

LAV DÍAZ

El estilo visual y narrativo de Lav Diaz (nacido en Mindanao, Filipinas, en 1958, y cuyo nombre completo es Lavrente Indico Diaz) ha experimentado constantes cambios desde su primera producción, *Burger Boys* (1999) –la historia de un atraco, tan surrealista que el propio productor pospuso su estreno–, pasando por su primer largometraje comercial *The Criminal of Barrio Concepcion* (1998), hasta su primera obra realmente personal, de cuatro horas de duración, *Batang West Side* (2001)

Evolution of a Filipino Family (2004) se podría considerar como la versión de Lav Diaz de *Novecento* (1976), la famosa obra de Bernardo Bertolucci. Con un metraje de 10 horas y 47 minutos, nos relata una historia épica y peligrosamente ambiciosa, con un trasfondo histórico-político. Si la película tiene algunos “peros”, esos serían los saltos confusos entre video de formato digital y de 16mm de, aunque su “culpa” se podría perdonar por las propias circunstancias: por un lado, Lav no pudo recaudar fondos para conseguir más película de 16 mm; por otro, sus aspiraciones de ser ni más ni menos que una crónica de acontecimientos históricos mayores, como los acaecidos el 21 de septiembre de 1972 (que incluyen la declaración de la ley marcial establecida por el expresidente Ferdinand E. Marcos), pasando por su caída en 1986 y sustitución por Corazón Aquino, hasta la Masacre de Mendiola un año después, en la que unos campesinos que protestaban fueron acibillados por la policía (fue en ese momento cuando el mandato de Aquino perdió su brillo), todo siempre visto a través de los ojos de dos familias filipinas.

Para ser una obra de semejante envergadura (duplica la duración de la versión más larga de la obra maestra de Bertolucci) es tremendamente austera: fue la primera incursión de Lav en el video digital, a la vez que su primer intento de rodar en blanco y negro (comenzó a filmar en 16mm en 1994). Además, la puesta en escena es asombrosamente ligera, sin dar excusas ni explicaciones salta del pasado al presente, de la ficción al documental, de una familia a otra.

Si en la película de Bertolucci encontramos un caos de violencia, sensualidad y color, la película de Lav está construida con elementos muy atípicos y extraños: por un lado una serie de radionovelas que sirven tanto de comedia ligera y refrescante como de parodia para poner de relieve la tendencia de los típicos melodramas filipinos; por el otro una trama secundaria sobre la operación de la Administración de Marcos para intentar asesinar al cineasta Lino Brocka, que aparece al final del largometraje en forma de coda, y cuyo título es *A Tale of Two Mothers*.

Sin embargo, más que su duración, su imagen en blanco y negro o sus largos silencios, *Evolution* es quizás el mejor y más completo intento de capturar la calidad, el sabor del entorno y la vida de las Filipinas de provincias. Arrozales y bosques del altiplano; plantaciones y cosechas, el calor criminal de mediodía y la absoluta obscuridad de la noche en el campo. Diaz lo filma todo, filma todo lo necesario para que podamos saborear la vida y el tipo de existencia, sin medida, de la gente que vive en estos entornos tan diferentes. Mujeres que caminan por una vereda, se sientan a descansar, se ponen de pie y continúan; una par de chicos que juegan a luchar, se paran a descansar, vuelven a luchar un poco más. Así es la vida cotidiana de las provincias, y si nosotros, urbanitas, pensamos que nos volveríamos locos intentando vivir de esta manera, deberíamos prepararnos: la civilización vista desde lejos no es nada más que un minúsculo punto en la gran pantalla de la existencia. Quizá hacía falta que pasaran dos siglos para poder cambiar de la vida del campo a un bloque de apartamentos de la ciudad, y después regresar al campo.

Lav llevó la estética de *Evolution* (larga y pausada, en blanco y negro) a otras películas como *Heremias Book One: Legend of the Lizard Princess* (2006), *Death in the Land of Encantos* (2007), y *Melancholia* (2008).

Encantos es especialmente interesante, ya que en ella Lav establece un contraste entre el asombroso paisaje filipino y las preocupaciones existenciales de sus protagonistas. *Encantos* se filmó justo después del paso del tifón Reming (conocido internacionalmente como Tifon Durian) y la lucha interior del protagonista corresponde con el paisaje totalmente arrasado.

Después de 10 largometrajes, en *Century of Birthing* (2011) Lav dirigió finalmente la cámara hacia sí mismo, o al menos hacia una analogía de él mismo: un cineasta llamado Homer –Homero en español– (la referencia parece descabellada, pero quizás no lo es tanto si se considera su posición

patriarcal para la última hornada de cineastas independientes filipinos), que intenta acabar una película titulada *Woman of the Wind*. Mientras la escribe, podemos ver partes de las diferentes historias, por ejemplo la de una monja que intenta sentir cómo es la “vida real” a través de una relación sentimental con un expresidiario. La historia de la monja avanza paralela a la de otra mujer, una “hermana” perteneciente a una secta, que es seguida por un fotógrafo interesado en entrar en la congregación. A su vez, estas historias corren paralelas con otro relato femenino: el de una mujer empleada en un centro de atención al cliente, que mantiene su embarazo en secreto y que (cerrando así el círculo) se encuentra con el director de cine (un viejo amigo) de camino hacia el campo. Además de las mujeres, el sexo, la muerte y el embarazo, la película trata sin tapujos la locura ciega del fundamentalismo religioso. Lav presenta con sumo cuidado una de esas sectas alternativas que manda a sus fieles a la calle a cantar y repartir folletos, pero cuyo líder insiste en que sus seguidoras guarden la castidad, se asegura de que sean vírgenes (aunque sin exigir lo mismo a los hombres). Lav parodia la importancia que el catolicismo otorga a la castidad sexual, cómo se transforma a la mujer en un objeto situado en un pedestal junto con la palabra VIRGEN grabado en piedra. Se utiliza el sexo como medio para interrelacionarse, como vía para crear almas humanas, como fuente de traumas y neurosis y, finalmente, como causa del terror. El líder de la secta, que a primera vista detesta el sexo, se revela finalmente como un demente, le vemos mirándose en el espejo: puede que su insistencia en la castidad sea su mejor manera de decir que el mejor concepto de amor es el de amarse a sí mismo.

Las distintas historias se reflejan entre sí, repiten motivos visuales y narrativos, organizados de maneras complejas, se distorsionan los caracteres, llevados de la realidad a la ficción (y viceversa). Al final sus circunstancias trascienden (o se deterioran), de modo que la tortuosa experiencia que vivió Lav para producir su película (*Woman of the Wind* era un proyecto real que nunca llegó a terminar) se convierte en ese difícil proceso de 6 horas sobre mujeres "pariendo" sus respectivos destinos, y que acaba con una campesina dando a luz a un niño no deseado, consecuencia de haber sido violada. El director, de pelo largo, muy parecido al que lleva Lav habitualmente, observa horrorizado la escena de este proceso tan natural como terrible, y solo puede responder riéndose: un señal de aceptación, de rechazo o de locura, imposible saberlo a ciencia cierta. Lo mejor que podemos esperar es que el niño recién nacido no haya sufrido demasiado...

La película *Norte, the End of History* (2013), presentada en la sección Una cierta mirada del Festival de Cannes, no refleja muchas de las características más reconocibles de su cine: se rodó en color, involucró en ella a varios guionistas (Rody Vera, y aportaciones de Michiko Yamamoto y Raymond Lee) y se rodó con un ritmo más acelerado. En *From What is Before* (2014) parece que Lav vuelve a su estilo más habitual, rodada en blanco y negro, escrita por él mismo y con un ritmo más pausado...

La película arranca con la leyenda *Pilipinas, 1970*, el momento de un pasado en el que Diaz jamás se había adentrado. Un niño camina hacia la pantalla arrastrando un enorme racimo de plátanos, se tropieza y se escuchan sus palabras: "Esta historia viene de un recuerdo...". En pocas ocasiones Diaz ha empleado la "voz en off", pero nunca como narrador en tercera persona, el que cuenta la historia. Este recurso aparece pronto en la película y suponemos que lo usa para llevarnos a los recuerdos lejanos del propio narrador. Se crea un ambiente de fábula, un cuento envuelto de niebla, teñido de traumas, contado con un sentimiento de pesadilla.

En películas como *Evolution, Melancholia* o *Encantos*, Lav exploraba los efectos de la opresión del régimen de “los Marcos”. *From What is Before* busca las raíces y las causas, no tanto para hacer un balance histórico y social, sino más bien una crónica psicológica, emocional y espiritual. Los campesinos, que aparecen en primer plano, están tan envueltos en sus propias preocupaciones y problemas. No pueden cuestionar realmente lo que está sucediendo a su alrededor. De alguna forma, las visitas de los militares sirven para apaciguar sus ansiedades y sus sospechas con promesas, cortésmente formuladas, y que les permiten continuar con operaciones de gran eficacia profesional. Inspirándose en la película *Demons* (2000), de Mario O'Hara, Diaz envuelve el pueblo con lo sobrenatural: un cazador de palomas se disculpa con los espíritus del bosque; se cuenta que un hombre encontrado muerto en el suelo fue víctima de un mordisco de *aswang* (un espíritu

maligno vampírico); las malas lenguas del pueblo sospechan que una mujer puede ser la hija de un *kapre* (un demonio de los árboles) y la gente acepta la calumnia sin rechistar. Después de una serie de señales que presagian que algo va a suceder, las criaturas aparecen de entre las sombras. Los monstruos, que al final se dejan ver abiertamente, van vestidos de caqui y llevan rifles automáticos al hombro, aunque esto no sorprende a nadie (y menos a los campesinos).

En su documental *Storm Children - Book One* (2014), Lav parece volver al pasado para buscar inspiración en *Encantos*. Sin embargo, donde la anterior película muestra a personajes de ficción en el escenario real de las zonas devastadas por el tifón, *Storm Children* presenta gente real luchando con circunstancias reales muy adversas. Donde *Encantos* presentaba un paisaje arrasado como reflejo de las almas destrozadas de los personajes, el documental presenta a los niños que han sobrevivido y que, incluso, están prosperando en medio de la destrucción.

No es un documental lleno de dulzura y encanto, a pesar de lo que parece al inicio: vemos a los niños husmeando por calles llenas de basura y alcantarillas. Los vemos desenterrando cuidadosamente basura compacta, trapos podridos y otras cosas demasiado asquerosas como para describirlas –de alguna manera, estos niños nos recuerdan a la gente de la Edad Media de la película de Aleksei German *Hard to Be a God* (2013), retozando en el barro y estiércol, mientras miran a la cámara y sacan la lengua—. Un hombre joven cuenta, con una calma asombrosa, cómo murió toda su familia por un barco arrastrado por el oleaje hasta la costa, como si fuera una guadaña segando el trigo. Uno se pregunta si el paso del tiempo ha curado sus heridas, si es demasiado joven para preocuparse o si todavía no es consciente de la enorme pérdida.

Lav realizó esta película solo unos meses después del paso del Tifón Haiyan (conocido por los filipinos como Tifón Yolanda) por la isla de Tacloban. La ciudad está todavía sin reconstruir, el campo sigue repleto de gigantes cascos de barcos barrados, como si un titán maligno los hubiera arrancado de una bolsa y los hubiera sembrado por el campo. ¿Qué ha hecho desde entonces el gobierno? ¿Dónde está la ayuda prometida de manera tan efusiva? La mitad de la película se presenta bajo una lluvia fuerte y copiosa que nos obliga a preguntarnos: ¿Qué pasará cuando llegue el próximo tifón? ¿Está el pueblo (y las autoridades que gobiernan) más preparado ahora que antes? Lav no intenta juzgar, solamente observa con su cámara sin pestañear y permite que la gente hable por sí misma. Quizás ni siquiera eso, simplemente observa su existencia, intentando sobrevivir como sea mientras la cámara les sigue a una distancia respetuosa.

La película acaba con un plano de dos de estos barcos "asesinos", abandonados a su suerte, a poca distancia de la costa. Los niños se divierten abordándolos y saltando desde la barandilla. La vida sigue, quizás esa es la idea que intenta transmitir la película, una verdad sentimental. Quizás sea más útil la observación de que la vida al final merece la pena, haya los obstáculos y circunstancias que haya. En este caso, los niños de que muestra Lav tienen acceso sin control ninguno a los trampolines más altos, elaborados y "guays" del mundo. Una escasa y tardía recompensa, pero que reemplaza en cierta forma la enorme pérdida.

Quizás no sea el mejor trabajo de Lav (echo de menos su faceta como guionista y no solamente de director/editor/cinematógrafo, echo de menos la astucia dramática y sus diálogos elocuentemente cómicos), pero es un notable cambio de dirección para el que probablemente sea el mejor cineasta filipino.

Noel Vera, Evolución de un cineasta filipino

Benoit Jacquot

Este hombre es un aventurero. Ah, pero también es muchas otras cosas, un artista, un intelectual, un seductor, un cineasta y un director de ópera, un viajero, un padre, un académico, un parisino, y un amigo fiel. Pero si echamos un ojo a su carrera y sus decisiones hoy, casi 40 años han pasado desde que empezó como cineasta (*L'Assassin musicien*, 1975), lo que destaca es la idea de la aventura. Una aventura que incluía el apoyar, desde el principio y sin vacilar, lo más atrevido del cine de su adolescencia, la Nouvelle Vague.

Su aventura particular comenzó de manera casi demasiado obvia tras su encuentro y –supuesta- identificación con John Mohune, el joven héroe de *Moonfleet* (1955) de Fritz Lang, una película que Benoît Jacquot descubrió a los catorce años y vio cuatro veces seguidas. La referencia todavía es válida: hoy, Benoît Jacquot mantiene una semejanza alarmante con Jeremy Fox, el brillante y astuto mentor que las puertas a la vida a un joven, y le enseña una manera particular de ser en el mundo.

La aventura, para un adolescente que era un voraz lector y que estaba acostumbrado a las peleas entre bandas, también le suponía lanzarse sin reservas a hacer películas. Le llevó a ser asistente de Robert Bresson a los veinte años, mientras trabajaba al mismo tiempo con cineastas mucho más conformistas, además de involucrarse en los enredos de los jóvenes directores asociados con los *Cahiers du cinema*, que estaban revolucionando el cine mundial. Esta aventura también le llevó –y continúa a llevarle en la actualidad- a reinventar constantemente maneras de desarrollar sus ideas sobre el cine, a veces incluso sin cámara. También fue una exploración de zonas que no habían preocupado al cine, como el psicoanálisis por ejemplo – fue Benoît Jacquot el que filmó a Lacan en 1974.

Benoît Jacquot empezó como director en 1975 con una película, *L'Assassin musicien*, que era parte de manera explícita de lo que se estaba haciendo en ese momento por otros miembros de la segunda generación de la Nouvelle Vague, que incluía a Jean Eustache, Philippe Garrel, André Techiné y Jacques Doillon. La presencia de Anna Karina era una clara señal de su pertenencia a este grupo, así como su segunda película, *Les enfants du placard* (1977) estaría situada bajo el apadrinamiento de otra figura clave para la Nouvelle Vague, Jean Cocteau – y más concretamente sus *Les enfants terribles*-. Jacquot sabía el concepto del cine del que el provenía y, desde ese momento, aquel que buscaba.

Un desviación temprana tuvo lugar, con la elección de usar textos literarios de Henry James (*Les ailes de la colombe*, 1981) y Louis-René des Forêts (*Les mendiants*, 1987), películas que, como *Corps et biens* (1986) buscando desafiar el material literario con una dirección ascética, rozando con la disonancia. Benoît Jacquot tenía talento y era osado, pero no había encontrado aún su verdadera trayectoria. Esos primeros quince años como director también vieron la realización de muchos otros trabajos que fueron igual de decisivos para lo que estaba por venir. En 1972 fue el asistente de Marguerite Duras (con ella colaboraría más tarde, en 1993, para hacer *La mort du jeune aviateur anglais* y *Écrire*) y en esos años, para televisión, filmaría al contratenor Alfred Denner, al coreógrafo Merce Cunningham, el escritor Louis-René des Forêts, el fotógrafo Dominique Isserman y el pintor Robert Motherwell. Sobre todo, cámara en mano, exploró los misterios del trabajo teatral, realizando, por ejemplo, *Elvire Jouvert 40* (1986), una presentación decisiva sobre el pensamiento que hay detrás de la actuación, así como *La bête dans la jungle* con Delphine Seyrig y Sami Frey y *Le Voyage au bout de la nuit*, con Fabrice Luchini.

Que estas experiencias le pusieran en contacto con otras artes y con el trabajo en escena de los actores fueron fundamentales para los obvios cambios que se produjeron en la manera de filmar de Benoît Jacquot, comenzando por *La Désenchantée* en 1990. No es que a esas alturas encontrara un “estilo” pues su trabajo, de allí en adelante, se caracterizaría siempre por una enorme variación

en términos de materiales y de temas. Incluso podría decirse que evitaba la idea de estilo y las limitaciones que puede implicar. Pero sí que encontró el espíritu con el que dirigiría a partir de entonces. Un “espíritu” que, básicamente, está ligado a carne, cuerpos, rostros y voces, en pocas palabras, a ese extraño milagro que es la presencia de los actores en la pantalla y que denominamos, utilizando una palabra apropiadamente teñida de religión, encarnación.

El propio Jacquot transformó sin inconveniente alguno su sexto largometraje en una segunda primera película. Con la jovencísima actriz Judith Godrèche inventó ese estilo de dirigir caracterizado por una presencia en movimiento –movimientos internos que pueden ser violentamente contradictorios, así como movimientos físicos– humana, sensual e inquieta y que, a partir de entonces, bajo incontables formas, constituiría la sustancia de su cine. En ello reside uno de los principales aspectos de su aventura: en la capacidad de apoyarse en lo que vibra, lo que arde ante la presencia de un ser humano y lo que emana de esa presencia, por lo general una mujer: Virginie Ledoyen, Sandrine Kiberlain, Isabelle Huppert, Isabelle Adjani, Isild Le Besco y Léa Seydoux serían sus encarnaciones, todas distintas, todas intensas y ricas. Pero también, ocasionalmente, Fabrice Luchini, Vincent Lindon y Daniel Auteuil. Ello brota de la apuesta según la cual, con objetivos muy variados y en escenarios muy diversos, siempre se puede hallar la materia y la energía de una película, pero también de que, fundamentalmente, no hay nada en el cine más rico, más profundo ni más complejo en donde beber que de esa fuente. Este tipo de elección, como atestiguan ampliamente las propias películas, no tiene nada que ver con apartarse ni con limitarse a girar alrededor de un solo personaje. Por el contrario, es una forma de abrirse al mundo, a las profundidades de la realidad y la intimidad, por caminos perceptibles que hacen posible que se construya esa presencia humana, esa seducción que estimula y cuestiona a un tiempo.

La aventura también reside en la selección de proyectos. Es menos difícil rodar una película en Francia que en ningún otro sitio; el entorno económico, administrativo y simbólico en este país se amolda mejor al deseo de cine que cualquier otro lugar del mundo. El reverso de este ambiente favorable es que, por norma, para aprovecharlo al máximo, lo mejor es que te sitúes, que ocupes un lugar, que te dotes, o dejes que te doten, de un “perfil”; el sistema es lo bastante benevolente, o lo bastante eficiente, como para ofrecer una gran variedad de nichos para que todos pueda encontrar el que más les convenga. Esto no es lo que ha hecho, ni de lejos, Benoit Jacquot. Ningún otro cineasta francés ha empleado su tiempo en cambiar de estilo y de género como lo ha hecho él. Y sin tan siquiera entrar en su reciente transición (que ha sido un triunfo) a la dirección de ópera con el *Werther* del Covent Garden y la *Opéra Bastille*, que tendría que ir seguida por *La Traviata*, desde 1990 ha ido planteando un número creciente de propuestas. Así pues, en 21 años, ha realizado 15 largometrajes para el cine y 12 películas para televisión. Una de estas últimas, *La Vie de Marianne*, es también un largometraje para el cine que fue bloqueado por razones burocráticas, pero otras, –*Princesse Marie*, con Catherine Deneuve, *Gaspard le bandit* y *Les Faux-monnayeurs*– son importantes obras de ficción rodadas para la televisión, hasta el punto que su autor no permitió que fueran exhibidas en cines, y hay pocos ejemplos de una actitud así entre los demás directores franceses.

No es sólo cuestión de contraste y variedad, sino de brío y de entusiasmo apasionado. El que haya trabajado en el seno de la engorrosa industria cinematográfica francesa, rodando tres producciones de época seguidas inspiradas en importantes obras y figuras de la cultura europea – *Sade*, con Daniel Auteuil, la adaptación de *Tosca* de Puccini y de *Adolphe*, de Benjamin Constant, con Isabelle Adjani– y luego se haya lanzado a empresas muy ligeras como *À tout de suite* y *L'Intouchable* no atestigua únicamente su gran flexibilidad de espíritu y tono. Lo que importa es la continuidad oculta, subterránea, de esas empresas. En ello radica, por encima de todo, la aventura. En el movimiento, de productores, canales de televisión, estrellas y los técnicos más renombrados, pero también en la energía de una película apresurada, sin financiación y apenas guión, en la pura dinámica de la invención de una película que va adquiriendo entidad con cada movimiento de su realización. Porque, para aquellos de mirada aguda, esta energía particular es también activa, aunque de distinta manera, en el contexto más estructurado de las producciones engorrosas, igual que la precisión y las exigencias visuales encuentran su camino, de otras formas, en las películas más ligeras.

Este espíritu de aventura está relacionado también con la audacia de explorar los abismos de la mente humana, que poca gente aborda. *Le Septième Ciel* e incluso en mayor medida la admirable y salvaje *Au fond des bois* son por tal motivo retos desconcertantes. Por encima del tono, que puede ser muy sombrío, de esta o aquella película, este espíritu de aventura confiere a la obra de Benoit Jacquot en su conjunto un aspecto singularmente gozoso. Algo semejante al significado de la vida.