

NEW LEFT REVIEW 150

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO-FEBRERO 2025

ARTÍCULOS

MATTHEW KARP Trump *redux* 7

ENTREVISTA

ERNESTO TEUMA Una nueva izquierda cubana 23

ARTÍCULOS

ANDRÉ SINGER Brasil: Un diagnóstico a mitad de mandato 45

ALEXANDER ZEVIN Ecos del liberalismo 63

MARK ELVIN: *IN MEMORIAM*

EDITORES DE LA NLR Introducción 81

MARK ELVIN Autorretrato 91

MARK ELVIN Prólogo para el público chino 99

JOSEPH BRYANT Perdido y hallado 109

MARK ELVIN Prefacio inédito de 2007 117

ARTÍCULOS

RACHEL KUSHNER Sueños dispersos 143

ROBERTO SCHWARZ Beckett 151

ERIKA BALSOM Filmar la marea baja 161

PETER OSBORNE Arte interesante 177

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



ERIKA BALSOM

FILMAR LA MAREA BAJA

CASI AL PRINCIPIO de *Milestones* (Robert Kramer, John Douglas, 1975), una docuficción panorámica, que cartografía las aspiraciones desmoronadas de la Nueva Izquierda, desde Vermont hasta Utah, el poema de Ho Chi Minh, «El hito», aparece completo en la pantalla:

Ni muy alto ni muy lejos,
ni en el trono del rey ni en el del emperador,
eres otra cosa que una piedrecita
al borde del camino.
La gente te pide consejo;
impides que se extravíe
y le dices la distancia
que les queda por viajar.
El servicio que prestas no es pequeño;
la gente recordará siempre lo que hiciste¹.

El camino, la distancia, el viaje, el recuerdo, todo ello evocado dentro de un gesto de solidaridad tercermundista: en un instante, los contornos del universo de Kramer se dibujan ante nuestros ojos. *Milestones*, al hilo de su expansivo retrato de un entorno radical en reflujó, sería la última película que el director filmaría como residente de Estados Unidos. A partir de ahí, vendrían Portugal, Angola, Francia, Alemania, Vietnam; presupuestos más grandes y más pequeños, vídeo y televisión, obras por encargo; el intento de responder al surgimiento de la era de la no alternativa, del atiborramiento de imágenes, de la guerra infinita. Escuchando

¹ El texto que figura en *Milestones* tiene algunas modificaciones menores respecto al texto que se ha editado en Ho Chi Minh, *Prison Diary*, 5ª edición, Hanoi, 1972. Aquí reproducimos la versión impresa.

el «rumor del mundo» (por tomar prestado el título de la crítica de Serge Daney de *Route One/USA* [1989], probablemente la mejor película de Kramer) el director haría más de treinta películas, que apenas tienen en cuenta la división documental/ficción, algunas de ellas tan breves como cuatro minutos, otras de más de cuatro horas de duración. A lo largo y ancho de esta filmografía no surgen rasgos estilísticos coherentes y, sin embargo, las piezas están unidas por algo más fundamental: por el encuentro, cruel y hermoso, de la subjetividad y de la historia. Como apuntaba Kramer, «todas las películas juntas componen la película de una vida»².

Otra piedra, otro hito, esta vez una lápida: hace ya un cuarto de siglo que falleció Robert Kramer, su vida segada tempranamente por una meningitis a la edad de 60 años en 1999. Aunque no ha habido mucha de esa fanfarria conmemorativa del tipo que las cinematecas adoran —cuántas veces las instituciones se apresuran a justificar sus elecciones de programación mediante los aniversarios— el año ha sido importante para la recepción póstuma de la obra del cineasta. En marzo el festival parisino Cinéma du réel acogió el estreno de *Looking for Robert* (2024) un tributo en forma de ensayo del colaborador de Kramer durante muchos años Richard Copans. Dirigiéndose a su amigo fallecido mediante una voz en off en una informal segunda persona, Copans homenajea la obra de una vida a través de sus materiales remanentes: secuencias cinematográficas, cintas de vídeo, fotos de Polaroid, temas musicales, mapas, diapositivas y correos electrónicos impresos, que proporcionan una arqueología en diversos formatos de su trayectoria singular. Este año ha sido también testigo de la publicación por parte del sello francés Re:voir de dos volúmenes más en DVD de su iniciativa en curso para que la filmografía de Kramer esté oficialmente disponible para el visionado doméstico. Y en octubre y noviembre, la Viennale y el Museo del Cine austríaco se han asociado para organizar una retrospectiva coincidente con la publicación de *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, de Bernard Eisenschitz.

Todas estas iniciativas comparten un rasgo crucial: ninguna de ellas se origina en el mundo anglófono. Es posible que no haya ningún otro cineasta estadounidense, cuyo estatus en su país esté tan menguado en relación con la escala de su reputación internacional. La historia de la

² Bernard Eisenschitz, *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, Volker Pantenburg (ed.), Viena, 2024, p. 21.

publicación de la entrevista que forma el grueso de *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer* es instructiva en este sentido. Se realizó en inglés a lo largo de tres días en el verano de 1997 con ocasión de una retrospectiva dedicada a Kramer en el Festival de Cine de Turín; se publicó en italiano (1997), en francés (2001), en portugués (2000) y en español (2017); pero es ahora la primera vez que se puede leer en su idioma original, y ello ha sido posible gracias a la edición de un académico cinematográfico alemán, Volker Pantenburg, que trabaja para una editorial austriaca. Tampoco es este el primer caso de textos de Kramer producidos en inglés, que se publican primero como traducción. En 2019, el mismo año en el que se celebró la retrospectiva en la Cinémathèque française, se publicó una indispensable antología de los escritos del cineasta, editada por Cyril Béghin bajo el nombre *Notes de la forteresse (1967-1999)*. Tres de los principales ensayos de ese libro —«Notes from Inside the Fortress» (1989), «Going (Back) to Vietnam» (1991) y «Snap Shots» (1997)— figuran también en *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, junto con una útil bibliografía y una filmografía anotada, pero la mayoría de los textos que recopiló Béghin siguen sin estar disponibles en el idioma en el que se escribieron. «Ante este desequilibrio en la recepción de Kramer», aventura Pantenburg, «no sería erróneo decir que todavía debe ser descubierto en su propio país»³.

Comienzos militantes

Exiliado voluntario, que se identificaba como «cineasta en mitad del Atlántico», Kramer nació en Nueva York en 1939. Su padre, médico, y su madre, ama de casa, eran judíos estadounidenses de primera generación; ambos habían pasado un tiempo en Berlín, él estudiando medicina, ella en la Bauhaus. Mientras estudiaba en el Swarthmore College, Kramer cultivó aspiraciones literarias; escribía crítica y ficción para las publicaciones estudiantiles, así como obras de teatro. Tras la graduación, recibió una beca para estudiar historia en Stanford, pero la rechazó para dedicarse a la literatura. El viaje que hizo en 1965 a América Latina con un carnet de prensa de *The New Republic* resultó transformador. Cuando regresó a Estados Unidos debido a la muerte de su padre, se implicó en Students for a Democratic Society y empezó a trabajar como organizador comunitario en Nueva Jersey. «En cuanto llegué a Newark me pareció que había vuelto a América Latina», le decía a Eisenschitz. «Era una situación que yo conocía muy bien. Consideraba

³ *Ibid.*, p. 6.

a la policía como un ejército de ocupación. Percibía los límites de este gueto como las fronteras de una colonia»⁴. Este empleo fue lo que le llevó a su primera incursión en el cine, un poco por accidente, una aparición en *Troublemakers* (1966), un documental de Norman Fruchter y Robert Machiver, que describía tres meses en la vida del Newark Community Union Project. A partir de ahí, colaboró con ellos en su primera película *FALN* (1965), una obra de *agit prop* de treinta minutos rodada en solidaridad con las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional de Venezuela. Un texto recitado, escrito por Kramer, acompaña un montaje de imágenes proporcionadas por las guerrillas, enmarcando estas imágenes de lucha en su relación con la intervención y las inversiones estadounidenses. En ese momento Kramer era consciente de que no se podía separar lo que ocurría aquí en Estados Unidos de lo que ocurría en otros lugares.

A diferencia de muchos cineastas de su generación, Kramer no era un cinéfilo. En este periodo de su vida, hacer cine era para él una parte imbricada de la acción política. Pero, en lugar de producir comunicados contundentes, ideológicos, poco a poco empezó a trabajar de una manera más reflexiva y creativa. En *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, Eisenschitz señala que, ya en su primer largometraje, *In the Country* (1966), Kramer es un cineasta de la «marea baja», que no está pendiente tanto del subidón del sentimiento revolucionario como de la desintegración y la desmovilización, ya sean estas reales o temidas⁵. Las primeras palabras que se pronuncian en la película mediante una voz en off emparejada con imágenes de las calles de una ciudad filmadas desde un coche en movimiento son las siguientes: «Pensó en lo poco que había sido capaz de hacer hasta ese momento. Había intentado contactar con otros grupos. ¿Qué había intentado? Nada». Rodada en gran medida en la casa familiar de Kramer, que estaba en venta después de la muerte de su padre y la posterior mudanza de su madre a Israel, *In the Country* es un mano a mano claustrofóbico que sigue a una pareja que trata de negociar la relación entre el activismo político y la vida personal. Conformada por la experiencia de Kramer como organizador comunitario, avanza preocupaciones que serán cruciales en *The Edge* (1967) y *Ice* (1969). Esta trilogía no oficial de películas en blanco y negro, rodadas por Robert Machover en un estilo deudor del documental, describe ambientes en los que la acción violenta contra el gobierno es algo que se discute, pero que están plagados de paranoia y disputas

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

internas. Estas no son, desde luego, visiones utópicas de la insurrección. Elizabeth Hardwick describía *Ice*, ambientada en un futuro cercano en el que Estados Unidos está en guerra con México, «tan fría como su título, una visión radical cristalina, austera, masoquista, que anhela lo “inevitable”»: una película que describe el activismo no como un sustituto de la alienación debilitante, sino simplemente como un añadido a esta»⁶.



Fotograma de *Ice* (1969), © Keja Ho Kramer, cortesía de Re:VoiR Video.

Si hay una esperanza entusiasta en la actividad de Kramer en la década de 1960 se concentra en su implicación en el colectivo de contrainformación Newsreel, para el que trabajó principalmente en «la construcción de la organización y en la creación de otros Newsreels»⁷. En *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer* se incluye una reproducción de la «Initial Statement of THE NEWSREEL», de dos páginas, que se hace eco de las proclamas por un «cine imperfecto» llegadas de América Latina, proponiendo una estética de la urgencia y comprometiéndose a crear circuitos de distribución no comerciales, que permitieran que estas

⁶ Elizabeth Hardwick, «Militant Nudes», en Darryl Pinckney (ed.), *The Collected Essays of Elizabeth Hardwick*, Nueva York, 2017, p. 209.

⁷ B. Eisenschitz, *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, cit., p. 30.

películas circularan lo más ampliamente posible⁸. Newsreel produjo cortometrajes electrizantes y cañeros, que documentaban las actividades de la Nueva Izquierda: revueltas estudiantiles contra la guerra de Vietnam (*Columbia Revolt*, 1968), protestas feministas (*Up Against the Wall, Miss America*, 1968) y el movimiento Black Power (*Black Panther*, conocida también por *Off the Pig*, 1968). Junto con John Douglas y Norman Fruchter, Kramer hizo *People's War* (1969), rodada en Vietnam del Norte por invitación del gobierno de Hanoi. Mientras que en *FALN* la narración de Kramer, que hablaba desde la perspectiva de un estadounidense, era dominante, el grueso de la voz en off de *People's War* comprende testimonios vietnamitas en primera persona, traducidos al inglés y leídos por voces estadounidenses. Las imágenes no translucen la presencia de los cineastas visitantes. Parte del material era ajeno, como lo habían sido las imágenes de *FALN*, en este caso proporcionadas por la población norvietnamita y por el Frente de Liberación Nacional de Vietnam del Sur; y aún así, si nada de la película hubiera sido rodado por Douglas, Fruchter y Kramer, apenas se podría notar la diferencia. A pesar de ser el resultado de una experiencia sobre el terreno, la película no alberga ninguna reflexión sobre el proceso o la postura de sus directores, algo que después se convertiría en un rasgo indeleble del cine de Robert Kramer.

Tal y como lo enuncia Kramer, la «Initial Statement of THE NEWSREEL» «definía Newsreel en términos de intentar definir otra realidad. En otras palabras, que los medios de comunicación están definiendo el mundo». La cuestión de cómo intervenir en una realidad constituida a través de las imágenes le acompañaría durante décadas. En «Notes from Inside the Fortress», un texto de 1989 que trata de atisbar la realidad ante el persistente miedo y la «niebla contaminada» de la década anterior, Kramer pregunta:

¿Cómo se trabaja con imágenes, con la manipulación de las imágenes, en un momento en el que la propia imagen se ha convertido en el principal vehículo de confusión? Hasta el punto, de hecho, en el que podríamos estar tentados de decir que ya no estamos rodeados por el mundo, sino solamente por imágenes empobrecidas, categorizadas, limitadoras de ese mundo⁹.

⁸ La «Declaración inicial» se la dio Kramer a Eisenschitz en 1967 en la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, un festival que era un importante lugar de encuentro para la defensa del cine radical y en el que en aquella edición se proyectó *In the Country*.

⁹ B. Eisenschitz, *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, cit., pp. 29, 35.

Kramer pasó toda su carrera tratando de luchar contra este hecho desde dentro del ámbito cómplice del cine, pero, a pesar de sus muchas colaboraciones, lo haría en gran medida como un autor individual. Cuando estaban terminando *People's War*, Kramer rompió con Newsreel, que se había negado a distribuir *Ice*. «Supongo que no acabo de sentirme cómodo con el cine colectivo, nunca lo estuve», le decía a Eisenschitz¹⁰. Después de esto, «me disolví completamente en diferentes tipos de actividad política hasta 1974/1975, hasta *Milestones*». La película, de 195 minutos, fue a la vez un resurgimiento y el inicio de una despedida prolongada. Presenta a docenas de personas interconectadas, amistades de los cineastas que interpretan versiones de sí mismas en una ficción tan frágil que es sencillo confundirla a menudo con la realidad, a medida que sus personajes tratan de descubrir cómo seguir viviendo, cuando los horizontes emancipatorios parecen estrecharse. Kramer y Douglas también la concibieron como una respuesta a los orígenes sangrientos de Estados Unidos, de un país fundado sobre el genocidio indígena, la destrucción de la tierra y el comercio de personas esclavizadas. En su interpretación este pasado no es un pasado, sino que influye en el presente de la nación y de sus habitantes de maneras grandes y pequeñas¹¹. Presentada en la Quinzaine des Réalistes en Cannes, hemos recorrido un buen trecho desde la política de no festivales de Newsreel, y elogiada en una extensa mesa redonda en *Cahiers du cinéma*, la película, una vez más, llevó a Kramer hacia Europa.

Allí hizo *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977, codirigida con Philip Spinelli), una película antifascista y anticolonial rodada inmediatamente después de la Revolución de los Claveles. La película resultó en último término insatisfactoria para Kramer. Aunque se enmarca entre secuencias en las que los cineastas reflexionaban sobre su posición en cuanto extranjeros, a Kramer le parecía que se resentía de una confusión acerca de sus destinatarios (¿era para los estadounidenses o para los portugueses?) y de la adopción de una forma retórica, que eliminaba lo que él consideraba que era el mejor material (los comunistas borrachos, por ejemplo) para así conservar una línea ideológica. Es una película que transmite con rapidez la información, pero no es ni mucho menos una película de cuerpos, lugares y afectos. La decepción de Kramer probablemente aumentaba por la parábola política de la que habían sido

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ John Douglas y Robert Kramer, «Milestones», en Cyril Béghin (ed.), *Notes de la forteresse (1967-1999)*, París, 2019, p. 73.

testigos los cineastas: él y Spinelli fueron a Portugal, en palabras de Whitney Strub, para «registrar la extensión del sueño de liberación de la década de 1960 y regresaron, en cambio, con una imagen escalofriante del mundo neoliberal, que surgía y se intensificaba mediante el neocolonialismo financiero de la década de 1980»¹². La huida a Portugal resultó no ser una huida real de la desilusión que acechaba en casa. *Scenes from the Class Struggle in Portugal* señalaría la ruptura definitiva de Kramer con las formas militantes; a partir de ese momento buscaría una voz diferente y una relación diferente con su material, una relación que sería más suelta y más poética.

El exilio europeo

La decisión de Kramer de instalarse con su familia en Francia en 1979 inauguró un nuevo periodo de su vida y de su obra. Fue una temporada de intensa actividad creativa, que trajo varios cambios decisivos en su práctica. El primero de ellos llegó con la producción de un par de películas en lengua francesa, *Guns* (1980) y *Diesel*, que introdujeron y después sacaron a Kramer del modo de producción industrial dentro del cual él ya no podía «hacer películas con la misma confianza en mis caprichos o en mis instintos», puesto que ya «no se encontraba en la misma relación con una masa de gente que está articulando un cuerpo de ideas»¹³. En la obra del director se palpa la soledad como uno de sus rasgos más destacados. *Guns* es un *antithriller* sobre periodismo y tráfico de armas, que linda con la incoherencia. Es una película de «heladora geometría», con una paleta de colores acerada y un generoso conjunto de imágenes de contenedores de carga, que se caracteriza por situaciones grises en las que es imposible distinguir lo justo de lo injusto. Tal y como la describe Kramer, «no hay forma de penetrar ya en ese gran mundo. Es completamente opaco e inerte. [...]. La intriga no va a ninguna parte. Lo que está en juego realmente ha dejado de estar en absoluto claro». Esta declaración puede leerse como una lista de defectos, pero *Guns* también responde a un sistema global cambiante, a una nueva era de incertidumbre y opacidad, inventando, como ha hecho tan a menudo Kramer, una forma adecuada a su objeto.

¹² Whitney Strub, «Scenes from the Class Struggle in Portugal», *Screen Slate*, noviembre de 2024.

¹³ B. Eisenschitz, *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, cit., pp. 57, 59, 56.

Si *Guns* es una obra de arte y ensayo infravalorada a la espera de una reevaluación, *Diesel* presenta un caso más claro de sobredimensión y fracaso, una fábula ejemplarizante de lo que ocurre cuando un cineasta independiente queda atrapado en las redes de la producción comercial. Tres años después de *Blade Runner* (1982) y el mismo año que *Mad Max: más allá de la cúpula del trueno* (1985, la tercera película de una serie que se había iniciado en 1979), Kramer se acercó a las tendencias dominantes más de lo que haría en toda su vida, sumergiéndose de cuerpo entero en las aguas del género con una ciencia ficción distópica. El mundo que se presagiaba en *Guns* aquí alcanza un *telos* venenoso: describe una existencia subterránea, privada de la luz del sol, en un planeta inhabitable, estridente en su crueldad caricaturesca y su sexualidad barata. Kramer noedulcora la magnitud de este desastre. Se hundió en la taquilla francesa; en un largo ensayo sobre la experiencia, incluido en *Notes de la forteresse*, concluye que «un éxito habría sido algo mucho peor»¹⁴. Y es cierto, porque habría significado que su obra posterior probablemente habría seguido ese mismo camino industrial en lugar de seguir la estela de la película *Notre nazi* (1984), cuya producción se superpuso con *Diesel*.

Esta obra inclasificable es un ejercicio de parasitismo cinematográfico, rodada en el set de rodaje de *Wundkanal* (1984), una película dirigida por Thomas Harlan, cuyo padre, Veit Harlan, había sido acusado de crímenes contra la humanidad por haber dirigido una de las películas más infames de la Alemania nazi, *Jud Süß* [El judío Süß] (1940). *Wundkanal* está protagonizada por Alfred Filbert, un antiguo oficial de las ss sentenciado a cadena perpetua por el asesinato de más de diez mil personas judías (fue liberado por razones de salud). Filbert interpreta una versión de sí mismo en un guion de ficción en el que se le interroga acerca de su pasado (real) después de haber sido secuestrado por miembros de la Rote Armee Fraktion. Harlan muestra una crueldad edípica hacia el viejo *génocidaire*, quien más tarde calificaría el rodaje como el mejor momento de su vida. Kramer emplea una cámara de vídeo sin trípode para filmar a Harlan mientras este rueda ese perverso guion, agudizando la angustia mediante una composición musical de Barre Phillips, un músico de jazz estadounidense que vivía en Francia y cuyas composiciones han prestado su timbre emocional a muchas de las películas de Kramer posteriores a 1980. Kramer entrevista a miembros del equipo, ofrece

¹⁴ Robert Kramer, «Les années de la taupe: Compte rendu personnel de la fabrication d'un film mineur», C. Béghin (ed.), *Notes de la forteresse (1967-1999)*, cit., p. 193.

comentarios y filma de nuevo a partir de los monitores. Se asfixia a sí mismo en una bolsa de plástico.

Fue el primer trabajo en vídeo de Kramer, así como su «primera experiencia real de vivir la situación a través de la cámara», a distancia enorme de la escala, el presupuesto y el artificio de *Diesel*¹⁵. Le dice a Eisenschitz que le gusta *Notre nazi* debido a la naturaleza contradictoria, lábil de la situación que retrata. Algo más directo le habría aburrido: «Si puedo dominarlo, es demasiado bobo», explica. En el pantanal del set de rodaje de Harlan eso no era un problema, allí hubo «ataques de nervios. Crisis sobre cuestiones morales». En otro ensayo Kramer se expresa más: «Esta película es sin duda un documento sobre la participación de Filbert en la pesadilla nazi. Pero, más que eso, es una especie de testamento del peso y la densidad de la historia europea, de los ciclos de recriminación y venganza, de la continuidad tangible de la «culpa histórica»¹⁶. Es una película sin certezas, sin un mensaje estable, una película de un inmenso riesgo. Una fascinación angustiosa invade a Kramer y, a su vez, a su público.

Reinos en ruinas

Notre nazi marca un punto de inflexión más en la obra del director por diversos motivos. En los años posteriores, regresaría repetidamente al modo del vídeo ensayo en primera persona, como en *Berlin 10/90* (1990), una película de 60 minutos rodada mediante un solo plano, encargada por la televisión francesa, en la que se enfrenta al *Wende* [cambio], a la llegada de un mundo posterior a la Guerra Fría, y se pregunta por qué su padre nunca le habló de su época como estudiante de medicina en el Hospital de la Caridad berlinés a principios de la década de 1930. El peso y la densidad de la historia europea una vez más están aquí y aún sin respuestas. Incluso cuando no adopta un modo estricto en primera persona, el concepto de «vivir la situación a través de la cámara» sigue siendo una prioridad. El cambio de medio también llevó a Kramer a encargarse él mismo de la cámara y le proporcionó un aumento de la agilidad, no solamente durante el rodaje, sino también en el montaje; el VHS le liberaba de la necesidad de terminar el montaje de una película con las limitaciones profesionales, lo que le permitía experimentar con múltiples cortes y trabajar a su ritmo. Kramer le explica a Eisenschitz lo

¹⁵ B. Eisenschitz, *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, cit., pp. 96, 75, 67.

¹⁶ Robert Kramer, «Dr. S.», C. Béghin (ed.), *Notes de la forteresse (1967-1999)*, cit., p. 155.

esencial que fue haber podido conservar esa libertad en *Doc's Kingdom* (1987) y en *Route One /USA* (1989), que se rodaron en celuloide, se montaron en vídeo y cuando el corte final estuvo terminado se pasó de nuevo a 35mm.

Con *Doc's Kingdom* Kramer regresó al idioma inglés; también regresó a Portugal y al personaje de Doc, procedente de *Ice*, una vez más interpretado por su viejo amigo, Paul McIsaac. «Volver al inglés de nuevo –decía Kramer– fue como una de esas experiencias en las que entrenas para una carrera de fondo con plomo en las zapatillas y después te quitas los pesos y te parece que estás volando». Paulo Branco, el legendario productor portugués con el que Kramer había trabajado cuando colaboraba en el guion de *Der Stand der Dinge* (*El estado de las cosas*, Win Wenders, 1981), apareció «caído del cielo, enviado por Central Casting, como un ángel» e hizo posible la película¹⁷. McIsaac interpreta a un exmilitante que ha pasado algún tiempo en la cárcel en África antes de llegar a Lisboa, donde trabaja como médico, mimando su alcoholismo en una barraca cerca del puerto. Un hijo que nunca ha conocido, interpretado por Vincent Gallo, llega buscando a su padre. Es una película de *situacions*, que se abre a cuestiones de responsabilidad generacional, de hacerse mayor y de cuidados, impregnada en un cansancio melancólico que, a través de la figura de McIsaac, contrasta para siempre con la militancia juvenil de *Ice*, rodada casi veinte años antes. Sus espacios vacíos y en ruinas son típicos de las películas de Kramer posteriores a 1979 en las que es más probable que los paisajes sean industriales o posindustriales que residenciales. En el cine de Kramer el concepto de hogar no tiene mucha presencia; el reino de Doc es un reino arruinado. Como una versión menos programática de la «teoría del paisaje» adelantada a finales de la década de 1960 por cineastas japoneses como Masao Asachi, las imágenes de Kramer ofrecen muchos atisbos de cómo se inscribe el poder en el entorno construido.

Y entonces llegó *Route One/USA*, la odisea estadounidense de Kramer, su viaje de regreso a un hogar que no es un hogar. Rodada durante cinco meses a lo largo de más de 3800 kilómetros de carretera, desde Maine hasta Florida, la película coloca al personaje ficticio de Doc en situaciones reales, yendo y viniendo en relación con la presencia de Kramer detrás de la cámara. En *Milestones*, Kramer y Douglas viajaron por todo el país, pero «nunca hablaron con nadie que no fuera uno de

¹⁷ B. Eisenschitz, *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, cit., pp. 109, 71.

nosotros»; ahora, en este atlas de la América del reaganismo tardío, «es exactamente lo contrario, es como si estuviéramos allí únicamente para charlar y escuchar y comprender»¹⁸. Una clínica abortista, un comedor social, monumentos a historias que Kramer nunca ha dejado de rebatir, iglesias, la plaga del VIH/SIDA, Pat Robertson, un marine negro discapacitado por exposición al agente naranja: la desunión de Estados Unidos se despliega en 255 minutos. «Estamos viviendo un viaje –dice Kramer– y la forma de la película es la forma en la que podemos expresar el viaje, que incluye el cansancio, que incluye el azar». Le preguntaría a la gente de lo que quería hablar o qué querían que filmara. «Esto no surge de ninguna idea de devolver el derecho a representar sus vidas en imágenes o de devolver el derecho a la palabra a quienes no lo tienen», decía, en un aparente reconocimiento de los problemas de estos tópicos adheridos a la forma documental, «sino que es así, me parece, porque así es como se traba contacto con la gente: “Dime lo que quieras decirme”». Veía también los peligros de ahogarse en su propia subjetividad, algo que él denomina el «síndrome Jonas Mekas». A través del personaje del doctor y de un compromiso con la observación de la realidad, *Route One/USA* consigue ser a la vez íntima y expansiva, careciendo de cualquier rastro de ese narcisismo y relativismo, que se cuele en algunas prácticas documentales posmodernas. Kramer reflexionaría sobre la experiencia y sobre su amistad con McIsaac en *Dear Doc* (1990), un breve ensayo en vídeo en el que repasa su regreso a Estados Unidos, aprovechando un encargo de la cadena de televisión francesa Arte para componer la que probablemente sea su obra más directamente autobiográfica y conmovedora.

Starting Point (Point de Depart, 1993), la película de la que el libro de Eisenschitz y Pantenburg adopta el nombre, fue otro regreso. Kramer volvió a Vietnam para impartir un taller de cine y para calibrar lo largo que había sido el viaje, el suyo y el del país, desde que había estado allí para rodar *People's War*. Estaba «decidido a que no me guiara la manera en la que se había revisado la historia mundial durante la década de 1980», algo que Eisenschitz apunta que puede haber sido una de las razones que provocó la gélida recepción que tuvo la película: «Las reacciones en su momento fueron bastante negativas [...] posiblemente por la falta de corrección política en lo que se refiere a lo que significaba Vietnam»¹⁹. La complejidad de esta cuestión, el carácter mutable de lo

¹⁸ *Ibid.*, pp. 93, 102, 107.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 121, 124, 154.

que fue Vietnam –para diferentes personas en diferentes momentos– es precisamente lo que Kramer pretende confrontar. En «Going (back) to Vietnam», un ensayo escrito bajo la cegadora luz televisiva de la Guerra del Golfo, antes de hacer *Point de départ*, Kramer se pregunta: «Actos ejecutados, ideas pensadas. Las cosas en las que creíamos. Y ahora, ¿qué aspecto tiene todo eso?». Él sabía que el final de la Guerra Fría marcaba un cambio de época, no solo en el plano geopolítico. *Ghosts of Electricity* (1997), un cortometraje encargado por el Festival de Cine de Locarno como una reflexión sobre el futuro del cine, es un tributo elegíaco a la belleza terrenal: a la esposa de Kramer, Erika, y a su hija Keja, a las hojas que susurran y a las ondas del agua y al cine mismo. Colocadas frente a la belleza están las imágenes sin vida de la guerra, los deportes, la contaminación y la pornografía, todas ellas refilmadas en su emisión televisiva. Cuando Kramer aparece en pantalla, quitándose las gafas de sol para enseñarnos dos ojos amoratados, nos habla de un futuro de evolución ciborgiana y de intensa conciencia. «Estaremos a la vez en todas partes», nos dice en la voz superpuesta. «Este cuerpo, esta cosa falible, frágil, endeble y moribunda, [...] esta carne ya no será necesaria». Un nuevo régimen de las imágenes, un nuevo mundo, despojado de realidad, uno que él sabía que estaba llegando pero que no viviría para ver.



Fotograma de *Route One/USA* (1989), © Keja Ho Kramer, cortesía de Re:Voir Video. *Finales abiertos*.

La entrevista con Eisenschitz es un recurso esencial, que nos brinda un panorama de toda su carrera esbozado por el propio Kramer en pinceladas

amplias y audaces y coloreado con convincentes detalles anecdóticos. Cuando la entrevista tuvo lugar, Kramer y Eisenschitz, conocido por sus estudios de las cinematografías soviética, alemana y hollywoodiense, eran amigos desde hacía más de tres décadas. Eisenschitz había escrito sobre sus películas en su calidad de crítico y también las había subtulado²⁰. «¡Hemos hecho juntos todo el camino, desde el principio hasta aquí, esté donde esté!», le escribía Kramer en 1998²¹. En este sentido, la conversación destaca por su sinceridad y por su entendimiento mutuo; está desprovista de adulación, libre del pomposo lenguaje promocional, que ahora tanto se infiltra en las entrevistas con cineastas. Eisenschitz interviene solo ocasionalmente, pero cuando lo hace no teme exhibir una sinceridad punzante. «Te he dicho ya lo que me avergüenza *Guns*», le dice. «No estoy cómodo con los cuerpos de esa gente. Los cuerpos no encajan». En otro momento: «Ayer tuve un fuerte sentimiento de rechazo al ver *Notre nazi*». En un prefacio escrito para la edición francesa de 2001, Eisenschitz explica la dinámica de su diálogo: «La confianza o, mejor dicho, la rapidez, procedía del hecho de que tenemos un lenguaje político común, que siempre ha permanecido con nosotros, incluso aunque hayamos recorrido caminos diferentes. Y de que estábamos hablando de cine». De cine, sí, pero no solamente. *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer* muestra cómo hacer cine fue, para Kramer, una relación con el mundo. Hacer una película era «una batalla para intentar concebir, “¿por donde puedo vagabundear más?”».

Lo haría por paisajes tanto externos como internos, así como a través de las formas cinematográficas. En los espacios entre el aquí y el fuera de aquí, entre la ficción y el documental, Kramer abrazó el riesgo y el *dépayement* [desubicación del propio país], produciendo una obra singular de sorprendente heterogeneidad. ¿Cómo cuadrar el seductor naturalismo de los personajes errantes de *Walk the Walk* (1996) con la decisión de elegir a tres actores de una apariencia muy diferente para el mismo papel en *Cités de la plaine* (1999-2000), estrenada de manera póstuma? «Lo único que creo que es coherente en todas las películas es que ninguna de ellas cierra al final», decía. «Todas ellas se abren al final. Es

²⁰ Para un resumen de las actividades de Eisenschitz, incluyendo su afiliación al PCF y su expulsión del comité editorial de *Cahiers du cinéma*, véase «Bernard Eisenschitz: Cinema, Communism and History» en Daniel Fairfax, *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973), volume I*, Ámsterdam, 2021, pp. 359-383. El libro de Fairfax ha sido objeto de una reseña en un número anterior de esta revista: Michael Cramer «Viento del Este», *NLR* 138, enero-febrero de 2023.

²¹ B. Eisenschitz, *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, cit., p. 19.

una actitud ante la vida»²². Cuando en el prefacio de *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, Pantenburg le pregunta a Eisenschitz cómo describiría la especificidad de las películas de Kramer, este último responde citando a Daney: Kramer «inventa el cine con cada plano»²³. El cambio incansable y la capacidad de reacción creativa le ganan la partida a la fidelidad a las convenciones o a las marcas de autoría. Se podría decir que *Ice* prefigura una película como *Born in Flames* (Lizzie Borden, 1983), que *Guns* es «una segunda primera película», en el estilo de *Sauve qui peut (la vie)*, de Jean-Luc Godard (también rodada en 1980), o que su predilección por la forma del videoensayo y de la ciencia ficción experimental plasmada por Kramer en *Ghost of Electricity* (1997) le acercan a la obra de Chris Marker. Pero con eso, ¿qué logramos?

Aunque su nombre pocas veces se pronuncie junto al de tales figuras del panteón del cine político de la modernidad, especialmente en el mundo anglófono, el paisaje del documental experimental contemporáneo está repleto de tendencias, que dan testimonio de la duradera importancia de la obra de Kramer. La expresión en primera persona, el ensayismo y la hibridación docuficcional se cuentan hoy en día entre las formas dominantes de la práctica en un momento en el que un impulso documental reflexivo se ha afirmado como la más vital de las vanguardias cinematográficas²⁴. No es baladí que un seminario anual de proyecciones y debates que tiene lugar en Portugal desde el año 2000 se llame Doc's Kingdom. Y, sin embargo, en un aspecto crucial, Kramer marcha de manera desincronizada con las costumbres actuales. Desde su primera película, *FALN*, Kramer se dedicó a atravesar culturas y distancias, algo que estos días ocurre mucho menos, en parte debido a las preocupaciones acerca de quién tiene el «derecho» a contar qué historia y a una fe equivocada en la idea de que la pertenencia a un grupo es una garantía de poder representar a ese grupo de una manera ética, lo cual se concibe como una garantía contra el «extractivismo» estético. La postura de Kramer era que había historias y acontecimientos que sucedían muy lejos, pero en los que él estaba implicado y que, por lo tanto, merecía la pena acercarse a ellos, de manera cuidadosa, humilde y no dogmática,

²² *Ibid.*, p. 72.

²³ En vano se buscará la fuente de esta observación en los escritos de Daney; se dijo en una conversación con Eisenschitz, *ibid.*, p. 11.

²⁴ Sobre este paisaje contemporáneo, véase *inter alia*, Scott MacDonald «Avant-Doc: Eight Intersections», *Film Quarterly*, vol. 64, núm. 2, invierno de 2010, Nora Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction*, Nueva York, 2018, y T. J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham (NC), 2013.

mediante la producción de imágenes. En su opinión, «los lazos que nos sostienen tienen más que ver con las experiencias compartidas, con las ideas y los deseos compartidos, y con las formas de trabajar, más que con la sangre o la nación»²⁵.

Kramer hizo películas en muchos contextos e hizo planes, que avanzaron más o menos, para hacer otras en muchos otros. Hay una que en concreto tenemos que mencionar. «Tengo que ocuparme de Israel», dice en *Berlin 10/90*. Su madre ha vivido allí y él ha visitado el país en muchas ocasiones. En «Snap Shots», una especie de ensayo autobiográfico, habla de su visita al país en 1967, justo después de la Guerra de los Seis Días. «Había visitado Jerusalén bajo la protección de las armas de los nuevos ocupantes. Tenía mis dudas. En cuanto empiezas a cuestionar la política, alguien se sube la manga y te enseña sus números tatuados en el brazo. El brazo se queda ahí, temblando, bajo la blanca luz del desierto, el tiempo se detiene, los números señalan la autoridad definitiva del sufrimiento». En la conversación con Eisenschitz, el mismo episodio aparece de nuevo en una narrativa ligeramente distinta, con una pregunta adosada al final: «¿Hasta dónde llega la autoridad del sufrimiento?». Esta es hoy la pregunta en relación con un genocidio que así debe llamarse. «¿Algo que decir sobre Israel? Sí. Esta ahí, puede que me ocupe de ello, puede que no»²⁶. No lo hizo. Pero en las películas y en los textos que dejó, por volver a Ho Chi Minh, el servicio que nos ha prestado no es menor. ¿Recordará la gente lo que Kramer ha hecho?

²⁵ B. Eisenschitz, *Starting Places: A Conversation with Robert Kramer*, cit., p. 168.

²⁶ *Ibid.*, pp. 163, 127.