling Stones, hizo clips para Nico, Jimi Hendrix, Eric Burdon and the New Animals, Jimmy James and The Vagabonds... La manera en que filmó el concierto de Led Zeppelin en el Royal Albert Hall de Londres en 1970, cuando sólo disponía de dos cámaras de 16 mm y de su intuición creativa, no sólo nos ofrece la obra maestra de los filmes de conciertos, sino también una admirable lección de cine, montaje, empatía.

Para Whitehead, la alianza entre cine y música lleva a una explosión de los sentidos que constituye la versión profana, colectiva y auténticamente popular de los éxtasis rituales. *London '66 - Pink Floyd*, treinta minutos de puro genio rítmico —digno del *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* realizado el mismo año por Ronald Nameth—, ofrece un precioso documento, capturado en un estudio, la versión larga de *Interstellar Overdrive* (su única grabación

Como la música de La Monte Young, en la que, mientras la escuchamos, podemos proyectar un montón de nuestras propias melodías. Esta viene a ser la diferencia más notable entre el lenguaje del nuevo cine (*underground*) y el lenguaje filmico del cine antiguo. Lo único que pasa es que, normalmente, *antiguo* se refiere a los orígenes, a las fuentes: en cambio, en cine, hasta ahora *antiguo* significaba todo aquello que se había vuelto tan refinado, que había llegado a tal grado de funcionalidad, especialización y efectividad que había perdido todo el misterio y todos sus orígenes. El único paralelismo entre el inglés antiguo y una noción similar en el campo del cine sería hablar de Lumière. Y aquí acudió el primer cine de Andy Warhol: al cine de los Lumière. Warhol lo hizo muy instintivamente, pero con este acto rehabilitó el significado de lo antiguo en el cine, haciéndolo retroceder hasta sus verdaderos orígenes. Al mismo tiempo se convirtió en el primer creador cinematográfico moderno que regresó a los orígenes para reajustar su arte, para reenfocar el medio.

Mekas, Jonas (1989). *Notes after reseeing the movies of Andy Warhol*. Londres: BFI.



The Velvet Underground and Nico

conocida), y lo sitúa en montaje paralelo con el happening *14 Hour Technicolour Dream*, en el cual podemos vislumbrar los primeros caminos cruzados de Yoko Ono y John Lennon. Esta estructura en montaje paralelo fue probablemente la fuente de inspiración de Godard para *One + One* (1968). Whitehead había transcrito y traducido cuatro películas de Godard (*À bout de souffle* [1960], *Le Petit soldat* [1960], *Alphaville* [1965] y *Pierrot le fou* [1965]), creando en la práctica una editorial *ad hoc*, Immediate Publishing Company, que más tarde sería Lorrimer Publishing, al igual que Fassbinder creó hipotéticamente una editorial para publicar los guiones de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Whitehead también produjo una de las revistas de cine más radicales de su tiempo, *Afterimage*, editada por Simon Field y Peter Sainsbury, que publicó la primera versión inglesa de *Hacia el tercer cine*, de Fernando Solanas y Octavio Getino, así como entrevistas con Philippe Garrel, Andy Warhol, el grupo Newsreel... Godard contribuyó a *Afterimage* con un texto crucial: «What is to be Done», en 1970.

(1) Peter Whitehead (1967). «I Destroy Therefore I Am» (<http://www.thestickingplace.com/film/in-the-beginning/article-destroy.php>).

Nicole Brenez, *Rouge*, n.º 10, 2006.



Programadores: Núria Aidelman
i Gonzalo de Lucas