

Veus en el retaule de duels: desafiaments, aflicció

Voices at the Altar of Mourning: Challenges, Affliction

Alfonso Crespo

RESUM

L'adveniment del sonor, a més de donar nom a la primera pèrdua del cinema, el mut, suposa l'emergència de la veu, les possibilitats de la qual, disjuntives i contrapuntístiques pel que fa al flux d'imatges, no trigarien a ser sepultades en favor del cinema sincrònic i de la gramàtica del pla/contraplà com a traducció visual perfeccionada de l'intercanvi de diàlegs (veus encarnades en els cossos de les estrelles). L'escissió en dues bandes ha estat aprofitada, malgrat tot, per alguns dels cineastes més importants de la història del cinema, que van veure en el combat entre imatges i paraules la manera de ser fidels, d'una altra manera, a la comesa principal del cinema: fer visible l'invisible a partir d'allò sensible. Així, cineastes com Straub/Huillet, Duras, Lanzmann, Eustache o Friedl van optar per treballar la posada en escena de la paraula llançada a l'aire com a font perforadora de les imatges del real, aquelles que sepulren esdeveniments que les veus de l'off i l'over imanten i extreuen cap a la superfície. Aquest cinema violent i optimista és el que Jean Narboni va associar a un treball de duel ingrat però alegre, en contraposició al de cineastes de la necrofilia, com Resnais. A partir d'aquesta divisió de postures enfront de la malenconia del sonor, es poden analitzar diversos casos d'utilització de la veu en off com a estimulants de ficcions al cinema contemporani. Sota la influència de la pedagogia straubiana, es podria citar el cinema de Rousseau, de Fitoussi o de Rey. Entre els del bàndol spectral, apassionats pels espectres però també per la supervivència de la memòria en clau fantàstica, es troben cineastes portuguesos contemporanis, com Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues o Rita Azevedo Gomes. A mig camí entre tots dos grups, obtenint rèdits postmoderns de tots dos esforços ètico-estètics, podria situar-se el cinema de Ben Rivers.

PARAULES CLAU

Cinema sonor, duel alegre, veu en off, Jean Marie Straub/Danièle Huillet, Marguerite Duras, Gerhard B. Friedl, Jean-Charles Fitoussi, Jean-Claude Rousseau, cinema portuguès contemporani, Ben Rivers.

ABSTRACT

The advent of sound, in addition to identifying cinema's first loss –the silent film– entailed the emergence of the voice, whose disjunctive and contrapuntal possibilities in relation to the flow of images would not take long to be buried in favour of a synchronous cinema and the convention of shot/reverse shot as the perfected visual translation of dialogue exchange (voices embodied by the physical presence of the stars). The split between two tracks has nevertheless been exploited by some of the most important filmmakers throughout film history, who saw in the combat between words and images a way of being faithful, in a different sense, to cinema's main mission: to make the invisible visible through the observable. Thus, filmmakers like Straub/Huillet, Duras, Lanzmann, Eustache and Friedl chose to work on presenting the word cast into the air as a penetrating source of images of the real; images that conceal occurrences that the off-camera voices or voice-overs attract and draw to the surface. This violent and optimistic type of cinema is what Jean Narboni associated with a thankless yet joyful task in contrast with the makers of necrophiliac cinema like Resnais. This division of positions in relation to the melancholy of the sound era can be explored to analyse various cases of the use of the voice-over as a fiction stimulator in contemporary cinema. Under the influence of Straubian pedagogy, the films of Rousseau, Fitoussi or Rey could be cited. Within the spectral group, with their passion for spectres but also for the survival of memory in a fantastic style are contemporary Portuguese filmmakers like Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues and Rita Azevedo Gomes. Half way between these two groups, reaping post-modern rewards from both ethical-aesthetic approaches, we could locate the films of Ben Rivers.

KEYWORDS

Sound films, joyful mourning, voice-over, Jean Marie Straub/Danièle Huillet, Marguerite Duras, Gerhard B. Friedl, Jean-Charles Fitoussi, Jean-Claude Rousseau, contemporary Portuguese cinema, Ben Rivers.

El cinema, en un pensament que podrien corroborar Daney¹ o Rivette², ha d'encarar sempre el desgast acumulat d'innocència i de potència. Sempre una mica menys innocent, sempre una mica menys potent. El retorn no és possible: no hi ha porta, diria Thomas Wolfe; no podem tornar a casa, diria Nicholas Ray. Quan va arribar el sonor es va posar nom a la primera pèrdua, "cinema mut", i s'enterraren les primeres utopies adherides a la invenció de la màquina, aquelles que temps després van provar de reviuire els moderns, quan la gramàtica del "cinema parlat" ja havia imposat la llei del més fort. Massa tard, com és sabut, ja que els que van creure ser els següents van ser en realitat els últims. Com afirma Rancière (2011: 2-43), de l'acumulació de banalitat que va comportar el sonor i de la constatació de la traïció de la missió original del cinema –mostrar i relacionar fenòmens– s'alimenta el dol redemptor de Godard a les seves *Histoire(s) du cinéma* (1988-98), on, a la manera de Cocteau, assaja una marxa enrere, una reculada de bobina, per a imaginar de manera retrospectiva un altre escenari possible per a tanta fascinació malgastada, un cop esborrada la tensió de quan el cinema pensava a transformar el món reanimant ruïnes, fent «Vertov amb les icones extreïdes de Hitchcock, Lang, Eisenstein o Rossellini». I si aquest esforç acronològic de malenconiosa restitució que suposen les *Histoire(s)* és possible i resulta tan poderós és perquè Godard, que en el seu moment va fer del pla una pissarra i fins i tot va quedar-hi anul·lat, a favor de la rivalitat entre la banda d'imatge i la d'àudio, coneix aquest secret que l'adveniment del sonor va dur amb ell per amagar-lo tot seguit en el piloteig fatigós entre plans-contraplans i rèpliques de diàlegs: l'emergència de la veu i les síntesis disjuntives que podia provocar amb la desfilada d'imatges. Aquest va ser el regal a canvi de la pèrdua irremeiable, un mecano sense instruccions el venedor del qual assegurava que podia reintegrar, per altres mitjans, el misteri de l'al·lucinació de vida i de la visió de

l'invisible a partir d'allò sensible. En aquest *Ersatz* han recaigut, d'ençà, no poques esperances, i han estat molts i eminents els qui, des de l'alba del sonor i les seves teories contrapuntístiques, han assenyalat que aquí, en les possibilitats que obrien l'asincronia i la llibertat erràtica d'imatges i paraules, era on raïa la veritable especificitat del cinema, el seu poder en tant que productor de sentit i excitador d'imaginari.

En el fons, fins i tot en el seu ús més antinatural i forçat (que és el de la sincronia), la presència conjunta d'imatges i veus en el cinema –de reflexos percebuts i paraules escoltades–, va introduir des de l'origen el fantasma d'una no-relació. Així, van ser teòrics com, per exemple, Balázs (1945: 241) –per al qual hi havia una fissura i no una solució de continuïtat entre el mut i el sonor; si mai es tractava de dues arts diferents– els que van celebrar l'ús de la veu over/off com una estratègia que aconseguia retornar a la imatge almenys una ombra de l'autonomia desposseïda durant el mut, perquè ja no calia hipotecar-la en la intel·ligibilitat narrativa que ara requeria en la paraula. L'espectador podia tornar a abismar-se en les imatges. Però aquesta obertura, aquesta fenedura entre bandes, tan sols uns quants l'explorarien a fons, una secta que podria dir-se'n selecta i esmunyedissa, els únics que han donat sentit a l'expressió "audiovisual", aquells que van distribuir imatge i so a banda i banda d'una esquerra. Ens referim a moments estel·lars de la història del cinema, amb ressonàncies en la de les idees i la del pensament. Quan Deleuze (1985: 159-90) es va proposar d'aproximar-se tot rumiant al dualisme irreconciliable que funda el saber segons Foucault –l'avenc entre allò visible i allò enunciable, l'heterogeneïtat absoluta: veure no és parlar; parlar no és veure– va discórrer entre Kant (la fracturació del cògito) i Blanchot (una poètica del límit: parlar el silenci; veure allò que no pot ser vist) per a penetrar millor en aquests exemples de cinema modern audiovisual que

1. Per exemple en *Serge Daney: Itinéraire d'un 'ciné-fils'* (Pierre-André Boutang, Dominique Rabourdin, 1992).

2. En conversa amb el propi Daney, a *Jacques Rivette. Le veilleur* (Claire Denis, Serge Daney, 1990).

poguessin llançar una mica de llum i ajudar a pensar en aquest inefable tipus de relació que és la no-relació. Aquesta va ser sens dubte una de les grans digressions i conceptualitzacions del filòsof francès, la descripció d'aquest cinema sonor que trencava amb les poètiques del fora de camp, on allò no-vist pertanyia encara al visual, i fundava una altra cosa, un combat on «la paraula explica una història que no es veu [i] la imatge visual deixa veure llocs que no tenen o ja no tenen història» (Deleuze, 1985: 186). És una poètica de l'emergència de l'esdeveniment, un de soterrat, recobert, extret de sota per la paraula. «Sota la terra, capturaré els morts (Straub). Sota el ball, copsaré l'altre ball (Duras)» (Deleuze, 1985: 188). Deleuze parlava del cinema de la disjunció entre allò visual i allò sonor—aquell que proporciona una paraula aèria i una visió subterrània—i analitzava pel·lícules com *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Fortini/Canis* (Danièle Huillet i Jean-Marie Straub, 1977), *India Song* (Marguerite Duras, 1975) i *Les photos d'Alix* (Jean Eustache, 1980). I si la marrada, com apuntàvem, pretenia d'aclarir amb més o menys encert l'epistemologia foucaultiana, al final, el que quedava demostrat era, curiosament, la reversibilitat del passatge, ja que del propi Foucault naixia la il·luminació que ajudava a pensar millor aquest cinema que mostrava tot callant i que feia veure tot encegant en posar nom a la sèrie d'entrecreuaments entre figura i text: «atacs llançats d'una a un altre, fletxes disparades contra el blanc contrari, accions de subversió i destrucció, cops i ferides de llança, una batalla» (Foucault, 1973: 39). Allò que s'identificà llavors fou una mena de violència, un conflicte bèl·lic entre dos bàndols que vinculava a cineastes com Lanzmann, Straub/Huillet, Duras o Eustache i on el protagonisme requeia en una veu en off en guerra amb el flux d'imatges. I la sensació davant d'aquests exemples, com Deleuze advertí amb sagacitat, era que si les bandes es tocaven, tot moria.

Aquest dualisme radical —la seva orgullosa condició bifront— va ser font de pedagogies austeres i aterridores (del lletrisme cinematogràfic d'Isou a experiències col·lectives com les

del Grup Dziga Vertov) que, a l'esquena de les sincronies, van carregar contra la funció representativa del cinema i la seva cerca de veritat només en la conformitat entre el dir i el veure: en definitiva, s'amenaçava el cinema; i l'amenaça era una amenaça de desmuntatge, de destrucció i renaixement. Els exemples en són molts; feia referència a això *La femme du Ganges* (Marguerite Duras, 1974), —on el film de les veus i el film de la visió discorrien en paral·lel—, que s'obria amb la irònica i agònica veu de la pròpia Duras (veu de sirena que convoca el cinema a la seva perdició) (Chion, 1984: 125) explicant l'absència d'isomorfisme com una manera de protegir-se del menyspreu de l'espectador i alhora d'encoratjar-lo (el repte era superar l'herència del cinema i comprovar fins a on podia arribar) (Duras, 1980: 145). També, molt més tard, la fulgurant obra de l'austriac Gerhard B. Friedl, pel·lícules com *Knittelfeld. Stadt ohne Geschichte* (1997) i, especialment, *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* (2004). Allà on Duras assajava la destrucció, Friedl inoculava el germen de la disgregació, la pràctica d'un dessagnat a partir del qual les bandes anaven adquirint una fluïdesa imprevisible, accidental, tot dibuixant, de vegades, acords mínims i enganyosos: la paraula envers el seu silenci original, la imatge desfilant, refractària, cap al negre, seduïda per l'opacitat rítmica que punteja tota projecció. Jugant amb el somni humit de la televisió —que segueix sent el mateix: la pretensió d'informar sense explicar res, només mitjançant el vòmit de paraules sobre panoràmiques intranscendents—, Friedl relacionava crisi social, del capital i de la representació en un díptic visionari que venia a dir que en les economies modernes no hi havia res per veure ni tampoc res per escoltar en les veus que s'atribuïen el poder d'aclarir-les i de revelar-ne el vast entramat de connexions globals que les sosté. Podrien descriure's més exemples d'aquest cinema d'esdeveniments soterrats i paraules deixades anar en l'aire, d'aquesta visibilitat amagada en l'invisibilitat i extreta per una posada en escena de la paraula i de la veu que les arrenca «del silenci dels textos i de l'engany dels cossos que pretenen encarnar-les» (Rancière, 1966: 43). Però el que cal

ressaltar és que és aquí on es xifra la gran utopia del sonor –marginal, secreta i severa, si es vol–, representada en el temps per un corpus filmic que va reconduir la malenconia aparellada al naixement de les dues bandes cap a un horitzó de violent optimisme. És aquesta utopia que encega, que crema i que fa callar el que no hem d'oblidar a l'hora de pensar un cinema audiovisual, ja que sobrevola qualsevol obra que busqui el seu lloc ètic i estètic a partir de l'eròtica entre visibilitats i enunciat, més quan els segons vénen introduïts per veus i sons que, sobrevolant la imatge i el seu fora, abandonen una posició clarament definida respecte d'aquesta.

L'alè utòpic del cinema disjuntiu es troba, doncs, íntimament relacionat amb la pèrdua d'innocència que instaura –i que clama, és clar– el cinema sonor. Ja que la història d'aquest últim és la d'una monomania a l'aguait, una obsessió que té a veure amb els llindars de ruptura, amb els desvetllaments i amb l'emergència del film sota el film.

Ja en les primeres passes del sonor, com explica Chion (1984: 43-53) en la seva anàlisi d'*El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1932), tornaven a excitar-se i a acumular-se les notícies de la ultratomba particular del cinema, a partir de l'intercanvi de sobreimpressions i d'encadenats per veus i per paraules: la inferència que darrere de l'acusmàster –neologisme que el pensador encunya sumant “acousmatique” i “être” i amb el qual es refereix a les veus sense cos que en les pel·lícules narren, comenten i susciten l'evocació del passat– s'amagava l'acusmàquina (el disc de pissarra que gira); que l'acusmàtic, en definitiva, era l'avantsala o l'índex de l'automàtic. I Chion, en pàgines inspirades, recorria les tensions introduïdes per aquesta veu malèfica i inabastable rere el rastre de la qual es trobaven uns protagonistes que en aquest procés de cerca arribaven a fregar l'autoconsciència,

a gairebé sospitar el seu estatut d'ombres, de simulacres, de projeccions. L'espectador, com en els orígens, podia desfer fàcilment l'oxímoron al·lucinatori del cinema, aquesta vida funerària ara travessada per veus fascinants que semblaven anunciar una perdició: «Quan no és la del mort, la veu en off del narrador acostuma a ser la de qui gairebé ja ho és, la d'aquell que ha arribat al final de la seva vida i només espera la mort» (Chion, 1984: 55). La veu acusmàtica i els sons que des d'un inefable off tintaven i seduïen la imatge, continuaven amb l'esforç narratiu però a canvi evidenciaven l'artificialitat del propi projecte, al qual inoculaven una virtualitat lúdica: veus sense sanció, impostores, indefinides, del més enllà o prèviament enregistrades, les veus de la màquina; el manierisme i el crepuscle dels gèneres i l'experiència moderna no farien altra cosa que aguditzar-ne les fragilitats i sospites. És a aquest estat de les coses al qual Jean Narboni (Narboni, 1997: 6-15) sembla referir-se en un rellevant article sobre *Fortini/Cani*, quan tracta de definir allò que diferencia la pràctica de la parella Straub/Huillet de la de Resnais: « [...] trobem en el cinema de Resnais (a excepció, potser, de l'admirable *Muriel* [*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963]) tots els elements que estructuren, segons Freud, la maquinària obsessiva: “L'animisme, la màgia i els encantaments, l'omnipotència de les idees, les relacions amb la mort, les repeticions involuntàries i el complex de castració...” (a *L'Inquiétante étrangeté*). Heus aquí l'angoixa que n'emanava i que suggereix (portada al més alt nivell a *Providence* [1977]). A Straub, per contra, malgrat la duresa o l'horror dels temes abordats, hi ha una mena d'alegria profunda. El treball ingrat del duel no té res a veure amb la passió pel cadàver: el primer és *alegre*, el segon no»³. Duel o passió pel cadàver, alegria profunda o angoixa. Aquesta bipolaritat específica és la que desgranen el sonor i el seu suplement *tanàtic* –i en la deriva utòpica que amaga el treball sobre la no-relació entre bandes hi rau un cert anar a contracorrent–,

3. *Op. cit.*, pàg. 14. Traducció al castellà de Francisco Algarín Navarro. A: http://www.elumiere.net/exclusivo_

web/internacional_straub/textos/narboni_fortini_cani.php

i potser no sigui un mal quadre de conceptes a l'hora de valorar diferents usos de veu en off al cinema contemporani de ficció, un recurs tan trillat com qualsevol altre però que ha suposat un camp d'experimentació per a cineastes que han encarat la creació amb més idees que pressupost.

Podria ser interessant començar per alguns d'aquells que han estat exposats a la *pedagogia straubiana*, és a dir, al treball de filmar entre forats i absències, a partir d'un oblit, d'una pèrdua assumida, segons la qual res no preexisteix el registre dels plans i tot ha de ser convocat a partir d'aquests. Un cinema produït d'una manera molt conscient i sacrificat a l'atzar, el de Straub/Huillet va ser i és un cinema del present i de la impuresa, on tot hi cap en condició d'igualtat mentre sigui traduït per les màquines convocades. Tot compta, com va escriure Narboni, i per tant la pregunta sobre la jerarquia entre imatges i sons manca de qualsevol interès (pedagogia també *godardiana*, aquesta). Un cineasta aliat en seria Jean-Claude Rousseau, el qual assumeix aquests ensenyaments per aprofundir a la seva manera en un cinema de la sensualitat que posa en escena el desig per la ficció, la fe en aquestes precises i precioses constel·lacions que poden formar els components constitutius del cinema, i que per a ell són la imatge en tant que visió —una il·luminació densa amb l'afegit d'una retallada meditada, *lumièresca*— i els sons i veus com a fonts de ressonància, modificadores, magnificadores. El film-manifest en aquest sentit podria ser *La vallée close* (Jean-Claude Rousseau, 1995), aquest polisèmic lloc tancat on els elements heterogenis i fins i tot antitètics demostren la potencialitat dels seus contactes: aquí, les ferides de fletxa, els combats, i els accidents entre la banda d'imatges i de sons donen pas gradualment a una trobada amorosa, un cop que la lliçó de geografia que dominava l'off i estructurava el començament del film perd la seva hegemonia i, com corrobora el propi Rousseau (Neyrat & Rousseau, 2008), es desintegra en un cúmul de distraccions i de veus soltes, de deambulacions visuals i sonores que revelen la pròpia naturalesa de l'experiment: la pel·lícula d'un mal estudiant que abandona la lliçó i, a la manera d'aquell

nen de *Rentrée des classes* (Jacques Rozier, 1956), s'endinsa en la malesa amb els sentits excitats. A Rousseau hi ha una poètica de l'espai que enfronta el dins amb el fora, l'habitable amb el cel obert, l'escola amb el carrer, la veu interior amb les trucades de l'exterior. Aquest entrecreuament d'estímul travessa pel·lícules com *Les antiquités de Rome* (1991), *De son appartement* (2007) o, en un registre més afí a la nostra perquisició, *Série Noire* (2009), on el cineasta ocupa el lloc de l'entremig: mirant a través de la finestra, entre la casa i l'aparcament, absent a la nostra mirada, també per a qui truca per telèfon, però tanmateix present, observant i potser fins i tot delirant. És de nou el pla just, prodigiós, aquell que tot ho propicia, un presagi, un auguri de ficció sobre l'enquadrament fix alimentat per les profunditats de veus i plans sonors. L'autonomia entre bandes, els seus curtcircuits i indicis de sincronia fan que el fora de camp sigui també un fora de film i que la pregària atesa (l'aparició del cotxe i tota la seva metaforia cinematogràfica) produeixi al mateix temps un entusiasme de totes les molècules que Rousseau havia posat a barallar-se damunt la presa exacta i neutra. La paciència i l'atzar, el registre i allò imprevisible, determinen que els xocs revoquin en confluències, i és així que les friccions entre horitzontal i vertical augmenten en intensitat contagiades per l'escassa rigidesa del plantejament.

Un altre de l'estirp de l'alegria profunda podria ser Jean-Charles Fitoussi, que amb la seva *Les jours où je n'existe pas* (2002) busca equilibrar el plaer de la narració i el del mostrar mitjançant un treball de sutura pensat i executat per fer de les irrenunciables ontologies del cinema materials de ficció. I és la veu d'iniciació —in però sobretot off— que transmet la història d'Antoine, la qual, al seu torn, tradueix en un altre idioma els delicats passatges entre plans i paraules. Justament mentre s'explica la història de l'home que viu un dia sí i un dia no, les imatges —fotogrames separats per la intermitència nocturna de l'obturador— són posseïdes per una condició lapidària que les infon d'un estatut d'autosuficiència. En fregar-se amb les paraules i enfrontar-se entre els seus

iguals, originen en cada canvi de pla un interstici que tenyeix de misteri allò visible. I, de nou, la indeterminació; els forats, les el·lipsis, i sobre ells el joc seriós del relat que té el seu nucli en aquesta *raulruiziana* conversa entre un adult-nen i un nen-adult que gesta un món: el cinema, com el protagonista, és aclaparat per l'esquena del temps, per la pura virtualitat de la matèria sense memòria, aquest documental urbà que assalta el film aprofitant l'absència d'Antoine i que ens parla de l'abans del centre d'indeterminació, de l'abans del punt de vista: són les imatges per a ningú –llum per a ningú– de les quals parlà Deleuze⁴ tot seguint Bergson. Enfront d'això, Fitoussi oposa la quasi vida del cinema (que és també la mitja vida del cinèfil que se'n deixa l'altra meitat davant de les pantalles) i el seu titànic esforç per a fragmentar el temps que s'escapa per les frontisses entre visions i veus. És la labor ímproba i minuciosa del resistent –no gaire lluny d'esperits afins com Straub o Costa; a prop, doncs, de la invocació del caliu clàssic– que trenca la sincronia amb la vida i el moviment i observa promontoris, elevacions: un cinema de cerca de presències que siguin gresols de temporalitat. La transmissió oral de la història d'Antoine desemboca en un pla buit –però que encara és mirada–, en un paisatge erm i primigeni on tot comença de nou. Parlem d'un art de la ressonància: aquí el relat, agermanat amb la música, és allò que, com escriu Jean-Luc Nancy (2012: 179-180) seguint Lacoue-Labarthe, ja ha començat i encara ressona. És l'*inacabament* i *incomençament* de la gran ficció, allò que assetja la música en forma de retornells, de repeticions, de variacions, i de redifusions.

Un últim combatent en aquest front podria ser Nicolas Rey. Les relacions subterrànies, la fe en les màquines i la predisposició als atzars que inoculen addicions inefables a l'esforç de la ficció també estructuren el seu recent *Anders*,

Molussien (2012). El 16 mm. caducat exacerba el desconeixement últim sobre allò que es filma –més si, com aquí, es construeixen *gadgets* per al robatori de plans de la realitat, i després l'ordre de les bobines queda a l'atzar del projeccionista–, paisatges quotidians travessats per l'estranyesa. Es repeteix l'esquema utòpic: *art povera* per a perforar millor el visible i accedir al que hi ha sota, allò que sempre hi ha estat. Es repeteix, per descomptat, la qüestió de fe: en la novel·la antifeixista de Günther Anders sobre la imaginària i dictatorial Molússia que Rey no pot llegir per no entendre l'alemany, és on el cineasta ha dipositat l'esperança. Dir aquest text tan poc llegit, donar-lo a escoltar a través d'una veu còmplice, sembla quelcom de necessari i important, i és des d'aquest fràgil off –compartit amb sorolls i altres eventualitats sonores– que recull les converses dels presos en la catacumba des d'on es varen disparar les ballestes, des d'on s'establirà el combat amb les senzilles preses de paisatges urbans, naturals i industrials, en les quals el feixisme, ja transformat, s'esgota. Contra la dictadura de la sincronia i fins i tot de les tècniques convencionals de muntatge també se situava el seu anterior *Les Sovièts plus l'électricité* (2002), apassionant topada entre l'avant-garde i la tradició assagística europea (enunciada des d'algun lloc entre Mekas i Marker) (Blümlinger, 2006: 45). En aquest cinema-viatge en el qual, com assenyala Boris Lehman⁵, Rey es converteix en un presoner voluntari camí de Sibèria, imatges i veu tornen a celebrar la seva poc modesta independència, rivalitzant, creuant les espases: d'una banda la pròpia veu de Rey, capturada per un dictàfon on disposa reflexions, digressions i on parla del que no veiem; d'altra banda la banda d'imatges, rodades a nou per segon, enigmàtics souvenirs que, no circumscrits per la paraula, completen i contrasten els seus significats sacsejant l'espectador amb un excés sensorial i imaginari. Rey reinaugura un desordre, afegeix noves

4. Per a un acostament a aquests conceptes, els capítols “La ceroidad y los signos de la imagen-percepción” i “Paréntesis sobre cine experimental. Kurosawa i la acción”. A: DELEUZE, Gilles (1982/83): *Los signos del movimiento y el tiempo. Cinema II*. Cactus, Buenos Aires, 2011.

5. Text sobre la pel·lícula de Rey publicat a la web del cineasta. Es pot llegir en castellà a la web de la revista *Lumière* (traducció de Francisco Algarín Navarro): http://www.elumiere.net/especiales/nicolasrey/lehman_soviets.php

màquines i en barreja les antigues, reapropiant-se del reflex de llibertat d'aquest cinema que es va somiar com a revolucionari i que ara combat la malenconia amb residus de bellesa i assajos dialèctics a partir de la poètica i la política de la no-relació.

Quedaria, després de la utopia, parlar si més no mínimament dels fantasmes, d'aquest tipus de duel en el qual Narboni va detectar la passió pel cadàver. En el cinema ferit de malenconia, la rivalitat entre bandes ha estat substituïda per freqüents menys traumàtics, en el fons per un sistema de relleus. I si l'interval entre desfilades porta algun signe evident és el de la postproducció demiúrgica: les imatges expliciten el treball que les va domesticar, apareixen com allò que ja ha estat vist per algú altre –potser és aquí on rau l'immensa tristesa–, i la veu, que comanda, com allò que les acoloreix, les posa en perspectiva, en canvia el signe i en prova la mal-leabilitat. Hi ha models euforitzants, com el de *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958), obertament còmics, com *The Girl chewing Gum* (John Smith, 1976), o càlids, com el de *Langsammer Sommer* (John Cook, 1976), però en cap s'amaga que el tracte és amb reflexos, no amb presències. De la ultratomba suggerida a aquella d'invocada, aquest és el canvi; de les relacions d'incommensurabilitat entre bandes a l'acord per fer de la fragilitat i la transitorietat del cinema, de la seva condició de joc de llums i ombres embalsamador, el lloc d'una reconquesta narrativa que té la seva raó de ser en la dissociació veu/cos, font d'estranyament i del fet fantàstic, com va saber veure Jean-Louis Leutrat (1995), el qual ofereix el camp semàntic d'aquest corpus: acaballes, temps profètic i espectral, reclusió, redundància, bucle, repetició. És el desig acendrat de ficció, que en realitat embolcalla una última ranera, aquella que acostuma a estructurar l'esquema, el propi d'un cinema-veu –encarnat en un acusmàter, plenipotenciari o no– que absorbeix l'espectador i li dirigeix la mirada sobre el flux

visual. I com més severa sigui la presó per a mirada i imatges, més obtús serà el sentit d'aquestes quan la veu s'interrompi o calli. Una pedrera d'exemples en aquest sentit pot trobar-se al cinema portuguès recent, treballat a consciència per Glòria Salvadó⁶ precisament sota aquests preceptes d'invocació del passat i d'emergència d'espectres: relats fisurats i reapropiats per dialèctiques de muntatge –en un lloc preeminent les de veu/imatge– que tenyeixen la realitat d'elements fantàstics, de supervivències que operen des d'una perspectiva acronològica i ofereixen una intensificació imaginària de la memòria: podríem citar succintament els casos de *Tabú* (2012) o *Redemption* (2013) de Miguel Gomes, en els quals la veu revisa, embelleix, produeix o inventa records sobre imatges en trànsit d'emancipació, ja sigui per la bellesa fotogràfica o per sobredosi de *punctum*; també *A última vez que vi Macau* (João Pedro Rodrigues i João Rui Guerra da Mata, 2012), un autèntic manual sobre la veu acusmàtica com a poder primigeni i residu flotant: veus fascinades que habiten un Macau de ruïnes sentimentals i somnis de cinema on tot ja sembla haver succeït i només en romanen els arabescos en l'aire (aquelles que encara dialoguen en present i governen la trama noir; les dels protagonistes, que vaguen molt a prop de Resnais o de Mizoguchi, aferrats a fetitxes, sense res a comunicar més enllà de la cendra i del fracàs d'allò que ja ha estat experimentat). Aquest precipitat bloc portuguès el podria tancar Rita Azevedo Gomes i el seu *A vingança de uma mulher* (2012), film enunciat des de la bambalina per actors ociosos i atrapats les veus dels quals, en relleu, ens introdueixen en el melodrama suntuós i artificial (l'eix L'Herbier-Resnais-Ruiz) en el qual la paraula és l'arma que tot ho vol explicar; arma llancívola que rebotja pels miralls només podent evocar i mostrar els turments del passat. De nou se sent que en aquestes vides/en aquest cinema hi falta la veritable vida, com s'escolta en una de les seves obres mestres, *O som da terra a tremer* (1990), la història d'un escriptor embarrancat,

6. Especialment la introducció (“Imatge i història”) i els capítols “Empremtes de la història” i “Evocació de fantasmes” a: SALVADÓ Corretger, Glòria: *Espectres del*

cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en les imatges. Lleonard Muntaner/Institut Camóes, Palma de Mallorca, 2012.

al·lèrgic al viatge, que busca una disciplina per a la seva escriptura mentre que les imatges semblen anhelar la fugida, la improvisació, un vol asincrònic que els permeti escapar de la seva veu.

Podríem acabar suggerint que l'experiència, al cinema-túmul, d'una tensió creixent entre veus i visions, alimenta la idea d'un diàleg entre duels: l'optimista i l'agònic. Una figura intermèdia sobre aquest trànsit podria ser Ben Rivers i la seva etnografia imaginària. Hereva de la de Werner Herzog (*Fata Morgana*, 1969), la pulsio

cosmogònica de Rivers suspèn el seu cinema entre precisions i imprecisions: s'aprofita la marca inhumana, recordem a Epstein, que les màquines del cinema atorguen a mirades i sons, un excés material que desborda les pretensions narratives i les sotmet a una ambigüitat transcendental. Així, en pel·lícules com *Astika* (2006), *Ah, Liberty* (2008), *Two Years at Sea* (2011) o *Slow Action* (2011), les veus semblen psicofonies i les imatges un excedent històric o un deliri futurista. I ni tan sols la sincronia entre bandes calma o naturalitza, quan apareix, les incertes desavinences. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BALÁZS, Béla (1945): *Theory of the film. Character and Growth of a New Art*. Dover, Nova York, 1970.

BLÜMLINGER, Christa: "L'électricité, moins les Soviets". *Images de la Culture* nº 21, 2006.

CHION, Michel (1984): *La voz en el cine*. Cátedra, Madrid, 2004.

DELEUZE, Gilles (1982/83): *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*. Cactus, Buenos Aires, 2011.

DELEUZE, Gilles (1985): "Heterogeneidad y relación entre visibilidades y enunciados. Kant, Blanchot y el cine". A: *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*. Cactus, Buenos Aires, 2013.

DURAS, Marguerite (1980): *Los ojos verdes*. Ediciones Paradigma, Barcelona, 1990.

FOUCAULT, Michel (1973): *This Is Not A Pipe*. University of California Press, Berkeley, 1983.

LEUTRAT, Jean-Louis (1995): *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999.

NANCY, Jean-Luc (2012): "Relato, recitación, recitativo". A: *La partición de las artes*. Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia, València, 2013.

NARBONI, Jean: "Là". *Cahiers du cinéma*, nº 275, Abril 1997.

NEYRAT, Cyril, ROUSSEAU, Jean-Claude: *Lancés à travers le vide... La vallée close: entretien, genèse, essai, paroles*. Capricci, Nantes, 2008.

RANCIÈRE, Jacques (1996): *Figuras de la historia*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013.

RANCIÈRE, Jacques (2011): *Las distancias del cine*. Ellago Ediciones, Pontevedra, 2012.

SALVADÓ CORRETGER, Glòria: *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en les imatges*. Leonard Muntaner/Instituto Camões, Palma de Mallorca, 2012.

ALFONSO CRESPO

Crític de cinema. Llicenciat en Comunicació Audiovisual per la Universitat de Sevilla i Màster d'Història i Estètica de la Cinematografia a la de Valladolid. Autor del

llibre *Un cine febril. Herzog i "El enigma de Kaspar Hauser"* (Metropolisiana, Sevilla, 2008), i coordinador del titulat *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del*

cine español (Edicions GPS, Madrid, 2006). Escriu sobre cinema, literatura i teatre al *Diario de Sevilla*, on col·labora des de l'any 2000 i on n'edita el blog "News from Home"; així mateix, ha estat i és col·laborador en diverses revistes

(*Letras de Cine, Cámara Lenta, Lumière, So-Film España, Cinema Comparative Cinema*) i llibres especialitzats (*Claire Denis. Fusión fría*).