

# CINEMA COMPARAT/IVE CINEMA



**Editor:** Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra).

**Editors adjunts (Associate Editor):** Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra).

**Co-editor convidat (Guest Co-Editor):** Manuel Garin (Universitat Pompeu Fabra).

**Comitè científic (Advisory Board):** Dudley Andrew (Yale University, Estats Units), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, Espanya), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, França), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, França), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Països Baixos), Gino Frezza (Universit  de Salerno, Itàlia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Regne Unit), Jane Gaines (Columbia University, Estats Units), Haden Guest (Harvard University, Estats Units), Tom Gunning (University of Chicago, Estats Units), John MacKay (Yale University, Estats Units), Adrian Martin (Monash University, Austràlia), Cezar Miglierin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Meaghan Morris (University of Sidney, Austràlia i Lignan University, Hong Kong), Gilberto Perez (Sarah Lawrence College, Estats Units),  ngel Quintana (Universitat de Girona, Espanya), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estats Units), Eduardo A.Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Yuri Tsvivan (University of Chicago, Estats Units), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, Espanya), Jenaro Talens (Universit  de Genève, Suïssa i Universitat de València, Espanya), Michael Witt (Rochampton University, Regne Unit).

**Comit  de redacció (Editorial Team):** Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Alejandro Montiel (Universitat de València), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra).

**Editors assistents (Editorial Assistants):** Albert Elduque (Universitat Pompeu Fabra), Endika Rey (Universitat Pompeu Fabra), Margarida Carnicé (Universitat Pompeu Fabra).

**Col·laboradors (Contributors):** Álvaro Arroba, Rita Azevedo Gomes, Gerard Casau, Alfonso Crespo, Gonzalo de Lucas, Fernando Ganzo, Shaila García-Catalán, David Heinemann, Sarah Kozloff, Pierre Léon, Alan Salvadó.

**Traductors (Translators):** Martin Boyd, Mark Waudby, Albert Elduque, Marga Carnicé, Alejandra Rosenberg, Manuel Garin.

**Disseny i maquetació (Original design and layout):** Pau Masal .

**Agraïments (Special Thanks):** Didac Aparicio, Álvaro Arroba, Rita Azevedo, Fernando Ganzo, Intermedio, Alexandra Jordana, Pierre Léon, Jesús Quintanilla, Alejandra Rosenberg, Carolina Sourdis, Marta Verheyen.

**Gestor (Manager):** Aitor Martos.

**Edició (Publisher):** Col·lectiu d'Investigació Est tica dels Mitjans Audiovisuals (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF).

Aquest número s'ha finançat amb l'ajuda econ mica del Ministeri d'Economia i Competitivitat, a través del projecte OCEC (Observatori del Cinema Europeu Contemporani), amb número de referència HAR2009-11786.

**Lloc d'edició (Place of publication):** Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació. Campus de la Comunicació – Poblenou. Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (Espanya).

**Adreça electrònica (E-mail):** [comparativecinema@upf.edu](mailto:comparativecinema@upf.edu).

**P gina Web (Website):** [www.upf.edu/comparativecinema](http://www.upf.edu/comparativecinema)

*Cinema Comparative Cinema*, Volum 1, N  3, «Paraules com imatges. Veus en off.», Barcelona, 2013.

**Dipòsit Legal:** B.29702-2012.

**ISSN:** 2014-8933.

Alguns drets reservats. Publicat per la Universitat Pompeu Fabra i l'Observatori del Cinema Europeu Contemporani sota llicència Creative Commons (Reconeixement – NoComercial – Compartirigual 3.0 Unported).



**Imagen de portada:** *Poto and Cabengo* (Jean-Pierre Gorin, 1979).

# Presentació

---

*Cinema Comparat/ive Cinema* és una publicació semestral fundada a Barcelona l'any 2012. Editada pel Col·lectiu d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), la revista està especialitzada en l'estudi del cinema comparat i la recepció i la interpretació cinematogràfica en els diferents contextos socials i polítics. Per tant, els articles de cada número investiguen les relacions conceptuals i formals entre pel·lícules, i entre els films, els processos materials i les pràctiques de producció i d'exhibició, o la història de les idees i de la crítica cinematogràfica.

*Cinema Comparat/ive Cinema* es proposa cobrir una àrea original de recerca, desenvolupant i establint una sèrie de metodologies d'estudi comparatiu del cinema. Amb aquest fi, també s'explora la relació entre el cinema i les tradicions de la literatura comparada, o amb altres arts contemporànies com la pintura, la fotografia, la música i la dansa i els mitjans de comunicació audiovisual.

*Cinema Comparat/ive Cinema* s'edita en tres versions: català, castellà i anglès. Cadascun dels números de la revista es publica als mesos de juny i desembre. Els articles publicats seran originals en un percentatge no menor del 50%, i almenys el 50% dels textos editats procedirà d'autors externs a l'entitat editora. La publicació empra controls interns i avaluadors externs en el seu sistema d'arbitratge de parells cecs (*peer review*).

Finalment, i de forma complementària a cada número, al web de la revista també es publicaran materials documentals i textos que facilitin i enriqueixin l'estudi dels temes abordats a cada volum, establint vincles entre els projectes de recerca i els temes monogràfics al llarg del seu procés.

*Cinema Comparat/ive Cinema* is a biannual publication founded in 2012. It is edited by Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF), and focuses on comparative cinema and the reception and interpretation of film in different social and political contexts. Each issue investigates the conceptual and formal relationships between films, material processes and production and exhibition practices, the history of ideas and film criticism.

*Cinema Comparat/ive Cinema* addresses an original area of research, developing a series of methodologies for a comparative study of cinema. With this aim, it also explores the relationship between cinema and comparative literature as well as other contemporary arts such as painting, photography, music or dance, and audio-visual media.

*Cinema Comparat/ive Cinema* is published in three languages: Catalan, Spanish and English. The issues come out in June and December. At least half of the articles included in the journal are original texts, of which at least 50% are written by authors external to the publishing organisation. The journal is peer-reviewed and uses internal and external evaluation committees.

Finally, each issue of the journal is complemented by documentary materials and texts published online, which facilitate and enrich the topics studied in each volume, thus establishing links between longer research projects and monographic focuses throughout this process.



# Sumari

---

*Editorial* per Manuel Garin / 7

## DOCUMENTS

*En el camí, de tant en tant, vaig albirar breus moments de bellesa* per Jonas Mekas / 9

*La paraula és imatge* per Manoel de Oliveira / 10

*Tornar a la veu: sobre les veus en off, in, out, through* per Serge Daney / 18

## FILMS EN DISCUSSIÓ. ENTREVISTES

*Entrevista amb Pierre Léon. Una retòrica de la veu en off i consideracions sobre la veu de l'actor com a matèria filmica* per Fernando Ganzo / 21

*Sons amb els ulls oberts (o continuï descriuint perquè jo vegi millor). Entrevista a Rita Azevedo Gomes* per Álvaro Arroba / 30

## ARTICLES

*Algunes qüestions sobre el mostrar i el dir* per Sarah Kozloff / 37

*Ars poetica. La veu del cineasta* per Gonzalo de Lucas / 47

*Veus en el retaule de duels: desafiaments, aflicció* per Alfonso Crespo / 58

*Cant de sirena: la veu en off en dues pel·lícules de Raúl Ruiz* per David Heinemann / 67

## RESSENYES

Gertrud Koch. *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema* per Gerard Casau / 77

Sergi Sánchez. *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo* per Shaila García-Catalán / 79

Antonio Somaini. *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio* per Alan Salvadó / 81



## Editorial. *Paraules com imatges, veus en off.*

---

Manuel Garin

En el clímax de *Nostramo*, quan esperem àvidament la resolució dels grans enigmes de la novel·la (una guerra, la desaparició del protagonista, el destí de diversos personatges), Joseph Conrad introdueix una el·lipsi radical, com negant-se a descriure les imatges centrals que, fins a eixe punt, ha anat semblant acuradament en la ment del lector. Estem parlant d'imatges en majúscules, ja que la Segona Part del llibre –que precedeix a l'el·lipsi– és una incessant successió d'aventures, narrades de forma poderosament visual. El lector desitja *veure* noves imatges costi el que costi, i Conrad frustra deliberadament aquest desig substituint la narració en present per un relat retrospectiu: la veu d'un vell marí –el capità Mitchell– que *conta* el que va ocórrer molt més tard, anys després, mentre fa de cicerone per a un nouvingut. Filtrades per la seva veu, aquelles imatges –que tant anhelàvem– es converteixen en una mena de *print the legend* turístic, tot el contrari del que la novel·la promet fins a eixe punt, boicotejant tant les imatges mateixes (el seu sentit històric) com el desig “d'imatges” alimentat pel lector. Un doble boicot que ens obliga a *veure a través de la veu*:

«I en el despatx del superintendent, el distingit passatger del *Ceres*, el *Juno*, o el *Pales*, atordit i com aniquilat mentalment pel sobtat empatx d'imatges, sons, noms, fets i complicada informació entesa a mitges, sentia com un nen cansat escolta un conte de fades; sentia una veu, coneguda i sorprenent en la seva pompositat, que li explicava, com venint d'un altre món, que ‘en aquest mateix port’ va tenir lloc...» (Conrad, 1999: 482)

Aquesta traïció el·líptica de Conrad no és només una dislocació temporal, és a dir, un gest polític de primer ordre, és a més un manifest sobre el poder de la veu i, particularment, d'eixes veus en off que *vénen com d'un altre món* i desmunten amb unes poques paraules tot el que creiem que és o no és el cinema. Eixes veus en off, enteses com un mecanisme generador d'imatges i un acte de resistència (a les pròpies imatges), centren aquest número de *Cinema Comparat/ive Cinema*, per al qual hem reunit un cor de veus heterogeni i feroç, combinant entrevistes i assaigs amb documents de treball o reflexions de cineastes, muntadors i sonidistes, amb l'ànim de confrontar usos radicalment diversos de la narració oral com a vehicle d'expressió cinematogràfica.

Menystinguda per uns i santificada per altres, la veu en off és un dels recursos audiovisuals que majors malentesos ha suscitat al llarg de la història del cinema, el que prova la seva incomparable utilitat com a lloc d'experimentació i posada en crisi. En època de replantejaments i abaratiments dels modes de producció i de rodatge mitjançant el digital, pel·lícules com *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) o *Tabu* (Miguel Gomes, 2012) assenyalen altres formes de composició, altres modes d'abordar la relació entre la imatge i la paraula o fins i tot la literatura. En elles, es comença a dibuixar una nova o present tradició en l'ús de la veu en off: per aquest motiu, hem volgut abordar algunes qüestions històriques i conceptuals en diferents gèneres, èpoques, cinematografies i cineastes.

Aquestes pàgines no aspiren a resoldre res, són un conjunt de veus que –com aquella del capità Mitchell– qüestionen la relació entre veure i dir: paraules com imatges. •

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

CONRAD, Joseph (1999). *Nostramo*. Madrid: Alianza.

# La paraula és imatge

## The word is image

---

Manoel de Oliveira

La paraula també és màgia, la paraula és cinema. Al principi el cinema girava entorn de la idea de moviment. El cinema parteix de la fotografia, que al seu torn és bastant objectiva, per això s'aparta de la pintura. Com les persones apareixien sempre estàtiques a les fotografies, sense importar el que estiguessin fent, ja fos saltar, ballar o caminar, això va crear el desig del moviment. Aquí precisament, en aquest desig de moviment, fou on va tenir el seu origen el cinema. Però el cinema no és això només. L'escriptor i filòsof francès Gilles Deleuze ha escrit dos llibres, *La imagen/tiempo* i *La imagen/movimiento*, molt importants per a mi. En ells se sostenen moltes teories que faig meves. Així, per exemple, pot dir-se que la paraula és imatge, ja que jo dic taula i la veig, i si especifico com és aquesta taula llavors la imatge d'aquesta taula comença a ser més nítida. Si jo parlo d'una porta, de seguida tinc la noció del que és una porta; però si dic la porta llisa o la porta completament llisa, llavors és diferent, més precisa la imatge que em faig d'ella. Per tant, la paraula equival a la imatge. I el temps equival al moviment. Nosaltres podem estar aquí, quiets, aturats, sense que per això el temps es pari. És un temps que va de l'abans al després de cada cosa. Per això Deleuze va escriure *La imagen/movimiento* i *La imagen/tiempo*. La imatge implica la paraula i el temps implica el moviment, i aquest conjunt és el que dona forma al cinema. El cinema abans era mut, de manera que hi havia la preocupació que a través de les imatges s'expliqués tot. Després vingueren la veu i el color. Abans, no obstant això, el cinema era com els somnis, que tampoc tenen so ni color, de manera que pot dir-se que el cinema era oníric. En guanyar color i so, la paraula

començà a fer el cinema més realista, més proper a la vida. Fou la paraula, de fet, la que de debò va fer que el cinema comencés a ser més realista. Per això hem d'abandonar aquest concepte que el cinema només és moviment, perquè no és suficient. Només el gest té expressió. Una cosa que es mou no ha d'expressar res. Amb el gest hi ha una sensació de comunicació, de fuga, de por... Per això jo crec que la paraula és una part indispensable d'això que anomenem cinema. So, paraula, imatge i música són, al meu entendre, els quatre pilars que sustenten, com les columnes en un temple grec, l'edifici del cinema. Li donen unitat i significat. •

*Extracte d' «Entrevista a Manoel de Oliveira» a Letras de Cine nº7, 2003. Realitzada per: Arroba, Álvaro; Diego, Israel; Villamediana, Daniel Vázquez; Rodríguez, Hilario J.*

# En el camí, de tant en tant, vaig albirar breus moments de bellesa<sup>1</sup>

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty

---

Jonas Mekas

Realment, mai he estat capaç de discernir on comença la meva vida i on acaba.

## CAPÍTOL I

Mai he estat capaç de saber res sobre tot això. Sobre de què es tracta, sobre el significat de tot. Així que quan ara he començat a reunir tots aquests rotlles de pel·lícula, per ajuntar-los, la primera idea que em va venir va ser mantenir el seu ordre cronològic. Però després vaig desistir i simplement vaig començar a empalmar-los a l'atzar, tal com me'ls anava trobant a la prestatgeria. Perquè realment no sé a on pertany cada tros de la meva vida.

Que així sigui, que així es quedi, per pur atzar, desordre. Hi ha un cert ordre en això, un ordre propi que realment no comprenc, igual que mai vaig comprendre la vida al meu voltant, *la vida real*, com li diuen, o la gent veritable, mai els vaig comprendre.

Segueixo sense comprendre'ls, i realment no vull comprendre'ls.

1. Aquest document agrupa només els fragments de veu de la pel·lícula, sense incloure l'escriptura de cartells que

Sense saber-ho, inconscientment, portem... cadascun de nosaltres portem en el nostre interior, en algun lloc profund, algunes imatges del paradís. Potser no siguin imatges, sinó un vague sentiment d'haver estat en algun lloc... Hi ha llocs... hi ha llocs en què ens trobem a nosaltres mateixos en les nostres vides. Jo he estat en aquests llocs en què he sentit, ai! que devien ser el paradís, que eren el paradís, que així va ser el paradís, o alguna cosa així. Un petit fragment del paradís. No només llocs. He estat amb amics. Hem estat junts, amics meus, moltes vegades, i hem sentit certa unió, alguna cosa especial, estàvem eufòrics i ens sentíem com si estiguéssim en el paradís.

Però estàvem en aquesta mateixa Terra. I, no obstant això, estàvem en el paradís. Aquells breus instants... aquells instants... Potser estigui en ells la resposta. Oblida't de l'eternitat, gaudeix. Sí, gaudim d'aquells moments. Aquells breus instants, aquelles vetllades... I va haver-hi moltes vetllades així, moltes vetllades així, amics meus. Mai les oblidaré, amics meus.

amb freqüència s'intercalen i relacionen amb el text recitat. Agraïm a Manuel Asín que ens hagi facilitat el text.

*Crec que Nietzsche va ser la transició. Crec que un dels més grans filòsofs de la cultura occidental va ser Nietzsche. El més minuciós de tots.*

*Per això va exercir en mi la major de les influències.*

*Va canviar la meua vida el 1960. El 1959 vaig llegir el seu "Dramaturgie", amb la introducció de la segona o tercera edició, que va escriure anys després i en què diu: "Tant de bo hagués escrit poesia i l'hagués assimilada en comptes d'intentar expressar-la com un filòsof! Aquest va ser el meu error". Això mateix em vaig dir jo: "Ja n'hi ha prou. Ara he de fer les meves pròpies pel·lícules". Llavors va ser quan vaig deixar la meua feina a Graphic Studios i vaig rodar "Guns of the Trees". Tenia les seves idees pròpies i lluita sense parar...*

## CAPÍTOL II

Aquí estic, a la meua sala de muntatge, a altes hores de la nit, de nou a aquestes hores. Aquí he parat la meua gravadora... És a dir, estic rebobinant mentre treballo amb els sons... Aquí estic, amb les meves imatges i els meus sons, tot sol, en una casa pràcticament buida.

L'Oona està ara casada, és feliç i viu a Brooklyn. Però en realitat, en aquest mateix instant, està amb en Sebastian. Se n'han anat al cinema. La Hollis està fora, ha sortit aviat aquest matí. Jo he sortit abans que ella, així que no sé on està ni a quina hora tornarà a casa. Així que aquí estic, tot sol amb els meus gats, les meves imatges i els meus sons. I amb mi mateix.

Amb mi mateix preguntant-me... fent-me preguntes sobre mi. En realitat, potser estigui exagerant. En realitat, no m'estic preguntant res. Tan sols estic fent la meua feina... fent la meua feina. Aquest és el meu petit taller. Aquesta petita habitació, carregada amb munts de pel·lícula, i els meus dos acordions *Bayan*. Aquí està l'un... i aquí, l'altre.

Mentrestant, jo treballo amb els meus sons. No estic segur del que realment estic fent. Tot és atzar. Estic repassant tots els rotlles de so, triant-ne un, triant-ne un altre; empalmant-los; unint-los, a l'atzar, igual que les imatges. De la mateixa manera que uneixo les imatges. De la mateixa... Exactament de la mateixa manera en què les vaig rodar inicialment: per casualitat, sense cap mena de pla, només segons el capritx del moment, el que en aquell moment vaig sentir que havia de gravar. Una cosa o l'altra, sense saber per què.

El mateix amb els sons que vaig reunir durant tots aquells anys. Estic recollint tots aquells sons i posant-los aquí, a la banda sonora. A l'atzar.

Records... records... records que són imatges i sons. Records...

No hi ha cap judici aquí. Ni positiu ni negatiu. Ni bo ni dolent. Tan sols són imatges i sons, molt, molt innocents, tant en ells com per si mateixos, quan... passen. Quan se'n van, se'n van. Molt, molt innocents. Sí, la gent és dolenta. El cinema és... innocent. Innocent. La gent no és innocent. No ho és.

## CAPÍTOL III

Aquí hi ha una sorpresa per al tercer capítol.

Què sol fer la gent normal? És clar: es casa. Així que la Hollis i jo, els protagonistes d'aquesta pel·lícula, decidim ser com tota la gent normal i seriosa. Decidim casar-nos.

Almus, amb la teua infinita energia!

Jacques Ledoux!

El dolç Ledoux!

P. Adams, Allan!

Ken i Richard.

Harry, enyoro les teves bromes. Enyoro les teves bromes.

Allà està el milicià... i pare de la Hollis. I el germà de la Hollis.

Mirant la nevada. Segueix buscant coses en llocs on no hi ha res.

El somni.

L'habitació del plor. L'habitació del plor. El camp del plor. Hi ha una habitació... hi ha una habitació, l'interior de la qual no veiem mai. Hi ha una habitació en què hi ha una dona que no para de plorar. La sentim plorar, però mai la veiem. El camp del plor. Hi ha una habitació.

El silenci. El silenci. Però què passa durant els silencis? Sí, els silencis...

Però què passa durant els silencis?

Però què passa durant els silencis?

*El dolor és més intens que mai. He vist fragments de paradisos perduts i sé que tractaré de tornar a ells desesperadament, encara que em dolgui. Com més aprofundeixo en les regions del no-res, com més m'endinso en mi mateix, cada vegada trobo profunditats més aterridores sota meu fins que el meu propi ésser sent vertigen. Hi ha breus albirs de cel clar, com en caure d'un arbre, així que tinc una vaga idea d'on vaig, però encara hi ha massa claredat i un ordre rotund de les coses, d'alguna manera, sempre agafo el mateix número. Així que vomito fragments trencats de paraules i sintaxis dels països pels quals he passat, membres esbocinats, cases massacrades, geografies. Tinc el cor enverinat i la ment feta esquinçalls per l'horror i la tristesa. Món, mai t'he abandonat, però em vas fer coses terribles. Aquest sentiment de no anar enlloc, d'estar estancat, el sentiment de la primera estrofa de Dante, com atemorit davant del següent pas, de la següent etapa. Fins que no em faci una composició de mi mateix o segueixi a*

*la superfície, no he d'avançar. No he de prendre decisions doloroses i atroces ni decidir on anar ni com. Perquè en les profunditats s'han de prendre decisions atroces, cal donar passos atroços. És als quaranta quan morim els que no ho vam fer als vint. És als quaranta quan ens traïm a nosaltres mateixos, als nostres cossos, a les nostres ànimes, bé per quedar-nos en la superfície, bé per avançar prenent les decisions més senzilles, retardant les coses, lliurant les nostres ànimes a milers de reencarnacions. Però ara he arribat gairebé al final, la qüestió és si ho faré o no. La meua vida s'ha tornat massa dolorosa i segueixo preguntant-me què estic fent per sortir d'on estic, què estic fent amb la meua vida. Vaig trigar molt a adonar-me que és l'amor el que diferencia l'home de les pedres, els arbres, la pluja, i que podem perdre el nostre amor, que l'amor creix estimant. Sí, he estat completament perdut, veritablement perdut. En ocasions vaig voler canviar el món, vaig voler agafar una pistola i obrir-me pas en la civilització occidental. Ara vull deixar els altres en pau, perquè ja els esperen els seus terribles destins. Ara vull obrir-me pas dins de mi mateix, en la nit fosca de la meua ànima. Per això canvio el meu curs, vaig cap endins. Per això d'un salt m'endinso en la meua pròpia foscor. Deu haver-hi alguna cosa, d'alguna manera, ho sento, molt ràpid, alguna cosa que hauria de donar-me un senyal per moure'm en una direcció o una altra. Ara he d'estar molt obert i alerta, completament obert. Sé que està arribant. Camino com un somnàmbul esperant un senyal secret, llest per anar en una direcció o una altra, escoltant en aquest enorme silenci blanc el més feble senyal o trucada. I m'assec aquí, tot sol, lluny de tu. És de nit i em reflecteixo en tot el que m'envolta, i penso en tu. Ho vaig veure en els teus ulls, en el teu amor, tu també oscil·les cap a les profunditats de la teua ànima en cercles cada vegada més grans. En els teus ulls vaig veure la felicitat i el dolor, reflexos de paradisos perduts i recobrats i tornats a perdre, la terrible solitud i la felicitat. Sí, i em reflecteixo en això i penso en tu, som com dos astronautes solitaris en el fred espai exterior, mentre estic aquí assegut tot sol, a aquestes hores de la nit i penso en tot això.*

## CAPÍTOL IV

Així que, benvolguts espectadors meus, hem arribat al capítol quart.

Perdoneu-me: res, res d'extraordinari fins ara ha succeït en aquesta pel·lícula. Res gaire extraordinari. Són simples activitats quotidianes, la vida. Cap tragèdia, cap gran clímax ni tensió. Una cosa que succeirà a continuació. En realitat, els rètols d'aquesta pel·lícula us van dient el que passarà. Suposo que, a hores d'ara, haureu notat que no m'agrada el suspens. Vull que sapigieu de forma precisa, o almenys de manera aproximada, el que vindrà, el que succeirà. Encara que, de nou, com haureu comprovat, en qualsevol cas, no passen moltes coses. Així que, continuem, continuem i vegem. Potser ocorri alguna cosa. Potser. Si no, perdoneu-me, benvolguts espectadors. Encara que no succeeixi res, continuem, en qualsevol cas. Així és la vida. Sempre és més del mateix. Sempre més del mateix. Un dia segueix a un altre, un segon segueix a un altre.

Està bé. Ara us donaré més suspens i vegem... vegem com passa el temps. Gravaré exactament un minut, a partir d'ara mateix.

Tallin! Això ha estat un minut. Un minut és més llarg del que un es pensa.

I ara, la boira cobreix la sorra.

I ara, la boira cobreix la sorra.

He estat completament sol, tot sol amb mi, durant molt de temps.

He estat completament sol, tot sol amb mi, durant molt de temps.

S'asseu sota un arbre al parc, escoltant les fulles dels arbres al vent.

Aquell dia volies venir amb mi, però no vas poder. Me'n vaig anar sol, però no va ser el mateix. Vas dir que tenies el pressentiment que en una de

les meves vides vaig tenir alguna cosa a veure amb el circ. Em vas dir que podies veure'm a Espanya.

Sense imatge. Només la banda sonora d'en Louis i en Storm parlant sobre alguna cosa. Retalls, albirs dels místics.

Benvolgut espectador meu, és mitjanit. Em dirigeixo a tu i és molt, molt tard a la meva petita habitació. Estic mirant aquestes imatges i tracto d'oferir-te alguns sons que vagin bé amb aquestes imatges i amb la meva imaginació. Se m'ha mort el cervell.

Estic mirant aquestes imatges ara, molts, molts anys més tard. Reconec i recordo tot. Què et puc dir? Què et puc dir? No, no. Aquestes són imatges que per a mi tenen un significat, però que potser no el tinguin en absolut per a tu. Després, de sobte, a mitjanit, vaig pensar: cap d'aquestes imatges podria interessar-li a ningú més. Vull dir: totes les imatges que ens envolten, les que travessem en les nostres vides i que filmo, no són molt diferents del que tu has vist o viscut... del que tu has vist o viscut. Totes les nostres vides s'assemblen molt. Ai, el meu estimat Blake! Només una gota d'aigua. Tots estem en ella i res, no hi ha una gran diferència ni una diferència fonamental entre tu i jo, no hi ha una diferència fonamental.

## CAPÍTOL V

A hores d'ara hauríeu d'adonar-vos que el que esteu veient és una mena d'obra mestra del no-res. No-res. Haureu notat la meva obsessió pel que es considera *no-res*, tant al cinema com a la vida, *res* gaire important. Tots busquem aquestes coses molt importants. Coses molt importants. I aquí no hi ha res d'important, res. Es tracta de petites escenes quotidianes, petites celebracions i alegries personals. Res d'important. Tot és res. Res. És a dir, si mai has viscut l'èxtasi d'un nen donant els seus primers passos... La increïble importància d'aquest moment, d'un nen donant els seus primers passos. O la importància, la

increïble importància d'un arbre a la primavera, sobtadament carregat de flors. Carregat de flors! El miracle... els miracles de cada dia, petits moments del paradís que tenen lloc aquí ara. Potser al següent moment desapareguin. Absolutament insignificants... però grans.

“El lector hauria d'estar mogut no només i principalment per l'impuls mecànic de la curiositat ni per l'impacient desig d'arribar al final, sinó per la plaent activitat del viatge en si.” Coleridge.

És juny? Sí, 26 de juny!

Dia 26: què hem de dir-nos en aquest dia?

Dia 23 de juny.

La veu va dir: “No has d'anar enlloc. Només has de preparar-te. Prepara't. Has de saber que està aquí. Arribarà per si mateix. El teu treball està aquí, vindrà per si mateix. Tan sols has de tenir confiança i ser conscient, i estar obert i preparat. No et preocupis. No et sentis frustrat, arribarà.”

## CAPÍTOL VI

Quan l'espectador, és a dir tu, arriba al capítol sisè, un s'espera, és a dir, tu t'esperes... t'esperes descobrir més coses sobre el protagonista, és a dir, sobre mi, el protagonista d'aquesta pel·lícula. Així que no vull decebre't. Tot el que vull explicar-te està aquí. Aparec en cada imatge d'aquesta pel·lícula. Estic en cada fotograma d'aquesta pel·lícula. L'única cosa que has de saber és com llegir aquestes imatges. Com? No et van explicar tots aquells tipus francesos com llegir les imatges? Sí, t'ho van explicar. Així que, per favor, llegeix aquestes imatges i així podràs esbrinar-ho tot sobre mi.

De manera que aquí està el capítol sisè.

Els estius de Nova York! Els estius, quan tothom surt de la ciutat, quan gairebé puc

caminar sol pels carrers, amb el sol assotant els carrers, suant, acalorat. M'encanta, m'extasio en aquests dies, setmanes de ple estiu, l'època més calorosa a Nova York. M'encanta, m'agrada quan fa calor a Nova York i suo caminant pels carrers. He caminat per aquests carrers durant tota la meua vida novaiorquesa, durant molts, molts anys. Tinc records... tinc records d'aquests carrers, molts, moltíssims anys enrere. Els estius... els estius de Nova York... són arravatadors! Les habitacions del centre de Nova York són caloroses i un vent misteriós entra per les finestres agitant suaument les cortines. Els vents dels estius novaiorquesos! T'asseus o potser t'estires sobre el teu llit ardent en una habitació ardent, i sies i no saps què beure, perquè tot el que beguis sortirà de seguida per la teua pell en forma de suor. Aquesta és l'època de l'any que m'agrada! I potser t'asseguis a la finestra i miris cap a fora, potser ni tan sols tinguis el ventilador posat. També fa molta calor a l'habitació, i mires cap a fora i tot empal·lideix amb la llum del sol. Després te'n vas al parc... t'estires a l'herba i mires al cel blau. Potser no hi hagi ni un sol núvol, i fa calor, fa calor. Hi ha milions de persones al teu voltant estirades sobre cobertors, al voltant dels arbres... els arbres. I aquí estàs tu, potser estiguis tu sol en ple estiu. Quin èxtasi! Quin èxtasi!

Mentre et mirava en aquell moment, vaig pensar que no podia haver-hi res de més bell o de més important sobre la Terra, entre el cel i la Terra, que quan eres una amb ells, una amb el cel i la Terra, il·luminant, il·luminant l'Oona. En aquell moment et vaig admirar i vaig saber que estaves completament en una altra banda, en una altra banda en què jo mai podria estar, una cosa que mai podria comprendre del tot. La bellesa del moment, d'aquell moment, estava més enllà de les paraules.

I ara, això pertany a William Carlos Williams, a la seva autobiografia: “La responsabilitat del poeta consisteix no a parlar vagament, sinó a escriure sobre el concret, igual que un metge examina el seu pacient, allò que té al davant, el concret, per descobrir l'universal”. John Dewey va

dir: “Ho vaig descobrir per casualitat, l'específic és l'única cosa universal, sobre el qual es construeix tot art”. Tanquem cometes.

Després, sobtadament, desapareix tot so.

## CAPÍTOL VII

Benvolguts espectadors meus, suposo que ja us haureu adonat d'una altra cosa: que realment jo no sóc un director de cinema. No faig pel·lícules. Només filmo. Filmar m'obsessiona. En realitat, sóc un filmador. Aquí estic jo amb la meva Bolex. Travesso aquesta vida amb la meva Bolex i he de filmar el que veig, el que succeeix en el moment. Quin èxtasi filmar i res més! Per què fer pel·lícules quan simplement puc filmar, quan puc filmar el que està succeint davant meu, ara, els meus amics, tot el que veig? Potser no estigui filmant la vida real, potser només estigui filmant els meus records. No m'importa! Simplement he de filmar. De la mateixa manera, he de filmar la neu! He de filmar la neu. Quanta neu hi ha a Nova York? No obstant això, veureu molta neu a les meves pel·lícules. La neu és com el fang de Lourdes. Per què sempre que es pinta el paradís, apareix ple d'arbres exòtics i res més? No, el meu paradís estava ple de neu! Us ho dic: el meu paradís estava ple d'una suau i blanca neu. I solia lliscar sobre ella. Em sentia enormement lliure, feliç. Estava en el paradís. Sabia... sé que quan era nen estava en el paradís. Ho sé.

Suposo que sóc un romàntic. Em podeu dir *romàntic*. No hi tinc cap inconvenient. No entenc, realment mai vaig entendre, mai vaig viure de veritat a l'anomenat *món real*. Vaig viure... visc al meu propi món imaginari, que és tan real com qualsevol altre, tan veritable com els móns reals de tota la gent que m'envolta. Vosaltres també viviu als vostres propis móns imaginaris. El que esteu veient és el meu món imaginari, que per a mi no és en absolut imaginari. És real. Tan real com la resta de les coses sota el sol. Així que, continuem. Continuem.

## CAPÍTOL VIII

Mentre uneixo aquests trossos de pel·lícula ja gairebé de nit, penso en mi mateix, penso en com al llarg dels anys m'he cobert amb capes de civilització, amb tantes capes que ara ni jo mateix veig la facilitat amb què les ferides s'endinsen en les meves més pregones profunditats... Profundament ferit per coses que ni sospito. Què sé sobre aquesta civilització, sobre aquesta vida? No sé res. No entenc res. I no sé res. No sé res. No sé com me les he arreglades per arribar fins aquí, com he arribat a aquest punt de la meua vida. Però segueixo avançant en el meu camí, lentament, avançant, i alguns albirs de felicitat i bellesa es creuen en el meu camí, per casualitat, quan ni tan sols ho espero... quan ni tan sols ho espero... Així que segueixo avançant en el meu camí, segueixo avançant, amics meus...

Entenc els animals: vaques, cavalls, gats, gossos... Però no entenc la gent. No entenc la gent. Així que continuem.

La vida segueix.

La meua càmera... Filmar... No estic fent pel·lícules. Només estic filmant. L'èxtasi de filmar, de tan sols filmar la vida que m'envolta, el que veig, davant què reacciono, davant què reaccionen els meus dits i els meus ulls en aquest moment, ara, en aquest moment mentre està succeint tot. Oh, quin èxtasi!

## CAPÍTOL IX

Així que, continuem. Ara és de nit, molt tard, a Nova York i a la meua petita sala, on estic unint tots aquests fragments. Sembla que l'únic temps que tinc per a mi són aquestes altes hores de la nit en què tots dormen, en què l'aire és més nítid, desproveït dels sorolls del dia, de l'activitat. Són aquests diminuts fragments de temps i, per descomptat, sempre ha estat així, per això la meua pel·lícula consisteix en petits trossos, fragments de temps, temps de la meua

vida...petits fragments. Però, de vegades, els fragments contenen tot el que hi ha, com va dir Blake...

## CAPÍTOL X

De fons podeu escoltar alguns sorolls de la celebració d'Any Nou. El Cap d'Any del 1999 al 2000. Demà serà el primer dia de l'any 2000. Estic a la meua sala de muntatge, fent empalmaments. Avui he fet uns cent cinquanta empalmaments i estic mirant metratge antic, metratge del segle vint, de l'últim quart del segle vint, mentre el món està celebrant l'Any Nou. El nou any... Jo estic celebrant tots els anys vells d'aquest metratge, d'aquesta pel·lícula. Queden uns vint minuts perquè finalitzi aquest mil·lenni mentre estic aquí, assegut a la meua sala de muntatge, fent empalmaments, muntant petits trossos del meu propi passat, del meu propi mil·lenni. Cadascun de nosaltres té el seu propi mil·lenni, mil·lennis que podrien ser més llargs o més curts. Quan miro ara aquest metratge ho faig completament des d'un altre lloc, ara estic completament en un altre lloc. Aquest sóc jo, aquí, i, no obstant això, ja no sóc jo, ja que sóc jo mateix qui ho està mirant tot ara, a mi mateix, a la meua vida, als meus amics, a l'últim quart del segle. Ara queden uns disset minuts per a la fi d'aquest segle, d'aquest mil·lenni. No és més que temps. El temps segueix avançant, la vida segueix; igual que aquesta pel·lícula segueix avançant a través de la finestreta del projector. La pel·lícula, aquestes imatges preses de manera fortuïta en diferents ocasions, fa molt de temps, només signifiquen el que signifiquen, són el que són i res més enllà d'elles.

Els diumenges... els diumenges a Central Park, quan t'asseus sobre l'herba... quan t'asseus sobre l'herba amb amics i, potser, amb una ampolla de vi, una mica de formatge i algun embotit italià. L'èxtasi, la bellesa, la felicitat dels diumenges a Central Park! Si no has passat un diumenge, molts diumenges, tants com jo he passat allà, mai sabràs la felicitat, el plaer,

l'èxtasi, la bellesa de Central Park els diumenges. Central Park! Estius a Central Park... Els estius de Central Park...

Les estacions creuen Nova York, discretament, sovint inadvertides. Ara és hivern i després, abans no te n'adonis, de sobte, primavera. De vegades penses que ja és primavera, i, de sobte, neva per sorpresa. I després, de nou, torna la primavera i, de sobte, tot floreix. Tot floreix i llavors ja saps que realment ha arribat la primavera. Sí, és primavera, i te'n vas a Central Park. Amics meus! Les primaveres, els estius de Nova York!... No crec que em cregueu, però us ho dic: Nova York està preciosa a la primavera. I cada vegada que arriba l'estiu m'extasio, no vull anar enlloc, vull quedar-me aquí, a Nova York.

Records, records vénen i van desordenadament. Recordo una cosa, recordo una altra; llocs, rostres, situacions. Vénen i van, vénen i van.

Benvolguts amics meus, estar en el paradís és estar amb vells bons amics. Amics meus! Les hores, les vetllades que hem estat junts! Això era el paradís. A mesura que el temps passa... a mesura que el temps passa, no hi ha res més important que els bons amics, amics meus!

## CAPÍTOL XI

Quan estic assegut a la meua habitació a altes hores de la nit i miro alguna de les imatges que estic empalmant, unint, em pregunto quant de vosaltres mateixos veureu i reconeixereu en aquestes imatges.

Ara us parlo a vosaltres, Oona, Sebastian i Hollis. Ara m'estic dirigint a vosaltres. Aquests són els meus records. Els vostres records dels mateixos moments, si és que els teniu, seran molt diferents. Aquests són els meus records, la manera en què vaig veure les coses en filmar-les. Suposo que va ser recordant la meua infantesa. Estava filmant els meus propis records, la meua pròpia

infància, al mateix temps que filmava la vostra. Vaig escollir aquells moments, als quals jo mateix responia tornant a la meva infància, recordant-la. Així que no sé quant de vosaltres veureu en això, malgrat que tot va ser real, tot va ser la vida real. Sou vosaltres, sou vosaltres en cada fotograma d'aquesta pel·lícula, encara que vistos per mi. Però sou vosaltres. Ho veureu tot de manera molt diferent. Aquestes imatges significaran per a vosaltres una altra cosa completament diferent del que signifiquen per a mi.

Sí... de nou se m'ha fet molt tard aquesta nit. La ciutat dorm. Estic aquí, sol, mirant aquestes imatges, fragments de la meva vida i de les vostres; parlant-li a aquest micròfon, tot sol, tot sol...

## CAPÍTOL XII

Encara estic a la Provença, aquesta nit, aquí, a la meua sala de muntatge, a aquestes hores de la nit. Estic a la Provença! Sento el sol, la claredat; veig el paisatge, els arbres, les flors. Puc oler l'aire provençal i puc sentir la felicitat, la felicitat d'aquell estiu a la Provença, mentre nosaltres, la Hollis i jo, conduïem amunt i avall, pels pujols, tot travessant poblets. La Provença! Mentre beviem el vi provençal, l'aire de la Provença. La felicitat! L'èxtasi d'aquell estiu! Encara està aquí, ara, amb mi en aquest mateix instant. És més intens que qualsevol altra cosa que hagi viscut, sofert. Avui... avui, ara i a Nova York és molt més intens, proper i molt més real. Em pregunteu sobre la bellesa! Què sé jo de la bellesa? El que sé és que he viscut moments de felicitat. I si la bellesa existeix, aquells moments de felicitat van encarnar la bellesa.

La Provença és bellesa. Estar enamorat és bellesa. Beure vi provençal és bellesa. Allò era i és bellesa, amics meus! Sí, els amics són bellesa. Beure una copa de vi amb amics, amb els nous i els vells amics, això és bellesa. Aquesta nit brindo per vosaltres, aquí, tot sol alço la meua copa de vi provençal, el vi d'en Ben. Per vosaltres, amics meus!

Benvolguts espectadors meus, mentre continuem no em sento culpable en absolut per fer-vos veure tan personals i insignificants moments de la meua vida. Tots busquem alguna cosa més important... alguna cosa més important... Però a mesura que la vida segueix el seu curs, en algun punt ens adonem que un dia succeeix a un altre, i que les coses que ahir creïem tan importants avui ja les hem oblidades.

La vida continua... La vida continua... I el que a mi em sembla important, pot no semblar-vos-ho a vosaltres, no semblar-vos important en absolut... Encara que finalment tot passa, excepte aquest mateix, aquest mateix moment, i al següent instant ja estem en un altre moment i succeeix alguna cosa diferent i tota la resta s'esfuma, es converteix en passat, en records, en records. Però alguns dels records... no, realment no se'n van del tot. Res se'n va realment del tot, roman aquí sempre, i en ocasions s'apodera de tu, i és més fort que la realitat que t'envolta, que m'envolta, ara. Aquesta és... aquesta és la realitat. És real. És realment real, encara que no estigui aquí ja, com diuen, no està aquí ja. Però està aquí per a mi, està aquí i ara.

*No sé el que és la vida. No tinc ni idea del que és la vida. Mai he entès la vida, la veritable vida. On visc realment? No ho sé. No sé d'on vinc ni a on vaig. On estic? On estic? No ho sé. No sé on estic, ni cap a on vaig ni d'on vinc. No sé res sobre la vida. Però he vist una mica de bellesa, he albirat breus... els he vist, ho sé. He vist una mica de felicitat i bellesa.*

*No sé on estic. Però sé que he viscut alguns moments de bellesa! Breus moments de bellesa i felicitat, mentre avanço en el meu camí, mentre avanço en el meu camí, mentre avanço en el meu camí, amics meus! He viscut, ho sé, sé que he viscut alguns brevíssims moments de bellesa! Amics meus! Amics meus! •*

# Tornar a la veu: sobre les veus en *off*, *in*, *out*, *through*

Back to voice: on voices *over*, *in*, *out*, *through*

---

Serge Daney

«Barbàrie ingènua del doblatge», escriu Bresson en les seves *Notes sobre el cinematògraf*. «Veus sense realitat, no conformes amb el moviment dels llavis. Contra el ritme dels pulmons i del cor. Que “s’han equivocat de boca”». Bresson (i també Tati) és d’aquells que exigeixen des de sempre un cert realisme del so. En això ha exercit una profunda influència en els cineastes més innovadors de la *Nouvelle Vague*. Alhora, en aquesta cita, no parla únicament de la boca i dels llavis, també parla dels pulmons i del cor. La seva exigència no l’ha portat cap al fetixisme del so directe sinó, ben al contrari, cap a una pràctica obstinada i meticulosa de la postsincronització, concebuda com a dosatge i divisió. Per què? Precisament perquè distingeix *la veu de la boca*. La boca és el lloc on es llegeix més fàcilment (també més mandrosament) que alguna cosa és dita. Però la veu implica el conjunt del cos: el cor i els pulmons, que no es veuen.

Per anar més lluny amb això, seria necessari prendre i tractar amb desconfiança tot un vocabulari, el de l’*in* i el de l’*off*, pres molt d’a prop del domini del visual, i que recondueix, sense que hom ho adverteixi, a l’hegemonia de l’ull i la seva conseqüència obligada: la mutilació de l’oïda (el cinema seria, abans de res, la imatge, la imatge que “fustiga la vista”, la mirada que dirigeix, etcètera). L’adveniment de tècniques del directe en el reportatge televisiu, el film etnogràfic i el cinema militant, incrementat amb tots els deliris sobre la immediatesa indivisible de l’audiovisual (Rouch i Straub, de seguida copiats i mal compresos), han conduït a una subordinació de l’espai sonor a l’espai visual, amb el primer com a verificació i

garantia de l’últim. Això suposa oblidar que els dos espais són heterogenis. Els llocs i els moments de la seva conjunció haurien de donar lloc a una descripció i a un vocabulari més precisos. [...]

Pel que fa a la imatge, la distinció entre el que és *in* i el que és *off* resulta indubtablement útil a l’hora d’escriure un guió o per establir-ne el seu *découpage* tècnic, però manca de subtilesa quan es tracta de fixar una selecció, una classificació, una teoria dels objectes perduts. Perquè al cinema hi ha diferents maneres de ser *off*. Hi ha objectes definitivament perduts (irrepresentables, com per exemple la càmera que filma i que per-tant-no-es-pot-filmar, o prohibits, com el profeta Mahoma a la pel·lícula *The Message* [Moustapha Akkad, 1977]) i objectes temporalment perduts (de vista), sotmesos a la pulsació ben coneguda del *fort* i del *da*, subjectes a la metàfora freudiana, i de merceria, del rodet de fil, susceptible d’un etern retorn, per a horror o alleujament de l’espectador. No són iguals; qualificar-los d’*off* no els unifica.

Però aquesta distinció de l’*in* i de l’*off* es converteix en un cable gruixut, inadequat per a nuar sigui el que sigui, quan es tracta de la veu. Per bé o per mal, es bateja com a veu *off* aquella l’emissor de la qual se suposa que està fora de camp i viceversa. I amb això l’única cosa que s’aconsegueix és distingir el que és síncron del que no ho és, projectant la veu sobre el seu doble visual i fins i tot reduint-lo a l’espectacle de la torsió i del dibuix dels llavis. Es relaciona la veu *off* amb una absència de la imatge. Crec que cal donar-li la volta al procediment i referir-nos a les veus pel seu efecte *en* o *sobre* la imatge, a la presència d’aquest efecte.

Diré *veu en off, stricto sensu*, a aquella que va sempre paral·lela a la desfilada de les imatges i que no coincideix mai amb aquesta desfilada. Per exemple: el comentari d'un documental sobre sardines pot dir el que li sembli (descriure sardines o injuriar-les) que no tindrà un impacte mesurable sobre aquestes. Aquesta veu, sobreimpresa a posteriori en la imatge, muntada sobre aquesta, no és portadora de res més que de metallenguatge. Només es dirigeix (del tot: tant el seu costat enunciat com el seu costat d'enunciació) a l'espectador amb el qual ella fa aliança, lligam que té lloc *a lloms de la imatge*. I aquesta, que queda en una espècie d'abandonament enigmàtic i inquietant, de desherència frenètica, a força de no servir més que de pretext per a l'aliança comentari-espectador, guanya amb això una mena de presència, d'estar-aquí –sentit obtús, tercer sentit, cf. Barthes– on està permès (encara que sigui precisa certa perversió) un gaudiment d'incògnit (tallin el so de la tele i mirin les imatges per si soles).

En aquest cas, la veu en *off* té efecte d'activació. Si dic, parlant de les sardines: «Aquestes bèsties grotesques, mogudes per una passió suïcida, es precipiten a les xarxes dels pescadors fent un ridícul espantós», aquest enunciat contaminarà, no les sardines, sinó la mirada que l'espectador els dirigeix, perquè es veu obligat a desentranyar l'evident falta de relació entre el que veu i el que sent. La veu en *off* que força la imatge, intimida la mirada, aquest és un dels modes privilegiats de *propaganda* al cinema.

Godard actua en aquest pla: en el pla del que en podríem dir «el grau zero de la veu en *off*». A *Leçons de choses* (segona part de *Six fois deux / Sur et sous la Communications* [Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1976]) la irrupció (Que és, com totes les imatges de Godard, rigorosament imprevisible i per tant violenta) de la «plaça del mercat» (a la imatge), immediatament batejada com a «incendi» (en el so) no es justifica només en un joc de paraules (plaça del mercat –alça dels preus– incendi) sinó també per una mena de rima sonora entre la remarcada i violenta

irrupció de la imatge i l'enunciació de la paraula. A *Aquí y en otra parte (Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1975) succeeix el mateix amb la sèrie «com s'organitza una cadena?». La veu de Godard, que repeteix en to sord, cada vegada que apareix una imatge, «Bé, així... així... però també així...» representa, en relació amb el «d'un en un» de les imatges, el mateix paper que les cometes en l'escriptura pel que fa a les paraules que contenen: destacar-les o distanciar-se d'elles.

Per contra, diré *veu in* a la veu que, *quant a veu*, intervé en la imatge, s'hi immiscueix, es carrega d'un impacte material, d'un doble visual. Encara que el meu comentari sobre sardines deixava, en tot cas, a aquests pobres peixos en la seva situació de sardines, no succeeix el mateix quan, durant un reportatge en directe, interrogo algú. Encara que s'emeti fora de camp, la meua veu irromprà en la imatge (*in*), xocarà contra un rostre, contra un cos, provocarà l'aparició furtiva o duradora d'una reacció, d'una resposta, en aquest rostre, en aquest cos. L'espectador podrà sospesar la violència de la meua enunciació en contemplar la torbació de la persona que la rep, com es pot rebre una pilota (altres objectes a): de costat o de front. És la tècnica que utilitzen Ivens i Londrian en *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976). És també la de les pel·lícules de terror i també la dels films “subjectius” de Robert Montgomery. Fins i tot és aquest procediment, una mica en desús, on una veu interpel·la familiarment els personatges del film i on aquests l'escolten, s'immobilitzen, li responen. Paternalisme de Guitry cap a les seves “criatures”, complicitat entre el narrador i els actors del film: d'*Entre ciel et terre* (1959) de Salah Abou Seif a *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), de Berlanga.

Aquesta *veu in* és el lloc d'un altre poder, temible en tant que passa inadvertit; fer passar per l'emergència de la veritat el que no és més que la producció, l'oferta al voyeurisme de l'espectador, la confusió del conillet d'Índies quan s'enfronta al dispositiu preguntes-respostes. [...]

He dit veu en *off* i veu *in* a les veus l'emissió de les quals roman invisible. La primera introdueix la temptació del metallenguatge i el seu discurs protegit; la segona, fa el mateix sobre el petit joc de preguntes-respostes. Hi ha almenys altres dos tipus de veu, les que s'emeten "dins de" la imatge, tant si surten d'una boca (veus *out*) com del conjunt del cos (veus *through*).

La *veu out* és ni més ni menys que la veu segons surt de la boca. Doll, dejecció, deixalla. Una d'aquelles coses que el cos expulsa (n'hi ha d'altres: mirades, sang, vòmit, esperma, etc.). Amb la *veu out* abordem la naturalesa de la imatge cinematogràfica: imatge plana que dona sensació de profunditat. En lloc de l'espai imaginari d'on procedeixen les veus en *off* i les veus *in* (espai aleatori que depèn del dispositiu tècnic de la projecció, de la configuració de la situació dels altaveus, de la de l'espectador i de l'acomodadora que l'ha col·locat), ens trobem amb un espai il·lusori, amb un *esquer*. La *veu out* surt del cos filmat que és un cos, de fet, problemàtic, una falsa superfície i una falsa profunditat: un doble fons d'alguna cosa que no té fons i que expulsa (i per tant fa visibles) determinats objectes amb la mateixa generositat amb la qual els taxis de Buster Keaton contenen regiments. Aquest cos filmat s'assembla a la caserna de *La mudanza* (*Cops*, Buster Keaton, 1922) o a l'església de *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, Buster Keaton, 1925).

La *veu out* participa de la pornografia perquè fa fetitxisme del moment en què surt dels llavis (llavis de les estrelles o Marlene Dietrich

pintant-se'n els seus davant l'escamot d'execució a *Fatalidad* [*Dishonored*, Josef von Sternberg, 1931]). De manera similar, el cinema porno se centra íntegrament en l'espectacle de l'orgasme des del punt de vista masculí, és a dir, *des del costat més visible* (coitus interruptus, ejaculació). Per tant, la *veu out* provoca tot un "teatre de les matèries" ja que és el lloc mateix de qualsevol metàfora religiosa (pas de l'interior a l'exterior amb metamorfosi). Captar el moment de l'emissió de la veu equival a captar el moment en el qual l'objecte *a* es separa de l'objecte parcial. [...] Hi ha una pornografia de la veu comparable a la pornografia del sexe (abús de les entrevistes, boques dels líders polítics, etc.). D'altra banda, és allò amb el qual els més astuts teixeixen les seves ficcions (en desordre: *Schatten der Engel* [Daniel Schmidt, 1976]: una prostituta pagada per escoltar; *Le sexe qui parle* [Claude Mulot, 1975]: un sexe de dona que *diu* la seva bulímia).

Finalment, hauríem de dir, en clara lògica, veu *through* (veu a través) aquella que s'emet dins de la imatge però fora de l'espectacle de la boca. Un determinat tipus d'enquadraments (en el flashback de *Les Enfants du placard* [Benoît Jacquot, 1977], amb el pare com si estigués decapitat), la idea preconcebuda de filmar els personatges d'esquena, de costat o en tres quarts, la multiplicació del que serveix de pantalla (moble, cos, una caixa, etc.) són suficients per separar la veu de la boca. L'estatus d'una veu *through* és ambigu, enigmàtic, perquè el seu doble visual és el cos en la seva opacitat, en la seva expressivitat, sencer o a trossos. •

*Extracte de "L'Orgue et l'Aspirateur (Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres)", article publicat a Cahiers du cinéma, n° 278-279, agost-setembre de 1977 i en edició revisada a DANÉY, Serge. La rampe. Cahier critique 1970-1982. París, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1996, pàg. 162-175. L'article va ser traduït al castellà extractat a: CHION, Michel (2004). La voz en el cine. Càtedra, Madrid, 2004 (traduït per Maribel Villarino Rodríguez) i íntegrament a: DANÉY, Serge. Cine, arte del presente. Santiago Arcs, Buenos Aires, 2004 (traducció d'Emilio Bernini).*

# Entrevista amb Pierre Léon. Una retòrica de la veu en off i consideracions sobre la veu de l'actor com a matèria fílmica

Interview with Pierre Léon. A Rhetorical Discussion of the Voice-over and Considerations Regarding the Actor's Voice as Filmic Material

---

Fernando Ganzo

## RESUM

La present conversa prova d'apropar-se a la qüestió de la veu en off mitjançant diversos viatges d'anada i de tornada. En primer lloc, es tracta de considerar en quin sentit aquest recurs podria considerar-se quelcom d'essencialment novelesc, una cosa que va començar com un fenomen molt natural al cinema clàssic i que ha acabat convertint-se en una cerca intencionada i conscient. Posteriorment, es tracta de contemplar quins cineastes han presentat canvis fonamentals en la narració cinematogràfica mitjançant l'ús de la veu. El treball de Pierre Léon com a cineasta, actor i fins i tot com a tècnic de so en algunes pel·lícules, permet també d'efectuar una aproximació tècnica al treball d'enregistrament de la veu de l'actor entesa com a matèria fílmica.

## PARAULES CLAU

So, Orson Welles, Sacha Guitry, Boris Barnet, Éric Rohmer, Robert Bresson, Enregistrament, Veu en off, Actor.

## ABSTRACT

This conversation attempts to address the question of the voice-over through various circular journeys. It begins with a consideration of the sense in which this resource could be deemed something essentially novelesque, something that began as a natural phenomenon in classic cinema and that today has ended up turning into a deliberate and conscious search. It then moves onto a reflection on the filmmakers who have made fundamental changes to cinematic narration using the voice-over. The work of Pierre Léon as a filmmaker, actor and even a sound engineer on some films also allows a technical approach to the work of recording the actor's voice as filmic material.

## KEYWORDS

Sound, Orson Welles, Sacha Guitry, Boris Barnet, Éric Rohmer, Robert Bresson, Recording, Voice-over, Actor.

**Del cinema sempre m'ha sobtat com tot té lloc en present. Com, seguint l'expressió de Pier Paolo Pasolini, percebem el cinema igual que la realitat, com un «pla seqüència infinit»<sup>1</sup>. De fet, allò que en diem «flash-back», les el·lipsis, i la resta de salts temporals, només són perfectament comprensibles si hi ha alguna cosa que impliqui text: un rètol indicant en quin moment ens trobem, un diari, un calendari, una informació en l'aspecte dels actors... Quan no és així, per a nosaltres un pla sempre segueix l'anterior. L'element privilegiat per a comprendre aquesta narració és, habitualment i sobre la resta, la veu en off. Creus que la veu en off ha estat sobretot un mitjà per aproximar el cinema a l'escriptura? Estaria temptat d'afegir que d'una manera molt natural i instintiva...**

M'agradaria començar matisant la teva introducció. Per indicar les ruptures temporals, que és el que són per definició els flash-backs, les el·lipsis (i, jo afegiria, els somnis), els procediments no són necessàriament textuais, sinó visuals: foses, foses encadenades, distorsions, canvis de matèria, de llum, estilització de la interpretació dels actors i, sobretot, variacions sonores. Pot ser que hi hagi alguna cosa "textual" en això, i pot ser que no permetin comprendre amb tanta precisió com el text escrit o pronunciat l'exactitud d'aquesta ruptura temporal, però aconsegueixen aquesta funció. I això val tant per al cinema anomenat clàssic (cristal·lització d'un passat traumàtic: *Marnie la ladrona* [*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964]) com per al cinema anomenat modern (fragmentació d'una època per una memòria defallent: *Muriel* [*Muriel ou le temps d'un retour*, Alain Resnais, 1963]).

1. PASOLINI, Pier Paolo: «Discurs sobre el pla-seqüència o el cinema com a semiologia de la realitat». Publicat originalment a: *Nuovi Argomenti*, Roma, setembre de 1970. «Jo penso que el cinema -no des d'un punt de vista estètic i estilístic, sinó des d'un punt de vista purament semiològic- és un pla-seqüència infinit. En aquest sentit, té les mateixes característiques que la realitat. Perquè, la nostra vida, què és? Una realitat -procés d'accions, paraules, moviments, etc.- que és idealment presa per una càmera, una realitat que no pot captar-se si no és a través d'un

La veu en off sempre m'ha semblat un procés perillós, perquè és un exercici que exigeix rigor, severitat: parlar darrere, al costat, o damunt de la pantalla no és pas qualsevol cosa. La veu en off és una càrrega, un pes que fa creure en l'existència del fora de camp quan en realitat tan sols és una pista de so com qualsevol altra. Se superposa: és l'equivalent de la sobreimpressió. També és el lloc (i aquí és on rau el perill) que permet tot tipus d'abús formal, conduint a allò més detestable, segons el meu parer: la demagògia dramàtica. Penso, per exemple, en la veu en off del mort (William Holden) a *El crepusculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), o en la suavitat tirànica de l'home de *Carta a tres esposes* (*A Letter to Three Wives*, Joseph L. Mankiewicz, 1949). No vull que sembli que ho redueixo només a això, però és la tendència que domina avui dia. Quan no se sap com resoldre un problema en el relat, es planta una veu en off i es creu que s'ha resolt la jugada. Caldria prohibir la veu en off als realitzadors de menys de 40 anys. Precisament perquè ve directament de la literatura, crec que només es pot jugar amb la veu en off tenint en compte aquest origen. Rohmer se n'ha servit d'aquesta manera, la qual cosa li permet de fer-se l'innocent i, fins i tot quan no la utilitza, sempre tenim la sensació d'escoltar-la després de la xerrameca inquietant dels seus personatges. Succeeix el mateix amb Sacha Guitry: la veu toca el punt just, ralenteix o suspèn l'acció pura per a, finalment, ocupar el seu lloc. Més que de literatura, es tracta d'un tret novelesc. La veu en off és una prova d'allò novelesc (i aquest és el truc a través del qual aconsegueix introduir-se en el relat, com el cavall en una Troia assetjada però impenetrable). Tanmateix, és una figura que s'ha

pla-seqüència infinit [...] La mort realitza un rapidíssim muntatge de la nostra vida: és a dir, selecciona els seus moments veritablement significatius (ja immo­dificables per altres possibles moments contraris o incoherents), i els ordena successivament, fent del nostre present, infinit, inestable i incert, i per tant lingüísticament no descriptible, un passat clar, estable, cert i, per tant, lingüísticament ben descriptible (precisament en l'àmbit d'una Semiologia General). Només gràcies a la mort, la nostra vida serveix per a explicar-nos».

banalitzat totalment, i que ja no crida l'atenció de ningú, si més no al cinema hollywoodenc. Potser es tracta d'una cosa que ha envellit tan malament com el glamour.

No veig que ningú a excepció d'Orson Welles i, a França, de Sacha Guitry, hagi transformat un procés narratiu mínimament convincent en matèria purament fílmica. La veu de Welles, evidentment, pren ipso facto el lloc del seu cos, del qual n'és al mateix temps emanació i projecció gairebé carnal. Guitry també, i pot ser que fins i tot més: sense la seva veu, no existeixen ni l'actor Guitry ni els seus diàlegs. Welles tenia a Shakespeare per bufar-li aquest sil·labeig, aquest ritme inoblidable. Guitry només podia comptar amb Guitry, és a dir, amb un escriptor brillant, però poc variat i massa marcat per la història, pel joc social, per l'obligació d'excel·lència. Així que és en el timbre de la seva veu on Guitry va basar la seva força cinematogràfica: no en el gra teatral, sinó en la seva traducció òptica. I Guitry era tan conscient d'aquesta força que va abusar-ne fins a concentrar tota la història de *Le Roman d'un tricheur* (Sacha Guitry, 1936) fora de l'enquadrament, on la seva veu juga tant des de dins com des de fora, tot situant amb una habilitat desconcertant les desincronitzacions i les coincidències: aquesta veu es desdobra de la imatge en permanència i, en ocasions, la dobla sense preocupar-se de l'edat ni del sexe d'aquells als quals ha de doblar. Només la cançó de Fréhel té el dret de sonar en perfecta sincronia. Marguerite Duras, finalment, reprèn les coses allà on les va deixar Guitry, i practica el distanciament portant-lo fins a la més dement de les tragèdies (*India Song* [Marguerite Duras, 1975] i *Su nombre de Venecia en Calcuta desierta* [Són nom de Venise dans Calcutta désert, Marguerite Duras, 1976]). Avui, l'ús de la veu en off em sembla vinculat sobretot al manierisme (com a *Tabú* [Tabu, Miguel Gomes, 2012]) o a l'afalac (com en el cinema de Malick, on la veu, desajustada, fila molt prim pel que fa a la seva relació amb l'espectador: és el que jo en dic «la veu de l'astut»<sup>2</sup>).

**És cert que la imatge i la veu poden treballar en el mateix sentit. I si, com dius, la imatge pot «permetre llegir» els salts temporals, el so tampoc es diferencia de la imatge en casos com els de Duras, en el sentit que «permet veure».**

Jo estic convençut que el so forma part de la imatge. És una altra imatge, diferent de la imatge plàstica, des-dimensionada pel joc dels objectius i de les llums, però és una imatge, vertical, si es vol, que permet percebre un relleu.

Tot el que alguns grans cineastes (Hawks, Renoir, Barnet, Sternberg) van inventar entre, diguem, 1930 i 1935, sorprenent període del «cinema en muda», un cinema que ja no era mut però encara no era sonor del tot, és resultat d'aquesta presa de consciència. Una presa de consciència que no és en absolut teòrica. Sovint, les invencions són simple fruit de l'atzar. Estic pensant en *Suburbios* (*Okraina*, Boris Barnet, 1933), i en particular en el famós pla en el qual veiem un cavall que sospira dues vegades: «Ai, Senyor, Senyor...». El tècnic de so de la pel·lícula era Leonid Obolenski. Era un autodidacta, sabia fer de tot. Havia estudiat amb Kuleshov, com Barnet. Molt bon actor, i cineasta interessant, va participar en totes les grans experiències del moment. Durant la Segona Guerra Mundial va ser capturat pels alemanys, fet que va costar-li uns quants anys de gulag, fins a anar a petar als estudis de Sverdlovsk, on va treballar com a primer assistent i director de pel·lícules de divulgació científica. També va interpretar alguns grans papers, com el del príncep Soloski en la preciosa adaptació de *L'Adolescent* (Fiodor Dostoievski) filmada per Eugueni Tachkov (*Podrostok*, 1983). Però tornem a *Okraina*. En arribar el cinema sonor, el govern soviètic va enviar Obolenski a Berlín, on va romandre diversos anys per aprendre fonaments tècnics. S'explica que fins i tot va estar fent pràctiques a *El àngel azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930): el so d'aquesta pel·lícula, arxiconeguda i, per tant, ignorada, és,

2. En francès, «malin», fonèticament proper a «Malick».

quedi dit, absolutament vertiginós. De tornada a l'URSS, va participar en totes les primeres experiències del cinema sonor (amb Kuleshov, per descomptat, però no només amb ell). Però va ser a *Okraina* on millor va demostrar les seves habilitats. Per això és totalment imprescindible veure la versió original, i no la «versió restaurada» dels anys 60, en la qual tot el so està completament re-fabricat. Potser és més net, però no té cap interès. Torno a la història del cavall... Nikolai Ozoronov, l'assistent i alumne d'Obolenski, explicava el següent en una conversa a Bernard Eisenschitz: «Rodàvem a Tver. Hi havia una seqüència... Barnet exigia com un boig que jo gravés tot el so directe, fins i tot el del carro, amb l'invàlid, el soldat amb les croses que atonyinava el cavall... Galopava com un boig. En un gir, el carro es tomba, i el xaval cau a la cuneta. I diu: "Ai, Senyor, Senyor, què passa...?" Ho rodem amb so directe. Tot va bé, tot normal. Després... Va succeir el següent: donàvem el material al laboratori, i l'endemà podíem veure el que s'havia filmat. Resulta que em truquen des de la sala de muntatge: "Vingui urgentment, el necessitem. Hi ha alguna cosa que no funciona". Arribo i pregunto: "A veure, noies, què passa?". "Miri-ho vostè mateix, a la taula de muntatge". Ja existien les taules de muntatge de so. El positiu estava allà. Però... tot desincronitzat. Per què i com, no en tenia ni idea. El fet és que estava desincronitzat. Potser la càmera havia fet una de les seves, no ho sé... En fi, més de la meitat de les paraules havien acabat plantades en el pla del cavall sacsejant el cap. Jo em partia de riure. Em dèien: "S'ha tornat boig? Ja veurà quan ho vegi Barnet, el matarà!". "I ara! - els dic- vaig a trucar-li". I elles: "Ni se li acudeixi! Ja sap que no vol ni sentir-ne a parlar, de doblatge". El truco: "Saps què ha passat?" Ell: "Què?" Li ho explico. I ell: "Ha, ha, ha, ha, ha! Pot ser que Déu existeixi, després de tot. Però digues a les noies que ho sincronitzin tan bé com sigui possible, que empasti realment bé amb el cavall". I així ho vaig fer: "Ep, noies..."»

Això, i res més que això, és la tècnica: una pista per desenganxar. Amb aquest cavall que parla, Barnet dona a la seva història, més aviat

tràgica, una tonalitat de conte pagà que arrossega la pel·lícula cap a una ronda desenfrenada on, precisament, tot es desajusta a poc a poc. El so directe, massa lliure, tan incontrolable com el carrer, desapareixerà del cinema soviètic (com el carrer, d'altra banda), en benefici del doblatge (i de l'estudi, aixoplugat de la realitat). Aquesta obsessió pel control, finalment acceptada per tots, va drenar tant en el costum que el cinema rus contemporani encara és incapaç de resoldre convenientment aquesta qüestió. Per exemple, en la Moscow School of New Cinema, l'escola de cinema on he fet classes a Moscou, no tenien cap material per gravar so, però havien construït un auditori.

**Aquest desajustament del qual parles és, en efecte, una prova de la part material del so, més enllà de la veu en off: sovint, la veu d'un actor és tan plàstica i permet veure tant com la imatge. Com per exemple Jeanne Balibar a la teva pel·lícula, *L'Idiot* (Pierre Léon, 2008). Balibar que, en la seva dicció, té una mica de «Guitryesc», a la meua manera de veure...**

Sí, és el que deia sobre la capacitat purament visual del so. D'altra banda, estic convençut que les variacions, melòdiques i rítmiques, obliguen el cos sencer a realitzar una composició física particular. Potser caldria preguntar a un sord si això que dic té sentit. Veure què sent davant de, per exemple, *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer, 1969). La conversa pascaliana entre Trintignant i Vitez es transforma en quelcom visible gràcies a l'entonació, i a l'expressió, les mirades i els gestos que implica? M'agrada creure que sí.

**Sé que no creus gaire en tot allò que se'n diu «direcció d'actors», però, creus que existeix alguna cosa que se li assembla pel que fa a la veu dels actors? Una direcció de veus, gairebé en els mateixos termes que un director d'orquestra?**

Siguem precisos: no crec en cap mètode de direcció d'actors al cinema. En primer lloc, per la seva heterogeneïtat intrínseca. En segon

perquè, simplement, la tècnica discontinua d'un rodatge no permet cap construcció lògica del personatge. Quan començo a pensar amb serietat en la pel·lícula que vaig a fer, escolto, en primer lloc, les veus dels actors, i provo d'imaginar el que donarà aquesta mescla de timbres. És cert que tinc l'avantatge d'escriure directament per als actors que ja he escollit i, fins i tot si quan comencem a rodar el repartiment no és exactament el mateix que hi havia previst, sempre queda una idea global, un so particular, propi a la pel·lícula, que es forma malgrat els canvis de càsting. El paper del general Epanchin estava destinat a Pascal Gregory, i vaig haver de reemplaçar-ho jo mateix una mica d'imprevist, però això no va canviar a un nivell fonamental la relació entre les veus. La meua veu és menys interessant que la seva, més pobra, més estreta, però li vaig demanar a Rosalie Revoyre, la tècnica de so de la pel·lícula, que m'ajudés a mantenir-la en un registre baix. I crec que, més o menys, ho vam aconseguir. Quan rodo, acostumo a tenir més aviat la idea de reunir tipus d'actors molt diversos. El dramaturg rus Vsevolod Meyerhold va dir en una ocasió que un repartiment heterogeni és la garantia d'una catàstrofe inevitable. Té raó, pel que fa al teatre. Al cinema, allò que posa l'èxit en un compromís és l'homogeneïtat. Reprenent la teva analogia musical, per a mi el cinema es troba més a prop de Stravinski (on tot ha de desconnectar-se sense deixar de sonar junt), que de Bruckner (on tot ha de fondre's en un so únic i poderós).

**Tornem a la veu en off. Amb massa freqüència es va codificar en excés, convertint-se en un fenomen genèric, quelcom que formava part d'aquesta retòrica, d'aquest llenguatge propi d'una època, del cinema clàssic. Un espectador casual sovint no pot veure més enllà d'aquest fenomen, i per això aquesta veu en off sempre resulta massa ingènua als espectadors superficials d'avui dia. Podries pensar en exemples que s'allunyessin d'aquest ús, com el cas ja evocat d'Orson Welles, per a qui la veu en off va ser ràpidament un mitjà per parlar en primera persona en les seves pel·lícules?**

Sí, Welles, per descomptat, i potser per això sento cap a ell una immensa tendresa, fins i tot quan les seves pel·lícules no m'agraden particularment. Per a mi és el verb fet carn, com també, en certa mesura, ho són Lionel Barrymore, Barbara Stanwyck, Delphine Seyrig, Faina Ranevskaja... Són actors als quals veiem si tanquem els ulls, i als quals sentim si ens tapem les orelles. Són veus que caminen. Veus en off visibles.

Particularment, m'agrada molt l'ús retòric de la veu en off al cinema hollywoodenc, precisament perquè té a veure amb la retòrica. La retòrica no suporta la mentida, ni la rifada. Implica una gran honestedat i, per tant, claredat en l'elocució: la veu en off ens explica la intriga, aquest és el seu objectiu i la seva utilitat. En ocasions, desplaçant lleugerament el quadre retòric, pot donar lloc a coses molt belles, gràcies a un efecte d'estranyesa i d'espessor narratiu. Per exemple a l'inici de *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1947), en l'escena de l'església.

**Welles també va ser gairebé un pioner en culminar el que se sol denominar pel·lícula-assaig amb *Fraude* (*F. for Fake*, Orson Welles, 1973). Creus que va ser el primer en utilitzar la veu en off com a eina de pensament dins de la pel·lícula, en una manera propera a la d'una part de l'obra de Chris Marker o de Jean-Luc Godard?**

No ho sé. No tinc cap relació amb les pel·lícules de Marker, i la que tinc amb Godard és massa episòdica, tot i que intensa. Però crec que, per a ell, la qüestió ni tan sols es planteja. Les veus, els sorolls, les músiques, els collages de cites, són com els rètols del cinema mut. Té el seu origen més en l'agit-prop i en Vertov que en Madame de la Fayette.

**Moltes de les teves pel·lícules són adaptacions de la literatura russa, traduïdes per tu mateix al francès. Proves de preservar la textura de la llengua russa? Aprofito per dir que crec que un idioma que no comprenem ens transmet la seva matèria en el cinema, tant és que l'entenguem o no, com en l'òpera.**

No, no provo de preservar aquesta textura. Més aviat al contrari, crec que el trànsit d'un idioma a un altre no només és indispensable, també és profitós: així passem d'una societat a una altra. El que m'agrada quan adapto Dostoievski o Txèjov, és buscar què poden explicar d'ells els actors que els interpreten en francès. Ofereix la possibilitat de crear una certa distància, la qual cosa m'és indispensable. Es convida a l'espectador a identificar aquesta distància com una diferència, i és en la diferència on poden apreciar-se les semblances o correspondències possibles. Si poses dues pomes golden l'una al costat d'una altra, doncs bé, tens dues pomes golden. Però si poses una reineta amb una golden, tindràs dues pomes, una de groga, i una altra de groga amb estries vermelles.

Existeix una altra raó: és impossible recrear el ritme del rus en francès. Tractant-se d'una llengua tònica, amb accent mòbil, i essent el francès molt més fix, seria com passar d'una conversa sorollosa a una de xiuxiuejada, amb tota la violència que suposa la suavitat (recordem el que deia sobre això Pascal, que parlava de la dolçor com d'un instrument de tirania). De tota manera, no m'interessen els desbordaments naturalistes que tant d'èxit tenen a França: Tinc la sensació que el sentit ens arriba més quan és articulat amb calma. Aquesta és la veritable amenaça, sense escarafalls. Mira com esclata la tragèdia a les pel·lícules de Hawks o de Tourneur: a mitja veu.

**Els accents estrangers també s'han convertit en aquest devessall naturalista en una manera de codificar els personatges. Biette parlava d'una petjada gairebé xauvinista en la llengua de Bresson<sup>3</sup>. Si penséssim com *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) seria filmada avui dia, segur que l'actor principal tindria accent estranger. El so, mitjançant la veu, gairebé s'ha convertit en una forma d'estigmatitzar el personatge...**

3. Veure l'article de Fernando Ganzo sobre Biette, entre d'altres, al primer número de *Cinema Comparat/ive*

Exacte. I la dirigiria Abdellatif Kéchiche o Maiwenn. I hi hauria una steadycam seguint el lladre per l'estació del metro, i acabaria cantant «Oh Jeanne, pour aller jusqu'à toi/Quel drôle de chemin/Il m'a fallu prendre» amb una música composta per Benjamin Biolay. Tot acabaria en un karaoke, però tanmateix no s'oblidaria d'abordar el problema dolorós de la sobrepoblació a les presons. Quina meravella de projecte! No sé si hi ha xauvinisme en la llengua de Bresson: hi ha una marca de classe, sí, però també és la de l'època en la qual filmava. Si els seus models no s'assemblen evidentment als actors professionals, tampoc no hi ha tanta diferència, des del punt de vista lèxic, entre els diàlegs escrits per Bresson i els de (estic fent una caricatura) Aurenche i Bost. Segons el meu parer, la veritable ruptura arriba després de 1968, quan certes entonacions, cert vocabulari, que no tenien curs en l'espai públic, arriben a través de les notícies, abans de penetrar al cinema.

Dit això, la idea de l'accent com a estigma jo diria que és més aviat cosa del passat (els negres bons, els jueus dolents, els alemanys estúpids, etc.), mentre que avui l'accent s'ha convertit en el signe exterior d'allò a què s'ha donat l'horrible nom de «diversitat». En les cinematografies on el doblatge era (i segueix sent) gairebé una obligació, no es dubtava a l'hora de reemplaçar la veu d'un actor si es considerava que el seu accent deixava entreveure massa, si se'm permet de dir-ho així. No sé quan Claudia Cardinale va poder retrobar la seva preciosa veu ronca, sempre la hi doblaven. Els Soviètics tampoc es veien en situacions compromeses per excés de delicadesa. Alexei Guerman no tenia cap escrúpol, i declarava que els veritables cineastes no recorrien mai al so directe. Això obligaria a tirar a un bon nombre de gent a les escombraries... Encara que Pasolini odiava el so directe, per cert. La qual cosa no li impedia compondre amb molta cura la partitura lingüística de les seves pel·lícules, on es barregen

*Cinema* sobre aquest cicle.

diferents nivells de llenguatge, de dialectes, etc. És l'accent pasolinià. Amb actors que parlaven fluidament el pasolinià: Ninetto, òbviament, Laura Betti...

**La cura del so en les teves pel·lícules està lluny de ser la norma general en les pel·lícules gravades en vídeo digital. Abans comentaves el tractament de la teva veu en *L'Idiot*. Com treballes amb els teus tècnics de so?**

Creus que hi ha una relació amb el digital? Potser en el sentit en què, des de fa diversos anys, s'ha començat a tractar el so com un material en brut, i no com un enregistrament. Passa el mateix amb la música. El nom que li donen a això és «produir». Jo en dic destruir. Els tècnics, no sempre competents, dissequen tota la massa sonora, abans de guardar cada element en la pista reservada amb aquest fi, i després remenen el conjunt fins a obtenir el so que els convé, o que millor dit convé a la llei no escrita del consum cultural. Per exemple, no pots (és a dir, no hi tens dret) rebutjar el Dolby, i menys encara l'estèreo. L'enregistrament del so en un rodatge es realitza sovint pensant inconscientment en la postproducció. Molts tècnics de so (que realitzen també la mescla de so de la pel·lícula, greu error des del meu punt de vista) senzillament no es preocupen per l'articulació, la qual cosa submergeix una bona part dels diàlegs en la boira, però poden passar-se un dia sencer barrejant sons que no pinten res junts. És el que se'n diu «sound design», i jo en dic el so desastre. Aquesta ximpleria (i el mateix passa amb la imatge) m'impedeix simplement seguir certes pel·lícules com *Leviathan* (Lucien Castaign-Taylor i Verena Paravel, 2012), per exemple.

En el cas de les meves pel·lícules, em va costar una eternitat començar a sentir-me'n satisfet. No érem capaços de gravar correctament el so. Fèiem el que podíem, i ho fèiem més aviat malament. Em treia de polleguera. Només podia somiar amb el que hauria pogut escoltar-se! La imatge, per la seva banda, té sempre una factura que,

fins i tot envellida, dóna una idea de la realitat, més enllà del mer envelliment tècnic, que permet identificar una imatge amb una època. Sense parlar del super 8, hi ha alguna cosa interessant i única en la imatge video 8, Hi8 i DV, alguna cosa que l'HD no pot donar. L'HD és ple i pla, és una imatge embotida de la seva pròpia bellesa immaculada. Però els colors són freds, fins i tot els colors càlids, sobretot amb la Canon que tothom empra sense ordre ni concert. Però, encara que no s'hi estigui d'acord, encara que es manqui de gust respecte a això, la imatge conserva aquesta petjada documental. El so, no obstant això, és més discret: cal tenir una gran oïda per distingir un so analògic. Per contra, els defectes tècnics són una cosa que xoca molt ràpidament a cau d'orella. Vaig tenir la sort de comptar amb l'ajut de gent escrupolosa, com Serge Renko, en moltes de les meves pel·lícules, o Christophe Atabekian i Anne Benhaïem. No eren tècnics de so, però almenys podíem intentar alguna cosa. Crec que, malgrat tot, el so d'*Oncle Vania* (Pierre Léon, 1997) és interessant (les escenes nocturnes són tal com jo les sentia), i també el de *Le Dieu Mozart II* (Pierre Léon, 1998). Però no és fins a *L'Adolescent* (Pierre Léon, 2001) que el so comença realment a prendre forma. Hauria d'esperar encara set anys més, i a començar a treballar amb Rosalie Revoyre, per obtenir per fi la qualitat que buscava.

**També hi ha pel·lícules, com *Le Brahmane du Komintern* (Vladimir Léon, 2004), en les quals tu mateix has estat tècnic de so. Aquest treball de captació de sons t'ha permès reflexionar sobre la qüestió d'una altra manera?**

És una història curiosa. Vladimir, per a la seva pel·lícula, que seguia les petjades de M.N. Roy, un comunista indi molt pintoresc i viatger, havia de rodar una part a Moscou, i volia comptar amb algú que fos capaç de parlar rus en l'equip tècnic. Vaig acceptar amb la condició de poder aprofitar l'equip per rodar la meua pròpia pel·lícula en els buits del rodatge del meu germà. Això va donar lloc a la meua pel·lícula *Octobre* (Pierre Léon, 2004), una altra adaptació de Dostoievski. Bé. L'experiència no va ser gaire

fàcil. Tenia algunes nocions, més aviat vagues, i vaig haver d'espavilar-me. El treball de tècnic de so és molt difícil, perquè has d'estar sempre a punt i no queixar-te mai, perquè el realitzador té coses millors a fer que preocupar-se per treure't del teu malestar. Així que em queixava contra mi mateix, m'enredava en els cables, muntava la consola a l'inrevés, m'equivocava de micròfon... Un munt de coses molt divertides. En qualsevol cas vaig acabar aconseguint-ho, i vaig aprendre (una mica) a apuntar a la veu, i a no perdre-la. A Rússia d'això se'n diu «pescar amb canya», i em

sembla molt adient: la veu és quelcom que cal pescar, i és com un peix: àgil i sobirana.

També he après molt interpretant en pel·lícules d'altres. Quan actuo en una pel·lícula, passo molt de temps mirant el que fan els tècnics (en les meves pròpies pel·lícules estic massa ocupat per a fer-ho), en la llum, en el so, en la decoració, en el maquillatge, etc. I el mateix succeeix quan faig classes: aprenc veient com aprenen els estudiants. De vegades tinc la sensació que aprenc jo més que ells. Estan sempre tan distrets... •

#### FILMOGRAFIA DE PIERRE LÉON

*Deux dames sérieuses*, 1988

*Hôtel Washington*, 1993

*Li per li*, 1994

*Le Lustre de Pittsburgh*, 1995

*Le Dieu Mozart*, 1996

*Oncle Vania*, 1997

*Le Dieu Mozart II*, 1998

*Histoire-géographie*, codirigida amb Mathieu Riboulet, 1998

*L'Adolescent*, 2000

*L'Étonnement*, 2001

*Nissim dit Max*, codirigida amb Vladimir Léon, 2002

*Octobre*, 2004

*Guillaume et les Sortilèges*, 2005

*L'Idiot*, 2007

Primers episodis de *Galimafré, carnets de cinéma*, YouTube, 2008

*Biette i Biette Intermezzo*, 2008

*Notre Brecht*, « un film sans pellicule », presentada al Centre Georges-Pompidou de París, en el quadre de la programació *La Dernière Major !* (Serge Bozon, Pascale Bodet), 2010

*Par exemple, Electre*, codirigida amb Jeanne Balibar, 2011

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BIETTE, Jean-Claude (2001). *Cinmanuel*. París, Éditions P.O.L.

## FERNANDO GANZO

Redactor en cap de *So Film España*, membre del consell de redacció de la revista *Lumière* i col·laborador de *Trafic*. Doctorand en Ciències Socials i de la Informació per la Universitat del País Basc, on ha impartit classes de cinema dins del departament de Pintura de la facultat de Belles Arts com a part del seu programa de beques, i ha participat en grups de recerca externs a la facultat basca, tals

com Cinema i Democràcia, de la fundació Bakeaz. També va obtenir un Màster en Història i Estètica del Cinema per la Universitat de Valladolid. Ha programat sessions de cinema d'avantguarda a la Filmoteca de Cantàbria. Alguns dels seus projectes de recerca han versat sobre Alain Resnais, Sam Peckinpah, o l'aïllament del personatge a través de la posada en escena, entre d'altres temes.

# Sons amb els ulls oberts (o continui descriuint perquè jo vegi millor). Entrevista a Rita Azevedo Gomes

Sounds with open eyes (or keep describing so that I can see better). Interview to Rita Azevedo Gomes.

---

Álvaro Arroba

## RESUM

En aquesta conversa, Rita Azevedo Gomes –cineasta i programadora a la Cinemateca Portuguesa– analitza des de la seva pròpia pràctica i la seva experiència d'espectadora la relació entre la veu en off i la imatge, seguint la idea de Manoel de Oliveira que la paraula és imatge, i el so ha d'obrir els ulls o fomentar la visió, que exemplifica en *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000). La cineasta se centra després en les seves pel·lícules *A Vingança de uma Mulher* (2012) i *Frágil Como o Mundo* (2002) per comentar, a partir de diferents exemples, l'ús de la paraula poètica o el procés de creació sonor. Després, Rita Azevedo aborda el treball del sonidista, cineasta i col·laborador seu, Joaquim Pinto, i finalment la relació entre Manoel de Oliveira i João Bénard da Costa a partir del documental que va realitzar sobre ells, *A 15ª Pedra* (2007).

## PARAULES CLAU

Voz en off, sonido directo, sonido / imagen, cine portugués, conversación filmada, Manoel de Oliveira, João Bénard da Costa, Joaquim Pinto, João César Monteiro.

## ABSTRACT

In this conversation, Rita Azevedo Gomes –filmmaker and film programmer at Cinemateca Portuguesa– analyzes from her own practice and experience as a spectator the relationship between the voice-over and the image, following Manoel de Oliveira's idea that the word is an image, and that sound should open the eyes or encourage vision, which is exemplified in *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000). The filmmaker, then, focuses on her films *A Vingança de uma Mulher* (2012) and *Frágil Como o Mundo* (2002) to explain, with different examples, the use of the poetic word or the creation process of a soundtrack. Later, Rita Azevedo approaches the work of the sound technician, filmmaker and colleague Joaquim Pinto and, finally, the relationship between Manoel de Oliveira and João Bénard da Costa from the documentary that she directed about them, *A 15ª Pedra* (2007).

## KEYWORDS

Voice-over, direct sound, sound / image, Portuguese cinema, filmed conversation, Manoel de Oliveira, Joao Bénard da Costa, Joaquim Pinto, João César Monteiras.

L'ús de la veu en off és una tendència del cinema portuguès molt més pronunciada potser que en qualsevol altra cinematografia. En aquest sentit, podríem començar parlant de *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000), que probablement sigui l'apoteosi d'aquesta tradició.

A *Branca de Neve* ja no només és veu en off: la veu és la pel·lícula. La vaig anar a veure a una sala de cinema i ho vaig fer amb els ulls oberts. Mirant la pantalla me'n recordava d'en João César explicant que havia tingut un problema en fer l'etalonatge dels negres. I, de sobte, hi ha una escena en què la Blancaneu està parlant amb el Príncep i veu la madrastra ben lluny besant el caçador sota un arbre. El Príncep li està descrivint l'escena («vegi ben lluny, l'altra està besant el caçador...») i li diu «Mira cap allà», i ella respon «No, no vull mirar, continua descrivint perquè jo vegi millor». Aquesta escena és, per mi, clau a *Branca de Neve*. La Blancaneu dient «No, no vull veure, continua explicant-me, continua dient-me, perquè jo pugui veure millor». És un joc extraordinari! Quan vaig escoltar allò, de sobte, vaig veure realment la brisa, el pont... fins i tot vaig veure els colors: la madrastra de grana (no sé si realment era grana), però estava veient tots els colors. I de sobte ella diu, «No em facis mirar cap allà, no vull obrir els ulls, continua parlant, continua parlant». La veu en off és una mica això. A més, quan de petits escoltem històries, veiem tot el que sentim. Quan ens expliquen una història, la veiem immediatament. Si en el film hi ha una veu en off, a més del que les persones estan veient, la veu, la narració, addiciona una altra imatge que ve del que se sent. I, d'alguna manera, per a l'experiència de l'espectador, sembla estar creant una tercera cosa per sobre del so, del diàleg i fins i tot de la pròpia pel·lícula, gairebé com si anés més enllà del film, creant per exemple un personatge absent, algú que no hi és, com si hi hagués una altra persona... La veu en off em pot portar cap a una cosa més onírica. Com si el cinema tornés als principis del cinema, com si fos algú que ja està comentant la pel·lícula o que

està proposant una altra visió de la pel·lícula. Per això m'agrada tant la veu de la narració, la veu que es posa per sobre o per darrere de la pel·lícula, o que surt d'ella.

D'aquesta manera, la veu en off pot fins i tot crear un cert to de fantasia i nostàlgia. I la nostàlgia és una cosa molt nostra, dels portuguesos, encara que jo la intenti evitar cada vegada més. Però hi ha una mena de fixació, de somni, no sé...

En qualsevol cas, com diu Manoel de Oliveira, la paraula és una imatge en si. I tinc aquesta idea molt present perquè crec que el que està en el text, de vegades, no és necessari mostrar-ho a la imatge. Per exemple, en el meu darrer film, *A Vingança de uma mulher* (2012), vaig arribar a la idea que seria una redundància posar la portuguesa com una absent, una boja o histriònica, ja que crec que el text és tan convulsiu, tan visual, que ni era necessari que elles gesticulessin. Per tant, hi ha sempre una línia entre aquesta veu i el que s'està veient, la qual, crec necessari no traspassar... No duplicar les coses, saps? I la veu en off, de vegades, pot portar aquestes conseqüències.

**De vegades, com a *Frágil Como o Mundo* (Rita Azevedo, 2002), fas servir la veu i la cita literària. Com se't va ocórrer posar els textos d'Agustina Bessa Luis, Camões, Rilke o el de Ribeiro?**

A *Frágil Como o Mundo* va succeir que, un cop ja rodat el film, vaig estar llegint Bernardim Ribeiro. I, de sobte, vaig sentir una sintonia enorme entre *Menina e Moça*, que és el millor poema de Bernardim, i *Frágil Como o Mundo*, que em va remetre immediatament a la veu del narrador. Allí, la narració és com si fos una altra capa de la pel·lícula; és la pel·lícula explicada d'una altra manera. Tot aquell poema que es va desenvolupant al llarg de la pel·lícula és com si fos un vel damunt de tot allò. Crec que la veu en off, en aquest cas, funciona una mica com si fos una música. Però la música és una cosa abstracta i la veu en off, en canvi, fa que la imatge passi a ser subjectiva.

És a dir, la càmera objectiva la imatge, posa les coses més properes d'una realitat o d'una imatge de la realitat, mentre que la veu en off les fa subjectives.

**Has arribat a triar algun actor o actriu per la veu que té o com pronuncia un idioma? No em refereixo només per a la veu en off, sinó també pel que aporta la veu al seu cos.**

És clar! Sempre estic buscant aquella veu. En el cas de *Frágil Como o Mundo*, Mário Barroso té una veu que jo crec que és perfecta. Té un portuguès molt bonic. Exactament en un film d'Oliveira, el de Camilo Castelo Branco...

**O *Dia do Desespero* (Manoel de Oliveira, 1992)?**

Sí, la mort de Camilo, exacte. Hi ha allà un pla, després que mori Camilo, en què hi ha tres espelmetes en un cementiri i de sobte la veu de Mário Barroso diu «quin fred, però quin fred insuportable» i aquella veu és extraordinària: està en el més enllà del món. Realment, crec que això succeeix perquè és la veu de Mário Barroso: té un portuguès increïble.

I, després, és clar, m'encanta Luís Miguel Cintra, quan el sento no aconseguixo separar la veu del seu cos, de la persona, i això fins i tot potser dificultaria que fes una veu en off en una pel·lícula meva, o almenys no podria ser una veu anònima. És un actor molt valent perquè accepta fer totes aquelles coses que li demana Manoel de Oliveira i es lliura totalment, entenent perfectament el que està passant allà. Per exemple, a *Cristóvão Colombo – O Enigma* (Manoel de Oliveira, 2007) quan, de sobte, comença a dir aquell poema... Hagué de ser una cosa totalment incòmoda per a l'actor, però ell ho fa extraordinàriament. Sigui com sigui, al llarg del cinema hi ha moltes veus que m'hagués agradat filmar, com la de Margaret Sullavan o la de James Mason, que per mi és la veu del cinema, són el seu to de sarcasme, el seu anglès increïble... Hi ha veus que ens transporten immediatament.

El que em sembla molt interessant, en aquest sentit, és anar a la recerca d'un personatge o una persona que només existeixi per la veu, com va succeir amb Mário Barroso a *Frágil Como o Mundo*. Ell no entra a la pel·lícula, només parla. I em sembla un gran descobriment el d'una veu que no està lligada a la persona i que es queda a l'aire i, de sobte, obre el relat: és com si hi hagués dues pel·lícules, dos relleus o una cosa per sobre de si mateixa.

**Alicia Mendoza ha observat que en les teves pel·lícules la paraula que més usen els personatges, i també sols dir-la tu mateixa, és *espantós*. I ella em deia que a Portugal és una paraula infreqüent ara, que es diuen d'altres sinònims, com magnífic. En certa manera, es podria definir el teu cinema a partir d'aquesta paraula.**

*Espantós* és una cosa meravellosa i encantadora. *Espantós* és que et quedes completament bocabadat d'admiració. No és que sigui antiquada, sinó que mai va ser molt usada. João Bénard da Costa la deia moltes vegades: quan alguna cosa o una pel·lícula l'enlluernava totalment, era un *espant*. Les persones tenen més tendència a dir coses com és una *meravella* o és *fabulós*... *Espantós* és allò que absorbeix tota la teva atenció. Et quedes completament *espantat*, no veus res més. *Espantós* és més que meravellós. Però és graciós que ella se n'hagi adonat. Mai m'hi havia fixat...

**Parlant del so, és impossible que no et preguntis per Joaquim Pinto que, en certa manera, recorre tot el cinema portuguès –si seguim el so de les pel·lícules... Com treballa ell? Com s'enfronta a la banda de so com a relleu de la pel·lícula?**

Creo que Joaquim Pinto és el millor sonidista que hem tingut. I amb una cultura musical infinita i una creativitat *espantosa*. En relació a *A Vingança de uma Mulher*, molt honestament, el meu concepte de banda sonora a la pel·lícula estava molt lluny d'allò que va acabar sent. Tenia,

al meu cap, músiques completament diferents. Quan vaig mostrar la pel·lícula a en Joaquim (crec que a més de tenir un gust increïble, sap molt tècnicament) i a en Nuno, ells es van girar cap a mi i em van dir que era una pel·lícula ultramoderna, no una pel·lícula d'època. Realment volia que, encara que fos una pel·lícula d'època, toqués els nostres dies, d'aquí el narrador i totes aquestes coses. Però llavors, ells van començar a veure que això no podia tenir tot el romanticisme que jo havia pensat. I realment tenien raó; no es podia posar a la banda sonora el que ja està a la imatge. Per tant, es va partir cap a una proposta totalment inesperada, que era la segona escola de Viena. Però és clar, quan van aparèixer aquells sons, jo em vaig quedar una mica descol·locada a la pel·lícula. La coincidència entre imatge i música era, d'una banda, perfecta, però em desconcertava: estava habituada al que tenia al cap. Van passar uns dies fins que vaig aconseguir entrar en aquell projecte i, després, va ser un deliri amb cada cosa que apareixia. Si en Joaquim i en Nuno no haguessin entrat, el film seria molt diferent. I m'agrada aquesta deconstrucció.

**Per què creus que va triar música dodecafònica per a una història tan romàntica? Encara que també tingui una posada en escena una mica distanciada, una mica brechtiana, una mica Schroeter.**

Aquella història que sembla inversemblant en els nostres dies, no ho és tant. De sobte, es converteix en una cosa composta, hi ha una composició per arribar fins allà. Crec que el cinema té molt d'això: té a veure amb la música, és necessari compondre, posar unes coses amb les altres. I, en aquest cas, la música, que no és una música de l'època, és més recent, li addiciona alguna cosa artificial a la pel·lícula. Crec que ho enriqueix perquè sí, realment i com havia previst, hagués posat per exemple Mozart a l'escena del teler, seria un altre film. Per això al principi vaig sentir un desajustament i després vaig entendre que no: que, amb les músiques i sons de Pinto i Nuno, en comptes de patinar damunt de la imatge, el so obria la imatge.

**D'altra banda, quina és la principal aportació de Pinto a l'hora de registrar i concebre una banda de so?**

Quan està en un film proposa moltes coses, és molt imaginatiu i té una capacitat extraordinària de veure coses en el so que nosaltres no veiem. Per exemple, a l'escena d'*A Vingança de uma Mulher*, en el sarau musical, quan aquesta noia es queda al final i hi ha un pla de les seves mans... de sobte, Joaquim Pinto hi va posar el so d'un carruatge allunyant-se. I a mi, que em va semblar estrany, després em va resultar *espantós*. Són petits detalls molt creatius, molt inventius... Té idees extraordinàries.

D'altra banda, recordo que a *Fragil Como o Mundo* vaig tenir problemes en el rodatge i vaig acabar sense so. Ho tenia tot molt previst, però el sonidista se'n va anar i vaig haver de filmar moltes escenes amb diàlegs sense gravar el so, ni tan sols un so de referència. Després, durant el muntatge vaig haver de reconstruir-ho tot, ni jo sé ben bé com m'ho vaig fer, perquè no tenia experiència. En moltes parts de la pel·lícula, per tant, no hi ha ni un sol so del rodatge. I després, vaig fer doblatges i moltes més coses i fou un treball de bojós: hi havia algunes coses dites pels actors, que eren molt joves, que després en el doblatge resultava molt difícil d'entendre o endevinar. En comptes de dir «Vaig a berenar», deien «Vaig a menjar»... i després havíem d'inventar les paraules. Per això, des de la meua experiència, el so directe és meravellós, però el so artificial també. Tinc la idea que, igual que en la filmació d'una imatge, en el registre de so qualsevol mètode pot valer. El fet és que en aquell rodatge també vaig anar a gravar els sons dels ocells, dels boscos... molts dels ambients estan fets per mi i anava cridant a en Joaquim perquè em digués com es feia això. I ell m'anava dient coses pel telèfon i jo, de sobte, entenia el so.

**És interessant aquesta qüestió del so directe o doblat, perquè penso que el cinema portuguès és molt straubià.**

Ho és a partir d'un determinat moment, quan alguns cineastes molt bons comencen a fascinar-se per ell, però no sempre fou així. Me'n recordo de veure els primers Straub a Lisboa, perquè hi havia un director de l'Institut Alemany que programava coses extraordinàries i va fer alguns cicles de Straub. Així que anàvem tots a l'Institut Alemany per veure un cinema que cap de nosaltres havia vist abans. I també hi va ser Straub, va ser una cosa molt important per a nosaltres, amb aquells debats finals... En fi, era una cosa mai vista i era molt forta. Crec que va ser decisiu per a algunes persones del cinema portuguès. Per la meua banda, i justament perquè m'agrada moltíssim Straub, em costarà dir el que vaig a dir, però crec que si el món fos com el veu Straub, jo no seria feliç. Però Straub és granític, és diamant. Una vegada vaig sortir commogudíssima de *Sicília!* (Danièle Huillet i Jean-Marie Straub, 1999) pensant que mai abans m'havia caigut una llàgrima en una pel·lícula seva. Allí, realment, sembla que el diamant abocà una llàgrima. És un film molt commovedor, igual que aquests últims que ha fet. Crec que, de sobte, hi ha allà una altra cosa, d'una solitud enorme, ara sense Danièle. Són preciosos.

**Tu creus que alguna vegada hi ha hagut contagi entre Oliveira i Straub? Sobretot en la manera de tots dos de dirigir els actors, ja que sembla que hi hagi una mena de comunicació entre *O Acto de Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962) i *Crónica de Anna Magdalena* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968, Danièle Huillet i Jean-Marie Straub, 1968). Precisament pel que dius, per com de granítics i diamantins són.**

No sé si ha arribat a existir aquest contagi. En Manoel té una cosa molt seva, que li ve de dins. No és per casualitat que va filmar així la primavera, amb la cerimònia, el ritual, el teatre... Ell diu moltes vegades que el cinema és el teatre filmat. Jo no sé si ho és. Jo crec que el cinema és el cinema. Però ell parteix molt d'aquesta representació. Una vegada, vaig tenir una conversa amb ell per a una pel·lícula que vaig fer i em va dir

que la representació de la vida, cosa que també diu a *A 15ª Pedra* (Rita Azevedo, 2007), és allò que ens distingeix: tenim la necessitat de representar la nostra vida, no hi ha una altra bestiola que es vulgui representar. Tenim aquesta necessitat d'explicar, que ve dels Grecs, de l'oratoría i l'escriptura... La necessitat de narrar fets heroics o dels déus, la necessitat de transmetre la vida és una cosa extraordinària i d'allà ve tot. En Manoel ve d'aquesta línia directa: de la representació, primer l'oratoría, d'explicar la història. Després, de representar la història amb actors representant papers, en comptes de ser només un orador. Després ve el teatre i després el cinema. Crec que per a ell és una cosa després de l'altra. I, per tant, la seva relació és abans de res amb aquest origen.

**M'agradaria que ens parlessis d'*A 15ª Pedra* (2007) i, en concret, de la diferència que hi ha en la pronunciació del portuguès entre João Bénard da Costa i Manoel de Oliveira. Es diria que en Manoel té una espècie de dicció molt més acadèmica, mentre que en João té una pronunciació molt tancada. Què t'aportava en João en aquest sentit? La seva veu, el seu cos i, sobretot, la diferència de dicció amb Oliveira.**

La veu de João Bénard da Costa és una d'aquelles veus que són *saudades*. La veu i la manera de parlar. Sentia un plaer a parlar que enlluernava. Tinc la impressió que el gran talent d'en João era parlar.

**Més que escriure?**

No ho sé... Almenys, sí en relació al que comunicava cap a fora. En João tenia dues fases: una molt tancada, en una cantonada, amb el bolígraf (sempre amb un retolador), fent una lletra que ningú aconseguia llegir, era una mena de cosa secreta. Però, després, l'alegria amb què parlava amb les persones... No conec una altra persona així. Venia a presentar una pel·lícula i, de sobte, era una explosió d'intimitat amb les persones: ens situava tan propers que gairebé em sentia a la seva falda quan parlava amb nosaltres. I, després, tenia una particularitat

(que està una mica present en la pel·lícula): era molt familiar, com si estigués parlant amb els seus néts al costat de la xemeneia o asseguts a la taula. Deia coses molt importants, però amb el mateix aire de qui parla sobre el que es menjarà o del passeig que farà... I tenia aquesta alegria de posar totes les coses en un mateix nivell, ho creuava tot. En Manoel, per la seva banda, és una persona del Nord. I aquí s'ha de, també, diferenciar entre el portuguès del nord i el del sud. En Manoel té una manera de parlar molt religiosa, molt de jesuïta. De vegades amb dificultat en la cerca de les paraules, però molt encertat i també amb molta ironia. I ells s'entenen d'una manera extraordinària. Per això em va agradar tant fer aquesta pel·lícula: perquè vaig assistir a les seves diverses trobades, i els veia aparèixer-se l'un a l'altre amb la mateixa estima i admiració (que no és una cosa fàcil de mantenir). No eren persones que s'estimaven o relacionaven en el sentit d'anar-se'n plegats de vacances. Eren persones que s'admiraven amb una estima profundíssima, però sempre cadascun al seu lloc. Per tant, mai va haver-hi aquella intimitat entre iguals. En Manoel era vint anys més gran, és un senyor, en João era un nen. Així doncs, hi havia una cerimònia en la seva relació que es va mantenir intacta i sempre en aquell to, al llarg dels vint anys en què els vaig veure junts. I jo volia captar la relació entre els dos, com mantenen aquest agradar-se l'un a l'altre, aquesta estima que és infrangible fins a la fi. I aquesta era la idea de la pel·lícula. I, d'altra banda, sóc vint anys més jove que en João. Per tant, hi havia tres graons... I, de sobte, els mirava als dos, amb aquella alegria d'haver-se trobat. Ara que hi penso, me n'adono que era com si ells volguessin, per sobre de tot, donar valor a la seva amistat. Havien de conservar-la intacta, i així ho van fer.

**Em sembla que Oliveira representa una mena de gòtic pur quan parla i, en canvi, João Bénard és com molt barrocs, no? Amb totes les**

**seves inflexions, el que fa amb la veu, també la tonalitat... En Manoel és molt més de formes pures. És molt graciós com es van combinant.**

També hi ha un aspecte important i és que en João mai contradiu en Manoel, mai es permet posar en qüestió el que ell diu, per respecte. Quan vaig fer la pel·lícula no volia fer preguntes ni entrar a l'escena, com és obvi. Però la dificultat en aquest rodatge era que la conversa no tractés única i exclusivament sobre l'obra d'en Manoel. Aquesta tendència podria haver estat molt natural: la gran entrevista a Manoel de Oliveira, el director. Però no era aquesta la meua idea. Volia captar la relació entre tots dos i, per a això, vaig haver, d'alguna manera, d'anar suggerint els temes amb els quals conduir la conversa. O sigui, que parlessin de pintura, del Japó... perquè no es quedessin només parlant de les pel·lícules d'en Manoel. És una cosa que es va aconseguir més o menys a la pel·lícula: expliquen històries, anècdotes, parlen del cinema, parlen de la vida, en fi... En João té aquest aire molt col·loquial de parlar, és com si estigués menjant assegut a taula i parlant amb tu, saps? En canvi, en Manoel no. En Manoel està sempre amb més atenció al que diu, sempre amb humor, també. A més, crec que en Manoel, quan escolta a en João, ja està pensant en el que dirà a continuació. És molt perspicaç perquè, de vegades, si te n'adones, el que diu a continuació no complementa. Ell pensa en el que és important dir a continuació i així porta la conversa per on vol. Però és tot això que jo vaig deixar desenvolupar, que no es calcula. I després, també hi ha una cosa de la qual no ens podem oblidar i és que ells estan farts de parlar durant tota la vida de les mateixes coses. No obstant això, de sobte, el que és interessant en el film, és que acaben per dir coses que ni tan sols havien previst, sigui la qüestió de la *15<sup>a</sup> Pedra*, o la dels signes de Dreyer i el temps. I l'altre diu «Ah, és veritat, mai hi havia caigut!». •

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

DA COSTA, João Bénard (1986). “50 Anos da Cinemateca Francesa, 60 Anos de Henri Langlois”, a *Cinemateca Francesa 50 Anos - 1936-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

### ÁLVARO ARROBA

Llicenciat en Filologia Anglesa. Fundador de la revista *Letras de cine* juntament amb Daniel V. Villamediana. Col·laborador del suplement *Culturals* de *La Vanguardia*, *So Film*, *Diario de Sevilla*, *Archivos de la Filmoteca*, *Panic*, *Rouge*, *Sight & Sound*, *Cinema Scope* o *Lumière*. Editor del llibre *Claire Denis, fusión fría* (2005) per al Festival Internacional de Cine de Gijón. Programador dels cicles «Abierto por reforma. Ficciones tras la muerte del cine»

(ZINEBI, 2011) i «Gonzalo García Pelayo» (Viennale, 2013). Ha contribuït en diversos llibres, entre els quals destaquen *El batallón de las sombras*, *La mirada del vampiro*, *Movie Mutations* (edició espanyola), i a diversos congressos, entre d'altres el MICEC (Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani), o en la taula rodona «Zero en conducta» en el CGAI.

# Algunes qüestions sobre el *mostrar* i el *dir*

## Further Remarks on Showing and Telling

---

Sarah Kozloff

### RESUM

Aquest article examina la persistència de prejudicis generalitzats sobre per què les històries han de “mostrar, no dir”. Rastrejant aquest dogma en les teories literàries de començaments del segle XX, per denunciar els supòsits que ho fonamenten i refutar-los, especialment en el que concerneix a la narració mitjançant veu en off cinematogràfica.

### PARAULES CLAU

Narració, veu en off, *showing vs. telling*, mostrar, dir, narració representada, narració no representada.

### ABSTRACT

This essay examines the endurance of popular prescriptions that stories should “show, don’t tell”. It traces this dogma back to early 20th century literary theorists. Then the essay untangles the presuppositions that underlie this axiom, and refutes them, especially as pertains to the use of voice-over narration in the cinema.

### KEYWORDS

Voice-over narration, showing vs. telling, overt narration, covert narration.

En el meu llibre *Invisible Storytellers* (1988) vaig dedicar algunes pàgines a discutir sobre la procedència d'un dels prejudicis més influents entorn de la veu en off: la preferència dels crítics pel *mostrar* enfront del *dir*. Com que aquest dogma encara està àmpliament estès, m'agradaria reprendre la qüestió. Els termes "mostrar" i "dir" s'han infiltrat en camps molt diversos: en comentaris sobre les paraules i les imatges; en la teoria literària i la teoria narrativa; en consells populars sobre escriptura creativa; en pel·lícules documentals o de ficció; i tant en diàlegs filmats com en el principal objecte que ens ocupa, la veu en off cinematogràfica.

Una de les principals diferències entre els novel·listes del segle XIX, com Tolstoi, Thackeray, o George Eliot, i els escriptors de començaments del XX, és que els primers incloïen més passatges expositius i comentaris. Prenguem, per exemple, la primera frase d'*Anna Karenina*: «Totes les famílies felices s'assemblen: les desgraciades ho són cadascuna a la seva manera». Els autors moderns, en canvi, presenten les seves històries sense aquestes guies, de forma més "escènica", com veiem a la primera frase d'*El gran riu Two-Hearted* de Hemingway: «El tren seguí el seu camí fins a perdre's de vista, tombant per un dels pujols d'arbres cremats». Per temptador que sigui adscriure aquest canvi al naixement del cinema, en realitat aquesta evolució de la tècnica narrativa precedeix els Lumière; pels volts de 1850 Flaubert ja va desterrar la veu de l'artista de les seves creacions, i el seu seguidor Guy de Maupassant, que va morir el 1893, encarna molt bé aquest estil escènic.

Percy Lubbock, autor i acadèmic britànic, amic de Henry James, va publicar el 1921 *The Craft of Fiction*. En aquest estudi diferencia entre dos usos del punt de vista: «en un cas el lector s'enfronta al narrador i l'escolta, en l'altre s'enfronta a la història i l'observa». Lubbock afavoreix la segona opció, «l'escena que evoca és contemporània, i aquí està, podem veure-la tan bé com ell. Ens està "dient" coses, per descomptat, però aquestes coses són tan immediates, tan perceptibles, que la maquinària d'aquest "dir"

a través del qual arriben a nosaltres, passa desapercibuda; la història sembla explicar-se a si mateixa» (1957: 111, 113).

Aquesta anàlisi de Lubbock sobre quines opcions formals prendre, fou aviat replicada per altres crítics i acabà convertint-se en dogma. Ford Madox Ford reclamava que el novel·lista ha d'«evocar i no dir» (1930: 122). En el número inaugural de la revista literària *The Southern Review*, el 1935, Ford va escriure:

«Ja en temps de Flaubert, el novel·lista havia advertit amb inquietud que, si l'autor està perpètuament distraient l'atenció del lector amb les seves reflexions, la història perd interès. Algú ho va assenyalar a *Vanity Fair* quan Thackeray construeix a poc a poc un estat d'apassionant interès, gairebé podem escoltar les respiracions i pressentiments de Becky Sharp a la vigília de Waterloo i, de sobte, tota la il·lusió cau a trossos. Estem de nou en el nostre estudi davant del foc, llegint un llibre fet de coses inventades» (1935: 22-23)

El 1950 una antologia de relats curts comentats, *The House Of Fiction*, advoca per «la impressió directa de l'existència». Els seus experts legislen així:

«L'autoritat legítima de l'autor no radica a dir-nos que l'escena és tal, que aquesta gent va fer certes coses, i que el que van fer significava això o allò altre; radica més aviat a convèncer-nos que l'escena, els personatges i el significat s'ententeixen en un patró dinàmic, en el qual podem creure més enllà de la personalitat de l'autor» (Gordon i Tate, 1950: 621)

Reaccionant en contra dels dogmes crítics dels anys cinquanta, l'acadèmic nord-americà Wayne Booth va publicar *La retòrica de la ficció*

el 1961. Booth sentia que el que havia començat com una descripció d'opcions autorals s'havia acabat convertint en un dogma prescriptiu, que infravalorava els grans novel·listes del XVIII i del XIX. De manera crucial, Booth va qüestionar també les implicacions ètiques d'aquest dogma, valorant si amagar la mà o el judici de l'autor no conduïa més aviat a dilemes morals.

*La retòrica de la ficció* va tenir un impacte enorme en els cercles literaris i en el florent camp de la teoria narrativa. Gérard Genette va anotar el 1972 que els seguidors de Flaubert i Hemingway creien en «fer-nos oblidar que hi ha un narrador explicant». De tota manera, Genette recorda que «Mostrar només pot ser *una forma de dir*, i d'aquesta manera consisteix tant a *dir* el màxim possible, com a *dir-ho* el menys possible». El traductor de Genette a l'anglès inclou l'original francès: «en *dire* le plus possible, et ce plus, *le dire* le moins possible» (1980: 166). En dècades recents la narratologia ha substituït *el mostrar* vs. *el dir* per terminologia més precisa, com ara *narració no representada* vs. *representada* o *narració mimètica* vs. *diegètica*. Però en línies generals, els teòrics i narratòlegs no afegeixen judicis de valor a aquestes opcions, permetent a cada artista desenvolupar els seus propis mètodes segons les necessitats del text (Rabinovitz, 2005).

Però els consells prescriptius perduren en classes d'escriptura creativa i en el discurs popular. Teclejar “Show, don't tell” a *Google* dona *mig milió* de links el 2013. Prenguem, per exemple, un article recent de Noah Lukeman a la revista *The Writer*, dirigit a escriptors novells. Lukeman, agent literari i editor, aconsella:

«Un escriptor pot aturar-se i dir-nos tot sobre un personatge, però al final es convertirà en quelcom insignificant, una lletania de fets, no millor que una enciclopèdia o un diccionari. El treball de l'escriptor és mostrar-nos com són els seus personatges, no pel que diu sobre ells, o el que diuen sobre si mateixos, sinó a través de les seves accions» (1999: 9).

De manera similar, la popular bloguera Grammar Girl proclama, «La bona escriptura tendeix a esbossar una imatge en la ment del lector en lloc de simplement dir-li què pensar o creure» (2010).

Així que aquest dogma influencia encara la recepció popular. És més, crec que privilegiar la narració *no representada* per sobre de la *representada* està darrere dels persistents titubeigs de moltíssims cineastes a l'hora d'usar veu en off, i del dictamen dur i instantani de tants crítics i espectadors quan es fa servir. Sóc l'única persona que conec que prefereix la versió de l'estudi de *Blade Runner* de 1982, amb la veu en off *neo noir* de Deckard, enfront de l'edició del director de 1993 en què Ridley Scott la va excloure. Un usuari d'*Amazon.com* decreta inequívocament que el muntatge del director és molt preferible perquè elimina «la ridícula i redundant narració en off».

La prescripció facultativa del *mostrar* per sobre del *dir* està entreteixida amb diversos prejudicis eternament repetits sobre els autors, les històries i els receptors (literaris o cinematogràfics, de ficció o de no ficció). M'agradaria desembolicar alguns d'aquests supòsits.

**Prejudici 1) Les narracions han de ser transparents, mantenint el narrador encobert perquè,**

**Prejudici 2) Les narracions han d'involucrar el lector/espectador mitjançant el text, mai permetent que el públic se centri en el narrador o la manera de narrar.**

En estudiar els efectes emocionals de la narració, els psicòlegs Melanie Green, Timothy C. Brock i Geoff Kaufman ofereixen una frase interessant per definir el procés d'immersió en un món ficcional: afirmen que els lectors són “transportats”. Argumenten que «un dels elements clau del gaudi d'una experiència audiovisual és que allunya les persones de la seva realitat mundana endinsant-les al món de la història» (2004: 311).

Aquesta metàfora es torna literal en el curt que precedeix les projeccions en la cadena de cinemes Regal Cinema, reproduït abans de cada pel·lícula, que sol·licita als membres del públic que apaguin els seus telèfons mòbils i es mantinguin callats durant la projecció. El tràiler convida l'espectador a pujar-se a un monorail futurista i màgic, un vehicle que ens portarà a llocs fascinants.

Presumiblement, si un narrador ens “diu” alguna cosa, passa de no ser representat (encobert) a ser representat (manifest), ens sentirem expulsats d'aquest mecanisme de transport màgic, de males maneres, i el plaer d'escapar de la nostra pròpia existència tediosa s'espallarà.

Mentre la narració clàssica hollywoodenca gairebé sempre –no sempre– posa cura a aconseguir una transparència sense fissures, sabem que es tracta tan sols d'un estil (influent) de fer cinema, no de l'únic. A *Mi tío de América* (*Mon Oncle d'Amérique*, 1980) d'Alain Resnais, la narració en off del Professor Henri Laborit ens recorda contínuament que els personatges no són més que ratolins de laboratori reaccionant a l'estrès ambiental. La nostra implicació en les seves històries és pertorbada per la força, però connectem amb la pel·lícula a un altre nivell: tenint en compte les teories conductuals del professor, preguntant-nos fins a quin punt encaixen amb les nostres pròpies vides.

Resnais, per descomptat, pertany a una tradició del cinema modern europeu, un corrent en què els cineastes trencaven sovint amb la linealitat del narrat per explorar nous mecanismes narratius. Però la popularitat de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Corre Lola, corre* (*Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998), *Memento* (Christopher Nolan, 2000) o *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) demostra que experimentar amb les estructures narratives –fent que ens centrem en el discurs narratiu tant o més que en la història– intriga encara a moltíssims espectadors.

**Prejudici 3) Mostrar és més vívid, expressiu i potent que dir. Resumint, dir és avorrit.**

De debò? Com vaig detallar en el meu llibre *Overhearing Film Dialogue* (2000), un dels beneficis únics que la parla atorga a les pel·lícules és la possibilitat d'escenes centrades en el relat oral. L'exemple que acostumo a estudiar amb els meus alumnes és una escena de la pel·lícula argentina *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985), quan l'Ana li explica a l'Alicia les seves vivències després de ser segrestada i torturada per la junta militar. La càmera es focalitza en plans propers i contraplans de l'Ana mentre relata aquell trauma a la seva amiga d'infància. L'espectador observa l'efecte de la història en l'Alicia: com passa d'una embriaguesa ximple a l'empatia i l'horror, fins a oposar resistència a les ramificacions de la història de l'Ana.

De la mateixa manera, cap de les accions del Capità Quint a *Tiburón* (*Jaws*, 1975), i cap dels plans que d'ell filma Spielberg, aconseguen capturar la seva personalitat tant com l'escena en què explica una història que li va succeir durant la Segona Guerra Mundial, a bord de l'*U. S. S. Indianapolis*. Durant aquesta escena parlada, en la qual *no passa res* visualment, tota l'acció està condensada en les seves paraules:

«Un submarí japonès va disparar dos torpedes al costat del vaixell. Jo havia tornat de l'illa de Tinian, de Leyte, on havíem lliurat la bomba, la que havia de ser per a Hiroshima. Mil cent homes anaren a parar a l'aigua. El vaixell es va enfonsar en dotze minuts. No vaig veure el primer tauró fins mitja hora després: un tigre, de quatre metres. Sap vostè com es calcula això estant a l'aigua? Dirà que mirant des de la dorsal fins a la cua.

Nosaltres no sabíem res. La nostra missió de la bomba es va fer tan en secret que ni tan sols es va radiar un senyal de naufragi. No se'ns va trobar a faltar fins a una setmana després.

Amb les primeres llums del dia van arribar molts taurons, i nosaltres

anàrem formant grups tancats. Una cosa semblant [*comença la música*] a aquells antics quadres de batalla, igual que el que havia vist en una estampa de la de Waterloo. La idea era que quan el tauró s'apropés a un de nosaltres comencés a cridar i a xipollejar, i de vegades el tauró se n'anava... però altres vegades romania allà. I d'altres es quedava mirant-te. Fixament, als ulls. Una de les seves característiques és... els seus ulls sense vida, de nina, ulls negres, quiets. Quan se t'apropa es diria que no té vida... fins que et mossega, aquells petits ulls negres es tornen blancs, i llavors... Llavors se sent un crit terrible i espantós. L'aigua es torna de color vermell, i malgrat el xipolleig i la cridòria, veus com aquestes feres s'apropen... i et van esbocinant.

Vaig saber després que aquella alba, vam perdre cent homes. Crec que els taurons serien un miler, que devoraven homes a una mitjana de sis per hora. El dijous al matí em vaig ensopegar amb un amic meu, un tal Robinson, de Cleveland. Jugador de beisbol, bastant bo. Vaig creure que estava adormit. Em vaig apropar per despertar-lo. Es balancejava d'un costat a l'altre igual que si fos un saltamartí. De sobte es va bolcar, i vaig veure que havia estat devorat de cintura cap avall.

Al migdia del cinquè dia va aparèixer un avió de reconeixement. Ens va veure i va començar a volar baix per identificar-nos. Era un pilot jove, potser més jove que el Sr. Hooper. Que com dic, ens va veure i tres hores més tard va arribar un hidroavió de l'armada que va començar a recollir-nos. I sap una cosa, van ser els moments en què vaig passar més por... esperant que m'arribés el torn. Mai més em posaré una armilla salvavides.

D'aquells mil cent homes que van caure a l'aigua, només quedem tres-cents setze: la resta els van devorar els taurons el 29 de Juliol de 1945. No obstant això, lliurarem la bomba»

La història d'en Quint barreja vívids detalls visuals (els taurons tenen ulls de nina, negres; Herbie Robinson balancejant-se com un saltamartí); informació expositiva (la missió era tan secreta que no es va enviar cap senyal de socors); referències als presents (el pilot era més jove que el Sr. Hooper); i una confessió dels seus propis sentiments (en Quint estava atemorit esperant que el rescatessin). I mentre Robert Shaw explica la història, la càmera enquadra el seu rostre i els d'aquells que l'estan escoltant. L'espectador estudia aquesta cara demacrada que roman en el pla, amb un mig somriure avergonyit, mentre explica l'horrorós relat. No necessitem veure els taurons a l'aigua; els veiem poderosament en la nostra ment, millor del que podrien replicar-se amb qualsevol efecte especial.

Lluny de ser menys vívides que les imatges, les paraules poden –de fet– ser molt *més* específiques. Sense l'ancoratge de la paraula, les imatges poden surar a la deriva. En visitar una exposició de fotografia sempre llegim els títols a les parets, i només en incorporar la informació de data i lloc sentim que podem processar les imatges. Els cineastes solen filmar on el seu pressupost els permet perquè saben que les pastures canadenques poden substituir La Gran Plana, Vancouver pot ser Nova York, o les Filipines Vietnam, tan sols amb un esment verbal.

L'obertura d'*Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) il·lustra l'habilitat de les paraules per ser més precises que les imatges:

«El 3 de Setembre de 1973, a les 18 hores, 20 minuts i 32 segons, un borinot de la família de les Calliphora, capaç de batre les ales 14.000 vegades per minut, s'instal·lava al carrer

St. Vincent, de Montmartre. En el mateix instant, en un restaurant a prop del Moulin de la Galette, el vent es colava com per art de màgia sota unes estovalles fent ballar unes copes sense que ningú ho veiés. Al mateix temps, a l'Av. Trudaine 28, cinquè pis, del districte nº 9 de París, Eugène Colère, tot tornant de l'enterrament del seu millor amic Emile Maginot, esborrava el seu nom de l'agenda. Sempre en aquest mateix instant, un espermatozoide proveït d'un cromosoma X pertanyent a Raphaël Poulain se separava de l'escamot per arribar a un òvul pertanyent a la Senyora Poulain, de soltera Amandine Fouet. Nou mesos després naixia Amélie Poulain»

Les imatges mostren una mosca, dos gots sobre unes estovalles blanques que aletegen pel vent, un home que sospira en esborrar un nom de la seva agenda, un metratge passat de moda amb esperma, una dona embarassada, i un bebè que neix. Però tots els detalls específics que ancoren expressivament les imprecises imatges –la data, els llocs, la simultaneïtat, la velocitat de l'aleteig de la mosca, el fet que l'home vingui del funeral del seu millor amic, que el bebè sigui l'Amélie del títol– provenen de la narració en off. La veu en off institueix la ironia espavilada de la pel·lícula mitjançant un bricolatge postmodern d'arcans científics, una immersió en diversos estats emocionals, i una evident autoconsciència. En termes de l'ofici, mentre el pla mostra la taula i els gots, només la veu en off és capaç de transmutar aquest moment en el gag dels dos gots ballant sense ser vistos, però en els quals sí repara el narrador.

**Prejudici 4) Mostrar és més subtil que dir. Dir és menys artístic perquè és massa cru, massa directe.**

No estic convençuda que la subtileza sigui l'apoteosi de tot art. Apreciem determinades obres

artístiques per la seva claredat i el seu caràcter explícit: *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), per exemple, no és precisament subtil, ni ho són *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Hitchcock, *Z* (1969) de Costa-Gavras o *Los miserables* (*Les Misérables*, 2012) de Tom Hooper. De la mateixa manera, la veu en off explícita no mereix ser menyspreada d'entrada; de vegades una retòrica directa pot connectar eficaçment l'espectador amb el material i els personatges.

En segon lloc, com vaig tractar de demostrar a *Invisible Storytellers*, la narració en off pot ser una eina cinematogràfica ideal per generar ambigüïtat, ironia i fascinació. Quan afegeixen una pista parlada, els cineastes creen congruències i/o conflictes amb la banda d'imatges. Com se suposa que hem d'entendre el comentari planer de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Buñuel? Per què fa servir William Wyler dos narradors diferents a *The Memphis Belle* (1945)? Com de fiable és Henry Hill (Ray Liotta) com a narrador en primera persona d'*Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990) de Scorsese?

Al començament de *Dos o tres cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), Godard il·lustra que fins i tot una veu en off aparentment “redundant” és tot menys això. Sobre el pla d'una atractiva jove a la balconada d'un apartament murmura:

«Ella és Marina Vlady. És una actriu. Porta posat un jersei blau nit amb dues ratlles grogues. És d'origen rus. Té el cabell castany o negre clar... No n'estic segur»

Després que Vlady parli directament a càmera, citant Brecht, Godard repeteix aquesta mateixa informació amb petits canvis:

«Ella és Juliette Janson. Viu aquí. Porta posat un jersei blau nit amb dues ratlles grogues. Té el cabell castany o negre clar... No n'estic segur. És d'origen rus»

Quines conclusions extreure d'aquests murmurs? La diferència crucial entre aquestes dues introduccions és que Godard ens desplaça de l'actriu al personatge, però la nostra suspensió de la incredulitat sobre la "realitat" de Juliette es compromet per sempre. Encara més compromesa queda la nostra fe en l'omnisciència del narrador; no pot ni tan sols decidir de quin color és el seu cabell. Però el més important, en aquesta obertura l'espectador dubta radicalment sobre la seva competència per descodificar el text. Després d'aquesta primera introducció, Vlady gira el cap i la veu en off murmura: «ara ella mou el seu cap a la dreta, però això no significa res». Després de la segona introducció, Juliette gira de nou el cap, i Godard ens diu, «ara ella mou el seu cap a l'esquerra, però això no significa res». Els colors del seu suèter i del seu cabell (que podem veure per nosaltres mateixos) importen tant que els esmenta dues vegades, però se'ns diu explícitament que els seus moviments són insignificants. Quins detalls són significatius i quins no? Aquesta veu en off redundant posa a prova poderosament els nostres hàbits de visionat.

Amb menor radicalitat, però igual de misteriosa, la narració en off de *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, 1994), de Scorsese, s'ententeix amb la càmera per relatar els costums d'una família adinerada de novaiorquesos de classe alta el 1870. Per exemple, durant la seva visita a la casa de la Senyora Manson Mingott el narrador afirma plàcidament:

«De moment, la Senyora Mingott estava satisfeta que la vida i la moda fluïssin al nord cap a la seva porta, i d'anticipar ansiosament la unió de Newland Archer amb la seva néta May. En ells, dos de les millors famílies de Nova York s'unirien finalment»

Mentrestant, la càmera passeja per l'escala examinant els quadres que hi ha penjats, i culmina en la pintura de dos indis nadius arrencant la cabellera d'una dona blanca. Petulant, pagada de si mateixa, immensament rica i tan grossa que

amb prou feines pot moure's, la Senyora Mingott i la seva dominació s'han edificat –i se sustenten encara– sobre una violència rapaç, una violència de la qual es delecta secretament.

Jean-Luc Godard, Terrence Malick, Martin Scorsese i altres cineastes enriqueixen habitualment les seves pel·lícules mitjançant la narració en off, multiplicant les capes de lectura. Però els misteris de la veu en off no es limiten a l'art d'autors consagrats. A un altra banda (2012) vaig examinar una mostra de comèdies romàntiques britàniques i nord-americanes, incloent *Fuera de onda* (*Clueless*, Amy Heckerling, 1995), *Alta fidelidad* (*High Fidelity*, Stephen Fears, 2000), *El diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001), *Un niño grande* (*About a Boy*, Chris Weitz i Paul Weitz, 2002), *¡Olvidate de mí!* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004), *Especialista en ligues* (*Hitch*, Andy Tennant, 2005), *La camarera* (*Waitress*, Adrienne Shelly, 2007) i *(500) días juntos* (*500 Days of Summer*, Marc Webb, 2009). Totes elles realcen les seves històries incorporant narració en off –en primera o tercera persona– per forjar de vegades una connexió més íntima entre l'espectador i el personatge, o per tenyir-ho tot d'ironia.

**Prejudici 5) Mostrar permet major ambigüitat i participació que dir, així doncs,**

**Prejudici 6) Mostrar és més democràtic, mentre dir és més autocràtic.**

No estic en absolut segura que la mostració cinematogràfica –per exemple, presentar una acció sense títols expositius o veu en off– impliqui *necessàriament* ambigüitat. Com argumenta acuradament Tom Gunning a "Narrative Discourse and the Narrator System", tot el que se situa a posta davant d'una càmera, es fotografia d'una determinada manera, i s'edita en el muntatge final, serveix per atorgar informació a l'espectador: narra. El rostre del Personatge X (tan delicadament il·luminat, amb tot el saber fer de l'actriu) ens diu que se sent ferida pel comentari del Personatge Y. El primeríssim

primer pla del Personatge Z indica que està ponderant el seu següent moviment, o recordant alguna cosa. La subjectiva del Personatge A mostra que s'ha adonat que les seves antagonistes li han tallat l'única ruta de fugida. Des d'un pla zenital omniscient, nosaltres els espectadors podem veure el que els personatges no poden veure: que la gegantina ona, el tren en fuga o el monstre prehistòric són a punt d'abalançar-se sobre uns innocents desprevinguts. En cada cas la pel·lícula transmet informació narrativa tant o més que si un narrador xerraire parlés en veu alta. La claredat de l'estil hollywoodenc fa que Bordwell ho descriu com un cinema "excessivament obvi".

Per exemple, quan, al final de *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), Will Kane (Gary Cooper), llança la seva placa de xèrif a la pols, disgustat, l'espectador comprèn: llevar-se la placa = renunciar al càrrec; llançar a la pols = disgust per la covardia de la gent i rebuig a ajudar-los contra la banda de Frank Miller. El públic no té cap opció per elucubrar altres explicacions, com ara que la placa simplement molesta a en Will, o que encara estima la gent de Hadleyville.

I aquest tipus de narració visual òbvia, tipus emplena-els-buits, té lloc també en d'altres cinematografies: a *La huelga* (*Stachka*, Sergei Eisenstein, 1925) quan Eisenstein talla de la policia massacrant obrers a un bou essent sacrificat, l'espectador no és lliure d'interpretar el muntatge com una mostra de com l'amo de la fàbrica prepara un copiós festí per als seus estimats empleats.

És més, malgrat els arguments d'André Bazin sobre com, a diferència del muntatge, la profunditat de camp permet major democràcia i ambigüitat, molts plans en profunditat guien l'espectador cap a la conclusió desitjada pel cineasta. Prenguem, per exemple, el famós pla de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) que mostra Susan Alexander Kane intentant acabar amb la seva vida. Cap narrador exclama: «Susan intentà suïcidar-se»,

però els espectadors no són precisament lliures de ponderar altres possibilitats, com que Susan pugui estar borratxa, malalta o simplement ignorant Kane rere la porta. El públic no té més elecció que integrar els elements visuals: got + cullera + ampolla de medicina + Susan en la foscor respirant costosament + falta de resposta als cops i trucades a la seva porta = intent de suïcidi.

Fins i tot encara que mostrar *pugui ser* de vegades menys assertiu que explicar, en oferir dades expositives o comentar determinats successos (molts plans i escenes de *La aventura* [*L'avventura*, 1960] d'Antonioni no fan avançar la narració sinó que generen ambigüitat o es dilaten en l'encant mateix del món físic), és l'ambigüitat sempre i en tots els casos una virtut? Stanley Kubrick assevera enèrgicament: «l'essència de la forma dramàtica és deixar que una idea arribi a la gent sense que sigui dita explícitament. Quan dius alguna cosa directament, no és tan potent com quan deixes que els espectadors ho descobreixin per si mateixos» (Schickel, 2001: 160). Però Kubrick i d'altres no ofereixen cap prova d'aquesta suposició generalitzada. És obvi que en el cas de Kubrick la seva inclinació a l'ambigu ha comportat un alt reconeixement en cercles cinèfils, però ha generat també recels sobre l'ètica de pel·lícules com *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971).

Des del sorgiment del cinema directe en el documental, molts cineastes de no-ficció han sentit que havien de retenir la recerca que havien desenvolupat i les seves pròpies valoracions. Centenars de documentals inclouen únicament entrevistes, material d'arxiu, so directe i escenes originals. I fins i tot així, teòrics com Bill Nichols han demostrat que totes aquestes opcions acaben contribuint a integrar la ideologia de la pel·lícula tant com ho faria qualsevol altra narració. Si jutgem el *mostrar* vs. el *dir* sobre la base de l'ètica i la ideologia, es podria argumentar fàcilment que amagar la pròpia opinió és menys "ètic" que oferir-la obertament. És la pretensió d'objectivitat més ètica que fer-se càrrec de les pròpies opinions?

L'anvers del democràtic és l'"autocràtic". Per descomptat, els narradors de les novel·les del XIX inserien comentaris socials explícits a les seves històries. Però actualment, per a molta gent la narració representada (explicar) arrossega cert tint autocràtic i totalitari. Molts crítics ataquen els narradors que es dirigeixen al lector o a l'espectador directament "com dient-nos què hem de pensar". Richard Leacock, un dels grans documentalistes del moviment del cinema directe, ja actiu en els anys seixanta, va dir una vegada a un entrevistador: «quan noto que m'estan donant la resposta, ho rebutjo».

Rebutjar la veu en off s'ha acabat associant a una mena de revolta contra les certeses victorianes; rebutjar aquesta tècnica cinematogràfica s'ha lligat d'alguna manera al rebuig modern i postmodern de metanarratives totalitzadores com la fe en el progrés, el respecte a l'autoritat, o la creença religiosa. Per a molta gent, qualsevol comentari narratiu connota o un allisonament intimidatori o una "veu de Déu" pomposa, dèspotes tirànics que intenten restringir la llibertat de l'espectador.

L'ús constant de l'expressió "veu de Déu" mereix dos comentaris. Primer, tipificar els narradors en off com a divins o omniscients implica ignorar les pròpies pel·lícules i les seves proves. En els anys trenta, Westbrook Van Voorhis, el narrador dels noticiaris *March of Time*, parlava amb gran autoritat, sense donar lloc a objeccions: avui dia els seus comentaris sonen encartonats, si no ridículament risibles. Però molts dels narradors de documentals de la Segona Guerra Mundial, que són ara desestimats per la seva suposada pompositat i omnisciència, eren en realitat molt més vacil·lants, mesurats i irònics del que es recorda generalment. Charles Wolfe (1997) ha analitzat amb gran sensibilitat les veus en off de *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937) i *La batalla de Midway* (*The Battle of Midway*, John Ford, 1942). *A Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1945) empra veus múltiples i discretes. Fins i tot *Prelude to War* (Frank Capra i Anatole Litvak, 1942), la pel·lícula de propaganda proamericana part de la sèrie *Why*

*We Fight* (1942-1945) produïda per Frank Capra, utilitza una pista narrativa parlada per Walter Huston amb una veu tranquil·la, gairebé rasposa, que és més sorneguera i irònica que "divina".

La resistència al *dir*, al narrador omniscient (o a qualsevol narrador) sembla part del rebuig postmodern a "Déu": és a dir, del rebuig a qualsevol declaració d'autoritat o omnisciència.

Per la meua banda, esperava que alguns exemples de la complexitat i la varietat a què pot arribar la veu en off—*¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941), *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948), *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) i *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)— poguessin contribuir a un replantejament d'aquest mecanisme retòric. Però clixés tan generalitzats, arrelats a fons en el curs de la història i la cultura, no es desmunten tan fàcilment.

En qualsevol cas, m'alegra que alguns discursos populars contemporanis facin gala d'una apreciació més matisada de la narració en off, enfront del manament del "mostra, no diguis". Per exemple, el títol d'un article recent en el diari britànic *The Telegraph*, "Do Voice-Overs Ruin Films?", faria pensar que l'autora, Anne Billson, menysprea la veu en off. De fet, sí menysprea el seu ús a *El Gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, 2013) de Luhrmann i a *Blade Runner*, però el gruix del seu article és una apreciació de quant pot aportar la veu en off al cinema, com passa en les pel·lícules de gàngsters dels anys quaranta o a *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979).

Quan vaig escriure *Invisible Storytellers*, s'acabava d'inventar el vídeo domèstic. Per veure moltes de les pel·lícules que vaig analitzar vaig haver de viatjar a arxius per projectar còpies de 16 mm en màquines d'edició mastodòntiques. Avui, l'eclosió de la disponibilitat posa a la disposició de tothom la història del cinema internacional, a un clic de ratolí. L'anàlisi cas per cas, en lloc del menyspreu i els apriorismes, pot guanyar a la llarga. El temps ho dirà. •

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AMAZON.COM, "Editorial Reviews: *Blade Runner* (The Director's Cut). <http://www.amazon.com/Blade-Runner-The-Directors-Cut/dp/0790729628>
- BAZIN, André. (2011) "Evolution of the Language of the Cinema" a *Critical Visions in Film Theory*. Ed. Corrigan, Tim, White, Patricia, Mazaj, Meta. Nova York: Bedford/St, Martins.
- BILLSON, Anne. 2013, "Do Voice-Overs Ruin Films?" *The Telegraph*. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10078663/Do-voice-overs-ruin-films.html>
- BLUE, James (1965). "One Man's Truth: An Interview with Richard Leacock," *Film Comment* 3: 15-23.
- BOOTH, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- FOGARTY, Mignon. Grammar Girl. "Show, Don't Tell," 28 Octubre 2010. <http://www.quickanddirtytips.com/education/grammar/show-don-t-tell#sthash.Nxbdj6ZL.dpuf>
- FORD, Madox Ford (1930). *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*. Londres: Constable.
- FORD, Madox Ford (1935). "Techniques," *The Southern Review* (July) 20-35.
- GENETTE, Gérard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trad. Jane E. Lewin. Ithaca: NY: Cornell University Press.
- GORDON, Caroline i TATE, Allen (1950). *The House of Fiction: An Anthology of the Short Story with Commentary*. Nova York: Charles Scribner's Sons.
- GREEN, Melanie C., BROCK, Timothy C i KAUFMAN, Geoff (2004). "Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation into Narrative Worlds," *Communication Theory* 14:4: 311-327.
- GUNNING, Tom (1999). "Narrative Discourse and the Narrator System," a *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5th Ed, BRAUDY, Leo i COHEN, Marshall (Nova York: Oxford University Press): 461-472.
- KOZLOFF, Sarah (1988) *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Films*. Berkeley: University of California Press.
- KOZLOFF, Sarah (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- KOZLOFF, Sarah (2012). "About a Clueless Boy and Girl: Voice-Over in Romantic Comedy Today," *Cinephile* 8:1 5-13.
- LUBBOCK, Percy (1957). *The Craft of Fiction*. Londres: Jonathan Cape.
- LUKEMAN, Noah (1999). "Showing versus Telling," *The Writer* 112 (7): 9-12.
- NICHOLS, Bill (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- SCHICKEL, Richard (2001). "Kubrick's Greatest Gamble: *Barry Lyndon*." A PHILLIPS, Gene D. ed. *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.
- RABINOWITZ, Peter (2005). "Showing Vs. Telling," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. HERMAN, David, JAHN, Manfred i RYAN, Marie-Laure. Nova York: Routledge. 530-1.
- WOLFE, Charles (1997). "Historicizing the 'Voice of God': The Place of Vocal Narration in Classical Documentary," *Film History*, 9:2: 149-167.

## SARAH KOZLOFF

Sarah Kozloff es profesora de la cátedra William R. Kenan Jr. en la universidad Vassar College en Poughkeepsie, Nueva York. Es autora de *Invisible Storytellers: Voice-Over*

*Narration in American Fiction Films* (1988) y *Overhearing Film Dialogue* (2000), así como de numerosos ensayos sobre sonido cinematográfico, teoría narrativa y género.

# *Ars poetica*. La veu del cineasta.

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

---

Gonzalo de Lucas

### RESUM

En la primera part, l'article compara el cinema polític de Vertov, Godard i Marker, a través de la crítica de la relació de poder ideològic que el so i la paraula han tingut sobre la imatge. En els seus respectius assajos, Godard i Marker efectuen una crítica materialista del cinema en la qual el passat (les imatges precedents, de la història del cinema i de les seves pròpies pel·lícules) es fa present mitjançant la veu, la paraula del cineasta com a forma de revisió –i aprofundiment mitjançant el muntatge–, anàlisi crítica i *ars poetica*. Després, es proposa un conjunt d'associacions entre films en què la veu del cineasta (Mekas, Cocteau, Van der Keuken, Rouch, etc.) està lligada al gest de creació, la incertesa del procés, l'assaig proper a l'esbós o bé la meditació retrospectiva i les escriptures en primera persona. Mitjançant la veu assagística es desenvolupa la possibilitat d'anàlisi a través del muntatge d'allò que era invisible o que va ser inadvertit, la crítica mitjançant la revisió: el cineasta pot sortir de si mateix, objectivar-se mirant allò que el material li revela de la seva pròpia ideologia o psicologia inscrita inconscientment en el film, o examinant el propi procés. A diferència de l'anàlisi escrita, aquesta concepció assagística de la relació entre paraula i imatge comparteix el moviment des de la matèria a la idea, propi del cinema, en oposició a les arts representatives caracteritzades pel trajecte invers.

### PARAULES CLAU

Veu del cineasta, Film assaig, Muntatge, Imatge / cliché, So i paraula, Cinema polític, Interrupció, Procés creatiu, Principi 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 SO MASSA ALT. VERTOV / GODARD / MARKER

Dziga Vertov va concebre *Entuziazm* (*Simfoniya Donbassa*, 1930) com una cerca de la sincronització sonora entre la forma cinematogràfica i la revolució bolxevic. La pel·lícula comença amb les imatges d'una jove que, després de posar-se uns auriculars, desitja sintonitzar un nou so, el so de la revolució, d'un nou món. Es tracta, primer, d'un so tènue que amb prou feines es capta des de la seva llunyana longitud d'ona, de manera que el film serà l'aproximació envers aquest so, aquesta simfonia que la pel·lícula ha de treballar i per la qual Vertov va partir amb el seu equip a «l'assalt dels sons de Donbass [...] totalment privats de laboratori i d'instal·lació, sense possibilitat de sentir el que s'havia gravat i de controlar el nostre treball i el dels aparells. En unes condicions que feien que l'excel·lent tensió nerviosa dels membres del grup fos acompanyada d'un treball no només cerebral sinó també muscular [...] vam acabar definitivament amb la immobilitat de l'aparell de presa de so i, per primer cop al món, vam fixar de manera documental els principals sorolls d'una regió industrial (sorolls de mines, de fàbriques, de trens)» (Vertov, 1974: 250-251).

En la primera part del film, abans d'arribar a la plena irrupció dels nous sons de la industrialització, Vertov crea un conjunt de disjuncions entre imatges i sons de la societat immòbil i decadent prèvia al socialisme –borratxos, devots religiosos, una societat estancada en les velles formes– i imatges i sons revolucionaris –el col·lectiu i la industrialització– que friccionen amb aquest món paralitzat fins a fer-lo tremolar i enderrocar-lo («la lluita contra la religió és la lluita cap a una nova vida»).

Es tracta d'un muntatge entre les quatre formes (vell so, vella imatge, nou so, nova imatge), amb diferents relacions i combinacions entre si. Al final, el muntatge estableix una superació formal del vell món per un d'industrialitzat i socialista,

en una substitució de símbols, fins que les sirenes de les fàbriques es sincronitzen amb els nous sons –com el cant de la Internacional–.

Durant anys es va creure en aquesta simfonia, en la seva veritat cinematogràfica i política. No obstant això, a mitjans dels 70, en plena ressaca de les revoltes estudiantils i després dels anys maoistes, Godard va decidir fer una revisió de la seva etapa amb el grup Dziga Vertov, i va fer-ho elaborant una autocrítica per haver posat «el so massa alt», que de manera indirecta també suposava un assaig crític sobre la relació ideològica entre imatge i so a Vertov. A *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1975), Godard reprenia les imatges que havia filmat l'any 1970 amb Jean-Pierre Gorin a Palestina (ailleurs/en un altre lloc) i les relacionava amb la realitat de la societat francesa de 1975 (ici/aquí) per veure el que hi hauria entre ambdues (et/i). Amb aquest propòsit de recerca, Godard decidia emprar la seva veu, la primera persona, i el diàleg amb la seva companya, Anne-Marie Miéville, per veure allò que hi havia entre tots dos a través de la producció de la pròpia pel·lícula.

Enfront del desig de sumir-se en un col·lectiu, de renunciar al jo, que havia caracteritzat la seva pràctica al costat del Grup Dziga Vertov en els anys previs, Godard tornava a l'experiència personal, que encarnava a través de la inscripció de la veu i del diàleg de parella com a matèria de la memòria –la història del cinema i la seva història com a cineasta–. L'espai o estudi domèstic serà el lloc de treball amb les eines del cinema, per alliberar les imatges de la seva servitud al text i el discurs, a través de la veu com a instrument per interpretar una emoció o una idea.

Un motiu central d'*Aquí y en otro lugar*, a la part de la societat de 1975, és l'escena domèstica d'una família francesa davant d'un televisor. En aquest espai es confronten dos sons –el de la família, amb els seus problemes reals– i el so que emet el televisor –i que acaba per silenciar o confondre les veus de la família–. En una de les escenes, la dona demana «abaixar el so» i llavors la

veu de Godard comenta, mentre mostra imatges d'un home jugant a *pinball* o una dona de la neteja pujant el volum d'una ràdio: «Posar el so més alt. En realitat, com succeeix? De vegades així. I de vegades també així. O així». Amb finalitat pedagògica, Godard, que havia passat dos anys hospitalitzat després d'un accident de moto, examina els elements bàsics de la imatge i el so amb l'objecte de començar una altra vegada de zero amb l'alfabet cinematogràfic. D'aquesta forma, té la idea de mostrar les agulles del so —mostrant-ne la tècnica de registre, el mecanisme del procés—.

Però Godard no solament visualitza el so, sinó que en la tècnica troba la reflexió conceptual i dramatitzada, en mostrar l'oposició —la mala relació— entre l'agulla que mostra el so de la família i la que mostra el so del televisor i no deixa sentir la veu de la família: «Bé, descomponguem un d'aquests moviments. I mirem a poc a poc. Veiem que no hi ha un únic moviment, sinó dos moviments. Hi ha dos moviments de sorolls que es mouen un en relació a l'altre. I en els moments de falta d'imaginació i de pànic sempre n'hi ha un que pren el poder. Per exemple aquí, primer hi havia el soroll de l'escola i el soroll de la família. Després hi ha el soroll per esborrar el soroll de la família i el de l'escola. Sempre hi ha un moviment en un punt en el temps en el qual un so pren el poder sobre els altres. Un punt en el temps en què aquest so busca, gairebé desesperadament, conservar aquest poder. Com aquest so ha pogut prendre el poder?». En aquesta part final de l'escena, escoltem fragments d'un encès discurs d'Adolf Hitler, mentre l'agulla arriba a la zona vermella segons la seva dinàmica sincrònica als esclats de la veu.

El 1991, en una conversa amb el cineasta Artavazd Pelechian, Godard assenyalava: «La tècnica del sonor va arribar en el moment del feixisme a Europa, que és també l'època de l'adveniment del *speaker*. Hitler era un *speaker* magnífic, i també ho eren Mussolini, Churchill, de Gaulle o Stalin. El sonor va ser el triomf del guió teatral contra el llenguatge visual al qual et referies, aquest llenguatge que existia abans de la

maledicció de Babel» (Godard a Aidelman i De Lucas, 2010: 283).

Des de mitjans dels 70, la idea que la utilització del so i la paraula ha servit per encegar el visible, per deixar de veure i imposar el text sobre la imatge, serà recurrent per a Godard en les seves observacions sobre la Història del Cinema. Aquesta reflexió la va iniciar a *Aquí y en otro lugar* amb un sentit autocrític, de revisió del seu propi treball i de les formes del cinema polític: «Hem fet com molts d'altres, hem agafat les imatges i hem posat el so massa alt. Amb qualsevol imatge. Vietnam. Sempre el mateix so, sempre massa alt. Praga, Montevideo, Maig del 68, França, Itàlia, Revolució cultural xinesa, vaga a Polònia, tortura a Espanya, Irlanda, Portugal, Xile, Palestina. El so és tan fort que ha acabat per ofegar la veu que volia sortir de la imatge».

Aquest «so massa alt» suposa, per extensió, la crítica de la forma de muntatge sonor de Vertov. A *Entuziazm*, les imatges de les mines i fàbriques filmades per Vertov apareixen al costat del so de càntics i eslògans, generant una estilització que també era un trucatge del visible i un error d'interpretació política: s'estava ocultant la situació real del treball en les indústries i la imatge es feia presonera del so. A més, es perdia l'específic, la capacitat de diferenciar que és pròpia del cinema, i des de llavors tots els moviments d'esquerra del cinema s'unificarien en un mateix so, un mateix càntic o discurs a mode d'opac filtre verbal que impedia de veure la diversitat de les imatges de les diferents realitats.

Godard es plantejarà, per aquest motiu, com fer present la veu sense que la paraula sigui repressiva ni imposi el sentit a la imatge. Per a això, donarà cabuda a la paraula de l'altre, acceptant-ne la seva amonestació. Just després de la reflexió sobre els sons revolucionaris, Godard i Miéville mostren el pla d'una nena rodat a Palestina el 1970. Com en altres instants d'*Aquí y en otro lugar*, la relació entre dos, el diàleg, la veu de Miéville, intervenen per analitzar críticament el treball previ de Godard:

«Godard: A les ruïnes de la ciutat d'Al Karamé una nena d'Al Fatah recita un poema de Mahmud Darwich, "Resistiré".

Miéville: Escolta, primer hauries de parlar del decorat i de l'actor en aquest decorat. És a dir, del teatre. Aquest teatre, d'on ve? Ve de 1789, de la Revolució Francesa i del gust que els membres de la Convenció de 1789 tenien pels grans gestos i per declamar en públic les seves reivindicacions. Aquesta petita fa teatre per a la Revolució Palestina, evidentment. Ella és innocent, però potser aquesta forma de teatre ho sigui menys».

Aquí la paraula no s'imposa sobre la imatge per a ocultar-la, més aviat al contrari, exposa els sentits ideològics que la imatge oculta: mostra el llenguatge visual envers el guió teatral. Més endavant, Anne-Marie Miéville farà una altra crítica política a Godard a propòsit del pla d'una noia que interpreta a una estudiant pro-palestina, i en la qual el cineasta oculta el seu lloc en el contraplà.

«Godard: A Beirut, una dona embarassada s'alegra de poder donar el seu fill a la Revolució.

Miéville: En aquest pla, això no és el més interessant. És això. (*Pantalla en negre*). *Ve de Godard: Ho dius una vegada més? Posat... el cap una mica més dret. Així. (Apareix de nou la imatge de la noia)*. Miéville: Primera cosa a dir. Veiem sempre el qui és dirigit i mai el que dirigeix. Mai veiem aquell que

mana i dona les ordres. *Ve de Godard: Una darrera vegada. Estira una mica el teu... així*. Miéville: Una altra cosa que no funciona. Per a aquest pla has triat una jove intel·lectual simpatitzant de la causa palestina que no està embarassada, però que accepta fer aquest paper. I, a més, ella és jove i maca, i aquí et quedés callat. Però d'aquest tipus de secrets es passa ràpid al feixisme».

La relació de poder en la imatge es manifesta a través de la veu de Godard donant ordres a la noia, sense rèplica, entre les preces; el registre sonor (sobre la pantalla en negre) serveix de resistència contra el fora de camp —entès aquí no com una apertura imaginativa, sinó com una elisió de la vertadera relació o història del pla, la que hi ha entre el cineasta darrere de la càmera i la noia que actua per a ell davant—. Com si Godard acceptés portar a judici les imatges per revelar la seva naturalesa. D'aquesta forma, la veu de Godard surt a la llum per exposar la realitat de la imatge: la posada en escena, la manipulació, la ideologia que el cineasta posa en joc fins i tot a contracor. Heus aquí la necessitat que Godard sentirà de l'alteritat, de l'altre, de l'intercanvi a través del diàleg<sup>1</sup>: no hi ha imatges sense alteritat, com diria Daney (2004: 269).

El 1992, amb *El último bolchevique (Le Tombeau d'Alexandre)*, Chris Marker, trobaríem un altre acostament personal i una altra revisió crítica de Vertov i el cinema soviètic, aquesta vegada formulat amb un caràcter més introspectiu i elegíac. Marker, després de realitzar al llarg de

1. D'aquesta manera, es relaciona l'escenari teatral d'Al Karamé amb la pantalla de televisió que silenciava el so de la família. En una entrevista a propòsit de *Numéro deux* (1975), Godard comentava: «Si a partir de la imatge penses en tu i en el teu xicot, em sembla bé com a treball. [...] És un film per pensar la casa més aviat en termes de fàbrica, només això. És perquè així la gent pugui parlar, una cosa de la qual no n'estic segur, i parlin una mica entre ells. Es barallin o no, el fi s'haurà aconseguit, si és que existeix un fi, quan la gent es posi a discutir dels seus problemes, d'alguna cosa en concret en

relació a ells mateixos, ja sigui feina, salari, etc., perquè el film els ha ajudat» (Godard a Aidelman i De Lucas, 2010: 170). Godard està retraient la desvinculació que el cinema feia ja en l'època en referència als problemes reals de l'espectador, l'afebliment de la seva capacitat per incidir en la vida de l'espectador i fins i tot per replantejar-la. En aquest sentit, el diàleg amb Anne-Marie Miéville apareix exemplarment com un exercici de qüestionament d'aquest tipus, amb la convicció que la ideologia ha de travessar l'experiència personal, que per fi esdevé política.

la seva vida nombrosos films polítics als països socialistes –a la Unió Soviètica, Xina o Cuba–, i poc després de la caiguda del mur, entaula una correspondència amb un antic camarada que acabava de morir, el cineasta Aleksandr Medvedkin. La pel·lícula, com la de Godard i Miéville, és tant una revisió personal com un redescobriments de les formes del cinema soviètic. Seguint la fabulosa experiència del cinema-tren de Medvedkin, laboratori de noves formes alhora que projecte pedagògic, d'aprenentatge de l'alfabet del cinema (com en els casos de Vertov i del propi Godard), Marker acaba trobant algunes d'aquelles pel·lícules que es creien perdudes: «Al final, Kolia va descobrir nou pel·lícules del tren. Tant de bo l'espectador senti aquí el mateix pessic al cor que jo vaig experimentar a la sala de muntatge dels arxius en veure els plans dels quals tant ens vas parlar. Des de 1932, cap mirada s'havia posat en ells. No era una emoció d'arxivista; el que jo veia, ningú no ho havia mostrat. Als anys 30, la realitat es maquillava, es fabricava, es posava en escena, es feia edificant. Ja ni tan sols Vertov creia en la vida com era. I tu vas filmar els debats entre obrers armats amb la teva bona consciència socialista però sense trucar mai la imatge. Segons el teu diari, el resultat va ser aclaparador: absentisme, desordre burocràtic, robatoris d'un taller a un altre. Seria molt demanar a la realitat de llavors haver estat l'exemple de democràcia obrera que esperaves. Almenys, els acusats replicaven. Encara no era l'època de les confessions. I en aquesta època d'eslògans triomfalistes el rètol final sonava malenconiós: “Mecànics de locomotores, on és el vostre compromís?».

Aquest film és un cas exemplar d'història del cinema feta des del cinema, de la imatge com a petjada o document d'allò que no es podria veure i es perdria en les pàgines dels llibres. Al final, són els propis materials en brut –aquestes pel·lícules soterrades, encegades per la història oficial– els que mostren i fins i tot il·luminen allò real sota els textos de la història del cinema, els eslògans, els discursos i les imatges estilitzades i de propaganda; sota les belles imatges del progrés revolucionari de l'època, solament hi havia una

realitat crua i aspra de treballadors desmotivats en *koljós* estalinistes; sota Vertov, allò que quedava inesborrable era això.

## 2. EL PRINCIPI DE NO SABER.

En els seus respectius assajos, Godard i Marker efectuen una crítica materialista del cinema en la qual el passat (les imatges precedents, de la història del cinema i de les seves pròpies pel·lícules) es fa present mitjançant la veu, la paraula del cineasta com a forma de revisió –i aprofundiment mitjançant el muntatge–, anàlisi crítica i *ars poetica*. La paraula s'entén com una matèria cinematogràfica –per molt que persisteixi el tòpic del seu caràcter menys cinematogràfic respecte a la imatge–, una eina adequada per a l'assaig o la reflexió en primera persona sobre la pròpia pràctica i els dubtes creatius –per compartir el procés–, i alhora una forma poetitzada de fer recompte de l'experiència, en el sentit assenyalat per José Ángel Valente: «El que el científic tracta de fixar en l'experiència és el que aquesta té de repetible [...] l'experiència pot ser coneguda en la seva particular unitat. Al poeta no li interessa el que l'experiència pugui revelar de constant subjecta a unes lleis, sinó el seu caràcter únic, no legislable, és a dir, allò que hi ha en ella d'irrepetible i de fugaç. [...] Perquè l'experiència com a *element donat*, com a dada en brut, no és coneguda de manera immediata. O, dit d'una altra manera, hi ha alguna cosa que queda sempre oculta o amagada en l'experiència immediata. L'home, subjecte de la complexa síntesi de l'experiència, hi queda embolcallat. L'experiència és tumultuosa, poderosament rica i, en la seva plenitud, superior a qui la protagonitza. En gran part, en una part enorme, en depassa la consciència. És sabut que els grans (feliços o terribles) esdeveniments de la vida passen, acostuma a dir-se, “gairebé sense que ens n'adonem”. Precisament sobre aquest immens camp de realitat experimentada però mai coneguda opera la poesia. Per això tota poesia és, abans de res, *un gran adonar-se*» (Valente, 1995: 67-68).

Aquesta aproximació temporal a la pròpia experiència adquireix per als cineastes un sentit íntim a la sala de muntatge, quan s'enfronten a tot el que ignoraven en el moment de rodar-ho, a allò que se'ls escapa i que els desborda; i no per satisfer aquest saber, o fer-lo ple, sinó per indagar en aquesta zona d'incertesa. Al principi d'*En el camino, de cuando en cuando, vislumbro breves momentos de belleza* (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000), la veu de Jonas Mekas ens fa partícips del principi creatiu del seu film: «Realment, mai he estat capaç de discernir on comença la meua vida i on acaba. Mai he estat capaç de saber res sobre tot això. Així que quan ara he començat a reunir tots aquests rotlles de pel·lícula, per ajuntar-los, la primera idea que em va venir va ser mantenir el seu ordre cronològic. Però després vaig desistir i simplement vaig començar a empalmar-los a l'atzar, tal com me'ls anava trobant a la prestatgeria. Perquè realment no sé a on pertany cada tros de la meua vida. Que així sigui, que així es quedi, per pur atzar, desordre. Hi ha un cert ordre en això, un ordre propi que realment no comprenc, igual que mai vaig comprendre la vida al meu voltant, *la vida real*, com li diuen, o la gent veritable, mai els vaig comprendre. Segueixo sense comprendre'ls, i realment no vull comprendre'ls».

La veu s'apropa així a un dels misteris de la imatge, a aquest saber mai dit al qual al·ludia Godard en la seva denúncia de la submissió que el text —el peu de foto, la llegenda, el comentari en off— fa respecte a la imatge. I aquí cal distingir també entre la imatge i el clixé, entre la imatge real i poetitzada, aquella que està per veure o per fer, i el clixé, la imatge ja vista o prefabricada. En un altre instant del film, Mekas assenyala: «sense saber-ho, inconscientment, portem... cadascun de nosaltres portem en el nostre interior, en algun lloc profund, algunes imatges del paradís». I afegeix: «He de filmar la neu! Quanta neu hi ha a Nova York? No obstant això, veureu molta neu a les meves pel·lícules. La neu és com el fang de Lourdes. Per què sempre que es pinta el paradís, apareix ple d'arbres exòtics i res més? No, el meu paradís estava ple de neu!». La transmissió

de Mekas passa per la cerca d'aquesta imatge interior, que tant costa de veure. Si se'ns pregunta pel paradís, el més habitual serà visualitzar-lo d'entrada amb una imatge ja feta i canonitzada, imposada o heretada, el paisatge exòtic: el clixé. Podem trobar una imatge pròpia i interior del paradís, com la de la neu? Es tracta, sens dubte, d'una imatge al principi inconscient, mai sabuda, mai prevista, que s'anhela; són aquests els principis creatius de la veu assagística, assentada en el dubte i en la cerca.

Aquesta concepció de l'experiència poètica té a veure amb la imatge i la paraula. En un moment de *Sin Sol* (*Sans soleil*, 1982), Chris Marker efectua una translació o correspondència cinematogràfica de l'*haiku* de Basho: «El salze contempla a l'inrevés la imatge de la garsa». El poema de Basho conté una imatge que el lector ha de veure o compondre en el seu cap per donar-li sentit ple. Però el cinema, per la seva banda, pot correspondre a aquesta imatge poètica o interior i per fer: Marker mostra la imatge d'un salze i després una altra del reflex de l'arbre en l'aigua, és a dir, el salze contempla a l'inrevés la imatge de la garsa perquè es veu reflectit (i, per tant, invertit) en l'aigua. La paraula implica, en el poema, traslladar-nos al punt de vista del salze, als seus ulls, per dir-ho així, mentre que, en el film de Marker, mitjançant el muntatge passem o ens situem en els ulls del poeta que contempla aquest paisatge.

La veu del propi cineasta (en els films de Cocteau, Godard, Mekas, Van der Keuken, Pasolini, Welles, Rouch, Robert Frank, Farocki, Perlov, etc.) apareix d'aquesta manera lligada a la cerca d'aquesta imatge poètica —la imatge per veure, per pensar—, al gest de creació i la incertesa del procés, a l'assaig proper a l'esbós o esborrany o bé a la meditació retrospectiva i a les escriptures en primera persona, com la carta o el diari. En l'associació i comparació d'aquests films o fragments assagístics, trobem una història interior del cinema, que es mou entre el tractat estètic i la interpretació crítica. En el seu conjunt i varietat, ens mostren com els cineastes aborden

des de la pràctica les qüestions del seu mitjà: com filmar un rostre, què es descobreix d'un mateix en una imatge, com passar d'un pla a un altre, o com treballar un projecte de film.

Aquestes ocupacions de la veu es donen íntegrament en films-assaig o també puntualment en ficcions o documentals, com a interrupcions que expliciten la naturalesa del procés i la primera persona creativa. Amb freqüència, tenen un caràcter projectiu, són anotacions i cerques creatives d'un film per fer, treballant no des del paper o el guió, sinó des de l'experiència del cinema –la trobada amb els llocs, la revisió de les imatges–, com en els *appunti* de Pasolini o en alguns *scénarios* de Godard. De vegades, són intervencions en un film narratiu generades des del desig cinematogràfic cap al film imaginat, a la manera de Glauber Rocha a *La edad de la tierra* (*A Idade da Terra*, 1980) –«El dia en què Pasolini, el gran poeta italià, va ser assassinat, jo vaig pensar a filmar la vida de Crist al Tercer Món»– o fins i tot d'Abderrahmane Sissako a *La vie sur terre* (1998) –«Provaré de filmar aquest desig, estar amb tu, estar a Sokolo. Lluny de la meua vida aquí i de les seves folles urgències»–.

La veu del cineasta acostuma a ser confessional, i mostra i comparteix la dinàmica del procés, aquesta altra història que les pel·lícules amaguen, la de la pròpia pel·lícula fent-se i pensant-se, tal com acostuma a fer Jean Rouch amb el seu sentit participatiu del cinema: «La pel·lícula que hem fet –indica al principi de *La pirámide humana* (*La pyramide humaine*, 1959)– en comptes de reflectir la realitat, en crea una de nova. La història mai va ocórrer, es va construir durant el rodatge, els actors van inventar al seu aire les seves pròpies reaccions i diàlegs. La improvisació espontània és l'única regla de joc».

El principal element comú és l'obertura a allò que s'ignora, al material que el cinema produeix (donades les seves propietats tècniques) sense el ple control del cineasta. Igual que Godard, en revisar els plans que havia rodat a Palestina, s'exposa al qüestionament de la

seua ideologia i pràctica, aquests fragments ens mostren vacil·lacions o cerques de possibles films, el dubte com a funció motora del pensament creatiu sensibilitzat en els gestos creatius. «Un dia –confessava Cocteau al principi de *La villa Santo-Sospir* (1953)– lamentarem tanta exactitud i els artistes intentaràn provocar expressament els accidents que ens proporciona l'atzar. La pel·lícula Kodachrome canvia els colors al seu gust, i de la forma més inesperada. En certa manera, crea. Cal admetre-ho com si fos la interpretació d'un pintor i acceptar-ne les sorpreses. El que mostra no és el que jo vull, sinó el que la màquina i els banys químics volen. És un altre món, en el qual és indispensable d'oblidar aquell en el qual vivim».

Per tant, hi ha un reconeixement primordial en la veu assagística en el no saber: assajos per veure alguna cosa que no es veu o que no es veia, alguna cosa que solament la càmera pot mostrar. Doncs tal com reconeixia Rivette: «El film sap més que jo. Quan el torno a veure, hi ha certes coses que no veig mai de la mateixa manera, unes altres que crec descobrir o que perdo de vista, que desapareixen: un film sempre és més savi que el seu “realitzador”. Això és el que resulta apassionant durant el muntatge: oblidar el que sabem i descobrir el que no sabem». (Cohn, 1969: 34)

El cinema aprofundeix, des de la nostra experiència comuna, en el fet que no veiem bé les coses, o les veiem de manera fragmentada, esbiaixades i focalitzades per les nostres projeccions subjectives –desitjos, pors–, segons la limitació de veure tan sols l'exterior o l'aparença de la persona filmada, per endevinar-ne l'interior o el pensament. Com deia l'amant de *La mujer casada* (*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1964): «Besem algú, l'acariciem, però finalment ens quedem en l'exterior, com una casa a la qual no hi entrem mai». El cinema genera un acte de coneixement perceptiu quan, gràcies a la càmera, es capta un procés de canvi, el pas d'una imatge a una altra en un rostre, la revelació d'alguna cosa que no es veia abans. Si en el clixé no hi ha alteritat ni diferenciació de l'altre –la manera en què els

mitjans converteixen els palestins, per exemple, en l'«àrab», sense que l'espectador pugui distingir ni fer específiques les seves individualitats—, en la imatge es produeix un intercanvi real entre aquell que mira i aquell que és mirat. S'estableix, d'alguna manera, una filiació, una mena d'intimitat que actua com un fil o corrent subterrani.

En una escena particularment emotiva de *Diary* (1973-83), David Perlov ha de reaccionar a la confessió sentimental i les llàgrimes de la seva filla, en una intimitat que mostrarà, gràcies a la càmera, alguna cosa en ella que el pare ignorava: «També Yael ha tornat d'Europa. Ha tornat del que ella denomina *una aventura*. Puc percebre un guspireig en els seus ulls. Ansietat, com si esperés una trucada telefònica. Alguna cosa li pesa. Capto paraules aquí i allà, i pregunto: “Ho explicaries a la càmera?” Em respon: “Tractant-se de tu, no em molesta”. Yael s'ha convertit en una jove dona, i sento en aquest moment, com a pare i com a cineasta, que estic creixent al costat d'ella en aquest diari». I més endavant, la seva veu es va intercalant amb la de la filla: «Podria escoltar-la durant hores, però semblaria que ella no es dirigeix ni a mi ni a uns altres, com si dialogués amb la vida mateixa, amb l'existència. És poc el que puc fer, fora de deixar la meva càmera funcionant. És la meva família la que s'està tornant en el meu diari [...] Per primera vegada, en revelo una profunditat que jo ignorava. I tanmateix, com n'és de simple, com n'és de pura. [...] Provo de formular algunes preguntes, però sento que manquen de sentit».

La veu del cineasta observa una transformació —«Yael s'ha convertit en una jove dona»— que també afecta a qui està darrere de la càmera —«com a pare i com a cineasta sento que estic creixent al costat d'ella en aquest diari»—, i assumeix la fal·libilitat del seu coneixement, al mateix temps que sent l'impuls per sostenir el pla, revelar-hi alguna cosa o per fer el següent. «Pot ser que aquesta pel·lícula —comenta Robert Frank al principi de *Conversations in Vermont* (1969)— tracti sobre aprendre a créixer. Sobre el passat i el present. És una mena d'àlbum familiar. No sé... tracta

de...». La imatge s'equipara, en aquests casos, amb els punts suspensius i la interrupció. A *La caza del león con arco* (*La chasse au Lion à l'arc*, 1958-65), Jean Rouch deté la seva càmera davant la mossegada a la cama que sofreix un pastor que s'ha apropiat temeràriament a un lleó ferit: «I, de sobte, esdevé la catàstrofe. El lleó, amb el seu cep, aconsegueix a un pastor Peul. Deixo de filmar, però el magnetòfon segueix gravant...». La imatge en la pantalla s'interromp —amb prou feines es veuen uns fotogrames a manera de traços ocre de terra—, però no les imatges que es generen en el nostre cap a través del so —els crits de la víctima, els rugits del lleó, l'aldarull dels caçadors—, aquest «seguir gravant» que per ventura descriu el secret de l'atzar i la presa cinematogràfica: la matèria del cinema sempre capta una mica més, sempre segueix o s'allarga allà on el cineasta es deté, fins i tot per qüestionar la seva acció —en aquest cas, la moralitat que va conduir Rouch a parar de filmar el pla més dramàtic del seu rodatge—. El so no apareix, en el muntatge, per satisfer l'escena o omplir el buit, sinó justament per mostrar la interrupció, el dubte paralitzador, el gest fal·lible i incomplet que suposa estar amb la càmera enfront del real.

La banda de so, envers la banda d'imatge, és com eixe gest de la mà esquerra que no controlem mentre pensem amb la dreta, eixa part del cos que no obeeix al que creiem mostrar. I la veu i els sons no apareixen després, al muntatge de Rouch, per afegir allò que falta a l'escena o per emplenar el buit visual, sinó justament per documentar eixa altra classe d'imatges interiors, alienes a l'èpica i l'aventura narrativa pròpia dels caçadors: les imatges de la interrupció, el dubte paralitzador, el gest fal·lible i incomplet que suposa ésser amb la càmera davant d'allò real. Com si, en lloc de l'acció, es veiés la subjectivitat travessada pel dubte a tota velocitat, el pensament nerviós que bloqueja i atura el cos, amb les reserves o l'arravatament de moralitat que paralitza o impossibilita donar un pas endavant, i el so fos el registre que retorna —no s'esborra— d'aquella vida que deixem passar de llarg i no atrapem. Allò que s'instal·la al nostre cos i del que no ens podem desprendre: i si hi hagués...?

Però si a la vida hem “d’actuar” en una obra sempre en directe, sense assajos ni possibilitat d’aturar les “escenes” si ens equivoquem, mitjançant el muntatge les imatges de la nostra vida es poden pausar, ralentir, veure i reveure, fins descobrir malapteses i fal·libilitats. La veu assagística confronta així dues temporalitats del cinema, el present de la imatge filmada i el present del muntatge. El coneixement es genera mitjançant la coexistència d’aquests dos temps, amb la possibilitat d’anàlisi a través del muntatge d’allò que va ser inadvertit, la crítica mitjançant la revisió: el cineasta pot sortir d’ell mateix, objectivar-se mirant el que el material li revela de la seva pròpia ideologia o psicologia inscrita inconscientment en el film, o examinant-ne el propi procés. A diferència de l’anàlisi escrita, aquesta concepció assagística de la relació entre paraula i imatge comparteix el moviment des de la matèria a la idea propi del cinema, en oposició a les arts representatives caracteritzades pel trajecte invers. Heus aquí la seva aproximació al tractat estètic, *ars poetica* en la qual amb freqüència són els propis cineastes els que fan la veu en off.

Per aquest motiu, la sala de muntatge, equiparada a la màquina d’escriure, tant si apareix en la imatge –com en Godard, Welles, Mekas o Farocki– com si no, ocupa l’espai de l’escriptori, de la meditació, de vegades malenconiosa, o del treball dubitatiu i intuïtiu sobre el tall, la transició entre un pla o un altre, o sobre el deteniment en l’interval. Cap al final d’*Herman Slobbe/Blind kind 2* (1966), Johan Van der Keuken deté la pel·lícula que està realitzant sobre el nen cec –l’interior de la pel·lícula com un organisme, un cos col·lapsat– per al·ludir al seu propi treball juxtaposat amb els fets històrics, la història amb la Història: «El 29 de juny els americans van bombardejar Hanoi. Ara abandonem a Herman. Me’n vaig a Espanya a rodar una nova pel·lícula».

A *Videogramas de una revolución (Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki, Andrei Ujica, 1992), l’emissió televisiva d’un discurs de Ceaucescu queda interrompuda per una pantalla en vermell, un tall en la transmissió sincrònic amb

l’inici de la revolució que va enderrocar la dictadura. «Aquesta pertorbació, aquesta interrupció, era el signe d’una revolta?» es dirà Farocki, reprenent les imatges, a *Schnistelle* (1995). Vertov resolvia aquest desplaçament polític –el canvi d’una ideologia a una altra, d’una forma a una altra– des de la culminació o superació estètica, però aquí l’assaig es deté en l’interstici per analitzar-ho: aquest espai buit d’imatges de poder, amb un sistema polític que trontolla davant la revolució, aquest instant encara d’incertesa, en què no sé sap quin sistema guanyarà ni què succeirà.

Al final de *Sin Sol*, Chris Marker reprèn els plans dels nens en un prat islandès que havia mostrat al principi del film («em va dir que per a ell era la imatge de la felicitat, i que moltes vegades havia provat d’associar-la amb altres imatges, però no havia funcionat»). Aquesta vegada, però, els munta d’una manera diferent: «I a ells es van sumar els meus tres nens d’Islàndia. Vaig reprendre el pla sencer afegint aquest final una mica desenfocat, aquest quadre tremolós per la força del vent que bufava en el penya-segat. Tot el que havia tallat per fer-ho més nítid i que explicava millor que la resta el que veia en aquest instant, perquè ho tenia a l’abast de la mà, a l’abast del zoom fins al seu últim 1/24 de segon».

Amb aquesta confessió, Marker sembla assenyalar que l’expressió de felicitat que va sentir en veure aquests nens –el problema de cineasta amb el qual obre la pel·lícula: justament com expressar aquesta felicitat, com comunicar-la o fer-la sensible– no podia ser restituïda amb el muntatge, concebut conceptual o intel·lectualment, sinó mijançant el tall sobre el propi material de l’escena; el cinema pensat des de la mà, exposant l’experiència del procés i el gest, mostrant allò que semblava sobrar o ésser un perllongament, eixe afegit d’inseguretat amb el qual es perllonga el rodatge, allò que es tendeix a refinar o netejar després. I què fan visible aquestes imatges que la bona tècnica descartaria? Si en un principi Marker les havia tallat per fer més «nítid» el muntatge, ara veu en aquest presumpte defecte, el desenfocament, el tremolor del quadre, un suplement d’experiència, de cos, de presència;

aquí, es veu que el vent és compartit pels nens i el cineasta amb la seva càmera, i que la pròpia pel·lícula és la que tremola volent allargar aquest instant de felicitat, volent no perdre'l de vista.

En la cerca febril de la vitalitat, de l'energia d'alguna cosa real que succeeixi davant la càmera, també Pasolini va qüestionar la bona i acabada forma fixada d'antuvi, tot mostrant que el cineasta ha de revisar la posició des de la qual filma, sense romandre'n en una de segura o immutable. Aquest qüestionament es va convertir en tema i en gran preocupació de les seves anotacions filmades (*Sopralluoghi in Palestina* (1964), *Appunti per un film sull'India* (1968), *Appunti per un'Orestiaide africana* (1970)). Aquests films impliquen, en nombroses ocasions, una decisió de renúncia: «Poc es pot dir d'aquestes imatges –comenta a *Sopralluoghi in Palestina*–. Parlen per elles mateixes. Va ser una aventura, un parèntesi en el viatge, més que una recerca. Perquè, com veieu, tot aquest material és inutilitzable. Són les mateixes cares que hem vist en els llogarets drusos: dolces, boniques, alegres, potser un xic tètriques, fúnebres, d'una dolçor salvatge, plenament precristiana. Les paraules de Crist no van passar per aquí, ni de lluny. Les imatges són fantàstiques. I probablement són fidels a la imatge que tenim quan pensem en els jueus creuant el desert». Malgrat la bellesa estètica de les imatges, Pasolini renunciarà a elles en honor del realisme amb el qual volia representar l'Evangeli segons Sant Mateu, i que no podia localitzar a Palestina.

Coetanis dels àrids articles que el cineasta va dedicar a la semiologia del cinema durant els 60, aquests films meditatis i lírics són, tanmateix, allò positiu d'aquest llenguatge, la seva emanació sensible: anotacions fugaces de viatges i impressions de vida realitzats amb el propòsit de filmar per a veure, d'imaginar millor les històries i descobrir nous rostres i localitzacions. Per això, malgrat ser plantejats com a anotacions o quaderns de notes, s'oposen a qualsevol teoria abstracta o conceptual sobre el cinema i esdevenen pràctica del cinema a partir de la matèria, d'allò palpable, sensible, sense argot ni tecnicismes, només a compte de signes i dades concretes de l'experiència.

Si el contacte amb els camperols friülèsos havia fet que Pasolini, en descobrir o recuperar l'amor per la realitat, abandonés la seva primera poesia esteticista, hermètica i intel·lectual, el cinema li va fer «aconseguir la vida més completament. Apropiar-me-la, viure-la en recrear-la. El cinema em va permetre mantenir el contacte amb la realitat, un contacte físic, carnal, diria fins i tot d'ordre sensual».

Després de realitzar alguns films àrids i molt polititzats, Johan Van der Keuken va sentir el desig de filmar una pel·lícula d'estiu i sobre les filiacions familiars. La pel·lícula acabaria sent també una reflexió sobre la fotografia, el passat, i el propòsit cinematogràfic de donar vida a allò que està immòbil, de ser present: «El crític francès André Bazin –comenta Johan van der Keuken a *Las vacaciones del cineasta (Vakantie van de filmer, 1974)*– va dir un cop que el cinema és l'únic mitjà capaç de mostrar el pas de la vida a la mort. Filmar diverses vegades aquest pas no m'ha ensenyat res. No ocorre res. Mostrar el pas de la mort a la vida és més difícil. Has de fer que la transició ocorri, perquè no passa res». Van der Keuken mostra en aquesta escena uns plans en què degollen un animal –aquest pas de la vida a la mort en el qual no succeeix res–, per més tard xifrar el misteri i origen del cinema, de l'adveniment de la vida i la seva creació mitjançant el cinema, en les imatges dels seus fills banyant-se al riu.

La pràctica del cineasta sembla contradir la teoria escrita canònica, o bé plantejar una altra cerca, la del cinema com un suplement de visió i de temps, de vida i d'energia, que ha de generar en el fix (la fotografia) moviment i durada, a l'ombra vent. Un canvi d'estat, però també el canvi d'una idea mitjançant el passatge de la teoria escrita, desencarnada o abstracta del seu objecte –en aquest cas, la teoria de Bazin– a una altra teoria experimental que, des del gest creatiu, parteix d'una trobada amb la realitat visible –«filmar diverses vegades el pas de la vida a la mort no m'ha ensenyat res»– per poder pensar i dir el cinema d'una altra forma. •

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AIDELMAN, Núria i DE LUCAS, Gonzalo (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imàgenes. 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*. París: Cahiers du cinéma.
- MEKAS, Jonas (1972). *Movie journal: the rise of the new American Cinema 1959-1971*. Nova York: Macmillan.
- PANOFSKY, Erwin (1995). *Three essays on style*. Cambridge: The MIT Press.
- PASOLINI, Pier Paolo i ROHMER, Eric (1970). *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesia 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

Professor de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra. Programador de cinema a Xcèntric, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Director del postgrau *Muntatge audiovisual* a l'IDEC/Universitat Pompeu Fabra. Ha escrit els llibres *Vida secreta de las sombras* (Ed. Paidós) i *El blanco de*

*los orígenes* (Festival de Cine de Gijón) i ha editat, amb Núria Aidelman, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imàgenes* (ed. Intermedio, 2010). Ha escrit articles en una vintena de llibres col·lectius, i en publicacions com *Cahiers du Cinéma-España*, *Sight and Sound* o el suplement *Culturals* de La Vanguardia.

# 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 sepulsen 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 Daney<sup>1</sup> o Rivette<sup>2</sup>, 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'imaginariis.

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/Cani* (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'entrecruaments 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'austríac 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 enunciats, 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'acusmàter –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'emana 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»<sup>3</sup>. 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\\_](http://www.elumiere.net/exclusivo_)

[web/internacional\\_straub/textos/narboni\\_fortini\\_cani.php](http://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, *lumière*— 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 entrecruament d'estímuls 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 irrenunciabls 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 Deleuze<sup>4</sup> 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 Soviets 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 Lehman<sup>5</sup>, 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 diposita 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](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 Salvadó<sup>6</sup> 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 excendent 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*).

# Cant de sirena: la veu en off en dues pel·lícules de Raúl Ruiz

Siren Song: The Narrating Voice in Two Films by Raúl Ruiz

---

David Heinemann

## RESUM

En dues pel·lícules de ficció de to documental, *La hipótesis del cuadro robado* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) i el curtmetratge menys conegut, *Historias de hielo* (*Histoires de glace*, 1987), Raúl Ruiz empra la narració oral, tant en pla com mitjançant veu en off, per endinsar l'espectador en narratives laberíntiques que recorden a les complexes ficcions barroques de Jorge Luís Borges. Mentre Borges ancora les seves històries al món real referenciant temps històrics, gents i llocs, i empra sovint un estil acadèmic per insuflar un aire de serietat i rigor a les seves fantasies conceptuals, Ruiz crea un món misteriós i únic que agermana el real i l'imaginari de forma pertorbadora. Aquest article explora com Ruiz usa recursos específicament cinematogràfics, com ara juxtaposicions extraordinàries entre veu i imatge i múltiples narradors orals, a fi de qüestionar –com Borges abans que ell– les nocions establertes de temps, causalitat i identitat. Incorporant altres manifestacions artístiques com quadres, fotografies i *tableau vivant*, per interrogar les fronteres de l'estil i la forma fílmica.

## PARAULES CLAU

Barroc, Borges, Deleuze, Documental, Klossowski, Ruiz, *Tableau Vivant*, Veu en off.

## ABSTRACT

In two documentary-inflected fiction films, *The Hypothesis of the Stolen Painting* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) and the less known short, *Ice Stories* (*Histoires de glace*, 1987), Raúl Ruiz employs oral narration, both on screen and in voice-over, to lead the viewer into labyrinthine narratives that recall in their baroque complexity the fiction of Jorge Luis Borges. While Borges grounds his stories in the real world through referencing historical times, people and places, and often uses an academic style and form to bestow an air of seriousness and rigour to his conceptual flights of fancy, Ruiz counterpoints the fantastic nature of his stories with documentary devices and images. Combined with articulate and persuasive oral narration, Ruiz creates a unique and mysterious world that marries the real with the fantastic to unsettling effect. This paper explores how Ruiz uses specifically cinematic approaches, such as unusual voice-image juxtapositions and multiple oral narrators to challenge, like Borges before him, accepted notions of time, causality and identity, and how he incorporates other art forms, such as paintings, photographs and the *tableau vivant*, to interrogate the boundaries of filmic form and style.

## KEYWORDS

Baroque, Borges, Deleuze, Documentary, Klossowski, Ruiz, *Tableau vivant*, Voice-over.

Al cinema, la narració oral informa. Però també sedueix. El timbre de la veu i la naturalesa sovint confessional d'aquesta forma de comunicació íntima, posseeix un poder irracional—per citar André Bazin, en la seva descripció de la fotografia—, «que ens obliga a creure en ella» (1967: 14). Similar a la imatge fotogràfica, la narració oral i la veu en off en particular, semblen tenir una connexió privilegiada amb la realitat profilmica, especialment en el cas del documental. Però com demostren nombroses pel·lícules, des de *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) i un bon nombre de pel·lícules de gàngsters, fins a *Malas tierras (Badlands)*, (Terrence Malick, 1973) i més enllà, ens lliurem a ella pel nostre compte i risc interpretatiu. Encara que la veu expressi les opinions d'una autoritat (basada en l'experiència personal o el coneixement profund), encarna un punt de vista que pot ser tan limitat, esbiaixat o enganyós com qualsevol altre expressat mitjançant el diàleg o les imatges. El narrador poc fiable, sigui desinformat, crèdul, capritxós o mesquí, era habitual en la novel·la molt abans de la irrupció del cinema sonor. Però quan s'utilitza en una pel·lícula, on la veu no està intervinguda per la paraula escrita sinó lligada a la imatge de formes diverses, el seu poder de convicció es multiplica. Com a mecanisme cinematogràfic la veu narradora és especialment afí a pel·lícules que, a la recerca de troballes metafísiques o epistemològiques, qüestionen les idees preestablertes sobre la realitat i la identitat humana, i interroguen com ens coneixem a nosaltres mateixos i al món que ens envolta. La veu en off pot operar llavors com un cant de sirena<sup>1</sup>, atraient l'espectador cap a aigües filosòfiques inexplorades perquè naufraguin les visions estandarditzades del temps, la causalitat, la identitat i la forma cinematogràfica.

1. Estic en deute amb Serge Daney per aquest trop. En el número especial de *Cahiers du Cinéma* sobre Ruiz, anota: «Algunes veus en off de les pel·lícules de Raúl Ruiz em semblen les més belles del cinema contemporani... Sabem que quan la comprensió d'una pel·lícula sembla dependre d'una veu en off, li atorguem la nostra completa i estúpida confiança. La veu en off és el cant de sirena del cinema. El seu gra pot tornar-nos bojós, la seva seducció és immensa. Però al final del dia, no està aquí per dir la veritat, sinó per *representar*» (1983: 24, cursiva en l'original).

El prolífic director xilè Raúl Ruiz, que va filmar la majoria de les seves més de cent pel·lícules a França, es va obstinar a qüestionar les nocions establertes sobre la realitat—fílmica i profílmica—, desestabilitzant la nostra relació habitual amb la veu i la imatge fílmica, així com la seva relació mútua. Amb una sensibilitat barroca i en ocasions surrealista, comparable a la literatura de l'escriptor argentí Jorge Luís Borges, Ruiz fa proliferar els significats en lloc de delimitar-los, dispersa el personatge i el lloc en lloc de particularitzar-los, o dit en poques paraules, segons el propi cineasta: promou un «espai d'incertesa i polisèmia» (2005: 212). A les seves pel·lícules i escrits teòrics, Ruiz demostra com els signes visuals es valen de i generen altres signes<sup>2</sup>, adaptant el concepte de l'inconscient òptic de Walter Benjamin<sup>3</sup>. Aquesta multiplicació excessiva dels sentits, aprofitada per un director que vol obrir espais interpretatius, porta a un «infinit no totalitzable de punts de vista irreconciliables» (Goddard 2013: 6). Ruiz descriu aquesta immersió en l'inconscient fotogràfic com l'entrada en un estat hipnòtic o oníric:

«Ara diríem que les imatges desenganxen de l'aeroport del nostre jo, i volen cap a la pel·lícula que estem veient. De sobte *som* tots els personatges de la pel·lícula, tots els objectes, tots els espais. I experimentem aquestes connexions invisibles amb la mateixa intensitat que la seqüència visible» (Ruiz, 2005: 119).

Però la veu és també una representació, en el seu timbre i la seva entonació tant com en el missatge verbal que transmet, i com les imatges, pot usar-se per sumir els espectadors en un estat

2. A *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* Benjamin observa: «La càmera introdueix un inconscient òptic, tal com fa el surrealisme amb els impulsos de l'inconscient» (1999: 230).

3. Segons Ruiz, és «plausible que cada imatge no sigui sinó la imatge d'una imatge, traduïble a través de tots els codis possibles, i que aquest procés només pugui culminar en nous codis generant noves imatges, ells mateixos generatius i atraients» (Ruiz, 2005: 53).

hipnòtic i iniciar-los en un món laberíntic de realitats possibles. Ruiz usa la narració en off així com la narració en pla –o el *discurs textual* segons el designa Michel Chion– per fer justament això.

Dos dels experiments més radicals de Ruiz amb aquest poder del cinema per alterar la concepció de la realitat de l'espectador depenen de la narració oral; de fet, cadascun d'ells reconstrueix la noció mateixa de l'off cinematogràfic: *La hipótesis del cuadro robado* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) i el migmetratge *Historias de hielo* (*Histoires de glace*, 1987). Mentre el primer va començar sent un documental sobre l'escriptor i artista francès Pierre Klossowski, el segon va suposar la particular contribució de Ruiz a la pel·lícula col·lectiva en tres parts *Rompe-Hielos* (*Brise-glace*, 1987), un encàrrec del Ministeri d'Afers Exteriors francès i del Swedish Film Institute, amb l'objectiu de documentar les activitats del mencionat vaixell suec; les altres dues parts van ser dirigides per Titte Törnroth i Jean Rouch. Encara que tant *La hipótesis* com *Historias de hielo* eren documentals a l'origen i fan un ús lliure de ressorts documentals com el testimoniatge, la narració expositiva i la filmació directa, les dues acaben subvertint les seves formes fins al punt que han de considerar-se ficció. Inspirant-se en una aproximació d'aire documental, Ruiz explota la convenció generalitzada que el documental s'adhereix més intensament a la realitat que el cinema de ficció, jugant amb la relació privilegiada amb "la veritat" que això implica, i d'aquesta manera, desafia amb major força la nostra percepció diària i la nostra relació amb el món. Aquesta estratègia de confondre el real i el fictici va ser emprada així mateix per Borges en els seus relats. Per convèncer el lector de la serietat, si no la veracitat, de les improbables afirmacions del narrador, utilitzava mecanismes de no-ficció com referències bibliogràfiques i notes al peu («Pierre Menard, autor del Quijote» és un bon exemple), així com referències a figures històriques que recolzen els fets narrats dins del món ficcional, com a «Tlön,

Uqbar, Orbis Tertius», on se cita Bertrand Russell, Schopenhauer, Hume i Berkeley. És més, Borges va arribar fins al punt de referenciar llibres que no existien –inventats per ell mateix– en els seus escrits de no-ficció, una estratègia emprada per Klossowski i, al seu torn, per Ruiz.

A *La hipótesis del cuadro robado* un col·leccionista d'art discuteix la seva col·lecció de sis quadres del segle XIX de l'artista Frédéric Tönnnerre, i tracta de demostrar que les pintures estan lligades a través de les seves narratives, recursos formals i símbols, i que constitueixen una sèrie amb un significat ocult; un significat que va generar tal escàndol en la societat parisenca del XIX que els quadres van haver de ser prohibits pel govern de l'època. El Col·leccionista empra *tableaux vivants* per penetrar en els espais tridimensionals representats en cada quadre i explorar millor els seus aspectes clau, com la composició, el decorat, l'*atrezzo*, la il·luminació i les postures. Però el significat últim de les pintures no pot ser desxifrat íntegrament. El Col·leccionista ho atribueix a un quadre absent que converteix la sèrie i el seu possible significat en incomplets. Només es pot elucubrar sobre què representava aquest suposat quadre, i això mateix fa, basant-se en un intent d'interpretació de la sèrie en el seu conjunt. En altres paraules, utilitza un quadre virtual de la seva pròpia invenció a fi de subministrar les "proves" necessàries per sostenir la seva teoria.

La pel·lícula s'obre amb un pla fix d'un minut d'un *cul-de-sac* emboirat a París, presumiblement el carrer on està situada la casa del Col·leccionista. Després d'un parell de cites sobre negre<sup>4</sup>, el pla següent mostra l'interior de les estances del Col·leccionista, on una càmera en moviment explora l'habitació dels quadres. Mitjançant un enregistrament sec i net, acuradament espresmut, la veu en off d'un Narrador autoritari presenta el tema d'aquest suposat documental, l'enllumenament dramàtic del qual s'accentua

entre sensacions ambivalents i continuar existint malgrat això.

4. Ambdues cites, de Victor Hugo i Pierre Klossowski, tracten sobre l'esforç de la consciència humana per distingir

per un arravatament de les cordes en la partitura clàssica que acompanya l'escena. Mentre la càmera es desplaça fins a un cavallet amb el quadre d'un jove, amb les mans agafades a l'esquena i un llaç al voltant del coll, envoltat d'homes abillats amb vestimentes cerimonials religioses, el Narrador conclou les seves primeres acotacions:

«És suficient per al pintor interpretar, en el seu sobri i magistral estil, el dinamisme d'aquestes figures, l'expressió de les seves postures i gestos, per revelar l'ardent fanatisme d'aquests homes i el seu propòsit inexorable»

Una segona veu acusmàtica afegeix «J. Alboise a *L'artiste*, 1889», indicant així que el florit discurs del Narrador és en realitat una cita, i minant subtilment la seva autoritat. La qualitat reverberant d'aquesta segona veu suggereix que emana d'un espai diferent al de la veu del Narrador, possiblement de l'espai representat a la pantalla. Aquest demostra ser el cas un instant després, quan el Narrador conclou un altre comentari sobre el pintor, i el personatge del Col·leccionista (interpretat per Jean Rougeul) surt de darrere del quadre discutit i camina pensatiu per l'habitació, subministrant de nou la referència del discurs del Narrador: «M. F. Lajenevals, *Revue des Deux Mondes*, 1889». L'estratègia borgiana de validar afirmacions poc probables mitjançant referències acadèmiques fictícies s'utilitza aquí tant amb finalitats paròdiques com persuasives. Habitant diferents espais, els dos personatges habiten també temps diversos: el Narrador un temps posterior a la filmació de les imatges, i el Col·leccionista el temps exacte en el qual va ser fotografiat per la càmera. Malgrat això, els dos homes es comuniquen a través d'aquesta juntura espaciotemporal, coincidint de vegades, mostrant-se en desacord unes altres. Quan el Narrador comença a formular una pregunta sobre la sèrie de quadres («Com resulta que només sis quadres...»), el Col·leccionista el talla: «Set». S'estableix així una diferència en la forma que tenen aquests dos homes d'aproximar-se als

quadres, així com una problemàtica en el nucli de la pel·lícula, qüestionant la naturalesa i els límits de l'exègesi.

El Narrador s'expressa de forma similar a un comentarista durant una retransmissió esportiva: no com fa normalment un narrador en off en un documental, sinó "en viu". Descriu les activitats del Col·leccionista mentre aquest es desplaça d'habitació en habitació, li llança ominoses preguntes dirigides, i aclareix o resumeix després les seves respostes. Aquest mecanisme potencia les expectatives d'una solució definitiva al complex misteri suggerit al començament: quin és el secret que jeu en el cor d'aquesta sèrie de quadres i per què va generar tal escàndol en el París del segle XIX. Intenta així donar forma i sentit a la pel·lícula (dins de la pel·lícula), encara que això impliqui qüestionar les elaborades especulacions del Col·leccionista. Havent vist només els dos primers desplegaments en *tableau vivant* dels sis quadres, el Narrador està ja preparat per oferir una interpretació sintètica:

*Narrador*: «Es podria aventurar potser la hipòtesi d'un grup de quadres la interconnexió dels quals s'assegura mitjançant un joc de miralls»

*Col·leccionista*: «Especulació»

*Narrador*: «Podria llegir-se l'obra sencera del pintor com una vasta reflexió sobre l'art de la reproducció»

*Col·leccionista*: «De cap manera. Aquesta no és la manera d'interpretar aquest quadre»

Mentre el Narrador busca una clausura interpretativa, el Col·leccionista segueix obrint noves línies de recerca, crea un laberint de sentits possibles. La interacció entre el Narrador i el Col·leccionista esdevé una paròdia de les tècniques d'exposició documental televisives – programes que intenten mastegar obres d'art complexíssimes i multivalents–, i subratlla a més les principals preocupacions tant de Ruiz com de Pierre Klossowski, el punt de partida del projecte: com la recreació d'obres d'art genera un temps

circular i subjectiu, i com aquesta recreació –i la disjunció temporal que comporta– dissolen la identitat humana. Tots dos conceptes s'expressen en el *tableau vivant*.

En reescenificar quadres, els *tableaux vivants* dialoguen no només amb les obres d'art originals, sinó també amb els models que pogueren haver posat per a elles, creant, segons Ruiz:

«Una certa intensitat comuna que funciona com un pont unint els dos grups de models [...] Els primers models són en certa manera reencarnats en el *tableau vivant* [...] En tals gestos reencarnats, alguns filòsofs com Nietzsche i Klossowski han vist una il·lustració, fins i tot potser una prova de l'etern retorn» (2005: 51).

Ruiz amplia aquesta idea, «certs observadors van veure en aquesta juxtaposició un *continuum* d'intensitat que tenia quelcom semblant a l'efecte d'esborrar tot sentiment d'identitat actual» (1995: 51)<sup>5</sup>. Aquests conceptes cobren forma en els actes discursius entre el Narrador i el Col·leccionista, que semblen comunicar-se a través de dimensions temporals diverses mentre comparteixen, malgrat les seves disposicions antagòniques, una connexió gairebé mística. Per exemple, quan el Col·leccionista s'adorm durant una de les seves elaborades explicacions, el Narrador es posa a murmurar, recordant la veu en off de Godard a *Dos o tres cosas que sé de ella (2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967)*, com si no volgués despertar el Col·leccionista. Quan aquest finalment es desperta, uns instants després, reprèn i amplia la línia de pensament del Narrador arribant a repetir una de les seves frases anteriors: «acte censurable». Aquesta demora de la identitat

5. El Col·leccionista diu: «Els mateixos gestos repetits de quadre a quadre, planen, aïllats, per ocultar millor els propis quadres i el que representen».

6. *La hipótesis del cuadro robado* es titulava originalment *Tableaux Vivants* i hauria filmat a Klossowski en persona, que sentia gran interès pels quadres vius i l'exègesi pictòrica,

i el temps llança dubtes sobre la noció d'un jo unitari. Potser el Narrador i el Col·leccionista són dos aspectes de la mateixa persona, o un és el reflex de l'altre, ressonant sobre una fractura temporal. Això coincidiria amb les especulacions del propi Ruiz en la seva *Poética del cine*: «En aquesta loteria de sincronies i diacronies, un desviament malenconiós ens fa pensar que el món ha succeït ja, i que no som més que ressons» (2005: 54). Una idea present també en els assajos i relats de Borges, amb el qual Ruiz sentia una profunda afinitat. «El jardín de los senderos que se bifurcan», per exemple, proposa la coexistència de temporalitats múltiples, mentre «Borges y Yo» examina la coexistència de diversos jos.

El *tableau vivant* pot ser un mecanisme idoni per explorar aquestes conjuncions, però el que problematitza encara més l'aspecte documental de la hipòtesi és el fet que Tonnerre sigui, per descomptat, un personatge inventat i els seus quadres hagin estat recreats específicament per a la pel·lícula<sup>6</sup>. De fet, el propi Klossowski va inventar el personatge de Tonnerre en un assaig de 1961, digne de Borges, titulat «La *Judith* de Frédéric Tonnerre» (2001: 120-125), en el qual parodia la crítica d'art. Però la pel·lícula no és només una paròdia dels documentals sobre art, o una reflexió cinematogràfica sobre la paròdia en forma assagística; és també un intent –d'ascendència veritablement documental– d'arribar al cor del pensament de Klossowski... el que suscita una aporia. L'absència de Klossowski emmiralla la del quadre perdut a l'interior de *La hipótesis*, la força principal darrere de l'exègesi del Col·leccionista i un símbol de la impossibilitat de clausurar la interpretació. Ruiz ho resumeix així: «És com l'horitzó: una vegada ho aconseguixes, segueix havent-hi horitzó» (Ruiz a Goddard, 2013: 46). La interpretació no porta a un

criticant els quadres. Ruiz va remarcar que «volia mostrar el sistema filosòfic de Klossowski mitjançant una sèrie de *tableaux vivants* que ell mateix criticaria» (Ruiz a Dumas, 2006). La marxa sobtada de Klossowski fora de París, just abans del rodatge, va obligar Ruiz a concebre una pel·lícula diferent.

significat inequívoc, sinó a la necessitat de seguir interpretant. L'absència de Klossowski és una mostra d'aquest procés infinit. De fet, la identitat del veritable Klossowski es dilueix en la del fals Col·leccionista, i el seu treball artístic en el de la seva pròpia creació, Tonnerre.

Al final de *La hipótesis*, el Col·leccionista admet que no es pot estar segur sobre la interpretació última de la sèrie de quadres. «El que han vist són merament algunes de les idees que aquestes pintures han inspirat en mi al llarg dels anys», diu. «Però avui... un dubte em sotja. I em pregunto si l'esforç ha valgut la pena».

Acompanya llavors l'espectador a la porta d'entrada, vagant per habitacions repletes amb les innombrables figures immòbils dels *tableaux vivants*, congelades a la manera de les estàtues d'*El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), com si hagués estat condemnat per sempre a una vida d'esforç interpretatiu, mig despert mig en somnis. Però, llavors, la banda sonora ens retorna als carrers del principi de la pel·lícula, recordant-nos el món "real" que hi ha al darrere. Com observa Richard Peña, «un pot tornar al món de sorolls de carrer al final de *La hipótesis*, però després no pot evitar sentir com d'artificial pot ser el món real després del que li ha estat revelat» (1990: 236). Els raciocinis del Col·leccionista semblen acolorir el món "real" en el qual tenen lloc, portant-nos a concebre la nostra pròpia realitat com una cosa estranya, onírica, prenyada de possibilitat.

Encara que les dues veus narradores de *La hipótesis* no engendren imatges, en el sentit d'un discurs *iconogènic* que determini la banda d'imatge segons Chion, tampoc pot dir-se que aquests llargs fragments de narració, explicació i argumentació oral constitueixin un discurs *no-iconogènic* sostingut (Chion, 2009: 396-404), ja que es refereixen constantment a les pintures mateixes o als *tableaux vivants* com a base del discurs, de manera que la paraula és una elaboració dels elements visuals captats per la càmera. Aquesta relació variable i complexa

entre la veu i les imatges amb les quals interactua està a la base estilística d'*Historias de hielo*, una pel·lícula en blanc i negre composta visualment per: imatges en moviment (documentals) més o menys preparades; fotografies estàtiques de personatges, objectes i llocs directament vinculats amb la narració; i imatges fotogràfiques de formacions de gel en paisatges nòrdics i marítims – de la fotografia Katalin Volcsanszky –, que generen una atmosfera inhòspita i misteriosa. La veu en off, subministrada per tres actors diferents que encarnen a cinc personatges diversos, condueix la narració. No hi ha diàlegs en pantalla. Com a *La jetée* (1962) de Chris Marker, «es polvoritza la cronologia, el temps es fragmenta com les cares d'un cristall fet miques. La continuïtat cronològica s'escorça, rasurant passat, present i futur en sèries diverses, discontinües i incommensurables» (Rodowick, 1997: 4). A més d'estar composta per aquests "cristalls de temps" deleuzians (1989: 79), en els quals el present i el passat, l'actual i el virtual, coexisteixen i creen una indeterminació fonamental, la identitat dels personatges d'*Historias de hielo* roman indiscernible, generant una narració més abstrusa que la de *La jetée* o la d'un dels puntals de la imatge-temps de Deleuze, *El año pasado en Marienbad*.

L'argument bàsic d'*Historias de hielo* ressegueix el viatge d'un protagonista masculí –i principal narrador– a bord d'un trencaglaç suec cap a territoris nòrdics gelats (potser el Pol Nord), on acaba de tenir lloc un accident nuclear. Fins i tot abans d'embarcar-se en aquest viatge, el propòsit del qual mai s'aclareix, com tampoc s'aclareix el paper del Narrador en ell, aquest sofreix un malson recurrent en què grans blocs de gel amenacen amb aixafar-lo. Durant la seva primera nit a bord del vaixell, el Narrador és despertat pel so de música clàssica a la ràdio. Intenta apagar-la sense èxit. I llavors:

«Poc després, una veu que vaig reconèixer de seguida –era la meua pròpia veu– començà a explicar una història amenaçadora i confusa. Estranyament, no em va sorprendre

aquest fenomen extraordinari. Més aviat al contrari. Vaig seguir la història amb el major interès. I mentre la meua veu relatava els fets, vaig caure adormit»

Després segueix la primera de quatre històries superposades, narrada mitjançant veu en off per un personatge diferent (identificable com a tal per la qualitat del seu timbre), que relata la història de Mathias. Quan aquest s'adona que està fet de gel, entén que ha d'anar al Pol Nord per salvar-se de morir fos i deixar d'existir com una entitat pròpia. Encara que les coses s'arreglen perquè pugui embarcar en el trencaglaç en el seu viatge al Pol Nord, la veu que surt de la ràdio suggereix en última instància que no triomfa enterament en el seu propòsit: «Cada hivern ressuscita, cada primavera mor». Aquesta dissolució de la identitat coincideix amb la cita que obre la pel·lícula: un extracte d'una de les cartes de William Blake a Thomas Butts descrivint una visió animista en la qual els éssers humans habiten tots els objectes, animats o inanimats<sup>7</sup>.

Ulteriors històries, transmises al Narrador a través de la ràdio del vaixell, relaten el descens a la bogeria de diversos personatges, i les aventures d'un personatge en particular que, com un conillet d'Índies, és sotmès a un experiment que li permet transformar-se en qualsevol objecte a voluntat. En aquest últim cas, la veu de la ràdio afirma que el personatge «es va transformar simultàniament en un cendrer, una pipa, una tassa de cafè, i va aconseguir camuflar-se com una cadira de disseny sueca». Malgrat l'atmosfera misteriosa i amenaçadora de tota la pel·lícula, gairebé apocalíptica, escenes surrealistes com aquesta alleugereixen el discurs mitjançant un to lleugerament còmic i autoperòdic. Significativament, la veu que emana de la ràdio és, com la veu del Narrador a *La hipòtesis*, seca i propera, suggerint que pot emanar potser de la ment del Narrador. De fet, el programa de ràdio

comença transmetent «poc després de mitjanit», malgrat que el Primer Oficial del buc assegura al Narrador que la ràdio del vaixell finalitza la seva transmissió a les 11pm. Aquesta dissolució i aquest estelat de la identitat susciten una confusió de les fronteres entre realitat, somni i imaginació. La ruptura de tota connexió causal extravia la temporalitat, mentre els programes de ràdio, narrats per veus impossibles d'identificar, que expliquen històries en primera persona i citen llargament d'altres personatges, creen una *mise en abyme* de relats dins de relats dins de relats. Aquests elements narratius coincideixen amb els quatre mecanismes clau de la literatura fantàstica segons va anotar Borges en una conferència: «l'obra dins de l'obra, la contaminació de la realitat pel somni, el viatge en el temps, i el doble» (Irby, 1970: 18). I malgrat aquesta evident disposició cap al fantàstic, *Historias de hielo* manté un aire realista.

Contrapesant aquesta visió barroca i fantasiosa de Ruiz, les imatges fotogràfiques ancoren la realitat documental de llocs, objectes i persones, cimentant una història tan estrambòtica al nostre propi món. Quan la veu de la ràdio descriu el personatge transformant-se en objectes quotidians, la banda d'imatge mostra amb un lleuger retard aquests objectes en l'ordre en què han estat esmentats: un cendrer, una pipa, una tassa de cafè, una cadira de disseny sueca. En aquest cas la interacció entre la veu *iconogènica* i les imatges que li corresponen genera un efecte còmic, però d'altres vegades l'impacte és pertorbador. Imatges de desolació contrapunten l'humor, donant indicis de la possibilitat real d'una epidèmia de bogeria al món deshabitat i inhumà que presenten: la quilla del trencaglaç travessant la superfície gelada i revelant aigua ennegrida; gegantines i estranyíssimes formacions de gel aixecant-se sobre inhòspits paisatges blancs; la cabina buida del Narrador, amb un llum de taula i una claraboia; els passadissos buits del vaixell, la coberta deserta i la implacable antena giratòria del radar. El pla

7. «Swift I ran, | For they beckon'd to me, | Remote by the sea, | Saying: "Each grain of sand, | Every stone on the land, | Each rock and each hill, | Each fountain and rill, | Each

herb and each tree, | Mountain, hill, earth, and sea, | Cloud, meteor, and star, | Are men seen afar"» (Blake, 1956)

de la cabina del Narrador mentre confessa que «un brunzit va semblar apoderar-se de la veu de la ràdio i les seves vibracions, gairebé imperceptibles, van canviar el color i la llum de la cambra. De sobte la meua cabina s'omplí d'una llum vermella sagnant», és veritablement inquietant, en gran part a causa de la posada en escena. Aquest pla comença amb un enquadrament tancat d'una cortina que és apartada de cop (potser pel Narrador invisible) per revelar una vista de la cabina buida en contrapicat, abans que la cortina torni a tancar-se. ¿Atorga aquest pla proves de la seva bogeria: l'absència de llum vermella sagnant malgrat les afirmacions del Narrador? El significat roman velat.

En altres passatges, les imatges dels personatges ofereixen un sentit de l'orientació temporal. Quan la primera veu radiofònica presenta en Mathias, la declaració es reafirma mitjançant la imatge fotogràfica d'un home alt, de cabells castanys. La imatge següent, d'un home baixet i nerviüt, de cabells foscos, sembla ser la del narrador de la ràdio que parla en primera persona sobre en Mathias; però de nou, aquesta és una suposició basada en un trop cinematogràfic convencional, que convida l'espectador a vincular veu i imatge si apareixen simultàniament o en directa successió. De forma contradictòria, la imatge d'aquest mateix home petit, de cabells foscos, reapareix molt després en una altra narració superposada, relatada per una veu radiofònica diferent, de manera que no està clar si la imatge representa la mateixa persona o una altra de diferent.

Cap al final del viatge del Narrador, quan entén «que em queda poc més d'un dia de vida» perquè el trencaglaç «va directe al meu cervell», s'adona que ja no necessita escoltar veus per imaginar històries; ara «n'hi ha prou amb un petit soroll o l'esclat d'un riure per comprendre la narració en tots els seus detalls. La meua cabina s'havia convertit en el si d'infinite històries corpusculars. I jo estava respirant-les». A més d'aquesta connexió amb una xarxa inacabable de relats, el Narrador percep una connexió amb els personatges de les històries que s'han relatat

abans, i veu el seu final com una repetició dels seus: «Quan em vaig despertar el trencaglaç ja hi era. Jo havia arribat també. Com en Mathias, com en Pierre-Jean, com en Paul». El reconeixement de la presència del buc per part del narrador tanca la narració en un cercle complet. «Quan em vaig despertar el trencaglaç ja hi era» és la primera frase de la pel·lícula, i també una de les últimes. La interiorització del trencaglaç i la circularitat de la narració apunten a la naturalesa subjectiva del viatge del Narrador –un viatge cap a la bogeria o cap a la dissolució del jo, o ambdues coses. Tots els personatges poden ser de fet un de sol; els paisatges, les vistes marines i altres objectes poden ser trets de la imaginació del Narrador. El Narrador mateix es converteix en testimoni de la seva pròpia història, el somiador somiat. En el seu assaig «Magias parciales del Quijote», Borges afirma haver descobert la raó de per què aquestes històries superposades ens pertorben tant:

«Si els caràcters d'una ficció poden ser lectors o espectadors, nosaltres, els seus lectors o espectadors, podem ser ficticis. El 1833, Carlyle va observar que la història universal és un infinit llibre sagrat que tots els homes escriuen i llegeixen i tracten d'entendre, i en el qual també els escriuen» (1970: 231)

Si els personatges de les pel·lícules de Ruiz sedueixen l'espectador, amb les seves veus confessionals i mel·líflues, per embarcar-se en narracions fantàstiques i desorientadores, també se sedueixen a si mateixos per escoltar durant una estona, una vegada més, la història que han explicat ja abans, o que els ha explicat. En tractar d'entendre (potser infinitament) una mica de la seva experiència, de la seva realitat, aquests personatges fan que l'espectador qüestionï la seva, que interroguï la naturalesa del temps sobre la base de la seva pròpia identitat. Gràcies a les seves estructures narratives laberíntiques i a l'ús freqüent de disjuntives entre veu i imatge, les pel·lícules de Ruiz generen una ambigüitat radical, polisèmica. En comentar *La hipòtesis*, Serge Daney observa:

«Algunes pel·lícules molt bones tenen una particularitat: un “les entén” (em refereixo al fet que un no té la sensació de no haver entès res) només en el moment de veure-les, durant l'experiència real que constitueix el seu visionat» (1983: 24)

La perplexitat que indueixen, lluny de ser només una fantasia digressiva que no connecta amb el nostre món, és part del seu significat i del seu propòsit –un veritable repte per a l'espectador. Comentant la disjuntiva entre veu i imatge en les pel·lícules de Straub i Huillet, Deleuze anota:

«La gent parla en un espai buit i, mentre la paraula ascendeix, l'espai s'enfonsa a la terra [...] L'acte de parla ha de ser econòmic i infreqüent, infinitament pacient per imposar-se a allò que el resisteix, però extremadament violent per ser ell mateix una resistència, un acte de resistència. Irremeiablement, ascendeix» (1998: 19).

Amb el seu treball, Ruiz resisteix contra un cinema positivista en el qual les pel·lícules no són més que sumes de les seves parts i tot (o gairebé tot) és finalment explicable. En la seva *Poètica del cine*, el cineasta deixa clar el seu desig de mantenir viu un cinema que s'oposi a

l'estandardització de les principals indústries cinematogràfiques:

«Orson Welles solia preguntar, “Per què treballar tan dur per fabricar els somnis d'uns altres?”. Ell era un optimista i pensava que la indústria podia somiar. Acceptar el seu postulat significaria confondre els somnis amb mitomanies calculades i àvides d'ingressos. Siguem molt més optimistes: fins i tot si la indústria es perfecciona (en les seves tendències cap al control), mai serà capaç de conquerir l'espai d'incertesa i polisèmia que pertany a les imatges –la possibilitat de transmetre un món privat en un temps present, que alberga múltiples passats i futurs» (2005: 121)

Ruiz emfatitza la necessitat de l'escepticisme i el pensament lliure. Com Borges, mistifica per alliberar. El dubte, va dir Borges, és el bé més preuat de tots, perquè obre la possibilitat de somiar. Treballant en un mitjà tan proper al realisme, sigui d'un tipus o un altre, Ruiz empra el cant de sirena de la narració oral per alliberar les seves narracions de la necessitat del causal, el psicològic, el cronològic, i per submergir l'espectador en móns on la frontera entre realitat documental i il·lusió cinematogràfica es torna indeterminable. •

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BAZIN, André (1967). *The Ontology of the Photographic Image. What Is Cinema?* (Vol. 1) (Hugh Gray, Trans.). Berkeley: University of California Press.

BENJAMIN, Walter (1999). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.* (Harry Zorn, Trans.). A *Illuminations* (211-244). Londres: Pimlico.

BLAKE, William (1956). *The Letters of William Blake.* Ed. Geoffrey Keynes. Nova York: Macmillan. Accés el 17 de novembre de 2013. Disponible a: <http://>

[archive.org/stream/lettersofwilliam002199mbp/lettersofwilliam002199mbp\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/lettersofwilliam002199mbp/lettersofwilliam002199mbp_djvu.txt)

BORGES, Jorge Luis (1970). *Labyrinths.* James E. Irby i Donald A. Yeats (Eds.). Londres: Penguin.

BORGES, Jorge Luis (1998). *Jorge Luis Borges: Conversations.* Richard Burgin (Ed.). University Press of Mississippi.

CHION, Michel (2009). *Film, A Sound Art.* (Claudia Gorbman, Trad.). Nova York: Columbia University Press.

- DANEY, Serge (1983). En Mangeant, En Parlant. *Cahiers du Cinéma*, 345, 23-25.
- DELEUZE, Gilles (1989). *Cinema 2*. (Hugh Tomlinson i Robert Galeta, Trad.). Londres: Continuum.
- DELEUZE, Gilles (1998). Having an Idea in Cinema. (Eleanor Kaufman, Trans.). A Eleanor Kaufman i Kevin Jon Heller (Eds.), *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics and Philosophy* (14-19). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DUMAS, Françoise (Producer) and PRIEUR, Jérôme (Director). (2006). *Raúl Ruiz: du Chili à Klossowski* [Film]. França: L'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Disponible a blaq out. www.blaqout.com
- GALLET, Pascal-Emmanuel (Producer) i RUIZ, Raúl (Director). (1987). *Histoires de glace* [Film]. França: Ministère des affaires étrangères.
- GODDARD, Michael (2013). *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Londres: Wallflower.
- IRBY, James E. (1970). Introduction. A *Labyrinths*. James E. Irby i Donald A. Yeats (Eds.). Londres: Penguin.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2001). La *Judith* de Frédéric Tonnerre. A Patrick Mauriès (Ed.), *Tableaux vivants: Essais critiques 1936-1983* (120-125). Lagny: Gallimard.
- PEÑA, Richard (1990). Borges and the New Latin American Cinema. A Edna Aizenberg (Ed.), *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts* (229-243). Columbia, MO: University of Missouri Press.
- RODOWICK, D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- RUIZ, Raúl (Director). (1978). *L'Hypothèse du tableau volé* [Film]. França: L'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Disponible a blaq out. www.blaqout.com
- RUIZ, Raúl (2005). *Poetics of Cinema*. (Brian Holmes, Trad.). París: Dis Voir.

## DAVID HEINEMANN

David Heinemann és professor lector als estudis de cinema de la Middlesex University. Acadèmic i cineasta, les seves publicacions inclouen capítols en els llibres *Rohmer*

*et les autres* (2007) i *Framing Film: Cinema and the Visual Arts* (2012), mentre la seva tasca cinematogràfica integra el disseny de so amb la direcció de curtsmetratges.

## Gertrud Koch. *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*

SYNEMA - Gesellschaft für Film und Medien, Viena, 2012, 181 pp.

---

Gerard Casau

La coberta de *Screen Dynamics* ve il·lustrada per una fotografia de l'obra artística *Sun Cinema*, de Clemens von Wedemeyer. Situada pels volts de la ciutat de Mardin, al sud de Turquia, l'enorme pantalla funciona com un cinema comunal, que durant el dia permet projectar ombres i, a la nit, reflecteix la posta del sol i les llums de l'urbs propera. En el pròleg, els editors del llibre parlen de la idoneïtat d'aquesta imatge com a targeta de presentació del volum i dels temes que pretén abordar, ja que es tracta d'un cas en el qual «la tècnica cultural del cinema, amb els seus principis bàsics de projector, pantalla i espectador, un espai comunal i social, es (re) configura en la perifèria del món Occidental [...] també és el resultat d'un projecte que entronca amb la tradició del Land Art, concebut i realitzat per un artista contemporani: un índex que, durant més de dues dècades, una considerable quantitat d'imatges en moviment, amb el seu corresponent discurs, s'ha expandit del cinema i la teoria fílmica a d'altres espais institucionals i de diàleg». (2012: 5)

Si Bazin s'interrogava sobre què era el cinema, la pregunta que més vegades es formula a *Screen Dynamics* és “on està el cinema?”. D'aquesta manera, el llibre es lliura a un escenari en el qual la multiplicitat de dispositius i pantalles (públiques i privades) discuteixen la vigència de seguir identificant el cinema amb aquests principis bàsics del “projector, pantalla i espectador” que citàvem unes línies més amunt.

Més que de la tan parlotejada “mort del cinema”, del que es parla a les seves pàgines és de l'espai que ocupen aquestes imatges que recollim en fonts diverses. De si, en definitiva, el terme “cinema” pot seguir usant-se alegrement com a descripció general de l'acte de veure imatges en moviment o, per contra, hem de dirigir-nos amb convenciment a la creació de vocables cada vegada més específics.

El primer escull amb què s'enfronta un treball d'aquestes característiques, l'eix temàtic de les quals sembla inseparable de l'“aquí i ara”, és el risc d'estavellar-se contra allò que sembla novíssim però potser no ho sigui tant. Al cap i a la fi, les idees presentades en els paràgrafs anteriors també podrien valer per a un text contemporani del naixement de la televisió, o per a una reflexió sorgida després de veure la Velvet Underground donar un concert amb el cos tenyit per les imatges d'un film d'Andy Warhol. Per aquest motiu, és d'agrair que els assaigs recollits a les seves pàgines (derivats, en la seva majoria, de les ponències que van tenir lloc al congrés “Cinema Without Walls. Borderlands of Film”, celebrat a Berlín a la primavera de 2010) posseïxin un espectre temàtic ampli: de la definició d'una “memòria cinèfila” proposada per Raymond Bellour i que defineix (definia?) l'espectador, a l'ús de filmacions en el teatre contemporani que recull l'aportació de Gertrud Koch; passant per l'anàlisi que Simon Rothöhler fa de les pel·lícules que Michael Mann ha realitzat en suport digital.

La major part dels autors observen els temes tractats, si no amb distància, sí amb la prudència de qui sap que qualsevol conclusió a què pugui arribar serà sempre provisional, susceptible de revisions; no obstant això, sí trobem algun cas en què l'excés d'entusiasme dóna al text una aparença una mica cànvida. Així li succeeix a Jonathan Rosenbaum, que en el seu intent de cartografiar les albors d'una nova cinefília aporta multitud de xifres i estadístiques que serveixen per cantar les bondats d'internet, el lliure accés (legal o il·legal) al patrimoni cinematogràfic i les gairebé infinites possibilitats de la crítica *online*. El punt de vista de Rosenbaum no és, ni molt menys, reprovable, però la seva fixació en el detall (el sorgiment de cineclubs especialitzadíssims en diferents localitats d'Argentina) li fa passar de puntetes per la qüestió que subjau en aquesta pretesa "nova cinefília": el trontoll encara irresolut d'una educació cinematogràfica els pilars de la qual segueixen sustentant-se en l'era pre-internet, però que troba una oferta susceptible de reordenar qualsevol cànon anterior.

És el propi Rosenbaum qui reconeix que ens trobem en «un període de transició, on els canvis de paradigma haurien d'engendrar nous conceptes, nous termes i noves formes d'anàlisi». Probablement tingui raó, com l'hagués tingut d'escriure aquestes mateixes paraules fa una dècada, quan va publicar *Movie Mutations*, o fins i tot abans. Això és el que ha convertit l'exercici crític en una mena de diàleg sord entre Vladimir i Estragó, esperant que el futur es consolidi mentre al seu voltant res no para de canviar. Per això, els passatges més interessants de *Screen Dynamics* són aquells que mostren l'autor integrat en els nous hàbits tecnològics, com en els capítols signats per Ute Holl i Ekkehard Knörer, sobre l'experiència de veure cinema a internet i en dispositius portàtils. També els que saben sintetitzar els frecs entre el pretèrit perfecte i el present, com Simon Rothöhler en descriure la impossibilitat de desenganxar-se d'una certa estranyesa durant el visionat d'*Enemigos públicos* (*Public Enemies*, Michael Mann, 2009), pel·lícula que transcorre

en els anys trenta del segle XX, però la fotografia digital de la qual genera una forma d'evocar el passat rabiosament "antihistòrica": «La recepció digital pot proporcionar una irritant experiència de present continu, permetent intuir al públic com podien ser uns antiquats models de cotxe, una locomotora de vapor o una fàbrica quan eren hipermoderns, l'alta tecnologia de la seva època. En certa manera, aquesta intensa sensació de contemporaneïtat és també deguda al fet de topar amb una novetat genuïna, una imatge cinematogràfica en alta resolució les característiques de la qual s'identifiquen majorment amb les pantalles de museu que exhibeixen videoart» (2012: 146).

Malgrat la varietat d'assumptes tractats al llarg de *Screen Dynamics*, no costa detectar que la pregunta cabdal que mou les seves pàgines és aquella que cap autor s'atreveix a formular en veu alta, potser per temor a ser titllat d'Apocalíptic: Què serà del cinema una vegada quedi despulat dels elements que constituïen el seu ritual? En la seva peça, Raymond Bellour recorda les paraules de Godard i Fellini, que definien el cinema com una cosa més gran que nosaltres, que ens obliga a alçar la mirada. No obstant això, diversos capítols del llibre descriuen una sèrie d'hàbits cinèfils que passen per pantalles minúscules i per pel·lícules que no es "van" a veure, sinó que arriben mitjançant una transmissió de dades, sense exigir cap esforç "físic" a l'espectador. Diuen els editors que no han volgut airejar la recurrent idea de la "mort del cinema", però per més estimulants que siguin els horitzons que planteja *Screen Dynamics*, també desvetllen un interrogant que donaria per a un segon tom: Quant importarà el cinema un cop s'adapti a les seves noves pantalles i assumeixi que és molt més petit que l'espectador? Com ens meravellarà i seduirà si se'l priva de la invitació dels llavis carnosos i descomunals d'una actriu? Aquestes són les preguntes que genera la cruïlla en què vivim, on el cinema segueix pertanyent en l'imaginari popular a una gran pantalla, però la realitat i consum del qual sembla fermament encaminada en altres direccions. •

## Sergi Sánchez. *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*

Ediciones de la Universidad de Oviedo, Asturias, 2013, 308 pp.

---

Shaila García-Catalán

Cal dir-ho: al principi “Deleuze” ens va sobrar en el (sub)títol del llibre. La seva presència s’imposa de vegades com una mena de vel perquè l’autor pugui desplegar una obra ferma sense sentir-se pretensions. Sergi Sánchez aconsegueix la complicadíssima tasca de continuar el pensament sobre la imatge-moviment –*L’image-mouvement* (1983)– i la imatge-temps –*L’image-temps* (1985)– del filòsof francès, que a l’acadèmia espanyola no ha estat merescudament considerat o entès. Assumeix el llegat de Gilles Deleuze, sí, i això justifica que se senti en deute amb ell, però amb la imatge no-temps, Sánchez articula una teorització absolutament pròpia (que el filòsof no va arribar a culminar). Si bé és cert que Deleuze va morir el 1995 –va saltar al buit des del seu apartament a la parisenca avinguda de Niel– havia rebutjat la televisió perquè aquesta no aprofitava les seves possibilitats estètiques en privilegi de la seva funció social. Ara bé, malgrat cert desencantament, va intuir que la imatge numèrica modificaria per sempre la seva ontologia i la seva manera de pensar-la. Aquesta manera de pensar les imatges, i aquesta manera en què les imatges es pensen, és el que Sergi Sánchez ha assenyalat com la imatge no-temps.

La imatge no-temps és la imatge llaurada pel digital. El concepte desterra qualsevol besllum apocalíptic i aprofita les seves arestes amb alegria. És significatiu que, pràcticament en cap ocasió al llarg de les seves 308 pàgines, el text no es refereixi a “el digital” en la seva apreciació neutra,

sinó a “el digital” en la seva articulació més directa i decidida. El digital és, doncs, pres com a terreny de treball i no com a un halo fantasmàtic de la imatge. I és que a Sergi Sánchez no li interessa abordar la imatge digital com a mer condicionant de la producció, com a artefacte per a la sofisticació de l’efecte especial o com a aspirant a substituir la realitat per via del simulacre. Li interessa la seva utilització discursiva, allà on és una arma del relat. A la pàgina 167 ens adverteix: «el digital ens serveix per veure l’invisible o per nomenar el que no té nom». D’aquesta manera, planteja la imatge no-temps com un telescopi per a l’impossible.

El text queda polidament embastat a través d’una argumentació afinadíssima, que supera qualsevol fascinació per la superfície per aprofundir en la teoria i la materialitat dels textos fílmics. Aconsegueix una escriptura espavilada i bonica, tocada en cada punt per un amor al cinema tal, que provoca que cada lector es deleixi per ser espectador.

El llibre s’estructura en dues grans parts recorregudes aparentment per una lògica direccional que travessa el cinema contemporani: “des d’una imatge-temps” “cap a una imatge no-temps”. El que sembla un vector imparabile no obeeix al principi de linealitat cronològica sinó més aviat a una temporalitat inclusiva i genealògica, prenyada d’herències i reviviscències, de passats que tornen i insisteixen des del present. Si Rancière va llegir la imatge-moviment i

la imatge-temps com a diferents ribes d'una mateixa imatge, la imatge no-temps és aquella que li arrabassa la brúixola, impedit que puguin jugar-se en ella els temps verbals.

La primera part del llibre actualitza la imatge-temps amb films que Deleuze no va poder veure. Torna a comprovar-se a través de l'anàlisi de nombroses obres com, en la mesura en què la imatge-temps allibera la imatge de la causalitat, supura una poètica de l'enigmàtic i s'endinsa en zones fosques a través de constants amnèsiques i cíclics, de temporalitats interrompudes i mortes.

La segona part ja s'encamina sense ambages cap a la imatge no-temps. Arrenca des de la imatge electrònica –la imatge televisiva és l'exponent de la imatge-temps– per desgranar les conseqüències del vídeo en la tradició retòrica de les subjectivitats, entre la paciència i la distància, en la trobada amb l'esdeveniment i amb un mateix. L'autor tampoc es lamenta, com sí va fer Deleuze, que la pròpia pantalla es converteixi en un tauler d'informació, més aviat celebra com el digital afegeix noves sensibilitats als sistemes i gestos de representació permetent fer més perversos els seus jocs. Li interessa com la condició digital de la imatge, mentre es vanagloria de ser sempre nítida

i inequívoca, més viva que la realitat, és usada per molts autors com una arma ambivalent –present i absent alhora, revers del seu revers– per burlar-se del compromís de la representació amb el referent.

Amb tot, potser el més determinant i radicalment propi de la imatge no-temps és que imposa la memòria total. Al llarg del llibre constatem que la imatge no-temps no és una altra radicalment diferent de la imatge-temps, sinó que es tracta d'una imatge-temps que no pot oblidar i, per tant, ni envelleix ni mor. Potser per això, Deleuze i Guattari van convenir a afirmar que els zombies són l'únic mite modern.

Com acabem d'evidenciar, l'heterodox filòsof francès no abandona el pensament de Sergi Sánchez. De fet, a mesura que la lectura avança, el llibre es revela com una superfície a través de la qual l'autor convoca a Deleuze *d'entre els morts*. Si en el seu pensament era la filosofia qui convocava el cinema, en aquest llibre és el cinema qui convoca poderosament la filosofia. Sánchez llegeix la Rita de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) com aquest cinema clàssic que ens parla des de la tomba, i nosaltres llegim Sánchez com un espectre de Deleuze que ens parla també des d'ultratomba, per apropar-se a aquest cinema que no va poder veure. •

## Antonio Somaini. *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*

Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2011, 446 pp.

Alan Salvadó

Quan Tom Gunning utilitza el terme *cinema of attractions* per a definir el cinema dels orígens, que prioritza la mostra d'un fet cinematogràfic per damunt de la seva narració, il·lumina tant el passat com el present del cinema. La teoria de Gunning, batejada significativament en correspondència amb la del *montatge d'atraccions* de Sergei Eisenstein, ens permet reinterpretar els primers anys del cinematògraf, entenent-los com un model de representació propi i no com un pas intermedi en la institucionalització del cinema com a relat. Curiosament, el procés de mutació que ha experimentat i que experimenta el cinema a partir de la tecnologia digital, ha permès al mateix Gunning i a d'altres autors, d'establir una diagonal entre els *blockbusters* contemporanis i el dispositiu espectacular del cinema dels orígens. En tots dos casos, l'impacte visual atreu l'atenció de l'espectador, i les formes cinematogràfiques esdevenen portadores del discurs del gran espectacle, la màxima figuració del qual és l'experiència sensorial de la muntanya russa. L'evolució cinematogràfica es construeix, doncs, a partir d'una regressió als orígens.

En el gest de Gunning de reescriure la teoria central sobre el muntatge d'Eisenstein, sota la llum d'uns altres temps i d'unes altres formes, s'amaga alguna cosa d'*eisensteiniana* en si mateixa. Aquesta mirada cap al passat com a mecanisme de comprensió del present és l'eix central del pensament del cineasta rus al llarg de la seva trajectòria artística i intel·lectual. Malgrat ser un fill de la revolució, el seu ampli *corpus*

teòric està vertebrat per aquest plantejament dialèctic, on les petjades del passat ens guien des del present envers el futur. El passat es presenta com a quelcom a redescobrir i no com una cosa que cal destruir. Aquesta equació temporal és la primera gran evidència que ens mostra la biografia intel·lectual de Sergei Eisenstein que Antonio Somaini recompon amb gran detall i rigor en el seu *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*. Les idees del director rus, disseminades en una gran diversitat d'articles i de llibres, que abasten des dels inicis dels anys 20 fins a 1948 (data de la seva mort), són com múltiples fragments d'una línia de pensament que Somaini sap *muntar* amb gran agudesia. El llibre és, possiblement, una de les millors recomposicions de l'ideari d'Eisenstein feta fins avui.

El binomi fer cinema i pensar el cinema no és exclusiu d'Eisenstein, sinó que es tracta d'un dels grans paradigmes dels anys 20. Epstein, Vertov, Delluc, L'Herbier, Pudovkin, Léger són alguns dels noms que van convertir la pràctica cinematogràfica en un laboratiu d'experimentació adient a diverses idees i postulats sobre el cinema. En aquest sentit, podem afirmar que el llibre de Somaini és l'ordenació de totes les notes del laboratori *eisensteinianà*. Un laboratori on l'error, el projecte fallit o bé els detalls (aparentment) més banals, poden tenir tanta importància com els assoliments del cineasta. No existeix la distinció entre les grans i les petites formes, sinó que les anotacions i els esbossos contenen la saviesa en potència de les imatges. Somaini és conscient

d'això, i mitjançant aquest plantejament tan *benjaminià*, troba en les formes més perifèriques o residuals noves vies per a la interpretació del conjunt de l'obra del cineasta rus. Així, per exemple, en la sèrie de dibuixos inèdits d'Eisenstein sobre el passatge *macbethià* de la mort del rei Duncan, trobem enquadraments o plantejaments compositius que reapareixerien en la sublim batalla del gel a *Alexander Nevski* (1938).

Al llarg dels diferents capítols Somaini demostra com les formes *eisenstenianes* sorgeixen d'aquest *work in progress* continu. Per aquest motiu el plantejament cronològic és fonamental en l'estructura del llibre, ja que observem amb deteniment com neixen i creixen les idees (tornant i desapareixent segons el context), i alhora observem com, gairebé de forma rizomàtica, aquestes idees abracen, dialoguen o es contraposen als plantejaments d'altres grans pensadors contemporanis: Aby Warburg, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Georges Bataille, André Malraux o Siegfried Kracauer. Aquesta transversalitat i aquesta interdisciplinarietat vertebraren tot el text, i estan contingudes en el mateix subtítol del llibre: «el cinema, les arts i el muntatge». Com si es tractés d'una seqüència del laboratori Kuleshov, aquests tres conceptes s'entrellacen en el llibre com es van entrellacar en el pensament d'Eisenstein, on les problemàtiques cinematogràfiques eren estudiades en relació amb les altres arts i resoltes sempre sota l'eix conductor del muntatge. Somaini recorre el camí intel·lectual d'Eisenstein mostrant-nos

la multitud de bifurcacions i ramificacions que poden obrir-se davant nostre.

En aquest sentit, és interessant el fet que la famosa teoria del muntatge d'atraccions d'Eisenstein neixi a partir del gest de l'actor, com bé apunta l'autor en els capítols inicials del llibre. És durant la seva experiència avantguardista i teatral al costat del mestre Meyerhold, quan el cineasta descobreix la importància de l'expressivitat actoral, associada en aquella època a la biomecànica com a reflex de la industrialització de la societat soviètica. En aquest ensenyament, Eisenstein troba el punt de partida de tota una gran teoria de les formes basada en l'expressivitat de l'obra d'art. La virtut del llibre és la de documentar amb extrem rigor l'evolució de les idees d'Eisenstein, fins al punt que observem com un gest teatral s'ha transfigurat en una de les formes cinematogràfiques més rellevants del segle XX. El fil de pensament que embasta el llibre és tan fluid que podem apropar-nos al present sense cap temor, i enfortir encara més les correspondències apuntades a l'inici amb les teories de Tom Gunning.

Sota la llum dels canvis que afecten al cinema des de la revolució digital de finals del segle XX, no sembla atzarosa ni banal la tasca que duu a terme Antonio Somaini amb aquest llibre. Tot el contrari, en aquesta llarga travessia al llarg d'un territori desconegut, la llum que produeix el far d'un dels més grans creadors i pensadors de formes cinematogràfiques, esdevé imprescindible per poder pensar el cinema avui. •

# Normes per a la presentació d'originals

---

## 1. ENVIAMENT D'ARTICLES

*Comparative Cinema* accepta articles inèdits que versin sobre cinema comparat. No s'admetran treballs no sol·licitats que no siguin originals. El nombre màxim d'autors per article serà de tres.

Les principals línies de recerca de la revista són:

- La interpretació de les formes filmiques i les relacions entre pel·lícules.
- La història de la interpretació i les idees cinematogràfiques, i l'anàlisi dels contextos crítics i polítics.
- L'assaig comparatiu sobre processos i pràctiques de creació, difusió i exhibició.
- L'estudi de metodologies de cinema comparat, i de la seva relació amb la literatura i les arts visuals.
- La revisió de la història del cinema a partir de les recerques formals i les confluències estètiques entre films i vídeos narratius, de no-ficció, avantguarda, científics, industrials, cinema expandit, etc.
- L'anàlisi estilística de l'obra dels cineastes i de l'actor cinematogràfic com a autor.
- L'assaig i el pensament visual.

### Articles

Els articles de recerca tindran una extensió mínima de 2000 paraules i màxima de 5000 paraules, incloent notes al peu. Estaran vinculats a les qüestions temàtiques que es publicaran a l'apartat «Call for Papers» de la pàgina web.

La secció «Films en discussió» inclou entrevistes i diàlegs, amb finalitats de recerca, debat i documentació, sobre els temes monogràfics abordats per la revista. L'extensió mínima és de 3000 paraules i la màxima de 12000 paraules.

El termini per a l'enviament d'aquests articles estarà obert de forma contínua.

A la revista apareixeran també alguns documents no originals que serviran de base conceptual per als temes i les línies de recerca proposades a cada número, i articles d'extensió breu –entre 1000 i 1500 paraules– per a fomentar la intervenció crítica en els temes abordats.

### Ressenyes

Es publiquen ressenyes d'una extensió compresa entre 800 i 1000 paraules.

La informació del llibre ressenyat ha d'incloure: nom complet i cognoms de l'autor del llibre, editorial, ciutat, any d'edició i nombre de pàgines.

L'autor de la ressenya ha d'indicar el seu nom complet i cognoms, i la seva adreça de correu electrònic.

S'admeten ressenyes de llibres la primera edició dels quals, en la llengua original, s'hagi publicat en els darrers vuit anys.

## 2. AVALUACIÓ D'ORIGINALS

*Cinema Comparative Cinema* només publica els articles després d'obtenir una valoració favorable per part de dos revisors externs a l'entitat editora.

Un cop s'envia l'article, la revista confirma als autors la recepció en el termini màxim de 10 dies. Durant la revisió, es manté l'anonimat de l'autor i dels revisors. En cas de discrepància entre els informes dels dos avaluadors, se sol·licitarà la revisió d'un tercer avaluador.

La revista es compromet a donar a tots els autors una resposta sobre la publicació de l'original en un termini màxim de dos mesos. A la resposta, s'inclourà l'informe de revisió dels avaluadors. [Descarregar al web [www.upf.edu/comparativecinema](http://www.upf.edu/comparativecinema)].

En cas que el seu article sigui acceptat, però se'ls sol·licitin canvis i correccions, els autors disposaran de vint dies per a enviar-lo de nou.

## 3. NORMES PER A LA PUBLICACIÓ

**Enviament:** Els textos han de presentar-se per correu electrònic a l'adreça [comparativecinema@upf.edu](mailto:comparativecinema@upf.edu) en format Word. El material gràfic ha de presentar-se a part, convenientment numerat i amb indicació de la situació dins del text. Es lliurarà en tots els casos en format TIF. A tal efecte, es recomana la utilització del programa Power DVD (versió 9, per a PC) o GrabMac (per a MAC). Les imatges mai s'incorporaran al text. Al seu torn, l'autor haurà d'enviar la declaració d'autor signada. [Descarregar al web [www.upf.edu/comparativecinema](http://www.upf.edu/comparativecinema)].

**Curriculum:** Tots els articles aniran acompanyats d'un breu currículum redactat de l'autor que no superarà les 100 paraules. En cas de diversos autors, es publicaran els currículums individuals de cadascun dels autors.

**Resum:** El resum serà de 300 paraules com a màxim i un sol paràgraf. Haurà de presentar-se tant en castellà o català com en anglès.

**Paraules clau:** S'inclouran fins a un màxim de deu i un mínim de sis, separades per comes. Haurà de presentar-se tant en castellà o català com en anglès.

**Fonts de finançament i suport:** En cas d'existir una font de finançament i suport a la recerca presentada, els articles hauran d'explicitar-la.

**Font i mides de lletra:** El tipus de lletra serà Times New Roman de 12 punts. L'alineació del text serà justificada. L'interlineat serà d'1,5 tant al text general com a les notes. No s'usaran sagnats en cap cas. El títol i els intertítols (els títols dels epígrafs) es posaran en negreta.

**Recursos de processadors de text:** En els articles no s'utilitzaran els següents recursos de processadors de text: taules, numeració i vinyetes, columnes, encapçalaments, hipervincles, notes a peu de pàgina, quadres de text, etc. Qualsevol enumeració es farà manualment.

**Cites bibliogràfiques:** Tot text o idea pres d'un altre autor ha d'especificar-se sempre de manera clara i explícita. Les cites es realitzaran dins del text segons el model HARVARD (COGNOM, Any: Número de pàgina). Al final del text es llistarà la bibliografia citada.

## 4. NORMES D'ESTIL

Consultar al web [www.upf.edu/comparativecinema](http://www.upf.edu/comparativecinema).

