

Any 2007. Programa especial. Suplement del núm. 16

26 setembre – 16 octubre 2007

# Filmoteca

 de Catalunya


Heddy Honigmann

## Heddy Honigmann

### Viure a un altre indret

“En realitat, la política no és el meu tema.” Heddy Honigmann respon a preguntes del públic pel que fa a la dimensió política de la seva pel·lícula. Fins i tot quan aquestes es repeteixen, fa parar pacientment l'atenció dels espectadors cap aquells aspectes que considera més importants. “No faig pel·lícules sobre temes sinó sobre individus” —declara un cop i un altre. Això s'esdevé independentment de la manera en què la realitat social i política es reflecteix a aquestes vides. Les pel·lícules no són manifestos, sinó visions que la vida, el patiment i el riure componen. S'esdevenen a Israel, Amsterdam, Lima, Rio de Janeiro, Canadà o París. Fent alternança entre el llargmetratge, el curtmetratge i el documental, la directora ha rodat fins ara 23 cintes sense caure a llocs comuns i sense que se la pugui etiquetar en un gènere concret. S'esdevingué el mateix quan discutia amb el públic durant la seva visita a Berlín el maig de 2001. Hi va explicar que les històries, els exemples, les anècdotes i els encontres eren el que donava vida a les seves pel·lícules. Fora de l'àmbit comercial, els aficionats al cinema la reconeixen com a una de les directors importants.

Tot sembla indicar que la perspectiva global de Honigmann, la qual caracteritza tota la seva obra fins a la data, es pot explicar orgànicament a partir de la seva biografia. Va néixer el 1951 al Perú, filla d'immigrants provinents d'Àustria i Polònia. Va sentir gran fascinació pel cinema des de la joventut, quan anava a veure tots els films que es projectaven a l'Institut Francès de Cultura, a Lima. Es va endinsar en el món de la paraula (poemes), però les imatges li permetien d'expressar-se millor. Quan es va decidir a estudiar cinema, va haver d'abandonar Perú perquè no hi havia cap escola de cinema al país. Va fer estudis a Roma, i al capdavant de la dècada dels 70, es va lliurar a l'amor i anà a parar a Amsterdam, on s'hi establí; una ciutat que segueix essent el centre de la seva vida i on actualment els contactes amb diverses cadenes de televisió li permeten de treballar en diversos projectes alhora. Tanmateix, sempre es retroba amb el seu tema central. Gairebé que no existeix barrera idiomàtica que li sembli insuperable. La llengua materna és el castellà, però se'n

surt amb la mateixa facilitat amb l'holandès. Parla anglès i francès, i entén prou bé l'alemany: les llengües són uns dels instruments fonamentals als seus treballs cinematogràfics; l'esguard i l'oïda n'hi són els altres.

A la pel·lícula *THE UNDERGROUND ORCHESTRA* (1997) es perfilen amb especial nitidesa alguns elements importants del seu mètode de treball. “Llegeixo sovint als programes que aquesta cinta tracta dels músics al metropolità de París” —diu en iniciar la seva xerrada—, “però no només és això.” El film tracta de músics que es guanyen la vida tot interpretant amb els seus instruments als corredors del metropolità de la capital francesa. La directora acompanya els músics d'arreu als seus universos particulars: l'arpista veneçolà, el violinista de Sarajevo, el pianista d'Argentina, el citarista romanès, la cantant de Mali. Els veiem al carrer, als corredors soterranis, però també a les seves humils llars parisenques, on parlen de música, la família, els somnis de futur i les pors.

“A través de les històries personals avanço cap als temes de fons, la bellesa, el poder” —explica Honigmann—. “Si fos a l'inrevés, la pel·lícula seria massa pesada, seria insuportable”. Per descomptat que *THE UNDERGROUND ORCHESTRA* conté referències a matances i guerres, a la pobresa, la persecució i la discriminació, que obligaren aquestes persones a abandonar llurs països d'origen, però no les esmenta explícitament. L'eco es percep al present fet d'exili, al rostre dels refugiats, en el desig de tornar a casa seva. Tot i això, no són històries de víctimes. “Aquests músics no són víctimes” —insisteix Honigmann—. “Per descomptat que ells pateixen molt, han d'aguantar molt, però estan vius i lluiten, gaudeixen i es diverteixen”. I no parlem de la dignitat i la bellesa de la música: “De vegades, el que més m'interessa és la bellesa. Vaig observar i registrar una escena a un circ, i vaig saber instantàniament que la inclouria a la pel·lícula, només per la bellesa. A una pel·lícula, hom pot arribar fins a certs límits”. La bellesa d'aquesta escena s'expressa en termes estrictament estètics: damunt un trapezi, una acròbata vestida totalment de negre fa equilibris mentre un gat blanc com la neu i tan acròbata com la professional, camina damunt d'ella. Avall, a la pista de circ, un músic interpreta l'acordió. El contrast entre la música i el silenci, els colors, i la melangia que s'expressa a aquesta escena assoleix l'efecte sense una sola paraula. I la bellesa també és present a d'altres escenes a les quals la realitat social es reflecteix amb més claredat, per tal de prevaler damunt la lletor de la situació social i política. Allà tenim el músic del carrer africà dins el seu minso apartament, que a l'hora de la veritat no és una altra cosa que un apartament a unes golfes d'un edifici, i que diu: “No, aquest no és el meu apartament, és la meua cel·la.” Hi viu, aquí, damunt els teulats de París, i les seves paraules, expressades amb tanta dignitat i força, esdevenen testimoni que fins i tot aquesta cel·la no el pot privar de la seva dignitat com a ésser humà i músic.

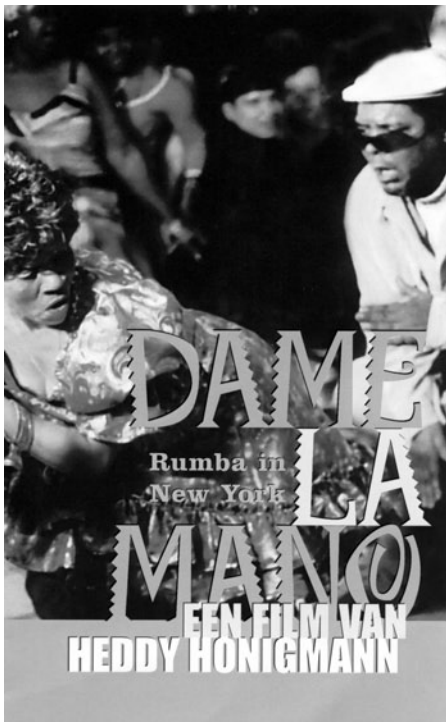


Heddy Honigmann en la seva darrera visita a la Filmoteca, (11 de setembre del 2001)

La pel·lícula *METAL AND MELANCHOLY*, de 1993, també empra la tècnica del collage: en aquest cas s'entrellacen amb una gran habilitat les històries de diversos individus a una *road-movie* documental, en un moviment que passa de taxi en taxi per tot Lima, la capital del Perú. Els conductors i conductores dels taxis són professors, artistes, mestresses de casa, policies... llurs vehicles són vells, es troben en un estat pèssim, sovint a punt d'esdevenir ferralla. Totes aquestes persones pertanyen a una classe mitja empobrida; dur un taxi és la segona activitat que acaba per permetre'ls de sobreviure. Honigmann ens presenta diversos d'aquests taxistes. Un d'ells narra la seva història romàntica amb una jove italiana, ara fa un grapat d'anys, amb qui no es va anar a Itàlia malgrat ésser convidat. Mai més no n'ha sabut res, d'ella, però aquest amor possible i somniat segueix viu mitjançant una peça de música que l'home conserva per tal de seguir escoltant-la i que la realitzadora ha d'escoltar. “No esdevé increïble el que una arriba a esbrinar?” —se sorprèn Honigmann quan recorda l'encontre—. “Que algú pugui sobreviure amb una peça de música que li porta a la memòria aquell amor?” Honigmann esdevé una ambaixadora de l'esperança. Potser, li confia el taxista, la dona arribi a veure aquesta pel·lícula



Goede Man, Lieve Zoon (Bon marit, estimat fill) de Heddy Honigmann



Pòster del film *Dame la mano* de Hedy Honigmann

un dia qualsevol i reconegui la música del cor. La música fa un paper molt important als seus films, però també a la seva vida personal. No és possible d'imaginar una vida sense música. En el cas del taxista de Lima, la realitzadora es va trobar la música per casualitat; a d'altres treballs, l'ha escollit com a punt de partida, com a camí per tal d'arribar al més íntim dels seus interlocutors. *CRAZY* (Països Baixos, 1999) és un film sobre els records de diversos soldats holandesos que participaren a missions de l'Organització de les Nacions Unides, els qui estigueren estacionats a diversos escenaris de guerra (Corea, Líban, Cambotja, Rwanda i Bòsnia). Honigmann demana als soldats que li indiquin una peça musical relacionada amb llurs sojorns. La música fa viable un accés als sentiments vinculats, en més d'una ocasió a experiències traumàtiques. El títol del film ve de la cançó *pop* "Crazy", de Seal. En aquesta cançó es concentren els records d'un dels militars entrevistats. La música no és més que un mètode per a l'apropament; es fa decisiu el carisma personal de la directora per tal que els soldats s'obrin després. Honigmann no es presenta davant els soldats com a una simple entrevistadora sinó com a interlocutora. Aguanta les pauses i els silencis, i també l'exploració lenta de la cuirassa afectiva d'alguns militars, tot generant-se una sensació d'angoixa quan es tempegen les emocions, la tristesa, la por, i la sensació d'inutilitat de la missió. A causa d'aquesta densitat, *CRAZY* es fa difícil de suportar. Conseqüentment, la discussió amb la realitzadora se centra primer en el com i el per què. Com aconsegueix Honigmann, una estrangera, l'accés als sentiments i pors més pregons? "Hi ha un secret màgic" —respon, esquívola, amb un somriure. Després, el secret sembla revelar-se, si més no en part. S'explica a partir de la seva obertura cap a les qüestions de l'existència humana, el desarrelament, l'exili, i la cerca d'un indret, els quals es poden trobar a la seva pròpia biografia. "Vaig créixer a una família de supervivents de l'Holocaust. Sempre es parlava d'històries de persones desaparegudes. No es tractava només de la pèrdua de la vida; amb cada persona es perdía un univers de contes, indrets, cançons i esperances." La seva obertura cap a les qüestions de la supervivència després de la catàstrofe i la guerra la va ajudar també a aguditzar l'esguard: "Al Perú, vaig aprendre a sobreviure per pura necessitat". En el decurs dels seu viatge per la vida, a través dels continents, es troba amb d'altres viatgers als quals entén malgrat que no li expliquin tot. Actualment, l'obra de Hedy Honigmann, cada cop més extensa, també travessa els continents. Mentre la directora segueix treballant amb entusiasme en nous projectes, s'ha iniciat un període de retrospectives: al llarg del 2000, a Utrecht (Països Baixos), París, Londres i Gant (Bèlgica). El 2001, Berlín (maig), Nova York

(juny), i Sarajevo (agost). I en el decurs de 2002, els emigrants, els músics, i els cascos blaus, però també el personatge principal afectat de la malaltia d'Alzheimer, a *HERSEMCHIMMEN/MIND SHADOW* (1988, sobre text de Jan Bernlef), trobaran el seu públic a Barcelona, València i Madrid.

Adelheid Scholten, [www.lolapress.org](http://www.lolapress.org)

### ► Aleshores i sempre – L'objectivitat de Hedy Honigmann

*"Per descomptat que tinc sentiments, però en romanec desvinculat. No conec aquesta gent i mai no la coneixeré. Per tant, no sento en absolut que hi hagi res que em relacioni amb ells."*

De totes les nombroses repeticions a les pel·lícules de Hedy Honigmann, aquestes paraules són alhora les més adients i les més iròniques, esmentades per un embalsamador mentre vesteix el cos d'una dona jove a *FOREVER*, el nou i meravellós film de Honigmann, nominalment entorn de les tombes del famós cementiri parisenc de Père Lachaise; els mateixos sentiments s'han pogut escoltar anteriorment: per un mariner holandès que recorda el seu servei a la missió de les Nacions Unides a Rwanda, a *CRAZY* (1999), i per una taxista peruana a *METAL AND MELANCHOLY* (1994), la qual duu Honigmann a un cementiri de Lima on els cossos de nens sense identificar es llancen dins una fossa. Quan la taxista assegura que no li enutja aquella visió, Honigmann, a una de les seves rares aparicions davant la càmera, manifesta la seva opinió humil: "No la crec pas."

Al llarg de 25 anys en els quals ha realitzat gairebé el mateix nombre de pel·lícules, Honigmann ha viatjat arreu del món per tal de refutar asseveracions com aquestes. És pot ben bé considerar que és la línia del documental; això no obstant, per bé que el seu discurs és universal, sempre roman arrelat fermament a indrets i persones concretes, i les connexions que posa al descobert són part del disseny d'aquests i no pas de la realitzadora. Des de la Lima de *MELANCHOLY*, tot passant pel Rio de O *AMOR NATURAL* (1996), la població bosniana esmicolada a *GOEDE MAN, LIEVE ZON (BON MARIT, ESTIMAT FILL)* (2001), les zones de guerra d'arreu del globus a través dels soldats de l'Organització de les Nacions Unides a *CRAZY*, el seu propi país d'adopció: els Països Baixos a la múrria *PRIVÉ* (2000), fins arribar al París de *THE UNDERGROUND ORCHESTRA* (1998) i de *FOREVER*, Honigmann ha trobat un fil temàtic comú mitjançant un assidu esforç en detallar la manera en què els seus subjectes donen veu al sentit de llurs vides a través dels objectes que posseeixen. Un poema, una cançó, una cartera, una làpida, i fins i tot la palanca desmuntable d'un canvi de marxar, tot parla de la singularitat d'aquells que els empen. Són els tòtems a talismans mitjançant els quals aquella gent s'obre pas a través de les penes i la joia de llur existència.

Esmentar que el cos de treball de Honigmann, inqüestionablement eclèctic i tanmateix remarcablement unificat, reflecteix l'amplada i diversitat de la seva pròpia història personal seria superficial i reductiu: la seva obra ha estat i és possible directament i materialment a causa d'aquesta història. Nascuda el 1951 al Perú, filla de refugiats jueus que fugiren de l'Europa de Hitler, Honigmann posteriorment va estudiar cinema al *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma. Des d'allà se'n va anar a Amsterdam a causa d'un idil·li romàntic, on va demanar la nacionalitat el 1978. Fluïda en castellà, holandès, francès i anglès, i amb un



*Forever (Para siempre)* de Hedy Honigmann

coneixement pràctic de l'alemany i el portuguès, Honigmann està particularment dotada per a l'exploració d'una àmplia varietat de gent dels pobles als quals ha viatjat, per bé que sempre està evidenciant els límits de la seva capacitat. Tanmateix, tot i que els films de Honigmann són precisos i intencionats, i tot i que sovint retornen als seus motius estilístics, temàtics i geogràfics, qualssevulla que siguin les respostes que les pel·lícules aportin, provenen estrictament de les persones que escull la realitzadora. Honigmann està sempre fent preguntes, demanant explicacions i aclariments, i després roman silent per tal que els seus subjectes puguin expressar llurs pensaments i sentiments personals. La forma diàfana i la construcció elegant i d'ample abast de les seves pel·lícules resulta de la suma total de les digressions d'aquestes.

El disseny obert de Honigmann es compleix només —per lluny que la realitzadora pugui submergir-se, temporalment, en la vida dels altres— fins que s'arriba a un mur definitiu i infranquejable que existeix entre ells i la càmera, un mur fet de silenci, incomprensió o incommunicació. "Parli en la seva llengua" —apressa Honigmann a un visitant coreà després que ella li hagi demanat que expliqui per què ha anat al Père Lachaise per tal de retre homenatge a la tomba de Proust. Després d'un monòleg llarg i apassionat, Honigmann li diu: "No he entès res del que ha dit, però li estic molt agraïda." Aquest és un moment considerablement revelador quant al que no és expressable, però no menys pregó a causa d'això. Als films de Honigmann, el llenguatge s'evidencia alhora un obstacle i una eina, un objecte disposat per tal de ser emprat amb eficàcia i elegància per part d'uns mentre que per a d'altres roman com a quel-



*2 minuten stilte a.u.b. (Dos minuts de silenci, si us plau)* de Hedy Honigmann

com críptic i estrany. El fet que Honigmann opti per no subtítular el turista coreà en la pel·lícula definitiva és prou indicador del seu desig de romandre dins dels seus propis límits de comprensió i alhora d'una voluntat de compartir recíprocament per part d'ella. Honigmann ofereix el seu propi medi de comunicació, la pel·lícula, per transmetre el que el subjecte vulgui comunicar a qualsevol que el pugui entendre. Honigmann mai no entén els films com una simple finestra oberta al món, sinó més aviat com una apropiació material d'aquest: a *PRIVÉ*, una de les seves primeres línies de diàleg és la confessió que ella "s'apropia d'imatges de la realitat." Si cada enquadrament és un robatori, aleshores l'acció de comparar estableix un equilibri just. I els respectius objectes el significat dels quals aquesta gent comparteix amb la càmera de Honigmann esdevenen la manera d'ells de consolar-se per la pèrdua que aquells signifiquen, ja sigui la joventut, la innocència, la prosperitat, o la vida.

Apropiar-se i compartir esdevé la dinàmica conformadora que corre al llarg de les pel·lícules de Honigmann, no només en la relació entre càmera i subjecte, sinó també entre subjecte i temps. A les pel·lícules de Honigmann, l'ara és sempre un interludi, una pausa en la vida dels seus subjectes. El moment de la interacció és una zona nul·la, un espai de temps mort, en sentit literal als retrats interposats a *O AMOR NATURAL* i a *METAL AND MELANCHOLY*, on els subjectes de Honigmann queden situats a mitja distància de la càmera mentre miren cap al seu passat i el projecten contra la ignota immensitat del seu futur. *O AMOR NATURAL*, que primerament promet esdevenir una celebració amable de la sexualitat vista amb



*Uw Mening Graag (I vostè, què en pensa?) de Heddy Honigmann*

el prisma de la tercera edat —tot centrant-se en la poesia èròtica del poeta brasiler Carlos Drummond de Andrade, publicada pòstumament, mentre aquesta es recita invariablement pels entrevistats d'edat avançada de Honigmann— esdevé molt més complexa del que inicialment semblava el seu concepte agradablement senzill. En el recitat de la mateixa selecció acotada de poemes, la majoria dels lectors reaccionen extàticament, però la natura d'aquest èxtasi duu Honigmann per diversos senders. Un octogenari, a qui la seva filla llegeix el poema, comença a vanagloriar-se de les seves conquestes juvenils i infidelitat constant cap a la seva pregonament religiosa muller, ara traspasada. Mentre la seva filla i nets escolten somrients, Honigmann es nega a permetre que el desequilibri de poder de les relacions entre els sexes sorgeixi de la seva concepció de la sexualitat. En parlar amb dones d'avançada edat que recorden boirosament llurs flirteigs del passat, Honigmann es troba amb tants relats d'infortuni com de joia. Malgrat que l'estímul s'ha vist evidentment apaivagat al llarg de les dècades, els records d'aquells anys essencials transcorreguts sense satisfacció sexual il·luminen realitats del present a través de les lents del passat. Els poemes d'Andrade, recitats per molta gent de moltes maneres diferents, esdevenen les pedres de toc per les quals aquelles realitats comunes poden tenir veu individual, per tal que allò general pugui fer-se personal i d'aquesta manera faci el pas cap a allò universal.

La pel·lícula d'Andrade exemplifica una freqüent tàctica de Honigmann: l'ús de la repetició i la constància com a base a partir de la qual recollir i ordenar les digressions que obté. A METAL AND MELANCHOLY, un dels seus films més reeixits, veiem Honigmann que entra i surt d'unes poques dotzenes de taxis a la capital del Perú, Lima, molts dels quals els condueixen en les seves hores lliures gent amb treball estable (des de funcionaris del govern a actors de cinema). Aquí, simplement fa funcionar la càmera tot captant els taxistes i atorgant-los una total llibertat perquè s'expressin com considerin convenient. N'hi ha que fan avinents llurs estratègies per evolucionar per uns carrers que van plens de crims desenfrenats; d'altres, apropen històries de la seva vida personal: un taxista parla de bona fe i amb emotivitat entorn de la lluita del seu fill amb el càncer; una mare soltera es posa a plorar com una magdalena mentre parla de sa vida amb un pare abusiu que mai no l'ha perdonada per haver tingut el fill. Un tercer roman callat al llarg de tot el trajecte fins que Honigmann li demana de prendre-li un retrat, a la qual cosa reacciona tot agraint-li, accedint de bona gana i fent poses amablement. Les eleccions i continguts de Honigmann a METAL AND MELANCHOLY s'apropen a una perfecció quant a intenció i execució que resulta escassa al cinema, ja siguin pel·lícules de ficció o de no ficció. Honigmann transcendeix el que sembla ser el paquet obertament evident que configuren els seus conceptes. Moltes de les premisses de les pel·lícules semblen de concepte simplista, que podrien interpretar-se com una simple diversió de masses abans que com una autèntica exploració. Amb tota probabilitat, aquest sembla el cas de THE UNDERGROUND ORCHESTRA, una crònica dels músics que fan per maneres de viure al metropolità parisenc. Això no obstant, l'abundant distracció musical —amb el moment culminant en què hi ha una interpretació entre estació i estació de "Try a Little Tenderness" per part d'un trio multiracial— esdevé una part essencial de les històries més importants que la cinta ha d'explicar. Honigmann no fa una simple celebració de París com a ciutat de la música global, sinó que empra això

com a punt d'irradiació a partir del qual considerar les ciutats d'arreu del món. Aquesta és una "diversitat" que no s'entén com a atracció turística sinó com a realitat viscuda, i sovint viscuda amb dificultat. A cada cruïlla trobem que la música i la política es troben. Honigmann i el seu equip es veuen abordats per la policia del metropolità, que aleshores demana els papers als membres de raça negra del trio; un violoncel·lista romanès diu sentir-se força desil·lusionat davant els pocs canvis que hi ha hagut al seu país després que caigués el règim comunista; una cantant africana amb condició de *sans-papier* parla de la por que passa quan surt al carrer davant l'eventualitat que un policia li demani la identificació. En l'entrevista al més notòriament reeixit entrevistat de la realitzadora, el pianista argentí Miguel Angel Estrella, Honigmann connecta l'art de la música amb la convicció política de la manera més dolorosa. Quan Estrella diu que els torturadors li van trencar les mans, Honigmann fa un tall cap als seus dits que dansen al llarg de les tecles: la velocitat i l'elegància no fa sinó accentuar la terrible fragilitat de l'art davant l'exercici brutal del poder. Si la música no parla el llenguatge de l'ànima, si més no parla a través del cos en què aquesta ànima s'aixopluga. En conseqüència, la música en sí mateixa pot assolir gairebé una existència tangible. CRAZY fa ús de la cançó com a fil conductor per a una història informal quant a la participació de les forces holandeses a missions humanitàries de l'Organització de les Nacions Unides arreu del globus. Veterans de Corea, el Líban, Cambotja,



*2 minuten stilte a.u.b. (Dos minuts de silenci, si us plau) de Heddy Honigmann*

Rwanda i, principalment, de l'antiga Iugoslàvia donen fe quant a la brutalitat de la qual només en podien ser testimonis quan no els era permès d'actuar. El títol, i els sovint imprecisos tòpics de les cançons que expressen les experiències d'aquests veterans —que van des del "Nessum dorma" de Puccini, tot passant per una cançó popular coreana, la tonada dels títols de SEAL, fins arribar a l'inevitable "Sunday Bloody Sunday"— subratllen un cert risc de generalització, certa despolitització de la guerra fins al nivell de la completa insensatesa. Tanmateix, els subjectes de Honigmann no han retornat simplement al "seny" i a la seguretat després d'una breu estada a l'Infern. Els records que les cançons els susciten — Honigmann mou la càmera cap als seus rostres mentre romanen callats tot escoltant— fan per maneres que la follia hi romanguí viva i molt present ("Vull dur-me aquesta cançó a la tomba" —diu un d'ells). La capacitat d'aquestes cançons per tal d'estendre's arreu del món, perquè s'escoltin en alguns dels indrets més devastats del planeta, també connecta l'espectador amb aquests llocs.

Tot constituint una mena de díptic no oficial amb CRAZY, el documental BON MARIT, ESTIMAT FILL concentra la seva atenció en la vila bosniana d'Ahatovici (tot abandonant el més ample espectre del primer títol) i en una experiència horrible i única: la sistemàtica matança el 1992 del 80 per cent dels vilatans masculins a mans de les forces txènik de Sèrbia. De la mateixa manera que Honigmann havia fet el pla de detall de les mans d'Estrella mentre exercitava el piano per tal d'emfasitzar la facilitat amb què ambdues coses poden manllevar-se, a BON MARIT, ESTIMAT FILL, Honigmann para esment precisament al treball que queda inacabat. Cases a mig construir puntegen el paisatge, tot donant fe de les mans que ja no les acabaran. L'actual calma d'Ahatovici presenta les cicatrius evidents d'aquells que van ser arrabassats. Cada carrer, casa i jardí té un petit monument als desapareguts: els noms gravats al ciment; informes d'escola i fotografies; la samarreta esgarrapada i bruta amb la qual un adoles-

cent va exhalar el darrer alè curosament preservada en plàstic per la seva mare afligida. Mentre la ciutat es refà junt amb la veïna Sarajevo, un resident d'edat madura camina per un cementiri que està ple de les mateixes làpides, i va descansant la mà damunt cadascuna d'elles mentre diu quelcom de la persona a què la làpida es refereix. Aleshores Honigmann talla cap a un retaule final fet de fustam recent tallat sobre el qual hom ha col·locat reverencialment els talismans personals dels desapareguts. No es fa necessari fer interpretacions.

Si aquests objectes, d'aquesta manera compartits, retenir quelcom de les vides que han estat manlleuades, aquestes es veuen subjectes en sí mateixes al robatori: la mare de l'adolescent recorda l'horror de veure sa filla traient-li la samarreta en un intent d'apaivagar el dolor permanent. D'una manera molt més conceptual, PRIVÉ tracta més directament amb les implicacions del robatori en les seves diverses manifestacions. Carteristes professionals aporten una observació més aviat filosòfica quant a que el robatori exigeix una suspensió temporal del "respecte al company." Més tard, una víctima que ha patit atracaments més de dos cops explica de quina manera el robatori ha contaminat l'àrea en la qual viu, sentint-se privada de la llibertat, mentre Honigmann passa a un grup de càmeres de seguretat —protecció o un robatori sui generis?— L'enquadrament de la interrogació que es fa Honigmann s'expandeix mentre segueix les vides d'una dona l'extensa família de la qual va "desaparèixer" en mans de l'exèrcit de dretes d'Argentina, i d'un home obsessionat amb el record de l'assassinat de sa germana a mans del pare, que va seguir tractant amb brutalitat la muller i el fill.

Honigmann finalitza amb una perfecta nota amable: una àvia pensionista que habitualment mira de pujar a l'autobús de franc; és una seqüència l'humor i atzar de la qual arrossega l'abast filosòfic potencialment il·limitat del film dins el realme ambigu de la quotidianitat.

FOREVER corre riscos semblants de sobrepassar-se, tot i que té la característica prevenció de limitar-se a catalogar l'incalculable nombre de ciutadans famosos del Père Lachaise i d'oferir uns quants clixés entorn de la seva duradora influència. Això no obstant, com sempre, Honigmann evita la obvietat i permet que la pel·lícula vagi donant voltes lliurement a través dels seus patrons i temes. No és pas una gira de Grans Èxits. Chopin, Proust, Apollinaire, Modigliani, Wilde, Sadegh Hedayat (autor de *L'òliba cega*), Simone Signoret, Yves Montand i Maria Callas... tots reben el que els correspon, tot i que Honigmann retorna a alguns d'ells mitjançant diferents prismes i gent. Proust rep una atenció particular: la seva pròpia cerca del temps perdut entesa d'acord amb la visió de Honigmann, naturalment, com un temps *robat*. Aquells els monuments dels quals reben la màxima atenció invariablement van tenir un finament prematur, tant els famosos com els seus veïns menys reconeguts: una jove poetessa la mare de la qual tenia la seva poesia gravada a la seva tomba, un cantant que només va publicar un àlbum abans de morir de càncer, un jove que va morir d'una picada d'abella només dos mesos després d'haver-se casat amb la que fou la seva núvia de maig a desembre.

FOREVER és tant una ferida com una promesa. Les (esperança) bondats eternes de l'art es barregen amb el dolor permanent davant l'absència dels que han marxat. En el clàssic d'Elaine Scarry, *The Body in Pain*, aquesta escriu que "Qualsevol altre estat de conscièn-



*Privé (Privat) de Heddy Honigmann*



Heddy Honigmann (visita a Barcelona el 2001)

cia que no sigui el dolor, com ara la fam o el desig, si se'l priva del seu objecte, comença a aproximar-se al veïnat del dolor, com ara una fam punyent no satisfeta, o un desig perllongat sense objectiu concret."

Les pel·lícules de Honigmann són un monument col·lectiu a la superació de la manca d'objectiu concret, no per tal de superar el dolor, sinó per atorgar-li el seu contorn i pes, per tal de fer-lo compartible i comunicable enlloc de confinar-lo a una solitud sense forma, impronunciable. "Un no sent que la mort estigui aquí" —esmenta un home a FOREVER—. "La mort és a qualsevol lloc. És arreu, tret del cementiri. Aquí, ha de romandre amagada. Si mostréssim l'autèntica natura dels cementiris, seria insuportable." Els objectes sobre els quals Honigmann fixa la càmera són les creacions per les quals maldem per evitar les inexorables privacions a les quals ens veiem sotmesos, l'altra variant etèria d'allò material. Quan FOREVER finalitza amb una interpretació encantadora d'una sonata de Chopin executada per una jove pianista japonesa que silenciosament la dedica al seu pare, finat per un excés de treball, Honigmann ens recorda un cop més que allò etern està lligat a la més fràgil i perible de les formes, i que en tenir una forma estem condemnats tant a connectar-nos com a deseparar-nos.

Andrew Tracy (Point of View, nº 66, estiu 2007) ▶

## ▶ Un mapa del món

Les esteles estan netes; són blanques i idèntiques, una mena de taulell d'escacs fet de monuments que arriben al pit. L'home madur que fa la visita d'aquest cementiri al vessant de la muntanya sorteja una a una les tombes, tot emetent petits epitafis a mesura que passa pel costat. Es diu Midhat, i treballava per a la companyia d'aigües. Aquest és un germanastre que repartia el correu. Aquí jau Mustafa, a qui li agradava fer el babau. Els propis dos fills d'aquest home, ambdós jugadors de rugby, també hi jauen, al cementiri, tot i que prefereix recordar-los per les signatures que van deixar quan eren petits a les plaques de ciment a les

vores del jardí de davant de casa. Per la seva banda, les dones treuen records: les coses que pertanyien als morts. La paleta d'enguixar d'un marit assassinat; les notes d'octau curs d'un germà; una foto de dos nois amb una pilota...

El documental de Heddy Honigmann, BON MARIT, ESTIMAT FILL (2001) es configura com la seva pròpia forma completa d'exercir la memòria, en narrar la història dels supervivents d'una matança a la vila bosniana d'Ahatoviçi. La manera d'abordar els monuments commemoratius d'aquesta realitzadora d'Holanda resulta el·líptica i subjectiva, lluny d'apologies. Aquesta és una pel·lícula sobre la guerra on l'enemic s'esmenta ben poc; un film de fets contemporanis sense metratge de noticiari ni experts; una exposició del genocidi sense una gota de sang. Contràriament, el que aquí tenim és un reguitzell d'històries escruixidores i objectes preuats, andròmines que conformen una arqueologia de l'experiència.

A la majoria de les 23 pel·lícules, Honigmann ha estat estudiant aquests temes. Tanmateix, les seves anàlisis són qualsevol cosa abans que acadèmiques. Enlloc d'assolir una postura autoral amb total protagonisme, en general, la realitzadora obra com a testimoni, sovint tot sentint-se la seva veu en *off* mentre formula preguntes. Aquesta veu és inconfusible d'escena a escena i de pel·lícula a pel·lícula. Nascuda el 1951 de jueus fugits de l'Holocaust, Honigmann va créixer a Lima, Perú. Després de nombrosos viatges per Israel i Europa occidental, va estudiar cinematografia al *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma. Un romanç amb el finat realitzador holandès Frans van de Staak la va dur a Holanda, on va demanar la ciutadania el 1978. Igual que la seva creadora viatgera, els films de Honigmann sumen incomptables i freqüents quilòmetres coberts per aire alhora que guardons als festivals internacionals de cinema. El 2003, les seves cintes aterren al Museu d'Art Modern de Nova York, on constituïren el programa d'una retrospectiva.

Sense extrapolar excessivament, aquesta educació sembla haver proveït Honigmann amb una facilitat per a les llengües: parla castellà, holandès, francès, anglès, i quelcom de portuguès, a banda d'exercir una empatia amb l'exili. Convenientment, els seus documentals de les darrers dècades parlen de l'intercanvi global, tot i que no pas del tipus regulat per l'Organització Mundial del Comerç. A THE UNDERGROUND ORCHESTRA (1997) hi ha el corrent de refugiats i de les emigracions econòmiques. En oferir música pels corredors del metropolità parisenc, aquests músics cerquen aixopluc davant la repressió i la pobresa del seus països d'origen: Mali, Iugoslàvia, Algèria, Romania, Veneçuela, i la República Democràtica del Congo. El negoci d'importació-exportació té doble sentit. Els pacificadors holandesos que narren les seves històries de guerra a CRAZY (1999) es creuen a ulls clucs que porten els drets humans a les zones de guerra. Resulta que l'autèntic intercanvi connota que aquests joves bescanviïn llur innocència per la comprensió de com deshumanitza la guerra a tots aquells enxampats al bell mig.

"Una única mort és una tragèdia; un milió de morts és una estadística" —segons diu l'antiga màxima

de Stalin. Això no obstant, les pel·lícules de Honigmann mai no es refereixen a les estadístiques. El deute internacional i la insurrecció maoista de Lima, al Perú, no integren pas la història de METAL AND MELANCHOLY (1993). L'autèntic drama és veure's al taxi d'un actor necessitat de diner que sovint encarna *generalíssim* a les pel·lícules. Alhora, el testimoni col·lectiu d'aquests personatges certament tendeix a esdevenir el sentir universal, com si fos l'expressió d'un esperanto emocional. Potser vostè no té res a veure amb la mestra d'escola holandesa que l'actriu Johanna ter Steege encarna al llargmetratge TOT ZIENS (1995), però hi ha la possibilitat que pugui percebre el vaivé sexual de la seva esqueixant relació amorosa amb un home casat.

A una pel·lícula de Honigmann, els individus sempre es troben situats entre l'acció i la reacció, s'enfronten amb la multitud que els envolten i es fan els seus propis móns, més dignes, enmig de les runes. La gent d'avançada edat de O AMOR NATURAL (1996) reacciona als versos eròtics del poeta brasiler Carlos Drummond de Andrade amb les seves pròpies confessions lúbriques. Quan finalment sentim la pròpia veu d'Andrade en un vell fonògraf, Honigmann aprofita l'oportunitat de deixar volar la seva pròpia imaginació. Primerament, la càmera s'obra pas cap a una finestra d'un apartament en un edifici alt. A continuació, cau a tocar de la platja en la línia en què es troben l'aigua i la sorra. Per últim, mentre els poetes segueixen xiuxieujant, la càmera erra distretament cap a l'horitzó blanc i les muntanyes de més enllà per tal d'aturar-se sobre el Crist de més de 9 metres que manté els braços en alt i oberts sobre Rio.

D'aquesta manera, el cinema de Honigmann ens ofereix sexe, poesia, l'oceà, la ciutat, Jesús... Tot és allà.

Michael Tortorello (extret del *preesbook* del film *Forever*) ▶



O amor natural (*L'amor natural*) de Heddy Honigmann

## BIBLIOGRAFIA: HEDDY HONIGMANN

### Articles de revista:

- Goldberg, Marcy. *2 minutes silence, please*, "DOX: Documentary Film Quarterly", nº 21 (Feb. 1999), p. 23.
- Goldberg, Marcy. *Music and memory*, "DOX: Documentary Film Quarterly", nº 28 (Apr. 2000), p. 12-13.
- Goldberg, Marcy. *The Underground orchestra*, "DOX: Documentary Film Quarterly", nº 15 (Feb. 1998), p. 21.
- Harvey, Dennis. *Metal & melancholy (Metal & melancolia)*, "Variety", 23 May 1994, p. 59.
- Jacobsen, Ulla. *O Amor natural*, "DOX: Documentary Film Quarterly", nº 12 (Aug. 1997), p. 20.

- Koole, Corine. *De deur van het huis*, "Skoop", nº 9-10 (dec. 1985 – jan. 1986), p. 20.
- Kuhlbrodt, Dietrich. *O amor natural*, "EPD Film", Vol. XV, nº 3 (März 1998), p. 43-44.
- Kühn, Heike. *Tot ziens*, "EPD Film", Vol. XV, nº 7 (Apr. 1998), p. 49-50.
- Müller, Tue Steen. *Forever*, "DOX: Documentary Film Quarterly", nº 67 (Nov. 2006), p. 20.
- Rooney, David. *O Amor natural*, "Variety", 4 May 1997, p. 101.
- Rooney, David. *Crazy*, "Variety", 6 Mar. 2000, p. 43.
- Rooney, David. *Goodbye (Tot ziens)*, "Variety", 21 Aug. 1995, p. 68-69.
- Rooney, David. *The Underground orchestra (Het on-*

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- *dergronds orkest*, "Variety", 9 Mar. 1998, p. 47.
- Scheib, Ronnie. *Give me your hand (Dame la mano)*, "Variety", 1 Mar. 2004, p. 32.
- Wall, De. *De deur van het huis (The door of the house)*, "Variety", 13 Nov. 1985, p. 24, 26.
- Young, Deborah. *Forever*, "Variety", 9 Oct. 2006, p. 68.

### Pel·lícules:

- *Amor natural (DVD)*. Brasil, 1996. **V.O.S.A.**
- *Metal en melancholie (Metal y melancolia)* (VHS). Holanda, 1993. **V.O.S.A.**

**V.O.S.A. - Versió original subtítolada en anglès**