

Reducciones de memoria, pigmentos de vida.

Rolls: 1971, de Robert Huot

Contrario al capitalismo cultural, Robert Huot abandona Nueva York y se refugia en una granja de vacas. Allí filma *Rolls: 1971* —anverso posible de Zorns Lemma—, en la que encuentra una posible alternativa a partir de la informalidad de los diarios filmados, alternando exposición y descomposición mediante un montaje audaz, como una «reducción» a pigmentos que fija la experiencia, sin apresarla.

Rolls: 1971, 1972, 16 mm, 97 min.

Rolls: 1971 es tan poderosa e inusual en sus efectos emocionales que se hace arduo hablar de ella. Para su creación, Huot empleó veintidós rollos de película filmados a lo largo de 1971, junto con pizcas de otros metrajés encontrados y fotografías tomadas en el mismo periodo. Además, incluyó una cantidad importante de imaginaria personal (alguna sexualmente explícita), mayormente relacionada consigo mismo, Twyla Tharp (ella y Huot estaban casados entonces) y su hijo Jesse. Toda esta variedad se integra en una compleja y extremadamente sugerente estrategia de montaje, que consiste en la presentación de las imágenes de dos modos bien distintos. En trece ocasiones, Huot incluye los rollos completos, sin editar —también las colas— tal y como hizo sistemáticamente en *One Year (1970)*. Sin embargo, a cada una de estas trece bobinas la precede y sucede un pasaje compuesto exactamente por 252 planos de un segundo extraídos tanto de esas mismas trece bobinas como de las nueve restantes y metraje adicional. Estos pasajes —catorce en total— están organizados según un patrón complejo que permite una variedad considerable en los tipos de yuxtaposición entre las unidades de segundo.

La radical disparidad entre unidades se sucede a lo largo de cada uno de los pasajes; de hecho, hacia el final, donde cada segundo suele contener varios fragmentos de información diversa, el bombardeo se intensifica. El ritmo implacable de estos pasajes de un segundo ofrece una cantidad de información bastante confusa para los espectadores (sobre todo durante un primer visionado, antes de asumir la naturaleza repetitiva del esquema), y la cambiante imaginaria en colisión permite implicar al espectador en un rango amplio de consideraciones formales y temáticas. Las yuxtaposiciones de un segundo, por ejemplo, a menudo parecen implicar relaciones, algunas de las cuales son complejas y estratificadas (un plano de un bulldócer arañando la tierra se sucede

próximo a otro en que Huot ha rayado directamente una superficie negra); otras más bien sorprenden por sus implicaturas potenciales (en al menos un caso, la inseminación artificial de una vaca aparece junto al plano de Tharp amamantando a Jesse Huot). A veces el ojo divisa un aspecto particular en una consecución de planos que, al menos durante unos segundos, se convierte en motivo. A menudo se es consciente de la interacción entre los diferentes granos según el tipo de película y aspectos del imaginario tales como copos de nieve o gotas de semen. De forma más general la implicación suele ocurrir cuando los espectadores advierten que las unidades de un segundo se distribuyen según un patrón determinado y se sumergen en determinar sus propias pautas. La complejidad del esquema logra sostener durante largo tiempo esa gran curiosidad.

De las trece bobinas intactas (muchas de las cuales están filmadas ininterrumpidamente desde una única posición de la cámara), que generalmente producen un «respiro» de los pasajes laboriosos, algunas demandan otros tipos de implicación. El rollo de la gran nevada (el primero en ser mostrado completo en la película) empeña los ojos del espectador en el proceso de constante ajuste y reajuste entre el primer plano y el fondo; el de Tharp amamantando a Jesse Huot (el segundo completo) se configura de tal forma que mientras los que miran son capaces de reconocer lo representado, un minuto completo puede pasar sin que la composición completa pueda apreciarse y comprenderse. Quizá la bobina completa más desconcertante (la quinta) sea el explícito primer plano de Huot masturbándose, que se conforma de modo que incluso los espectadores incómodos con el contenido de la imagen, que normalmente apartarían la vista, llegan a involucrarse en descifrar en detalle lo que ven. Para realizar esta bobina, Huot se colocó cubriendo el espejo y filmando descendientemente, en vertical, su cuerpo; la imagen está fragmentada, de modo que el

misterio de la situación no se descubre hasta que Huot eyacula y el semen se estampa en la superficie del espejo. Otros rollos, menos formales, provocan implicaciones distintas: uno disfruta descubriendo rituales accidentales mientras Huot y Tharp desenrollan un gran, gran lienzo (de hecho, el primero de las pinturas-diario de Huot); sigue los movimientos impredecibles de un grupo de crías de gato juguetonas, que salen y entran en plano; etcétera.

La fortísima implicación en que Huot predispone al espectador en *Rolls: 1971*, funciona de acuerdo a su empeño por comunicar una visión, encarnada en el contenido y organización del film. La combinación amalgamada de dos acercamientos, radicalmente distintos, de forma combativa, y el empleo de esta forma para presentar imágenes tan abiertas y reveladoras que su empleo requiere una vulnerabilidad personal equivalente al poder formal de la película, resulta en un extremadamente extraño trabajo autobiográfico donde los inusuales tipos de «perspectiva» están completamente indeterminados. Mientras que la falta de contención hace que Huot se arriesgue a parecer poco modesto y autocomplaciente para el espectador, ésta añade un elemento crucial para la película completa: forzando una aproximación tan íntima entre cineasta y espectador, las reflexiones más graves en torno a cómo debe ser una película, cómo relacionarse con la vida personal del espectador, difícilmente pueden obviarse. De todos modos, *Rolls: 1971* cumple más funciones que la de servir de catalizador general para las reconsideraciones del espectador frente a sus presuposiciones habituales. Detalles de la película sugieren fructíferas modificaciones en lo que muchos espectadores tienden a aceptar como normal. La decisión de Huot de emplear solo dos duraciones —un segundo, una bobina— crea un efecto de nivelación por el que los juicios sobre la «normalidad» jerárquica se suspenden. Arar el campo, mirar un cuadro, mantener relaciones sexuales, mirar un paisaje, conducir un coche, etc., todas aparecen como íntegras, partes importantes de la vida en las que la salud de cada individuo viene determinada por su habilidad para funcionar efectivamente en el ecosistema y relacionarse fructíferamente entre sí. El consumismo y los patrones institucionales y sociológicos que se cuelan en la vida, en concreto aquellos que tienden a debilitar la dignidad de los individuos o a desconectar a las personas de sus elementales necesidades y deseos físicos, implícitamente son rechazados al ser excluidos. A lo largo del film se implican alternativas concretas. Cómo presenta Huot la vida familiar o la sexualidad son ejemplos especialmente paradigmáticos.

Una dimensión final importante en la visión de Huot en *Rolls: 1971* se sugiere mediante elementos de la estructura que evitan que se haga completamente predecible. Uno es el material misceláneo, última adición a los patrones de un segundo. Incluso en un primer visionado, rápidamente se tiene la percepción de que, a pesar del esquema general de los planos de un segundo de una aparente regularidad perfecta, este patrón se descompone hacia su final como resultado de añadir un considerable número de material nuevo en orden indefinido: tomas de una película en la televisión captada en un espejo; una vaca siendo inseminada artificialmente; rayones en superficie negra, metraje de tractores cubierto con pintura pintada directamente en el coloide; metraje en color de una *stripper*, etc. Y como incluso en el examen más minucioso de este material no se revela una organización clara, no es sorprendente enterarse de que fue seleccionado al azar de los *out-takes* almacenados en una caja durante la construcción de otras películas. La estructura última de la película tiene un cabo suelto similar. Durante mi primer visionado de *Rolls: 1971*, asumí que acabaría en el momento en que hubiese visto por entero toda la imagería, tanto en las bobinas completas como en la descomposición de unidades de un segundo; y tal fue mi sorpresa cuando, en el pasaje consecutivo al decimotercer rollo completo, comenzaron a aparecer intervalos de oscuridad de un segundo, indicando el final. El que Huot establezca todo un mecanismo de repeticiones para, en última instancia, negarse a realizarlo hasta su presupuesta conclusión, interesa en tanto sus implicaciones temáticas. El único elemento que cohesiona la multiplicidad que presenta *Rolls: 1971* es su participación en un proceso continuo de desarrollo y creatividad: un bebé aprende a comer, a sostenerse en pie, a reconocer a sus padres; un hombre y una mujer se exploran a sí mismos y al otro sexual y estéticamente; el cambio de las estaciones conlleva un nuevo ciclo de plantación y cosecha; y el espectador desarrolla su atención y sensibilidad junto con esos procesos. Finalizando la película con aún casi todas las actividades en curso, Huot se resiste al confinamiento implícito de la estructura en la necesidad de una creación evolutiva; en lugar de apuntalar con un rígido plano final, *Rolls: 1971* invita al espectador a involucrarse en el infinito proceso, más allá de la película, de hacer la vida humana más genuina, más satisfactoria.

[Extractos de Macdonald, Scott (1980), «Surprise! the films of Robert Huot: 1967 to 1972», en *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 5, n.º 3), pp. 297-318]

Próxima proyección: ***Espacios entre las imágenes. El cine de Daïchi Saïto.***

Con la presencia de Daïchi Saïto.

Domingo 28 de febrero, 18.30h.