



THE LONELIEST MAN IN TOWN

JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ

La dupla de cineastas conformada por Tizza Covi y Rainer Frimmel llega a Zabaltegi-Tabakalera con *The Loneliest Man in Town*. La película sigue al solitario músico de blues Al Cook que, con su guitarra, sus vinilos, su árbol de navidad y sus emociones, está en muy buena compañía.

Al Cook, el protagonista, se dedica a la música no sólo profesional sino también devocionalmente. Ésta lo acompaña y esa compañía lo hace no estar tan solo, como indica el título.

Tizza Covi: Siempre escribimos para nuestro protagonista. Cuando decidimos hacer una película con Al, queríamos conocer su historia, mirar dónde vive, cómo compone y graba. Mucho proviene de su vida real. El delta blues es su pasión y su soledad es a causa de la falta de conexión con la gente porque no lo comprenden. Pero la película no deja de ser una ficción.

Rainer Frimmel: Estamos fascinados con la manera en la que Al toca blues sin hacer concesiones. Quiere el delta blues más auténtico. Cuando comenzó su carrera recibió una oferta del manager de Eric Clapton, pero la rechazó.

Acerca de la importancia de su vida personal, el apartamento y

El arte de mostrar un rostro atravesado por la emoción



Rainer Frimmel y Tizza Covi.

JORGE FUERTEBUENA

los objetos que Al guarda tienen una inmensa capacidad expresiva. Esto es muy cinematográfico porque se vincula enteramente con la puesta en escena. En términos de plasticidad, cuidaron mucho la composición de los encuadres para poder destacar la potencia emotiva del espacio, los decorados y la utilería.

TC: Sí, y es crucial que sean su propio apartamento y sus pertenencias.

Estos nos dicen mucho sobre su personalidad, sobre su pasado e, incluso, sobre su porvenir.

RF: Ambos estudiamos fotografía y en esta película valoramos mucho el tiempo para poder componer los encuadres porque queríamos hacer una traducción visual del mundo de Al. En cada composición se revela mucho sobre su vida y su carácter. Disfrutamos tomarnos el tiempo para hacer esto.

¿Cuánto tiempo transcurrió desde que lo conocieron hasta que se acabó el rodaje de la película?

TC: Lo conocimos hace veinte años en un concierto y hace siete que somos amigos. Íbamos una vez a la semana a su casa para comer y escuchar su historia. El rodaje como tal tomó muchos meses para que él descansara y tuviera tiempo para su vida. Lo hicimos pacientemente, sin prisas.

Al es una víctima de la crisis de la vivienda en Viena. Crisis que hay en todo el mundo. ¿Cómo ayuda el cine a luchar contra este problema?

RF: Es nuestra responsabilidad como cineastas apuntar a las heridas que hay en el mundo. Tenemos que señalar el desalojo injustificado de las personas. No lo vamos a resolver, pero lo podemos visibilizar.

En una cinta de video, Al dice que él siempre quiere mostrar sus emociones al público. Esto define muy bien el film: es un retrato de las emociones, de personas que reaccionan ante canciones, películas, fotografías.

RF: El rostro de Al dice más que cualquier palabra. El arte del cine es el arte de mostrar un rostro atravesado por la emoción, sin necesidad de hablar.

TC: Lo más importante de la película es que él mostrara sus emociones. Pero estamos hablando de emociones del día a día, que es muy complicado. Si tienes una película en la que un personaje se está muriendo, es más fácil mostrar las grandes emociones. Sin embargo, nuestras vidas diarias consisten, sobre todo, en experimentar pequeñas emociones y eso no es fácil de mostrar porque, de cierta manera, son poco interesantes. Aunque al final, pensamos que son las que más nos tocan.

WITH LOVE AND RAGE

Militar desde el cuerpo

MANUEL HEVIA

El 17 de noviembre de 1980, una histórica protesta ecofeminista y antimilitarista de desobediencia civil no violenta bloqueó las entradas del Pentágono. Fue la Women's Pentagon Action, protagonista de *With love and rage*, de Bojina Panayotova. A ella le preguntamos:

¿Por qué decidió hacer una película en torno a este acontecimiento?

Encontré que había algo muy icónico en cientos de mujeres rodeando el Pentágono en, no una manifestación tradicional, sino una especie de performance muy emocional. A su vez, vi que la gente no conocía demasiado la acción. Pensé: hay que hacer una película. Tiene tantas resonancias con nuestro presente...

Quizás por esas resonancias su película propone un recorrido poético, político e íntimo, más que histórico.

Sí. En lugar de un enfoque histórico con entrevistas, como si ya hubiéramos comprendido el acontecimiento y fuéramos a comentarlo, quería preguntarme: ¿Qué pasaría si nos si-



Bojina Panayotova.

ULISES PROUST

tuáramos en el presente del pasado, como si todavía no hubiera sucedido y atravesáramos la acción desde dentro de una experiencia subjetiva y personal? Procedí recopilando testimonios, leyendo relatos y creando un "yo" abierto y múltiple. El corazón del proyecto era hacer un ritual en sí mismo, como una invocación

que nosotros pudiéramos atravesar y encarnar, para revitalizar una energía que necesitamos, hoy, para nuestras propias crisis.

Y respecto a la crónica emocional de ese "yo", ¿por qué decidió que apareciera escrito en pantalla y no de forma oral?

Intenté utilizar una voz en *off*, pero, en realidad, me parecía que envolvía demasiado, que hacía que todo resultara demasiado fluido. En realidad, quería conservar el carácter fragmentario. Había tenido acceso a muchos materiales diferentes, y quería componer un *patchwork*, con agujeros dentro. Quería conseguir que el espectador tuviera la sensación de que estamos trabajando también con el vacío, con aquello que falta. Y que, al interrumpir las imágenes con fundidos a negro, volvería a aparecer ese carácter: de trance. Quería que estuviéramos dentro de algo un poco hipnótico y que esperáramos cada nueva frase como un preciado regalo. Por eso trabajé con frases muy cortas, a veces poéticas, pero también muy concretas

La acción se desarrolló sin una homogeneidad discursiva. ¿Cómo seleccionó los discursos que aparecen en la película en voz en *off*?

Fue una acción atípica no organizada por partidos ni sindicatos. Eran mujeres muy diferentes entre sí: pacifistas, católicas, brujas neopaganas, lesbianas radicales (muy politizadas), en "grupos de afinidad". A su vez, en aquel momento estaba surgiendo el pensamiento de la interseccionalidad. No se trata solamente de mujeres contra hombres.

Blancos y negros. Estas oposiciones tan binarias... Lo real es más bien una trama, una interconexión de relaciones de poder. El primer elemento que me dio ganas de hacer esta película fue esa historia de una mujer que coloca una tumba para las tres mujeres vietnamitas que su hijo había matado. Ella estaba en la intersección, a la vez víctima y probablemente culpable. Desde esta complejidad, decidí seleccionar grabaciones que fueran también posteriores, como las de Donna Haraway o Judith Butler.

¿Y respecto a las fotografías y las filmaciones?

Fue central encontrar el nombre de Barbara Hirschfeld en un folleto que decía que había hecho un film sobre la acción. La llamamos y encontramos en su sótano una caja de bobinas al respecto, junto a películas experimentales, un autorretrato... Me impresionó muchísimo la manera en que ella filmaba, moviéndose con la cámara de una forma muy sensual. Pensé que podía recoger la política libidinal y el espíritu de la acción gracias a ella, y que podía hacer un collage de asociaciones entre la protesta y un imaginario que acompañase todo ese pensamiento y toda esa manera de ver el mundo, que pasa mucho por el cuerpo.