

# *Ars poetica*. La voz del cineasta.

## *Ars poetica*. The filmmaker's voice.

---

Gonzalo de Lucas

### RESUMEN

En la primera parte, el artículo compara el cine político de Vertov, Godard y Marker, a través de la crítica de la relación de poder ideológico que el sonido y la palabra han tenido sobre la imagen. En sus respectivos ensayos, Godard y Marker efectúan una crítica materialista del cine en la que el pasado (las imágenes precedentes, de la historia del cine y de sus propias películas) se hace presente mediante la voz, la palabra del cineasta como forma de revisión –y profundización mediante el montaje–, análisis crítico y *ars poetica*. Después, se propone un conjunto de asociaciones entre filmes en que la voz del cineasta (Mekas, Cocteau, Van der Keuken, Rouch, etc) está ligada al gesto de creación, la incertidumbre del proceso, el ensayo cercano al esbozo o bien la meditación retrospectiva y las escrituras en primera persona. Mediante la voz ensayística, se desarrolla la posibilidad de análisis a través del montaje de lo que era invisible o fue inadvertido, la crítica mediante la revisión: el cineasta puede salir de sí mismo, objetivarse mirando lo que el material le revela de su propia ideología o psicología inscrita inconscientemente en el filme, o examinando el propio proceso. A diferencia del análisis escrito, esta concepción ensayística de la relación entre palabra e imagen comparte el movimiento desde la materia a la idea, propio del cine, en oposición a las artes representativas caracterizadas por el trayecto inverso.

### PALABRAS CLAVE

Voz del cineasta, Film ensayo, Montaje, Imagen / cliché, Sonido y palabra, Cine político, Interrupción, Proceso creativo, Principio de no saber.

### ABSTRACT

The first part of the article compares the political cinema of Vertov, Godard and Marker, through a critique of the ideological power that sound and the word have had on the image. It goes on to suggest a series of associations between films in which the filmmaker's voice (Mekas, Cocteau, Van der Keuken, Rouch, etc) is linked to the act of creating, the uncertainty of the process, the essay that is akin to the sketch or retrospective meditations and writings in the first person. Through the essayistic voice it develops the possibility of analysing what was invisible or went unnoticed through editing, criticism through revision: the filmmaker can emerge from himself, objectivise himself by looking at what the material reveals to him about his own ideology or psychology inscribed unconsciously onto the film, or by examining the process itself. Unlike written analysis, this essayistic conception of the relationship between word and image moves in the same direction as cinema itself; from the physical matter to the idea, in contrast to figurative arts characterised by the reverse journey.

### KEYWORDS

Filmmaker's voice, Essay-film, Editing, Image / cliché, Sound and word, Political cinema, Interruption, Creative process, Principle of not knowing.

## 1. EL SONIDO DEMASIADO ALTO. VERTOV / GODARD / MARKER

Dziga Vertov concibió *Entuziazm* (*Simfoniya Donbassa*, 1930) como una búsqueda de la sincronización sonora entre la forma cinematográfica y la revolución bolchevique. La película empieza con las imágenes de una joven que, tras ponerse unos auriculares, desea sintonizar un nuevo sonido, el sonido de la revolución, de un nuevo mundo. Se trata, primero, de un sonido tenue que apenas se capta desde su lejana longitud de onda, de modo que el film será la aproximación hacia ese sonido, esa sinfonía que la película debe *trabajar* y para la cual Vertov partió con su equipo al «asalto de los sonidos de Donbass [...] totalmente privados de laboratorio y de instalación, sin posibilidad de oír lo que se había grabado y de controlar nuestro trabajo y el de los aparatos. En unas condiciones que hacían que la excepcional tensión nerviosa de los miembros del grupo fuera acompañada de un trabajo no sólo cerebral sino también muscular [...] acabamos definitivamente con la inmovilidad del aparato de toma de sonido y, *por vez primera en el mundo*, fijamos de manera documental los principales ruidos de una región industrial (ruidos de minas, de fábricas, de trenes)» (Vertov, 1974: 250-251).

En la primera parte del film, antes de llegar a la plena irrupción de los nuevos sonidos de la industrialización, Vertov crea un conjunto de disyunciones entre imágenes y sonidos de la sociedad inmóvil y decadente previa al socialismo –borrachos, devotos religiosos, una sociedad estancada en las viejas formas– e imágenes y sonidos revolucionarios –el colectivo y la industrialización– que friccionan con ese mundo paralizado hasta hacerlo temblar y derrocarlo («la lucha contra la religión es la lucha hacia una nueva vida»).

Se trata de un montaje entre las cuatro formas (viejo sonido, vieja imagen, nuevo sonido, nueva imagen) según diferentes relaciones y combinaciones entre sí. Al final, el montaje establece una superación formal del viejo

mundo por el industrializado y socialista, en una sustitución de símbolos, hasta que las sirenas de las fábricas se sincronizan con los nuevos sonidos –como el canto de la Internacional–.

Durante años se creyó en esta sinfonía, en su verdad cinematográfica y política. Sin embargo, a mediados de los 70, en plena resaca de las revueltas estudiantiles y tras los años maoístas, Godard decidió hacer una revisión de su etapa con el grupo Dziga Vertov elaborando una autocrítica por haber puesto «el sonido demasiado alto», que de modo indirecto también suponía un ensayo crítico sobre la relación ideológica entre imagen y sonido en Vertov. En *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1975), Godard retomaba las imágenes que había filmado en 1970 con Jean-Pierre Gorin en Palestina (*ailleurs/en otro lugar*) y las relacionaba con la realidad de la sociedad francesa de 1975 (*ici/aquí*) para ver lo que habría entre ambas (*et/y*). Con tal propósito de investigación, Godard decidía emplear su voz, la primera persona, y el diálogo con su compañera, Anne-Marie Miéville, para ver aquello que habría entre los dos a través de la producción de la propia película.

Frente al deseo de sumirse en un colectivo, de renunciar al yo, que había caracterizado su práctica junto al Grupo Dziga Vertov en los años previos, Godard regresaba a la experiencia personal de su historia como cineasta, que encarnaba con la voz, para revisarla mediante la réplica de su compañera. El espacio o estudio doméstico será el lugar de trabajo con las herramientas del cine, para liberar las imágenes de su servidumbre al texto y el discurso, modulando la voz como un instrumento para interpretar una emoción o una idea.

Un motivo central en *Aquí y en otro lugar*, en la parte de la sociedad de 1975, es la escena doméstica de una familia francesa delante de un televisor. En ese espacio se confrontan dos sonidos –el de la familia, con sus problemas reales– y el sonido que emite el televisor –y que acaba por silenciar o confundir las voces de la familia–. En una de las escenas, la mujer pide «bajar el sonido»

y entonces la voz de Godard comenta, mientras muestra imágenes de un hombre jugando a *pinball* o una mujer de la limpieza subiendo el volumen de una radio: «Poner el sonido más alto. En realidad, ¿cómo sucede? A veces así. Y a veces también así. O así». Con finalidad pedagógica, Godard, que había pasado dos años hospitalizado tras un accidente de moto, examina los elementos básicos de la imagen y el sonido con el objeto de empezar otra vez de cero con el alfabeto cinematográfico. De este forma, tiene la idea de mostrar las agujas del sonido –mostrando la técnica de registro, el mecanismo del proceso–.

Pero Godard no solo visualiza el sonido, sino que en la técnica encuentra la reflexión conceptual y dramatizada, al mostrar la oposición –la mala relación– entre la aguja que muestra el sonido de la familia y la que muestra el sonido del televisor y no deja oír la voz de la familia: «Bien, descompongamos uno de estos movimientos. Y miremos despacio. Vemos que no hay un único movimiento, sino dos movimientos. Hay dos movimientos de ruidos que se mueven uno en relación a otro. Y en los momentos de falta de imaginación y de pánico siempre hay uno que toma el poder. Por ejemplo aquí, primero estaba el ruido de la escuela y el ruido de la familia. Después está el ruido para borrar el ruido de la familia y el de la escuela. Siempre hay un movimiento en un punto en el tiempo en el que un sonido toma el poder sobre los otros. Un punto en el tiempo en que este sonido busca, casi desesperadamente, conservar ese poder. ¿Cómo ha podido ese sonido tomar el poder?». En esta parte final de la escena, escuchamos fragmentos de un encendido discurso de Hitler, mientras la aguja alcanza la zona roja según su dinámica sincrónica a los estallidos de la voz.

En 1991, en una conversación con el cineasta Artavazd Pelechian, Godard señalaba: «La técnica del sonoro vino en el momento del fascismo en Europa, que es también la época del advenimiento del *speaker*. Hitler era un *speaker* magnífico, y también Mussolini, Churchill, de Gaulle, Stalin. El sonoro fue el triunfo del guión teatral contra el lenguaje visual al que te referías, ese lenguaje que

existía antes de la maldición de Babel» (Godard en Aidelman y De Lucas, 2010: 283).

Desde mediados de los 70, la idea de que la utilización del sonido y la palabra ha servido para cegar lo visible, para dejar de ver e imponer el texto sobre la imagen, será recurrente para Godard en sus observaciones sobre la Historia del Cine. Esta reflexión la inició en *Aquí y en otro lugar* con un sentido autocrítico, de revisión de su propio trabajo y de las formas del cine político: «Hemos hecho como muchos otros, hemos cogido las imágenes y hemos puesto el sonido demasiado alto. Con cualquier imagen. Vietnam. Siempre el mismo sonido, siempre demasiado alto. Praga, Montevideo, Mayo 68, Francia, Italia, Revolución cultural china, huelga en Polonia, tortura en España, Irlanda, Portugal, Chile, Palestina. El sonido tan fuerte que ha terminado por ahogar la voz que quería salir de la imagen».

Ese «sonido demasiado alto» supone, por extensión, la crítica de la forma de montaje sonoro en Vertov. En *Entuziazm*, las imágenes de las minas y fábricas filmadas por Vertov aparecen junto al sonido de cánticos y eslóganes, generando una estilización que también era un trucaje de lo visible y un error de interpretación política: se estaba ocultando la situación real del trabajo en las industrias y la imagen se hacía prisionera del sonido. Además, se perdía lo específico, la capacidad de diferenciar propia del cine, y desde entonces todos los movimientos de izquierda del cine se unificarían en un mismo sonido, un mismo canto o discurso a modo de opaco filtro verbal que impedía ver la diversidad de las imágenes de las diferentes realidades.

Godard se planteará, por este motivo, cómo hacer presente la voz sin que la palabra sea represiva ni imponga el sentido a la imagen. Para ello, dará cabida a la palabra del otro, aceptando su amonestación. Justo después de la reflexión sobre los sonidos revolucionarios, Godard y Miéville muestran el plano de una niña rodado en Palestina en 1970. Como en otros instantes de *Aquí y en otro lugar*, la relación entre dos,

el diálogo, la voz de Miéville, interviene para analizar críticamente el trabajo previo de Godard:

«Godard: En las ruinas de la ciudad de Al Karamé una niña de Al Fatah recita un poema de Mahmud Darwich, “Resistiré”.

Miéville: Escucha, primero deberías hablar del decorado y del actor en ese decorado. Es decir, del teatro. Ese teatro, ¿de dónde viene? Viene de 1789, de la Revolución Francesa y del gusto que los miembros de la Convención de 1789 tenían por los grandes gestos y por declamar en público sus reivindicaciones. Esta pequeña hace teatro para la Revolución Palestina, evidentemente. Ella es inocente, pero quizás esta forma de teatro lo sea menos».

La palabra no se impone aquí sobre la imagen para ocultarla, sino que, al contrario, expone los sentidos ideológicos ocultos en ella: muestra el lenguaje visual frente al guión teatral. Más adelante, Anne-Marie Miéville hará otra crítica política a Godard a propósito del plano de una chica que interpreta a una estudiante pro-palestina, y en la que el cineasta oculta su lugar en el contraplano.

«Godard: En Beirut, una mujer embarazada se alegra de poder dar su hijo a la Revolución.

Miéville: En ese plano, eso no es lo más interesante. Es esto. (*Pantalla en negro*).

*Voz de Godard: ¿Lo dices una vez más?*

1. De esta manera, se relaciona el escenario teatral en Al Karamé con la pantalla de televisor que silenciaba el sonido de la familia. En una entrevista a propósito de *Numéro deux* (1975), Godard comentaba: «Si a partir de la imagen piensas en ti y en tu novio, me parece bien como trabajo. [...] Es un film para pensar la casa más bien en términos de fábrica, sólo eso. Es para que la gente pueda hablar, algo de lo cual no estoy seguro, y hablen un poco entre ellos. Se peleen o no, el fin se habrá logrado, si es que existe un fin, cuando la gente se ponga a discutir de sus problemas, de algo en concreto

*Ponte... la cabeza un poco más derecha. Eso es. (Aparece de nuevo la imagen de la chica).* Miéville: Primera cosa que decir. Vemos siempre al que es dirigido y nunca al que dirige. Nunca vemos al que manda y da las órdenes. *Voz de Godard: Una última vez. Estira un poco tu... eso es.* Miéville: Otra cosa que no funciona. Has elegido para este plano a una joven intelectual simpatizante de la causa palestina que no está embarazada, pero que acepta hacer ese papel. Y, además, ella es joven y guapa, y ahí te quedas callado. Pero de este tipo de secretos se pasa rápido al fascismo».

La relación de poder en la imagen se manifiesta a través de la voz de Godard dando órdenes a la chica, sin réplica, entre las tomas; el registro sonoro (sobre la pantalla en negro) sirve de resistencia contra el fuera de campo—entendido aquí no como una apertura imaginativa, sino como una elisión de la verdadera relación o historia del plano, la que hay entre el cineasta detrás de la cámara y la chica que actúa delante para él—. Como si Godard aceptara llevar a juicio sus imágenes, y el sonido fuera la prueba acusatoria, la prueba ocultada y que faltaba para revelar su naturaleza. De este modo, la voz de Godard sale a la luz para exponer la realidad de la imagen: la puesta en escena, la manipulación, la ideología que el cineasta pone en juego incluso a su pesar. De ahí la necesidad que Godard sentirá en este film del otro y del intercambio a través del diálogo<sup>1</sup>: no hay imágenes sin alteridad, como diría Daney (2004: 269).

en relación a ellos, ya sea trabajo, salario, etc., porque el film los ha ayudado». (Godard en Aidelman y De Lucas, 2010: 170). Godard está reprochando la desvinculación que el cine hacía ya en la época respecto a los problemas reales del espectador, el debilitamiento de su capacidad para incidir en la vida del espectador e incluso replantearla. En ese sentido, el diálogo con Anne-Marie Miéville aparece ejemplarmente como un ejercicio de cuestionamiento de ese tipo, con la convicción de que la ideología debe atravesar la experiencia personal, que deviene política al fin.

En 1992, con *El último bolchevique* (*Le Tombeau d'Alexandre*, Chris Marker), encontraríamos otro acercamiento personal y otra revisión crítica a Vertov y el cine soviético, esta vez formulado con carácter más introspectivo y elegíaco. Marker, tras realizar a lo largo de su vida numerosos filmes políticos en los países socialistas –en la Unión Soviética, China o Cuba–, y poco después de la caída del muro, entabla una correspondencia con un antiguo camarada que acababa de fallecer, el cineasta Aleksandr Medvedkin. La película, como la de Godard y Miéville, es tanto una revisión personal como un redescubrimiento de las formas del cine soviético. Siguiendo la fabulosa experiencia del cine-tren de Medvedkin, laboratorio de nuevas formas a la vez que proyecto pedagógico, de aprendizaje del alfabeto del cine (como en Vertov y el propio Godard), Marker acaba encontrando algunas de aquellas películas que se creían perdidas: «Al final, Kolia descubrió nueve películas del tren. Ojala el espectador sienta aquí el mismo pellizco en el corazón que yo experimenté en la sala de montaje de los archivos al ver los planos de los que tanto nos hablaste. Desde 1932, ninguna mirada se había posado en ellos. No era una emoción de archivista lo que yo veía, nadie lo había mostrado. En los años 30, la realidad se maquillaba, se fabricaba, se ponía en escena, se hacía edificante. Ni Vertov creía ya en la vida como era. Y tú filmaste los debates entre obreros armado con tu buena conciencia socialista pero sin trucar jamás la imagen. Según tu diario, el resultado fue abrumador: absentismo, desorden burocrático, robos de un taller a otro. Sería mucho pedir a la realidad de entonces haber sido el ejemplo de democracia obrera que esperabas. Al menos, los acusados replicaban. Aún no era la época de las confesiones. Y en esa época de eslóganes triunfalistas la cartela final sonaba melancólica: “Mecánicos de locomotoras, ¿dónde está vuestro compromiso?”».

Este film es un caso ejemplar de historia del cine hecha desde el cine, de la imagen como huella o documento de aquello que no se podría ver y se perdería en las páginas de los libros. Al final,

son los propios materiales en bruto –esas películas sepultadas, cegadas por la historia oficial– los que muestran e incluso iluminan lo real bajo los textos de la historia del cine, los eslóganes, los discursos y las imágenes estilizadas y de propaganda; bajo las bellas imágenes del progreso revolucionario de la época, solo había una realidad cruda y áspera de trabajadores desmotivados en koljós estalinistas; bajo Vertov, lo que quedaba imborrable era eso.

## 2. EL PRINCIPIO DE NO SABER.

En sus respectivos ensayos, Godard y Marker efectúan una crítica materialista del cine en la que el pasado (las imágenes precedentes, de la historia del cine y de sus propias películas) se hace presente mediante la voz, la palabra del cineasta como forma de revisión –y profundización mediante el montaje–, análisis crítico y *ars poetica*. La palabra se entiende como una materia cinematográfica –por mucho que persista el tópico de su carácter menos cinematográfico respecto a la imagen–, una herramienta apropiada para el ensayo o la reflexión en primera persona sobre la propia práctica y las dudas creativas –para compartir el proceso–, y a la vez una forma poetizada de hacer recuento de la experiencia, en el sentido señalado por José Ángel Valente: «Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible [...] la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad. Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, es decir, lo que hay en ella de irreplicable y fugaz. [...] Porque la experiencia como *elemento dado*, como dato en bruto, no es conocida de modo inmediato. O, dicho de otro modo, hay algo que queda siempre oculto u ocultado en la experiencia inmediata. El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste. Sabido es que los grandes (felices o terribles) acontecimientos de la vida pasan, suele decirse, “casi sin que nos demos

cuenta». Precisamente sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo, un *gran caer en la cuenta*» (Valente, 1995: 67-68).

Esta aproximación temporal a la propia experiencia adquiere para los cineastas un sentido íntimo en la sala de montaje, cuando se enfrentan a todo lo que ignoraban en el momento de rodarlo, a aquello que se les escapa y desborda; y no para colmar ese saber, o hacerlo pleno, sino para indagar en esa zona de incertidumbre. Al principio de *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000), la voz de Jonas Mekas nos hace partícipes del principio creativo de su filme: «Realmente, nunca he sido capaz de discernir dónde empieza mi vida y dónde termina. Nunca he sido capaz de saber nada sobre todo esto. Así que cuando ahora he empezado a ordenar todos estos rollos de película, para juntarlos, la primera idea que me vino fue guardar su orden cronológico. Pero luego desistí y simplemente empecé a empalmarlos al azar, tal y como me los iba encontrando en la estantería. Porque realmente no sé a dónde pertenece cada pedazo de mi vida. Que así sea, que así se quede, por puro azar y desorden. Hay un cierto orden en ello, un orden propio que realmente no comprendo, igual que nunca comprendí la vida a mi alrededor, *la vida real*, como la llaman, o la gente verdadera, nunca los comprendí. Sigo sin comprenderlos y realmente no quiero comprenderlos».

La voz se acerca así a uno de los misterios de la imagen, ese saber no dicho al que aludía Godard en su denuncia del sometimiento que el texto –el pie de foto, la leyenda, el comentario en off– hace respecto a la imagen. Y aquí cabe distinguir también entre la imagen y el cliché, entre la imagen real y poetizada, aquella que está por ver o por hacer, y el cliché, la imagen ya vista o prefabricada. En otro instante del filme, Mekas señala: «sin saber, inconscientemente, cada uno de nosotros llevamos en nuestro interior, en algún lugar profundo, algunas imágenes del paraíso». Y

añade: «¡Tengo que filmar la nieve! ¿Cuánta nieve hay en Nueva York? Sin embargo, veréis mucha nieve en mis películas. La nieve es como el barro de Lourdes ¿Por qué siempre que se pinta el paraíso, aparece lleno de árboles exóticos y nada más? ¡No, mi paraíso estaba lleno de nieve!». La transmisión de Mekas pasa por la búsqueda de esa imagen interior, que tanto cuesta ver. Si se nos pregunta por el paraíso, lo más habitual será visualizarlo de entrada con una imagen ya hecha y canonizada, impuesta o heredada, el paisaje exótico: el cliché. ¿Podemos encontrar una imagen propia e interior del paraíso, como la de la nieve? Se trata, sin duda, de una imagen al principio inconsciente, no sabida, no prevista, que se anhela; son estos los principios creativos de la voz ensayística, asentada en la duda y la búsqueda.

Esta concepción de la experiencia poética concierne a la imagen y a la palabra. En un momento de *Sin sol* (*Sans soleil*, 1982), Chris Marker efectúa una traslación o correspondencia cinematográfica del *haiku* de Basho: «El sauce contempla al revés la imagen de la garza». El poema de Basho contiene una imagen que el lector debe ver o componer en su cabeza para darle sentido pleno. Pero el cine, por su parte, puede corresponder a esa imagen poética o interior y por hacer: Marker muestra la imagen de un sauce y después otra del reflejo del árbol en el agua, es decir, el sauce contempla al revés la imagen de la garza porque se ve reflejado (y, por tanto, invertido) en el agua. La palabra implica, en el poema, trasladarnos al punto de vista del sauce, a sus ojos, por decirlo así, mientras que, en el film de Marker, mediante el montaje pasamos o nos situamos en los ojos del poeta que contempla ese paisaje.

La voz del propio cineasta (en los filmes de Cocteau, Godard, Mekas, Van der Keuken, Pasolini, Welles, Rouch, Robert Frank, Farocki, Perlov, etc.) aparece de este modo ligada a la búsqueda de la imagen poética –la imagen por ver, por pensar–, al gesto de creación y la incertidumbre del proceso, al ensayo cercano al esbozo o borrador o bien la meditación

retrospectiva y las escrituras en primera persona, como la carta o el diario. En la asociación y comparación de estos filmes o fragmentos ensayísticos, hallamos una historia interior del cine, que se mueve entre el tratado estético y la interpretación crítica. En su conjunto y variedad, nos muestran cómo los cineastas abordan desde la práctica las cuestiones de su medio: cómo filmar un rostro, qué se descubre de uno mismo en una imagen, cómo pasar de un plano a otro, o cómo trabajar un proyecto de film.

Estos empleos de la voz se dan íntegramente en filmes-ensayo o también puntualmente en ficciones o documentales, como interrupciones que explicitan la naturaleza del proceso y la primera persona creativa. Con frecuencia, tienen un carácter proyectivo, son apuntes y búsquedas creativas de un film por hacer, trabajando no desde el papel o el guión, sino desde la experiencia del cine –el encuentro con los lugares, la revisión de las imágenes–, como en los *appunti* de Pasolini o en algunos *scénarios* de Godard. A veces, son intervenciones en un film narrativo generadas desde el deseo cinematográfico hacia el film imaginado, al modo de Glauber Rocha en *La edad de la tierra* (*A Idade da Terra*, 1980) –«El día en que Pasolini, el gran poeta italiano, fue asesinado, yo pensé en filmar la vida de Cristo en el Tercer Mundo»– o incluso de Abderrahmane Sissako en *La vie sur terre* (1998) –«Intentaré filmar ese deseo, estar contigo, estar en Sokolo. Lejos de mi vida aquí y sus locas urgencias»–.

La voz del cineasta suele ser confesional, y muestra y comparte la dinámica del proceso, esa otra historia que las películas suelen esconder, la de la propia película haciéndose y pensándose, tal como acostumbra Jean Rouch con su sentido participativo del cine: «La película que hemos hecho –indica al principio de *La pirámide humana* (*La pyramide humaine*, 1959)– en vez de reflejar la realidad, crea otra realidad. La historia nunca ocurrió, se construyó durante el rodaje, los actores inventaron a su aire sus propias reacciones y diálogos. La improvisación espontánea es la única regla de juego».

El principal elemento común es la apertura a lo que se ignora, al material que el cine produce (dadas sus propiedades técnicas) sin el pleno control del cineasta. Igual que Godard, al revisar los planos que había rodado en Palestina, se expone al cuestionamiento de su ideología y práctica, estos fragmentos nos muestran vacilaciones o búsquedas de posibles filmes, la duda como función motora del pensamiento creativo sensibilizado en los gestos creativos. «Un día –confesaba Cocteau al principio de *La villa Santo-Sospir* (1953)– lamentaremos tanta exactitud y los artistas intentarán provocar adrede los accidentes que nos proporciona el azar. La película Kodachrome cambia los colores a su gusto, y de la forma más inesperada. En cierto modo, crea. Hay que admitirlo como si fuera la interpretación de un pintor y aceptar las sorpresas. Lo que muestra no es lo que yo quiero, sino lo que la máquina y los baños químicos quieren. Es otro mundo, en el que es indispensable olvidar aquél en el que vivimos».

Por tanto, hay un reconocimiento primordial en la voz ensayística en el no saber: ensayos para ver algo que no se ve o que no se veía, algo que solo la cámara puede mostrar. Pues tal como reconocía Rivette: «El filme sabe más que yo. Cuando lo re veo, hay ciertas cosas que no veo nunca de igual forma, otras que creo descubrir o que pierdo de vista, que desaparecen: un filme siempre es más sabio que su “realizador”. Esto es lo que resulta apasionante durante el montaje: olvidar lo que sabemos y descubrir lo que no sabemos» (Cohn, 1969: 34).

El cine profundiza, desde nuestra experiencia común, en el hecho de que no vemos bien las cosas, o las vemos fragmentariamente, sesgadas y focalizadas por nuestras proyecciones subjetivas –deseos, miedos–, según la limitación de solo ver el exterior o la apariencia de la persona filmada, para adivinar el interior o el pensamiento. Como decía el amante de *La mujer casada* (*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1964): «Besamos a alguien, le acariciamos, pero finalmente nos quedamos en el exterior, como una casa en la que no entramos

nunca». El cine genera un acto de conocimiento perceptivo cuando, gracias a la cámara, se capta un proceso de cambio, el paso de una imagen a otra en un rostro, la revelación de algo que no se veía antes. Si en el cliché no hay alteridad ni diferenciación del otro —el modo en que los medios convierten a los palestinos, por ejemplo, en el «árabe», sin que el espectador puede distinguir ni hacer específicas sus individualidades—, en la imagen se produce un intercambio real entre aquel que mira y aquel que es mirado. Se establece, de algún modo, una filiación, una especie de intimidad que actúa como un hilo o una corriente subterránea.

En una escena particularmente emotiva de *Diary* (1973-83), David Perlov debe reaccionar a la confesión sentimental y las lágrimas de su hija, en una intimidad que mostrará, gracias a la cámara, algo en ella que el padre ignoraba: «También Yael ha regresado de Europa. Ha regresado de lo que ella denomina *una aventura*. Puedo percibir un destello en sus ojos. Ansiedad, como si esperara una llamada telefónica. Algo le pesa. Capto palabras aquí y allá, y pregunto: “¿Lo contarías a la cámara?” Me responde: “Tratándose de ti, no me molesta”. Yael se ha convertido en una joven mujer, y siento en este momento, como padre y como cineasta, que estoy creciendo junto a ella en este diario». Y más adelante, su voz se va intercalando con la de la hija: «Podría escucharla durante horas, pero parecería que ella no se dirige ni a mí ni a otros, como si dialogara con la vida misma, con la existencia. Es poco lo que puedo hacer, fuera de dejar mi cámara funcionando. Es mi familia la que se está tornando en mi diario [...] Por primera vez, revelo en ella una profundidad que ignoraba. Sin embargo, cuán simple, cuán pura. [...] Intento algunas preguntas, pero siento que carecen de sentido».

La voz del cineasta observa una transformación —«Yael se ha convertido en una joven mujer»— que también afecta a quien está detrás de la cámara —«como padre y como cineasta siento que estoy creciendo junto a ella en este diario»—, y asume la falibilidad de su conocimiento, al tiempo que siente el impulso para sostener el plano, revelar

algo en él o para hacer el siguiente. «Puede que esta película —comenta Robert Frank al principio de *Conversations in Vermont* (1969)— vaya sobre aprender a crecer. Acerca del pasado y el presente. Es una especie de álbum familiar. No sé... trata de...». La imagen se equipara, en estos casos, con los puntos suspensivos y la interrupción. En *La caza del león con arco* (*La chasse au Lion à l'arc*, 1958-65), Jean Rouch detiene su cámara ante el mordisco en la pierna que sufre un pastor que se ha acercado temerariamente a un león herido: «Y, de repente, adviene la catástrofe. El león, con su cepo, alcanza a un pastor Peul. Dejo de filmar, pero el magnetófono sigue grabando...». La imagen en la pantalla se interrumpe —apenas se ven unos fotogramas a modos de trazos ocres de tierra—, pero no las imágenes que se generan en nuestra cabeza a través del sonido — los gritos de la víctima, los rugidos del león, el barullo de los cazadores—, ese «seguir grabando» que acaso describa el secreto del azar y la toma cinematográfica: la materia del cine siempre capta algo más, siempre sigue o se alarga allá donde el cineasta se detiene, incluso para cuestionar su acción —en este caso, la moralidad que condujo a Rouch a parar de filmar el plano más dramático de su rodaje—.

La banda de sonido, frente a la banda de imagen, es como ese gesto de la mano izquierda que no controlamos mientras pensamos en la diestra, esa parte del cuerpo que no obedece a lo que creíamos mostrar. Y la voz y los sonidos no aparecen después, en el montaje de Rouch, para adicionar aquello que falta en la escena o llenar el vacío visual, sino justamente para documentar esa otra clase de imágenes interiores, ajenas a la épica y la aventura narrativa propia de los cazadores: las imágenes de la interrupción, la duda paralizadora, el gesto falible e incompleto que supone estar con la cámara frente a lo real. Como si ahí, en vez de la acción, se viera la subjetividad atravesada por la duda a toda velocidad, el pensamiento nervioso que bloquea y detiene el cuerpo, con las reservas o el arrebató de moralidad que paraliza e impide dar un paso hacia delante, y el sonido fuera el registro que retorna —no se borra— de esa vida que



dejamos pasar de largo y no atrapamos. Aquello que se instala en nuestro cuerpo y de lo que no nos desembarazamos: ¿y si hubiera...?

Pero si en la vida tenemos que “actuar” en una obra siempre en directo, sin ensayos ni posibilidad de detener las “escenas” si nos equivocamos, a través del montaje las imágenes de nuestra vida se pueden pausar, ralentizar, ver y rever, hasta descubrir torpezas y falibilidades. La voz ensayística confronta así dos temporalidades del cine, el presente de la imagen filmada y el presente del montaje. El conocimiento se genera mediante la coexistencia de esos dos tiempos, con la posibilidad de análisis a través del montaje de lo que fue inadvertido, la crítica mediante la revisión: el cineasta puede salir de sí mismo, objetivarse mirando lo que el material le revela de su propia ideología o psicología inscrita inconscientemente en el filme, o examinando el propio proceso. A diferencia del análisis escrito, esta concepción ensayística de la relación entre palabra e imagen comparte el movimiento desde la materia a la idea propio del cine, en oposición a las artes representativas caracterizadas por el trayecto inverso. De ahí su aproximación al tratado estético, *ars poetica* en la que con frecuencia son los propios cineastas los que hacen la voz en off.

Por este motivo, la sala de montaje, equiparada a la máquina de escribir, aparezca en imagen –como en Godard, Welles, Mekas o Farocki– o no, ocupa el espacio del escritorio, de la meditación, a veces melancólica, o del trabajo dubitativo e intuitivo sobre el corte, la transición entre un plano u otro, o el detenimiento en el intervalo. Hacia el final de *Herman Slobbe/Blind kind 2* (1966), Johan Van der Keuken detiene la película que está realizando sobre el niño ciego –el interior de la película como un organismo, un cuerpo colapsado– para aludir a su propio trabajo yuxtapuesto con los hechos históricos, la historia con la Historia: «El 29 de junio los americanos bombardearon Hanoi. Ahora abandonamos a Herman. Me voy a España a rodar una nueva película».

En *Videogramas de una revolución* (*Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki, Andrei Ujica, 1992), la emisión televisiva de un discurso de Ceaucescu queda interrumpida por una pantalla en rojo, un corte en la transmisión sincrónico con el inicio de la revolución que derrocará la dictadura. «Esta perturbación, esta interrupción, ¿era el signo de una revuelta?» se dirá Farocki, retomando las imágenes, en *Schnistelle* (1995). Vertov resolvía ese desplazamiento político –el cambio de una ideología a otra, de una forma a otra– desde la culminación o superación estética, pero aquí el ensayo se detiene en el intersticio para analizarlo: ese espacio vacío de imágenes de poder, en que un sistema político se tambalea ante la revolución, ese instante todavía en la incertidumbre en que no sé sabe qué sistema vencerá ni qué sucederá.

Al final de *Sin Sol*, Chris Marker retoma los planos de los niños en un prado islandés que había mostrado al principio del film («me dijo que para él era la imagen de la felicidad, y que había intentado muchas veces asociarla con otras imágenes, pero no había funcionado»). Esta vez, sin embargo, los monta de un modo distinto: «Y a ellos se sumaron mis tres niños de Islandia. Retomé el plano entero añadiendo este final un poco desenfocado, este cuadro tembloroso por la fuerza del viento que soplaba en el acantilado. Todo lo que había cortado para hacerlo más nítido y que explicaba mejor que el resto lo que veía en ese instante por qué lo tenía al alcance de la mano, al alcance del zoom hasta su último 1/24 de segundo».

Con esta confesión, Marker parece señalar que la expresión de felicidad que sintió al ver a esos niños –el problema de cineasta con el que abre la película: justamente cómo expresar esa felicidad, cómo comunicarla o hacerla sensible– no podía ser restituida con el montaje, concebido conceptual o intelectualmente, sino a través del corte sobre el propio material de la escena; el cine pensado desde la mano, exponiendo la experiencia del proceso y el gesto, mostrando aquello que parecía sobrar o ser un alargamiento,

ese añadido de inseguridad con el que se prolonga el rodaje, aquello que se tiende a refinar o limpiar después. ¿Y qué hacen visible esas imágenes que la buena técnica descartaría? Si al principio Marker las había cortado para hacer más «nítido» el montaje, ahora ve en ese presunto defecto, el desenfoque, el temblor del cuadro, un suplemento de experiencia, de cuerpo, de presencia; ahí, se ve que el viento es compartido por los niños y el cineasta con su cámara, y que la propia película es la que tiembla queriendo alargar ese instante de felicidad, no perderlo de vista.

En la búsqueda febril de la vitalidad, de la energía de algo real que suceda ante la cámara, también Pasolini cuestionó la buena y acabada forma fijada de antemano, mostrando que el cineasta debe revisar la posición desde la que filma, sin permanecer en una posición segura o inmutable. Este cuestionamiento se convirtió en tema y preocupación mayor de sus apuntes filmados (*Sopralluoghi in Palestina* [1964], *Appunti per un film sull'India* [1968], *Appunti per un'Orestiade africana* [1970]). Estos filmes implican, en numerosas ocasiones, una decisión de renuncia: «Poco se puede decir de estas imágenes –comenta en *Sopralluoghi in Palestina*–. Hablan por sí solas. Fue una aventura, un paréntesis en el viaje, más que una investigación. Porque, como veis, todo este material es inutilizable. Son las mismas caras que hemos visto en las aldeas drusas: dulces, bonitas, alegres, quizás algo tétricas, fúnebres, de una dulzura salvaje, plenamente precristiana. Las palabras de Cristo no pasaron por aquí, ni de lejos. Las imágenes son fantásticas. Y probablemente son fieles a la imagen que tenemos cuando pensamos en los judíos cruzando el desierto». Pese a la belleza estética de las imágenes, Pasolini renunciará a ellas en aras del realismo con que quería representar el Evangelio según San Mateo, y que no podía localizar en Palestina.

Sincrónicos con los áridos artículos que el cineasta dedicó a la semiología del cine durante los 60, estos filmes meditativos y líricos son, sin embargo, el positivo de ese lenguaje, su emanación sensible: apuntes fugaces de viajes e

impresiones de vida realizados con el propósito de filmar para ver, imaginar mejor las historias y descubrir nuevos rostros y localizaciones. Por eso, pese a plantearse como apuntes o cuadernos de notas, se oponen a cualquier teoría abstracta o conceptual sobre el cine y devienen práctica del cine a partir de la materia, lo palpable, lo sensible, sin jerga ni tecnicismos, sólo a cuenta de signos y datos concretos de la experiencia.

Si el contacto con los campesinos friulanos había hecho que Pasolini, al descubrir o recobrar el amor por la realidad, abandonara su primera poesía esteticista, hermética e intelectual, el cine le hizo «alcanzar la vida más completamente. Apropiármela, vivirla al recrearla. El cine me permitió mantener el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, diría incluso de orden sensual».

Tras realizar algunos filmes áridos y muy politizados, Johan Van der Keuken sintió el deseo de filmar una película de verano y sobre las filiaciones familiares. La película acabaría siendo también una reflexión sobre la fotografía, el pasado, y el propósito cinematográfico de dar vida a lo que está inmóvil, de ser presente: «El crítico francés André Bazin –comenta Johan van der Keuken en *Las vacaciones del cineasta* [*Vakantie van de filmer*, 1974]– dijo una vez que el cine es el único medio capaz de mostrar el paso de la vida a la muerte. Filmar varias veces este paso no me ha enseñado nada. No ocurre nada. Mostrar el paso de la muerte a la vida es más difícil. Tienes que hacer que la transición ocurra, porque no pasa nada». Van der Keuken muestra en esa escena unos planos en que degollan a un animal –ese paso de la vida a la muerte en el que no sucede nada–, para más tarde cifrar el misterio y origen del cine, del advenimiento de la vida y su creación mediante el cine, en las imágenes de sus hijos bañándose en el río.

La práctica del cineasta parece contradecir a la teoría escrita canónica, o bien plantear otra búsqueda, la del cine como un suplemento de visión y tiempo, de vida y energía, que debe generar

en lo fijo (la fotografía) movimiento y duración, en la sombra viento. Un cambio de estado, pero también el cambio de una idea mediante el pasaje de la teoría escrita, desencarnada o abstraída de su objeto —en este caso, la teoría de Bazin— a otra

teoría experimental que, desde el gesto creativo, parte del encuentro con la realidad visible —«filmar varias veces el paso de la vida a la muerte no me ha enseñado nada»— para pensar y decir de otra forma el cine. •

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIDELMAN, Núria y DE LUCAS, Gonzalo (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- AUMONT, Jacques (2002). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- COHN, Bernard (1969). *Entretien sur L'Amour fou, avec Jacques Rivette*. *Positif*, nº 104, Abril.
- COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- DANEY, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- EISENSTEIN, Sergei M (1986). *La forma del cine*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- FAROCKI, Harun (2005). *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Festival de Cine Independiente BAFICI.
- FRAMPTON, Hollis (2009). *On the Camera Arts and Consecutive Matters*. Cambridge: The MIT Press.

- KEUKEN, Johan van der (1998). *Aventures d'un regard. Films-Photos-Textes*. Paris: Cahiers du cinéma.
- MEKAS, Jonas (1972). *Movie journal: the rise of the new American Cinema 1959-1971*. New York: Macmillan.
- PANOFSKY, Erwin (1995). *Three essays on style*. Cambridge: The MIT Press.
- PASOLINI, Pier Paolo y ROHMER, Eric (1970). *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- VERTOV, Dziga (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor.
- WATKINS, Peter (2004). *Historia de una resistencia*. Gijón: Festival Internacional.
- VALENTE, José Ángel (1995). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.

## GONZALO DE LUCAS

Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra. Programador de cine en Xcèntric, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Director del posgrado *Montaje audiovisual* en el IDEC/Universitat Pompeu Fabra. Ha escrito los libros *Vida secreta de las sombras* (Ed. Paidós) y *El blanco*

*de los orígenes* (Festival de Cine de Gijón) y ha editado, con Núria Aidelman, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (ed. Intermedio, 2010). Ha escrito artículos en una veintena de libros colectivos, y en publicaciones como *Cahiers du Cinéma-España*, *Sight and Sound* o el suplemento *Culturals* de La Vanguardia.