

PETER
KUBELKA

Con una obra total que actualmente apenas supera los sesenta minutos de duración, el austríaco Peter Kubelka es una de las figuras más emblemáticas del cine experimental. Sus tres películas 'métricas', de gran precisión formal, lo convirtieron en el gran precursor del cine estructuralista. Sus otras cuatro piezas transitan por la ficción, el material encontrado y el documental, exhibiendo un innovador e igualmente meticuloso montaje de imagen y sonido. Sus películas tienen la presencia orgánica de una nube, del agua o del fuego. Cine condensado. Su presencia en el (S8) 3ª Mostra de Cinema Periférico (A Coruña), donde impartió una didáctica clase magistral ("La metáfora comestible", en la que mezcló a partes iguales cine y cocina), nos permitió adentrarnos en su obra, así como conocer de primera mano, y en exclusiva para *Caimán Cuadernos de Cine*, los detalles de su nueva película, de inminente estreno.

ENTREVISTA **PETER KUBELKA**

Arquitecturas emocionales

ALBERTE PAGÁN

A los diecisiete años usted decidió dedicarse al cine. Pero hasta entonces solo había visto cine comercial y aún no estaba familiarizado con las vanguardias históricas. ¿Qué fue lo que le llevó a tomar esa decisión?

Cuando era joven recibí una educación musical. Pero después, a los catorce o dieciséis años, sentí el enorme peso del pasado, porque en Europa tenemos grandes artistas en todas las disciplinas clásicas. No quería ser un segundón. Siempre fui muy competitivo. Así que me sentía insatisfecho con mi educación musical. El cine me fascinaba cada vez más, y a los diecisiete decidí dedicar mi vida al cine. A los dieciocho dejé la música y me concentré en el cine durante los siguientes catorce años, hasta que me fui a los EE UU en 1966. Día y noche llevaba conmigo, en los bolsillos, las películas métricas que había hecho. Estaba impregnado de cine.

¿No hubo alguna película en particular que lo hubiera inspirado?

Al contrario, no me gustaban las películas. Los filmes que veía no eran a lo que yo as-



Mosaik im Vertrauen (1955)

piraba. Buscaba otra cosa, porque conocía el elevado nivel de la literatura y la música, y las películas que veía no igualaban esa calidad. Un poema está tan condensado y tan controlado que cada letra, cada sonido, no puede ser sustituido, y puedes vivir toda tu vida con una obra así. Estos eran mis modelos. Y eso era algo que no encontraba en el cine.

Para su primera película, Mosaik im Vertrauen (1955), contó con la colaboración de Ferry Radax. Es un film que parece tener más puntos en común con Sonne, Halt! (Radax, 1959-62) que

con sus películas siguientes. ¿Se sintió influenciado por la estética de Radax?

Yo diría que más bien al contrario. Radax trabajaba en proyectos más comerciales. Al colaborar conmigo descubrió nuevas posibilidades del cine, por ejemplo el choque entre imagen y sonido. Se puede ver esta influencia en sus trabajos posteriores. Cuando empecé a hacer *Mosaik* lo llamé para colaborar conmigo. Él manejaba la cámara. Ese era su papel. Dejé ese campo en sus manos. No colaboró en el guion, aunque aparezca en los créditos. Pero sí en el montaje. Pero, como ya dije, *Mosaik* es una película mía. Era yo quien tomaba las decisiones.

Por el contenido social de Mosaik y las referencias a la lucha de clases, primero creí que la canción que silba el ferroviario era La Internacional, pero luego me di cuenta de que es La Marsellesa.

Exacto. Es *La Marsellesa*. Soy yo quien la silba. Esta escena ilustra bien la idea que tengo de la política. Porque *La Marsellesa* es tan grandiosa, tan maravillosa, pero lo que ves mientras suena es el ventilador de



© MARIA MESSOUER

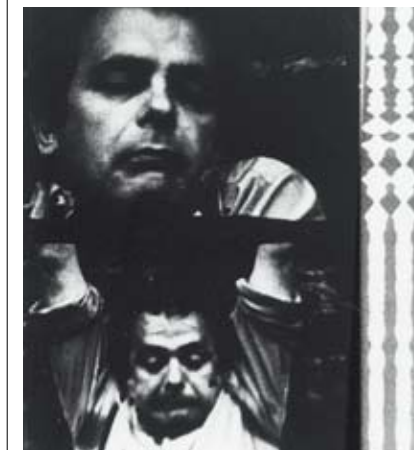
una locomotora que gira sin parar, ajeno a la canción. Es un juego entre lo acústico y lo visual. En lo visual tenemos este eterno giro que no hace caso del mensaje del sonido. Esta película claro que tiene un fuerte componente social. Es la historia de un exiliado que llega a Austria. Eso es lo que [el productor Rudolf] Malik quería. Pero entonces lo transformé, dejé que el material creciera y desarrollé todo lo que me sugería, todas sus posibilidades, sin reducirlo a un mensaje político.

Es muy sugerente el uso de material encontrado (el noticiario sobre la catástrofe de Le Mans, en junio de 1955). ¿Estaba usted ya rodando cuando tuvo lugar el accidente?

El accidente tuvo lugar el mismo año. Yo quería yuxtaponer una gran catástrofe con una pequeña catástrofe y relativizarla. Ya en *Mosaik* puedes encontrar muchos de mis elementos posteriores. Uno de ellos es 'gran catástrofe' en oposición a 'pequeña catástrofe', como cuando en *Unsere Afrikareise* escuchamos un "¡Au!", como si te picase un mosquito, y vemos morir

a una cebra. Yo estaba buscando una gran catástrofe para mi film, y ese año la mayor catástrofe fue el accidente de Le Mans, en el que murieron 64 personas. Así que le pedí a Malik que comprase el material con los derechos para usarlo en la película.

En Unsere Afrikareise (1966) usted básicamente superpone voces y sonidos



Pause! (1977)

europes a las imágenes africanas. Pero la campesina yugoslava que aparece en el penúltimo plano camina en silencio, como si usted quisiera decirnos que no es posible hacer lo contrario, es decir, superponer voces africanas a los paisajes europeos.

Sí, así es. En esa película hay tres planos que van juntos. En el primero aparece un indígena desnudo que camina con su lanza y un pedazo de carne. Entoces oímos una voz que dice, en mal inglés: "Me gustaría visitar tu país". Corto, y aquí está mi país: nuestro la nieve y la campesina yugoslava acercándose, y no hay sonido necesario ni posible. Y después, en el plano final, el hombre desnudo se aleja y dice: "Si tengo oportunidad." Es una especie de coda. La película termina y pensamos en qué pasaría si tuviese oportunidad de hacer a nuestro país lo que nosotros hemos hecho al suyo. Se podría decir que se trata de un mensaje político.

La gente de la aldea, que posa ante la cámara con un hacha en alto, ¿qué estaba haciendo? > pasa a pág. 80



A la izquierda, *Dichtung und Wahrheit* (1996/2003), en la que Peter Kubelka utiliza la publicidad como herramienta didáctica. Arriba, *Arnulf Rainer* (1960), con la que su autor reivindica la presencia de lo material en la pantalla. A la derecha, *Adebar* (1957)



Es un plano que me encargaron los cazadores austríacos [patrocinadores de la película]. Querían unos planos de postal para poder mostrar en casa. Uno de ellos es aquel en el que se burlan del guardabosques alto. Y otro es este, también para divertirse. Les habían dicho que posaran, algo que hicieron felices, para ridiculizarlos, por supuesto. Y eso fue lo que me mandaron filmar.

El pintor Arnulf Rainer es el único contenido de *Pause!* (1977). Usted, como cineasta, desaparece discretamente detrás de la cámara. En ese sentido, *Pause!* parece ser más una obra de Rainer que de Kubelka. ¿Tomaron decisiones juntos en cuanto a la forma de la película?

No. Ese es el poder del cine. Lo que no me gustaba lo eliminaba. Puse el micrófono en su cuerpo para potenciar sus propias sensaciones, de manera que la película es mucho más intensa que si hubieras estado allí como testigo de la acción real. Es una condensación. Cuando rodé la película dividí el material que tenía en capítulos de, digamos, cualidades emocionales. Creé una arquitectura de la emoción. Primero acumulando intensidad, luego la cumbre, luego el descenso y el cansancio. Hay una escena que no mucha gente percibe, en la que está tan cansado que me pide que pare, diciendo "*Pausa!*", palabra que cogí para el título. Pero en absoluto fue una colaboración. Él hacía lo que quería y yo filmaba lo que quería y cuando quería. Lo hizo para mí solo, estábamos solos, pero no le sugerí nada: él decidía qué hacer. Y él no supo lo que yo había hecho hasta que la película estuvo terminada.

Hacia el final de *Pause!* hay un plano (el más largo de la película) que me gusta mucho. Rainer está agitado, respirando con rapidez, y entonces se empieza a relajar. Y consigue transmitir esa calma al público, después de tanto sufrimiento y aguante. Es un plano muy intenso.

Sí, eso que ha dicho es uno de los factores más importantes de la película. Sabía que estas cosas iban a pasar, porque en el cine uno se identifica con los actores o con los personajes. Yo quería que en *Pause!* la gente se identificase con una emoción, sin dar ninguna explicación de por qué esa persona se comporta así. Quería ofrecer solo las consecuencias emocionales.

En el año 1989 usted reivindicaba ya el uso de la publicidad como herramienta didáctica. ¿Ya tenía *Dichtung und Wahrheit* (1996-2003) en mente por aquel entonces?

No tenía en mente hacer una película. En realidad, la había hecho para una conferencia, pero ni siquiera había pensado en sacarla a la luz. Hice el film, lo utilicé en la conferencia, y después se archivó en el Filmmuseum. Nunca lo mostré después de eso. Fue [Alexander] Horwath quien me dijo: "*Aquí tienes una película. Tienes que sacarla a la luz*". Creo que es en gran medida una pieza arqueológica.

***Dichtung und Wahrheit*, al igual que *Mosaik* y *Afrikareise*, está llena de humor y sexo. Mientras montaba la película, ¿buscó conscientemente una narrativa oculta en las imágenes?**

Sí. En cierta manera se trata del paraíso humano, tal y como es visto por la publicidad. Ha de ser limpio, la madre debe ser

buena, la hija se convierte en la madre de la muñeca, y el perro es el fiel sirviente. Y está el cubo azul, que es un elemento muy importante para mí porque se acaba convirtiendo en un actor inorgánico. No mucha gente lo entiende. Primero está oscuro, después aparece una luz de los cielos. La religión está muy presente en la película. Es el tema de la luz eterna celestial.

Hay mucho humor, pero al mismo tiempo también es una película de miedo. La escena final de la niña es aterrador, al igual que todas esas falsas sonrisas petrificadas.

Sí, me alegra que opine así. Pero, sin embargo, la gente se ríe mucho. También es divertida. Y eso es exactamente lo que quiero. Siempre me gustaron los dobles significados. Es como el universo. Dos personas miran a la Luna, la una ríe, la otra llora. Pero es la misma Luna y la misma vida.

Se podría entender *Arnulf Rainer* (1960) como una imitación a la vez que un homenaje a las *Übermalungen* (superposiciones totales) de Rainer, en las que una imagen cubre completamente otra, identificada por el título. ¿Los fotogramas blancos y negros de *Arnulf Rainer* ocultan el retrato del pintor inicialmente previsto?

No, en absoluto. *Arnulf Rainer* no tiene nada que ver con Arnulf Rainer, porque él es un expresionista abstracto. Lo puede comprobar en *Pause!* Trabaja a partir de sus emociones y de la mecánica del cuerpo. *Pause!* contiene su lenguaje corporal. Quizá en las imágenes de *Adebar* (1957) se pueda rastrear alguna influencia de sus

cuadros, que son excelentes y que respeto mucho. Pero *Arnulf Rainer* es completamente diferente. Lleva su nombre solo porque puso algo de dinero. Y él se llevó una gran decepción cuando la vio. *Arnulf Rainer* es una pura y fría construcción métrica. A veces la gente malinterpreta el sonido de la película como algo horrible de lo que asustarse. Pero no es así. Para mí *Arnulf Rainer* es una película muy tranquila. Me siento en la sala, me sumerjo en su estructura y no me resulta agresiva.

En ocasiones ha proyectado *Arnulf Rainer* desenfocada...

La proyecté desenfocada al principio. Pero después comprendí que no era lo correcto, porque resulta falso, niega el material. Tiene que proyectarse enfocada, absolutamente. Porque quiero que la gente perciba que el cine no es luz, sino que es luz tamizada por una plantilla, y la plantilla es material, y el material registra huellas de su vida, rasguños, suciedad, pátina... Me gustan las copias rascadas de *Arnulf Rainer*, porque es cuando esta otra vida cobra cuerpo. Y, ahora que el cine está en peligro de desaparecer, quiero reivindicar la presencia de todo ese material en la pantalla.

¿Sigue trabajando en su inacabada *Denkmal für die Alte Welt* (Monumento para el viejo mundo)?

Bueno, tengo material, pero en principio no me gusta hacer predicciones sobre el futuro. Este año voy a estrenar una nueva película, que está prácticamente acabada, que se llama *Monument Film*. A día de hoy no creo que finalmente termine *Denkmal für die Alte Welt* tal y como estaba pensada, pero *Monument Film* será mi monumento al cine en el año más negro del cinematógrafo, 2012, en el que las salas se están digitalizando. Ahora creo que será mi última película, y dado que es un monumento al cine, y el cine fue lo más importante de mi vida, creo que cumple el objetivo de *Denkmal für die Alte Welt*, ya que el cine, y éste es fantástico, se ha convertido en parte del viejo mundo, en material histórico.

***Monument Film* es un complejo evento que incluye su última película, *Antiphon*, que es el negativo exacto, tanto visual como sonoro, de *Arnulf Rainer*. *Monument Film* incluye ambas**

películas, tanto en proyección como en instalación. ¿En qué consiste esta experiencia exactamente?

Con *Adebar* comencé a exponer mis películas en la pared, como objetos tridimensionales. *Arnulf Rainer* y *Antiphon* también serán expuestas en una pared, yuxtapuestas, y en la de enfrente superpuestas, de manera que se verá todo negro, aunque solo en teoría. Por otro lado, primero proyectaré *Arnulf Rainer*, después *Antiphon*, después ambas serán proyectadas una al lado de la otra, y finalmente una encima de la otra. En la proyección de ambas superpuestas domina el blanco, porque la luz domina; pero en la pared el negro

domina. Ya he comprobado el ajuste entre los dos proyectores, que deben estar perfectamente sincronizados. La proyección de ambas películas consistirá en luz y ruido continuo. Pero en la pared se verán en negro y en silencio. Habrá una pequeña pausa entre ellas, pero todo está en una bobina para una sola sesión. Durará una media hora: 6 minutos 24 segundos cuatro veces. El estreno será en el Festival de Cine de New York a principios de octubre. Después vendrá el Festival de Londres y la Viennale de Viena. ▲

Entrevista realizada en el CGAI (A Coruña), el 4 de junio de 2012.

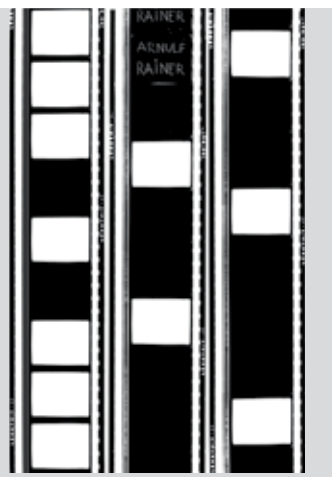
Mi nueva película

PETER KUBELKA

Antiphon (2012) forma parte de una nueva obra: *Monument Film* (2012)

Antiphon está constituida por los mismos cuatro elementos básicos del cine, luz y oscuridad, sonido y silencio, que mi película *Arnulf Rainer*, pero tiene la forma opuesta. Negativo se convierte en positivo, positivo se convierte en negativo, el silencio se convierte en sonido, el sonido se convierte en silencio.

6 minutos 24 segundos, blanco y negro, sonido óptico, película de 35 milímetros.



Encuadres de *Arnulf Rainer* (1960)

Monument Film tiene dos formas:

I) Proyección analógica en un espacio oscuro y silencioso de:

- 1) *Arnulf Rainer*
- 2) *Antiphon*
- 3) *Arnulf Rainer* y *Antiphon* proyectadas al mismo tiempo, una al lado de la otra. El resultado es luz continua alternando en el espacio entre dos proyectores, y sonido continuo alternando entre dos altavoces.
- 4) *Arnulf Rainer* y *Antiphon* proyectadas al mismo tiempo en una sola pantalla con un solo altavoz. El resultado es, en teoría, una proyección continua de luz BLANCA y sonido continuo. Pero existe una ligera alternancia entre las dos máquinas, en la que encuentra expresión la materialidad del cine clásico.

II) Instalación en un espacio rectangular iluminado, definido por tres paredes blancas. Cada una de las películas está cortada en 128 tiras de igual longitud, que cuelgan de clavos y están dispuestas formando un rectángulo métrico.

Pared izquierda: *Arnulf Rainer*.

Pared derecha: *Antiphon* justo enfrente.

Pared central: *Arnulf Rainer* y *Antiphon* colocadas una sobre la otra.

El resultado es, en teoría, un rectángulo NEGRO, pero la antifonía encuentra expresión en las dos tiras de película.