

RUHR, JAMES BENNING

Estados Unidos, vídeo HD, 121 min

James Benning no es del todo Stravinsky, y su primera obra en vídeo de alta definición (y primera obra rodada fuera de los Estados Unidos) no es exactamente La consagración de la primavera, pero el estreno de Ruhr en la Semana de Cine de Duisburgo arrastró cierta anticipación nerviosa. Tras décadas rodando en 16 mm y abandonarlo debido a incesantes problemas de revelado y proyección, Benning optó por sumergirse en un nuevo territorio: la proyección digital. Ojalá pudiera decir que la presentación fue sobre ruedas, pero tras una preparación técnica que pasó desapercibida y una presentación excesivamente grandilocuente, la primera imagen digital salió del harddrive y llenó la pantalla de forma gloriosa hasta que se produjo un desbarajuste con el audio. Afortunadamente las alteraciones auditivas tanto en pantalla como en la sala (las segundas ofrecidas por un público alemán dado a la expresión oral) fueron apagándose hacia la monumental segunda parte del filme. No hubo daños; al fin y al cabo, las circunstancias fueron un retrato de nuestro presente y una predicción para el futuro en lo referente a la tecnología.

El cambio de Benning de 16 mm a digital no es tan drástico como pueda parecer a simple vista: lleva años montando y experimentando con sonido digital con el programa Pro Tools. El rodaje en HD le ha dado la posibilidad de jugar con otros tipos de limitaciones técnicas, tal y como anunció en su tráiler para la Viennale, Fire and Rain, una toma descartada de Ruhr que condensa una parte del proceso siderúrgico en unos 60 segundos a través de cortes invisibles. Podríamos calificar dichas acciones como «trampillas», pero tal lenguaje descalificaría casi todo el arte mecánico contemporáneo, desde las imágenes de Jeff Wall hasta cualquier obra del complejo industrial del cine comercial que utilice un intermediario digital. Con el cine digital nos adentramos en un espacio en el que lo «real» no tiene significado; Benning, en cambio, utiliza todos los medios disponibles para crear

lo que podríamos denominar como «documento dirigido por la realidad». El aspecto que más inmediatamente nos impacta del cambio tecnológico-metodológico de Benning es una diferencia innegable en la calidad de imagen y en la percepción de la realidad. La imagen digital es más plástica y pictórica que la de 16 mm, con un nuevo nivel de precisión que revela detalles antes inimaginables, y Benning pinta aquí a gran escala —a veces incluso a escala romántica— con imágenes deliberadamente construidas y diseñadas para envolver al público y un sonido (que a veces incorpora zumbidos electrónicos) que busca el mismo efecto: esa capacidad cinemática de cautivar al público demuestra que sigue estando donde pertenece su obra, en el cine.

A pesar de que la penúltima obra de Benning, RR (de railroad, red ferroviaria), no era un documental natural, la única crítica pertinente que se le dedicó fue que no dejó el suficiente tiempo en las tomas antes y después de que los trenes protagonistas dividieran el encuadre en dos, negando así a cada espacio la estasis esencial para que el espectador tuviera tiempo para adentrarse en ellos. Al rodar Ruhr, Benning se ha tomado muy en serio dichos planteamientos críticos: en las primeras seis tomas, que varían en longitud de 6 a 17 minutos, los espacios que Benning decide fotografiar son un registro enciclopédico de todos sus detalles, desde los colores de las prendas de los musulmanes inmersos en su oración hasta los colores de las persianas de las casas de un barrio típico de clase trabajadora. La estrategia principal de Benning es documentar actividades que se repiten varias veces durante cada toma, empezando por los coches que atraviesan el túnel vistos en el desplegable central de cinemascopio n.º 40. Vemos y oímos tanto la causa como el efecto: el sonido reverberante de los coches a medida que se van acercando, el pequeño polvorín que levantan al pasar por el asfalto una vez desaparecen en la distancia; en otras tomas las pequeñas corrientes de aire que menean las ramas y hojas de los árboles tras el paso de aviones sobre el aeropuerto de Dusseldorf y después el magnífico rugido de los aviones a través de los

árboles cuando ya han desaparecido. En Ruhr Benning nos muestra que no existen los momentos de calma total, sino estados intermedios entre actividades: la cámara digital capta tanto la anticipación de los inminentes vaivenes como la sutil sensualidad de todo lo que vive por sí solo.

Es ésta una postura filosófica, una forma de experimentar la belleza del mundo que se inclina a quitar importancia a la sustancia de cada acción; lo que importa es que simplemente documentamos cada imagen como tal (y la verdad es que necesitamos estar dentro de un cine, sin distracciones, para otorgarles la atención que requieren). Pero dado que somos humanos, nos motiva la búsqueda de significado. Si existe una tesis presente en Ruhr, tal vez convendría ligarla a aquello que Benning persiguió en California Trilogy, que también examina las relaciones sociolaborales en otro valle. En lo referente a la toma en la que un trabajador elimina el graffiti de la escultura de Richard Serra, Ruhr deja caer la pregunta sobre quién decide qué es arte: la escultura en sí misma o el graffiti que va desapareciendo, convirtiendo una declaración de amor en un corazón partido. (Aquí sí que fueron una gran distracción los problemas técnicos de sonido en Duisburgo, aunque la experiencia adecuada de esta toma podría provocar dolor de cabeza a varios espectadores enervados.)

La tensión entre documentar e interpretar culmina en la toma final, la cual destaca en el filme tanto por su contenido como por su duración de una hora (las primeras seis tomas, que duran una hora en total, se presentan bajo el título «1» y la última toma bajo el título «2»). Liberado de la necesidad de cambiar de bovina, Benning despliega sus recursos en una cautivadora toma de la fábrica de Coca-Cola en Schwelgern, que cada diez minutos emite agua convertida en vapor y crea unas maravillosas nubes de humo que se expanden más allá de la estructura de madera de la torre. Según se va repitiendo, rodeada de las nubes que va creando, la imagen adquiere un tono psicodélico con cada formación floreciendo en colores variados, una función de la irre-

gularidad del vapor en sí mismo y de los cambios de luz en la imagen. Hacia el final de esta hora hipnótica, además, aparece algo que puede que se trate de una alucinación: mientras la toma se va oscureciendo más rápido que en la vida real —Benning condensa aquí 90 minutos en 60, lo cual acelera el proceso natural del atardecer— os aseguro que vi momentos de pixelación digital en los puntos más oscuros de la imagen. Fuera o no real —Benning lo niega— esta desintegración de la imagen en partículas menores supone el impacto de llamar la atención sobre el soporte digital y permite que el medio, aunque sea sólo por un instante, tome las riendas.

La toma de la torre, tal vez inspirada por Empire (1964) de Warhol —imaginen lo que Warhol hubiera hecho en digital— acarrea asociaciones con otros edificios neoyorquinos envueltos en humo y llamas. A pesar del ruido de aviones que invade el espacio de la torre en el primer minuto de la toma (seguido por el sonido de la sirena), Benning dice que no había visto la conexión con las Torres Gemelas hasta que empezó a montar el filme. Tomémonos este comentario como queramos, pero dentro del contexto de varias de las tomas de Ruhr —los aviones que sobrevuelan Dusseldorf, el complejo movimiento de cuerpos de musulmanes rezando, que a veces cubre completamente la cámara—, hagan ustedes la suma. Pero tal y como Benning afirmó en uno de los afamados y eternos debates en Duisburgo, las imágenes que hemos acabado asociando con el 11-S no son propiedad de nadie y debemos reclamarlas a los responsables. En otras palabras, la interpretación que se hace de las imágenes dice más de los espectadores que la película en sí. Además de ser un rompecabezas, el primer largo digital de Benning es su mayor aproximación al terreno del pensamiento crítico. Más allá de una serie de imágenes específicas, Ruhr es más acertadamente un filme sobre la propia creación de la imagen.

Cinemascopio n.º 41

Programadora: Laida Lertxundi