

La casa Emak Bakia. Del cinepoema al documental de creación*

(*La casa Emak Bakia*. From *cinepoème*
to creative documentary)

Echart Orús, Pablo
Univ. de Navarra. Biblioteca de Humanidades. Campus
Universitario. 31080 Pamplona
pechart@unav.es

Recep.: 19.07.2013
Acep.: 21.12.2013

BIBLID [1137-4438 (2013), 8; 35-54]

La casa Emak Bakia (*Oskar Alegria*, 2012) rinde homenaje a la figura y al cine de Man Ray. Además de evaluar la génesis del proyecto, los rasgos distintivos de su principal referente – *Emak Bakia* (1926)– y los vínculos retóricos apreciables entre ellos, se enfatiza el lugar propio y destacado que merece el film de Alegria como documental de creación.

Palabras Clave: La casa Emak Bakia (2012). Emak Bakia (1926). Documental de creación. Cine avant-garde. Man Ray. Intertextualidad. Oskar Alegria.

La casa Emak Bakia baita (*Oskar Alegria*, 2012) Man Ray-ren figurari eta zinemari omenaldia egiten dio. Proiektuaren genesisia, bere erreferente nagusiaren ezaugarri bereizgarriak –*Emak Bakia* (1926)– eta haien arteko lotura erretoriko nabarmenak ebaluatzeaz gain, sormen dokumental bezala Alegriaren filmak merezi duen berezko eta garrantziko lekua azpimarratzen da.

Giltza-Hitzak: La casa Emak Bakia (2012). Emak Bakia (1926). Sormen dokumentala. Avant-garde zinema. Man Ray. Testuartekotasuna. Oskar Alegria.

La casa Emak Bakia (*Oskar Alegria*, 2012) rend hommage à la figure et au cinéma de Man Ray. En plus d'évaluer la genèse du projet, les traits distinctifs de son référent principal –*Emak Bakia* (1926)– et les liens rhétoriques appréciables entre eux, on souligne aussi le lieu propre et remarquable que le film d'Alegria mérite comme documentaire de création.

Mots-Clés : La casa Emak Bakia (2012). Emak Bakia (1926). Documentaire de création. Cinema d'avant-garde. Man Ray. Intertextualité. Oskar Alegria.

* Todas las ilustraciones son fotogramas tomados de *La casa Emak Bakia* con la autorización expresa de su autor, Oskar Alegria.

1. PRESENTACIÓN

La casa Emak Bakia, documental de creación exhibido desde 2012 en importantes certámenes internacionales (Festival de San Sebastián, Bafici, Doc Lisboa, Morelia Film Festival, Punto de Vista...) ¹, se constituye como un palimpsesto que surge y se nutre del corpus fílmico de Man Ray, y en especial de *Emak Bakia* (1926), film señero de las vanguardias históricas y el más emblemático de cuantos rodara Man Ray.

El objetivo de este artículo consiste en estudiar la idiosincrasia de esta singular película, que se apoya en el diálogo y en la intención de homenajear a Man Ray para erigirse como un film en el que resuena la particular voz poética de Oskar Alegria. Para alcanzar este objetivo el texto atenderá en primer lugar al origen del proyecto; con este enfoque se advertirá que, anterior a la fascinación por el *cinemoema* de Man Ray –de acuerdo con la propia definición que le dio su autor–, existe una conexión de Alegria con Man Ray en el modo de aproximarse a la creación artística, así como una curiosidad por el valor de las palabras, asunto del que *La casa Emak Bakia* se hace eco. Después se examinarán los rasgos distintivos del principal hipotexto –de acuerdo con la terminología de Gerard Genette (1989) ², en la que me apoyo–, *Emak Bakia*, dado que es preciso conocerlo para poder establecer los términos comparativos con el hipertexto, esto es, con *La casa Emak Bakia*. En el tercer epígrafe abordará precisamente la riqueza de herramientas retóricas con las que Alegria elabora una intertextualidad que se convierte en parte fundamental de su homenaje. Por último, el énfasis se pone en la decantación de Alegria por una forma fílmica distinta a la empleada por Man Ray: el documental de creación frente al cine experimental. Es el recurso a esta forma fílmica la que le permite al cineasta expresar una voz poética propia que destaca por una apertura hacia lo real expresada en el protagonismo concedido al azar, pero también por concebir su película como un particular exorcismo frente al paso destructor del tiempo. La recuperación de los nombres y la antropomorfización de los objetos son parte destacada de los recursos que Alegria emplea en esta labor de resistencia.

2. DÉJAME EN PAZ: UNA BUENA RAZÓN PARA EMPEZAR

El interés manifiesto que la película de Alegria muestra por el valor de las palabras es coherente con la génesis del proyecto, que puede articularse en la siguiente pregunta: ¿qué le llevó a Man Ray a titular uno de sus filmes experimentales como *Emak Bakia*? Esta pregunta suscita la fascinación en Alegria por diferentes razones. En primer lugar, Man Ray recurre a una lengua para él remota, el euskera, pero nativa para el cineasta pamplonés. Asimismo, la expresión tiene un significado rotundo –“déjame en paz”– que provoca en Alegria la suficiente curiosidad como para impulsar la investigación: ¿por qué

1. Una relación parcial de festivales en los que ha participado puede verse en: <http://emakbakiafilms.com/festivales/> (última consulta: 5 de diciembre de 2013).

2. GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989; p. 14.

alguien querría titular una obra suya de esta manera? Y, además, se trata de una expresión en desuso –primera marca de una preocupación temática central de la película, como se verá en el último epígrafe– a la que se le brinda la oportunidad de ser recuperada.

La casa Emak Bakia, concebida como una indagación que rastrea el origen de estas dos palabras, no duda en mostrar sus costuras y así, tras un primer paso aparentemente en falso (la búsqueda infructuosa de una lápida en un cementerio próximo a Biarritz que contendría dicha inscripción), se sitúa pronto en la senda correcta, apuntada por el propio Man Ray en sus memorias³: el título de su *cinipoema* lo tomó del nombre de la mansión próxima a Biarritz donde rodó parte del metraje.

Aunque Man Ray no ofrece explicaciones añadidas, cabe suponer que la simpatía que suscitó en él esta expresión –que también aplicó a una de sus esculturas– pudo deberse al reconocimiento en ella de un artista que siempre hizo gala de ser un espíritu independiente. En *La casa Emak Bakia*, Patrick de Haas y Jean-Michel Bouhours, expertos en la figura del creador estadounidense, abundan en esta hipótesis cuando afirman que el nombre de la villa se ajusta a la perfección a un artista al que le gustaba trabajar en solitario y que no admitía cortapisas en su modo de explorar el arte⁴. Esta defensa de la autonomía y de la libertad creativa son valores extensibles al modo en que Oskar Alegria concibe su película, en la que asume la autoría en los ámbitos de guión, producción, dirección y montaje. Su película –rica en tomas del horizonte marino– alude a Robinson, personaje en el que cabe reconocer a un Alegria acostumbrado a trabajar en soledad.

El interés de este cineasta por la figura y la obra de Man Ray se refuerza a la luz de su trayectoria profesional. Antes de *La casa Emak Bakia* Alegria había trabajado en el ámbito de la fotografía artística⁵, y al igual que sucede con el cine experimental de Ray en relación con su obra fotográfica precedente, se advierte líneas de continuidad entre su quehacer en uno y otro medio. Si, por ejemplo, Man Ray incorporaba en *Le Retour à la raison* (1923) o en *Emak Bakia* la técnica de la rayografía y motivos icónicos de su obra fotográfica⁶, Alegria encuentra en el cine un medio idóneo para explotar las posibilidades expresivas del montaje, ya crucial en sus series fotográficas; o para elaborar una obra artística que, en prolongación con su trabajo fotográfico, destaca por una actitud de apertura a la realidad.

3. MAN Ray. *Self-Portrait*, 1ª edición. Londres: Penguin Classics, 2012; p. 273.

4. Estos autores aluden además a la atracción que Man Ray pudo sentir por el componente fonético del título, dado su gusto por las aliteraciones. En este sentido, Rose llegó a considerar que el título representa un guiño a las películas *Anémic-Cinema* (Duchamp, 1926) y *Ballet Mécanique* (Leger, 1924), en las que Ray participó. Cfr. ROSE, Barbara. "Kinetic Solutions to Kinetic Problems: The Films of Man Ray and Moholy-Nagy", *Artforum*, vol. X, nº 1, 1971; p. 70.

5. <http://oskaralegria.com/> (última consulta: 5 de diciembre de 2013).

6. KNOWLES, Kim. *A Cinematic Artist. The Films of Man Ray*, 2ª Ed. Oxford: Peter Lang Ltd, 2012; p. 65.

El análisis del hipertexto de Alegria y el hipotexto de Man Ray que se realizará a continuación permitirá además alumbrar vínculos formales entre las obras de ambos artistas.

3. LA ESPECIFICIDAD DE EMAK BAKIA

El interés de Man Ray por el cine se entiende en tanto que ve en este medio la posibilidad de crear versiones en movimiento de sus composiciones fotográficas. Su corpus cinematográfico central se compone de los cortometrajes *Le Retour à la raison*, *Emak Bakia*, *L'Etoile de mer* (1928) y *Les Mystères du Château du Dé* (1929)⁷. Siendo filmes de vanguardia que coinciden en trascender la concepción del cine como un medio mimético de la realidad externa, se percibe entre ellos una evolución que corre pareja al diálogo que Man Ray establece con los movimientos dadaísta y surrealista. Como apunta Knowles⁸, el artista aplica a sus filmes los principios estéticos de ambos ismos de forma muy personal, hasta el punto de trascenderlos y dar lugar a una filmografía esencialmente autoral, que resulta una extensión coherente de su quehacer artístico en el medio fotográfico, pero también en la pintura y en la escultura. Así, por ejemplo, cabe rastrear en *Emak Bakia* intereses (el movimiento, la abstracción), técnicas (las rayografías) y referencias icónicas (las formas geométricas, los dados, los violines, los *objet trouvé*) presentes en el quehacer artístico de Man Ray anterior a su incursión en el cine⁹.

Tomando en cuenta esta pertinente consideración, la referencia al diálogo de Man Ray con los movimientos dadaísta y surrealista sigue resultando útil para ilustrar en qué parámetros evoluciona su corpus cinematográfico. Así, su primera película *–Le Retour à la raison–* se asocia al dadaísmo en tanto que representa “una negación de la naturaleza representativa de las películas”¹⁰ y se concentra en la dimensión plástica del medio y en su potencialidad para la abstracción; en cambio, las películas de Man Ray de final de década *–L'Etoile de mer* y muy en especial *Les Mystères du Château du Dé–* se aproximan más a la poética desarrollada por los surrealistas al abordar el cine¹¹: se configuran como narraciones (alejadas, eso sí, de una lógica racional), dejan espacio para

7. Para un análisis del corpus fílmico periférico de Man Ray —cortometrajes, fragmentos de películas, cine doméstico y colaboraciones con otros artistas—, cfr. *Ibid.*; pp. 213-245.

8. Cfr. *Ibid.*; pp. 7-8 y 90.

9. Para alguna de estas relaciones, cfr. AIKEN, Edward A. “‘Emak Bakia’ Reconsidered”, *Art Journal*, vol. 43, nº 3, 1983; pp. 242-243.

10. KOVÁCS, Steven. *From Enchantment to Rage. The Story of Surrealist Cinema*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1980; p. 119. La traducción de la cita, como el resto de las presentes en el artículo, son mías.

11. Cfr. KNOWLES, Kim. *Op.cit.*, pp. 76-77 y KUENZLI, Rudolf E. “Man Ray’s Films. From Dada to Surrealism”. En: *Avant-Garde Films*, Alexander Graf y Dietrich Scheunemann (eds.). 1ª ed. Amsterdam y New York: Rodopi, 2007; pp. 102-103.

–al menos– el bosquejo de unos personajes, y renuncian a la abstracción en pos de un realismo óptico¹².

Por el momento de su gestación, *Emak Bakia* suele ser considerado como un film post-dada y pre-surrealista: en 1926 había quedado extinto el dadaísmo y aún no habían surgido los filmes que dieron carta de naturaleza al cine surrealista, es decir, *La coquille et le clergyman* (Dulac, 1927) y, muy en especial, *Un chien andalou* (Buñuel, 1929). El propio Man Ray afirmó que su intención era realizar un film ortodoxo con los principios del surrealismo, lo que a su entender implicaba “irracionalidad, automatismo, secuencias oníricas y psicológicas sin aparente lógica, y desprecio completo de la narrativa convencional”¹³.

Pese a estas intenciones y al reconocimiento añadido de elementos fetiche de los surrealistas como son el protagonismo de una feminidad misteriosa o la apertura a una suprarrealidad onírica aquí puntuada por el original empleo del motivo icónico del ojo¹⁴, lo cierto es que *Emak Bakia* está más próxima al influjo dadaísta de *Le Retour à la raison* que a sus filmes posteriores. Como afirma Knowles, la película podía contener los elementos propios de la expresión surrealista, pero dichos elementos “permanecían anclados a un interés más amplio en la cinematografía y en las propiedades formales de la imagen”¹⁵. Organizado como “un collage de efectos visuales diferentes organizados por segmentos temáticamente coherentes”¹⁶, algunos de ellos miméticos y otros decididamente abstractos, *Emak Bakia* comparte con su film precedente un calculado y radical “asalto al conjunto de expectativas convencionales que llevamos a cualquier visionado”¹⁷, de lo que deviene un compromiso radical por evitar cualquier concesión comercial.

De hecho, el propio Man Ray reconocía que el instinto dadaísta era aún muy fuerte en él: lo decisivo era crear una película que fuera un puro deleite óptico. *Emak Bakia* continúa la exploración formal llevada a cabo en *Le Retour à la raison* al abundar en la capacidad del cine para ir más allá de la reproducción de la realidad concreta de la que parte para llegar a transformarla¹⁸. Para explotar esta potencialidad del medio el artista empleó toda una suerte de estrategias poéticas –incluidas curiosas manipulaciones de la cinta

12. Como salvedad, *L'Étoile de Mer* mantiene como elemento de distorsión óptica una capa de gelatina dispuesta sobre la lente, recurso que sirve para subrayar la atmósfera onírica e irreal del relato.

13. MAN Ray. *Op. cit.*; p. 274.

14. Cfr. AIKEN, Edward A. *Op. cit.*; pp. 242-243.

15. KNOWLES, Kim. *Op. cit.*; p. 88.

16. *Ibid.*; pp. 83-84.

17. AIKEN, Edward A. *Op. cit.*; p. 240.

18. Cfr. KNOWLES, Kim. *Op. cit.*; p. 64.

fotográfica– que hacen que *Emak Bakia* se erija como “una constelación de los logros e intereses iconográficos y formales de Man Ray”¹⁹.

Este afán desestabilizador de los modos convencionales de recepción y representación cinematográfica se aprecia en primera instancia en el atisbo de una narración cuyo desarrollo es abortado sistemáticamente. En palabras de White, “la posibilidad de una narrativa se constituye como un umbral al que *Emak Bakia* se acerca pero nunca alcanza”²⁰. El collage cuenta con pasajes miméticos que son deliberadamente empleados para atentar contra las expectativas de aprehensión intelectual del espectador. Esta manipulación se aprecia, por ejemplo, cuando la cámara muestra a una mujer (Kiki de Montparnasse) que mueve los labios sin que haya acceso a sus palabras; al fragmentar los cuerpos humanos para ofrecer sólo encuadres de partes de los mismos; al incluir un rótulo –“la razón para esta extravagancia”– que subvierte la temporalidad causal²¹; al presentar como fragmentarios motivos visuales – un viaje en automóvil, un personaje andrógino maquillándose ante el espejo, etc.– que quedan desprovistos de una lógica causal; al emplear recursos como la sobreimpresión que rompen la ilusión narrativa, etc.

Estas imágenes de carácter mimético no solamente amagan con ofrecer un relato –y con él, el consiguiente placer de la absorción narrativa– que a la postre es eludido, sino que se emplea como materia prima para alcanzar la abstracción y la liberación de las imágenes. Las distorsiones obtenidas mediante el desenfoque y la velocidad, o la composición de un ballet visual a partir de unos cuellos de camisa, son ejemplos de esta liberación de la mimesis otorgada a las imágenes registradas y del interés prioritario que Man Ray concede a las propiedades formales de la imagen.

En este afán, y en consonancia con el uso que Man Ray hace de ellos en otros medios artísticos, los objetos adquieren un protagonismo sobresaliente²². A veces mantienen su carácter figurativo, como sucede en los pasajes animados –como si de danzas se trataran– de piezas geométricas y de objetos recurrentes en su corpus artístico: piezas de ajedrez, violines, dados... Otras veces, en cambio, se convierten en vehículos de una abstracción lograda mediante distorsiones, reflejos, movimientos giratorios, sobreimposiciones, primeros planos e incluso a través de un procedimiento –la rayografía– que prescinde de la

19. AIKEN, Edward A. *Op. cit.*; p. 240.

20. WHITE, Mimi. “Two French Dada Films: *Entr’Acte* and *Emak Bakia*”, *Dada/Surrealism*, vol. 13, nº 1, 1984; p. 44.

21. BARREIRO GONZÁLEZ, María S. *La mirada obsesiva: imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis doctoral. 2011; p. 200.

22. No en vano, Man Ray tituló *Objetos de mis afectos* a uno de sus volúmenes artísticos. Este interés por indagar en el valor poético de los objetos podría remontarse al menos hasta el Simbolismo, y encuentra en las vanguardias un nuevo foco de interés, como se aprecia en los *objet trouvés* de los dadaístas o en los célebres *readymades* de Duchamp. Alegria, que ya había mostrado su interés por los mismos en su obra fotográfica, lo renueva en su película.

intervención de la cámara. De una y otra forma, Man Ray recurre a los objetos para explorar el tema medular de la percepción:

Una preocupación esencial de la película es precisamente los objetos, cómo son vistos, si pueden y de qué manera ser extraídos de sus contextos familiares y reconocidos de nuevas maneras, particularmente en términos de sus constituyentes fundamentales (esto es, forma y luz) antes de que entren en un contexto social 'significativo' (...) La relación entre cada plano está determinada por la rigurosa investigación de la película de objetos, imágenes y procesos de percepción, y su tentativa de deconstruir los códigos que dominan estos procesos y controlan la forma en que miramos el mundo²³.

En consonancia con sus propias preocupaciones artísticas, y también con el cine *avant-garde* en general y el inspirado por dada en particular, *Emak Bakia* puede considerarse, en definitiva, como el particular *tour de forcé* de Man Ray por llevar hasta el límite las posibilidades poéticas ofrecidas por la visión cinematográfica. Una visión que, al apoyarse de manera recurrente en el motivo del ojo que se abre y se cierra, implica un viaje desde la realidad externa a una realidad interna y de carácter subjetivo, tal y como se afirma en la imagen autorreflexiva que da comienzo a la película.

4. EL HOMENAJE INTERTEXTUAL

La casa Emak Bakia se apoya en una rica intertextualidad para constituirse como un homenaje heterodoxo a la figura de Man Ray y a su obra cinematográfica, en especial pero no exclusivamente a *Emak Bakia*. Que esta película sea su principal referente se infiere, en primer lugar, del título homónimo salvo por la adición de la palabra "Baita" (la casa)²⁴; y en segundo lugar, de un relato cuya estructura y punto de partida responde al afán de encontrar la casa en la costa vasca francesa donde Man Ray rodó parte de su *cinepoema*. Pero aunque la película de Alegria cita o alude sobre todo a motivos visuales de *Emak Bakia*, también recurre a *Le Retour à la raison*, *L'Etoile de mer*, *Les Mystères du Château du Dé* e incluso a una pieza menos conocida como es *Poison* (1935). Este hecho, así como la incorporación de referencias a la obra artística extracinematográfica de Ray y a motivos de su biografía, permite concluir que el homenaje mostrado reivindica la figura y la obra en su conjunto de un artista (Man Ray) antes que una de sus manifestaciones en exclusiva (*Emak Bakia*).

El empleo en *La casa Emak Bakia* de algunos rótulos empleados por Man Ray en sus filmes constituye una de las principales marcas intertextuales. A su vez, este recurso resulta un indicador de la evolución cinematográfica de

23. WHITE, Mimi. *Op. cit.*; p. 44.

24. El título exacto de la película de Oskar Alegria aparece mediado su metraje. Sin embargo, en el prólogo, Alegria desliza sobre el agua, a modo de título, las letras "Emak Bakia", sin incluir aún "la casa" ("baita"), la cual está aún por ser encontrada en el filme, y añade en cambio un signo de exclamación con el que expresa su admiración por Man Ray y su película.

Man Ray, quien fue incorporándolos a sus filmes conforme estos se alejaban de la abstracción para configurarse como peculiares narraciones. Así, Alegria recoge rótulos de *L'Etoile de mer* y *Les Mystères du Château du Dé* (éstos eran inexistentes en *Le Retour à la raison* y sólo aparece uno en el film de transición *Emak Bakia*). Algunos de estos rótulos son retomados por Alegria, que les da un nuevo cumplimiento al asociarlos a imágenes que el rodaje le depara. El espectador tiene así la sensación de que el vínculo entre el hipotexto y el hipertexto se estrecha al desvelarse el sentido evocador de los rótulos del primero en su nuevo emplazamiento. Esta lúdica reapropiación del sentido se advierte paladinamente en la secuencia del *casting* de párpados, donde Alegria encuentra de manera natural y deliberada nuevas expresiones para los rótulos “estrella de día”, “minerva con casco” y “Eva submarina” [figura 1].



Figura 1. Minerva con casco.

El prólogo concentra algunas de las estrategias retóricas con las que se erige el homenaje al corpus fílmico de Man Ray. Así, en los primeros minutos Alegria repite planos de *Emak Bakia*, como el horizonte del mar invertido con el que comienza la película [figura 2]; recupera la superposición de imágenes, incluidas algunas de la propia película de Man Ray (como las de los peces); y vincula ambos filmes a través de la asociación de imágenes, como ocurre, por ejemplo, entre un compact disc y la rayografía de un clavo.



Figura 2. Una imagen desestabilizadora recuperada por Alegria.

Más adelante, *Alegria* se apoya en otras estrategias para fortalecer la filiación, a menudo concediendo al montaje una enorme relevancia. Destaca el empleo de la pantalla dividida, gracias a la cual se presentan imágenes simétricas de las dos películas: es lo que sucede con tomas del horizonte marino o con pasajes protagonizados por personajes femeninos de entonces y de ahora. Esta repetición o calco de situaciones o gestos (el viaje en coche, el maquillaje ante el espejo, etc.) recogidos en pantalla dividida puede suscitar en el espectador un proceso de identificación de los personajes, es decir, la falsa ilusión de estar contemplando, décadas después, a los mismos actantes [figura 3].

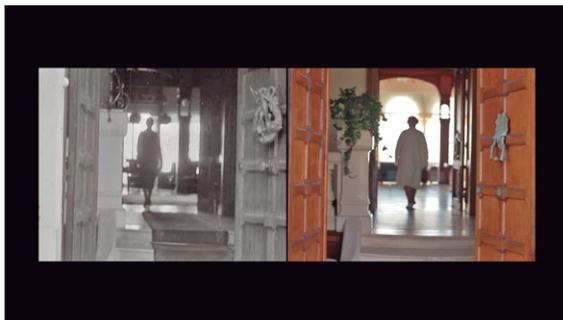


Figura 3. Pantalla dividida.

Otra estrategia eficaz consiste en la yuxtaposición de imágenes de ambos filmes, como se advierte en la secuencia celebratoria de la danza, el banjo y el vino, en la que el cineasta juega con el efecto Kuleshov²⁵. Esta misma secuencia indica que *Alegria* recrea situaciones del film original, como se advierte igualmente en un pasaje marcadamente abstracto o en el ya mencionado *casting* de párpados. En la misma línea, *Alegria* se sirve de motivos visuales queridos por Man Ray, como son el empleo del cuerpo humano como pantalla o lienzo pictórico –las manos pintadas de Ruper Ordorika representan un guiño a *L'Etoile de mer*–, o sobre todo, el préstamo de los planos de dados tomados de *Les Mystères du Château du Dé* con los que *Alegria* enfatiza la importancia que concede al azar en la construcción de su película. Como sucede en *Emak Bakia*, se percibe en el film de *Alegria* una fuerte autorreflexividad, y el cineasta se sirve de algún pasaje de esta naturaleza para enunciar directamente la filiación con Man Ray: si el artista vanguardista tira su cámara al aire para recoger planos para su película, *Alegria* realiza su contribución al “cine accidental” al filmar la caída de su cámara cuando ésta es empujada por el viento. En este juego intertextual, *Alegria* también desarrolla un episodio a partir de una simple imagen precedente, como es el movimiento violento de un cerdo registrado en *Emak Bakia*.

25. *Alegria* toma los planos en los que Man Ray ingería veneno en *Poison* y los convierte en motivo de celebración.

Más allá del protagonismo sobresaliente que tienen estas actualizaciones, recreaciones y préstamos, la película de Alegria subraya la filiación con Man Ray a través de alusiones directas a hitos biográficos del artista. Un ejemplo elocuente de ello es la visita con linterna a un museo que remeda la Exposición Surrealista de 1938 y un modo de aproximarse a las obras artísticas del gusto del artista. Y no falta algún episodio en el que el propio Man Ray es el protagonista, como acontece en la visita al cementerio en el que descansan sus restos mortales: la película alcanza uno de sus momentos de mayor emoción cuando Alegria efectúa un guiño intertextual gracias a la colaboración de unas gotas de lluvia, que le sirven para recrear de manera poética la fotografía “Lágrimas” de Man Ray sobre la imagen de éste en su lápida.

Estas referencias intertextuales más directas entre ambas filmografías se completan con la búsqueda que el cineasta realiza de las huellas que ha dejado la película de Man Ray a lo largo de las décadas. Así encuentra en Italia al dueño de una tienda de ropa *vintage* llamada Emak Bakia; a Bernardo Atxaga y Ruper Ordorika, quienes junto con Jabier Muguruza, Iñaki Irazu y otros autores crearon un club literario en los años noventa al que denominaron Emak Bakia; o al músico madrileño Abel Hernández, promotor de un proyecto con dicho nombre y a la postre compositor de la banda sonora de *La casa Emak Bakia*.

5. LA CASA EMAK BAKIA: UN DOCUMENTAL DE CREACIÓN PERSONAL

Cabría pensar que, fruto de las analogías señaladas, *La casa Emak Bakia* adopta la forma de un pastiche. Pero no es así. No pretende Alegria componer un *cinemepoema*, ni competir con Ray en la experimentación óptica, ni abandonarse al deleite dadaísta en el movimiento, los juegos de luces y las formas geométricas que caracterizan al film modelo. Tampoco hay en la película de Alegria la pretensión de hacer un film surrealista. A pesar de germinar y nutrirse de la herencia experimental y vanguardista legada por la filmografía de Man Ray, su película trasciende el “excedente formalista de la vanguardia”²⁶ para situarse dentro de los parámetros del documental de creación, con una propuesta que también asume elementos ensayísticos²⁷. En consecuencia, la dominante textual de *La casa Emak Bakia* no reside en la experimentación ni en la ruptura, sino en la indagación en la realidad a través de la búsqueda y en la mirada autorial, señas de identidad en las que se reconoce el documental

26. CATALÀ, Josep M. “Film-ensayo y vanguardia”. En: *Documental y vanguardia*, Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.). 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2005; p. 156.

27. Siguiendo a García Martínez cabría destacar aspectos como: una clara voluntad de estilo, la visibilidad del montaje, la importancia del yo, y el empleo de recursos metaafílmicos como son la autoconsciencia del proceso creativo, el carácter abierto de la obra o la presencia de un narrador explícito (aquí en forma de rótulos escritos). Cfr. GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto. “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”, *Comunicación y Sociedad*, vol. XIX, nº 2, 2006, pp. 75-105. La película, igualmente, hace propio ese logro del film-ensayo que, en palabras de Català, “consigue superar a la vez el estéril ascetismo del documental y la cegadora euforia de la vanguardia”, CATALÀ, Josep M. *Op.cit.*; p. 158.

de creación. Así pues, y apoyándonos en las consideraciones de Weinrichter²⁸, cabe constatar que *La casa Emak Bakia* se suma a la fértil tradición de películas de no ficción que afirman algo sobre lo real desde una postura marcadamente personal y expresiva.

Según se ha anunciado, la búsqueda se constituye en el motor de la película, pues toda ella se articula a partir de esa investigación sobre la casa en la que Man Ray rodó fragmentos de *Emak Bakia*. De hecho, la película puede dividirse en dos grandes bloques: el primero se centra en los pasos (muchas veces inciertos) que el cineasta da hasta hallar la casa; y el segundo aborda la historia de la mansión y la de los personajes que la habitaron. La primera parte presenta, por tanto, un objetivo explícito (encontrar la casa) que marca una progresión o avance narrativo, si bien no rehúye sino que de hecho se ampara en los desvíos (lo que Alegria llama “el camino de la liebre”). La segunda parte se apoya con más fuerza en los testimonios de los personajes implicados en el relato, aunque mantiene la estructura azarosa como *leitmotiv* que unifica todo el filme. Ambas partes se encuentran también cohesionadas por el papel autorreflexivo que se concede a los textos insertados sobre negro, que dan cuenta del modo en el que la película se va haciendo a sí misma [figura 4].

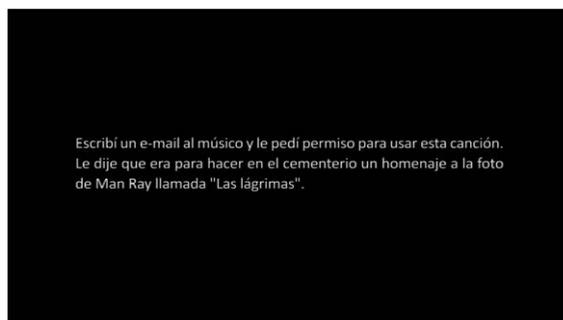


Figura 4. Rótulos autorreflexivos.

Dominando esos elementos estructurales, la película se presenta sobre todo como una estructura abierta, en la que domina el azar como principal elemento configurador. Aunque existe un objetivo fijado de antemano (el encuentro con la casa), hay un énfasis en dejar que sea la propia realidad con la que el cineasta se va topando la que determine los pasos que hay que ir dando. La película se levanta, así, sobre los materiales con los que se va encontrando. De esta manera, el relato abre una vía o trama en principio insospechada como es la del clown. También da voz a la princesa rumana de noventa y dos años, personaje que surge “de la nada” a mitad de la película y que, sin embargo, se convertirá en pilar de algunos de los momentos de mayor densidad emocional y temática del film, como enseguida se verá. Alegria habla de los “regalos del azar”, y lo ilustra con un

28. WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, 1ª ed. Madrid: T&B Editores, 2004; pp. 19-22.

poema que compone a partir de fotografías de los nombres de las casas que va encontrando en su búsqueda de la villa Emak Bakia, poema que remite a su obra fotográfica *Las ciudades visibles*, capítulo Buenos Aires²⁹, y que resulta oportuno en tanto que sugiere conexiones con el surrealismo, con la autobiografía y con el reconocimiento de los propios orígenes [figuras 5-10].



29. <http://www.oskaralegria.com/galeria.php?ciudad=6>



Figuras 5-10. Poema.

Estos “regalos del azar” incluso llegan a la propia construcción formal de la película: es el caso del cedé de Richard Griffith que Alegria encuentra en la tumba de Man Ray, del que extraerá una pieza musical que encaja a la perfección con las imágenes de la lluvia cayendo sobre el rostro fotografiado del artista en su tumba. Y no deja de ser otro hallazgo del azar que confluyan en la película artistas y profesionales que, como Bernardo Atxaga, Ruper Ordorika, Abel Hernández o Andrea Degl’Innocenti asociaron de algún modo su quehacer al “emak bakia” de Man Ray. Asumiendo lúdicamente las tesis del surrealismo se podría afirmar que Alegria parte de la “mimesis” para llevar al espectador a

una realidad “suprarreal” en la que quedan al descubierto multitud de conexiones hasta entonces ocultas o insospechadas.

Estas aportaciones del azar que enriquecen la realidad y su registro fílmico casan bien con una cita que Alegria toma de Álvaro Cunqueiro: “Muchas de las cosas que están enterradas no están muertas”³⁰. Así puede entenderse, efectivamente, *La casa Emak Bakia*: como un ejercicio que encarna la cualidad del cine como regenerador de vida. Así se advierte, en primer lugar, en la subtrama del clown. Tras el prólogo, la búsqueda comienza con un cementerio –el lugar por excelencia de la muerte–, donde Alegria busca en vano el epitafio “emak bakia”. A cambio, encuentra la fotografía de un clown sobre una lápida. Este descubrimiento abre, siguiendo a Fellini, la pregunta sobre la (in)mortalidad de los clowns: uno de los hechos más sorprendentes del film es encontrar, en la conclusión, que el clown del cementerio no está enterrado sino que está vivo, “bien vivo”, como afirma él mismo después de haberle agradecido a Alegria haberle “resucitado” [figuras 11 y 12].



Figuras 11-12. Un clown resucitado.

No es ésta la única ocasión en la que *La casa Emak Bakia* vivifica a los difuntos. Otro de los momentos más significativos se encuentra en el homenaje

30. Entrevista personal con Oskar Alegria (20/02/2013).

mencionado a *Lágrimas*, cuando Alegria rueda un primer plano fijo sobre la fotografía que hay en la tumba de Man Ray, de manera que las gotas de lluvia resbalan sobre el rostro del artista, que conmueve al espectador con su “llanto” [figura 13].



Figura 13. Lágrimas.

La casa Emak Bakia desentierra también historias del pasado, y consigue que alguna de ellas tenga un sorprendente poder evocador. Es lo que sucede cuando Alegria regresa con una postal en la mano hasta el portal del domicilio al que fue remitida cien años atrás. El enigmático texto de la postal decía únicamente: “¿Te estás portando bien?”. La presencia física de la cámara frente a la casa, la postal que vuelve a su lugar de destino, y las hipótesis que suscita la pregunta sobre la identidad del remitente y el destinatario así como sobre los sentimientos que el primero debía albergar, provocan una vívida recreación del pasado³¹, que no excluye –como se ve– el uso de la imaginación (recurso que también emplea el nieto del fundador de la casa Emak Bakia cuando conjetura sobre cómo aquel le puso su nombre a la mansión).

El empleo antropomórfico que *La casa Emak Bakia* hace de las cosas contribuye a este efecto generador. Esto se hace evidente en la secuencia temprana en la que la cámara recoge un guante de plástico y una servilleta movidos por la acción del viento, de manera que –como advierte un rótulo– parecen cortejarse [figura 14]. Con este ballet visual de los objetos quedan sintetizadas notables señas de identidad del film, como son la importancia ya señalada del azar; el establecimiento de vínculos retóricos con *Emak Bakia*; y la reivindicación del valor de una imagen poética que transfigura la realidad al desligar a los objetos de sus usos ordinarios, ya muy presente en el trabajo fotográfico de Alegria. La importancia del azar, y del viento como expresión que lo acompaña, es expresada a través de los rótulos, que además refuerzan la

31. En este caso, no obstante, la revisitación del pasado concluye con un fracaso: así lo ilustran las ventanas cerradas del domicilio y la ausencia de un posible destinatario. De esta manera la película reconoce que hay huellas que se pierden para siempre.

sensación de asistir en esta secuencia a un relato cerrado³². En relación a los vínculos retóricos, Alegria recrea una rayografía al dejar que la cámara recoja el movimiento de sus pies sobre el asfalto [figura 15]; emplea un rótulo de un film de Man Ray –“Avanza, es preciso que persigas esa bella sombra que deseas”– para darle un nuevo contexto; y con el ballet visual del guante y la servilleta evoca las sinfonías de objetos presentes en diversas películas vanguardistas, incluida *Emak Bakia*. Pero, pese a la riqueza semántica de esta secuencia, más relevante es de cara al empleo antropomórfico de las cosas, el valor de la propia casa Emak Bakia. Si Alegria recoge el “silbido” de un árbol en un lugar llamado Aireleku (“el lugar del aire”), la casa Emak Bakia “habla”, como se aprecia cuando se ve a Abel Hernández recoger los sonidos de la misma; “sufre”, pues es destrozada por los efectos de un rayo; e, incluso, “murmura” gracias al oleaje del mar que se cuele por sus ventanas.



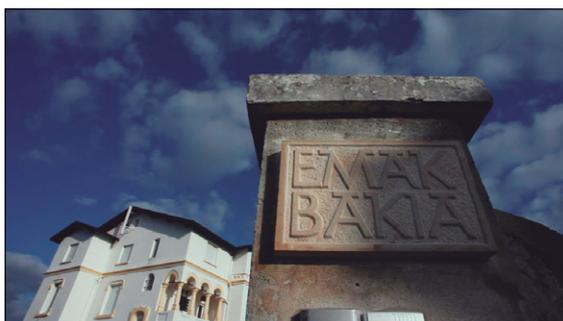
Figura 14. El viento provoca el cortejo más improbable.



Figura 15. Una radiografía recreada sobre el asfalto.

32. Este modo de empleo de los rótulos es una de las manifestaciones más claras de la validez que tiene la siguiente afirmación de Bernardo Atxaga sobre el film: “Viento y azar pasean por esta película encantadora, pero hay una mano maestra que nos guía”. En: www.emakbakiafilms.com (última consulta: 5 de diciembre de 2013).

Sin salir de ella, se constata que la capacidad generativa –de dar vida– del cine tiene su motivo central en la recuperación de los nombres que se pierden. Cuando mediado el metraje el narrador se encuentra con la casa, resulta que ésta ha perdido su nombre original. Después, en la luminosa conclusión del filme, el espectador verá cómo se cincela el nombre original –Emak Bakia– en piedra y se coloca en la entrada de la casa: la película influye en la realidad y recupera un nombre que de otra forma se habría perdido para siempre [figuras 16 y 17].



Figuras 16 y 17. La recuperación de un nombre, la resurrección de un mundo.

Pero la película va más allá y, con contenida nostalgia, se hace eco de las palabras –y con ellas, de los idiomas– que se pierden, con las cuales se van las personas y los afectos. A través del testimonio y la música de Ruper Ordorika, a través de los nombres desconchados de las casas, *Alegria* se refiere a las pérdidas lingüísticas del euskera. La película valida la afirmación de Steiner: “la muerte de una lengua, incluso de aquella susurrada por un puñado de personas en un trozo de tierra maldito, es la muerte de un mundo”³³. Una muerte que en esta película es exorcizada: esa es la función que tienen los ancianos que enumeran los nombres antiguos de las rocas sumergidas y de las antiguas

33. STEINER, George. *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 1988; p. 132.

casas de la región francesa de Bidart. No en vano, Alegria filma a estos ancianos en un día luminoso que contrasta con el pasaje nocturno precedente con el que se rememora la destrucción de la casa por un rayo [figura 18]: nombrar las cosas es darles vida.



Figura 18. *La casa Emak Bakia*: un exorcismo frente a la destrucción del tiempo.

Además de esta recuperación de una vida extinta, la película de Alegria deposita sus momentos de mayor emoción y profundidad en una implícita vuelta a los orígenes. “La primera casa es el refugio” dice uno de los versos del poema que Alegria compone a partir de los nombres de las casas. Esta idea cuaja sobre todo en la historia de la princesa rumana, personaje de noventa y dos años con el que Alegria se topa de casualidad porque ella realiza un viaje al lugar donde pasó los veranos de su infancia: la casa Emak Bakia, habitada por su familia antes de que el multimillonario Wheeler le ofreciera a Man Ray ir allí a rodar su film. Este regreso físico de la anciana al lugar feliz de la infancia se refuerza con la evocación de sus primeros recuerdos en la casa, acompañados por viejas fotografías de sus seres queridos: un pasado extinto que aún perdura –que aún vive– a través de la imagen y el recuerdo. Esa infancia es retratada con una sutil calidez por la princesa tanto cuando recita un poema de Gabrielle D’Anunzio como cuando evoca una noche de tormenta en la que ella, siendo una niña, encuentra tranquilidad y el sueño en los brazos de su madre. No es baladí tampoco indicar que Oskar Alegria ha dedicado su película a sus padres.

6. CONCLUSIÓN

La casa Emak Bakia se presenta como una propuesta de diálogo entre dos cineastas y dos tradiciones cinematográficas diferentes: las vanguardias de los años veinte y el documental de creación contemporáneo. El homenaje que representa esta película al cine y a la figura de Man Ray encuentra su origen en la atención que suscita en Alegria el hecho curioso de que el vanguardista titulara uno de sus filmes experimentales con una llamativa expresión en euskera, la cual –traducible como “déjame en paz”– expresaba a su vez el espíritu libertario y autónomo de un artista en el que se reconoce.

Este homenaje se concreta en el desarrollo de un relato que toma como pretexto la búsqueda de la casa en la que Man Ray filmó fragmentos de su película, pero también se distingue en su decisión de tomar sendas aparecidas al azar y de rescatar curiosas huellas que la expresión “emak bakia” ha dejado a lo largo del tiempo. Más evidente aún, el vínculo que Alegria teje con el hipotexto de Man Ray descansa sobre un rico trabajo intertextual que hace de *La casa Emak Bakia* un sorprendente palimpsesto. Así, parte de su atractivo estriba en la originalidad con la que Alegria se apropia y recrea motivos visuales presentes en *Emak Bakia* y en otras películas de Man Ray, ejercicio que realza la importante función concedida al proceso de montaje.

Al mismo tiempo, se ha argumentado cómo los logros de *La casa Emak Bakia* no se agotan en un homenaje que de hecho se trasciende. El análisis del papel que *Emak Bakia* juega en la filmografía de Man Ray y en las vanguardias históricas ha permitido ilustrar el propósito estético perseguido por el artista americano, distinto del de Alegria: *Emak Bakia* constituye un film extremo en su concepción como puro deleite óptico y en su empeño –afín al espíritu dada– de hacer tabula rasa con los modos poéticos (creativos) y pragmáticos (receptivos) de entender el cine.

Aunque el film de Alegria se reconoce por su belleza visual no está sin embargo alumbrado por la radicalidad formalista de su referente. Si *Emak Bakia* puede entenderse como una invitación a adentrarse y a abandonarse en la realidad autónoma del texto poético, *La casa Emak Bakia* no pierde el referente de la realidad externa, cuyos misterios, de hecho, reivindica. Frente a la apuesta experimental de Man Ray, Alegria se decanta por realizar un documental de creación que, tomando de partida el homenaje señalado, sobresale por celebrar los regalos azarosos de la realidad externa y por demostrar la capacidad del cine para recuperar la vida sumergida por el paso del tiempo, aspectos estos en los que se hace patente la voz propia de un nuevo cineasta³⁴.

7. BIBLIOGRAFÍA

AIKEN, Edward A. “Emak Bakia” Reconsidered”, *Art Journal*, vol. 43, nº 3, 1983; pp. 240-246.

ALEGRIA, Oskar. <http://oskaralegria.com/>

———. www.emakbakiafilms.com

BARREIRO GONZÁLEZ, María S. *La mirada obsesiva: imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis doctoral, 2011.

CATALÀ, Josep M. “Film-ensayo y vanguardia”. En: *Documental y vanguardia*, Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.). 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2005; pp. 109-158.

34. Agradezco los valiosos comentarios de Oskar Alegria, Efrén Cuevas, Carlos H. Lahoz y Lourdes Esqueda a versiones preliminares de este artículo.

Echart Orús, Pablo: *La casa Emak Bakia*. Del cinepoema al documental de creación

- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual", *Comunicación y Sociedad*, vol. XIX, nº 2, 2006; pp. 75-105.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 1ª ed. Madrid: Taurus, 1989.
- KNOWLES, Kim. *A Cinematic Artist. The Films of Man Ray*, 2ª Ed. Oxford: Peter Lang Ltd, 2012.
- KOVÁCS, Steven. *From Enchantment to Rage. The Story of Surrealist Cinema*, 1ª ed. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1980.
- KUENZLI, Rudolf E. "Man Ray's Films. From Dada to Surrealism". En: *Avant-Garde Films*, Alexander Graf y Dietrich Scheunemann (eds.). 1ª ed. Amsterdam y New York: Rodopi, 2007; pp. 93-107.
- MAN RAY. *Self-Portrait*, 1ª ed. Londres: Penguin Classics, 2012.
- ROSE, Barbara. "Kinetic Solutions to Kinetic Problems: The Films of Man Ray and Moholy-Nagy", *Artforum*, vol. X, nº 1, 1971; pp. 70-73.
- STEINER, George. *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 1988.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, 1ª ed. Madrid: T&B Editores, 2004.
- WHITE, Mimi. "Two French Dada Films: *Entr'Acte* and *Emak Bakia*", *Dada/Surrealism*, vol. 13, nº 1, 1984; pp. 37-47.