

VACACIONES PERMANENTES EL CINE Y LA CLASE OCIOSA



Fotograma de la película *Cannibal Tours*, 1988, de Dennis O'Rourke

VIERNES Y SÁBADOS

15 / JULIO ▶▶ 20 / AGOSTO / 2016

EDIFICIO NOUVEL, TERRAZAS, 22:00 H

ENTRADA 2.5 €

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

Vacaciones permanentes. El cine y la clase ociosa

El cine al aire libre está estrechamente ligado a las vacaciones de verano: un espacio y tiempo en el que el público se libera de sus obligaciones laborales y se abre a la posibilidad del disfrute y del ocio. En sus orígenes, las imágenes que se proyectaban en aquellos cines ambulantes, extensión natural de los vínculos circenses del primer cinematógrafo, servían como puerta a un mundo alcanzable y posible durante el tiempo de la proyección. Una, dos, tres horas en el fresco de las noches de verano, en las que la vida se trasladaba a otro lugar mejor. Esos cines de verano continúan ligados a las imágenes de infancia para muchas generaciones de espectadores: son las horas nocturnas de la fascinación, del encantamiento y del descubrimiento de la amplitud de la vida. Cines de verano que supusieron la expresión más popular de un arte que también nació popular: un cine para una mayoría ociosa, en esa época veraniega en la que la rutina parecía detenerse y al mismo tiempo expandirse hasta el infinito.

Partiendo de los orígenes del propio medio, este ciclo, que se proyecta al aire libre en las terrazas del Museo, propone un recorrido por la historia del cine en sus relaciones con los conceptos de vacaciones, ocio, viaje y turismo, a través de los cuales se analizan muchas otras ideas y cuestiones que afloran en esta intersección. A saber: la consolidación de una clase ociosa liberada del trabajo y consagrada a la exhibición de su estatus social; la conquista obrera de las vacaciones pagadas, con la posterior división entre tiempo de trabajo y tiempo improductivo, o la consecuente aparición del turismo de masas como elemento central de las transformaciones sociales, culturales, económicas e incluso paisajísticas que acarrea la aparición del turista, movido por un deseo de búsqueda de experiencias diferentes y, sin embargo, idénticas y uniformes.

El ciclo arranca con las imágenes fundadoras del cine, las de los obreros de la fábrica Lumière saliendo al finalizar su jornada de trabajo. En aquella secuencia, que August y Louis Lumière rodaron al menos tres veces, como poco, en dos días distintos, están ya contenidas muchas de las ideas y de los temas por los que transitará el cine en relación al ocio y a las vacaciones en años venideros. De las tres que se conservan, dos de ellas no se realizaron al finalizar una jornada laboral, como suele pensarse, sino en un día libre; un domingo, tal y como indican las indumentarias de los trabajadores, mucho más elegantes en comparación con la primera toma, impropias para un día de labor. Resulta paradójico que para conseguir el mejor retrato de la salida de "sus" obreros de "su" fábrica al finalizar la jornada laboral, los Lumière les convocaron en su tiempo libre, haciéndoles recrear en domingo, tras la misa, un gesto propio de sus días de trabajo. Tiempo de ocio y de trabajo, tiempo improductivo y productivo, vida íntima y laboral superponiéndose y confundiéndose en los apenas treinta segundos que dura cada toma, una indistinción fundamental para la existencia de ambas esferas. Corría entonces el año 1895 y las vacaciones pagadas como un derecho reconocido no serían aprobadas hasta el 7 de junio de 1936, cuando el gobierno del Frente Popular de Léon Blum firmó con los sindicatos franceses los llamados Acuerdos Matignon, en los que se

estableció la jornada laboral de cuarenta horas y las primeras vacaciones pagadas de la historia, conocidas como *congés payés*. Esas vacaciones pagadas suponen no solo una conquista del movimiento obrero, sino que han sido consideradas posteriormente como el comienzo oficial del turismo. Por primera vez, la clase trabajadora disponía de un dinero que podían invertir en algo más que la estricta supervivencia.

Un dato clave es que las películas de los hermanos Lumière coinciden en el tiempo con la aparición del libro *Teoría de la clase ociosa*, de Thorstein Veblen (1857-1929), publicado en 1899, apenas cuatro años más tarde que la fecha oficial de invención del cinematógrafo. El sociólogo norteamericano desarrolla en este estudio la teoría de una clase social ociosa, cuya aparición coincide con el comienzo de la propiedad: es la acumulación de bienes, movida por el deseo de distinción en la sociedad de masas, la que está en el origen del nacimiento de esa clase, la cual, una vez liberada del trabajo industrial, se afana en la exhibición pública de su estatus. “La regla —afirma Veblen— es que los miembros de las clases superiores estén exentos de tareas industriales y que esa exención sea expresión económica de su superioridad de rango [...]. El rasgo característico de la vida de la clase ociosa es una exención ostensible de toda tarea útil”¹. El desarrollo de este nuevo sujeto histórico convertiría al consumo público en su seña de identidad: “Para ganar y conservar la estima de los hombres no basta con poseer riqueza y poder. La riqueza o el poder tienen que ser puestos de manifiesto, porque la estima solo se otorga ante su evidencia”, dictaminará Veblen². Así, la marca externa de esta élite se exhibiría en un turismo temprano, entendido como el viaje o la conquista de espacios antes inalcanzables, que retrataría de manera temprana y casi definitiva Jean Vigo en *À propos de Nice* [A propósito de Niza, 1930], una película movida por la indignación ante los privilegios de esta nueva clase que revisaría muchos años más tarde Manoel de Oliveira en *Nice: À propos de Jean Vigo* [Niza: A propósito de Jean Vigo, 1983]. Esta conquista de un tiempo y de un lugar otros se realizará tanto por la presencia física como por la circulación de imágenes: la clase ociosa viaja, produce y muestra huellas que testimonian el “haber estado allí”. Las vistas, las postales y los panoramas del último tercio del siglo XIX son una forma de producción cultural estrechamente vinculada a los orígenes del cine, no en vano denominado también “cine de atracciones”³. Las vistas animadas que conformaban los programas cinematográficos en los comienzos del medio mostraban a los espectadores otros paisajes y otras culturas, hasta ese momento distantes y al alcance tan solo de quienes podían viajar.

La idea de clase y la exhibición de pertenencia a la misma atraviesan varias de las etapas de este ciclo, que en su devenir histórico va dibujando también la transformación de la temprana sociedad industrial de finales del siglo XIX en una sociedad de consumo a mediados del XX, en la que el tiempo libre se convierte en un negocio y condición global, dando paso al movimiento perpetuo y constante que ahora llamamos turismo. *Les vacances de Monsieur Hulot* [Las vacaciones del señor Hulot, 1953], de Jacques Tati, presenta esos primeros estadios de desarrollo en los años de posguerra. El

1 Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, Buenos Aires, Ediciones elaleph.com, 2000, p. 4.

2 Thorstein Veblen, *óp. cit.*, p. 41.

3 Tom Gunning, “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, n.º 3 y 4, 1986.

Vacaciones permanentes. El cine y la clase ociosa

retrato entrópico que Tati dibuja de una ciudad costera invadida por el turismo familiar de clase media se mantiene entre el absurdo, la perplejidad cómica y la mirada atónita ante ese creciente desplazamiento colectivo internacional, en el que los turistas, despojados de todo goce, aparecen retratados como una masa a las órdenes de una fuerza superior. “La conquista de la felicidad, el deseo de escapar, el descubrimiento del Otro y el regreso a la naturaleza —según especialistas en el estudio del turismo como Daniel Hiernaux-Nicolas— generan los imaginarios del deseo”⁴, desplazando las viejas utopías ideológicas de preguerra por la utopía global de un nuevo mundo acomodado tras la reconstrucción⁵. “El turismo —explica Hiernaux-Nicolas— es probablemente una de las actividades que más temprano se ha universalizado. Más que asistir a una globalización del turismo, se observa un proceso por el cual este ha prestado sus imaginarios, sus mecanismos integradores y hasta sus tecnologías a la expansión de los procesos de globalización”⁶.

La característica del deseo moderno es su insatisfacción y esa es la base de la industria del turismo (y de la publicidad, dos espacios tan complementarios). El deseo satisfecho significa el final del negocio, es así cómo la maquinaria idea nuevas necesidades, nuevas aspiraciones, nuevos sueños, a una velocidad cada vez mayor. Del turismo familiar hemos pasado a los viajes *low-cost*, a las experiencias fugaces basadas no en la consecución del deseo sino en su rápida sustitución por otro nuevo. *Il sorpasso* [La escapada, 1962] de Dino Risi es la película que marca el nacimiento impetuoso de ese espíritu veloz que caracterizará el turismo en los años venideros. A través del encuentro fortuito entre un estudiante aplicado y un burgués canalla y narcisista, representantes del milagro económico de la Italia de los sesenta, la película se adentra en la incipiente vida fácil, el nacimiento de la cultura del disfrute inmediato (que Pier Paolo Pasolini denominara neo-capitalismo), el viaje y el tránsito constantes. Montados en un Lancia Aurelia descapotable, los dos hombres recorrerán sin pausa el verano de una Italia de *feragosto* torrada bajo el sol, entregada a la molicie, en un recorrido sin más rumbo que el de la propia velocidad y el adelantamiento (el “sorpasso”), la recolección de experiencias fugaces y objetos de consumo, novedosas señales de clase para un nuevo mundo carente de signos y valores estables.

Realizada como preámbulo del Mayo del 68, *Week-end* (Jean-Luc Godard, 1967) adopta una estructura similar de *road-movie*, pero sitúa el protagonismo en el propio medio de locomoción. El automóvil es el verdadero protagonista de la película, en un ritual de transformación en el que pasa de fetiche a objeto a destruir: la cultura del automóvil producido en masa, artifice y símbolo máximo de una etapa del capitalismo industrial, termina siendo devorada, pasto del accidente

4 Nuria Enguita, “Tour-ismes”, *Tour-isms. The Defeat of Dissent*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2004, p. 11.

5 “El producto turístico no existe. Su materia prima empieza siendo indeterminada. El producto turístico es una combinación de elementos heteróclitos: servicios (alojamiento, comidas, transportes y servicios conexos, en especial relativos al ocio), objetos culturales (patrimonios culturales y artísticos, folklore, fiestas), particularidades geográficas (lugares de interés, paisajes) y muchos elementos menos palpables como la hospitalidad, el ambiente, las curiosidades étnicas, las costumbres, etc. Estos diversos elementos se amalgaman en un “producto” que es en suma un paquete de servicios y de imágenes seductoros”. En Marie-Françoise Lanfant, “Introducción. El turismo en el proceso de internacionalización”, *Revista internacional de ciencias sociales*, UNESCO, vol. XXXII, n.º 1, p. 25.

6 Daniel Hiernaux-Nicolas, “El Espacio Turístico ¿Metáfora del Espacio Global?”, *Revista Diseño y Sociedad, Territorios*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, n.º 9, 1998, pp. 9-18. Disponible en: <http://danielhiernaux.net/publicaciones/archivos/1998-A4.pdf> [Última consulta: 11-07-2016].

masivo en la escapada multitudinaria de fin de semana. La película arranca con un intertítulo que señala la prohibición en la sala a los menores de dieciocho años, un cartel que funciona como promesa y generador de una fantasía casi sexual: el coche como objeto de ese deseo, símbolo de una vida libre entregada al viaje. Será el automóvil el mismo símbolo que Godard tome para señalar el final de una cultura decadente a punto de sumirse en una profunda crisis: “El horror de la burguesía solo puede superarse con más horror”, se escucha hacia el final de la película, antes de que ese cartel de cierre señale: “Fin del cine”.

En *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967) se recoge un momento particular de la historia de España, el del desarrollismo de los años sesenta, cuando la dictadura franquista encontró en el *Spain is different* una fuente de divisas y de legitimación internacional. Tomando como centro la transformación de un pueblo costero catalán, Lloret de Mar, en un núcleo de sol y playa, el filme escenifica el choque de violencia soterrada entre dos movimientos relacionados con el turismo concebido como generador de fantasías. La llegada de los turistas a España, con dinero y ansia de fiesta, y la inmigración interior, del sur de España al levante costero, en busca de trabajo y una vida mejor. Dos movimientos complementarios y contradictorios en torno a las dos caras del trabajo y del espacio. *La piel quemada* introduce la representación de las zonas turísticas como no-lugares, no-espacios, burbujas de irrealidad sujetas a la imaginación de los nuevos colonos, que terminan moldeando a la fuerza los lugares que visitan en una suerte de turistificación del mundo. Y entre esas dos fuerzas, que no conviven (la película desmonta la idea del turista como dialogante: no hay intercambio con los habitantes locales, solo la satisfacción de un deseo previo al que se amoldan también los últimos), se sitúa la tercera: el beneficio y la queja simultánea de estos habitantes locales. “El autóctono —escribe Montse Romaní— ha optado por rechazar su pasado a través de un proceso rápido de des-identificación espacial pero no cultural, que le lleva a agarrarse a una falsa noción de identidad nostálgica arraigada en la cultura popular más nacionalista, y, en último término, víctimista”⁷.

Pero volvamos a la idea central de este ciclo: ¿quién es en realidad esa clase ociosa?, ¿cómo es una vida entregada a la ostentación de unas señas de identidad? Adaptando el relato homónimo de John Cheever, *The Swimmer* [El nadador, Frank Perry, 1968] se adentra en los suburbios de la clase acomodada norteamericana en un día de final de verano en el que el personaje protagonista se propone volver a su casa nadando todas las piscinas del vecindario, enhebrando así un río imaginario. De nuevo, la idea de viaje, que arranca en el sol, atraviesa la alegría de las fiestas continuas al borde la piscina, el tiempo de celebración sin fin, para ir adentrándose en la decadencia, en las miserias morales, éticas y económicas de una alta burguesía cínica e indolente. Todo aquello parecía el paraíso. El alcohol, las piscinas y las carcajadas dan paso a la primera tormenta del final de verano, a las hojas caídas y con ellas a ese lado siniestro y existencialista que caracteriza el final de la década de 1960.

Una caída en picado que retomará de alguna manera *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980), primer filme del cineasta neoyorquino que lleva por título el término coloquial y sarcástico con el que se conoce a los *layoff*, los despidos colectivos. Las “vacaciones permanentes” del título ya no son las horas libres, sino todas las horas del día de un bohemio urbano, una suerte de nueva clase

7 Montse Romaní, “Ningú no és innocent. Lloret de Mar: el turisme de sol i platja”, *Tour-isms...*, óp. cit., p. 197.

Vacaciones permanentes. El cine y la clase ociosa

ociosa por obligación, alienada en un espacio urbano desindustrializado a la que le resulta imposible comunicarse tanto entre sí como con el mundo del que ha sido expulsada. Como sonámbulos en su propia ciudad, *Permanent Vacation* refleja a comienzos de 1980 la cara alternativa de la globalización: todos somos extranjeros en nuestra propia casa, reconocemos los códigos, pero no sabemos interpretarlos. “Strangers are always just strangers” [Los extranjeros son siempre extranjeros], dice la narradora de Jarmusch, en una frase que encuentra un eco inesperado en la cita con la que arranca *Cannibal Tours* (Dennis O’Rourke, 1990): “There is nothing so strange in a strange land, as the stranger who comes to visit it” [No hay nada más extraño en una tierra extraña como el extraño que viene a visitarla]. Rodada en una excursión a una isla donde habita una tribu de antiguos caníbales, ahora inmersos en la producción de baratijas para el turismo, la película de O’Rourke es un hito esencial para entender la compleja red de deseos insatisfechos, mentiras y gestos neocoloniales⁸ sobre la que se construye la industria turística y su venta de imaginarios inalcanzables: el turismo se basa, se nutre y se alimenta del deseo de descubrir lo original, lo escondido y lo paradisiaco. En el documental de O’Rourke, los caníbales no son los isleños, sino los turistas, que desembarcan armados con sus cámaras, dispuestos a “cazar y devorar” esa promesa de mundo salvaje que han comprado por unas horas. El canibalismo, casi literal, de imágenes, revela esa posición de falso diálogo intercultural, otra de las falacias que subyacen bajo los imaginarios turísticos. “Los turistas encuadran y descontextualizan al otro usando una ‘cámara-máscara’, dando a los nativos espacio visual pero no verbal en el discurso turístico”⁹. *O território* [El territorio, Raoul Ruiz, 1981] aborda desde una perspectiva ritual y perversa la relación inevitable que existe entre turismo y canibalismo, civilización y barbarie: el grupo de excursionistas que recorre los montes de una zona interior del paisaje portugués será incapaz de hallar la salida, y pese a ver los pueblos cercanos en la lejanía, habrá de instituir una nueva sociedad con nuevas reglas morales para no morir de inanición. Es la versión extrema de un turismo que se auto-canibaliza, una muestra alegórica de la imposibilidad del turista para explorar y conocer los límites del territorio que visita y que, en ocasiones, le supera.

Con interesantes vínculos subterráneos con Raoul Ruiz, el también chileno José Luis Torres Leiva realiza en *Verano* (2011) un homenaje a las películas íntimas y familiares vacacionales, en las que la distracción se transforma progresivamente en añoranza de un tiempo perdido. El “amateurismo” y la improvisación de estas imágenes cotidianas son traducidas por Torres Leiva en una reflexión fílmica experimental. Rodada en 16 y 35 mm, el cineasta proyecta la película sobre un muro y vuelve a filmarla, siendo esta grabación el resultado final. El reflejo, la textura y la cualidad pictórica de estas imágenes refilmadas aluden tanto al aura del propio cine, en el momento de su fragmentación en múltiples pantallas y formatos, como a la distancia inalcanzable de las vacaciones estivales en el sentido más puro

8 Montse Romaní, “Ningú no és innocent. Lloret de Mar: el turisme de sol i platja”, *Tour-isms...*, óp. cit., p. 197. “Esta fantasía responde al obsesivo espejismo del turista acerca del ‘descubrimiento’ del lugar ‘desconocido’, ‘escondido’, las ‘playas vírgenes’, etc. y denota la persistencia de un ensueño tópico de tipo colonial: el paraíso que vive ignorante de su propia condición hasta ser descubierto por un sujeto capaz de comprenderlo en su verdadera dimensión, esto es, un sujeto culturalmente superior, entendiéndose siempre como perteneciente al mismo mundo que el objeto en cuestión, solo que situado en un estadio de evolución más avanzado también según un solo tipo, un modo único de desarrollo” en Marie-François Lanfant, *Identité, mémoire, patrimoine et touristification de nos sociétés*, citado en http://www.lopezcuencia.com/nerja_once.html [Última consulta: 11-07-2016].

9 Montse Romaní, “Ningú no és innocent. Lloret de Mar: el turisme de sol i platja”, *Tour-isms...*, óp. cit., p. 197. Marie-François Lanfant, John B. Allcock, Edward M Bruner, *International Tourism: Identity and change*, Londres, Sage publications, 1995, p. 235.

e idealizado. *Verano* es la traducción en imágenes de esta sensación, atrapada entre la sencillez de Eric Rohmer y la complejidad del cine experimental.

Desde una perspectiva distinta a las narraciones del cine de autor, la reciente *Loubia Hamra* [Alubias rojas, Narimane Mari, 2013] se acerca a otra de las imágenes seductoras por definición vinculadas a las vacaciones: la de la playa. Pero lo hace subvirtiendo su iconografía occidental de lugar simbólico de descanso para explorarla como un espacio cruzado por el trauma de la historia reciente. Realizada en Argelia, cuando el país celebraba los cincuenta años de la independencia y el anterior territorio francés conmemoraba el relato oficial de un nuevo país, el filme aborda la dimensión más dolorosa de la historia a través del juego imaginativo y teatral de un grupo de niños. La playa no es ya el lugar paradisiaco de tiempo congelado, sino un espacio de representación y reescenificación de la guerra, las historias de la "Historia". Si la industria del turismo unifica los espacios en un imaginario "blanco", despojado de tensiones, aboliendo las diferencias y subordinando los rasgos propios de cada espacio a esas imágenes seductoras, *Loubia Hamra* explora uno de esos espacios reivindicando sus heridas y poniendo en diálogo la memoria de la colonia con el futuro y el presente.

Sueñan los androides (Ion de Sosa, 2014), película representativa del llamado "Otro cine" en España, pone fin al ciclo con una película ambientada en la cumbre del desarrollismo español de los años sesenta, Benidorm, a lo largo de tres octubres entre 2010 y 2014. A través de una leve estructura de ciencia ficción *low-fi* (la película es una adaptación libre de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick), el filme se detiene en el estudio de ese espacio veraniego despojado de vida en temporada baja, un sueño de turismo para todos convertido en un paraíso para la tercera edad. Ion de Sosa retoma los escenarios de *La piel quemada*, pero décadas después, cuando esos turistas ya se han ido y el paisaje que dejaron tras de sí revela su verdadera faz de decorado. En *Sueñan los androides* se dan la mano las ideas transversales del ciclo: la transformación y aniquilación del espacio, la influencia del sujeto-turista en el territorio, la resaca de la especulación como motor de urbes estacionales y el mundo como un inmenso decorado para turistas globales, condenados a vivir sin trabajo, pero también sin descanso.

"La enorme porción de nuestra vida que pasamos durmiendo, liberados de una ciénaga de necesidades simuladas, subsiste como una de las grandes afrentas humanas a la voracidad del capitalismo contemporáneo"¹⁰, afirma Jonathan Crary en relación al sistema de vida contemporáneo y a su intento de denostar el sueño como espacio improductivo. Y eso mismo bien se podría aplicar a las vacaciones en este cierre del ciclo. Quizás ya fueron aniquiladas y lo que queda son sus restos, decorados, espacios vacíos en los que proyectar anhelos inventados por la maquinaria de deseo. Lo que *Sueñan los androides* retrata, en el fondo, es la inminente aparición de otra clase social, los nuevos ociosos forzados o trabajadores sin descanso, vidas arrasadas por un nuevo régimen post-industrial que al tiempo que invita al viaje y al descubrimiento aniquila las opciones de desconexión, condenando a las antiguas clases medias a un mundo bipolar, sin trabajo pero sin ocio, sin ocio pero sin trabajo.

10 Jonathan Crary, 24/7. *El capitalismo al asalto del sueño*, Barcelona, Ariel, 2015, p. 22.

Sesión 1. Viernes, 15 de julio



Jean Vigo. *À propos de Nice* (A propósito de Niza). Película, 1930

Hermanos Lumière

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon

[La salida de la fábrica Lumière en Lyon, 3ª versión], Francia, 1895

Muda, b/n, 42''

Copia restaurada: Institut Lumière

Jean Vigo

***À propos de Nice* [A propósito de Niza],**

Francia, 1930

VOSE, b/n, 23'

Producción: Jean Vigo

Guión: Jean Vigo

Distribuidora: Gaumont

Manoel de Oliveira

Nice: À propos de Jean Vigo

[Niza: A propósito de Jean Vigo], Francia, 1983

VOSE, color, 58'

Producción: Institut National Audiovisuel

Guión: Manoel de Oliveira

Copia: Institut National Audiovisuel

No se sabe a ciencia cierta cuántas veces rodaron en 1895 los hermanos Lumière la secuencia que ha pasado al imaginario popular como "la primera película del cine" bajo el nombre de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, y que retrata a los obreros de la propia fábrica Lumière saliendo del edificio tras la jornada laboral. Sí sabemos que de las tres versiones que se conservan, aparentemente muy similares (la puerta se abre, salen los obreros y las obreras, algún perro, un carruaje, se cierra, o no, el portón), al menos dos se rodaron en domingo, y no tras una jornada laboral, como la película quiere representar: el análisis de las tres tomas permite descubrir que en dos de ellas los trabajadores no visten ropas de faena, sino que lucen trajes más elegantes, probablemente los que usaban los domingos para ir a misa. Menos de un minuto de imágenes en las que documental y puesta en escena, realidad y ficción, se mezclan reventando la lectura simplista de los Lumière como "padres" del espíritu realista del cinematógrafo y abriendo la puerta a una interpretación sugerente. La representación por antonomasia de la clase obrera, en un gesto teatralizado del trabajo industrial y del binomio tiempo libre-tiempo productivo, se realizó en un día libre y los trabajadores dedicaron su tiempo vacacional a la puesta en escena de una ficción que simula una jornada laboral. Décadas más tarde, y todavía un poco antes de que se reconociera por ley el derecho a las vacaciones, Jean Vigo rodó *À propos de Nice*, otra película que ha pasado a la historia como un documental cuando en realidad es un manifiesto violento, iracundo y arrebatado contra la primera clase ociosa. Un panfleto, en definitiva, siguiendo la definición de Nicole Brenez: "El hecho panfletario por definición niega cualquier regla, cualquier norma, ya sea en términos de género o de inscripción en lo real". Vigo, hijo de anarquistas, anarquista él mismo y aquejado de una enfermedad pulmonar, recaló en la ciudad vacacional y burguesa de Niza por prescripción médica. El brutal contraste entre la exhibición impúdica de la clase ociosa con la Niza obrera, de calles estrechas, sucias, en las que jugaban niños y ratas por igual, le llevó a coger la cámara y filmar, con la complicidad de Boris Kaufmann, hermano de Dziga Vertov, una película en la que vanguardia artística y militancia política caminan de la mano. A través del montaje dialéctico, el humor, las cámaras ocultas y un profundo sarcasmo, Vigo nos predispone contra esa injusticia que permite la preeminencia de esa clase social ociosa y ostentosa. Cincuenta y tres años después, Manoel de Oliveira volvería a Niza, por encargo de una televisión, para rodar *Nice: À propos de Jean Vigo*, un homenaje al trabajo del cineasta francés que recoge los ecos de aquella película incorporando nuevas realidades: la inmigración portuguesa, la ansiedad de las clases medias en sumarse a la clase ociosa y la expansión ubicua del turismo.

Sesión 2. Sábado, 16 de julio



Jacques Tati. *Les vacances de Monsieur Hulot*
(Las vacaciones del señor Hulot). Película, 1953

Jacques Tati

***Les vacances de Monsieur Hulot* [Las vacaciones del señor Hulot], Francia, 1953**

VOSE, b/n, 95'

Producción: Fred Orain

Guión: Jacques Tati, Henri Marquet

Intérpretes: Jacques Tati, Nathalie Pascaud, Micheline Rolla, Valentine Camax, Suzy Willym, Marguerite Gérard, Louis Pérault, André Dubois, Lucien Frégis, Raymond Carl, René Lacourt

Con una mirada singular entre humorística y profundamente perpleja, Jacques Tati retrata las primeras oleadas de visitantes urbanos tras la consecución de las vacaciones pagadas por ley. A través de su heterónimo en pantalla, *Monsieur Hulot*, ese hombre desgarrado con incapacidad para relacionarse de forma normalizada con su entorno tanto físico como humano, Tati revela las imposturas y paradojas de ese nuevo éxodo. El turismo se presenta como una diversión maquina y automatizada, en un trabajo, el de divertirse y el de demostrarlo, el de constatar que la promesa adquirida al iniciar el viaje se cumple. Como señala Chris Rojek: "la pura movilidad, la velocidad es finalmente la prioridad del posturista, pues ayuda a explicar por qué al llegar al destino sentimos la necesidad compulsiva de ponernos en movimiento para realizar el *check-list* de lo que hay que ver, constatar que eso que nos mostraron, como en un ensueño, existe"¹¹.

El mundo que propone Jacques Tati, repleto de sonidos doblados en estudio, de gestos repetidos y de situaciones cotidianas falseadas no es sino una premonición de ese mundo artificial que terminará por construir el turismo como economía global. Una sucesión de paraísos artificiales, en los que los turistas repiten una y otra vez los mismos gestos programados y en los que todo suena, si se escucha atentamente, con el extraño eco de un estudio de grabación. O como dijo el propio Tati: "Bueno, cuando las personas están en un entorno extraño, los sonidos naturales siempre se escuchan más altos". *Les vacances de Monsieur Hulot* no solo retratan el intento de la sociedad francesa tras la Segunda Guerra Mundial de abrazar un mundo feliz, sino, sobre todo, lo profundamente extrañan que son las cosas que nos parecen normales, como pasar los días al sol, en una playa, rodeados de desconocidos. También dijo Jean-Luc Godard: "Esto es lo que le interesa a Tati. Todo y nada. Las hojas de hierba, una cometa, un pequeño anciano, nada, todo lo que es a la vez verdadero, extraño y encantador".

¹¹ Chris Rojek, "Indexing, Dragging and the Social Construction of Tourist Sights", Chris Rojek y John Urry (eds.), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, Londres, Routledge, pp. 52-74. Citado por David Lagunas Arias en "Antropología, cultura y turismo (y un ejemplo)", Patricia Fournier, Fernando López Aguilar (coords.), *Patrimonio, identidad y complejidad social: enfoques interdisciplinarios*, Ciudad de México, ENAH, 2010.

Sesión 3. Viernes, 22 de julio



Dino Risi. *Il sorpasso* (La escapada). Película, 1962

Dino Risi

***Il sorpasso* [La escapada], Italia, 1962**

VOSE, b/n, 105'

Producción: Mario Cecchi Gori

Guion: Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari

Intérpretes: Vittorio Gassman, Jean-Louis Trintignant, Catherine Spaak, Claudio Gora, Luciana Angiolillo, Linda Sini, Nando Angelini, Luigi Zerbinati

Distribuidora: Surf Film

Filmada en los años del milagro económico italiano, *Il sorpasso* cuenta la acelerada historia de dos personajes aparentemente incompatibles en un alocado viaje en plenas vacaciones veraniegas. Los dos protagonistas son un introvertido estudiante de derecho, que aprovecha los solitarios días estivales para concentrarse en sus estudios, y un burgués divorciado, amante de los placeres que le arrastrará por azar en un viaje sin sentido a lomos de su descapotable immaculado. Ambientada en un verano azotado por un calor inclemente, atmósfera propicia para la transgresión de lo normativo, la película retrata la expansión del concepto de ocio y se sostiene en el contraste entre los dos personajes, el vividor hedonista y el joven aplicado y trabajador, trasuntos de los dilemas sociales italianos del momento. Los dos hombres recorrerán una Italia entregada a la molicie sin más rumbo que el propio viaje acelerado. *Il sorpasso*, que significa literalmente "adelantamiento", recoge el nacimiento de ese espíritu insatisfecho del turismo moderno, incapaz de detenerse y que entiende el viaje como una colección de experiencias, lugares, fotos y recuerdos. Es también un "adelantamiento" a los valores de una sociedad tradicional que se pretende dejar atrás, una superación del pasado social, moral, sexual y político que la película retrata en diversos encuentros y situaciones. El filme contrasta las formas y la velocidad del coche protagonista, símbolo de la Italia moderna, y la lentitud de los vehículos agrarios, la simpleza de la Italia rural y la inocencia del compañero, que prefiere el estudio al disfrute. Hay asimismo en la película un trabajo sobre el estereotipo del "macho" como figura vinculada al ocio ostentoso (al *dolce far niente*), el desprecio por la ley, el flirteo constante y una clara conciencia de superioridad sobre aquellos que han de trabajar para vivir. Con su sinfonía de acelerones, bocinas y carreras, *Il sorpasso* es un amargo retrato de una sociedad en cambio, una fotografía del nacimiento y explosión del turismo de masas y de ese espíritu acelerado que termina imponiéndose como motor de toda experiencia contemporánea.

Sesión 4. Sábado, 23 de julio



Jean-Luc Godard. *Week-end*. Película, 1967

Jean-Luc Godard
***Week-end*, Francia, 1967**
VOSE, color, 105'

Producción: Comacico, Les Films Copernic, Lira Films, Ascot Cinerad

Guion: Jean-Luc Godard

Intérpretes: Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon

Distribuidora: Gaumont

Rodada un año antes del Mayo del 68, *Week-end* es una película premonitoria con la que Jean-Luc Godard captaba el final de una época. El filme es una ácida descripción de la naciente sociedad de consumo a través de uno de sus objetos más preciados: el automóvil, a la vez símbolo de estatus, clase social, ascenso y palanca de todo un sistema económico y político. La película transcurre en un fin de semana, espacio vacacional por antonomasia, en el que el matrimonio burgués protagonista planea la huida de cada uno con su amante respectivo, no sin antes haberse hecho con la herencia del padre de ella, al que han ido envenenando progresivamente. Para ello, emprenden un viaje en coche por una Francia devastada y rural. Toda la cinta, excepto tres secuencias, transcurre en exteriores y sobre el paisaje de un verde mortuorio se extienden el caos, las ruinas, los escombros, la muerte y los accidentes de tráfico. Rodada en una suerte de extraños colores *pop*, plagada de intertítulos y reflexiones sobre la lucha armada, la violencia y el fin de la civilización, la película renuncia a cualquier identificación emocional con sus protagonistas, quienes, en un giro "brechtiano", parecen ser conscientes de ser justamente eso: personajes de una película de Jean-Luc Godard. La protagonista clase ociosa irá progresivamente abandonando su estatus civilizado para vol-

ver a un estado de barbarie. "El horror de la burguesía solo puede ser superado con más horror", dice alguien hacia el final de una película que contrapone el caos y la violencia con una estructura basada en citas, revolucionarios discursos obreros y referencias cultas a Karl Marx, Georges Bataille, Lewis Carroll, Francis Ponge o Jacques Lacan, que transforman el relato en un *collage* sobre el horror y la desmembración social producida por el capitalismo y la sociedad de consumo. Confesaba el director en una entrevista histórica: "¿De dónde vienen las ideas de derechas? ¿Vienen del cielo? No. Proceden de las prácticas sociales. ¿Qué son las prácticas sociales? Hay tres clases. Hay experimentos científicos. Hay luchas por la producción. Y hay lucha de clases. Y descubrí, más o menos al mismo tiempo que los principales acontecimientos ocurridos en Francia, que estaba trabajando solo en el campo de la experimentación científica, y yo mismo tengo que estar relacionado con la lucha de clases y la lucha por la producción, aunque los experimentos científicos sigan siendo necesarios"¹². La sociedad que retrata Godard parece condenada a arder en una pira infernal en la que también el cine, tal y como se conocía, parece destinado a desaparecer: "Con su ataque a la narrativa, sus juegos visuales y verbales, sus citas y el uso agónico del sonido y las imágenes, la extravagancia de *Week-end* hace arder al propio cine, consumiéndolo en un puro gasto fílmico"¹³.

12 Jonathan Cott, "Jean-Luc Godard: The Rolling Stone Interview", *Rolling Stone*, n.º 35, 1969. Disponible en: <http://www.rollingstone.com/movies/features/jean-luc-godard-19690614?page=3>, [Última consulta: 11-07-2016].

13 John Westbrook, "Digesting Godard Filming Bataille: Expenditure In *Week-End*", *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n.º 4, diciembre de 2005, p. 351.

Sesión 5. Viernes, 29 de julio



Josep María Forn. *La piel quemada*. Película, 1967

Josep María Forn
***La piel quemada*, España, 1967**
 VO, b/n, 110'

Producción: Josep María Forn

Guión: Josep María Forn

Intérpretes: Antonio Iranzo, Marta May, Silvia Solar,
 Andrés Lombarte, Luis Valero, Carlos Otero, Santiago
 Guisado, Inés Guisado

Copia: FilMOTECA de Catalunya

¿De quién es la piel quemada? ¿Quién se quema al sol, quién se expone al calor de la solanera? Rodada entre Lloret de Mar, Barcelona, Valencia y Andalucía, *La piel quemada* fue la décima película de su director, Josep María Forn, realizada tras el rechazo por parte de la censura de su anterior proyecto, *Tura*, sobre la Guerra Civil en España, y cuenta veinticuatro horas en la vida de un inmigrante andaluz que apura sus días de libertad, fiesta, trabajo y escarceos sexuales, mientras espera la llegada de su familia a Lloret de Mar. Él, sus condiciones de vida, sus anhelos, sus deseos económicos, vitales y sexuales son el eje que estructura una película que esconde varias pieles: la del retrato del incipiente turismo globalizado y su acción transformadora sobre los espacios, y la fotografía de un momento clave para entender el desarrollo posterior de las tensiones políticas, identitarias, nacionales y económicas de un país. En el escenario de Lloret de Mar en plena transformación del espacio rural a lugar de acogida del incipiente turismo propiciado por el desarrollismo, Forn realiza un retrato dialéctico entre dos realidades que comparten espacio pero que no conviven, dos cuerpos en movimiento que recalcan en un lugar común movidos por muy distintas esperanzas. De un lado, los inmigrantes, principalmente andaluces, que encontraron en el desarrollo turístico de las zonas costeras catalanas una fuente de trabajo, y, por otro, los turistas que desembarcaban en España en busca de sol y playa. Dos deseos contradictorios y complementarios que se sostienen y alimentan entre sí. La película retrata a la perfección la fuerza transformadora de este turismo de masas, que busca en los espacios que visita la consecución de un deseo previamente diseñado, una geografía presta a renunciar a sus atributos para satisfacer a esos visitantes. La "piel quemada" del título es también la del territorio, la superficie, abrasada y arrasada por el efecto del turismo. El filme pone además en escena un tercer elemento: el autóctono, el habitante local atrapado entre esas dos fuerzas motoras y movido a su vez por sus propios impulsos, muchas veces contradictorios: deseo de aprovechamiento, de sacar partido del sujeto turista y de los inmigrantes, explotados, minusvalorados, despreciados como fuerza de trabajo sucio, y también un deseo de defensa de sus rasgos culturales más esencialistas.

Sesión 6. Sábado, 30 de julio



Frank Perry. *The Swimmer* (El nadador). Película, 1968

Frank Perry

***The Swimmer* [El nadador], Estados Unidos, 1968**

VOSE, color, 95'

Producción: Frank Perry, Roger Lewis

Guion: Eleanor Perry

Intérpretes: Burt Lancaster, Janet Landgard, Janice Rule, Tony Bickley, Marge Champion, Nancy Cushman, Bill Fiore, David Garfield, Kim Hunter

Distribuidora: FeelFilms

La vida consistía en enlazar fiestas en las piscinas traseras de los vecinos de clase alta mientras transcurría dulcemente el verano. Hacía sol, los árboles se mecían con el viento y el mundo estaba formado en exclusiva por gente ociosa en casas con jardín. Y, sin embargo, aquello solamente "parecía" el paraíso. Adaptando uno de los mejores relatos del escritor norteamericano John Cheever, Frank Perry, con Burt Lancaster como nadador protagonista, dirigió una de las películas más singulares de la historia del cine norteamericano, en la que con más precisión se retrata el desencanto, el cinismo y la podredumbre vital de la clase media y alta. Esta suerte de *road-movie* acuática (acaso *swim-movie*) cuenta la historia de Merrill, un hombre que un día de final de verano decide recorrer el camino de regreso a su casa nadando por todas las piscinas del vecindario, creando así un río fabulado, al que le pondrá el nombre de Lucinda, en referencia a su mujer, y que le irá alejando progresivamente de su casa, o de la idea de un hogar posible. Según cae la tarde, Merrill irá dándose cuenta de que volver a casa es imposible. Como lo aprendió también Ulises, a quien Cheever adapta-homenajea en esta particular "odisea". Un viaje que va de lo casi fotográfico por realista a lo casi fantástico, y en el que Perry (y Sydney Pollack, quien tomó las riendas del rodaje cuando el primero fue despedido por los productores) y Cheever condensan la vida entera en una única tarde, mientras bucean en la crisis existencial de cierta clase social a finales de los sesenta. La película retrata las primeras grietas en el icono del hombre occidental como categoría inamovible asociada a la masculinidad, al poder y a su ejercicio, y, por extensión, como cuestionamiento del modelo vital asociado al *american dream*. No deja de ser interesante que en ese viaje a nado una de las últimas etapas sea el "infierno" de una piscina pública, atestada de gente, que hace imposible nadar en ella, una masa de carne humana en remojo: es el testimonio de las primeras oleadas de democratización del ocio, otrora exclusivo e inaccesible. Una vez extendido el concepto de vacaciones a todas las clases sociales, la tradicional clase ociosa procedía a recluirse en sus jardines privados, elevando los setos, las verjas y las vallas hasta refugiarse en ellas. *The Swimmer* retrata el punto en que se resquebraja la seguridad de esa población suburbial al calor de los cambios sociales, políticos y económicos de los años sesenta del pasado siglo XX. El ocio ostentoso se hace ahora de puertas adentro, allí donde no alcanza la vista de quienes permanecen fuera.

Sesión 7. Viernes, 5 de agosto



Jim Jarmusch. *Permanent Vacation*. Película, 1980

Jim Jarmusch

***Permanent Vacation* [Vacaciones permanentes],**

Estados Unidos, 1980

VOSE, color, 76'

Producción y guion: Jim Jarmusch

Intérpretes: Chris Parker, Leila Gastil, John Lurie, Richard Boes, Sara Driver, Charlie Spademan, Jane Fire, Ruth Bolton, Evelyn Smith, María Duval, Lisa Rosen, Frankie Faison, Suzanne Fletcher, Felice Rosser, Eric Mitchell, Chris Hameon

Distribuidora: Avalon

Antes de saltar a la fama internacional con *Stranger than Paradise* [Extraños en el paraíso, 1984], su segunda película, Jim Jarmusch rodó en las calles de Nueva York su primer trabajo, *Permanent Vacation*, en 16 mm, formato 4:3 y animado por un auténtico espíritu de lo que vendría a llamarse cine *indie*: una actitud *punk* en la producción combinada con un aliento pop en lo estético y en lo narrativo; un puente entre la tradición *underground* y experimental norteamericana y el cine puramente industrial y clásico, recogiendo algo de cada orilla y reivindicando por igual la tradición del cine de autor europeo como reacción a un cine norteamericano que, en los años ochenta, se encontraba sumido en el proyecto *reaganiano* de devolver la esperanza y la confianza a un pueblo desolado por las consecuencias de la Guerra de Vietnam. Esta cinta surge por contraste con ese cine, y lo hace deliberadamente como un espacio de narración débil, tenue, centrada en la figura de un antihéroe sin atributos. La película contiene algunos de los rasgos que Jarmusch desarrollará posteriormente a lo largo de su carrera: la propensión y la fascinación por el vagabundeo vital y narra-

tivo, en una suerte de reescritura del icono norteamericano del *beatnik*, el trabajo con lo musical como una seña identitaria y de inscripción en el mundo, yendo mucho más allá del puro acompañamiento a lo visual, y una esperanza algo ingenua en la figura del extranjero como salvador, un mesías laico capaz de redimir la desidia y crear la epifanía emocional. *Permanent vacation* retrata los días de deambuleo de Allie, diletante desocupado en el Nueva York post-apocalíptico de los años ochenta, un personaje sin ocupación conocida, sin pasado ni futuro. El título es un juego irónico con la expresión inglesa de "vacaciones permanentes", empleada para referirse normalmente a los expedientes de regulación de empleo masivos: despidos forzosos, *layoff*, vacaciones no buscadas, permanentes, eternas; una clase ociosa sin capacidad económica, condenada a un ocio devastador y en ningún caso ostentoso. Las vacaciones permanentes de la película no son de orden económico, sino vital, por lo que Jarmusch recupera la figura de esos *beatniks* que se oponían al desarrollo moderno a través de una actitud vital marginal, pero actualizándola con el desencanto y cierto cinismo propio de la primera posmodernidad. El protagonista de la película es esa figura que se mueve por la ciudad como una especie de fantasma, condenado a un ocio forzado, en una permanente incomunicación con el mundo. En su reseña, Eric Derobert afirmaba: "El cine americano 'revolucionario' de los años sesenta había reducido el eslogan 'proletarios del mundo, ¡uníos!' al 'marginados de todos los países, ¡uníos!'. De ahora en adelante estamos en el 'marginados del mundo, ¡icruzaos!'"¹⁴. La propia película concluye su relación con un turista permanente, en un mundo sin nada que visitar, cuando el protagonista afirma sin tapujos: "Let's just say I'm a certain kind of tourist. A tourist that's on a...permanent vacation" [digamos que soy un cierto tipo de turista. Un turista que está en... vacaciones permanentes].

¹⁴ Eric Derobert, "Permanent vacation", *Positif*, n.º 281-282, 1984, p. 120.

Sesión 8. Sábado, 6 de agosto



Raoul Ruiz. *O território* (El territorio). Película, 1981

Raoul Ruiz

O território [El territorio], Portugal, 1981

VOSE, color, 104'

Producción: V.O. Filmes, Paulo Branco, Pierre Cottrell

Guion: Gilbert Adair, Raoul Ruiz

Intérpretes: Geoffrey Carey, Paul Getty Jr., Jeffrey Kime, Camila Mora-Scheihing, Rebecca Pauly, Ethan Stone, Isabelle Weingarten, João Bénard da Costa, Shila Turna, José Nascimento, Artur Semedo, Rita Nascimento

Distribuidora: Leopardo Filmes

O território explora el abandono de la civilización y el regreso a lo salvaje, a lo indómito, a lo primitivo. Lo hace centrándose en un grupo de turistas que en una suerte de venganza mágica e inexplicable del espacio que visitan, se perderán sin remedio en un bosque, entrando en una espiral de desesperación, cansancio y hambre. Acercándose de forma filosófica al territorio de lo fantástico-religioso, Ruiz retrata el deseo de cualquier turista extremo: el de convivir y conocer a fondo una cultura inmaculada y primitiva, alejada de la civilización, convirtiendo a los civilizados excursionistas burgueses en un grupo abandonado a su suerte, forzado a reescribir a su manera las leyes que rigen la vida en común y estableciendo una comunión religiosa basada en su propia carne para poder sobrevivir. El verdadero territorio al que se refiere la película, que en algún momento pudo haberse titulado, según explicó el propio Ruiz, *La eucaristía*, es el propio cuerpo humano, sometido a la exploración más radical de todas: el canibalismo. Un acto prohibido que se vuelve necesario en condiciones de urgencia, un deseo imposible de satisfacer y que al tiempo que remite a lo más primitivo, es capaz de generar una reflexión sobre lo sagrado. En *El erotismo* [L'Érotisme, 1957], Georges Bataille escribía: "El hombre, que nunca es considerado un animal de matadero, con frecuencia es comido siguiendo unas reglas religiosas. Quien consume su carne no ignora la prohibición de que es objeto ese consumo; pero no por ello deja de violar religiosamente esa prohibición, que considera fundamental. El ejemplo significativo se da en la comida en comunión que sigue al sacrificio. En este caso, la carne humana que se come se considera sagrada [...]. El canibalismo sagrado es el ejemplo elemental de la prohibición creadora de deseo; que sea prohibida no le da otro sabor a la carne, pero esa es la razón por la que el 'piadoso' canibal la consume"¹⁵. La película de Ruiz retrata ese renacer de lo sagrado como una forma de hacer posible lo prohibido y retuerce la idea del turista hasta el extremo, concediéndole la satisfacción de un deseo que, por naturaleza, el verdadero turista no quiere ver satisfecho: la experiencia de ser, no solo contemplar, un auténtico salvaje.

¹⁵ Georges Bataille, *El erotismo* [1957]. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

Sesión 9. Viernes, 12 de agosto

Dennis O'Rourke. *Cannibal Tours*. Película, 1988

Dennis O'Rourke
***Cannibal Tours*, Nueva Zelanda, 1988**
 VOSE, color, 67'

Producción: CameraWork
Guion: Dennis O'Rourke
Distribuidora: CameraWork

"No hay nada más extraño en una tierra extraña que el extraño que la visita", reza un texto al comienzo de *Cannibal Tours*, la sexta película del cineasta-viajero Dennis O'Rourke, una pieza clave de la etnografía inversa que se sustenta sobre un gesto tan obvio que parece imposible que nadie lo hubiera puesto en marcha antes. Embutido en una excursión turística de visita en una isla de antiguos canibales en Nueva Guinea, O'Rourke gira la cámara y filma, no a los ex-canibales que venden artesanía con cara de aburrimiento, sino a las hordas de turistas que los visitan en busca de una experiencia extrema, una postal salvaje, un resto de mundo anclado en el pasado. ¿Quiénes son los canibales, quiénes los canibalizados? No hace falta responder: mientras las cámaras de fotos disparan sin descanso, los turistas regatean y Sonny y Cher cantan *I Got You Babe* en Radio Moscú, los papúes de Nueva Guinea tratan de esquivar las embestidas de los nuevos salvajes que desembarcan en sus poblados buscando la experiencia de un pedazo de autenticidad. La película pone en escena, de forma hilarante y radical, una de las mentiras sobre las que se sustenta el negocio del turismo de aventuras: la compra-venta de un deseo imposible de satisfacer, la escenificación de un teatro en el que todos somos actores. Bajo el disfraz del viaje a lo auténtico, lo que está en juego es en realidad la fosilización de las culturas, identidades y tradiciones. Las identidades locales son consumidas por los otros, por los de fuera, por los extraños, de forma que se termina generando una reconstrucción mítica de esas tradiciones.

Que los visitados, los consumidos, sean canibales, es una refinada vuelta de tuerca a la historia de la colonización, una paradoja desde un punto de vista eurocéntrico: los turistas visitan a aquellos que devoraban a sus ancestros, mientras juegan a revivir, bajo la forma de un teatro, la historia del viaje y del descubrimiento. En realidad, los canibales son los turistas, antropófagos de las imágenes con una desmedida avidez por capturar todo con sus cámaras y un discurso cargado de romanticismo y compasión frente a lo "primitivo". En una entrevista con el director, Nancy Christine Lutkehaus afirma: "Podemos entender la necesidad de los turistas a idealizar al 'otro primitivo' que vive en estrecha armonía con la naturaleza como un antídoto frente a la alienación de nuestra propia existencia 'civilizada', o su deseo reprimido de convertirse en el 'otro primitivo'. También podemos ver en el turismo la necesidad de los occidentales de reafirmar su superioridad sobre otros diferentes a ellos mismos, así como la dominación de la cultura occidental en el mundo poscolonial"¹⁶.

¹⁶ Nancy Christine Lutkehaus, "Excuse Me, Everything Is Not All Right": On Ethnography, Film, and Representation: An Interview with Filmmaker Dennis O'Rourke", *Cultural Anthropology*, Nueva Jersey, Blackwell Publishing, vol. 4, n.º 4, 1989, p. 425

Sesión 10. Sábado, 13 de agosto



José Luis Torres Leiva. *Verano*. Película, 2011

José Luis Torres Leiva

***Verano*, Chile, 2011**

VO, color, 95'

Producción: La Ventura

Guion: José Luis Torres Leiva

Intérpretes: Rosario Bléfari, Julieta Figueroa, Francisco Ossa, Ignacio Agüero, Mariana Muñoz, Muriel Miranda, Rodrigo Lisboa, Norma Ortiz, Claudio Riveros, Alejandra Moffat, Gabriela Aguilera, Eliseo Atallah Aguilera, Amparo Noguera, Diego Noguera, Alicia Scherson

Distribuidora: *m-appeal*

La memoria sentimental del verano, la nostalgia, el tiempo que se expande y se comparte. La sexta película, y segunda ficción, del realizador chileno José Luis Torres Leiva reconstruye, a través de una puesta en escena de ficción, la memoria sentimental del verano como el tiempo más propiamente vacacional: un espacio en el que los cuerpos, distendidos, liberados de obligaciones laborales, se entregan al mero discurrir de las horas. *Verano* no es propiamente una película vacacional, sino una puesta en escena de un imaginario, de la memoria compartida de todos los veranos pasados y quién sabe si futuros: un sueño, un recuerdo que se difumina, como lo hacen sus imágenes borrosas, fruto de un trabajado proceso de filmación, proyección y refilmación sobre un muro, que confiere a la película la textura evanescente de los recuerdos inventados, compartidos, soñados, añorados. O como dice Carolina Urrutia: "Es la materialidad lo que le importa a José Luis Torres Leiva: la luz, la paleta cromática, los destellos que deja un cuerpo al abandonar un plano. Lo que le interesa no es capturar mecánicamente la realidad, sino que busca organizar cierta belleza, indagar en su intrínseca ambigüedad"¹⁷. Ese espacio vacacional, de ocio, aparece retratado con un aliento profundamente nostálgico y evocador, como si las imágenes pertenecieran a un espacio mítico y perdido. No es solamente el espacio de la infancia, de la juventud, de la libertad íntimamente asociada al estío, sino también la nostalgia futura por la degradación de las condiciones de ese ocio cada vez más endeble y desplazado por las derivas del capitalismo globalizado. La película contrapone dos tiempos, el del sujeto turista y el de los trabajadores a su servicio, y lo hace sin ahondar en las diferencias de clase, pero haciéndolas visibles. Ese enfoque laboral es coherente con la tradición de Torres Leiva, quien inició su carrera con un cortometraje titulado *Obreras saliendo de la fábrica* (2005), claro homenaje a las primeras imágenes oficiales de la historia del cine, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [La salida de la fábrica Lumière en Lyon, 1895], de los hermanos Lumière, releídas desde la perspectiva femenina y descentralizada de un cineasta del sur. En el fondo, lo que retrata Torres Leiva en esta película es el tiempo, encarnado en la materialidad de la imagen: la cámara se detiene en personajes leves, acciones discontinuas, efectos lumínicos, el viento que agita unas ramas, y esa filmación del tiempo es la mejor reivindicación posible del concepto de vacaciones. Por eso, más allá de dramas, tramas, personajes o psicologías, *Verano* pone el acento en el retrato difuso de un tiempo que, inevitablemente, se escapa entre los fotogramas.

17 Carolina Urrutia, "Verano", *Fuga*, n.º 14, 2012. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/verano/592> [Última consulta:11-07-2016].

Sesión 11. Viernes, 19 de agosto



Narimane Mari. *Loubia Hamra* (Alubias rojas). Película, 2013

Narimane Mari

***Loubia Hamra* [Alubias rojas], Argelia, 2013**

VOSE, color, 77'

Producción: Allers Retours Film

Guion: Narimane Mari

Intérpretes: Adlane Aïssani, Amir Nourine, Bilal Azil, Chems- Edine Boudjema, Feyçal Ould Larbi, Ghania Aïssani, Housseim Eddine Chatouani, Haïtem Hala, Kawtar Bakir, Madjid Bouabdellah, Mounir Laïb, Mohamed Brahimi, Nassim Brahimi, Nedjmeddine Benarafa, Rehab Bakir

Distribuidora: Zumzeit

La primera película de la cineasta argelina Narimane Mari, estrenada internacionalmente en el prestigioso FIDMarseille, recupera el espacio de la playa, con todas sus connotaciones asociadas al ocio, la liberación, la expansión de los cuerpos y el deseo, para subvertirla en un espacio de reescritura histórica y reivindicación política. Protagonizada por un grupo de chavales argelinos que la cineasta reclutó en las calles, la película recupera la noción de juego en su dimensión más performativa: *jouer* en francés es al mismo tiempo "jugar" e "interpretar". Los niños protagonistas juegan e interpretan una versión muy particular de la guerra, o de la memoria heredada de la guerra de independencia de Argelia entre 1954 y 1962, coincidiendo con el cincuenta aniversario. La pretensión de la película está muy lejos del rigor histórico. Abraza la paradoja y el extrañamiento, reivindicando la artificialidad obvia de la puesta en escena, de la reinterpretación, del juego histórico según el cual el país sigue bajo el dominio francés: es la teatralidad como única vía para restituir el pasado, a través de la memoria de los gestos, la repetición, la apropiación carnavalesca y juguetona. En la película, los chavales protagonistas, hartos de una dieta basada en alubias, alubias y más alubias, deciden asaltar un barracón francés repleto de comida. En el proceso, rescatarán a una mujer de su marido maltratador, debatirán los roles de las mujeres en el grupo, tropezarán con un capitán francés semi-fascista y terminarán secuestrando a un joven soldado, al que arrastrarán con ellos a la playa. A través de ese guion embrionario, puesto en manos del grupo de niños que funciona como protagonista colectivo, la película pone en escena la cuestión de la formación de la identidad poscolonial: ¿quiénes son, quiénes somos, cuando desaparece ese otro que nos ocupa? De forma muy política, pero sin lecciones, la cinta aborda cuestiones identitarias íntimamente relacionadas también con los procesos de uniformidad a los que el turismo somete a los espacios de destino.

La película juega con la referencia obvia de *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), filme censurado por el gobierno francés que retrataba la rebelión de un grupo de jóvenes internos en una escuela. Como en la película de Vigo, *Loubia Hamra* reivindica el juego como arma política, el cuerpo como espacio de intervención y la posibilidad de un cine sensible, poético a través del cual pensar o vivir, como en un *cine-trance* de Jean Rouch, la experiencia de la liberación. En el caso de Mari, la elección de un grupo de jóvenes ociosos, que pasa gran parte de sus días en las calles y en las playas, no es casual. Tras la independencia, Argelia experimentó una explosión demográfica que dobló la población entre 1965 y 1985. Hoy en día, el 46% de los argelinos tiene menos de veinticinco años y como consecuencia de las políticas neoliberales aplicadas a partir de los años ochenta, el desempleo alcanza niveles cercanos al 25%. Son esos jóvenes forzosamente ociosos quienes protagonizan la apropiación de sus espacios, su memoria, sus gestos y sus playas.

Sesión 12. Sábado, 20 de agosto



Ion de Sosa. *Sueñan los androides*. Película, 2014

Ion de Sosa
***Sueñan los androides* [Androiden Träumen],**
España, Alemania, 2014
VO, color, 61'

Producción: Ion de Sosa, Luis López Carrasco,
Luis Ferrón, Karsten Matern

Guion: Ion de Sosa, Jorge Gil Munarriz,
Chema García Ibarra

Intérpretes: Manolo Marín, Moisés Richart,
Marta Bassols, Coque Sánchez, Margot Sánchez
Distribuidora: OFF Ecam

El futuro ya no es lo que era o al menos no fue lo que pudo haber sido. En los años sesenta del pasado siglo, Benidorm era como el Lloret de Mar de *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967): un pueblo de pescadores condenado a la lenta extinción, cuyo alcalde franquista, Pedro Zaragoza, convencido del potencial de aquel pedazo de costa como paraíso turístico-inmobiliario, puso en marcha el primer plan de ordenación urbanística en España, destinado a transformar un pueblo insignificante en un escenario de primera línea para el incipiente turismo europeo que invadiría las costas españolas en los años venideros. Benidorm se convertiría así en punta de lanza de la transformación de todo un país, de su paisaje, su economía y su cultura, por el poder arrebataador del turismo y sus economías del deseo. La segunda película de Ion de Sosa, rodada a intervalos, en tres otoños, con los rollos de 16 mm sobrantes de la producción de *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013), toma ese escenario en su versión fuera de temporada para adaptar de forma voluntariamente esquemática y en el clásico formato de pantalla 4:3 la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Phillip K. Dick. Una excusa argumental en la que los androides, amenazados de muerte, son jóvenes en busca de trabajo basura en un mundo basura. Sobre este escenario, De Sosa intercala el retrato post-apocalíptico del sueño húmedo de Zaragoza: edificios a medio construir, calles vacías y jubilados alemanes insertos en apartamentos *kitsch*, cuasi momificados por el perpetuo buen tiempo y la combinación de sol-paella-sangría-fiesta, como souvenirs de un tiempo que nunca fue. La acción transcurre, así dice la película, en 2052, pero ese futuro no es sino una versión esperpéntica, deformada y ascética de un presente devastado: el de la España post-crisis económico-política, en la que los excesos de aquellas políticas públicas destinadas a convertir nuestro paisaje en un contenedor de turistas pasan factura en forma de paro acuciante, rascacielos varios y una masiva e indisimulada huida de jóvenes al extranjero, como el propio De Sosa, que pudo producir la película gracias a una ayuda del Ayuntamiento de Berlín, ciudad en la que vive trabajando en hostelería. Hay también en la cinta una clara alusión a la clase precaria: los replicantes son los desheredados, quienes han de emigrar en busca de trabajos temporales y esconderse, disimulando su condición de androides para no ser aniquilados por los *blade runners* encargados de acabar con ellos. Y junto a ellos, la inevitable y eterna clase ociosa para quienes han de trabajar en condiciones cada vez peores, haciendo posible un ocio de cartón-piedra, cemento y cristal.

Sueñan los androides, que se estrenó en el Forum del Festival de Berlín en 2014, desenmascara a través de sus formas austeras y la irrupción deliberadamente artificial de una trama a golpes, en combinación con la documentación exhaustiva de los escenarios, los muros y las arquitecturas imposibles que generan la industria del deseo, la impostura del turismo, que convierte todo lo que toca en escenario.

**Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía**

Edificio Sabatini
Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel
Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo
de 10:00 a 14:15 h
visita completa al Museo,
de 14:15 a 19:00 h visita
a Colección 1 y una exposición
temporal (consultar web)

Martes cerrado

Las salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Programación:

Gonzalo de Pedro y Chema González

Acceso: Ronda de Atocha, s/n
Entradas: 2,50€
Bono de 3 películas 5 €
a la venta en las taquillas del Museo
desde un día antes de cada sesión
La taquilla del Edificio Nouvel
permanecerá abierta hasta cinco
minutos antes del inicio de la sesión
Proyección: a las 22:00 h
Servicio de barra de 21:00 a 22:00 h

NIPO: 036-16-008-7