



Left Handed Memories, 1989, Michele Fleming

25.01.18

Jueves 19:30 h

LA PANTALLA ESCRITA. LAS PELÍCULAS DE MICHELE FLEMING

A pesar de ser una de las profesoras más generosas y queridas por toda una generación de cineastas, desde Apichatpong Weerasethakul hasta David Gatten, las películas de Shellie Fleming se han mostrado en muy pocas ocasiones. Cuando falleció en diciembre de 2013, decenas de estudiantes de la School of the Art Institute de Chicago escribieron dedicatorias mostrando su admiración hacia la persona y su trabajo, puesto que Fleming fue para muchos de ellos tanto una guía en lo personal como una influencia artística.

En sus películas, todas ellas realizadas en 16mm, confluyen diferentes técnicas, como la inserción de fotografías y tiras de celuloide o la combinación de capas superpuestas en color y blanco y negro, además de distintos procesos para obtener sus reencuadres, que llevaron a Fleming a ser comparada con Joseph Cornell y sus cajas mágicas. Junto con estas técnicas propias del collage, la cineasta recurrió a la repetición de ciertos motivos visuales (entre ellos, la emblemática caracola marina) o a las alusiones, en consonancia con su forma fragmentaria de filmar los cuerpos (las manos y los gestos resultan especialmente misteriosos en su imaginario). Igualmente particular es su uso de las diferentes voces en off —como la de su padre en *Life/Expectancy*, donde se mezcla la vida solitaria de una mujer con los pasajes de un libro de psicología— o de los textos escritos con que elabora decenas de formas de “puesta en página” en el interior de ese otro marco que es la pantalla de cine.

Michele Fleming:

Left Handed Memories, 1989, Estados Unidos, 15 min

Private Property (Public Domain), 1991, Estados Unidos, 12 min

Devotio Moderna, 1993, Estados Unidos, 10 min

Life/Expectancy, 1999, Estados Unidos, 30 min.

Duración total: 70min

Proyección en 16mm. VOSC.

Copias cortesía del Academy Film Archive.

«Cuando era niña, tenía una hermosa colección de caracolas», escribe Michele Fleming en la pantalla al comienzo de *Private Property (Public Domain)*. Todo el mundo sabe que un soplo de aire en las paredes de una caracola es suficiente para hacer vibrar, capa tras capa, todas las moléculas del interior. La concha roja, esmaltada y brillante, dibuja una espiral en la pantalla. Una mano la acaricia, la gira hacia la cámara y la acerca al objetivo. El orificio funde la imagen a negro. Una voz nos dice: «Escucha». Habitualmente, las perturbaciones fluctuantes del aire o del agua nos recuerdan al sonido del choque de las olas. Pero Fleming, aquí, no está activando un recuerdo, sino una disociación. El agua que escuchamos y el agua que vemos no es la misma. Los murmullos que antes eran imperceptibles para nosotros (el relato íntimo), puesto que solo podemos acceder a un reducido intervalo de frecuencias, han desencadenado ahora una espiral de recuerdos.

«La vida solo se puede entender hacia atrás, pero hay que vivirla hacia delante». Con esta cita de Søren Kierkegaard comienza *Left Handed Memories*, donde otra voz habla de unos recuerdos que se intercambian como si fueran cromos de béisbol. La chica, que lleva años cayendo por un agujero, ha aprendido a ver en la oscuridad (¿cómo no recordar la historia del insoportable color de los tulipanes de *Devotio Moderna*?). En *Private Property*, una joven desea que nadie lea su diario, pues teme ser malinterpretada incluso por sí misma. Una mujer se ve incapaz de escribir giros o desarrollos en *Life/Expectancy*: sus historias terminan donde empiezan; está cansada de que le repitan lo insignificantes que son los detalles. Sin duda, en el cine de Fleming la experiencia de la escritura pasa por la tristeza. Por un lado, los criticados microorganismos en los que solo se ve el paso del tiempo, sin conflictos ni dramas, como en el time-lapse del jardín de *Life/Expectancy*; por el otro, la ficción disfrazada de hecho, frente a la necesidad de no llamar a todo «mentira», de no diferenciar entre verdad e ilusión. Las voces fantasean también con la victoria de los antiguos griegos, con las moralejas sin historias, con los cuentos sin principio-desarrollo-final; o se lamentan ante la épica de los mitos y las leyendas «como las páginas de un libro», en blanco y negro, la proliferación de las historias en la religión o la filosofía —e incluso en la poesía, la pintura, la música o las matemáticas—, o esa memoria perversa de las lágrimas falsas, la de los libros escritos por los vencedores que repiten las mentiras de la Historia.

La voz, las voces: lenguas desconocidas, mantras, emisoras de radio, diálogos remontados de películas («algunos de los recuerdos más antiguos son recuerdos de cine»), construcciones que vuelven de una película a otra («el líquido que probé es cálido y salado como el mar»), voces que sustituyen posiblemente a la de la cineasta («cuando alguien te pregunta si tu trabajo es autobiográfico», contestas: no, no exactamente, y sonrías enigmáticamente», Diane Schoemperlen)... El coro de voces que ha orquestado Fleming cuestiona el léxico («catolicismo», «simulacro de incendio», «vasija de fuego», «pregunta», «fuente» o «lágrima» son algunas de las palabras que aparecen en un diccionario) y anuncia o denuncia un conjunto de textos escritos, «citados o plagiados», como leemos al final de *Private Property* («cuando empecé a dar clases, suspendió casi a un cuarto de la clase por plagio. Poco sabía ella de esta época que llamamos posmodernismo»; «no tenía vocabulario (...) se escondía, citaba a los otros»).

En el cine de Fleming, las palabras hablan en imágenes («Carne en piedra [...] Piedra en luz. [...] Carne en luz» [Devotio Moderna]), las propulsan: en *Private Property*, por ejemplo, la palabra «viaje» nos llevará a las líneas amarillas de una carretera y a varios fotogramas-recuerdo (los flashes de unos árboles pasando por la ventanilla de un coche). Otras veces, es la imagen la que se proyecta en el texto (como cuando vemos la caracola y luego la palabra que la designa: un referente objetivo). Los segmentos de oración, ocupando unos

pocos fotogramas, se encadenan y se desvanecen con la misma cadencia con la que pasaríamos las páginas de un delicado libro. En *Life/Expectancy*, las entradas-cita —arquetipo/experiencia personal; humor negro/atracción hacia el mal; persona/máscara, sombra/inconsciente; animus/fuerza del alma— casi siempre se transcriben y se leen, pero, cuando falta la palabra o la voz, buscamos proyectar un elemento en el otro (que las palabras se superpongan sobre una imagen o floten sobre el fondo negro será igualmente determinante).

Pero cada constelación de textos arrastra una constelación de imágenes: en *Private Property*, una mujer bañándose, árboles, dunas, un reloj de arena formando una montaña de imágenes-tiempo; en *Left Handed Memories*, una mujer acostada, una materia-tela roja superpuesta cuyos pliegues, que recuerdan el crepitar del fuego, parecen alterar su sueño de una capa a otra; en *Devotio Moderna* las superposiciones, en las que las imágenes se agreden o complementan, como el rojo que lucha contra el blanco y negro. Las batallas de la memoria, que también dejan sus marcas materiales (arañazos, rasguños), se encadenan a través del cine en *Life/Expectancy*: la bombilla de un proyector, algunas motas de polvo revoloteando, una telaraña iluminada, un gánster reflejado en varios espejos que, pistola en mano, apunta a una mujer, el cristal roto por el disparo. En otra escena del film, vemos a una pareja de baile y a unos acróbatas al ritmo de un gramófono, equiparado, como las vías de un tren, con el sonido del proyector. Contemplados así, los estudios de Muybridge proclaman al ralenti como la herramienta privilegiada para explorar cómo se configura la representación de la memoria, principal inquietud de Fleming. En *Left Handed Memories*, la cineasta entra y sale de plano reencuadrando con un marco algunas pinturas, focalizando la atención en nuevas zonas o solapando y montando las obras (un crucificado junto a las víctimas del *Guernica* o *El grito* de Munch). En *Life/Expectancy*, la imagen de una mujer y un niño con los brazos levantados, como en una imagen de guerra, se convierte en foto de la imagen, sostenida por una mano; y, de ahí, en la foto de la mano que sostiene la foto. En *Private Property*, se lanza una antigua colección de polaroids (álbum informe, memoria amontonada). Posteriormente, dentro de cada marco de cada Polaroid, las imágenes comienzan a moverse (palmeras, cuerpos, rostros). En esta segunda vida de las imágenes, la caracola aparece dentro de otro marco, doblemente impresionada, un objeto de fotografía-cine, como uno de esos 11/8/3 strips inmóviles de la mesa de luz de *Left Handed Memories*, ese que terminará moviéndose y ocupando toda la pantalla. ¿Desapareció el encuadre? No, sigue estando ahí. La cosa y el objeto. Encuadres de encuadres, recuerdos de recuerdos.

En otra mesa de luz, los strips reflejan una mano a contraluz sobre la que viene a superponerse no solo una pantalla en la que se proyecta una cola de película, sino una segunda mano en blanco y negro, que parece posarse o acariciar a la primera, recortada y aislada de un gran diccionario (su piel es la piel rugosa de la cubierta). *Strip* + marco + superposición: el doble sentido de la palabra *frame* permite expandir la imagen-memoria. En otro momento, una vela baila sobre un grupo de fotogramas suspendidos, horizontalmente, en el negro. Una bola de fuego —el final del fotograma— hace desaparecer todas las imágenes. Los fotogramas corren en todas las direcciones, como si se hubieran colocado en un carril de luz entre los dos brazos de una rebobinadora (¿y la *optical printer*?). Dependiendo del número de fotogramas mostrados, la relación espacio-tiempo entre el primero y el último reactualiza la correspondencia presente-pasado-futuro. Todo fotograma es un recuerdo del siguiente y un anticipo del anterior. Esta pantalla muestra todos los tiempos simultáneamente.

Francisco Algarín Navarro

Próxima proyección:

28.01.18

Domingo 18:30h

“NIPPON”: FURUYASHIKI VILLAGE
VIDA Y LENGUAJE DEL ARROZ.