



TESI DOCTORAL UPF / 2023



Políticas de la imagen insignificante

Fernando Villaverde Suanzes

TESI DOCTORAL UPF / 2023



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Políticas de la imagen insignificante

Fernando Villaverde Suanzes

TESI DOCTORAL UPF

2023

**POLÍTICAS DE LA IMAGEN
INSIGNIFICANTE**

Fernando Villaverde Suanzes

Director de la tesi:

Dr. Fran Benavente Burian

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra



How deep is the ocean?

How high is the sky?

Agradecimientos

A Clara, porque si escribo es para compartirlo con ella, porque siempre me ha ayudado a seguir aprendiendo, porque hemos descubierto juntos la mayoría de películas... Porque un trabajo como este no se puede hacer solo y el tiempo que exige es tiempo que necesariamente le quitas a otras cosas. No hay suficientes palabras de agradecimiento para expresar lo importante que ha sido su comprensión y su ánimo, ni promesas a la altura para compensar todo lo que ha tenido que hacer para que yo pudiera dedicar el mayor tiempo posible a este proyecto.

A mis padres, por todo, porque siempre creyeron que tenía algo que decir. A Miguel, porque es la persona más generosa que conozco. Desde el primer día hemos compartido tantas cosas que he perdido la cuenta de las ideas que aparecen en el texto y nacieron en una de nuestras conversaciones. Este trabajo no existiría sin él, ni sin sus *Políticas elementales*.

A José, porque hace años supo, con mucho tacto, decirme que un artículo mío era una mierda. Lo era. Gracias a sus palabras y, sobre todo, a nuestra amistad, fui descubriendo que había mundos que desconocía y que me interesaban mucho más.

A Blanca, porque fue con ella, en una proyección de Ernie Gehr, doce días después de haber visto *Une femme douce* en cine, que este proyecto empezó a andar. También por compartir su pasión por un cine que yo apenas comenzaba a ver.

A mi tío Fernando, que me prestó o regaló una parte importante y muy sentimental de los libros, revistas o películas que aparecen citados.

A Julio, que no sólo me empujó a leer a Adorno hace ya años, sino que un día nos habló de la importancia de leer con luz natural. Por entonces, con ingenuidad, pensaba que era más romanticismo que otra cosa, pero durante

este tiempo, al compaginar el trabajo en oficina con la investigación, he tenido sus palabras retumbando en mi cabeza y, en lugar de desalentarme, me han animado a encontrar los momentos precisos para apreciar las lecturas que componen esta tesis.

A todos los integrantes, pasados y presentes, de la *Revista Lumière*. Mi paso por ella fue bastante intrascendente y realmente no aporté nada bueno. Pese a ello, creo que casi toda la cinefilia hispanohablante estamos en deuda con la revista y en especial con la infatigable labor de Paco.

A Alan, cuyo incondicional apoyo en una primera versión de este trabajo fue fundamental para que acabara encontrando sobre qué quería escribir.

A Fran, que ha conseguido que este proyecto se mantenga a la vez realista y ambicioso. Siempre supo, mucho mejor que yo, cuáles eran las fortalezas y las debilidades de esta investigación y ha ayudado con todas sus aportaciones a que adquiriera su forma definitiva.

Durante estos años, además de muchas alegrías, se han acumulado las desgracias y, entre ellas, me gustaría guardar un recuerdo a mis abuelos Lita, Pili y Pepe. Aunque sé que nunca les hubiera interesado el contenido, ha sido muy importante saber que siempre estuvieron orgullosos de que hiciera lo que quería hacer.

Por último, guardo con gran cariño una anécdota que viví cuando todo esto empezaba a gestarse. En 2016, tuve la suerte, junto a Clara Sanz y con la ayuda de todos mis compañeros de la *Revista Lumière*, de entrevistar a Michael Snow, quien siempre permanecerá en mi recuerdo.

Tras la proyección de *La Région Centrale*, nos cruzamos a la salida y, con una sonrisa sincera, dijo a su acompañante: estos chicos saben mucho de mi cine.

Todavía hoy sigo atesorando esas palabras y, en mis momentos de flaqueza, me han dado fuerzas para seguir escribiendo.

Resumen

A partir de un concepto enunciado por Robert Bresson, la imagen insignificante, se analiza la estética de la contracultura cinematográfica en Francia y Estados Unidos durante los años en los que el cineasta francés realizó su obra en color (entre 1969 y 1983). La investigación se centra en la potencialidad política y utópica de esas imágenes, en su presencia en las diferentes tendencias artísticas del periodo y en su conflicto con las corrientes de pensamiento de la época.

Abstract

From the study of a concept enunciated by Robert Bresson, the insignificant image, we analyse the aesthetics of the cinematic counterculture in France and the United States during the years when the French filmmaker produced his work in colour (between 1969 and 1983). The research focuses on the political and utopian potential of these images, their presence in the different artistic movements of the period and their conflict with the schools of thought of the time.

Índice

<i>Introducción</i>	11
1. <i>Insignificancia</i>	19
1.1. <i>La imagen insignificante</i>	20
1.2. <i>El debate perspectivista</i>	32
1.3. <i>Políticas de la imagen insignificante</i>	49
2. <i>Distopía</i>	87
2.1. <i>Percepción del cine estructural</i>	93
2.2. <i>Políticas del cine estructural</i>	114
3. <i>Colectivo</i>	139
3.1. <i>Lo individual y lo colectivo</i>	140
3.2. <i>Salir del cine</i>	169
4. <i>Devoción</i>	181
4.1. <i>Devoción de la imagen insignificante</i>	182
4.2. <i>Hacia un montaje polivalente</i>	203
5. <i>Diario</i>	215
5.1. <i>Indulgencia diarista / basura personal</i>	216
5.2. <i>Políticas personales</i>	233
6. <i>Cotidianeidad</i>	253
6.1. <i>Poética de la cotidianeidad</i>	255
6.2. <i>Política cotidiana</i>	269
7. <i>Utopía</i>	293
7.1. <i>La resistencia utópica</i>	296
7.2. <i>El contrato con la naturaleza</i>	310
<i>Bibliografía</i>	323

Introducción

Aunque el cine *underground* se desarrolló a partir de prácticas cinematográficas marginales y continuó interactuando con otras alternativas contemporáneas (como las nuevas olas europeas), además de adaptar las innovaciones de la poesía, el jazz y otras formas artísticas y prácticas culturales, su mayor influencia, tanto negativa como positiva, fue Hollywood. De la misma manera que el modo dominante de producción material en una determinada formación social influye en otros modos de producción que pueden coexistir con él, el modo dominante de producción cultural posiciona y modula a las prácticas culturales minoritarias. En la época moderna, la industria cultural habita en todas las prácticas alternativas e, incluso para la película de vanguardia más recalcitrante, la industria cinematográfica “es una iluminación general en la que se bañan todos los colores y [que] modifica las particularidades de éstos. Es como un éter particular que determina [su] peso específico” (Marx). Los códigos del *underground* surgieron, entonces, como mutaciones y mutilaciones de los códigos industriales; y sus prácticas fueron llevadas a cabo en los espacios entre las prácticas industriales o como modificaciones de las mismas.

David E. James¹

Este fragmento de David E. James fue publicado en 1989 en un estudio sobre las prácticas cinematográficas alternativas durante los sesenta en Estados Unidos. El proyecto terminaba por convertirse en una reescritura del periodo gracias a la inclusión, prácticamente exclusiva, de películas marginadas en la mayor parte de las historias del cine.

Obras que, si aparecían mencionadas, lo hacían como anexos o apartadas en su especificidad, pero, rara vez, como es el caso, eran historiadadas de

¹ David E. James, *Allegories of cinema. American film in the sixties*, p. 24.

forma materialista. Es decir, relacionadas con la tendencia cinematográfica, social, económica, cultural, tecnológica y política. De esa manera, al formar parte de un mismo mundo, estas películas llevaban a repensar las certezas sobre la evolución intelectual y estética de la producción y recepción cinematográfica.

El proyecto que se desarrolla a continuación busca proseguir con los planteamientos formulados y, a la vez, revisar algunas de las ideas, con el fin de que la discusión pueda enriquecer y agrandar los objetivos comunes. Uno de esos puntos clave con los que pretendemos confrontar se menciona de pasada en la cita: la interacción con las «alternativas contemporáneas (como las nuevas olas europeas)». No hay duda de que Hollywood ha marcado toda producción cinematográfica y condicionado severamente las expectativas de los espectadores al, prácticamente, monopolizar las vías de distribución y exhibición en Occidente y parte del resto del mundo. Sin embargo, esta historia, que es cierta, sirve para ocultar una más relevante para el campo que nos interesa, aquella por la que podemos conocer o, más bien, desconocer la producción *underground*: son precisamente las «alternativas contemporáneas» quienes han escrito o desde donde se ha escrito la historia de este cine. A nadie podría sorprender que un medio que atiende sólo a los estrenos comerciales no mencione a obras marginales; pero sí se debe reflexionar sobre el papel de los especialistas en cine de vanguardia (eminentemente europea) en la difusión y comprensión de este cine.

Para ser más exactos, aunque sea inevitable relacionarse en algún punto con Hollywood, es con el entorno del resto de vanguardias con el que las películas *underground* tienen mayores posibilidades de dialogar y vincularse (fuera de sus objetivos ya reconocidos). Es por eso mismo por lo que cabe esperar que sean las «alternativas contemporáneas» las que introduzcan aquello que se sitúa en su margen inmediato.

En ese sentido, no nos interesa simplemente la cuota de presencia, sino el motivo que hay detrás y cómo la forma hegemónica de acercarse a las vanguardias europeas ha condicionado la recepción del *underground* estadounidense, así como la de las obras que, dentro de esa vanguardia europea, planteaban desvíos de los paradigmas de la época.

De ese modo, planteamos un análisis comparativo que opone y hace dialogar las producciones marginales de Estados Unidos y Francia como epicentros de dos alternativas cinematográficas y, sobre todo, como principales hervideros del pensamiento que ha condicionado las formas de acercarse críticamente al cine.

Además, se trata de dos modelos productivos bien diferenciados. El *underground* estadounidense es realmente eso, obras realizadas completamente al margen de Hollywood y, en muchos casos, alejadas de cualquier tipo de apoyo institucional o sistema de producción independientes². Habitualmente eran producidas en el ámbito doméstico o la casi clandestinidad. Mientras que, en Francia, independientemente de la radicalidad de las propuestas, por lo general siempre había alguna institución u organismo que respaldaba el proyecto y, al menos, cedía espacios habilitados.

Robert Kramer, que trabajó en ambos lugares, analizó críticamente ambas situaciones:

La otra cara de la moneda es que no hay verdadera marginalidad aquí [en Francia] —salvo si uno se vuelve un sin techo. Cuanto más maldito se sea, como un poeta, más posibilidades hay de encontrarse en el Panteón antes de morir. Fue un gran shock, porque los márgenes son tan enormes en Estados Unidos. En gran medida es una cuestión de dinero, y también una idea del centralismo y el

² Sin contar las redes de apoyo que ellos mismos se construyeron, como The Film-Makers' Cooperative.

Estado [...] Me ha hecho falta mucho tiempo para entender lo que la gente quería decir: «Deja el numerito. No eres un marginal. Estás tan el ajo como nosotros». Es algo que sigo sin poder interiorizar porque es completamente ajeno a toda mi educación y toda mi alienación. Al principio, teníamos una manera completamente artesanal de trabajar. Montábamos en casa. No alquilábamos una sala de montaje. O teníamos una Steenbeck, o alquilábamos una Moviola. Montamos en nuestros espacios, en nuestros tiempos. No ganábamos salarios, y por lo tanto no tenía limitación nuestro esfuerzo³.

A esta confrontación geográfica, debemos añadir una nueva cronología que encabalgua con la de James y que se inicia a finales de sesenta, continúa en los setenta y se despide a principios de los ochenta. Esta periodización debe su sentido a que coincide con un momento muy concreto en la historia de la crítica especializada: el de la toma de conciencia política y posterior despolitización. Asimismo, se corresponde con los años en los que Robert Bresson realizó su obra en color, en la que nos apoyaremos para releer esa etapa del cine.

Consideramos, y trataremos de exponer, que la inclusión de los debates políticos y filosóficos en el análisis cinematográfico es lo que termina de dar forma al modelo hegemónico con el que juzgar una película. En otras palabras, determina aquello que debemos esperar de una obra cinematográfica, de forma que construye nuestro horizonte de expectativas. La producción crítica de la época destaca por su riqueza intelectual y, todavía hoy, sigue sirviendo de referencia para abordar el cine que se realiza en la actualidad. De modo que no es nuestra intención restarle valor a todos los avances teóricos que se alcanzaron, sino que, desde la distancia historiográfica, repensarlos críticamente para ver cómo, a la vez que hacían evolucionar una vertiente del pensamiento y, en consecuencia, de la

³ Bernard Eisenschitz, *Punto de partida. Entrevista a Robert Kramer*, p. 94.

producción cinematográfica, limitaban el desarrollo de aquello que no se ajustaba a su interés inmediato. Unas obras al margen que, con el tiempo, se muestran quizás más cercanas a los planteamientos políticos que les eran contemporáneos que aquellas otras películas que fueron entonces reivindicadas por su valor político.

Desde ese ámbito, el político, abordaremos distintos frentes con el objetivo de enriquecer la comprensión del cine que analizaremos, pues, incluso en las obras más radicalmente estéticas, hay preocupaciones que trascienden la mera expresión artística. En lugar de etiquetar cada práctica cinematográfica bajo un único movimiento político, trazaremos puentes entre las diversas luchas, al entender que no son excluyentes y que, precisamente, lo distintivo del cine que vamos a investigar es que da cabida a respuestas complejas.

Es por eso mismo, porque rehúyen una asociación simple con un movimiento político concreto, que tampoco han obtenido un respaldo firme de aquellos que podrían ser sus aliados en el ámbito de la organización social y política.

En resumen, vamos a analizar a un conjunto de películas que son demasiado vanguardistas e independientes para la industria, muy poco reflexivas para los críticos de vanguardia, demasiado politizadas para el mundo del arte y muy poco militantes para los distintos movimientos políticos. Por supuesto, hay algunos casos en el que parece hacerse una excepción a esta síntesis. Por ejemplo, Bresson, figura central de la investigación, que es generalmente reconocido en las historias del cine. Además, recurriremos con frecuencia a Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, que en más de una ocasión se han citado como paradigmas de lo que debía ser el cine de vanguardia por su profundidad reflexiva. Esto se debe a que, como desarrollaremos, incluso cuando han sido alabados, se ha obviado una parte fundamental de sus producciones, limitándoles a una idealización de su método. Asimismo, documentaremos cómo se han rechazado ciertas

épocas o películas de algunos autores generalmente apreciados desde la crítica de vanguardia por, aparentemente, alejarse de su propia singularidad o, en algunos casos, por llevarla al extremo.

El trabajo, por otro lado, no está construido en orden cronológico y, como se puede observar, no encasilla las obras en compartimentos claramente identificables. La idea es que cada capítulo contribuya a completar la imagen general de una época compleja. Que desde los márgenes surjan problemáticas específicas de esas sociedades que permiten repensar ese momento histórico y, en consecuencia, nuestro presente. Como James, hay un ejercicio de reconstruir la historia del cine con el fin de seguir contribuyendo a alcanzar un relato más fidedigno que pueda ir acogiendo las formas subalternas y no reduzca los desarrollos estéticos a meros éxitos comerciales (no sólo en taquilla, sino también en el campo de la publicación editorial). En un sentido más ambicioso, se plantea que esta historización del cine no sólo alumbró su campo específico, sino que permite reflexionar sobre los anhelos sociales y políticos que condicionaron el periodo. Desde ese punto de vista, al no poder vincularse directamente con casi ningún movimiento político o, al menos, posicionarse siempre críticamente, es coherente que este cine resulte útil para identificar las contradicciones del cine militante y del propio pensamiento político.

El primer capítulo propone una materia prima, la imagen insignificante, que es el concepto central desde el que se construye el resto de la investigación. Aunque se parta de Bresson, y en casi todo momento aparezca como referencia principal, es el capítulo menos determinado por una práctica concreta y, más bien, pretende elaborar una historiografía de esa imagen insignificante y exponer las cualidades y potencialidades de la misma. Para, a continuación, en los siguientes capítulos, mostrar cómo distintas prácticas cinematográficas han empleado este tipo de imagen y contribuido a que adquiriera otras funciones y posibilidades.

Este recorrido que, como hemos mencionado, no es cronológico, sí que tiene una continuidad intelectual y busca que cada capítulo vaya aportando una alternativa a las problemáticas que el anterior saca a relucir. Es por ello que se termina en la *utopía*, ya que los movimientos o tentativas artísticas que aparecen ambicionan un proyecto utópico: desde una oposición radical al presente que evidencia una necesidad (el capítulo de distopía) hasta el intento de cambiar las expectativas de vida de grupos de población invisibilizados (el de cotidianidad, entre otros). En todos los capítulos, partiremos de imágenes capitales —aunque aparentemente banales—, en ocasiones de detalles en ellas, para poder cuestionar las certezas sobre las que se ha construido nuestra mirada y perspectiva histórica.

Al mismo tiempo, cada uno de ellos confronta con un pensador, línea de pensamiento o debate intelectual de la época para documentar específicamente cómo las tendencias e influencias culturales iban dejando de lado ciertas propuestas. De esa manera, analizamos las discusiones que se establecían entre los distintos agentes de la época con el objetivo de entender por qué se tomaban determinadas decisiones. Dado que los climas intelectuales funcionan como el éter de Marx: crean la tendencia a la que subirse o contra la que responder.

Por último, a modo de referencia, vamos a acudir a un texto de 1969 de Sheila Rowbotham que más tarde recitaría en *British sounds* (Groupe Dziga Vertov, 1970), película de la que hablaremos:

Las revoluciones se hacen por pequeñas cosas
Pequeñas cosas que pasan todo el tiempo, todos los días
Vayas donde vayas, toda tu vida⁴

⁴ Sheila Rowbotham, “Women: the Struggle for Freedom.”, en *Black Dwarf*, volumen 13, nº 9, 10 de enero 1969, p. 6.

El cine que vamos a analizar es precisamente un cine sobre las pequeñas cosas y es en ellas donde pretendemos incidir. Esta es una investigación que encuentra en lo minúsculo las explicaciones más coherentes y valiosas para abordar la gigantesca labor de historiar el cine desde el pensamiento político, pues es en las pequeñas cosas, en lo insignificante, donde cristaliza la historia humana.

1. Insignificancia

Es necesario que una imagen se transforme al contacto de otras imágenes como un color al contacto de otros colores. Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo, de un rojo. No hay arte sin transformación.

[...]

Si una imagen, contemplada aparte expresa algo nítidamente, si conlleva una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella y ella no lo tendrá sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo. (Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo.)

*

Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes).

Robert Bresson¹

En 1969, Robert Bresson estrenó su primera película en color, *Une femme douce*. Fue también su primera película tras mayo del 68. Entre 1950 y 1958 escribía estas notas, aunque no se publicarían hasta 1975.

En ese sentido, los apuntes que tomó Bresson en la década de los cincuenta describen mejor al cine desde finales de los sesenta que el de la época en la que los redactó. Del mismo modo que, como analizaremos, en su caso, lo escrito se expresa con mayor exactitud en la obra en color.

Esto no quiere decir que pronosticara el futuro ni que supiera ver hacia dónde se dirigía el cine, sino que, tras 1968, las condiciones materiales y

¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, pp. 22-23.

culturales eran más apropiadas para desarrollar y traspasar lo que llevaba años rumiando en su cabeza.

Ese método, esa forma de filmar, se demostró pertinente para hacer llegar algunas de las inquietudes políticas de la época, así como para aspirar a una emancipación artística del cine. Por supuesto, este proceso utópico es más complejo y diverso que esas breves nociones apuntadas por Bresson.

1.1. La imagen insignificante

Une femme douce se inicia con el suicidio de una mujer (Dominique Sanda) y narra la relación con su marido (Guy Frangin) hasta el día de su sepultura, contada a partir de los recuerdos de él. Adapta un relato breve de Fiódor Dostoievski de 1876, traducido como *La dulce* o *La sumisa*, que el propio autor califica de «fantástico»², pues se sostiene en la clarividencia del conmocionado marido que rememora su vida (relato que será recogido por un estenógrafo) y se interroga sobre los motivos del suicidio. Al final, alcanza una razón con la que convencerse a sí mismo de su inocencia.

La película no se muestra tan firme, pues cuestiona la versión de él al añadir a un personaje que escucha (Anna, el ama de llaves que ha convivido con ellos) y filmar los recuerdos en tercera persona o, incluso, impersonal.

Entre esos recuerdos, hay uno crucial que Dostoievski despacha con sencillez literaria, el momento en el que el protagonista masculino decide pedirle matrimonio. La reacción de ella a una cita de Goethe y su ingenuidad³ bastan para convencerle de la pertinencia del casamiento. Sin

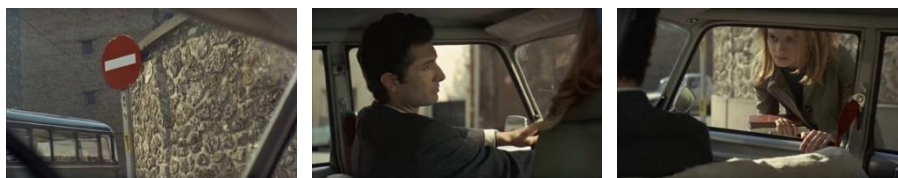
² Fiódor Dostoievski, *La dulce*, p. 9

³ Esto expresa: «¡Oh, la ingenuidad de la juventud! Cómo nos cautiva. ¡Y qué encantadora la hacía a ella!». Dostoievski, *La dulce*, p. 26.

necesidad de intercambiar (o, al menos, relatar) más encuentros. Tras informarse de la historia de ella, se presenta en su puerta y le declara sus intenciones y promesas.

Bresson altera sustancialmente este desarrollo. No le presta apenas atención al enamoramiento de él. Es más, sobre el incidente de Goethe, su narración verbal recuerda únicamente la sorpresa de ella al descubrir que se trataba de un prestamista instruido. Algo que considera que le gustó a ella y a lo que Anna, que está escuchándole, responde con el silencio.

Acto seguido, tienen una cita en el zoológico, donde él se declara. Pero ella le da largas y rehúye el matrimonio. Tras su tajante respuesta, llega una singular escena.



Los protagonistas están detenidos en el coche ante una señal de tráfico, cuando ella se baja y dice que va andando a su casa, que está a la vuelta de la esquina y que no le acompañe.

El primer plano, el de presentación de la localización, es breve y extraño. Se trata de un plano subjetivo, desde la posición del conductor que se centra en la señal de prohibido el paso. Sin embargo, carece de estilización. Al contrario, muestra la incomodidad de la posición de cámara, sin espacio y agachada para poder sortear la carrocería del coche y mostrar la señal. Esa

sensación parece más bien desconectada de la escena⁴. Algo que en el tercer plano es más llamativo.



Cuando ella decide salir corriendo, deja el plano prácticamente vacío de personajes, sólo vemos el escorzo de él y a ella tapada por el chasis y la señal de tráfico. Esto hace que tome protagonismo la pared y, sobre todo, los reflejos que brotan de los coches que se cruzan.

Desde un punto de vista estrictamente narrativo, parece un plano erróneo o fallido. La posición de cámara no privilegia la acción de los protagonistas y, mucho menos, construye la realidad a partir de ellos. Nada de lo que vemos nos aporta algún tipo de conocimiento sobre la trama, ni nos estimula dudas en torno a ella. Pese a esto, el plano tiene un valor particular: la violencia visual de los destellos, el ritmo de los sonidos urbanos, la

⁴ Es un desarrollo habitual en la película, el inserto de algo cotidiano y banal que interfiere en la escena. Como la escena de la cena en silencio, en la que los ruidos de las cucharas en el plato y los sorbos dotan a la escena de una incomodidad ordinaria (es importante tener en cuenta que es algo general y no la percepción de un único personaje).

ausencia de música y el tiempo de espera; todo ello contribuye a producir una sensación mucho más comprensible, desde el ámbito emocional, que la simple sucesión de acontecimientos, que es esquemática y, en muchos casos, incierta.



Tras ese plano, él sale corriendo en su busca para suplicarle que se casen. Ella no responde. En la siguiente escena están firmando los papeles de su boda civil.

Como se puede apreciar, es un desarrollo esquivo para el espectador, que avanza a trompicones. Aunque el texto de Dostoievski es ya intermitente, Bresson lo intensifica al dar un mayor peso a la imposibilidad de resolver el relato⁵. Lo cual permite que su tendencia a las imágenes insignificantes, que carecen de una interpretación clara, tenga una renovada pertinencia. Pues

⁵ El propio Bresson expresa en una entrevista: «La culpabilidad está completamente eliminada. En Dostoievski está diciendo todo el tiempo: “Yo no soy culpable, ella es la culpable”. Yo no mezclo para nada la culpabilidad; la culpabilidad no me interesa en absoluto. Lo que me importa es la incertidumbre y las dudas ante esa mujer que está muerta, no sobre si ella le ha amado, si no le ha amado, si le ha engañado, si no le ha engañado. Él no sabe nada en absoluto de lo anterior, como en la vida. Lo que me importaba no era saber si una señora casada se había acostado con otro señor, sino lo que ella sentía; no es el acto, es el pensamiento lo que importa, y justamente eso es lo que él no podrá nunca saber, porque se ha acabado; ni siquiera torturándola podría saberlo». En Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 291.

al no poder encontrar tampoco sentido en la narración, están más dispuestas a reaccionar entre ellas y a producir relaciones emocionalmente más complejas.

Para entender mejor esta circunstancia que se genera progresivamente en el *cinematógrafo* de Bresson, es apropiado acudir primero a un texto de 1985 del cineasta y artista Jean-Claude Rousseau, en el que se arroja cierta luz sobre su filmografía, en especial sobre la que es en color, al plantear un acercamiento desde Johannes Vermeer. En él escribe:

Si el significado de la obra está fuera de la película y la ilumina igualmente, nada es mero detalle y, al mismo tiempo, todo es signo. Eso es lo que sucede con la luz de Vermeer, y también con la de Bresson. Anula la separación entre figura y fondo, prescinde de la perspectiva. Esta luz rechaza cualquier distinción y lo que une no puede ser separado, y ningún análisis puede resolverlo. Lo que se nos da a ver es inasible. Sólo podemos estar atentos⁶.

Más allá de la precisión con la que estas palabras describen la obra de Bresson y la escena que estamos analizando, es significativo a qué periodo artístico nos remonta. Durante el siglo XVII, en Europa, la pintura se vio representada por dos grandes tradiciones, una con origen en Italia o el sur, asentada con el Renacimiento, y otra en Holanda o el norte.

En *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, publicado en 1983, Svetlana Alpers resume las diferencias estéticas entre ambas regiones de la siguiente manera:

Atención a muchas cosas pequeñas [*norte*] frente a pocas grandes [*sur*]; luz reflejada en los objetos frente a objetos modelados por la luz; mayor interés por las superficies de los objetos, sus colores y

⁶ Jean-Claude Rousseau, “Bresson, Vermeer”, en James Quandt (Ed.), *Robert Bresson (Revised)*, p. 427.

texturas, frente al interés por su localización en su espacio legible; imagen no enmarcada frente a imagen claramente enmarcada; imagen que no determina la posición del espectador frente a imagen compuesta en función de ese espectador. La comparación sigue un modelo jerárquico de diferenciación entre fenómenos normalmente designados como primarios y secundarios: objetos y espacios frente a superficies, formas frente a texturas⁷.

El fragmento, como vemos, podría perfectamente emplearse para describir la escena de Bresson: su peculiar atención por cosas pequeñas, aparentemente indiferentes al desarrollo; la luz reflejada en los coches y la pared, de un color amarillento urbano; las superficies, colores y texturas que persisten tras el desplazamiento de los personajes; una imagen arbitrariamente enmarcada que imposibilita que el espectador tenga una visión limpia y privilegiada de los hechos.

En ambos modelos, lo singular no se debe tanto a un gesto de oposición como a una metodología de trabajo. En el caso holandés, además del probable uso de la cámara oscura y otros artilugios ópticos, está el simple hecho de no emplear la geometría perspectivista para construir las escenas; en el de Bresson, a la mencionada búsqueda de imágenes insignificantes habría que añadir la creciente presencia de la intuición y la improvisación⁸. Algo que tampoco es del todo ajeno a los pintores holandeses del siglo XVII, pues, como recuerda Alpers, de autores como Frans Hals, Pieter de Hooch y Vermeer no se conocen dibujos, sólo pinturas⁹. Es decir, no se ensayaba el espacio ni la proporción para el lienzo como se haría

⁷ Svetlana Alpers, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁸ En una entrevista de 1969, a raíz de *Une femme douce*, comenta: «yo ahora improviso mucho, no sé nunca lo que he escrito y además nunca miro lo que he escrito». En Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 295.

⁹ Svetlana Alpers, *op. cit.*, pág. 77.

tradicionalmente, pese a que sí se hicieran ensayos de color, pues se pueden encontrar bocetos en pintura de estos autores.

De esa manera, si Bresson podía dedicarse mejor a finales de los sesenta a las imágenes insignificantes que a mediados de los cincuenta (o antes), era en parte porque los distintos avances tecnológicos facilitaban la improvisación: los aparatos más ligeros y sensibles permitían una filmación con un menor despliegue de medios y, por tanto, menos personas implicadas. Una decisión intuitiva está menos sobrecargada de pensamiento que una que ha tenido que ser premeditada para poder organizar al equipo. Marie Cardinal en su libro *Cet été là* describe cómo los técnicos de las películas de Bresson se veían pronto decepcionados por su indecisión, como si nunca tuviera claro qué quería hacer.¹⁰

Así que no se trata simplemente de un cambio tecnológico, sino que éste agranda el margen para que aparezca el azar, el error y lo inesperado, y, a la vez, mantenerse dentro de los estándares de la época; por lo que lo relevante es el uso de esas posibilidades que ya existían.

¹⁰ En palabras de Rousseau: «es la historia de los rodajes de Bresson, tal como se narran en un libro de Marie Cardinal que se titula *Cet été là*, que escribió después de haber trabajado al mismo tiempo para Godard y para Bresson. Ella recuerda que, al principio, los técnicos estaban muy impresionados de rodar con el maestro Robert Bresson, pero muy pronto, en menos de una semana, se dieron cuenta de que Bresson no sabía lo que quería y perdió toda la consideración del equipo -ocurrió lo mismo en cada película. Siempre estaba indeciso. A menudo se decía que estaba indeciso porque buscaba, ¡y no! Volviendo a lo que dijo Corot, retomado por Picasso, que se encuentra también en las *Notes sur le cinématographe*, “no busco, encuentro”», en Francisco Algarín y Carlos Saldaña, *La Luz reflejada a través de las cosas. Conversaciones con Jean-Claude Rousseau*, p. 41. Aunque, en realidad, en el libro de Marie Cardinal también se puede leer que los técnicos con mayor experiencia preferían no trabajar con Bresson y sólo lo hacían por compromiso con la productora de *Mouchette*, en ese caso. Marie Cardinal, *Cet été là*, pp. 87-88.

En febrero de 1969, unos meses antes del estreno de *Une femme douce*, Jean-Louis Comolli, quien fue redactor jefe de *Cahiers du Cinéma* entre 1965 y 1973, inició una serie de textos¹¹ sobre la creciente presencia de fórmulas del cine directo en la ficción¹². En ellos, hacía hincapié en cómo los nuevos recursos tecnológicos permitían un mayor acceso a la producción fílmica a quienes se situaban en el margen de la industria y cómo acercaban ciertas maneras de filmar que se habían vuelto especialmente pertinentes para los cineastas. Comolli señalaba esa pérdida de gravedad en el proceso de rodaje (se podía filmar más situaciones porque no era necesario montar la iluminación, fijar raíles, asentar al equipo de grabación de sonido, etc.) y destacaba la responsabilidad de la sala de montaje.

Treinta años después se pueden aplicar los preceptos de Dziga Vertov sin que haya pérdida de la idea (filmar todo, registrar todo, estar en la vida sin perturbarla ni falsearla) en la realización (Vertov estaba limitado a filmar manifestaciones públicas, multitudes, ceremonias, etc., y no podía capturar la vida cotidiana en la medida que su aparataje no pasaba inadvertido) [...] La revolución del directo ha trastocado perspectivas que ya habían sido modificadas completamente con la llegada del sonoro —un primer sentido de revolución es rotación completa: en este caso, giro completo sobre sí mismo—, para dar al término de esta vuelta, que fue también rodeo y desvío, con ciertos avances en la práctica y la teoría del cine mudo: especialmente respecto del papel motor del montaje, de la importancia de la manipulación y de los alcances políticos del cine¹³.

Como se aprecia en sus palabras, no aborda un cambio de modelo crítico, más bien se interesa por un desplazamiento: de la puesta en escena al

¹¹ Que finalmente se quedaron en dos pese a finalizar con un “continuará”.

¹² “El rodeo por el directo I y II” aparecieron en los números 209 y 211 (febrero y abril de 1969) de *Cahiers du Cinéma*. Las traducciones de los mismos las recuperamos de Jean-Louis Comolli et al., *Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología*, pp.47-58 y 80-92.

¹³ *Ibid.*, pp. 54 y 58.

montaje como espacio de intervención del cineasta y, por tanto, que analizar. Un desplazamiento que, además, como apunta, recupera algunas formas que perdieron presencia con la imposición del sonoro.

En ese desvío, el plano se ve reducido a una temporalidad, a un contenido elemental (a lo que hay en su interior), cuyo interés es que contraste en el montaje. Hasta el punto de que Comolli sostiene que, cuando no hay un ejercicio de manipulación sobre el material registrado, el resultado tiende a caer, despectivamente, en el «reino de lo insignificante y de lo informe»¹⁴.

Esto no desmiente a Bresson, pues precisamente él planteaba las imágenes insignificantes como materiales dispuestos a transformarse por medio del montaje de imagen y sonido. Sin embargo, la postura de Comolli limita aquello a lo que prestar atención en una obra y condiciona su interés crítico a una rama concreta de la producción fílmica.

Si nos atenemos al plano que estamos analizando, desde la perspectiva de Comolli simplemente estaríamos ante un fragmento rítmico que representa lo urbano. Algo que también es del interés de Bresson, que a través de los ruidos buscaba elaborar esa sensación de habitar en la «vida moderna»¹⁵.

Esto podría construir una primera idea de todo, simplificada: cada plano tiene sentido como documento crítico del mundo representado. La película se nutre de gestos cotidianos, hábitos de consumo y bullicio urbano, montados en la mayoría de los casos de forma abrupta¹⁶, lo que contribuye a interrumpir el desarrollo lineal de la relación. Así tendríamos que se impone una mirada desencantada, que se intensifica si tenemos en cuenta que las tres películas que había realizado Bresson en los sesenta se habían ubicado o bien en el medievo (*Procès de Jeanne d'Arc* [1962]) o en el ámbito

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ En Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, pp. 287-288.

¹⁶ El inicio, en el que acontece el suicidio, es probablemente el mejor ejemplo de ello.

rural (*Au hasard Balhazar* [1966] y *Mouchette* [1967]). En este punto, el regreso a la ciudad de Bresson, a París tras mayo del 68, es profundamente amargo. Tampoco es que sus películas rurales fueran una exaltación de los espacios representados, todo lo contrario, la cuestión es que la violencia en *Une femme douce* en muchos casos surge más del ambiente¹⁷ que de las acciones de los personajes, como sucedía en las anteriores.

Sus tres siguientes películas situadas en la época contemporánea, *Quatre nuits d'un rêveur* (1971), *Le Diable probablement* (1977) y *L'Argent* (1983), refuerzan esta sensación. Especialmente la segunda, que es la única película de Bresson que aborda frontalmente movimientos políticos (ecologistas y anarquistas). Lo que se plantea en esta “tetralogía urbana” en color es una profunda preocupación por los ritmos de vida que se están imponiendo: «la inmensa empresa de demolición que está destruyendo el mundo», en palabras de Bresson¹⁸.

Pese a ese trasfondo fatalista y a esos finales que, en mayor o menor medida, son siempre trágicos¹⁹, en ellas puede rescatarse siempre algo de esperanza. Una idea que podemos encontrar en *Noche blancas*, la obra de Dostoievski que adapta en *Quatre nuits d'un rêveur*, donde, tras el aparentemente triste final, el protagonista expresa:

¹⁷ Hasta los televisores son estridentes.

¹⁸ En una entrevista de 1977 sobre *Le Diable probablement*. En Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 360.

¹⁹ *Une femme douce* termina como empieza, con el suicidio de ella; *Quatre nuits d'un rêveur*, la menos trágica de todas termina con un desencuentro amoroso; *Le Diable probablement*, termina con el suicidio (asesinato pactado) que se anuncia al inicio de la película; y *L'Argent* muestra cómo un pequeño incidente (el pago con un billete falso) desencadena una serie de desgracias que culminan con un estallido de violencia.

¡Que tu cielo resplandezca, que tu sonrisa sea clara y serena, que Dios te bendiga por ese minuto de felicidad que concediste a otro corazón solitario y agradecido!

¡Dios mío! ¡Todo un minuto de felicidad! ¿Acaso no es suficiente para una vida humana...?²⁰

Igualmente, al ser preguntado sobre si *Le Diable probablement* era su película más desesperada, Bresson responde que es «la más horrible; pero no la más desesperada. Ninguna de mis películas es desesperada»²¹. Esto tiene mucho que ver con la potencialidad de las imágenes insignificantes con las que trabaja.

Cuando nos hemos referido al fragmento con el que hemos iniciado el análisis, hemos mencionado que era emocionalmente más comprensible que la sucesión de hechos. La obsesión de él por un casamiento con una persona a la que apenas conoce –más allá de que pueda ser un lugar común en el cine– es anacrónico con la época en la que se ubica. Pero la persecución se produce tras esa interrupción en la que dos destellos abrasan ligeramente la imagen. Esa pequeña agresión visual tiene el efecto propio de la percusión en un desarrollo sinfónico: estimula una reacción sensible que cambia drásticamente la percepción de lo que vemos u oímos, sin necesidad en este caso de un subrayado orquestal. Es importante señalar eso: no se trata de un subrayado, sino de una interrupción o desvío. Se produce entonces una reflexión que pertenece al espectador, pues no emana de un significado oculto en el encuadre.

Es por ello necesario atender a la plenitud de lo perceptivo y no simplemente a aquello que consideramos que aporta a la idea global de la

²⁰ Fiódor Dostoievski, *Noches blancas*, p. 90. En la película se mantiene el fragmento pero severamente modificado: «Gracias por tu amor. Y sé bendecida por la alegría que me has traído».

²¹ En Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 366.

obra (ya sea un posicionamiento moral o una cuestión narrativa). En su obra póstuma, a la que no pudo terminar de dar forma precisamente en 1969, *Teoría estética*, Theodor W. Adorno había escrito:

Quien no tiene sensibilidad para los pasajes bellos (también en la pintura, como el Bergotte de Proust, que segundos antes de morir queda fascinado por un trocito de pared en un cuadro de Vermeer) es tan ajeno a las obras de arte como la persona incapaz de experimentar la unidad. Sin embargo, esos detalles reciben su luminosidad sólo gracias al todo²².

En este caso, nos hemos centrado en un trocito de pared –también amarillento, como el que acude a ver Bergotte– de una película de Bresson. Un fragmento a priori irrelevante y que en el fondo es fundamental en la experiencia de la obra, pues forma parte de ella. En ese sentido, lo que nos interesa de la cita de Adorno es la relación que establece entre pasaje y todo, en la que el primero no está simplemente sometido al segundo. El todo no es previo a la parte, sino que está en construcción, y así incluso lo que podríamos objetar como erróneo tiene cabida al transformarse con el resto de fragmentos. Nada es mero detalle, como citábamos a Rousseau.

Algo crucial de las imágenes insignificantes es que, como no tienen un centro evidente (o consiguen alejar la atención de él), poseen muchos pequeños detalles que reconstruyen el todo.

Para entender mejor esto, además de comprender de dónde surgen y por qué son pertinentes los encuadres que no están claramente significados, conviene introducirnos en un debate que se dio en la época que tratamos y que es decisivo a la hora de pensar el plano tras los sesenta.

²² Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 250.

1.2. El debate perspectivista

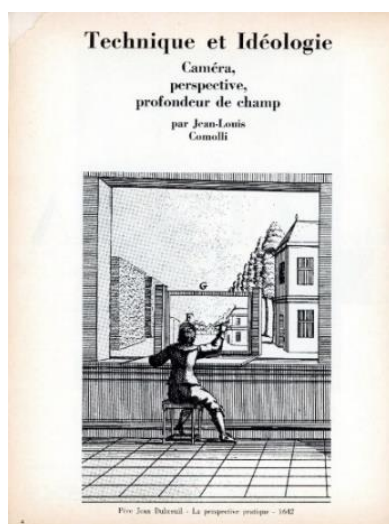
En abril de 1969, desde las páginas de *Cinéthique*, en una entrevista que en parte respondía a los textos de Comolli sobre el directo en el cine, Marcelin Pleynet expresaba:

En 16 o en 35, un film de Rohmer seguirá siendo un film reaccionario, tanto en lo que respecta a la producción ideológica del film como al material que utiliza. El problema sigue siendo el mismo, sea en 16 o en 35: una cámara productora de un código perspectivo directamente heredado y construido sobre el modelo de la perspectiva científica del *Quattrocento*. Sería necesario extendernos mucho más sobre esto, mostrar cómo la cámara está construida minuciosamente para “rectificar” toda anomalía de perspectiva, para reproducir en su nombre el código de visión especular tal cual ha sido definido por el humanismo renacentista. No carece de interés destacar que es justamente en el momento en que Hegel clausura la historia de la pintura, en el momento en que la pintura comienza a tomar conciencia de que la perspectiva científica que determina su relación con la figura supone una estructura cultural precisa. No carece de interés, digo, constatar que es en ese preciso momento en que Niépce inventa la fotografía (Niépce, 1765-1833, es contemporáneo de Hegel, 1770-1831) que ésta es llamada a redoblar la clausura hegeliana, a producir de una manera mecánica la ideología del código perspectivo, de su normalidad y de sus censuras²³.

Más allá de la vocación polémica de Pleynet y de *Cinéthique*, revista creada tras mayo del 68 a la contra de *Cahiers du Cinéma*, esta afirmación provocó un debate de cierta relevancia entre cineastas y, sobre todo, entre analistas. Jean-Luc Godard respondería, en la propia *Cinéthique*, que no era tanto la relación Niépce-Hegel la que importaba, sino la de Niépce con la familia

²³ Jean-Louis Comolli et al., *Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología*, pp. 68-69.

Rothschild y, a su vez, la relación de Hegel con ellos²⁴. Mientras que Comolli dedicaría al debate sobre la perspectiva más de una página de *Cahiers du cinéma*. No sólo abriendo sus artículos (también inconclusos) sobre técnica e ideología, de 1971, con un grabado de 1642 de Père Jean Dubreuil que explica la perspectiva, sino que cita el mismo fragmento, levemente recortado, de Pleynet.



Al abordar la perspectiva en el cine, Comolli no contradice lo que afirmábamos sobre su pérdida de interés por el plano cinematográfico en favor del montaje, pues en sus artículos se limita a poner ejemplos previos al desvío que él mismo señalaba en “El rodeo por el directo”²⁵. Sin embargo, sí que plantea valiosas objeciones a la postura de Pleynet.

²⁴ *Ibid.*, p. 173.

²⁵ En la serie de artículos de “Técnica e ideología” sólo menciona dos películas posteriores a 1960, ambas de Godard, *Vivre sa vie* (1962) y *Une femme est une femme* (1961), además de mencionar de pasada el cine que están realizando el propio Godard, Straub y Jacques Rivette

Una fundamental es la crítica a la reducción del cine a la cámara y, específicamente, a uno de los mecanismos que explican su funcionamiento, la óptica geométrica. Comolli señala la total ausencia en el discurso de Pleynet (y en gran parte de los analistas) de menciones a la banda de sonido o los procesos de laboratorio y alude críticamente a la «dominación de lo visible dentro tanto de la práctica como de la reflexión cinematográfica»²⁶. Tras ese argumento, sostiene que «ópticamente, como se sabe, la cámara no es otra cosa que la adaptación –apenas perfeccionada– de la *camera obscura* del Quattrocento»²⁷. Más allá de exponer críticamente que la cámara oscura ya era conocida mucho antes del Renacimiento (sitúa las primeras nociones en el Egipto faraónico) y que la mayor evolución durante ese periodo (alrededor de 1550) fue la incorporación de una lente, lo que nos interesa es simplemente la asociación que mantiene, pues se trata de un planteamiento ampliamente rebatido.

Jonathan Crary en 1990 publicaba *Las técnicas del observador*, donde dedicaba un capítulo a cuestionar el desarrollo lineal que unía la cámara oscura con la fotográfica o cinematográfica. Bien es cierto que Comolli recordaba en sus artículos los numerosos inventos que habían antecedido a la versión más completa de aparato cinematográfico para poner en duda la idea de una linealidad científica. No obstante, como critica Crary, entiende que existe una continuidad ideológica. Al final de la primera parte de “Técnica e ideología” deduce: «el cine debe su existencia al redoblamiento recíproco de la demanda ideológica (“ver la vida tal como es”) y la demanda

²⁶ En Jean-Louis Comolli, *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología: 1971-1972*, p. 151. En este libro elaborado en 2009, Comolli recopilaba sus artículos de “Técnica e ideología” originalmente publicados en *Cahiers du cinéma* y retomaba las ideas que había dejado sin finalizar, en una especie de revisión casi 40 años después.

²⁷ *Ibid.*, p. 158.

económica (hacer de ello una fuente de ingresos)»²⁸. Eso sí, su intención, en confrontación con los pensadores de *Cinéthique*, era subrayar la importancia del aspecto económico, que pasaba desapercibido en la crítica puramente ideológica.

Crary sostiene que la cámara oscura en lugar de satisfacer una necesidad ideológica equivalente a la del cine, como señala Comolli, dio pie a que surgiera una nueva concepción de la visión, tal como abordaron diversos pensadores, lo que explica que a finales del s. XIX las preocupaciones sobre la imagen era sustancialmente diferentes. En este punto entra en conflicto con Alpers, pues considera que no se debe limitar la influencia de la cámara oscura a las investigaciones de Kepler (fundamentales en *El arte de describir*), sino que también tuvo un papel más que relevante en las de Descartes, Newton, Leibniz o Locke²⁹. Aunque, en cierto modo, bajo el interés de su propia investigación, Crary simplifica la propuesta de Alpers (ella no ignora al resto de pensadores, al contrario, pretende explicar por qué no calaron sus descubrimientos en el arte holandés³⁰) y atribuye una importancia desmedida a una nota a pie de página que dista de ser troncal en el análisis³¹.

²⁸ *Ibid.*, p. 170.

²⁹ Jonathan Crary, *op. cit.*, pp. 58-59.

³⁰ «a propósito de Drebbel, deseo señalar una curiosa ausencia o exclusión: los aspectos de la cámara oscura que no contaron en la fascinación de los holandeses por ella. Actualmente, estamos tan acostumbrados a relacionar la imagen proyectada por la cámara con el aspecto real de la pintura holandesa (y luego con la fotografía) que tendemos a olvidar que ésta no era más que una de las facetas del instrumento. Podían dársele otros usos bastante distintos. Esos usos, significativamente, no tuvieron eco en la pintura holandesa y hemos de preguntarnos por qué». Svetlana Alpers, *op.cit.*, pp. 85-86.

³¹ En las páginas 59-60 de su libro, *Las técnicas del observador*, Crary sintetiza el pensamiento de Alpers a partir de una cita a una nota al pie de página que además excluye figuras discursivas bastante relevantes para entender el sentido del fragmento (no incluye que lo introduce con un «desde este punto de vista» y que es un argumento dentro de un

Pese a sus diferencias, ambos coinciden en negar que exista un vínculo unívoco entre cámara oscura y perspectiva del Quattrocento y, sobre todo, las implicaciones que existen tras ello. Crary afirma:

Los historiadores radicales suelen considerar a la cámara oscura y el cine estrechamente vinculados a un mismo aparato de poder político y social que, elaborado en el curso de varios siglos, continúa disciplinando y regulando el estatus del observador. La cámara es, así, para algunos, un indicio ejemplar de la naturaleza ideológica de la representación, al encarnar las presunciones epistemológicas del «humanismo burgués». A menudo se comenta que el aparato cinematográfico, que aparece entre finales del siglo XIX y principios del XX, perpetúa, si bien bajo formas cada vez más diferenciadas, la misma ideología de la representación y el mismo sujeto trascendental³².

Joan Copjec en un texto de 1989³³, revisado en 1994, expone que, en el caso de la teoría cinematográfica, la lectura ideológica que sostiene Pleynet y mantiene Comolli surge de una mala comprensión de los seminarios de Jacques Lacan de 1964 sobre la mirada³⁴. Concretamente, Copjec defiende que se trata de una lectura foucaultiana de lo explicado por Lacan, que tiñe de panoptismo a una versión primitiva del estadio del espejo³⁵. En cierto

desarrollo bastante más complejo, no una simple deducción). En las páginas 325-326 del libro de Alpers, *El arte de describir*, se puede encontrar el fragmento que cita Crary que aborda los vínculos entre fotografía y arte, específicamente, holandés; y el fragmento en concreto lo que pretende es negar la continuidad entre perspectiva quattrocentista y cámara fotográfica.

³² Jonathan Crary, *op. cit.*, pp. 48-49.

³³ Joan Copjec, "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan". En *Read my desire. Lacan against the historicists*, pp. 15-38.

³⁴ Jacques Lacan, "De la mirada como objeto "a" minúscula". En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El seminario de Jacques Lacan. Libro 11*, pp. 73-126.

³⁵ Joan Copjec, *op. cit.*, p. 19.

sentido, es lógico que en los documentos que estamos analizando, por años, aparecieran lecturas atrofiadas, a partir de otros autores, del seminario de Lacan, porque hasta 1973 no se publicó una primera versión impresa. También en lo que se refiere a Michel Foucault, pues Copjec cita concretamente “Cine: efectos ideológicos del aparato base” de Jean-Louis Baudry, publicado en *Cinéthique* en 1970, y “Técnica e ideología” de Comolli como obras paradigmáticas de una tradición más amplia³⁶; mientras que Foucault no publicó un desarrollo completo de su teoría del panóptico hasta 1975, en *Vigilar y castigar*. Aunque, sin duda, las problemáticas y los peligros de la visión ya estaban más que presentes en sus trabajos anteriores y, más que desmentir a Copjec, estas circunstancias temporales no hacen otra cosa que evidenciar lo presentes que estaban los debates sobre la visión en la Francia de esos años.

Copjec, en sintonía con Crary, plantea que:

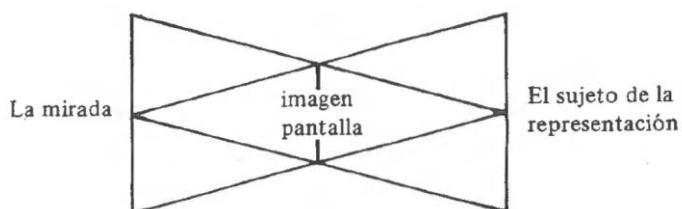
Estos seminarios [los de Lacan] no pueden ser utilizados, como han sido por la teoría cinematográfica, para sostener el argumento de que el aparato cinematográfico, en línea directa con la cámara oscura, al recrear el espacio y la ideología de la perspectiva del Renacimiento, producen un sujeto centrado y trascendente³⁷.

De esa manera, lo que critican Copjec y Crary no es que el mecanismo de la cámara, conforme a las leyes de la óptica, esté directamente vinculado con determinados avances renacentistas; sino que se siga manteniendo que es la óptica, por sí misma, la que determina una ideología inmutable en el tiempo.

³⁶ *Ibid.*, pp. 241-242.

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

Lacan, en sus seminarios, a la contra del modelo perspectivista, toma prestado un esquema de René Caillois de doble sentido para explicar este proceso.



La confusión que señala Copjec, lo que aleja a la teoría cinematográfica y a Foucault de Lacan, es la inversión del segundo triángulo (el que parte del sujeto de la representación y conforma la base de la mirada), de modo que ambos triángulos estarían superpuestos. Es decir, desde la perspectiva que estamos analizando, la de *cabiers* y *cinématique*, la mirada del sujeto centrado construye la ideología (el imaginario, en términos lacanianos) en la que queda atrapado, en tanto que la propia ideología construye los límites de la mirada.

Lo que vemos está determinado por lo que conocemos, lo significativo. Mientras que Lacan, al separar el término foto-grafía, plantea una oposición entre la primera parte, que hace referencia a la óptica, y la segunda, que lo hace a la semiótica y marca el dominio visual³⁸. Ese conflicto permite, como interpreta Copjec en Lacan, que el sujeto identifique esos límites como un trampantojo (*trompe l'oeil*, o genio maligno según Pascal Bonitzer³⁹) que ha sido construido por algo *más allá* de ellos⁴⁰. En ese más allá, al contrario del modelo idealista de Platón, no está lo real, está la nada, la ausencia, lo

³⁸ *Ibid.*, pp. 31- 34.

³⁹ Pascal Bonitzer, *Desencuadres. Cine y pintura*, p. 13.

⁴⁰ Joan Copjec, *op. cit.*, p. 34.

informe o lo inefable. Antes de hacer una trampa analítica, hay que aclarar que según trata de explicar Lacan y se ha interpretado, lo que pretende exponer es que detrás de la apariencia lo que está es la mirada que surge de una ausencia que es la que marca el deseo y así «el sujeto sería la consecuencia de la imposibilidad de ver qué falta en la representación, lo que el sujeto, de ese modo, quiere ver»⁴¹. La nada, en ese sentido, no sería una verdad, sino una carencia.

Sin adentrarnos en la especificidad psicológica que interesa a Lacan, Copjec resume el malentendido entre teoría cinematográfica y Lacan de la siguiente forma:

En la teoría cinematográfica la mirada (*gaze*) está situada “delante” de la imagen, como su significado, el punto de máxima significación o suma de todo lo que aparece en la imagen y el punto que “da” sentido. El sujeto, tal como se plantea, se identifica y, en cierto sentido, *coincide* con la mirada. En Lacan, por otro lado, la mirada (*gaze*) se sitúa “detrás” de la imagen, como aquello que no aparece en ella y, por tanto, aquello que hace todos sus significados sospechosos. El sujeto, en lugar de coincidir o identificarse con la mirada (*gaze*), está más bien *apartado* de (*cut off from*) ella. Lacan no te pide que pienses que la mirada (*gaze*) pertenece a un Otro que se preocupa por qué eres o dónde estás, que te espía, vigila tus paraderos y toma nota de todos tus pasos y tropiezos, como la mirada panóptica se supone que hace⁴².

Esta simplificación de postulados del psicoanálisis, que ya estaban en constante revisión, es en la que se había sustentado la crítica a la imagen como instrumento de la ideología burguesa. No obstante, desde ambas interpretaciones se otorgaba un valor negativo a aquello que no se había sabido significar, ya fuera un condicionamiento externo o una carencia del

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² *Ibid.*, pp. 36.

espectador. Asimismo, ese sentimiento de sospecha se había generado en paralelo a la revisión de los orígenes del cine que se estaba realizando durante esos años y que servía tanto para confirmar y elaborar argumentos a favor como para sacar a relucir sus defectos o contradicciones. Los postulados de la continuidad ideológica estaban obligados a adentrarse en esa labor historiográfica para poder comprobar sus hipótesis.

Esa renovada vigencia del cine primitivo, además, se puede comprender a partir de diversos acontecimientos cinéfilos que tuvieron gran influencia sobre críticos, teóricos y cineastas de la época, tanto franceses como estadounidenses.

En 1966, Henri Langlois organizó una primera retrospectiva del catálogo Lumière en la Cinémathèque Française, con la que buscó mostrar la vigencia de esos primeros trabajos cinematográficos. A las sesiones asistieron numerosos cineastas. Especialmente recordada fue la intervención de Godard en el discurso inaugural⁴³. En 1968, en un programa para la televisión francesa, Rohmer realizó un documental, *Louis Lumière*, en el que el propio Langlois y el cineasta Jean Renoir debatían y analizaban las vistas Lumière, junto a la emisión de algunos extractos de las obras. A finales de 1970, se creó el Anthology Film Archives, que, además de dedicarse a la conservación fílmica (como indica el nombre), tuvo un papel fundamental en la exhibición cinematográfica en la ciudad de Nueva York y, concretamente, en lo que se refiere a cine de vanguardia, sobre todo, porque los programadores eran cineastas y/o especialistas en la materia. En la inauguración, se proyectó *Le voyage a travers l'impossible* (Georges Méliès,

⁴³ Entre las numerosas ideas del discurso, Godard expresó una ciertamente inspirada sobre las dos grandes vertientes del primer cine francés: «Lo que interesaba a Méliès era lo ordinario en lo extraordinario, y a Lumière lo extraordinario en lo ordinario.», en Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*, pág. 15.

1904) y el 30 de diciembre de ese mismo año se proyectó una recopilación de las vistas Lumière. A su vez, formaron parte del Essential Cinema Repertory, el catálogo propio de obras fundamentales que empezó a crear el Anthology Film Archives⁴⁴ y que se fue proyectando periódicamente al completo.

Estos sucesos evidencian que la composición de las vistas Lumière⁴⁵ es un elemento clave para reflexionar acerca de la perspectiva cinematográfica y, sobre todo, es fundamental para comprender algunas de las derivas formales que vamos a analizar.

En 1991, Noël Burch publicó *El tragaluḡ del infinito*, una investigación surgida de los debates que estamos historiando⁴⁶ en la que se analizan las distintas formas cinematográficas de los inicios. Al abordar el catálogo Lumière, realiza una descripción muy pertinente para nuestros intereses:

A este paisaje urbano animado le caracterizará el mayor «policentrismo» de una imagen que habría escapado de las reglas centrípetas de la pintura académica. Dicho de otro modo, ni las escenas de la calle, ni las otras vistas de conjunto que les suceden, proporcionan espontáneamente la clave de una lectura que permita recoger, detallar, su complejo contenido, especialmente en una primera visión. Puesto que una vez designado el «tema», tal y como figuran en el catálogo Lumière, ¿cuál es el contenido de una cinta

⁴⁴ En 1973, con la muerte de Jerome Hill, quien financiaba el proyecto, la recopilación de obras quedó interrumpida

⁴⁵ Entre las que se incluyen no sólo las de Louis Lumière, sino las de todos los operadores, en muchos casos anónimos, que filmaron acorde a las premisas de los Lumière y con su invención.

⁴⁶ En la introducción afirma: «En el fondo estoy volviendo a unos análisis realizados años atrás alrededor de las revistas *Cinéthique* y *Tel Queb*». En Noël Burch, *El tragaluḡ del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, p. 18.

como *La Sortie d'Usine*, como *L'Arrivée d'un Train* o como *Lyon, Place des Cordeliers*?⁴⁷

Comolli, en “Técnica e ideología”, al cuestionar la visión extremadamente tecnicista de Jean Mitry, reflexiona sobre las implicaciones de la tecnología en las formas cinematográficas y sobre por qué entre 1925 y los años cuarenta la profundidad de campo brilló por su ausencia. Su argumentación resulta sumamente convincente en la mayoría de los puntos, especialmente cuando cuestiona que fuera únicamente el paso de la película ortocromática a la pancromática la que justificó la pérdida de vigencia de la profundidad de campo⁴⁸; ni siquiera la llegada del sonido y su aparataje, al menos para los grandes estudios; pues, como sostiene Comolli, parece difícil de mantener que una industria como la hollywoodiense tardara 15 años en solventar esas mínimas dificultades técnicas si realmente hubiera tenido la voluntad o deseo de emplear la profundidad de campo⁴⁹. Para él, son razones ideológicas las que se esconden tras el cambio. Esa ideología es la de controlar al máximo la puesta en escena, por eso durante el periodo se reduce la profundidad de campo para limitar el contenido de la imagen a lo estrictamente necesario.

Tal es el eje ideológico que centra la búsqueda de la “perfección técnica”, la “ineluctabilidad” del “realismo”: todo el trabajo se traslada hacia los instrumentos técnicos, es monopolizado por el aparataje, precisamente con vistas a ahorrar al espectador la más mínima labor; para resumir con trazo muy grueso la cuestión, podemos decir que lo que progresa no es el espectador sino la técnica; en particular, el “realismo” costosamente puesto en práctica

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁴⁸ Las distintas sensibilidades y condiciones de la emulsión implicaron un cambio de maquillaje e iluminación que no tardó en adaptarse

⁴⁹ Jean-Louis Comolli, *Cine contra espectáculo*, pp. 232-237.

no tiene por objeto la apropiación cognitiva de lo real, su tarea es reforzar la credibilidad del espectáculo que se da como representante (encubrimiento) de ese real. Ese es al menos el eje en Hollywood, lugar principal a la vez de la puesta a punto y la difusión de los perfeccionamientos técnicos y de la dominación de la concepción espectacular del cine⁵⁰.

Previamente a profundizar en esta desaparición de la profundidad de campo y su recuperación, así como del advenimiento de la palabra y sus implicaciones, Comolli, a partir de Mitry, señala que, efectivamente, en las tomas Lumière (y demás cine primitivo) existía profundidad de campo. Esto se debía a que únicamente se utilizaban focales medias (f. 35 y f. 50), de lo que Comolli deduce que es «por el hecho de que restituyen las proporciones espaciales correspondientes a la “visión normal” y cumplen por ello su papel en la producción de la impresión de realidad a la que el cinematógrafo debió su éxito»⁵¹. Una impresión de realidad primitiva que más adelante sintetiza en una suma de «analogía figurativa + movimiento + perspectiva»⁵², que luego evolucionaría hacia esa serie de mecanismo que reforzaran la «credibilidad del espectáculo».

Más allá de que no existe una transición única y lógica de un punto a otro y que tampoco Comolli hace hincapié en demostrarla, sí que es necesario señalar, como muestra Burch, que en los primeros años del cine se desarrollaron múltiples modelos compositivos y que, por diversas cuestiones (económicas, culturales, industriales, geopolíticas, etc.⁵³), el cine

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 251-252.

⁵¹ *Ibid.*, p. 226.

⁵² *Ibid.*, p. 251.

⁵³ En “Técnica e ideología”, sin ir más lejos, Comolli expone muchas claves que explican cómo se va imponiendo ese modo de representación directamente asociado con Hollywood.

fue decantándose por un modo de representación que condicionó las producciones que se realizaron a favor y contra corriente. Esto implica que, antes de que este modo se impusiera, en esa variedad de posibilidades, había formas que no necesariamente respondían a un mismo reclamo ideológico. La idea de intentar agrupar el cine de los inicios bajo el planteamiento de la «impresión de realidad» es, como mínimo, reduccionista. Claro está que Comolli parece referirse exclusivamente al catálogo Lumière, lo cual no deja de ser cuestionable.

Su recorrido historiográfico hubiera agradecido un mayor detenimiento en las implicaciones de la profundidad de campo primitiva. En lugar de limitarse a contradecir la visión tecnicista de Mitry, debería haber abordado cómo se relacionan esas cualidades compositivas con su propuesta de la evolución ideológica. Poco tiene que ver la profundidad de campo primitiva con aquella de los cuarenta, representada, en los textos, por las obras de Orson Welles y William Wyler. Desde la perspectiva de Comolli, que se apoya críticamente en André Bazin, la profundidad de campo del segundo caso tiene una función de redoblamiento ideológico. En vez de cuestionar la posición del sujeto y desmontar el espectáculo, contribuye a reforzar el engaño. Por ejemplo, cuando cita a Bazin: «La profundidad de campo de William Wyler pretende ser liberal y democrática como la conciencia del espectador norteamericano y los héroes de la película»⁵⁴, lo hace no sólo para cuestionar el idealismo de la lectura baziniana, sino también por su ironía. Por un lado, su intención es cuestionar el carácter teleológico que Bazin atribuye a la imagen cinematográfica –la búsqueda de un mayor realismo, que dejaría de estar mediatizado– y que sintetiza en la defensa del plano secuencia con profundidad de campo. Para Bazin, *The best years of our lives* (William Wyler, 1946) es «liberal y democrática» porque:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 178.

La frecuencia de planos generales y la perfecta nitidez de los fondos (¡hasta de las transparencias!) contribuyen enormemente a tranquilizar al espectador y a dejarle la posibilidad de observar y elegir, e, incluso, el tiempo de formarse una opinión gracias a la longitud de los planos⁵⁵.

Comolli no considera que se produzca tal ambigüedad, ni que se ceda ese espacio al espectador; al contrario, entiende que esa profundidad permite inscribir la «imagen en el código representativo de la perspectiva lineal»⁵⁶, para regresar así sobre los planteamientos de Pleynet del sujeto centrado y trascendente heredado del Renacimiento. Es decir, para él lo importante no es que la imagen sea «democrática y liberal», sino que reproduzca la «conciencia del espectador norteamericano y los héroes de la película», en tanto que los valores que representa han sido previamente mediados.

Lo que nos interesa no es tanto cuestionar esta deducción, que es coherente con un análisis crítico de la historia cinematográfica –sin necesidad de regresar a ese pecado original de la cámara–, como revisar las implicaciones de esa perspectiva crítica en las producciones de vanguardia y marginales, que deben situarse esencialmente en contra del modelo institucional.

Por eso resulta importante que Comolli hubiera dedicado mayor parte de su exposición a explicar cómo entiende que se comporta el espectador ante la imagen «policéntrica» que identifica Burch en las vistas Lumière. Ciertamente, es difícil identificar un único modelo de representación entre las filmaciones que los numerosos operadores asociados a Lumière realizaron; sobre todo si el objetivo es señalar una filiación con la perspectiva científica o los códigos de la pintura académica. Los

⁵⁵ André Bazin, “William Wyler ou le janséniste de la mise en scène (I)”, en *Revue du Cinéma*, nº 10, febrero de 1948, p. 47.

⁵⁶ Jean-Louis Comolli, *Cine contra espectáculo*, p. 184.

posicionamientos y escenas parecen determinadas por una intuición que antepone el movimiento a cualquier otro elemento compositivo.

Por supuesto, hay tomas que sí son cercanas a los caminos que iría tomando el cine⁵⁷; sin embargo, aquellas que destaca Burch, que ponen el foco en situaciones y no en personas concretas, tienen la capacidad de distraer la atención del espectador. De una forma, además, que nada tiene que ver con lo que observa Bazin en Wyler, pues no es tiempo para formarse una opinión lo que tiene el espectador, más bien es tiempo para intentar encontrar sobre qué opinar. Por eso se debe entender que existe una vocación claramente polémica en la idea de que la perspectiva renacentista y la ideología burguesa esté asociada a la cámara y no al uso que se hace de ella. De hecho, ninguno de los participantes en el debate la utilizó como una tesis en firme, sino como punto de partida para cuestionar el papel de las imágenes presuntamente inocentes.

En definitiva, del debate perspectivista se puede extraer que la perspectiva es empleada para designar una relación acrítica entre forma y contenido, en lugar de una mera traducción de su significado en la pintura académica. Los planteamientos más radicales de *Cinéthique*, en el fondo, no renunciaban a todo tipo de producción cinematográfica que utilizara la cámara normativamente (en foco, al menos), que debería ser lo consecuente con su acusación; sino que ambicionaban la llegada de un cine que denominaban materialista y que, para ellos, ejemplarmente desarrollaba *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963). Ese cine materialista está vinculado directamente con las imágenes insignificantes, en el sentido que se plantea un montaje de planos que no ofrecen una clave de lectura evidente al espectador, el cual debe descomponer lo experimentado y pensar cuál es la relación de cada

⁵⁷ Algunas de las escenas “domésticas” de Louis Lumière, por ejemplo, en las que hay protagonistas claros, son próximas a las narraciones institucionales de los años venideros.

parte con el todo⁵⁸. No obstante, el cine materialista defendido por *Cinéthique* se convirtió en un club realmente selecto al que sólo accedían obras con una marcada influencia intelectual –*Méditerranée* ofrece numerosas claves de lectura relacionadas con los textos de Phillipe Sollers y la relación que se establece con el pensamiento de Julia Kristeva o Jacques Derrida– y en el que quedarían excluidas la inmensa mayoría de películas que analizaremos.

De ese modo, en esa relación entre forma y contenido, tanto para *Cinéthique* como para *Cahiers*, la imagen se convierte en un “mal objeto” o, como mínimo, algo de lo que desconfiar; puesto que cualquier intento de expresión visual terminará por reproducir la ideología dominante, y será el montaje y su capacidad para resignificar las imágenes, así como para destapar el engaño, lo que podrá emancipar al cine. Hecho que nos devuelve a los inicios del debate, cuando, en “El rodeo por el directo”, Comolli reclama desplazar el interés hacia el montaje, lo que lleva a obviar parcialmente lo que se ve en la pantalla.

En 1987, Pascal Bonitzer repasó el debate sobre el carácter ideológico del aparato cinematográfico⁵⁹. No se centraba exclusivamente en la cuestión de la perspectiva, sino que revisaba las posturas de la crítica ideológica (*Cinéthique*, pero también Comolli y sus compañeros de *Cahiers*, a quienes no mencionaba) y de la visión tecnicista (Mítry y Jean Patrick Lebel). Bonitzer inicia el texto señalando que el debate y los términos del mismo

⁵⁸ Jean-Paul Fargier en “Hacía el relato rojo. Notas sobre un nuevo modo de producción”, publicado en *Cinéthique* en 1970 (nº 7-8), aborda las características que hacen de *Méditerranée* una obra materialista. En Jean-Louis Comolli et al., *Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología*, pp. 275-301.

⁵⁹ En el capítulo “El grano de lo real”, en Pascal Bonitzer, *Desencuadros. Cine y pintura*, pp. 9-28.

habían «envejecido»⁶⁰ y que ninguna de las dos tesis era plenamente satisfactoria. Lo cual era una excusa retórica para replantear la relación que se establecía entre la producción de imágenes y lo real.

A diferencia de Bonitzer, nuestro interés no es tanto participar en el debate (aunque sea para salirse por la tangente, en su caso), como comprender las distintas posturas y cuestionar las implicaciones de ese pensamiento que, más allá de ser verdadero, falso, completo o incompleto, estuvo presente en los años que vamos a historiar, lo que hace que forme parte de esa realidad. Pues, como tan bien identificaba Comolli al cuestionar las teorías de Bazin⁶¹, no es sólo el papel que tienen en el plano intelectual, que está dispuesto a ser criticado y reformulado, sino su influencia en la producción cinematográfica; que puede ser directa, si un cineasta sigue exactamente sus postulados, o indirecta, en tanto que marca corrientes de pensamiento que evolucionan y que hacen que unas obras y no otras tengan una mayor presencia, lo que condiciona las expectativas tanto de espectadores como de cineastas.

Por eso mismo, sin desatender al montaje, vamos a centrarnos a continuación en las cualidades que hacen que una imagen sea insignificante, porque es una cuestión fundamental en las aspiraciones que anhelaba la crítica politizada del cine: la exigencia de imágenes que no estuvieran claramente mediatizadas y que pudieran ser repensadas gracias a un montaje no lineal. Algo sobre lo que, pese a todo, ni *Cahiers du cinéma* ni *Cinéthique* dedicaron especial atención. Además, analizaremos qué otras potencialidades tienen este tipo de imágenes.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁶¹ «Las teorías bazinianas erigieron una serie de corrientes o estilos en “modelos” y su condena del montaje como “manipulación” pesó y todavía pesa en las prácticas de muchos cineastas», en Jean-Louis Comolli, *Cine contra espectáculo*, p. 190.

Para finalizar, vamos a regresar un instante sobre Bonitzer, quien al hablar del humor de los *papiers collés* en el cubismo, nos deja una frase muy sugestiva para encarar el siguiente apartado. Nos dice que representan, al igual que la fotografía, «lo insignificante, la subversión de la imagen por lo insignificante»⁶².

1.3. Políticas de la imagen insignificante

Si volvemos sobre la imagen inicial de Bresson, narrativamente entendemos que es una imagen intrascendente y que tampoco se ha montado a la manera que exige el cine materialista. Es más, en *Cinéthique*, en 1970, Jean-Paul Fargier escribió sobre *Une femme douce* y por qué no era una película materialista.

El “sistema Bresson” constituye un *progresivo intraidelismo*: no busca enmascarar sus manipulaciones [...] ¿Qué sería un film materialista? Podría ser, por ejemplo, un film que convocara en su textura un fragmento de *Une femme douce* y con él estableciera una red de contradicciones EXTERNAS propias para *deconstruir* el sistema de la representación (idealismo estético) en donde el film se constituye. Pues es siempre, en última instancia, como relación al texto cinematográfico que se establece el sentido de un film⁶³.

Fargier analiza *Une femme douce* a partir de las escenas en las que aparecen otros medios u obras de la industria cultural, con especial atención a una en la que los protagonistas acuden al cine. Desde *Cinéthique*, se considera que el sentido de esa escena es confrontar el estilo amanerado de la película

⁶² Pascal Bonitzer, *Desencuadros. Cine y pintura*, p. 26.

⁶³ Jean-Paul Fargier, “A chacun son cinéma: à propos d’*Une femme douce*”, en *Robert Bresson*, Filmoteca Nacional de España, pp. 171-172.

proyectada, *Benjamin ou Les mémoires d'un puceau* (Michel Deville, 1968), con las formas contenidas de la obra de Bresson.

Parece ser, por un lado, que la selección de la película que se proyecta en el cine no era relevante para Bresson⁶⁴, aunque probablemente esto se debiera a que consideraba que cualquier película hubiera contrastado con su sistema, pues sí que plantea la misma confrontación en la escena en la que asisten a una representación de *Hamlet*, en la que hace hincapié en los gritos de los actores, o en *Quatre nuit d'un rêveur*, donde la protagonista asiste también al cine y ve una película que filma el propio Bresson como caricatura de las interpretaciones histriónicas del cine contemporáneo.

Por otro lado, Fargier quizás esté en lo cierto al identificar que en esas escenas Bresson no oculta la manipulación, incluso se puede afirmar que son las escenas en las que la narración y la actuación se muestran de forma más convencional, ya que, ni pese a alguna interrupción (por ejemplo, cuando un hombre incomoda a ella en el cine), el acto de contemplar es cuestionado. El montaje encadena un plano de un personaje mirando con otro plano de lo que ve, de modo que el espectador se identifica con la mirada de los protagonistas.

Sin embargo, lo que es problemático es reducir los puntos de actuación de la obra a esos momentos de diálogo con otras producciones culturales. Fargier observa cómo se relacionan dos o más situaciones, fácilmente descriptibles, pero obvia las relaciones que se establecen entre imágenes y entre imágenes y sonidos.

⁶⁴ En una entrevista dice: «Mi productora se llama Mag Bodard. Ella es también la productora de *Benjamin ou Les mémoires d'un puceau*, y su distribuidora es Paramount, como lo es también de mi película. Paramount presionó para que se pusiera esa película. A mí me daba lo mismo una que otra, no tiene importancia», En Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 290.

Jonas Mekas, que, además de cineasta *underground*, ejerció de crítico (no siempre al uso) para el *Village Voice*, escribió sobre *Une femme douce* un texto en las antípodas del análisis ideológico que se realizó desde Francia⁶⁵. En su texto, Mekas realiza una enumeración de pequeñas cuestiones como las siguientes:

Une femme douce es un film sobre diagonales [...] Sobre la luz cayendo sobre los rostros. Sobre luces en la oscuridad, cayendo sobre los rostros. Sobre sangre en la frente. Sobre vinilos que no suenan hasta el final. Sobre una blusa blanca. Sobre el azul. Sobre flores cogidas y nunca llevadas a casa. Sobre el rugido de los coches. Sobre el rugido de los animales. Sobre el rugido de las motocicletas. Sobre el verde⁶⁶.

Esta descripción, que se limita a citar motivos audiovisuales sin tratar de explicarlos ni relacionarlos, es seguramente la forma más acertada de abordar verbalmente la película: refleja la imposibilidad de condensar lo que vemos y oímos en un único desarrollo intelectual. «Atención a muchas cosas pequeñas frente a pocas grandes», que escribe Alpers sobre el arte holandés⁶⁷ y es a lo que *Une femme douce* invita a Mekas.

En ese sentido, lo que entendemos por imagen insignificante, en relación con la alternativa nórdica en el siglo XVII y con la imagen «policéntrica» de algunas vistas Lumière, es una imagen con múltiples estímulos sin

⁶⁵ No sólo Fargier en *Cinéthique*, sino que en *Cahiers du cinéma*, Jean-Pierre Oudart también se cuestionaba sobre la ideología de las imágenes bressonianas, al interrogarse acerca de su relación con la Verdad (de una forma mucho más benévola que Fargier). En Jean-Pierre Oudart, “Bresson et la vérité”, en *Cahiers du Cinéma*, n° 216, octubre de 1969, pp. 53-56.

⁶⁶ Jonas Mekas, *Movie journal. The rise of the new american cinema, 1959-1971*, pp. 364-365.

⁶⁷ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, p. 85. Citado previamente en la primera sección del capítulo.

jerarquizar. Es insignificante porque rehúye ser significada de una forma inequívoca.

Y la dificultad que exige o, al menos, la resistencia que opone a los críticos de la ideología y la (anti)perspectiva es precisamente esa aleatoriedad en la que se fundamenta su montaje interno. En una comparación más concreta con el análisis de *Méditerranée*, el problema pasa por no evidenciar lo suficiente su estructura.

Fargier desestima plantearse que las imágenes de *Une femme douce* pudieran funcionar como las de *Méditerranée* en tanto que considera que es la línea narrativa la que las une. Más concretamente, sostiene que las problemáticas generales (socio-económicas, entre ellas) acaban afrontándose desde el individualismo burgués⁶⁸ y desatiende que las imágenes y los sonidos no se dejan seducir por ese punto de vista, sino que van por otro lado. No llegan a ser objetivos, que sería la ambición última del cine materialista, pero no reproducen la subjetividad del relato. Es más, si Fargier identifica problemáticas socio-económicas colectivas en la película, lo hace sobre todo por ruidos e imágenes, en bruto, y pocas veces podría hacerlo por menciones narrativas.

El analista se encuentra, de esa manera, con una propuesta engañosa, que a priori no se decanta por ninguna de las opciones que conoce y, al no abandonar la intención de contar la historia de la pareja de protagonistas y sus vicisitudes, parece que rechaza romper con el modelo de producción hegemónico. De ahí que presumiblemente se entienda que se impone esa mirada.

Se trata de un detalle sumamente relevante, son imágenes tan insignificantes que, a simple vista, ni siquiera se perciben como tales. Tampoco en

^{68 68} Jean-Paul Fargier, “A chacun son cinéma : à propos d’Une femme douce”, en *Robert Bresson*, Filmoteca Nacional de España, p. 171.

contextos rupturistas, como iremos analizando, donde habitualmente se impone una insignificancia estructural, previa a la producción de la imagen. Esto se debe a que sus cualidades exceden la acción humana y sólo pueden ser entendidas desde la casualidad, el azar o el error, nunca desde la premeditación.

Antes de pasar a ver ejemplos de otras películas que puedan ilustrar estas ideas, vamos a abordar una cuestión fundamental en *Une femme douce* respecto a la obra anterior de Bresson: el color.

En 1983, Gilles Deleuze publicó el primer tomo de sus estudios sobre cine, *La imagen-movimiento*. En él, dedica un capítulo a la imagen-afección, que, según se describe, está profundamente vinculada con el primer plano y, específicamente, con el rostro. Deleuze desarrolla esta premisa y analiza la capacidad del rostro para recoger y expresar el afecto para así ser la imagen-afección predilecta, aunque no la única⁶⁹. Los afectos, en sus palabras, funcionan de la siguiente manera en estas imágenes:

No tienen la individuación de los personajes y de las cosas, pero no se confunden por ello en lo indiferenciado del vacío. Tienen singularidades que entran en conjunción virtual y constituyen cada vez una entidad compleja. Son como puntos de fusión, de ebullición, de condensación, de coagulación, etcétera⁷⁰.

A partir de esa concepción, termina llegando a Bresson —concretamente a la obra en blanco y negro— para emplearle como una figura bisagra que traslada la afección al plano medio⁷¹. Su planteamiento propone que la fragmentación del espacio típica de Bresson, que rara vez muestra una imagen de conjunto, produce una relación singular con el mismo. El espacio

⁶⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*, pp. 151-153.

⁷⁰ *Ibid*, p. 152.

⁷¹ *Ibid*, pp. 159-160.

«se aprehende conforme unos raccords que hacen [...] una realidad a cada instante cerrada, pero al infinito»⁷². Son espacios en potencia, en construcción, a través de los que se expresa el afecto, que se encarga de unir lo que falta entre los distintos fragmentos.

Estos espacios, Deleuze los designa como un «espacio cualquiera»⁷³ (*espace quelconque*), término que había sido formulado por su colaborador Pascal Augé y que asocia a *La región centrale* (Michael Snow, 1971). El espacio cualquiera es una construcción cinematográfica, afirma Deleuze, y pone el ejemplo de *Regen* (Joris Ivens y Mannus Franken, 1929), donde el montaje transmite «la lluvia tal como es en sí, pura potencia o cualidad que conjuga sin abstracción todas las lluvias posibles, componiendo el espacio cualquiera correspondiente»⁷⁴. La idea, en definitiva, es cómo la fragmentación recompone el espacio y en lugar de elaborar una imagen fehaciente del mismo, lo convierte en una fuente de emociones y afectos.

Lo que nos interesa de ello es cómo se asocia esto al uso del color. Deleuze hace una breve genealogía de los espacios cualquiera y expone que el uso de las sombras y la luz –hasta la llegada del colorismo⁷⁵– eran empleados para construir espacios cualesquiera. El blanco, el negro y el gris se alternaban en pantalla para sugerir estados de ánimo (angustia, esperanza incertidumbre, terror, etc.), en las que cada uno de estos colores se asociaba con una emoción y su disposición y movimiento en la pantalla las iba modulando⁷⁶.

⁷² *Ibid*, p. 160.

⁷³ *Ibid*.

⁷⁴ *Ibid*, pp. 163-164.

⁷⁵ Considera que las películas pintadas o tintadas de los orígenes, en este contexto, funcionan a semejanza de las que son estrictamente en blanco y negro. *Ibid*, p. 171.

⁷⁶ *Ibid*., pp. 170-171.

Bonitzer, a quien cita Deleuze, en un ensayo publicado en 1982, explica cómo esas emociones van evolucionando y defiende que con el cine moderno⁷⁷ se vuelven más complejas y menos masivas⁷⁸. En esto tiene mucho que ver la llegada del colorismo por los siguientes motivos que se planteaba Bresson al realizar *Une femme douce*:

Al tratar el color tenía mucho miedo de que fuera dispersivo. El blanco y negro es una abstracción y unifica. Tenía miedo. El primer principio, el de unidad, es de suma importancia en arte, aunque se olvida siempre: si se pretende llegar al fondo del espectador, hay que hacerlo por la unidad; y el color dispersa. Pero he conseguido, creo, dominar el color, que no choque, que no sea dispersivo. Cuando lo que se hace es justo, es una verdad, el color le da una violencia, una fuerza terrible; pero a la más mínima falsedad resulta horroroso⁷⁹.

Sin embargo, Deleuze no aprovecha esta situación para abordar cómo los espacios cualesquiera se transformaban con la entrada del colorismo en la obra de Bresson, a quien reivindicaba como uno de los principales innovadores. Por el contrario, decide abordarlo desde Michelangelo Antonioni, apoyándose nuevamente en Bonitzer:

Antonioni es el fuera de campo. Desde *L'avventura* [1960], el rostro desaparece como aspirado por el espacio *off*; la gran búsqueda de Antonioni es el plano vacío, el plano deshabitado. Al final de *L'eclisse* [1962], todos los planos recorridos por la pareja son vistos de nuevo y corregidos “por el vacío”, como indica el título del film: se trata de un eclipse del rostro. Ya no hay nadie; ni siquiera una “*persona*”. La última bobina es una bobina de nada. Antonioni busca el desierto: *Il deserto rosso* [1964], *Zabriskie Point* [1970], *The passenger* [1975]. La historia de ese último film comienza, como en un film de

⁷⁷ Menciona específicamente a Marguerite Duras, aunque también a Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Hans-Jürgen Syberberg...

⁷⁸ Pascal Bonitzer, *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo*, pp. 95-102.

⁷⁹ Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 294.

Hitchcock, con un intercambio de identidades (el personaje cambia la suya por la de un muerto) y se termina con un *travelling* hacia delante sobre el campo vacío, trazando recorridos insignificantes, en el límite de lo no figurativo (el personaje, fuera de campo, es asesinado, pero el que muere es un hombre sin rostro). El objeto del cine de Antonioni es llegar a lo no figurativo a través de una aventura que termina con el eclipse del rostro, la desaparición de los personajes⁸⁰.

Este fragmento de Bonitzer lo cita Deleuze con ciertas elipsis. Las omisiones, pese a no ser ni mucho menos troncales, nos alejan ligeramente del sentido que intenta transmitir Bonitzer. «La última bobina es una bobina de nada» es una de las partes que Deleuze no decide citar, tampoco hace referencia al inicio de *The passenger*, lo que elimina por tanto son las alusiones al desarrollo de las películas y recalca únicamente los finales, como si fueran completamente independientes. En definitiva, parece como si quisiera borrar el planteamiento que lleva a ese vacío como respuesta. Obvia así la búsqueda y la premeditación de Antonioni.

No obstante, lo que pretende analizar es cómo el desarrollo del blanco y negro toma una nueva dimensión al realizarse en color. Como explica Bresson, al ser el blanco y negro una abstracción, el vacío se presenta en un sentido figurado, incluso lírico, que le resta gravedad; mientras que el color dota al plano de la violencia del vaciado.

El color eleva al espacio a la potencia del vacío, una vez consumada la parte de lo que puede realizarse en el acontecimiento. El espacio no resulta por ello despotencializado sino, por el contrario, tanto más cargado de potencial. [...] en Antonioni, el rostro desaparece al mismo tiempo que el personaje y la acción, y la instancia afectiva es la del espacio cualquiera llevado, a su vez, hasta el vacío⁸¹.

⁸⁰ Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 62. También, recortado, en: Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 173.

⁸¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 173-174.

Bien es cierto que, en el caso de Antonioni, la variación tiene mucho que ver con cómo se plantean las escenas sobre las que se detiene Bonitzer, pues hay una diferencia evidente —que no se puede explicar únicamente desde el color— entre el montaje de planos cortos de espacios ya recorridos por los personajes de *L'eclisse* y el plano secuencia de 6 minutos sobre un espacio hasta ese momento desconocido de *The passenger*.

Antonioni, y Bresson a su manera, profundizan en sus preocupaciones. El primero ahonda en un expresionismo abstracto que está muy vinculado con algunas producciones *underground*⁸²; una evolución que no se podría entender sin los cambios en las condiciones productivas que estamos investigando. El segundo simplifica su método e insiste en prescindir de símbolos y cualquier otro tipo de adorno técnico, lo que le lleva a filmar de una forma austera y frontal a los movimientos del plano, sin por ello reducir el contenido de los encuadres a motivos exclusivamente narrativos. En ambos casos, se benefician del uso del color para dar una mayor presencia a lo que aparece en pantalla.

La diferencia fundamental entre el uso del vacío que reivindican Bonitzer y Deleuze en Antonioni y las imágenes insignificantes es que es empleado para dar sentido. Los desarrollos de las películas que mencionan del director italiano carecen, por momentos, de causalidad y los finales, que tienden a lo no figurativo, aportan una clave de lectura a partir de emociones buscadas y provocadas. Por ejemplo, las explosiones “deseadas” del final de *Zabriskie Point* funcionan como un estallido de rabia que, primero, critica la especulación sobre el terreno, el consumismo y la exhibición de riqueza mostrados inmediatamente antes y, segundo, dota de sentido onírico al conjunto de la obra: del desencanto por la militancia *burocratizada* a la visión romántica de la lucha y los modos de vida alternativos. En cierta manera,

⁸² El propio plano de *The passenger* recuerda a *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

recuerda a la cita de Lenin de *¿Qué hacer?* que usa Ernst Bloch para explicar la necesidad del estudio utópico en el prólogo de *El principio de esperanza*: «¡Hay que soñar!», aunque, como sarcásticamente continúa Lenin, los camaradas Martinov y Krichevski vayan a criticar duramente la pertinencia de los sueños desde la lógica del partido en una conferencia sobre la unificación⁸³ que bien podría ser la asamblea entre estudiantes y el Black Panther Party que abre *Zabriskie Point*.



Por el contrario, las imágenes insignificantes no dan sentido, sino que invitan a cuestionar el significado de lo que estamos viendo. Remarcan una carencia. Siguiendo con Bloch, hay una cita de Bertolt Brecht de *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagony* que le gusta especialmente⁸⁴ y que sirve tanto para hablar del pensamiento utópico como de las imágenes insignificantes: «Pero algo falta»⁸⁵.

Al referirse al cine de Duras e intentar explicar su complejo «sistema de emociones», como ya hemos mencionado, Bonitzer expresa aquello que lo hace diferente de una forma muy similar:

⁸³ En Ernst Bloch, *El principio de esperanza* [1], pp. 31-32; y en V. I. Lenin, *¿Qué fer? Problemes candents del nostre moviment*, pp. 270-271.

⁸⁴ Pierre Macherey en *De l'utopie!* expresa la importancia de la cita para Bloch, p. 70.

⁸⁵ En Ernst Bloch, *El principio de esperanza* [2], p. 517.

Se distingue [...] por una suerte de perplejidad en la que deja frecuentemente al público, como si el modo de uso de ese cine tuviera defectos, o como si le faltara alguna cosa, como si algo en el cine –algo a lo que nos hemos acostumbrado insensiblemente– de golpe faltara y sintiéramos su ausencia⁸⁶.

El propio Deleuze ha analizado en diversas ocasiones el cine de Duras⁸⁷: sus espacios que «no tienen o ya no tienen historia»⁸⁸ y, más detenidamente, la relación entre imagen y sonido, desde la perspectiva de la separación y la convivencia entre ambas. Así como las diferencias que separan su obra de la de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub⁸⁹.

Cuando se analizan las imágenes de Duras, es habitual abordarlas desde su temporalidad. Esa idea de que la historia no sucede en ellas más que como un recuerdo o una proyección. También como una estructura, como una sucesión de imágenes que no se detienen y que hacen referencia a esa transición del espacio a la historia, del recuerdo que aparece y desaparece. Pero pocas veces se han analizado las propias imágenes más allá de su funcionalidad.

Hay un gesto bastante convencional en el cine en el que un personaje se encuentra leyendo una novela en un lugar tranquilo y en un momento dado se lleva el libro a su pecho, levanta el rostro y cierra los ojos tratando de imaginar aquello que ya no está leyendo. Tomado literalmente, el gesto

⁸⁶ Pascal Bonitzer, *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo*, p. 95.

⁸⁷ Además de en sus estudios de cine *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* (especialmente en el segundo), en los cursos que impartió sobre Foucault trató su cine para explicar algunos conceptos y vínculos del filósofo. En la clase 6 de 1985, “Heterogeneidad y relación entre visibilidades y enunciados. Kant, Blanchot y el cine”, en Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*, pp. 159-190.

⁸⁸ Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*, p. 186.

⁸⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*, pp. 341-344.

carece de sentido, pues son las palabras del libro las que producen las imágenes que quiere ver y de poco sirve estrujarlas contra el pecho, sin embargo, ese acto es muy cercano a la relación entre la imagen y el sonido en el cine de Duras: el relato que cuentan las voces se lee desde un espacio a medio camino entre aquel en el que se encuentra el lector y aquel en el que pretende estar. Ya no sigue una narración, sino que se transporta a ese espacio imaginado sin abandonar del todo el suyo propio. Pese a que, emocionalmente, se está en las antípodas de una escena idílica.

El propio hogar de Duras en Trouville-sur-Mer, al norte de Francia, es escenario de varias de sus películas: *La femme du Gange* (1974), *Agatha et les lectures illimitées* (1981) y *L'Homme atlantique* (1981). El germen de las historias está a miles de kilómetros y décadas de distancia (si es que se ubica en algún lugar y tiempo). Lo que vemos es a unos personajes que recuerdan a esos originales y que vagan por los espacios desde donde se recuerda e inventa, pero en los que no necesariamente sucedieron los hechos. En ese sentido, no hay intención de recrear esas historias, sino que los personajes habiten en su dimensión emocional.

Se filma en periodo invernal, cuando la ciudad costera se haya prácticamente vacía, los personajes visten abrigos y los azules, más oscuros, se mezclan con los grises, lo que otorga a la atmósfera una especial gravedad. El sol permanece bajo y la noche es extensa.



En *La femme du Gange*, las voces en off de dos mujeres⁹⁰ relatan la historia de Michael Richardson, un hombre que regresa a S. Thala –lugar del imaginario durasiano–, donde entendemos que cometió un crimen que nunca llega a describirse. El relato no es lineal, sino que, a través de diversas interrogaciones y pequeños recuerdos, a veces inconexos, se va evocando esa historia en la que el encuentro con las víctimas, mendigos, leprosos, antiguos amores o el recuerdo de ellos, atormentan al personaje que, según parece, regresaba para suicidarse y poner fin a esa culpa. Parte de este conocimiento lo extraemos de las extrañas interacciones entre los personajes de la pantalla, que nunca se relacionan directamente con las voces en off de las dos mujeres.

Vemos a personajes perseguirse, atravesar el encuadre, vigilarse y al, aparentemente, protagonista masculino, personificación de ese Michael Richardson, deambular por, ¿sus recuerdos? Visualmente, la película tiene la forma de una película detectivesca en la que no es el detective principal el que debe resolver el caso, sino el espectador el que debe sonsacárselo. El ritmo es dilatado y la obra evita dejar claves que den un sentido último a lo que hemos visto y oído.

Esto hace que los planos, con personajes o sin ellos, inviten a la abstracción y, por ello, a la distracción. Por momentos, el relato deja de importar y es la atmósfera la que se impone (se muestran más comprensibles los ruidos que las voces). Los planos, que se mantienen insignificantes, son espacios en los que *perder* el tiempo tratando de subsanar las heridas que hacen recordar. En esto, se asemeja a lo que sostiene Duras sobre el trabajo de escribir:

No creo que sea trabajo. Durante mucho tiempo lo creí. Pero ya no lo creo. Creo que es un no-trabajo. Es alcanzar el no-trabajo. El texto, el equilibrio del texto, es un espacio que hay que encontrar.

⁹⁰ Nicole Hiss, que aparece en imagen, y Françoise Lebrun, que no lo hace

Ya no puedo hablar más de una economía, de una forma, sino de una relación de fuerzas. No me es posible decir más que eso. Hay que conseguir dominar lo que ocurre de golpe. Luchar contra una fuerza que irrumpe y que tenemos que apresar si no queremos que pase ajena a nosotros y se pierda. A riesgo de aniquilar su coherencia desordenada e insustituible. No, trabajar es crear este vacío para dejar venir lo imprevisible, la evidencia⁹¹.

Cuando Bloch recupera el «pero algo falta» de Brecht, lo hace para introducir una disquisición sobre el tiempo y el espacio libre⁹². El no-trabajo que reivindica Duras no se muestra jovial ni ocioso como el de una utopía, pues Duras se mantiene consciente de las implicaciones que posee el no-trabajo. En otra situación expresa:

He debido vivir la desgracia como un estado natural. Todas las mujeres habrán sufrido sin saberlo. Cuando te dicen: qué feliz fui en tal año, estuvimos de vacaciones en Biarritz, los niños eran pequeños, etc. No es verdad. No es verdad. Era el hombre quien dictaba esta falsa felicidad, él dictaba eso: qué bien se está hoy, cariño, hace buen tiempo... El hombre descansaba del trabajo. Nosotras no teníamos necesidad de eso, de nada semejante, sino, al contrario, de marcharnos, de hacer estallar esta falsedad. Descansábamos obligadas. Las playas nos volvían locas de aburrimiento⁹³.

Ese sentimiento crítico se relaciona con el trabajo doméstico y, en el caso de Duras –que describe situaciones en las que está realizado por empleadas del hogar– con la organización jerárquica del tiempo. Es el trabajo remunerado, que está claramente masculinizado, el que impone la relación

⁹¹ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, p. 14.

⁹² Ernst Bloch, “Los aledaños del tiempo libre: utópico buen retiro y pastoral”, *El principio de esperanza* [2], pp. 517-523.

⁹³ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, p. 145.

que cada persona tiene con el ocio y la conciliación. Lo cual genera la amargura que describe Duras.

En la otra cara de la moneda se sitúa un cineasta que también ubica sus películas en zonas costeras, pero, por el contrario, lo hace celebrando esos intersticios de libertad: Jacques Rozier.

Tras el éxito de *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962), Rozier, en sus largometrajes, mantuvo el deseo de filmar historias que transcurrieran en periodos vacacionales (o fines de semana, como *Maine-Océan* [1986]) y donde lo espontáneo fuera el eje sobre el que giraba toda la película. Ninguna de esas obras posteriores tuvo una recepción positiva⁹⁴, a pesar de que no se limitaban a repetir el modelo de *Adieu Philippine*, sino que profundizaban en él.

En *Du côté d'Orouët* (Jacques Rozier, 1969), tres chicas se van de vacaciones a la costa oeste de Francia durante las primeras semanas de septiembre. Allí acude también Gilbert (Bernard Menez), un jefe de sección de su oficina, atraído por la idea de estar junto al grupo de chicas. Sus planes de seductor se ven truncados desde el primer momento y las chicas convivirán con él aprovechando su predisposición para realizar las tareas que ellas no quieren hacer.

Los días se suceden con pequeños episodios banales y joviales, como perseguir anguilas que huyen por el suelo del apartamento. Para ello, Rozier empleó un método similar al no-trabajo de Duras. Las jornadas laborales

⁹⁴ Hasta prácticamente 2001, cuando el centro Georges Pompidou de París realizó una retrospectiva del cineasta, habían permanecido casi en el olvido. Por ejemplo, *Du côté d'Orouët*, finalizada en 1969, tuvo un «desastroso» estreno en Cannes en 1971 y no se estrenaría comercialmente hasta 1973, muy discretamente. Finalmente recobraría el interés en 1996, que se pudo realizar una copia de 35 mm inflando los negativos de 16 mm originales. En Jacques Rozier, *Le funambule*, pp. 38-42.

eran interminables, en todo momento había que estar dispuesto para filmar, pero las escenas no surgían del texto, sino de las improvisaciones y reacciones de los actores. Se evitaba repetir muchas veces las escenas para que no perdieran frescura (si no salían en las primeras tomas, se desechaban las ideas)⁹⁵. El caos era tal que el propio Rozier tenía que desaparecer varios días para acudir a comprar bobinas de 16 mm y conseguir dinero en París⁹⁶. Lo que buscaba Rozier era crear atmósferas emocionales y no relatos perfectamente contruidos. El trabajo que se realizaba era el de unas intensas y agotadoras vacaciones en las que se trata de encontrar una permanente diversión que acaba sucumbiendo en cansancio.

Al final de sus películas, se impone una cierta angustia y desazón según se acerca la vuelta al trabajo. Aunque, como sostiene Jacques Mandelbaum, en sus películas “vacacionales” permanece la sensación de la utopía por instantes rozada⁹⁷. En *Du côté d'Orouët*, tras la última cena del grupo con Gilbert, en la que a las chicas se les vence la cabeza sobre la mesa, hay una singular escena. Por la mañana, amanecen con todos los bártulos de cocina que había utilizado Gilbert para preparar la cena y los platos sucios, las botellas de vino en la encimera y la nevera prácticamente vacía (sólo queda vino barato y un par de huevos). Joëlle (Danièle Croisy) se plantea hacerse un huevo para desayunar sin limpiar ninguna sartén. Al ver que no es posible, decide ir a comprar algo para desayunar fuera y pide a Gilbert que limpie el caos de la cocina.

⁹⁵ Así lo explica Humbert Balsan, Bernard Menez y Lydia Feld en *Ibid*, pp. 66-67.

⁹⁶ Esto lo relata Jean-François Stévenin en *Ibid*, p.68.

⁹⁷ Jacques Madelbaum, “Le présent lui appartient”, en *Ibid.*, pp. 10-19.



Gilbert, que está cansado de realizar siempre las tareas, empieza a hacerlo a disgusto. Cuando llega Kareen (Francoise Gueguan), que todavía no se había levantado, intenta bromear con él, pero recibe sólo respuestas que evidencian su malestar. Hasta en un momento romper un plato contra el suelo mientras grita: «no sé nada».



Finalmente, salen al exterior, él se esconde entre sus brazos y Kareen trata de consolarle. Gilbert explica que está cansado de que le tomen por «imbécil», que le hagan hacer todo y confiesa que fue a la costa de Orouët porque se sentía atraído por Joëlle y que ha decidido marcharse.

El modo en el que sucede la escena, de la misma forma que se presentan el resto de situaciones, de una manera espontánea, dotan al evento de una particular violencia. No hay encuadres que subrayen lo que sucede, ni música que lo acompañe. Se podría incluso decir que la escena pilla por sorpresa al equipo técnico, sin que estén preparados para acompañar el movimiento de Gilbert cuando rompe el plato. Por ello mismo, la emoción es más compleja.



El principal problema que sucede sería: las chicas se han aprovechado de Gilbert y éste se ha cansado de ello. Sin embargo, la forma de comportarse con Kareen evidencia que también hay una parte de intentar convertirse en víctima, cuando, además, el problema de Gilbert viene de que esperaba que, si se mostraba como un hombre dispuesto, Joëlle se enamoraría de él.

La escena convoca numerosos conflictos que surgen de pequeñas cosas, casi insignificantes, que impiden que exista un único punto de vista sobre lo que sucede. Antes hemos citado a Duras haciendo referencia al no-descanso de las mujeres en la playa, aquí los restos de la cena de la noche anterior son un documento del trabajo que se obvia en unas vacaciones. Gilbert se queja de haber asumido, durante esos pocos días, ese trabajo exclusivamente y ese gesto refleja que no es algo que realice diariamente. Mientras que el intento de Joëlle de hacer lo mínimo posible para poder desayunar deja ver su pretensión de renunciar al mayor número de obligaciones durante sus vacaciones.

Más visual, aunque menos complejo emocionalmente, es el final de *Maine Océan* (Jacques Rozier, 1985), donde tras truncarse la posibilidad de convertirse en cantante de Garrec (Bernard Menez, también), el controlador de tren, tiene que volver desde la isla de Yeu a Nantes, durante la noche, para entrar a las 10:26 de la mañana a trabajar. Durante más de 15 minutos cinematográficos, con la ayuda de distintos pescadores de la zona, le vemos pasando de barco en barco, desde las 3 de la madrugada, para poder llegar al puerto de Fromentine, con el problema de que la marea baja impide que

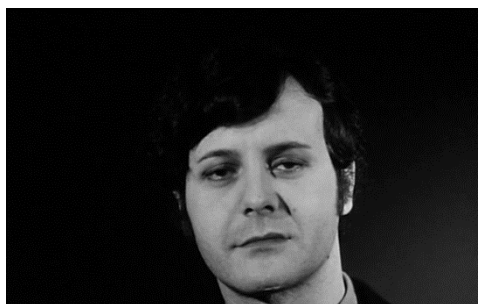
los barcos se puedan acercar por completo y más de uno quede encallado hasta que suba un poco la marea. Finalmente le veremos atravesar corriendo varios kilómetros de playa hasta llegar a una pasarela donde un conductor le deja subir a su coche y acercarle a Nantes.

La ardua travesía y la impotencia contra los elementos, de planos sin diálogos relevantes y marcados por la necesidad de llegar de un punto a otro, hace que el espectador termine tan agotado como Garrec. Es la síntesis de la relación con el trabajo en el cine de Rozier, esa obligación que arruina la esporádica felicidad de la celebración del tiempo libre. De manera completamente opuesta y, no obstante, compatible, Sarah Maldoror, en *Un dessert pour Constance* (1980), plantea formas lúdicas de subvertir el trabajo para aquellos que no tienen acceso al tiempo libre. Los protagonistas, migrantes que viven en París, trabajan de barrenderos para poder pagar el viaje de regreso a África de uno de los miembros del grupo que ha caído enfermo. En una escena satírica, el instructor les enseña a barrer y recoger hojas como si de una danza se tratara. Los bailes de ellos y las risas de las chicas que observan no se distancian de las escenas de celebración de Rozier y, en definitiva, ahondan en una misma problemática: la motivación del trabajo. Rozier, como hemos mencionado, durante el rodaje trabajaba sin descanso, pese a que fuera en búsqueda de una atmósfera de alegría que diera esa espontaneidad a las partes de comedia. Los personajes de la película de Maldoror, finalmente pueden pagar el viaje de su amigo porque acuden a un concurso culinario de la televisión, donde hacen preguntas sobre gastronomía francesa y que ellos saben responder porque han encontrado un recetario clásico de la cocina del país que les ha apasionado. Irónicamente, no les quedaba otra que memorizar las recetas porque no podían acceder a los ingredientes que necesitarían para realizarlas. En ambos casos hay una crítica sobre un uso mal enfocado de la fuerza de trabajo o, más bien, de la energía de las personas.



En *Du côté d'Orouët*, el día de la drástica marcha de Gilbert y el siguiente, afectadas y sintiéndose culpables por ello, las chicas pasan momentos amargos previos a su vuelta al trabajo. Ya en la oficina, en la última escena, Gilbert ignora a Joëlle y reproduce el mismo comportamiento que tuvo con ella con una nueva compañera. Un último primer plano de Joëlle absorta deja la película entre el arrepentimiento de haber rechazado a Gilbert y la incógnita de si está pensando que la amabilidad de él tiene un precio.

El plano de Joëlle recuerda al último plano de *Deux fois* (Jackye Raynal, 1969), en el sentido de que tratan de evitar que el espectador sepa exactamente qué está pasando por la mente de los actores. En el caso de la película de Raynal, un hombre va modulando su rostro para evocar distintas emociones sin, en ningún momento, decantarse por una en concreto.



Ese último plano de *Deux fois* aporta más dudas a su desarrollo episódico y aparentemente inconexo. Por un lado, remite a *Blow job* (Andy Warhol,

1963), donde sólo vemos la cara de un hombre que expresa lo que siente mientras le practican una felación; pues, por momentos, el rostro del actor de *Deux fois* parece mostrar sensaciones de éxtasis. Sin embargo, hay otras muchas expresiones que no se vinculan a esa situación: hay un instante en el que trata de humedecer sus ojos y otro en el que grita de rabia, todo ello sin banda de sonido. El actor trata, en ese sentido, de representar todas las emociones posibles, lo que produce una sensación de incomodidad al no poder vincularse con ninguna causa.

Deleuze, para realizar el salto analítico del primer plano al plano medio en las imágenes afecciones, acude al «célebre efecto Kulechov» y afirma que «se explica menos por la asociación del rostro con un objeto variable que por una equivocidad de sus expresiones que siempre convienen a diferentes afectos»⁹⁸. El experimento de Lev Kulechov consistía en montar un plano ambiguo de un actor mirando algo con un objeto, por ejemplo, un plato de comida, para mostrar cómo se conseguía transmitir una emoción (el hambre en el caso mencionado). Al suprimir la conexión, como anticipa Deleuze, la experiencia es desconcertante y, de algún modo, inescrutable. Sólo puede ser experimentada desde lo emocional y lo particular.



Deux fois se organiza al modo de una película diarística en la que se suceden distintas situaciones que van de lo cotidiano a lo onírico o, incluso, lo obscuro (con voluntad transgresora). La película, en ese sentido, rehúye ser

⁹⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*, p. 161.

significada y se muestra opaca si el espectador trata de encontrar un hilo narrativo que organice lo que ve.

Raynal había trabajado como ayudante en *Méditerranée* y figura como montadora, aunque, como ella misma explica, el montaje en realidad fue realizado por Pollet (ella trabajó en la sonorización) y su figuración como montadora era debido a una cuestión sindical⁹⁹. Era su primer trabajo en la industria y pronto se convertiría en montadora de Rohmer y participaría en la película *Paris vu par...* (Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jean Douchet, Jean-Daniel Pollet, Jean Rouch, 1965), donde montaría los fragmentos de todos menos Pollet y Rouch. Entre 1968 y 1975, formó parte del Groupe Zanzibar, junto a Sylvina Boissonnas, Patrick Deval, Serge Bard, Juliet Berto, Olivier Mosset, Philippe Garrel, Alain Jouffroy, etc¹⁰⁰. Entre las producciones que realizan está *Deux fois*.

Como vemos, se trata de una figura bastante asentada en la industria francesa durante los sesenta. Pero, entre otras cosas, por la reacción que produce *Deux fois*, cuyas escenas más obscenas hieren las sensibilidades del público de vanguardia más acomodado, Raynal decide emigrar a Estados Unidos en 1974. Así lo relata:

No encontraba trabajo como montadora después de haber hecho *Deux fois*, debido al contenido. ¡No es muy habitual que contraten a una montadora que mea en la pantalla! No querían a un técnico que hiciera este tipo de películas [...] Había mucha gente en el cine que quería tener a una montadora que fuera como la madre. [...] Además, ya no teníamos a nuestra mecenas [Sylvina Boissonnas] que nos conseguía el dinero. Se había vuelto feminista y había publicado *Le torchon qui brûle*, que era uno de los primeros periódicos

⁹⁹ Jackie Raynal, “Souvenirs d'une femme dans le cinéma français: Jackie Raynal en conversation avec Lynn Higgins”, en *L'Esprit Créateur* XLII, n° 1, 2002, p. 16.

¹⁰⁰ Jackie Raynal, “Le Groupe Zanzibar”, en Nicole Brenez y Christian Lebrat (ed.), *Jeune, Dure et Pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, pp. 299-300.

feministas de la época en Francia. Luego, empezó a ocuparse de la librería *Des femmes* y ya no quería oír hablar del Zanzibar. En América, en cambio, las feministas de California me acogieron con los brazos abiertos, me sentía a gusto.

En la época no se escribía sobre las películas realizadas por mujeres. Serge Daney había escrito sobre mi película, pero bastante después, en 1980. Skorecki igual. Se escribía sobre Agnès Varda, por supuesto, pero no sobre las películas *underground* o sobre las feministas marginales. En *Cahiers du cinéma* nunca escribieron sobre la verdadera vanguardia¹⁰¹.

En el país norteamericano, además de trabajar como programadora a lo “langlois”¹⁰², realizó un par de películas relacionadas entre sí: *New York Story* (1980) y *Hotel New York* (1984). La primera es una versión pequeña de la segunda: la producción de una historia, a partes autobiográfica, que Raynal quería filmar y no pudo realizar en su totalidad. Una mujer sueña con una bola de carne picada y el marido entiende que necesita un amante joven que él mismo se encargará de buscar. Finalmente, el marido caerá por el hueco del ascensor tras charlar con un vecino.

Hotel New York, que termina igual que *New York Story*, con pequeñas variaciones, incorpora al inicio la llegada de Loulou a Nueva York. Ella es una cineasta francesa, interpretada por Raynal, que decide quedarse a vivir en la ciudad. Tras unas primeras desavenencias buscando alojamiento y trabajo, termina casándose con Sid, un productor de Art Channel, interpretado por Sid Geffen, marido de Raynal en la vida real y propietario en ese tiempo del cine de Bleecker Street donde trabajó Raynal como programadora. Tras ello sucede la historia de *New York Story*. Como en *Deux*

¹⁰¹ Jackie Raynal, “Souvenirs d'une femme dans le cinéma français: Jackie Raynal en conversation avec Lynn Higgins”, en *L'Esprit Créateur* XLII, n° 1, 2002, p. 24.

¹⁰² No se limitaba al cine *underground* o artístico, como se esperaría de los espacios donde trabajaba

fois, las películas de Nueva York entremezclan lo cotidiano con lo onírico y transcurren con un tono ambiguo entre lo cómico y lo dramático.

Poco antes de casarse Sid y Loulou en pantalla, tras la escena de enamoramiento que sucede cuando desayunan en un barco, hay un plano que llama nuestra atención. Se trata de una sencilla panorámica que sigue el movimiento de ella saliendo del puerto dónde se encontraba la embarcación. A la derecha del plano, una luz roja distrae nuestra mirada.



Esta presencia rojiza se debe a la entrada de luz no deseada en la película de 16 mm –ya sea durante la filmación o durante el revelado—. Es decir, se trataría de un error en una producción industrial, que, por otro lado, aparece con cierta frecuencia en cineastas cercanos al *underground*¹⁰³. En esos casos, vemos, sobre todo, la abrupta entrada de luz que marca el final de rollo y se emplea de forma sistemática como complemento expresivo.

La rareza del plano de *Hotel New York* es, precisamente, que no es un recurso que se emplee en el resto de la obra y no es una luz que termine de romper el plano, como sería la práctica más habitual del cine *underground*. Al no poseer, por tanto, un uso estilístico (o, al menos, recurrente), alude con mayor claridad a las cualidades del material y a la economía de la producción, donde un plano no puede ser descartado a pesar de haber sido

¹⁰³ Desde Mekas a Garrel, compañero de Raynal en el Groupe Zanzibar.

«estropeado» durante la producción. Con el añadido de que no se trata de un plano fundamental para la narrativa.

La inclusión de planos erróneos es una característica capital en películas que trabajan con imágenes insignificantes. En *Une femme douce*, Bresson reconoce que el primerísimo plano de ella, al final de la película, no había sido de su agrado y ni siquiera quería montarlo, pero era necesario para el ritmo de la escena¹⁰⁴. Realmente, la toma es extraña, el rostro de ella aparece difuminado y, en lugar de impactar por su tamaño, genera la sensación de que se ha disuelto en la pantalla.



Es el último plano de ella con vida y ya aparece como una presencia fantasmal que contradice los momentos previos en los que se nos hace creer que ha encontrado una certeza espiritual, una especie de alegre vuelta a Dios, que se ve truncada con ese primerísimo plano erróneo, para Bresson, que, por el contrario, mantiene la película en esa incertidumbre que buscaba transmitir. En definitiva, es la opacidad respecto a los motivos exactos de ella lo que impide que, como sostiene Fargier, la película se resuelva como una mera problemática individual ajena al espectador.

¹⁰⁴ Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 292.

En *Hotel New York*, en parte por su tendencia cómica, lo errático se revela como la forma más propicia de enlazar las preocupaciones que aborda. Al final se trata de una película de malentendidos, precariedad y accidentes. Raynal cuenta que las historias de Nueva York se le ocurrieron cuando se dejó olvidadas las sábanas en una lavandería y al ir a recogerlas, al cabo de unas semanas, el edificio había sido derruido¹⁰⁵. Esa convivencia con la catástrofe, lo drástico, que sucede vertiginosamente, está presente en una parte significativa de las producciones realizadas tras 1968 que vamos a analizar. La propia *Une femme douce* es un ejemplo de ello.

La incorporación del error o lo mal hecho, a su vez, es igualmente relevante en otras disciplinas artísticas y movimientos surgidos en los sesenta, como el free jazz o, ya a finales de los setenta, el postpunk. Keith Levene, guitarrista de Public Image Ltd., grupo fundamental del movimiento postpunk, al errar una nota volvía sobre ella para comprobar si realmente era una equivocación¹⁰⁶. Por no hablar de la reivindicación del *amateurismo* de bandas del denominado “do it yourself” como Swell Maps¹⁰⁷.

Incluso, Adorno, en su borrador de la *Teoría estética* de 1969, dejaba escrito cómo los errores individuales que desde la experiencia compositiva o la lógica de la instrumentación se podían encontrar en obras de Arnold Schönberg o Gustav Mahler veían cómo su integración en el conjunto de la obra anulaba el juicio negativo que se les hubiera asociado¹⁰⁸.

La búsqueda de la perfección, que en el cine había explicado la evolución formal de las producciones hollywoodienses, distaba de haber tenido una oposición real en los primeros años de las nuevas olas europeas. Las

¹⁰⁵ Jackie Raynal en el DVD editado por Re:Voir de *Hotel New York*.

¹⁰⁶ En Simon Reynolds, *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*, p. 42.

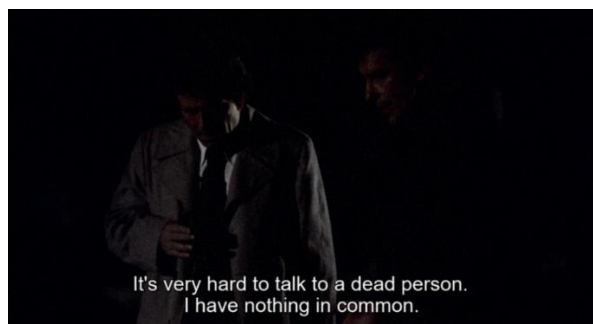
¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 59-60.

¹⁰⁸ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 252.

digresiones o rupturas respecto a la lógica narrativa clásica se hacían dentro del uso más pulcro posible de los medios técnicos a su alcance¹⁰⁹. Romper con ese paradigma estético es una cuestión central en aquellas prácticas que buscaban subvertir el modelo hegemónico.

En 1973, aunque no se estrenara hasta 1976, Elaine May rueda *Mikey and Nicky*, una comedia negra o tragedia con arrebatos cómicos que repiensa los roles típicos de una película de gánsteres. En ella, Mikey (Peter Falk) trata de llevar a su amigo Nicky (John Cassavetes) hacia una trampa para que sea asesinado por haber robado a un jefe mafioso. La caótica personalidad de Nicky, incapaz de estarse quieto en un sitio o comprometerse con los planes que él mismo propone, hacen imposible la tarea que se ha encomendado a Mikey. A pesar, claro está, de que Nicky confía en que Mikey le está protegiendo.

En una de las escenas más cómicamente incómodas, Nicky lleva a Mikey a un cementerio porque quiere visitar la tumba de su madre. Tras vagar un rato por la oscuridad sin saber a dónde dirigirse, encuentran la lápida y Nicky comienza a reírse porque no sabe qué decir. Hasta terminar recordando cómo se reían del hermano de Mikey por haber perdido el pelo el día antes de morir con 10 años.



¹⁰⁹ Los célebres *jump cuts* de *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) se ejecutan con la precisión de un cirujano.

Esa escena de banalización de la muerte, que llega a ser perturbadora, explica la estructura con la que se organiza la obra. Filmada con poca luz, es prácticamente en su totalidad una improvisación de Cassavetes y Falk. El sonido de los grillos obligaba a que llevaran micrófonos de corbata que se pueden ver sin dificultad en la mayoría de los planos de Falk. El productor, Michael Hausman, y el director de fotografía, Victor J. Kemper, relatan cómo May quería mantener a los actores improvisando a pesar de que se hubiera agotado el rollo de película¹¹⁰. Lo hacen para criticar la forma de trabajar de la directora y recalcar los “errores” que cometía desde la lógica de la producción industrial. El error, en este caso, es otra forma de ese «algo falta», de que no se están filmando ni concluyendo las escenas como se debería y esas “carencias” son perceptibles para el espectador dadas las expectativas generadas por la industria cinematográfica.

El montaje de la escena, que no quedó filmada en su totalidad, es uno de los motivos por los que la obra tardó tres años en estrenarse¹¹¹. Los retrasos para terminar la película produjeron un enfrentamiento entre productora y May, que llevaron a la directora, junto a su marido, a secuestrar algunas de las bobinas para que el estudio no pudiera finalizarla sin ella¹¹². Finalmente, *Mikey and Nicky*, que había sido comprada por Paramount, se estrenó en 1976, con escaso éxito comercial y, en 1978, fue reestrenada una vez May consiguió recuperar sus derechos¹¹³.

¹¹⁰ En las entrevistas que figuran en el DVD editado por Home Vision en 2004 de *Mikey and Nicky*.

¹¹¹ Lo relata el propio Kemper en la misma entrevista.

¹¹² En Nathan Rabin (22/01/2019), “Mikey and Nicky: Difficult Men”, en *Criterion* [Consulta: 09/12/2021]. Recuperado: <https://www.criterion.com/current/posts/6155-mikey-and-nicky-difficult-men>

¹¹³ *Ibid.*

Ese cúmulo de “malas prácticas”, a la manera de Rozier, dan como resultado una contradicción permanente de tonos y una constante variación de los mismos. La pérdida de control sobre lo filmado impide que se imponga una mirada y que el visionado se vuelva conflictivo. Tan pronto se asienta una idea, llega otra que la desmonta. Algo que se puede ver también en las películas que filmó Cassavetes y, particularmente, después de *Mikey and Nicky*.

A Woman Under the Influence (John Cassavetes, 1974), rodada inmediatamente después de trabajar en la de May, pese a que se estrenara antes, mantiene esa emotividad tortuosa que rompe lo trágico con lo cómico y viceversa. En uno de los momentos más paradigmáticos de este desarrollo, Mabel (Gena Rowlands) regresa a casa después de haber estado seis meses en tratamiento psiquiátrico. Abrumada por la cantidad de gente que la recibe, se retira unos instantes a otra habitación con los niños y vuelve con el resto de familiares profundamente afectada. En ese momento, Nick (Peter Falk), el marido de Mabel, pregunta a George (Fred Draper), el padre de Mabel, si se va a quedar a cenar. George estalla y dice que se queda a cenar si no hay espaguetis, porque odia los espaguetis, que son la comida más recurrente en la casa de Mabel y Nick.



De pronto, la tensión dramática pasa de una situación emocionalmente compleja –la incomprensión y la violencia que se ejerce contra personas neurodivergentes para que se comporten dentro del patrón de comportamiento normativo– a lo banal y, prácticamente, lo absurdo, sobre todo en comparativa. Que, en definitiva, es el mismo procedimiento que identificaba Walter Benjamin en Bertolt Brecht: interrumpir la acción para poder mirarla desde otra posición o distancia¹¹⁴. De ese modo, dejamos de encontrar en Mabel la causa de sus propias emociones para descubrir una serie de relaciones que contribuyen a su malestar.

La diferencia con la de May es que Cassavetes consigue con sus interrupciones y cambios de tono devolver mayor protagonismo a un planteamiento troncal del que nunca llega a separarse. Mientras que las rupturas de *Mikey and Nicky* parecen descubrir nuevas problemáticas que, en lugar de aludir y completar las anteriores, complican el visionado, que debe ser remontado mentalmente a cada bandazo emocional. Hasta terminar por desdibujar las distintas convenciones de género que ha ido enunciando.

El conflicto entre producción industrial y métodos independientes, propios del *underground*, hacen que la austera funcionalidad a la que quieren tender los técnicos impida que se llegue a imponer una idea central que acabe marcando el tono del conjunto. A modo de ejemplo, gracias a sus condiciones productivas de cineasta independiente con método asentado y respaldo económico, Cassavetes, con la improvisación de todos los implicados, encontraba algo sobre lo que regresar y mantener unidas las escenas; por el contrario, May, contra la desconfianza de su equipo, que no llegaba a comprender qué buscaba¹¹⁵, lograba algo más inusual: que se

¹¹⁴ Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*.

¹¹⁵ Como sucedía con Bresson, pero con el añadido de tratarse de una cómica.

perciba la búsqueda sin llegar nunca a término. En parte también influenciada por su formación en la comedia, donde lo secuencial es tan importante o más que el conjunto.

La escena del cementerio ejemplifica cómo un planteamiento no significado previamente, con imágenes apenas identificables, es una buena materia prima para alcanzar aquello sobre lo que todavía no se ha pensado. Adorno, para exponer su metodología, en la introducción de *Dialéctica negativa*, sostiene que la «utopía del conocimiento sería abrir con conceptos lo privado de conceptos, sin equipararlo a ellos»¹¹⁶. Con esto, no pretendemos afirmar que los cineastas analizados fueran necesariamente conocedores ni que aplicaran las teorías de Adorno de forma directa en su obra, sino realizar una analogía útil para comprender la diferencia entre las políticas de lo insignificante y otros modelos estéticos contemporáneos.

Los procedimientos dialécticos son comunes en la práctica cinematográfica, incluida la industrial. El contraste entre dos imágenes, en apariencia no relacionadas, para producir una tercera en la mente del espectador es un recurso habitual para transmitir ideas que no pueden ser ejecutadas desde la puesta en escena (ya sea porque se trata de planteamientos complejos o, por ejemplo, para sortear algún tipo de censura). La cuestión que pretendemos recalcar es que, a diferencia del cine con el que estamos trabajando, se trata de un método de confirmación con el que se transmite una imagen o concepto previamente elaborado. La potencialidad de las imágenes insignificantes está en su capacidad para aludir a conflictos que no se pueden preparar ni traducir, que sólo tienen sentido desde la negación de lo que está sucediendo narrativamente. Algo *falla*, pero no se nos dará ninguna respuesta, porque tampoco la hay.

¹¹⁶ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa*, 6, p. 21.

En la primavera de 1968, William Greaves filmó *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*, aunque, de nuevo, no se finalizaría hasta 1971. Se trata de una obra que, voluntariamente, trabaja sobre la idea de lo “mal hecho”. En ella, Greaves se interpreta a sí mismo como un cineasta que va a realizar una película con un grupo de estudiantes de cine y que, a ojos de todos, no hace más que tomar malas decisiones. Los actores y estudiantes creen estar rodando un par de escenas de prueba para un drama romántico y por algún motivo desconocido el proceso está siendo también filmado.

Greaves, además de demostrar su “incompetencia”, realiza comentarios sexistas y homófobos, a la vez que sugiere que no le hagan caso. Los fragmentos que representan son igualmente cuestionables y generan reacciones repulsivas en algunos de los miembros del equipo. Todo ello genera un malestar entre los integrantes del rodaje que, en unas asambleas que realizan sin Greaves (pero que deciden filmar sin su consentimiento), se interrogan sobre las intenciones del director y critican sus formas, su falta de profesionalidad y la baja calidad de la producción que están realizando.



Como identifica Amy Taubin, la premisa es anacrónica con el momento social que se está viviendo en Estados Unidos y más aún si tenemos en

cuenta que se trata de un cineasta afroamericano¹¹⁷. Si atendemos al resto de la filmografía de Greaves, ya sea como productor o director, vemos que una parte importante de su trabajo, por no decir prácticamente todo, se centra en preocupaciones políticas y, particularmente, asociadas a los movimientos raciales. Cuestiones que parecen ausentes en *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*.

Al finalizar la película, el espectador probablemente haya deducido que Greaves es quien está interpretando, convincentemente, el papel de “mal director” y que lo que busca es observar cuál será la reacción de aquellos que están bajo sus órdenes. Sin embargo, el proceso incorpora asimismo al espectador, que debe interrogarse hasta qué punto Greaves está interpretando un papel o si realmente es así.

Se rodaron cerca de 55 horas de película en 16 mm que quedan reducidas a poco más de una hora, en ocasiones con pantalla partida o, incluso, coincidiendo tres planos en imagen¹¹⁸.

La propuesta, por tanto, parte de una idea elaborada que no se ajustaría estrictamente a la incorporación del error que hemos analizado. No obstante, pese a que lo incorrecto aquí es, más bien, un punto de partida narrativo, sí que fomenta una forma de filmar basada en imágenes insignificantes –se está permanentemente fomentando la confusión del equipo técnico–. Además, Greaves va progresivamente perdiendo protagonismo en favor de las formas en que se cuestiona su liderazgo. Una vez evidencia su caótica personalidad, el papel del director pasa a ser más

¹¹⁷ En Amy Taubin (04-12-2006), “*Symbiopsychotaxiplasm: Still No Answers*”, en *Criterion*. [Consulta: 14/12/2021]. Recuperado de: <https://www.criterion.com/current/posts/460-symbiopsychotaxiplasm-still-no-answers>

¹¹⁸ *Ibid.*

conciliador y se vuelve más receptivo a propuestas para mantener al equipo comprometido con el proyecto.

Cerca del final, el propio Greaves explica al equipo, que se encuentra cuestionándole, que el proyecto se parece a lo que está «sucediendo» en Estados Unidos: cómo él representa la autoridad, el *establishment*, y cómo la intervención de todos los implicados debería acercarse a producir una mejor «experiencia cinematográfica» que corrigiera los evidentes problemas de la actual. Todo ello desde la necesidad de la revuelta que el equipo se niega a llevar a cabo por profesionalismo y por un culto al autor que implica que, si ellos empiezan a tomar las decisiones, como expresan, sería como una «violación» contra el director.

En el documental *Discovering William Greaves* (2006), Greaves explica que, efectivamente, la película es un experimento con el que quería abordar ciertas cuestiones y tendencias del pensamiento social, filosófico y dramático de la época. El término que da título a la obra, “symbiopsychotaxiplasm”, procede del pensador Arthur F. Bentley que, en 1954, había trabajado a partir del concepto “symbiotaxiplasm”, que utiliza para referirse a la masa de personas y objetos «asimilados» que «dan forma a la sociedad»¹¹⁹. Es decir, lo emplea para abordar las formas de interacción que dan lugar a un tipo de organización social. Greaves le añade el «psycho» para hacer hincapié en la situación que les ha unido, el proceso creativo¹²⁰.

A esa propuesta propia de la teoría social añade principios físicos que considera pertinentes para su meditación sobre el hecho cinematográfico. Por un lado, el *Principio de incertidumbre* de Werner Heisenberg, que le interesa por cómo la maquinaria cinematográfica altera el instante filmado por su

¹¹⁹ Arthur F. Bentley, *Inquiry into inquiries. Essays in social theory*, p. 11-12.

¹²⁰ Scott MacDonald, *The garden in the machine*, p. 239.

propia presencia y mecánica (lo cual tiene implicaciones en la perspectiva); por otro, el *Segundo principio de la termodinámica*, que en la película tiene que ver con la aleatoriedad de la «energía», que le lleva a señalar al equipo que busque el interés del momento no sólo en la escena representada, también en quienes filman, quienes observan, el entorno, etc¹²¹. Por último, incorpora ideas del método Stanislavski, el misticismo, la escritura dramática aprendida a través de Lajos Egri y, como fuerza motora, el planteamiento de reunir a un grupo de personas con un fuerte bagaje intelectual y ponerlas a trabajar en una producción que rechaza toda lógica industrial¹²². Todo ello mientras interpreta a un director vulnerable¹²³ que no sabe lo que quiere hacer y que aporta un matiz que complica la idea de revuelta que se instiga, pues no sería contra un tirano, sino contra un presunto ignorante contra el que tienen que rebelarse.

Esta fundamentación teórica en la que se ampara, en parte para autojustificarse, una vez empiezan a filmar, se convierte simplemente en un método que ni siquiera puede explicar para no romper el experimento. De modo que lo que vemos, una vez montada la película, no es una demostración de las teorías, sino que éstas han servido para descubrir ciertas fricciones, relaciones, ideas, etc. inesperadas. Siempre a partir de lo insignificante, porque no hay certezas sobre qué debe ser significado.

La película, como sucede con la mayoría de las mencionadas en el capítulo, no tuvo una buena recepción al inicio. En 1971, Greaves la presentó para el Festival de Cannes de ese año, pero, según se cree, en la proyección para ser seleccionada, en la que no estaba Greaves, los rollos se vieron de forma

¹²¹ *Ibid.*, 240.

¹²² Así lo relata en el documental *Discovering William Greaves*.

¹²³ En Scott MacDonald, *op. cit.*, pp. 422-423.

desordenada¹²⁴. Su forma invita a que nadie pudiera asegurar que la hubieran visto desordenada, pero si se rompe con el progresivo descontento, la obra pierde la fortaleza que la mantiene unida.

Después de ese suceso, Greaves pensó que *Symbiopsychotaxiplasm: Take One* no merecía la pena, por lo que descartó realizar las cinco tomas que tenía pensadas con el material filmado, y se centró en el estilo de documental didáctico que había caracterizado su carrera. Hasta que, en 1991, con motivo de una retrospectiva de su obra, la película empezó a reclamar la atención que nunca tuvo.

Los ejemplos que hemos analizado representan distintas materias primas con las que cineastas de distintos movimientos han trabajado. La intención, por el momento, ha sido mostrar formas de pensar la imagen desde perspectivas diversas que no están directamente relacionadas. El destello de Bresson, los planos sin historia de Duras, las escenas con restos del proceso de Rozier, la obscenidad sarcástica de Raynal, la errática búsqueda de May y el complejo entramado teórico de Greaves; todos estos casos componen una idea de imagen insignificante en bruto, cuya principal cualidad es la de no ocultar ningún significado, sino que sólo pueden ser experimentadas audiovisualmente. Lo que falta o falla en ellas es precisamente que no pueden ser sustituidas por una forma verbal, por un concepto. Es más, como sucede en Duras o Greaves, si la parte verbal se encuentra con la audiovisual, la película es imposible, se desmonta la estructura que le da sentido.

El potencial político que surge de estos planteamientos es, precisamente, que su comprensión excede a la propia obra. Sólo el espectador, al experimentar cada uno de los momentos, puede resolver para sí mismo lo que le han descubierto; y, en tanto que no transmiten un pensamiento

¹²⁴ En *Discovering William Greaves*.

elaborado por el autor, poseen un horizonte utópico, una posibilidad que se sitúa delante de ellas y no detrás.

Sin duda, desde el análisis esencialista, las políticas de la imagen insignificante contienen un salto de fe discursivo. Por eso mismo, una vez presentada una parte del contexto intelectual y elaborado un punto de partida estético, vamos a historiar su presencia y su pertinencia en movimientos contrahegemónicos de distinta índole.

Su uso político, como hemos mencionado, trasciende las pretensiones del *agitprop* y otras formas de cine militante, pues su objetivo no es prender una mecha apagada. La etapa social que sucede a los sesenta está marcada por la búsqueda, la elaboración de nuevos paradigmas emancipatorios que sustituyan al reaccionario pensamiento de la oportunidad perdida y el progresivo desencanto político. Es ahí donde cobra sentido la imagen insignificante.

2. Distopía

Puedo decir que no pude soportar algunas cosas. Por ejemplo, la forma en que la actriz Delphine Seyrig pela patatas y te das cuenta de que nunca lo hace en la vida real. Eso no funciona. Y lo que tampoco me gusta en la película son las tomas obstinadamente sistemáticas en las que, si alguien se pone de pie, por ejemplo, se le corta la cabeza.

Danièle Huillet¹.

Aquello que disgusta a Huillet en *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975) es, sin embargo, una de las cuestiones más singulares de la película, pese a que contradice parcialmente la lectura habitual de la obra. Se trata de la idea de que Jeanne Dielman (Delphine Seyrig) no lleva tanto tiempo ejerciendo el trabajo doméstico. Es decir, al contrario de lo que piensa Huillet, no es sólo la actriz la que no tiene la costumbre de realizar esas tareas, sino que tampoco el personaje las realizaba.

La obra desvía la atención hacia un fuera de campo al que se avanza lentamente (la prostitución), que terminará revelándose. Cuando, en realidad, hay un fuera de campo mucho más relevante: el pasado, que nunca podrá mostrarse en su totalidad: ¿que ha llevado a Jeanne no sólo a ejercer la prostitución, sino a reencontrarse con el trabajo doméstico?

¹ En Monika Funke Stern y Helge Heberle “Das Feuer im Inneren des Berges. Ein Gespräch mit Danièle Huillet”, en *Frauen und film*, n° 32, junio de 1982, pp. 4-12. Traducido al inglés por Ted Fendt en [Consulta: 9-05-2021]: <https://kinoslang.blogspot.com/2017/05/daniele-huillet-at-work.html>

A través de la carta de su hermana Fernande, que Jeanne lee rápida y sin entonación, conocemos que lleva viuda 6 años. Conocemos, de parte de Jeanne, que la semana anterior cenaron el mismo guiso y que en esa ocasión quedó algo aguado. Finalmente, por una conversación con su hijo (Jan Decorte) sabremos que sus padres murieron cuando ella era joven, que vivía con sus tíos y que el negocio de su marido quebró poco antes de que se casaran, algo que ella no estaba convencida de hacer e hizo porque era “lo que se hacía” en esos tiempos.

Ignoramos e ignoraremos el resto de la vida de Jeanne, mientras la película muestra sistemáticamente cómo realiza las tareas del hogar y sale de casa a poco más que tomarse un café que ni siquiera tiene que pedir y algún que otro recado (comprar lana, alimentos o enviar una carta).

Al referirse al montaje de planos de aprehensión retardada y el *raccord* entre ellos, Burch, en su *Praxis del cine* de 1970, anota como pie de página: «Estrenada poco antes de la publicación de este ensayo, *Une femme douce* ofrece una factura enteramente basada en este tipo de *raccord*... y que muestra los límites de tal sistematización»². Con ello se refiere a que entre los planos existe una continuidad audiovisual, pero pronto nos damos cuenta de que no existe una continuidad espacial o temporal.

Efectivamente, en la película de Bresson se pasa de un plano del presente (él interrogándose con ella yaciendo en la cama) a uno del pasado (con ella viva), en ocasiones de distintos espacios, sin que haya ningún tipo de recurso cinematográfico que avise de este suceso. Por eso la aprehensión es retardada, el salto espacial o temporal no se percibe al realizarse, sino después.

En *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* no se produce exactamente lo que describe Burch, no obstante, sí que se experimenta de

² Noël Burch, *Praxis del cine*, p. 23.

una manera similar. La comprensión de los planos, de larga duración en la mayoría de los casos, se alcanza retrospectivamente. Los gestos cotidianos van adquiriendo sentido gracias a su repetición y a la sistematización de imágenes a primera vista insignificantes. Como en el caso de Bresson, ese uso sistemático plantea algunos de los límites de la representación.

Al respecto de los gestos que van cobrando importancia por su repetición, hay un procedimiento que es de suma relevancia: una parte sustancial de los planos se inician con Jeanne encendiendo la luz de una habitación y terminan con ella apagándola, sobre todo al inicio de la película³. El acto, además de maniático, se suma a la serie de indicios de la mala situación económica de madre e hijo. Al acostumbrarnos a ese hecho, se condiciona a los momentos en los que no sucede lo mismo.

De ese modo, por un lado, tenemos una decisión estructural bien definida y fácilmente identificable; por otro, un cierto descontrol en el interior de esa estructura marcado por la gestualidad de Seyrig. La escena de las patatas a la que hace referencia Huillet es un ejemplo paradigmático de esta idea.

Comienza con Jeanne poniendo a cocer unas patatas ya peladas. Mientras lo hace, llega un cliente y le lleva a una habitación sin que la cámara los acompañe. Un cambio de luz en el plano marca el paso del tiempo. Una vez recibe el dinero del cliente, Jeanne lo guarda en una vasija del salón y se pone a ordenar e higienizar la habitación, a limpiar la bañera y, al llegar a la cocina, se da cuenta de que se le han pasado las patatas. Ahí empieza a actuar erráticamente, se deja las habitaciones encendidas y el montaje, a diferencia del habitual, pasa a encadenar planos de espacios oscuros a espacios ya iluminados, generando una sensación de agobio debido a esa aceleración del ritmo. Jeanne va con la olla al baño, pero no tira el agua

³ Ivone Margulies analiza el valor de este hecho en *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, pp. 73-80.

porque acaba de limpiar la bañera, vuelve a la cocina, coge el escurridor que estaba en otra olla y vierte el contenido de la suya por el fregadero. Finalmente tira las patatas a la basura.

Al ir a coger unas nuevas para pelarlas, se da cuenta de que sólo le queda una y tiene que salir a comprar. Es al volver cuando sucede el plano que critica Huillet, en el que Jeanne utiliza torpe y lentamente el pelador, lo que genera la impresión de que en algún momento se le va a escapar y va a terminar cortándose.



Más allá de que esa impresión de peligro contribuya o perjudique al desarrollo, Huillet aporta una idea valiosa al atender a lo que sucede en el interior de los planos. En obras con un especial peso de la estructura, el espectador y analista tiende a reducir las imágenes a temas: mostrar a una mujer pelando patatas representaría simplemente a una mujer pelando patatas, independientemente de cómo lo hiciera, y sería la temporalidad la que dota de un valor especial al plano (no necesariamente contrario). Quizás, en este caso, el tema podría ser ligeramente más completo: afectada por la situación, Jeanne pela las patatas con rabia. Pero, la rabia no explica la totalidad de la imagen y, en parte, la rabia ha sido producida por la estructura: si Jeanne cortara las patatas de espaldas a cámara, también sentiríamos que las pela con rabia, lo habríamos deducido. Asimismo, la

duración del plano recalca cierta banalidad del drama: crisis aparte, las patatas siguen teniendo que ser peladas.

En este punto, todo lo que ha llevado a la experiencia de Seyrig interactúa con la estructura propuesta (pues no sólo los cineastas piensan e intervienen en el cine), y podríamos añadir que el tipo de patatas y de pelador (¿por qué no un cuchillo?) afectan al desarrollo de la secuencia. Hay algo que imposibilita la perfecta imposición de la estructura.

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles ha sido numerosas veces reivindicada por reconciliar a la vanguardia europea con la estadounidense⁴. En parte porque Akerman, tras su primera película, *Saute ma ville* (1968), decide mudarse a Nueva York, donde conoce la obra de diversos cineastas *underground*, entre los que empiezan a destacar los denominados como *estructuralistas*. Esto hace que en la película cristalicen varias de las tendencias y aspiraciones de la época.

La propia Akerman describía así la influencia que tuvo en ella:

Vi las películas de Michael Snow y Jonas Mekas, que abrieron mi mente a muchas cosas: la relación entre la película y tu cuerpo, el tiempo como la cosa más importante de una película. El tiempo y la energía. Ver sus películas me dio valor para probar otras cosas, no sólo hacer dinero. Antes de ir a Nueva York, digamos en 1968, pensaba que Bergman y Fellini eran los cineastas más grandes. Ya no lo pienso, porque no trabajan con el tiempo y el espacio como los elementos más importantes en una película⁵.

⁴ “Kitchen without kitsch”, de Manny Farber y Patricia Patterson, es uno de los textos contemporáneos a la película que más lúcidamente aborda esos vínculos. En Manny Farber, *Farber on film. The complete writings of Manny Farber*, pp. 762-769.

⁵ Citado en Marsha Kinder, *Reflections on Jeanne Dielman*”, en *Film Quarterly*, vol. 30, n° 4, verano de 1977, p. 2. Miguel García en *Políticas elementales: Vida cotidiana y vanguardia cinematográfica en el Nueva York de los años 60 y 70*, pp. 188-189, también recupera esta cita,

Además de la referencia a Snow, cuyas películas se asocian al cine estructural, resulta ilustrativa esa incompatibilidad que señala entre la vanguardia estadounidense y la europea. Si bien, Akerman es una figura bisagra que se esfuerza por aunar elementos de ambas, también es plenamente consciente de su oposición.

James, refiriéndose a la obra (especialmente teórica) de otro cineasta estructural, Peter Gidal, escribe:

Pero llevando el cine estructural a su conclusión lógica, descubriendo el estructuralismo del estructuralismo y el modernismo del modernismo cinematográfico, el proyecto de Gidal iluminó retrospectivamente la determinación social del cine estructural en general. Hizo evidente lo que había estado implícito e inevitable todo ese tiempo. Las contradicciones en la producción cultural capitalista son irreconciliables e ineludibles, y forzaron las más extremas respuestas entre aquellos cineastas que más amaban el arte. Para salvar el cine, debían destruirlo⁶.

Al recalcar ese enfrentamiento, pone de manifiesto que detrás de esa estética hay una posible motivación política, aunque, a simple vista, las películas parezcan completamente ajenas a la cuestión social.

Esta oposición radical, que niega los axiomas sobre los que se había asentado la práctica cinematográfica, hace que la imagen insignificante tenga un papel destacado, pero que difiere sustancialmente al de las obras que hemos ido analizando. Al mismo tiempo, al tomar una postura negativa, que pretende ser lo contrario del resto de producciones (incluidas las de vanguardia), se mueven en el terreno de la distopía, pues sus trabajos, además de una propuesta concreta, son una crítica del contexto en el que

aunque sin incluir la última parte que hace referencia a Bergman y Fellini. Igualmente, en esa sección, desarrolla más extensamente la experiencia de Akerman en Nueva York.

⁶ David E. James, *Allegories of cinema. American film in the sixties*, p. 279.

surgen. En la propia práctica estructural hay una confrontación con los límites de lo cinematográfico y, dado su interés por la cuestión tecnológica, una cierta deshumanización del proceso artístico.

El cambio de paradigma estético que impone el cine estructural en la vanguardia estadounidense es un síntoma más del quiebro histórico que estamos analizando y, como desarrolla James⁷, su influencia va de la mano de la del estructuralismo en el campo de las ciencias sociales y de las condiciones culturales, políticas y económicas que se acentúan a finales de los sesenta.

2.1. Percepción del cine estructural

Durante esos años, en el ámbito del cine *underground* estadounidense, la máquina comienza a suscitar un gran interés como elemento creativo. Particularmente la impresora óptica (*optical printer*), que permite, entre otras cosas, hacer copias del material para alterar el tiempo o realizar bucles.

Según explica John Powers⁸, hay tres factores que explican su proliferación en el cine de vanguardia en esa época, pues hasta entonces había sido un artilugio exclusivo de las grandes producciones para realizar efectos especiales: primero, la «asociación con un mercado semiprofesional»; segundo, la estabilización de infraestructuras en el cine *underground* (cooperativas, centros de exhibición, presencia en las universidades, etc.); tercero, los «cineastas de vanguardia abrazaron una serie de paradigmas

⁷ *Ibid.*, pp. 237-279.

⁸ John Powers, “A DIY Come-On: A History of Optical Printing in Avant-Garde Cinema”, en *Cinema Journal*, vol. 57, n° 4, verano 2018, pp. 79-80.

formales y contextos discursivos para su trabajo que alentaban el uso de efectos ópticos y re-filmación».

En 1969, P. Adam Sitney publicó “Structural film” en *Film Culture*, artículo que pondría nombre a un tipo de películas que, haciendo hincapié en las cuestiones tecnológicas de la producción cinematográfica, empezaban a dominar la escena de la vanguardia estadounidense.

Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr y Joyce Wieland han producido un [...] cine de estructura en el que la forma de toda la película es predeterminada y simplificada, y es esta forma la impresión fundamental de la película.

La película estructural insiste sobre la propia forma, su contenido es mínimo y subsidiario de esta exigencia. Cuatro características del cine estructural son la posición fija de la cámara (encadre fijo desde la posición del espectador), el efecto *flicker* [parpadeo], los *loops* [bucles] y la re-filmación de la pantalla. Muy pocas veces estas cuatro características se encontrarán juntas en una sola película e incluso hay películas estructurales que modifican estos elementos básicos⁹.

Esta primera tentativa de definición es bastante difusa y no aclara exactamente cuáles son las características del cine estructural. Al tratarse de un fenómeno que está comentando en directo, su descripción depende en gran medida del contexto y lo que señala principalmente son las diferencias de este tipo de películas respecto al cine de vanguardia que se venía haciendo. Por eso mismo termina dejando la puerta abierta a variaciones, pues es una estética que todavía no se ha asentado.

Ya en 1969, George Maciunas, también en *Film Culture*, cuestionaba el término «estructural» desde el punto de vista semántico al advertir que una

⁹ P. Adam Sitney, *Visionary film. The american avant-garde. 1943-2000*, pp. 347-348. Y en en P. Adam Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, p. 327.

estructura no tiene por qué ser «simple», como emplea Sitney¹⁰. Manciuas considera que los términos «estructura monomórfica» o «neo-haiku» serían más adecuados¹¹. Pero con ellos se acotaría en exceso y se perdería cierta diversidad del conjunto de obras que se trata de definir.

En 1979, Peter Gidal expone que en el cine estructural la forma de la película es:

más importante que cualquier contenido-representación; y el sentido de esa forma y el intento de analizarla, es más importante que cualquier construcción específica, ya que sólo en esta clase de películas el espectador está libre de prescripciones¹².

Tanto de Sitney como Gidal identifican ideas muy similares a las que hemos planteado de la imagen insignificante. Más allá de imprecisiones terminológicas o la imposibilidad de determinar unas características estáticas, se puede sintetizar este cine en que: al trasladar el peso de la premisa narrativa a la premisa estructural, hay mayor cabida a que se atienda a cuestiones que generalmente pasarían desapercibidas. Asimismo, al no deberse a un «contenido-representación», admiten un mayor número intervenciones sobre el material (teñidos, repeticiones, ampliaciones, etc.) y recursos (distintos movimientos de cámara, tipos de foco, duraciones de plano, etc.), en comparación al cine narrativo, incluido el de autor.

Precisamente, en ese mismo texto, Gidal comienza criticando el tipo de reflexión que plantea el cine de autor europeo y argumenta que lo que se plantea:

¹⁰ En P. Adam Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, p. 349.

¹¹ *Ibid.*

¹² Peter Gidal, “Film como film”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, p. 300.

sigue siendo el rompecabezas de un director, una manipulación convencional del público, manipulación que necesita de un espectador pasivo, que no piense (a menos que pensar signifique vivir una experiencia vicarial mediante a un conjunto de caracterizaciones, por cuanto estas pueden ser profundas, intensas, psicoanalizadas)¹³.

Se apoya en “Contra la interpretación”, artículo escrito por Susan Sontag en 1964, para criticar la búsqueda de significados ocultos que den un sentido legitimador a la obra de arte. Pese a que Sontag aclara el uso concreto que da a la idea de interpretar, que tiene que ver más con la de traducir o explicar, es necesario remarcar que no se opone a la interpretación en sentido amplio¹⁴. El propio Gidal, en los fragmentos citados, también realiza una distinción entre los pensamientos que suscitan los dos tipos de películas que compara (estructural y “de autor”) que recuerda a la diferencia que encuentra Adorno entre Bertolt Brecht y Samuel Beckett:

La obra de arte que cree poseer por sí misma el contenido es de una ingenuidad mala debido al racionalismo: aquí parece estar el límite históricamente previsible de Brecht [...] De los grandes dramas de Shakespeare no se puede extraer lo que hoy llaman *mensaje*, como tampoco de Beckett. Pero el oscurecimiento es una función del contenido transformado. Negación de la idea absoluta, el contenido transformado ya no se puede identificar con la razón a la manera postulada por el idealismo; siendo una crítica del dominio total de la razón, no puede ser racional de acuerdo con las normas del pensamiento discursivo. La oscuridad de lo absurdo es la vieja oscuridad en lo nuevo. Hay que interpretarla, no que sustituirla por la claridad del sentido¹⁵.

¹³ *Ibid.*, p. 299.

¹⁴ En Susan Sontag, *Contra la interpretación*, p. 28.

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 44.

Interpretar, desde esta perspectiva, no es un ejercicio al que le aguarde una recompensa, sino que es la confrontación con algo que no tiene respuesta. Esta es una sensación que se produce en el cine estructural y en el denominado minimalista, con el que comparte ideas¹⁶. Al referirse a su película *11 x 14* (1977), James Benning comenta:

Quando empiezas a ver la escena de la chimenea de la fábrica, es evidentemente una chimenea y puedes atribuirle determinados significados, incluso clichés como la polución o el símbolo fálico. Pero como el plano dura siete minutos y medio, acabas dando vueltas sobre el grano que se mueve en pantalla. Cerca del final de la escena, un avión atraviesa el plano, lo que reintroduce formalmente a la imagen en la narrativa¹⁷.

Esta descripción remite a la imagen policéntrica que identifica Burch en las vistas Lumière: una vez designado el tema, ¿qué hay que ver en el plano? En el caso del catálogo Lumière, hay pequeños sucesos que pueden ir reclamando la atención del espectador: movimientos de vehículos y personas (incluido el camarógrafo), gestos y elementos arquitectónicos, industriales (humo) o naturales (viento, luz, agua...). Hasta, en ocasiones, hacer que el tema quede en un segundo plano de interés.

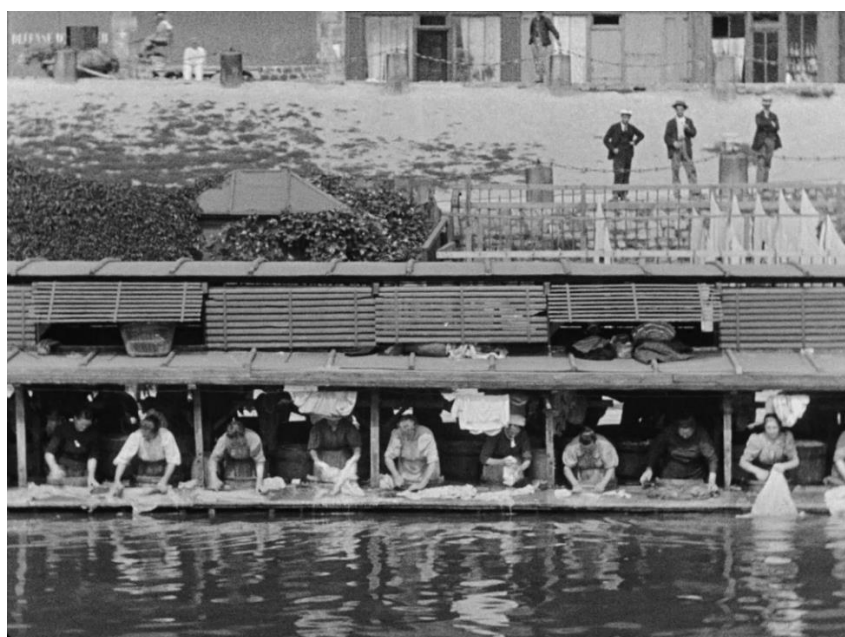
Entre todas las vistas, hay una particularmente relacionada con lo que estamos tratando: *Lavenses sur la rivière* (operador no identificado, 1896-1897). Como indica el tema que la identifica, en el plano vemos a un grupo de lavanderas trabajando en el río. De las tomas laborales, es en la que el oficio parece menos «cinematográfico» dentro del canon Lumière¹⁸. Quizás

¹⁶ Sitney señala que la obra filmica de Andy Warhol es la principal influencia de la práctica estructural. P. Adam Sitney, *Visionary film. The american avant-garde. 1943-2000*, p. 349.

¹⁷ En Scott MacDonal, *A critical cinema 2: Interviews with independent filmmakers*, p. 232.

¹⁸ Se filma sobre todo trabajos industriales, con maquinaria, en los que habitualmente es necesario desplazar algo y rara vez se ven tareas repetitivas.

por eso mismo, el encuadre es especialmente elaborado. En el plano podemos distinguir perfectamente seis franjas. De abajo a arriba: 1. río, 2. lavanderas, 3. techo, 4. vegetación y tendal, 5. hombres observando, 6. calzada y edificaciones.



Esto produce que la atención quede igualmente fragmentada y que sea prácticamente imposible percibir lo que sucede en dos franjas alejadas al mismo tiempo.

El encuadre, de esa manera, exige un montaje al espectador, que alternativamente va dirigiendo su mirada a uno de los seis espacios señalados. Por su composición, es posible atribuir a la imagen un sentido político que tiene que ver con los estratos sociales y el trabajo, literalmente, subterráneo (habitualmente olvidado). Aunque también es posible interrogarse sobre lo que sucede tras la puerta que se sitúa en el centro de la franja superior, donde se puede ver ocasionalmente una tela blanca

moviéndose, que podría significar que se trata de la zona de planchado. Lo cual añade una capa de complejidad a esa primera lectura.

La brevedad del plano, inferior a un minuto, no permite cuestionar más allá de esas primeras impresiones, como sí sucede en el caso de Benning. Y esto provoca que pase mayormente desapercibida la franja de las lavanderas, pues la mirada va buscando estímulos por el resto del plano (podemos ver a los hombres de la zona intermedia del plano señalar a cámara, carros pasar en la zona superior, la tela tras la puerta...) y desatiende la parte más «repetitiva». ¿Por qué mirar algo que sabemos cómo va a continuar? Cuando, en realidad, es donde mayor variedad de acciones podemos contemplar: se ve a nueve mujeres (y otras más de espaldas o cortadas) realizando distintas fases de un mismo trabajo o, al menos, distintas formas de llevarlo a cabo. Esta situación expresa claramente lo que sucede en el cine estructural.

En 1974, Coleen Fitzgibbon realizó *Restoring the Appearance to Order in 12 min.* En ella, vemos cómo una mujer limpia un fregadero durante 10 min (aunque, cuando termina la película, sigue quedando trabajo por hacer). Prácticamente desde el inicio sabemos cómo va a continuar, por lo que narrativamente nuestro interés se ve satisfecho demasiado pronto.



Durante los, presumiblemente, 12 minutos siguientes (10, en realidad) vemos cómo se va imponiendo la pulcritud del blanco que ilumina la escena. Como sucedía en *Hotel New York*, la luz entra en la película y vela el material —en este caso, al finalizar cada rollo—. A causa de ello podemos identificar que la obra consta de cuatro bobinas de 16 mm empalmadas con acetona, de algo menos de 3 minutos cada una (están ligeramente recortadas al inicio y al final, de ahí que no sean medidas idénticas).

De ese modo, la supresión de las expectativas narrativas permite que tomemos noción de otras cuestiones que intervienen en el proceso cinematográfico: el material de filmación, las tareas y el tiempo que conllevan (que además se percibe a través de la longitud de las bobinas), así como detalles más abstractos como el color, la luz o el sonido del agua corriendo. Incluso, al analizar los objetos que hay encima del fregadero antes de empezar a limpiarlo y los tipos de manchas, podemos deducir que nos encontramos en un estudio de pintura y pensar la relación indisoluble entre creación artística y el trabajo, no-artístico, que conlleva. Ese desplazamiento es el que define al cine estructural: el hecho artístico pasa a un segundo plano para dar protagonismo a todo lo que implica.

En *11 x 14*, más cercana al cine minimalista, vemos una sucesión de planos inconexos que parecen formar parte de diversas historias que tan sólo podemos intuir. Estos fragmentos podrían ser los momentos que se excluyen en una narración convencional, en este caso, una especie de *road movie*. Representan lo que sucedería después o antes de las escenas narrativamente trascendentales.

Sin embargo, no es un simple desvío narrativo lo que acontece en pantalla. Se puede apreciar sin dificultad ciertas alteraciones del material como, por ejemplo, escenas que se muestran ralentizadas, pero se escuchan a ritmo normal. Lo cual lleva a cuestionar la correspondencia entre imagen y sonido. Como comentaba Benning, la extensa duración de los planos, invita a la

distracción y a la búsqueda de estímulos que no son necesariamente troncales en la escena.

En uno de los planos, vemos a una mujer fregando los platos de la cena, un hombre bebiendo y fumando en la mesa y la sombra de una persona que se está secando con una toalla al fondo del pasillo. La escena, en ese sentido, recuerda a *Laveuses sur la rivière*, pues la disposición y coexistencia de las acciones evidencia un desequilibrio en el reconocimiento y reparto del trabajo, pero su relación con el sonido y los distintos planos que conforman la película complican su percepción.

Por un lado, no se trata de un plano que sirva especialmente para desenmarañar las narrativas de la película, porque, pese a que los personajes aparecen en numerosas ocasiones, lo hacen en situaciones contradictorias o, al menos, confusas si se busca relacionarlas.



Por otro, la banda de sonido está dominada por el ruido del agua del fregadero, como en *Restoring the Appearance to Order in 12*, lo que hace que sea inaudible la pequeña conversación que entablan los dos personajes en la cocina.

Finalmente, hay un par de acciones que producen una cierta extrañeza: primero, el personaje masculino sale de plano por la puerta de la izquierda que hay en la cocina y regresa por la puerta de la derecha del final del pasillo;

segundo, pese a que ella está en casi todo momento fregando, abandona la escena sin limpiar la única bandeja sucia que vemos.

No conoceremos la casa, así que no podemos saber si es realmente extraño el movimiento del hombre o si, simplemente, la habitación del fondo tiene dos entradas y su trayecto ha sido lógico; pero, dentro de las expectativas cinematográficas, resulta sorprendente, en lugar de presentarnos al personaje del fondo, regresa uno ya conocido por un espacio inesperado y, a priori, imposible.

Lo mismo sucede con la bandeja sucia: es probable que con todo lo fregado, que no dejan de ser vajilla y utensilios convencionales en la preparación y servicio de la cena, ya no quede espacio en el escurridor para más cosas; y, a la vez, como sucedía en *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, la acción inacabada trastoca el ritmo de los planos y advierte de una subversión de lo que parecía una estructura inamovible: que las escenas terminan cuando la acción principal ha finalizado (y en este caso, la acción finaliza, aunque no su propósito).

Esta situación explica dos de las características fundamentales del cine estructural: el predominio de acciones repetitivas (con cierta frecuencia domésticas) y, ocasionalmente, una alteración de lo que parece que va a ser la totalidad de la película. Estas alteraciones, como en los casos que estamos viendo, no son especialmente significativas, rara vez quiebran la estructura de forma definitiva y nunca dan una explicación a lo previamente visto.

En ese sentido, hay una negación de lo que podríamos llamar el trabajo del espectador: si se esfuerza en prestar atención a los detalles para desenmascarar el significado de la película, acabará más alejado de una explicación lógica. No hay una recompensa a su, por otro lado, necesaria tarea.

En 1974, un año antes del estreno de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, la revista *Les Temps Modernes* publicó *Les femmes s'entetent*, un

número especial coordinado por Simone de Beauvoir que recopilaba textos sobre la experiencia femenina escritos por mujeres de distintos ámbitos que firmaban sólo con el nombre de pila o un seudónimo¹⁹. Uno de ellos, de Nicole²⁰, está dedicado a las patatas y cómo las mujeres han asumido desde niñas las labores culinarias, en concreto, el pelado de alimentos²¹.

La coincidencia y la fuerza con la que el texto se relaciona con la escena en la que Jeanne pela patatas es innegable y más si tenemos en cuenta la contradicción: Jeanne ha olvidado o está aprendiendo esa labor que se transmite de «madres a hijas».

Sabemos que los padres de Jeanne murieron jóvenes, pero vivió con sus tíos, durante la Segunda Guerra Mundial. Hay condiciones que pueden explicar la torpeza con la que Jeanne/Seyrig pela las patatas y que contribuyen a ampliar la concepción del trabajo doméstico idealizado: no todas las personas llegan ni se dedican a él de la misma manera.

La propia Nicole termina su texto de un modo distinto al que se podría esperar. Sin negar en ningún momento la carga de trabajo que supone, reconoce que el acto se vuelve emocionalmente complejo y que le llega a producir un cierto bienestar:

Ella pela, pela sus verduras, a veces llorando. Y ella reflexiona. Ella piensa mucho, porque pelar verduras es una ocupación apacible y reconfortante, que deja libre el espíritu. Sabemos a dónde vamos.

¹⁹ En 1975, la editorial Gallimard publicaría una versión revisada donde algunas de las mujeres ya aparecían con apellidos y que es la referencia bibliográfica que emplearemos.

²⁰ Nicole-Lise Bernheim, periodista y escritora que, en el cine, colabora en *India Song* (Marguerite Duras, 1975) y dirige *Qui est Alice Guy?* (1976), entre otras participaciones.

²¹ Nicole-Lise Bernheim, “Les pommes de terre”, en *Les femmes s’entêtent*, pp. 29-32. La relación con *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* ya ha sido propuesta, al menos, en Ivone Margulies, *op. cit.*, p. 141; y en Michel de Certeau, Luce Giard, y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, p. 162.

Ninguna sorpresa. Hace falta ser cuidadosa, coger la patata de la forma apropiada y pelar justo lo necesario, nada más. Retirar los ojos de las patatas y cortarlas con cuidado en dados para la menestra de verduras. Es todo un arte que permite la ensoñación. Algunas veces ella piensa en la cocina del amor. Pero cada vez menos. Los gestos son suficientes por sí mismos. Adquieren una especie de autonomía que le da gran placer²².

«Sabemos a dónde vamos. Ninguna sorpresa» son dos frases que podrían aplicarse al cine estructural. Esa idea de la distracción mientras se realizan las tareas sintetiza la potencialidad de un cine más sistematizado.

Peter Kubelka, impulsor del cine métrico²³, se ha interesado y ha abordado en su trabajo como docente la relación entre la cocina y el cine²⁴. Lo plantea desde la combinación de elementos (ingredientes), del montaje, pero como insinúa Nicole hay un componente ritual, propio del trabajo doméstico y del cine menos interesado por la narrativa, que también explica el vínculo. Pero los fines de ambas tareas son muy distintos.

Ver una película estructural es una pérdida de tiempo: el espectador va a ver algo que no va a recompensar su atención, que le va a frustrar, seguramente le vaya aburrir y que, en otro contexto, apenas moviliza dinero. Es tal pérdida de tiempo que ese tiempo es exclusivamente del espectador y el interés que le suscite, si lo hace, es diverso.

Por eso mismo, el cine estructural advierte de otra deriva, una del cine artístico (ya presente en el comercial), en la que se impone una lógica de

²² Nicole-Lise Bernheim, “Les pommes de terre”, en *op. cit.*, pp. 31-32

²³ El empleo de los fotogramas conforme a una métrica (musical o poética) que genera un ritmo particular a las películas. Son estructuras más complejas a las habituales en el canon estructural, aunque, esencialmente, plantean cuestiones complementarias y Kubelka es una referencia obligada en la genealogía del cine estructural.

²⁴ Impartió la asignatura “Film und Kochen als Kunstgattung” (Cine y cocina como arte) entre 1978 y el 2000 en la Städelschule de Fráncfort del Meno, entre otras actividades.

consumo, donde el visionado se vuelve un acto productivo: el espectador debe, irremediablemente, experimentar una emoción o, preferiblemente, extraer un conocimiento. Donde el autor es el encargado de producirla.

Por supuesto, es un planteamiento que carece de motivaciones negativas. El problema es que no puede más que degenerar en una tendencia hacia lo uniforme y, por tanto, lo excluyente (las condiciones productivas contribuyen a esa uniformidad). Al ver una película dentro de esta lógica, como señalaba Gidal, uno acepta que son las ideas que los autores han planteado las que importan. Pueden ser debatidas, claro, aunque en el fondo lo que se cuestiona es cuál era la intencionalidad. Esto limita la potencialidad reflexiva de las propias obras.

Sobra decir que la intervención del cine estructural en la escena cinematográfica apenas salió del ámbito *underground* o experimental (donde fue más que determinante). Esta situación depende en gran medida de cómo fueron recibidas estas películas en los sectores con más posibilidades de compartir preocupaciones compatibles. La presencia residual del cine *underground* estadounidense y canadiense, y también francés, en los analistas franceses de vanguardia es especialmente significativa.

En 2011, en un capítulo del libro dedicado al estudio de la obra de Ken Jacobs, *Optic antics. The cinema of Ken Jacobs*, Nicole Brenez se preguntaba por la falta de atención hacia las películas experimentales en la inmensa mayoría de las teorías del cine²⁵. Se detenía particularmente en Deleuze, quien publicó sus estudios sobre cine entre 1983 y 1985, y que se detuvo en pocas ocasiones en este tipo de obras²⁶.

²⁵ Nicole Brenez, “Recycling, Visual Study, Expanded Theory—Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons”, en *op. cit.*, pp. 158-161.

²⁶ Alguna mención a Michael Snow, Shirley Clarke, Stan Brakhage y poco más.

Sin embargo, es posible que no haya que buscar el motivo de esa –salvo contadas excepciones– ausencia en los propios filósofos que se acercaron al cine (sin negar su responsabilidad), sino en las corrientes críticas de la época. Es, por ejemplo, bien conocida la relación de cercanía de Deleuze con Jean Narboni y Serge Daney²⁷, quienes fueron los redactores jefe de *Cahiers du cinéma* entre 1965 y 1972 y entre 1973 y 1981, respectivamente. Uno años decisivos en la elaboración de las teorías cinematográficas de Deleuze, cuya selección está claramente marcada por los gustos que fueron moldeando estos críticos.

La revista, que debería haber sido el foco de difusión del cine experimental y *underground*, fue habitualmente poco receptiva a este tipo de películas: o bien las omitían o bien las analizaban con años de retraso, como les había reprochado Raynal. Esto provocó que la presencia de este cine fuera residual y que no se adaptaran los métodos analíticos a las particularidades que ponían de manifiesto. La crítica, de esa manera, fue construyendo un sistema de jerarquías que no sólo no admitía a las prácticas marginales, sino que contribuía a dificultar su recepción.

En 1977, en una entrevista con Bill Krohn, Daney dijo:

Nos interesa el *underground* como algo que estará algún día de actualidad en Francia, un cine *doméstico*. Hemos llegado a ver películas magníficas, como las de Dwoskin o Jackie Raynal. Y sin duda hay más. Lo que es mucho menos interesante es el discurso crítico sobre esas películas. La posición crítica no se justifica en absoluto en ellas, porque no necesitan meditación, ya que la mayoría de ellas juegan con procesos primarios. Esa es la gran diferencia con la vanguardia europea (la que más nos interesa, Godard, Straub), donde todo trabajo con los procesos primarios (sobre la

²⁷ En una carta que se convertiría en el prólogo del *Cine-Diario* de Daney, Deleuze reconoce la influencia de estos autores y de lo *Cahiers* en particular.

percepción) sólo tiene impacto real si lo hace también sobre los elementos de pensamiento, de significado...²⁸

En las palabras de Daney no hay una simple categorización entre dos tipos de cines, sino que en su aseveración se puede deducir una cierta tradición. «No necesitan meditación, ya que la mayoría de ellas juegan con procesos primarios» es una afirmación que se sostiene dentro de una línea de pensamiento que la crítica francesa ha construido, pero que está lejos de ser algo incuestionable.

Sin distanciarnos mucho, podemos destacar algunos ejemplos de críticas realizadas en las primeras etapas de *Cahiers du cinéma* que han terminado convirtiéndose en modelos canónicos de análisis cinematográficos. Bazin, padre de la crítica francesa, sobre *Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, 1951), en el número 3 de *Cahiers du cinéma*, al comparar la película con el texto de Bernanos, escribe como virtud: «De los dos, es el film el “literario”, mientras la novela hierve en imágenes»²⁹. Es decir, lo reivindicable de una obra es aquello que trasciende a las imágenes y sonidos y, como decía Daney, aluden al pensamiento, al significado y, además, vinculan directamente al cine con el resto de las artes.

O, por poner un par más de ejemplos, basta recordar algunos de los textos más citados de Jacques Rivette, como el que dedicó a Mizoguchi en el número 81 de la revista en 1958:

Pero esas películas (que nos cuentan historias totalmente extrañas a nuestras costumbres o hábitos en una lengua desconocida) nos hablan, de hecho, en un lenguaje familiar. ¿Cuál? El único al que, en definitiva, debe aspirar un cineasta: el de la puesta en escena [...] Si la música es un idioma universal, la puesta en escena también: es

²⁸ Serge Daney, *La maison cinéma et le monde 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*, p. 27.

²⁹ En André Bazin, *¿Qué es el cine?*, p. 133.

éste, y no el japonés, el idioma que es preciso aprender para comprender “el Mizoguchi”. Lenguaje común, pero llevado aquí a un grado de pureza que nuestro cine occidental sólo ha conocido excepcionalmente³⁰.

Es cierto que el texto evoluciona y aborda ideas más complejas sobre el tiempo y la modulación que ya no tienen que ver con la mera comunicación ni con lo inteligible. No obstante, esto no evita que el primer acercamiento a Mizoguchi que se plantea tenga que ver con el entendimiento de esas formas comunes.

En otro de los textos más influyentes de Rivette, “De la abyección”, en el número 120 de *Cahiers du cinéma* de 1961, se rehúye del planteamiento del lenguaje y se añade otro fundamental: el compromiso o, al menos, la responsabilidad sobre las imágenes.

Hacer una película es, pues, mostrar ciertas cosas, es *al mismo tiempo*, y mediante la misma operación, mostrarlas desde un cierto ángulo, siendo esas dos acciones rigurosamente indisociables. Del mismo modo que no puede haber nada absoluto en la puesta en escena, ya que en lo absoluto no hay puesta en escena, el cine tampoco será nunca un «lenguaje»: las relaciones entre el signo y el significado no tienen ningún valor aquí, y no desembocan más que en herejías tan tristes como la pequeña *Zazie*. Toda aproximación al hecho cinematográfico que trate de sustituir la síntesis por la suma, la unidad por el análisis, nos remite inmediatamente a una retórica de imágenes que no tiene ya nada que ver con el hecho cinematográfico, no más que el diseño industrial con el hecho pictórico [...] Piensen lo que piensen los periodistas *express*, la historia del cine no vive una revolución cada ocho días. Ni la mecánica de un Losey, ni la experimentación neoyorquina le afectan en mayor medida que las olas de la playa a la paz de las profundidades. ¿Por qué? Porque unos no se plantean más que

³⁰ Jacques Rivette, “Mizoguchi visto desde aquí”, en *Cahiers Du Cinéma España*, nº 10, marzo de 2008, p. 70.

problemas formales, y otros los resuelven todos con antelación al no plantear ninguno³¹.

Como vemos, Rivette en este fragmento ya presenta una percepción mucho más compleja del cine, conformado por una serie de elementos indisociables. Lo que defiende es que el cine debe trabajar con ideas que afectan más allá de la mera proyección cinematográfica.

El texto se inicia, como bien es sabido, con una crítica a la manera en que Gillo Pontecorvo aborda la muerte en su película *Kapò* (1960), donde antepone la belleza formalista –realiza un *travelling*, musicalizado, sobre el cuerpo de Emanuelle Riva, cuyo personaje acaba de suicidarse arrojándose a una valla electrificada, como si a una escultura nos acercara– a la cuestión moral –no hacer de la muerte, menos en un campo de exterminio, algo bello–, pues, como afirma Rivette, lo que se filma y cómo se filma son inseparables y marcan el hecho cinematográfico. Tal como expresa el texto, es algo incuestionable, lo que hace Pontecorvo es, simplemente, abyecto.

Daney reconoció por escrito la influencia que tuvo para él el artículo de Rivette en un texto, publicado en 1992 en el número 4 de la revista *Trafic*, titulado “El *travelling* de *Kapò*”³². En él trata su acercamiento al cine, ciertas contradicciones en la cinefilia y una serie de dudas sobre la vigencia del sentido de lo abyecto; en resumen, repasa una vida, la suya, ligada al cine.

Lo que no analiza Daney, salvo una breve reflexión sobre el “fondo” y la “forma”³³, es el fragmento que hemos destacado. La pertinencia del texto de Rivette eclipsa ese final que esconde, como hacía “El rodeo del directo”

³¹ En Antoine de Baecque (compilador), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, p. 38.

³² En Serge Daney, *Perseverancia. Entrevista con Serge Toubiana*, pp. 15-34.

³³ «Sólo quien se estrelló muy temprano contra la *violencia formal* acabará por saber –pero para saberlo se necesita una vida, la propia vida– de qué manera esa violencia, también, tiene un “fondo”». *Ibid.*, p.33.

de Comolli, una reducción de lo que nos debe interesar en las producciones cinematográficas. La «experimentación neoyorquina», por ejemplo, no afecta a la historiografía (que en parte está siendo construida por los *Cahiers du Cinéma*) porque «no se plantean más que problemas formales» o, directamente, no plantean problemas.

En 1978, a raíz de unas conferencias sobre el aparato cinematográfico organizadas por Teresa de Lauretis y Stephen Heath, hubo una breve discusión entre Gidal y Comolli. En ella, al hablar sobre cine de vanguardia³⁴, Comolli afirma:

Estas películas o ciertas partes de estas películas –aunque no es el caso de *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey y Peter Wollen, 1977), por ejemplo– me parece que trabajan sobre un principio muy simple, el de un modelo teórico a pequeña escala: hay una teoría al inicio de la película, una serie de posiciones teóricas que se aplican en ella, y cuando termina, los mismos temas teóricos persisten ahí, las mismas proposiciones teóricas sirven para leer el film. Lo que uno percibe es que los significados de la película se consumen en un conocimiento previo y uno posterior que son exactamente iguales –en otras palabras, son “textos” en los que muy pocas cosas se transforman o, incluso, nada se transforma³⁵.

A lo que Gidal responde con un simple: «debes estar ciego»³⁶. Más allá del matiz peyorativo, es una respuesta que es igualmente válida para Daney y para Rivette, el pensamiento ha devaluado el acto de ver y oír en sus análisis críticos³⁷. Obviamente, no es que no vean y no oigan las películas, pues nos

³⁴ En concreto se refiere a obras de Barry Gerson y del propio Gidal.

³⁵ En Teresa de Lauretis y Stephen Heath (ed.), *The Cinematic Apparatus*, p. 170.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Poco a poco desarrollaremos esta idea, pero es muy relevante el sentimiento de desconfianza respecto a la visión que se instaló en el pensamiento francés. Ya en el capítulo

estamos refiriendo a algunos de los analistas que más ideas han aportado a la hora de entender las películas, pero, por eso mismo, han participado activamente en la elaboración de una literatura cinematográfica que conlleva una jerarquización de intereses.

En una escena de su película *Hotel New York*, la propia Raynal parodia una escena muy similar al debate entre Gidal y Comolli. En ella, tras la proyección de una película de la cineasta interpretada por Raynal, hay una ronda de preguntas de los espectadores. Éstos preguntan sobre la pérdida de sentido de las imágenes, por un lado, y las implicaciones ideológicas y/o simbólicas de la película, por otro. A la primera pregunta que le realizan, el personaje de Raynal responde: «¿Miraste la película mientras pensabas esa pregunta?». Esa será la respuesta que intentará esbozar en todo momento, al entender que hay una disonancia entre lo que los espectadores ansían encontrar en la película y el visionado de la propia película.

Algo que también deducimos de las palabras de Comolli, Deleuze, Daney, Bazin o Rivette, sin llegar a caer en la parodia. De ellas se puede extraer que el cine les interesa sobre todo por su vertiente más cercana al humanismo. Es decir, aquello que escapa a la intervención (en un sentido amplio que incluye también sacar rédito del azar) y preocupación humana no merece ser reivindicado o, en palabras de Daney, «no necesita meditación», porque no surge de la reflexión (a desentrañar). Por eso mismo, no se escribe sobre ellas, con todo lo que eso conlleva.

Desde esa perspectiva, es lógico que se reduzca el cine que denominan experimental o *underground* a su premisa, que, además, por lo general, se puede resumir en una breve exposición de no más de tres principios. Sin duda, parte del interés para el espectador de las películas que analizamos en

anterior vimos a Comolli criticar el privilegio de la visión en el análisis cinematográfico. Continuará...

este capítulo está en descubrir el orden o la relación entre las imágenes y los sonidos (a mitad de metraje, o antes, uno ya sabe cómo va a continuar la obra), aunque, si sólo se atiende a esto, quedará que el cineasta planteó una estructura y el espectador la desenmascaró, y, en palabras de Comolli, nada fue transformado. La cuestión es qué hay más allá de la simple propuesta. Ya nos hemos referido a la escena de las patatas de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, entre otras, pero tomemos ahora una película como *(nostalgia)* (Hollis Frampton, 1971). En ella, la voz de Michael Snow, interpretando a Frampton, describe una serie de fotografías que vemos quemarse en un hornillo eléctrico poco a poco, individualmente, una tras otra. Lo singular es que la narración no se sincroniza con las imágenes, sino que la voz describe la fotografía que vamos a ver inmediatamente después, de modo que la primera fotografía no es descrita y la última intervención de Snow narra una imagen que no veremos.

La propia propuesta, como vemos, plantea la coexistencia de dos imágenes, la que vemos y la que imaginamos mediante la descripción, que, además, salvo en el último caso, podremos confrontar con la imagen visible.

Este sería su desarrollo ideal. Sin embargo, cuando la vemos no hay una simple confrontación de imágenes, la que hemos pensado y la que vemos. Primero, tenemos que percatarnos de que esto está sucediendo (que puede ser en la segunda, en la tercera o en la cuarta imagen). Segundo, sabiendo esa estructura (incluso al revisar la película), si uno atiende a las descripciones se dará cuenta de que se hace referencia a detalles que en la siguiente fotografía hay que intentar recordar si se quiere ubicarlos, lo cual hace que la descripción que estamos oyendo se emborrona y que cada vez sea más complicado escuchar y mirar al mismo tiempo.

Hay, como comentábamos, una tensión entre repetitivo y discordante, entre la estructura propuesta y la que puede desarrollarse, que es la que hace que el texto se transforme en cada espectador, individualmente. Esa cuestión es,

en definitiva, la que realmente aleja al cine *underground* de las páginas de *Cahiers du cinéma* y del interés de los teóricos franceses: su trabajo, como analistas, no es capaz de dotar a la obra de un sentido colectivo. No es, por tanto, como afirmaba Daney, que sólo aludieran a procesos primario o rehuieran del pensamiento, sino que la reflexión que producen no es unívoca ni extrapolable al total de espectadores.

Ernie Gehr, cineasta estructural, explicó en una entrevista parte del porqué de su oposición a la experiencia convencional en la sala del cine:

Me di cuenta de que no me gustaba la tensión emocional y psicológica a la que me exponían las películas. Por ejemplo, adoro a Chaplin, pero también tuve problemas con algunas de sus películas, como *City Lights* [1931]: al finalizar la película, cuando bajó el telón y se encendieron las luces, estaba llorando. Me sentí avergonzado y molesto con la manipulación emocional. En algún momento de mi adolescencia, de hecho, dejé de ir al cine por este motivo³⁸.

Esa sensación de manipulación, a la que también hacía referencia Gidal, es la que buscan erradicar los cineastas estructurales (de ahí la pertinencia de las imágenes insignificantes). Aunque en este caso se hace referencia a la emocional, sobre la que la vanguardia europea ya trabaja, bien podría referirse a la intelectual que se cultiva en los diversos análisis teóricos. Se desconfía de las certezas y de lo uniforme, de las respuestas sencillas.

Por supuesto, esto no define a todo el cine que no es estructural o *underground*, pero sí ilustra, reduciéndolo casi al absurdo, el proceso de elaboración del pensamiento cinematográfico. No se trata simplemente de manipulación, ni determinismo, sino de una dinámica de construcción del pensamiento, de reivindicación de ciertos temas, formas de expresión,

³⁸ En Scott MacDonald, *A critical cinema 5. Interviews with independent filmmakers*, p. 364.

sensibilidades, etc. que limitan la potencialidad de lo que se busca reivindicar.

Es en ese contexto en el que el cine estructural se ubica como negación de esa tendencia.

2.2. Políticas del cine estructural

Angela Y. Davis termina su libro *Mujeres, raza y clase*, publicado en 1981, con un capítulo titulado: “El trabajo doméstico toca a su fin: una perspectiva de clase”. En él lo describe como «invisible, repetitivo, extenuante, improductivo, nada creativo»³⁹. Palabras que nos pueden hacer pensar en Jeanne Dielman y, a su vez, podrían ser una crítica de alguna película estructural.

A diferencia del resto de la obra, que pone el énfasis en el análisis histórico, en este capítulo hay una parte en la que se imaginan futuros posibles:

Uno de los secretos más celosamente guardados en las sociedades del capitalismo avanzado se refiere a la posibilidad —real— de transformar radicalmente la naturaleza del trabajo doméstico. En efecto, una parte sustancial de las labores domésticas del ama de casa pueden ser incorporadas a la economía industrial. En otras palabras, el carácter del trabajo doméstico no tiene por qué seguir siendo considerado, necesaria e inevitablemente, privado. Equipos de personas cualificadas y adecuadamente remuneradas podrían desplazarse de un domicilio a otro provistos de maquinaria de ingeniería higiénica tecnológicamente avanzada y concluir, rápida y eficazmente, las tareas que el ama de casa actual realiza de manera tan ardua y primitiva [...] El trabajo doméstico, como responsabilidad individual propia de las mujeres y como trabajo

³⁹ Angela Y. Davis, *op. cit.*, p. 221.

femenino desempeñado bajo unas condiciones técnicas primitivas, puede estar aproximándose, al fin, a su obsolescencia histórica⁴⁰.

En una sección de *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, del año 2000, Susan Buck-Morss analiza cuáles habían sido los grandes proyectos en torno al espacio doméstico en la URSS y EEUU durante el siglo XX⁴¹.

En ella expone cómo la URSS, desde los años veinte, intentó hacer de las antiguas viviendas burguesas espacios colectivos, donde la cocina, el salón y los baños debían ser compartidos. De la misma forma que lo eran las obligaciones que conllevaban.

Este intento de socializar los hogares y, en consecuencia, el trabajo doméstico no logró revertir las situaciones de desigualdad y, en parte, aumentó la carga de las mujeres al ser ellas quienes, dadas las costumbres previas, se encargaban de las «interrelaciones y negociaciones comunales»⁴². Además de verse afectadas por otros problemas derivados de la exposición de la intimidad.

En EEUU, el paradigma fue diametralmente opuesto. El proyecto doméstico estadounidense (y en consecuencia el occidental) no promovía, como el soviético, un intento general de mejorar la convivencia (sin distinguir ámbito público y privado), sino que veía la vida privada como una recompensa⁴³. El hogar era una aspiración y la industria se encargaría de producir medios para facilitar y reducir la carga del trabajo doméstico para aquellas personas que se lo pudieran permitir⁴⁴. Algo que, como identifica

⁴⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁴¹ Susan Buck-Morss, “5.2. El Espacio doméstico”, *op. cit.*, pp. 211-229

⁴² *Ibid.*, p. 221.

⁴³ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 223-224.

Buck-Morss, parte de una contradicción: son precisamente las personas con menos recursos, tanto económicos como temporales, quienes más necesitan los inventos más avanzados y eficientes, mientras que los compradores potenciales, quienes podían realizar la inversión, generalmente ya tenían la posibilidad de contratar a personas que realizaran las labores domésticas por ellos⁴⁵.

En los sesenta, en la URSS, se inician movimientos contra-colectivos que se oponen al modelo deficiente del apartamento comunal (*kommunalka*), en defensa de una recuperada intimidad y se convierten las cocinas en espacios de ocio, discusión e, incluso, se emplean como salas de exposiciones⁴⁶. Esta resistencia que, por un lado, refleja la progresiva pérdida de seducción del proyecto soviético, por otro, no se diferencia demasiado de las iniciativas colectivas que se produjeron en Occidente durante esos mismos años.

Asimismo, en EEUU, en los setenta, comienza a movilizarse la campaña internacional Salario para el Trabajo Doméstico (*Wages for Housework* [WfH] o *International Wages for Housework Campaign* [IWFHC]). Silvia Federici, miembro activo del movimiento, defiende que, años antes, fueron las conocidas como las *welfare mothers* (madres que recibían ayudas sociales por el cuidado de niños dependientes), vinculadas al Movimiento por los Derechos Civiles, quienes iniciaron las demandas para el reconocimiento laboral y salarial del trabajo doméstico⁴⁷. El trato despectivo que recibían por el hecho de acogerse a ayudas no dejaba de ser irónico, como demostraban sus reclamaciones: si realizaran el mismo trabajo cuidando al

⁴⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁶ Svetlana Boym, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, pp. 101-102 y 147-148. Y en Susan Buck-Morss, *op.cit.*, p. 221.

⁴⁷ En Silvia Federici, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, pp. 24 y 74.

hijo de otra persona no se las consideraría parásitos, sino miembros activos de la sociedad, de ahí que llegaran a sugerir que «deberían intercambiar sus hijos»⁴⁸.

Hay que tener en cuenta que en los setenta se produce una entrada masiva de mujeres en el mercado laboral. Ya no se trata únicamente de una realidad propia de las clases más bajas o mujeres solteras, sino que incluso el ideal de madre estadounidense empieza a asociarse con el trabajo fuera del hogar⁴⁹. Federici en “La restructuración del trabajo doméstico y reproductivo en EEUU durante los años setenta”, de 1980, analiza algunas de las motivaciones, consecuencias y proyecciones del fenómeno⁵⁰. Además de un creciente rechazo al trabajo doméstico, no remunerado, en el que ahonda Federici, en la época se reflexiona sobre tres factores que pueden ser tanto causa como consecuencia: «los avances tecnológicos en el hogar, la reducción del tamaño de la familia y el crecimiento del sector servicios»⁵¹. Ruth Schwartz Cowan, en 1983, abordó cómo, a pesar de los diversos avances tecnológicos, el trabajo doméstico no experimentó una reducción significativa de horas y tareas. A las mejoras evidentes que suponía la llegada a los hogares de la lavadora, el lavavajillas, la secadora o la aspiradora había que contraponer el aumento de necesidades y electrodomésticos que requerían igualmente de cuidado y limpieza. Como señala Cowan, la mayoría de estos avances fueron diseñados con la idea de que la mujer

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77.

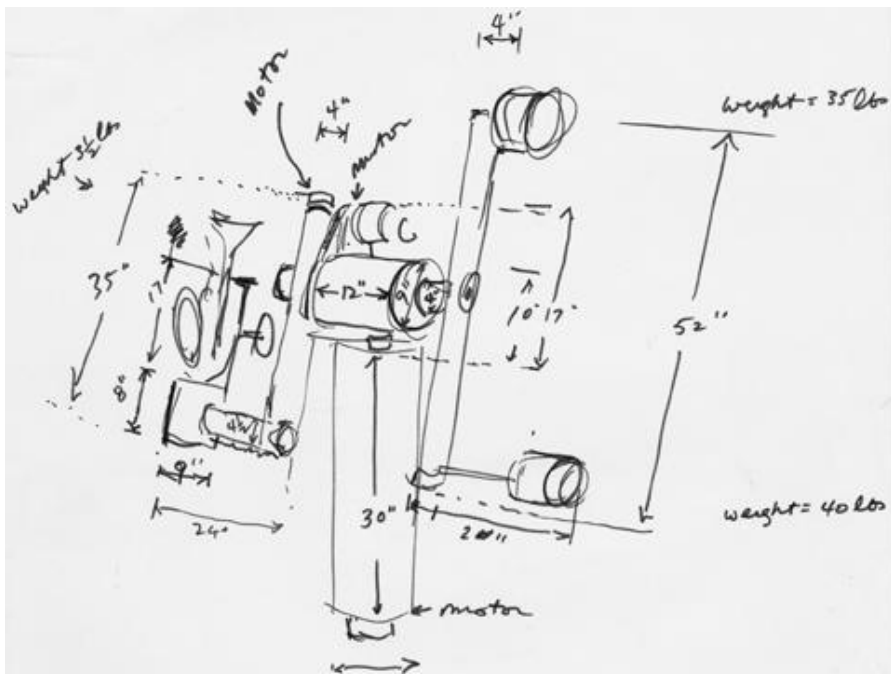
⁴⁹ Ruth Schwartz Cowan, *More work for the mother. The ironies of household technology from the open hearth to the microwave*, p. 208.

⁵⁰ En Silvia Federici, *op. cit.*, pp. 71-90.

⁵¹ *Ibid.*, p.72.

seguiría siendo ama de casa y, por tanto, requerían de su participación activa⁵².

Federici, por otro lado, insiste en que la inversión económica de los hogares en nuevos aparatos domésticos no fue superior a la de las décadas anteriores, lo que evidencia que no fue determinante en la reestructuración laboral de los setenta⁵³. Sin embargo, sí la posibilita, pues permite que se puedan mantener ciertos estándares de vida en los hogares que serían inviables sin dichos avances (con la consecuente sobrecarga de trabajo)⁵⁴.



Entre mediados de los sesenta y 1970, Michael Snow y Pierre Abbeoos diseñan una máquina que permite a una cámara de 16 mm filmar en

⁵² Ruth Schwartz Cowan, *op. cit.*, pp. 201-202.

⁵³ Silvia Federici, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁴ Ruth Schwartz Cowan, *op. cit.*, pp. 208-209.

cualquier ángulo y dirección posible mientras se mueve mecánicamente. Este proceso culminó en *La Région Centrale* (Michael Snow, 1971), película de unas 3 horas de duración.

En un contexto como en el que se sitúa, es llamativo un uso tan aparentemente improductivo de la *máquina*. De hecho, pese a la presunta utopía estadounidense respecto al trabajo doméstico, desde el periodo de entreguerras, el avance tecnológico dejó progresivamente de asociarse a los proyectos emancipadores⁵⁵.

Annette Michelson, en “Toward Snow”, plantea que el hecho diferencial del cine estructural respecto al resto de tendencias principales del cine *underground* de vanguardia (encarnadas por Brakhage y Warhol) fue la recuperación de la expectativa⁵⁶. La película estructural juega con lo que el espectador anticipa hasta, en cierto momento, negar esa proyección. Es ahí donde reside uno de sus elementos claves: su humor.

En *Molloy* (1951), Samuel Beckett escribe una novela con dos partes bien diferenciadas. La primera es el monólogo interior de Molloy, un vagabundo que viaja de pueblo en pueblo con su bicicleta y sus muletas; la segunda es el monólogo interior de Jacques Moran, un detective al que encargan encontrar a Molloy. En su búsqueda por el bosque, a causa de diversos accidentes, Moran va desarrollando los rasgos físicos que caracterizaban a Molloy (incluso termina llevando sus muletas), hasta un punto en el que el lector puede pensar que Moran se va a convertir en Molloy y que la primera parte podría situarse temporalmente después de la segunda. Finalmente, la transformación se detiene y Moran regresa a su casa y escribe el que era el inicio de su monólogo: «Es medianoche. La lluvia azota los cristales», pero

⁵⁵ Bloch recupera el término de «moratoria técnica» para referirse a la progresiva pérdida de ambición utópica en las invenciones desde 1914. En *El principio de esperanza* [2], p. 238.

⁵⁶ En Peter Gidal, *Structural film anthology*, p. 42.

termina diciendo: «No era medianoche. No llovía»⁵⁷. Lo cual se asemeja bastante a la fórmula del cine estructural.

Wavelength (Michael Snow, 1968), la película que mejor encaja en la definición de cine estructural, se resume en un zoom desde la entrada de un estudio neoyorquino hasta una postal colgada en la pared que da al exterior. El trayecto dura entre 40 y 50 minutos.

Además de ese movimiento, que no es exactamente perfecto⁵⁸, se produce el de los personajes en la escena, teñidos y alteraciones de la imagen y, al final, vemos una especie de coda en la que aparecen sobreimpresos fragmentos anteriores, como una reminiscencia de lo ya observado⁵⁹.



Uno de los sucesos más impactantes es cuando un personaje entra en escena y cae, de forma poco naturalista, muerto. La cámara permanece impassible y prosigue con su movimiento, ignorando al personaje que yace en el suelo. Si Pontecorvo estiliza la muerte acercándose a ella, Snow le resta importancia y antepone el movimiento de la máquina. La versión del primero es abyecta, la del segundo podría ser sarcástica.

⁵⁷ Samuel Beckett, *Molloy*, p. 215.

⁵⁸ En algunos de los cortes, por cambio de bobina o de momento del día, el encuadre retrocede o se desplaza y, de vez en cuando, el zoom se interrumpe o altera su velocidad.

⁵⁹ Gidal fue especialmente crítico con esa coda, que consideró innecesaria. La opinión de Gidal y la respuesta de Snow al respecto se pueden leer en Peter Gidal, *Structural film anthology*, pp. 45-51.

La inclusión de una intriga (¿ha sido asesinado?) que va a ser descartada o, como mínimo, va a quedar sin desarrollarse ni resolverse, se asemeja bastante a una burla. Es una manera de subvertir las expectativas propias del cine comercial y de ahondar en parte del absurdo de la situación social. La noche siguiente, una mujer llega, ve el cuerpo que yace en el suelo del estudio, llama por teléfono asustada y se marcha. Ahí termina la trama del desconocido muerto (o no). Como un fuera de campo visual y narrativo. Esta es la perspectiva según la cual el cine estructural se sitúa más cerca de la distopía, como bien describía David E. James. Al situarse como negación del otro cine (comercial o de vanguardia), hace suyas todas las atrocidades que el cinismo de su postura le llevan a cometer. En este caso, que las máquinas y los espectadores ignoren la muerte. Pero, a la vez, como señalaba Nicole sobre pelar patatas, hay un cierto placer en esa mecanización que se impone y que anticipa cómo va desarrollarse la acción. Al analizar la estética de Adorno, Terry Eagleton elabora una síntesis en la que se combinan dos posturas similares:

Hay, quizá, dos Adornos distintos: uno es, de algún modo, más derrotista que el otro. Su obra puede ser leída como una retirada de la pesadilla de la historia hacia el seno de la estética, no poco hay en sus escritos que justifica esta visión. Es esta la parte de su obra que ha sido más fácilmente caricaturizada: Beckett y Schönberg como la solución a la hambruna del mundo y a la amenaza de la destrucción nuclear. Éste es el Adorno que deliberadamente ofrece como solución lo que forma parte claramente del problema: el homeópata político que nos inyecta la enfermedad como cura. Este Adorno nos pide sencillamente que subsistamos bajo la presión casi intolerable de un pensamiento absurdo y que se dinamita a sí mismo, un pensamiento ante el que todos los constructores de sistemas desmesurados han de humillarse, y que en su extrema incomodidad nos mantiene leales a la altiva distancia del meollo característico de la historia humana. Pero está también el otro Adorno, el que aún espera que atravesemos lo estético para llegar a algún lugar inabarcable en el otro lado: el teórico para el que lo

estético nos proporciona un paradigma más que un desplazamiento del pensamiento político emancipatorio⁶⁰.

El planteamiento de lo estético como paradigma lo toma de Albrecht Wellmer, que entiende que Adorno consideraba el arte como el único medio donde lo diferente se combina y se relaciona de forma no represiva, como un ejemplo de reconciliación y de pensamiento no reificado⁶¹.

James, igualmente, en su análisis del cine estructural recurre a Adorno y su comprensión de Schönberg para señalar las semejanzas de estas películas con la música dodecafónica de la escuela vienesa⁶².

De ese modo, el cine estructural oscila entre esas dos tendencias: una más socarrona (o cínica), en la que se impone la crítica y cierto fatalismo; otra más espiritual, donde las formas sirven para explicar y repensar lo que nos rodea (y a nosotros mismos), para así proponer nuevas formas de habitar el mundo. Como aparece documentado en una carta que Snow escribió a Mekas y Sitney:

Wavelength es, tal y como señalé en la nota que envié para el catálogo de Knokke: "...una fusión de cosas tan dispares como mi sistema nervioso, oscuros sentimientos religiosos, e ideas estéticas"; a lo que hay que añadir "una explosión muy definida sobre mi concepto del tiempo y espacio filmicos", además de "Un monumento al/de tiempo". Todas mis actividades han constituido en parte un esfuerzo por entenderme a mí mismo, y antes de recibir el premio Knokke ya sabía yo que *Wavelength* era crucial en mi vida y en mi obra⁶³.

⁶⁰ Terry Eagleton, *La estética como ideología*, pp. 440-441.

⁶¹ Albrecht Wellmer, "Reason, Utopia, and the *Dialectic of Enlightenment*", en Richard J. Bernstein, *Habermas and Modernity*, pp. 48-50.

⁶² David E. James, *op. cit.*, pp. 266-269.

⁶³ Michael Snow, "Dos cartas", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, pp. 313-314.

Un planteamiento que puede percibirse más claramente en *La Région Centrale*, donde el flujo de imágenes (y su relación con el sonido electrónico que acompaña todo el metraje) conduce a un estado meditativo.

«Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la indiferencia escrupulosa de una máquina»⁶⁴, escribió Robert Bresson entre 1950 y 1958.

Snow lleva estas palabras a sus últimas consecuencias en *La Région Centrale*, donde hay un intento de deshumanizar la producción cinematográfica. No sólo por la selección del espacio, en el que no se percibe la acción del hombre más allá de la propia máquina (que, inevitablemente, es obra del hombre) y ni siquiera encaja en la idea humana de bello, también porque en una parte de la película la cámara se mueve automáticamente en función de diversas frecuencias sonoras (elaboradas, eso sí, por Snow)⁶⁵. En sus propias palabras:

Como otras muchas personas, siento horror por la humanización de todo el planeta. En esta película he registrado la visita de algunas de nuestras mentes, cuerpos y maquinaria a un espacio salvaje, pero no lo he colonizado ni esclavizado. Apenas lo he tomado prestado⁶⁶.

Al suprimir la presencia humana⁶⁷, *La Région Centrale* parece documentar un tiempo posterior a los hombres, donde las máquinas operan solas y es la única herencia humana que ha sobrevivido. Desde esa perspectiva, las

⁶⁴ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 38.

⁶⁵ Michael Snow, *The collected writings of Michael Snow*, p. 60.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁷ Presente en el primer montaje. *Ibid.*

imágenes resultantes no satisfacen nuestras preocupaciones ni intereses, sino las de una máquina que ha olvidado por quién fue creada.

Este hecho, en lugar de producir vértigo y angustia al espectador, en el mejor de los casos, le conduce a algo cercano a una experiencia religiosa. El propio Snow reconoce haber tenido en mente la música sacra de Johann Sebastian Bach mientras elaboraba la película⁶⁸. A su manera, hay en los cambios de ritmo, de velocidad y de luz una semejanza con las variaciones de tono y cierto patetismo de, por ejemplo, *Johannes Passion*. Aunque la polifonía y la complejidad estructural de Bach dejan paso en *La Région Centrale* a lo insignificante. Es difícil analizar la película de Snow desde una perspectiva que no sea la de la emoción⁶⁹, que, a su vez, es inexplicable, porque no se corresponde con ningún proceso racionalizado de producción de emociones.

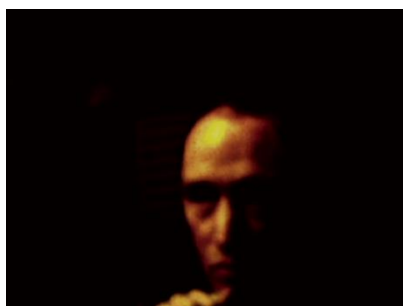
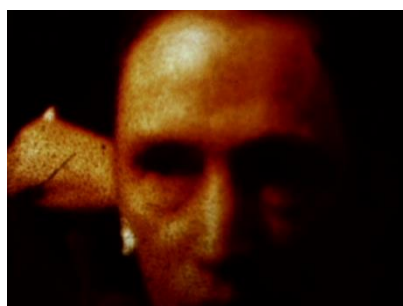


En 1969, Joyce Wieland realizó *Reason over passion*, una *road movie* de postales en movimiento que registran el trayecto desde el este de Canadá (la isla del Cabo Bretón) hasta el oeste (Vancouver). En ella, la frase que le da título y que fue pronunciada por el primer ministro canadiense, Henry Trudeau, aparece como subtítulo, pero en el que el orden de las letras se va alterando

⁶⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁹ Sin contar el callejón sin salida de las 17 “X” que aparecen en pantalla para dividir las distintas secciones de la película.

contantemente⁷⁰. También hay dos pequeñas secciones en las que escuchamos un discurso en francés de Trudeau en off sobre la bandera canadiense o vemos una refilmación entre seductora y perturbadora de su rostro.



La crítica al líder de la nación es principalmente burlesca, sin el desarrollo de una argumentación que confronte con la de Trudeau. El planteamiento de «la razón antes que la pasión, ese es el tema de todos mis escritos», como dijo Trudeau y aparece en la obra, se desmonta por sí mismo. En el fondo, las variaciones sobre la afirmación realizadas por el algoritmo representan una versión extrema del predominio de la razón sobre la pasión, hasta el punto de volverse irracional.

La visión de Wieland no se aleja de la de Snow e igualmente rechaza la extrema humanización del planeta y, concretamente, su vertiente más tecnocrática. Más allá de las referencias políticas evidentes en sus películas (las banderas, los textos o las figuras políticas), que en gran parte de los casos entorpecen la comprensión en lugar de facilitarla, en su obra se acerca a la política de una forma elemental: se registran los síntomas de un problema. Uno en sintonía con el que señalaba Snow y con el que criticaba

⁷⁰ En base a un algoritmo elaborado por Hollis Frampton que daba lugar a las 537 permutaciones que aparecen en la película.

Bresson en *Le Diable probablement*: el rechazo a la «gran empresa de demolición» y la «siniestra mecanización de la vida»⁷¹.

Johanne Sloan, quien analiza *The Far Shore* (Joyce Wieland, 1976), el acercamiento a la narrativa convencional de Wieland, recupera el planteamiento de la propia cineasta de, en un momento, haber considerado *Rat Life and Diet in North America* (1968), *Reason over passion* y *The Far Shore* como una trilogía⁷². Son tres películas que no parecen tener demasiados elementos en común: una sátira con roedores que representan el papel de presos políticos que huyen de EEUU a Canadá (donde elementos contemporáneos, como la Guerra de Vietnam, se combinan con ficciones, como la invasión de Canadá por EEUU); una ácida película de postales en movimiento; y un melodrama situado a principios del s. XX en Canadá, en el que una mujer casada se enamora de un pintor (inspirado en Tom Thomson).

Sloan identifica, precisamente, que es esa preocupación ecológica la que las aúna⁷³. Los roedores, al llegar a Canadá, se dedican al cultivo de productos ecológicos y la película confronta la idea de una relación orgánica con la naturaleza con la de una extractiva (que se identifica con el imperialismo estadounidense). En *Reason over passion* hay una sensación de desconfianza frente al modelo tecnócrata, que impone una explotación racional del medio ambiente basado en motivaciones técnicas y, sobre todo, económicas. Mientras que, en *The Far Shore*, al combinar ambas perspectivas, se recurre a la fábula para aludir sobre la apropiación del espacio natural que realiza la clase dominante. Como indica Sloan, la obra de Wieland se gesta (desde

⁷¹ En una entrevista de 1977 sobre *Le Diable probablement*. En Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 360.

⁷² Johanne Sloan, *Joyce Wieland's 'The Far Shore'*, pp. 54-55.

⁷³ *Ibid.*

finales de los sesenta) durante las primeras intervenciones del proyecto de la bahía de James, según el cual se construirían diversas centrales hidroeléctricas en el río La Grande en Quebec. «Ríos enteros fueron desviados, ecosistemas destruidos y poblaciones animales desplazadas, mientras que los asentamientos humanos y los recuerdos desaparecieron bajo las aguas»⁷⁴.

Este planteamiento no se muestra de forma frontal en la película, sino que debe extraerse por el contexto, mientras se nos hace regresar a un pasado reconocible para el público canadiense a partir de los paisajes pintados por Thomson, que tampoco llegarán a ser mostrados. En ese sentido, la política en Wieland es una política por hacer, sin apenas mediación, entre lo que está sucediendo (distopía) y lo que podría suceder (utopía). O, más precisamente, sobre lo que se está sacrificando en nombre de un presunto progreso.

Por otro lado, la trilogía convoca ideas que se oponen a lo que se entiende por cine estructural:

Uno de los aspectos más criticado del cine convencional (*mainstream*), para los estructuralistas, era la idea de que la función del cineasta consiste en crear personajes con los que la audiencia se identifique. Para teóricos como Gidal, este proceso de identificación debe ser evitado, porque inevitablemente condena al espectador a un consumo pasivo. “El cine comercial no funcionaría sin el mecanismo de identificación. Es un cine de consumo, en el que el espectador no es necesariamente un productor de ideas, de conocimiento”. Aunque puede argumentarse que *Rat Life and Diet in North America* se las apaña para contener ambas posibilidades, al aportar personajes con los que identificarse, pero también al dejar claro lo absurdo que es identificarse con héroes roedores. Y si esta parodia del heroísmo cinematográfico pide a la audiencia que se sienta reflejada con la persecución del Estado y la búsqueda de la

⁷⁴ *Ibid.*, p. 115.

libertad, también les pide que sean productores de conocimiento, en términos de Gidal⁷⁵.

En realidad, esto se debe a que hay una cuestión que el término estructural no logra incluir y que no tiene que ver con las objeciones que Maciunas señaló respecto al texto de Sitney, si no, simplemente, con que las estructuras no son perfectas (ni respetadas, en muchos casos). De ese modo, si, por un lado, la conceptualización del movimiento permitió un impulso productivo y una efervescencia creativa; por otro, su conservación y difusión limitó la potencialidad de sus planteamientos, al menos en su recepción. Es en este punto en el que el cine estructural entra en conflicto con el estructuralismo como corriente de pensamiento.

Al referirnos a la crítica francesa y su falta de interés por este tipo de cine, hemos mencionado que parte del rechazo se debe a un posicionamiento humanista y se trata de una afirmación que conviene desarrollar, porque, en cierto sentido, es una gran falsedad. Además, debemos tener en cuenta que el término «humanismo», en los sesenta, es duramente criticado desde el pensamiento francés. Althusser, en “Marxismo y Humanismo”, de 1964⁷⁶, en respuesta a lo que considera una crítica burguesa contra la URSS⁷⁷, reivindica un antihumanismo teórico en Marx⁷⁸, donde plantea el humanismo como una ideología más y, a modo de síntesis, sostiene que el

⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁶ Recopilado en 1965 en *La revolución teórica de Marx* (en francés, *Pour Marx*).

⁷⁷ E. P. Thompson se da por aludido en *Miseria de la teoría*, dado su artículo de 1957 “El humanismo socialista”, en *The New Reasoner* y por su participación como codirector en dicha revista. En E. P. Thompson, *op. cit.*, pp. 199-200.

⁷⁸ Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, p. 190. Como nota al pie se hace referencia a la matización que realizó en *Para leer El Capital* (p. 130), donde afirma que lo más riguroso hubiera sido hablar de un «ahumanismo», pero en ese momento quería recalcar la ruptura de Marx respecto a las teorías anteriores.

conocimiento marxista de la sociedad se centra en lo esencial (economía, política, ideología) y a partir de ahí deduce las reglas que hacen que funcione el modo de producción (las estructuras que lo mantienen). La ciencia marxista (materialismo histórico, para Althusser) se sitúa por encima de toda ideología (es, de hecho, lo contrario) y ha de ser la herramienta para comprender y cambiar la sociedad.

La influencia de Althusser en la crítica francesa se puede observar no sólo en la renovada popularidad del término «ideología», sino, sobre todo, en las reformulaciones de la política de autores que se darían, especialmente en *Cahiers du cinéma*, tras mayo del 68⁷⁹. Los sucesivos intentos de elaborar una historia materialista del cine (“Técnica e ideología” es un ejemplo), al estilo althusseriano, tienden hacia ese antihumanismo que defiende el pensador francés. Su pensamiento incluso tuvo un papel significativo en la producción cinematográfica de figuras como Godard y en particular durante su etapa en el Groupe Dziga Vertov.

De esa manera, el término humanista puede tener sentido en la época previa y posterior (desde 1973, con la dirección de Toubiana y Daney), pero no durante los años claves del cine estructural. También si tenemos en cuenta que la propia vocación antihumanista no deja de centrarse en preocupaciones directamente humanas y, en términos althusserianos, se trata de un «humanismo real» (opuesto, eso sí, a lo que por entonces se designaba como humanismo)⁸⁰.

⁷⁹ En *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973). Volume I*, de Daniel Fairfax, se realiza un análisis completo y detallado de esta influencia, con un punto álgido entre 1969 y 1971 (coincidiendo con el periodo de definición y estabilización del cine estructural). Por el contexto francés, se trata de una periodización llamativa que ahonda en la sensación de permanente retaguardia de la teoría cinematográfica.

⁸⁰ Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, p. 201.

Sin embargo, no se trata de la influencia de Althusser en la crítica francesa la que deba importarnos en estos momentos⁸¹, sino la que tuvo en el propio cine estructural. Gidal, uno de los principales teóricos al respecto, acoge el pensamiento de Althusser de un modo crítico. Por ejemplo, en “Humanism and anti-humanism”, revisado en 1989, mantiene parte de las proposiciones de “Marxismo y humanismo”, pese a que cuestione algunos de los planteamientos de Althusser y afirme que el pensador francés «reduce y “olvida” la sexualidad, no entiende (no quiere entender) el trabajo doméstico ni la ideología patriarcal»⁸². Pero, más allá de sus objeciones, es evidente que Althusser fue una fuente de inspiración y de reflexión para la elaboración de su teoría estética y de sus investigaciones en torno al cine estructural⁸³.

“Theory and Definition of Structural/Materialist Film”⁸⁴, de 1975, es una revisión necesaria del término cine estructural, aunque, a su vez, ilustra la penetración de algunos de los vicios del althusserianismo y las limitaciones del mismo. Para oponerse a la estilización del cine estructural (la reducción a una serie de patrones formales⁸⁵), propone la hoja de ruta

⁸¹ Aunque ya en el capítulo anterior empezamos a ver que fue fundamental y volveremos sobre ello.

⁸² En Peter Gidal, *Materialist film*, p. 149.

⁸³ De hecho, en un coloquio de 1975 lo mencionó como el «único filósofo político [...] que me parece digno de leer». Transcripción del coloquio en *Revista Lumière* [Consulta: 13-08-2022]: <http://www.elumiere.net/especiales/gidal/gidalcarnegie.php>

⁸⁴ El texto se puede encontrar en Peter Gidal, *Flare Out. Aesthetics 1966-2016*, pp. 37-78 (incluye “Further footnotes”) y en Peter Gidal (ed.), *Structural Film Anthology*, pp. 1-21, entre otras publicaciones. Emplearemos la primera referencia para las citas.

⁸⁵ Por tanto, es, asimismo, una contestación al texto de Sitney.

estructural/materialista, donde las películas no se reconocen simplemente por sus cualidades, sino también por su capacidad de intervención⁸⁶.

Es evidente que se piensa desde un contexto en el que la recepción de Althusser es más madura y, de ese modo, se desarrolla consciente de parte de sus defectos.

En el caso británico, desde donde reflexiona Gidal, además, las teorías del pensador francés fueron leídas con recelo y generaron diversos debates intelectuales en los años inmediatamente posteriores al texto sobre el cine estructural/materialista. En 1978, E.P. Thompson publicó *Miseria de la teoría*, donde criticó con dureza los planteamientos de Althusser y los acusó de fomentar una teología y una especie de «totalitarismo» teórico. Además de mirar con preocupación la proliferación de ese tipo de pensamiento en sectores politizados⁸⁷. En 1980, Perry Anderson cuestionó algunos de los argumentos de Thompson en *Teoría, política e historia* (*Arguments within english marxism*, en el original), sin llegar a posicionarse del lado del althusserianismo. A su vez, desde una posición menos polémica, en 1977, Raymond Williams, en *Marxismo y literatura*, abordó algunos de los motivos por los que el estructuralismo de Althusser tuvo semejante influencia en el campo de las ciencias sociales y en ámbitos asociados.

La popularidad de este tipo de teoría se puede explicar por su capacidad para entender, retrospectivamente, los procesos sociales a partir de un «sistema de ideas»⁸⁸. Es decir, como critican los pensadores mencionados, se

⁸⁶ Peter Gidal, *Flare Out*, pp. 66-68.

⁸⁷ Curiosamente, Hobsbawm en su autobiografía mencionaba cómo su compañero había desperdiciado años de investigación en desmontar el pensamiento de un autor que, en opinión de Hobsbawm, apenas había tenido penetración entre los intelectuales británicos. En Eric J. Hobsbawm, *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*, p. 202.

⁸⁸ Raymond Williams, *op. cit.*, p. 144.

somete toda la actividad humana a su relación con la ideología. Lo que, por un lado, genera una comprensión extremadamente precisa de la sociedad, en la que todo comportamiento puede ser racionalizado; por otro, y por eso mismo, se produce una visión parcial y adulterada de la realidad, en la que no sólo lo espontáneo se disuelve en las fricciones ideológicas, sino que se niega la habilidad de pensar a la inmensa mayoría de la población⁸⁹.

Años antes, en 1969, desde Francia, Jacques Rancière, discípulo de Althusser, a raíz de la experiencia de mayo del 68, empieza a exponer los motivos de la necesaria ruptura con los planteamientos de su maestro⁹⁰. En “Sobre la teoría de la ideología (La política de Althusser)” plantea cómo la rigidez de Althusser hizo que, en el contexto de revuelta estudiantil, su pensamiento político se volviera reaccionario. Esta situación es la que le lleva a una revisión de la teoría althusseriana de la ideología, en tanto que termina por dibujar una división entre “bueno” (Ciencia) y “malo” (ideología) inoperante⁹¹.

Es eso mismo lo que se puede detectar en la definición del cine estructural/materialista. Si nos centramos en su perspectiva negativa, es decir, en su análisis del “mal” cine, encontraremos deducciones pertinentes que, en definitiva, buscan aludir sobre un proceso histórico que ha llevado a la dominación de un modelo de cine que debe ser combatido. Incluso en

⁸⁹ Como critica Thompson, «la experiencia surge espontáneamente en el interior del ser social, pero no surge sin pensamiento; surge porque los hombres y mujeres (y no sólo los filósofos) son racionales y piensan acerca de lo que les ocurre a ellos y a su mundo». En *Miseria de la teoría*, p. 19.

⁹⁰ No será el único. En *Lectura de Althusser*, se recogen argumentaciones de Saúl Karsz, Jean Puillon, Alain Badiou, Emilio de Ipola y el propio Rancière contra el pensamiento althusseriano.

⁹¹ Jacques Rancière en *op. cit.*, p. 333-335.

las aseveraciones más polémicas⁹², los argumentos resultan convincentes, pero, si se indaga en ellos, se puede percibir que se sostienen en una teoría a medida, que simplifica procesos tremendamente complejos.

Pero, el mayor problema surge al proyectar la alternativa. Como señalaba Sloan, la postura de Gidal contra la identificación llega a ser excesiva y casi caricaturizable. No tanto en la advertencia sobre sus consecuencias, como en la simplificación de su desarrollo. En el fondo, no hace más que reproducir las palabras de Pleynet sobre la cámara: la identificación es un proceso ideológico (y con eso está ya todo dicho). Pese a que se las apaña para encontrar excepciones interesadas y afirmar, por ejemplo, que el espectador de las películas de Warhol, al sentirse como un *voyeur*, evita identificarse con uno, pues la forma de mirar (*stare*) contrarresta ese proceso⁹³.

El principal problema de ubicar el origen de todos los males en un elemento que no se ha empleado activa y conscientemente con un fin ideológico, ya sea la cámara (Pleynet) o la identificación (Gidal), está en que tiende a estar marcado por una desconfianza respecto al espectador. Lo mismo sucede cuando se espera una reacción uniforme (que sean productores de conocimiento), por mucho que la obra participe del materialismo dialéctico. Que es uno de los puntos cruciales en la crítica de Rancière a su maestro (y que también está en Thompson y Williams): las jerarquías del saber o, para ser más precisos, quiénes son los portadores del saber y cómo deben generar el pensamiento⁹⁴.

⁹² Como en la que despacha a los cineastas «autoconsiderados» de izquierdas y a los «comprometidos» con la derecha. En Gidal, *op. cit.*, pp. 41.42.

⁹³ Peter Gidal, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁴ Jacques Rancière en *op. cit.*, p. 342-344.

Por un lado, la experiencia cinematográfica de Gehr, compañero de Gidal, ejemplifica cómo el espectador participa de formas diversas independientemente de los procesos que hayan intervenido en la obra:

De vez en cuando, mientras veía películas, en lugar de seguir la acción, empezaba a prestar atención a algún detalle visual que no tenía nada que ver con la narración. Por ejemplo, en una de las películas que recuerdo haber visto al final de mi adolescencia, había una escena en un callejón con personajes peleándose o persiguiéndose. No había nada especial en ese callejón, pero en lugar de seguir la acción, me quedé absorto con los reflejos que había en un pequeño charco de agua. Los patrones en el agua me parecieron más interesantes que la pelea o la persecución. Quizás todos tengamos este tipo de experiencia de vez en cuando⁹⁵.

Por otro, como sucedía con Althusser, la presunta lucha contra la “ilusión” y la identificación se convierte en la reivindicación de una práctica inmaculada y, en ese sentido, inmóvil e inflexible. Que, en definitiva, es lo que señalaba James: al llevar al límite sus postulados, Gidal llegó a un punto en el que casi toda práctica cinematográfica era «intolerable», incluidas las propias obras estructurales⁹⁶.

De hecho, en el trabajo intelectual de Gidal, Wieland tiene un papel aún más residual que el que tenía en Sitney, que se limita a mencionarla en su texto sobre cine estructural. La obra de la artista canadiense, que, como hemos visto, trabaja desde distintas perspectivas que podríamos considerar afines al propósito político de Gidal, ni siquiera aparece entre los trabajos materialista/estructurales que reivindica el teórico inglés⁹⁷.

⁹⁵ En Scott MacDonald, *A critical cinema 5. Interviews with independent filmmakers*, p. 364.

⁹⁶ David E. James, *op. cit.*, p. 279.

⁹⁷ En su compilación sobre cine estructural, *Structural Film Anthology*, donde también aparece el texto sobre cine estructural/materialista, sí que se le dedica un capítulo a Wieland. Se trata un fragmento de un texto Regina Cornwell (bastante breve).

De ese modo, si desde los sectores hostiles se caricaturizó a este cine y se redujo a la idea de un formalismo superficial; desde los afines se instó a un compromiso desmedido con lo que se consideraba su esencialidad, para construir algo similar a una ortodoxia. Ambas posiciones críticas no sólo eran incompletas desde el punto de vista analítico, sino que colaboraron para limitar las posibilidades de este cine. De ahí que las sucesivas reformulaciones, variaciones o desviaciones nunca tuvieran cabida. Son precisamente esos trabajos, a contracorriente, sobre los que estamos haciendo hincapié (a excepción de los de Snow y Frampton, que sí entrarían en todos los cánones de cine estructural).

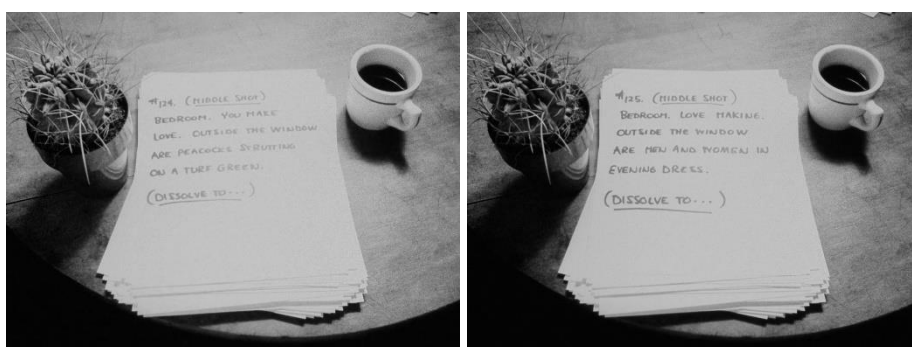
Al renunciar a ese rigor formal que se les exige, se produce una versión más cercana a todo aquello que se pretendía. Pues, como describía Gehr, una de las cualidades más precisas del cine estructural es la de detenerse (casi obsesivamente) en algo aparentemente insignificante. Tratar de resignificar ese proceso, pese a que sea con fórmulas alejadas del modelo discursivo hegemónico, le arrebató su razón de ser.

Por ese motivo, el humor cumple un papel muy relevante en estas revisiones del cine estructural, ya que funciona como negación de esa racionalización. Entre todos estos cineastas, es Frampton, junto a Wieland (con quien colabora habitualmente), el que aborda el humor de formas más diversas.

En *Hapax Legomena II: Poetic Justice* (1972), vemos como se suceden las hojas de un guión sobre una mesa con un cactus y una taza de café. Lo que leemos no es una narrativa al uso, tampoco tiene diálogos, sino una sucesión de planos sin apenas continuidad espacio temporal.

El uso de la segunda persona en el texto quiebra el proceso de identificación al forzar que el espectador se reconozca en las escenas descritas. Esa violencia dificulta una identificación que sería más probable si se empleara

la tercera persona y el espectador trazara los posibles vínculos⁹⁸. Mientras que las situaciones que elabora el guión utilizan numerosos recursos cómicos, como la repetición, el absurdo o el trabajo sobre la expectativa, que, como sucedía en *Mikey and Nicky*, posibilitan el desarrollo de estructuras atípicas en las que el espectador no debe intentar encontrar una historia o un mensaje, sino permanecer atento para participar del siguiente chiste.



En 1982, Snow realizó *So Is This*, donde un texto (también con cierta comicidad), directamente impreso en blanco sobre el celuloide, se sucede palabra a palabra. Aunque, en un principio, el planteamiento es aún más simple que el de Frampton, el espacio indefinido de la película de Snow (el blanco de las letras sobre el negro del fotograma) da más facilidades al espectador para imaginar y un mayor interés por las variaciones de iluminación de la pantalla.

La puesta en escena de *Poetic Justice* es áspera y mantiene la atención dividida entre las complejas imágenes del texto y la austera disposición de los elementos del fotograma. De hecho, el propio Frampton se llegó a lamentar

⁹⁸ Frampton y MacDonald discuten sobre este tema en Scott MacDonald, *A Critical cinema. Interviews with independent filmmakers*, p. 64-65.

de la quiescencia de la imagen de la película⁹⁹. Cuando, precisamente, esa absoluta contradicción es la que condensa la potencialidad de la obra, como en otra ocasión sostuvo:

Espero que, al final, esta contradicción entre la riqueza aparentemente aburrida de las verdaderas imágenes filmadas que vemos y el guión aparentemente interesante, aunque totalmente ineficaz que visualizamos produzca algún tipo de anulación. El alcance completo de la obra: un examen/una crítica, una burla de todo tipo de teorías artísticas. Uno queda prácticamente expulsado en un vacío perceptivo en el que tienes que mirar las cosas e imaginarlas, puesto que ninguna de las teorías funciona, esencialmente¹⁰⁰.

Curiosamente lo afirma en una entrevista con Gidal, quien sin duda influyó a la mayoría de estos cineastas, al menos por haber discutido y conversado con ellos. Por momentos, es evidente que hay una cierta sintonía entre las teorías de Gidal y la práctica del ámbito estructural. Pero películas como *Poetic justice* eluden gran parte de esos postulados y, socarronamente, se muestran también inaccesibles para ese modelo crítico.

El cine que hemos analizado, en definitiva, al ir radicalmente a la contra, muestra (y elabora) un mundo terrible y, en ocasiones, absurdo. Un mundo que a veces se presenta como irreversible. Aunque también se muestra como alternativa de sí mismo y de esas teorías, como una pérdida de tiempo dentro de sus lógicas. Quizás no sea el paradigma que detectaban Wellmer y Eagleton en los escritos de Adorno, pese a que tampoco esté lejos de esos presupuestos; lo que sí es un refugio, para bien o para mal, donde

⁹⁹ En Scott MacDonald, *A Critical cinema. Interviews with independent filmmakers*, p. 63-64.

¹⁰⁰ En “Conversación entre Hollis Frampton y Peter Gidal”, originalmente en *October*, n° 32, primavera de 1985, recuperada en *Revista Lumière* [Consulta: 04-09-2022]: http://elumiere.net/exclusivo_web/s82019/framptongidal.php

resguardarse de algunas de esas cosas horribles. Como cuando surge esa especie de placer, patético, mientras pelamos patatas y no queda otra que olvidar el resto. No siempre es así. Incluso podemos rebanarnos un dedo.

3. Colectivo

Se sabe que mayo del 68 confirmó a Jean-Luc Godard en una sospecha que tenía: la de que la sala de cine era, en todos los sentidos de la palabra, un mal lugar, a la vez inmoral e inadecuado. Lugar de la histeria fácil, del inmundo masaje para el ojo, del voyeurismo y de la magia. El lugar donde, por retomar una metáfora que tuvo su momento de gloria, uno iba a “acostarse con el plano”, a atiborrarse el ojo y a cegararlo en el proceso, a ver mucho y mal.

Serge Daney¹

No es sorprendente que, a la contra de las críticas radicales del cine estructural, las experiencias de los sesenta dieran lugar a diversos intentos de producción colectiva². Tampoco es sorprendente que estos proyectos fueran reivindicados por los mismos que desestimaban las obras estructurales, ni que en muchos de estos casos surgieran conflictos entre lo colectivo y lo individual que ponían en cuestión la pertinencia de la agrupación. Es a partir de esas fricciones desde donde nos introduciremos en la experiencia colectiva; de la mano de Robert Kramer y Newsreel, Jean-Luc Godard y el Groupe Dziga Vertov y Bob Dylan y la Rolling Thunder Revue.

¹ Serge Daney, “Le therrorisé (Pédagogie godardienne)”, en *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, p. 77.

² Algunos incluso llegaron a perdurar en el tiempo y se convirtieron en referencias para la conservación y difusión de las prácticas subalternas, como el Centro Audiovisual Simone de Beauvoir, fundado por integrantes del colectivo Les Insoumuses, o el Third World Newsreel

Además, como veremos, en las palabras de Daney podemos encontrar otra de las cuestiones clave de esta tendencia hacia lo colectivo: la desconfianza en la obra artística por sí misma y la (auto)exigencia de participar en proyectos que trascendieran la dinámica autoral que hasta entonces había imperado. Esta situación también llegaría a la crítica con llamadas a salir del cine, como la que se sugiere en el fragmento de Daney³.

3.1. Lo individual y lo colectivo

En su primera película de ficción, *In the Country* (1966), Robert Kramer mostraba la relación de una pareja heterosexual que se encuentra en una casa alejada de la ciudad. Él es un personaje que «ya ha dejado atrás el Movimiento» y que se ha vuelto «un tipo amargo», con una visión negativa respecto a todo intento de actividad política a su alrededor y que, en el fondo, se siente como «una suerte de revolucionario perfecto, mítico»⁴.

Kramer había estado vinculado a diversos colectivos políticos, había realizado *FALN* (1965), donde filmaba a los guerrilleros de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional de Venezuela, y había figurado como miembro crítico de la Newark Community Union Project (NCUP)⁵ en la película *Troublemakers* (Norman Fruchter y Robert Machover, 1965). Más tarde, a finales de 1967, fue miembro fundador del colectivo Newsreel,

³ Y más tarde confirmada en el mismo texto: «En 1968, para la franja más radicalizada –la más izquierdista– de los cineastas, una cosa era segura: había que aprender a salir de la sala de cine (de la cinefilia oscurantista) o, al menos, aferrarla a algo distinto». *Ibid.*, p. 78.

⁴ Así lo describe el propio Kramer en Bernard Eisenschitz, *Punto de partida. Entrevista a Robert Kramer*, p. 47.

⁵ En las asambleas con los vecinos de Newark y con Students for a Democratic Society (SDS).

participó en la redacción de su primer manifiesto y colaboró activamente hasta 1971.

In the Country presenta una primera versión de la relación entre individuo y colectivo que está presente en toda su obra. Es una perspectiva violenta que recuerda, en la práctica, lo que representó el pensamiento althusseriano en 1968. En *Milestones* (Robert Kramer y John Douglas, 1975), esa premisa simple adquiere manifestaciones mucho más complejas, en el sentido de que no conllevan soluciones sencillas.

La película va tejiendo las historias de diversos personajes que, de un modo u otro, se relacionan con la vida en comunidad e, irremediamente, con la Historia estadounidense, presente y pasada. Una de estas historias sigue a una familia (hombre, mujer e hijo) que viaja en caravana en busca de una independencia que la comunidad no parecía satisfacer.

En una escena cerca del final de la película, la familia se detiene a comer en una cadena de comida rápida y la mujer y el hombre discuten sobre la decisión que han tomado. Ella expresa que había huido de la comuna porque sentía que no tenía voz propia, pero que, ahora que son sólo ellos tres, sigue sintiendo lo mismo. Él rehúye el conflicto y se excusa en que todavía no han llegado a su destino.

El último detonante de la discusión es la barrera que pone él para hablar de sus sentimientos al respecto.

En un momento dado, cuando él da la vuelta al sentido de la conversación después de decir que quizás deberían separarse temporalmente y, tras ver la reacción de ella, justificarse con que pensaba que era lo que ella quería, se produce un salto de eje y la cámara sale al exterior.

Este recurso puede insinuar cómo se alternan las distintas relaciones de fuerza que hay en juego en la escena (cómo se desplaza la acusación de un lado a otro). Sin embargo, parece tratarse de una decisión que busca facilitar el desarrollo más que comentarlo.



Cuando ella estalla contra la manipulación de él y su forma de dominar la discusión, un reflejo contra el cristal (que nos puede recordar al de *Une femme douce*) y la aparición preocupada del hijo refuerzan la violencia de la situación. Inmediatamente después se corta a otra de las historias y poco después veremos que a la familia se le ha estropeado el coche y más tarde acaba siendo acogida en otra comunidad.



Esta escena en concreto resulta ejemplar en cuanto a la producción colectiva, tal y como lo describe el propio Kramer:

En *Ice* [Robert Kramer, 1969] y *Milestones*, vemos gente que, de su punto de vista, están dispuestos a morir por sus ideas. De manera general, y en su cabeza, era de eso de lo que se trataba. Era esa, la idea del militatismo: «Creo en todo eso, no voy a modificar mis convicciones porque sea una película». Por ejemplo, en *Milestones*,

miraban un texto y decían: «No me lo creo». Pienso en la mujer que atraviesa el país en coche con un hombre. Su relación es de tipo político sexual: «Mira cómo me habla. No puedo decir eso. —De acuerdo, ¿cómo lo dirías tú? —Le diría lo que pienso. Siempre es así. Siempre me lo echa todo a la espalda. —Vale, eso es. Vamos en esa dirección. Veamos dónde nos lleva». Y se consigue una escena como la del Burger King, que nació en verdad de una negación del cine como ilusión⁶.

De ese modo, la salida a fuera de la cámara no está pensada para aportar significado a la escena, sino para hacer más cómoda la situación a la actriz y que así pueda decirle lo que piensa mirándole a la cara, sin ver detrás de él al equipo de rodaje. Lo que queda sintetizado en esa «negación del cine como ilusión».

La imagen insignificante, de ese modo, se debe entender también como una respuesta a la construcción subjetiva de la realidad, como se trata de demostrar en algunos proyectos de cine colectivo. Ahí reside uno de los principales conflictos con el modelo de Newsreel.

El Newsreel en el que participó Kramer (y que seguiría de distintas maneras tras él) partía del colectivo para generar un discurso más o menos uniforme. En las producciones había debates y conflictos, pero formalmente no se producía una contradicción, sino que se buscaba algo entre el *agitprop* y el documento en bruto. En la obra independiente de Kramer, por el contrario, lo colectivo se percibe en el conjunto de la obra como la suma de diversos individuos con preocupaciones diferentes. La imagen resultante es insignificante en tanto que no es posible resolver las diversas perspectivas en una única, sino que es fruto de todas las contradicciones que se establecen en la producción.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

People's War (Newsreel, 1969) es una película que filmó Kramer en Vietnam junto al colectivo al poco de finalizar *Ice*. Fue su última colaboración con Newsreel debido, precisamente, a los desencuentros que tuvieron sobre la elaboración y distribución de *Ice*. Por eso mismo, por ser una película en la que Kramer ya había definido parcialmente su voz como cineasta, es un buen ejemplo para confrontar las imágenes de su obra en solitario⁷ con las que produjo junto a Newsreel.

Kramer describía así el proceso de producción en el colectivo:

Según la formulación original, el Newsreel debía ser un campo en el que se desarrollara una competición de ideas, de teorías, de puntos de vistas, tan viva como la que existía dentro de todo el Movimiento. Si alguien juzgaba que era importante hacer una película para los chavales de la calle (básicamente sobre las peleas con los policías después de los conciertos de rock), debía proponer esta película, reflexionar sobre la manera de hacerla y enseñarnos por qué era importante hacerla⁸.

De primeras, esa forma de trabajar, más meditada y argumentada, choca con el método intuitivo que desarrolla en su obra personal hasta *Milestones* y se asemeja a algunos de los problemas que se encontró en Europa⁹. El propio Kramer reconoce que, si bien le encantaba participar en Newsreel, se sentía muy incómodo haciéndolo como cineasta¹⁰.

Sin embargo, el aspecto más conflictivo de *People's War* tiene que ver con cómo la posición de Newsreel se impone sobre el resto de implicados. A

⁷ Aunque solitario no es el término más preciso y Kramer no se reconocería en él. De hecho, *Milestones* la firma con John Douglas.

⁸ Bernard Eisenschitz, *op. cit.*, p. 34.

⁹ Como en *Guns* (Robert Kramer, 1980), en la que, al tener un plan de rodaje, estuvo obligado a preparar las escenas con varios días de antelación.

¹⁰ Bernard Eisenschitz, *op. cit.*, p. 35.

diferencia de *Milestones* o *Ice*, en las que los actores tuvieron capacidad de decisión sobre cómo iban a expresarse en pantalla, en *People's War*, el pueblo vietnamita se sintió contrariado al ver el montaje de la película. Para ellos, las imágenes finales, en las que se les mostraba únicamente trabajando, construían un imaginario de sacrificio que no iba a atraer al resto de pueblos a participar en la elaboración un horizonte utópico común¹¹. Para Newsreel, al contrario, era necesario mostrar cómo la colaboración de toda la población vietnamita era la que explicaba su resistencia a la maquinaria de guerra estadounidense¹².

Por un lado, la fascinación de Kramer por estas imágenes es honesta y se percibe; por otro, es evidente su funcionalidad, que corrobora la perspectiva de Newsreel, y también una cierta familiaridad. Son imágenes que se vinculan con una tradición de propaganda revolucionaria, en las que la incansable fuerza de trabajo del pueblo es la que explica el triunfo de las ideas. Esto contribuye a generar una sensación de conformismo político. En el fondo, la propaganda no está dirigida a transformar las perspectivas de los detractores o movilizar a los posibles colaboradores, sino que está pensada para paliar el sentimiento de angustia que surge en los ya convencidos.

Los últimos planos se centran en la elaboración de tablonos de madera (que son serrados a mano) para la construcción de embarcaciones. El ruido de las sierras y de los martillos prosigue cuando la imagen desaparece y se impone el negro en la pantalla. Pese a que Kramer emplea habitualmente el plano en negro para dejar un tiempo para pensar al espectador, el uso de este recurso en *People's War* produce una sensación muy diferente. Aunque pretende transmitir que la lucha sigue, que no ha terminado con la película;

¹¹ *Ibid.*, pp. 63-65.

¹² *Ibid.*, p. 64.

también resuena como un mensaje tranquilizador, en parte por el ritmo acompasado de los ruidos: no te preocupes, la lucha sigue, el pueblo vietnamita sigue trabajando y combatiendo por su libertad.

El propio Newsreel, desde su fundación, se mostró muy crítico con sus resultados. Tras el manifiesto inicial, el colectivo redactó numerosas revisiones de sus objetivos y cuestionó el desarrollo de sus formas. Uno de los problemas recurrentes que encontraban tenía que ver con la idea de que los juicios eran anteriores a las imágenes. En muchas de las películas se partía de un esquema de pensamiento que las imágenes debían reproducir. Así lo expresaban en un texto de la primavera de 1968:

El hecho es que tenemos poco con lo que relacionarnos fuera de nuestras propias realidades políticas y sociales (al menos en este momento), y no hemos logrado hacer ni siquiera eso. En su lugar, hemos tendido a trabajar desde una base abstracta de comprensión de lo que está pasando¹³.

Kramer, por su parte, en su cine buscaba todo lo contrario. Su compromiso tenía que ver con la coherencia, con que no hubiera una diferencia entre vida, cine o política. En *Milestones*, como se intentaba promover desde Newsreel, Kramer analizaba su entorno, su propia comunidad, sus propias relaciones, sus experiencias esos años, el papel de su posicionamiento político, lo que había supuesto su actividad cinematográfica hasta 1969, etc. John Douglas y él lo describían de esta manera:

La fuerza de la película reside en que examina una fase de nuestra historia que han atravesado o están atravesando miles, quizás millones de nosotros. En que es en sí misma una parte de esa historia. En que los temas, el contenido, la forma, son inseparables

¹³ Newsreel, "Some Newsreel Documents [1967-1968]", en Massimo Teodori (ed.), *The New Left: A Documentary History*, p. 391.

de los procesos dialécticos, de las luchas internas de esa historia. Por eso es tan rica, tan densa, por eso es una forma abierta que permite de manera notable la participación activa del espectador. Los puntos débiles de la película son los puntos débiles de este periodo de indecisión, y los problemas que tuvimos para desarrollar una perspectiva independiente de los vivíamos a diario nosotros mismos¹⁴.

Del mismo modo, como criticaba Newsreel, había una dificultad para trascender sus propios espacios. En su texto “L’aquarium (Robert Kramer et *Milestones*)” –publicado en *Cahiers du cinéma* en 1976, un mes después de “Le therrorisé (Pédagogie godardienne)”–, Serge Daney abordaba esta cuestión y con cierta ironía expresaba que, pese a que se atravesara Estados Unidos, no había rastro del resto de la población, en ningún momento se veía a la «otra América, la no-marginal, la media, la satisfecha»¹⁵.

Daney intenta traducir la vastedad, estrictamente estadounidense, de *Milestones* a la idiosincrasia francesa y reflexiona sobre los conceptos de comunidad, colectivo, familia, arabesco lagunar (*entrelacs lacunaire*¹⁶) o, finalmente, tribu. Asimismo, trata de dar un sentido a la estructura expansiva de la película y señala el trauma como uno de los puntos sobre los que orbita *Milestones*, a partir de las escenas del intento de violación que sufre Gail y el asesinato de Terry. Además, Daney identifica un recurso fundamental en la obra de Kramer:

Lo que se encuentra, gracias a dos segundos de distracción, acechando entre los planos –y que el tejido, si es demasiado flojo, deja entrever– son los elementos dispersos de una especie de

¹⁴ Robert Kramer y John Douglas, “Presentación”, en el libreto del DVD de *Milestones / Ice*, p. 24.

¹⁵ Serge Daney, “L’aquarium (Robert Kramer et *Milestones*)”, en *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, p. 86.

¹⁶ Término que toma de Maurice Blanchot. En *La conversación infinita*, pp. 333-334.

cosmogonía improvisada: imágenes erráticas, insertos crueles: arena del desierto, pequeñas olas, una cascada, pero también la llama de un mechero, piedras al rojo vivo, una placenta, peces (tal vez muertos). El inserto en *Milestones* es el espacio del desaliento, el punto de anclaje de la pulsión de muerte (retorno a lo inanimado, a lo orgánico: a aquello que se mueve pero no es humano). Para Kramer, el inserto es el lugar del disfrute (como ocurre con el negro en Godard): el lugar donde aparece ese lo que sea de lo real¹⁷.

Más allá de su habitual prosa¹⁸, Daney nos ofrece una nueva vía para abordar las imágenes insignificantes. Aunque en su enumeración no se puede apreciar si diferencia las «imágenes erráticas» y los «insertos crueles» (más bien parece que los equipara), es necesario que profundicemos en sus distintos usos en *Milestones*.

Por imagen errática, que asociaremos más a la insignificante, tomaremos planos que, dentro de las historias principales, suceden en el presente fílmico. Es decir, no forman parte de sueños, de escenas ya pasadas o de documentos filmados con anterioridad. Por el contrario, el inserto, como lo emplean Kramer y Douglas, rompe ese presente, ya sea de forma drástica, instantánea o solapándose con él¹⁹.

Por ejemplo, una imagen errática es el último plano de la discusión en el restaurante de comida rápida, en el que el encuadre, al marcharse el hombre, deja de tener sentido compositivo: el reflejo es molesto a la visión y, pese al

¹⁷ Serge Daney, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ Daney emplea numerosos recursos retóricos que no buscan explicar las obras, sino generar un misterio, una experiencia literaria y una cierta sensibilidad que puedan acompañar al visionado, pero que a la vez son independientes. En su escritura hay una tendencia a conceptos densos y que apenas desarrolla, en parte porque le interesan más por todo lo que pueden sugerir que por lo precisos que pueden resultar.

¹⁹ Al haberse filmado en su mayoría sin sonido directo, es frecuente durante la película que las voces de los actores prosigan en planos que ya no les incluyen y que les son ajenos.

intento de reencuadre, ella se ha quedado excesivamente esquinada. Sin embargo, la reacción del niño, entre preocupado y confundido, justifica que el plano se alargue y que pueda esbozar la fuerza de las tensiones que se están experimentando.

Un análisis de esa imagen por separado, que esté más condicionado por lo cultural, podría llevar al equívoco de resolverla simplemente por los efectos de un posible divorcio, del sufrimiento de los hijos ante las discusiones o de alguna otra interpretación que haga brotar los prejuicios del espectador. Lo esencial de la imagen insignificante está, precisamente, en contener en sí misma la negación de esas connotaciones. Hay algo espontáneo que nos coloca en la encrucijada entre el universo concreto de la película (y de la comunidad de Vermont en la que vivía Kramer) y el de la sociedad en la que se desarrolla. Por un lado, debemos descartar la lógica de la familia burguesa; por otro, tenemos que considerar la imposibilidad de desprenderse al completo de ella. Pero, a su vez, en esa misma disputa está el conflicto entre el pensamiento, que tira hacia lo primero, y lo emocional, la empatía que tiende a buscar recuerdos que nos sean familiares a esa situación. En ese sentido, la imagen insignificante no es una imagen vacía de sentido, sino una imagen que al interpretarla nos dirige siempre a una aporía: cuanto más reflexionamos sobre ella, más nos situamos en el medio de un conflicto irresoluble. Es por eso que podemos considerarla una imagen colectiva, porque no se decanta por una única perspectiva, sino que hace que colisionen una multiplicidad de percepciones.

En *Milestones* podemos encontrar otra escena que expresa de forma más visual este proceso. Se trata de aquella en la que Karen, la mujer embarazada que da a luz al final de la película, va a casa de una amiga a ver su intervención en la televisión. Al llegar otros amigos, el gato que se encuentra en la cama con Karen y su amiga se levanta y mira frontalmente la cámara.



Su mirada provoca una ruptura de la ilusión cinematográfica que no ha sido planificada, lo que lleva al espectador a decidir a qué dirigir su atención: si al gato que es ajeno al desarrollo o a la ficción que ha dejado momentáneamente de serlo.

La imagen errática, por tanto, tiene que ver con lo incontrolable –los animales, los niños, la naturaleza, la luz, el viento, etc.– y por eso mismo anula la imposición de la mirada subjetiva: el espectador es consciente de que lo que ha sucedido no ha sido obra del autor, sino de un cúmulo de coincidencias.

Por el contrario, el inserto se emplea de forma racional con la intención de enfrentar realidades e incitar a la reflexión. A Daney, tal como vimos en el capítulo anterior, le interesa la vanguardia que trabaja con el pensamiento y, sin duda, como indica en el fragmento sobre el inserto en *Milestones*, es la parte en la que el cineasta juega más con esta idea. A su vez, como sostiene Daney, el uso del inserto tiene una función generalmente violenta: se

incluyen documentos bélicos, de represión, crímenes racistas, etc. Por ejemplo, tras el intento de violación que sufre Gail, en la siguiente escena en la que tratan de consolarla, vemos unos breves planos del pene del violador golpeando la cámara que identificamos con el recuerdo traumático de Gail.



Kramer y Douglas, de esa manera, recurren al inserto para que sus espectadores –que, idealmente, se vinculan a la nueva izquierda– vean lo que no quieren mirar. «El regreso a lo real [...] como trauma»²⁰, que escribe Daney.

Esa práctica, no obstante, se asocia a las teorías de la ideología que analizamos en el anterior capítulo. El gesto de mostrar lo que no quiere ser visto está motivado por la creencia de que al revelar la realidad tal como es,

²⁰ Serge Daney, *op. cit.*, p. 86.

al desnudar la ideología que rige las relaciones sociales, ésta se debilitará y podrá ser superada. Aunque, como fue habitual en los pensadores principales de estas teorías, la crítica terminaba convirtiéndose en una mera descripción²¹. De hecho, como se puede leer en el fragmento de Daney y como confirma en la introducción de *La Rampe* a los artículos de 1975 a 1978, los insertos eran para el crítico francés la prueba de que nos encontramos ante un «mundo irrespirable»²².

También es cierto que Daney incluye en su descripción otro tipo de insertos que no se ajustan exactamente a ninguna de nuestras definiciones. Se trata de los planos vacíos de personajes que generan en *Milestones* una sensación de trance. Pese a que se refiere a ellos como «cruels», esos planos –de la naturaleza, de gestos cotidianos o, incluso, de labores como la alfarería– aparecen como horizonte político, como atisbo de aquello por lo que se lucha.

La experiencia de Jean-Luc Godard a finales de los sesenta y los setenta posee muchos paralelismos con la de Kramer. Daney, en el fragmento sobre el inserto, los vincula y, como ya hemos mencionado, se debe en parte a que su trabajo intelectual le llevó a reflexionar sobre ambos prácticamente al mismo tiempo. Godard, además, es un cineasta cuya politización repercutió directamente y fue de la mano de la de los *Cahiers du cinéma*, al igual que sucedió con su etapa posterior que se puede considerar como post-izquierdista (que no apolítica).

Previamente a la consolidación del Groupe Dziga Vertov junto a Jean-Pierre Gorin, Jean-Henri Roger y Armand Marco, Godard realizó por su

²¹ Martin Jay en “Ideología y ocularcentrismo: ¿hay algo tras el azogue del espejo?” analiza de forma sintética las limitaciones de las teorías de la ideología. En *Campos de batalla*, pp. 253-272.

²² Serge Daney, *op. cit.*, p. 70.

cuenta *Un film comme les autres*²³, en 1968, a raíz de los acontecimientos de mayo. En ella radicaliza una forma de realizar cine y, a la habitual acumulación de textos (visuales, sonoros y gráficos), incorpora una manera relacionarlos que parece arbitraria y que, incluso, por momentos imposibilita la percepción de todo lo que está sucediendo simultáneamente (como la imagen errática de Kramer). El espectador es finalmente quien experimenta los vínculos latentes y quien decide a qué dirigir su atención. Este método, que encuentra en *Un film comme les autres*, apenas se percibirá durante las películas inmediatamente posteriores (las del Groupe Dziga Vertov), en las que se impone un estilo más didáctico que explica y reflexiona sobre las relaciones entre imagen, sonido e ideología, pese a que también se juegue con la confusión y las contradicciones.

Daney, en “Le therrorisé (Pédagogie godardienne)”, escribe que en las películas del grupo²⁴, Gorin y Godard convirtieron al cine en escuela²⁵. Con ello no quiere expresar que se convirtieran simplemente en maestros que enseñaban la lección, sino que la comparación busca incidir en una forma realista de experimentar la escuela y no en una ideal. Es decir, en la que ni el profesor lo sabe todo, ni los alumnos lo aprenden todo. En la que el conocimiento se va encontrando de distintas maneras.

Es un modo muy bello de describir lo que sucede en estas películas, pero tiene el “problema” de haber sido escrito en 1976 y no haber podido ver cómo evolucionó tras ese año el cine de Godard. Para Daney, en *Tout va*

²³ Técnicamente, hasta *Le Vent d'est* (Groupe Dziga Vertov, 1969), el grupo no firmó como tal, pero también es cierto que a posteriori reclamaron como propias las películas en las que participó Godard desde *Un film comme les autres*.

²⁴ Incluye las que realizaron Godard y Roger sin Gorin y Marco: *British sounds* (1969) y *Pravda* (1969).

²⁵ Serge Daney, *op. cit.*, pp. 77-78.

bien (Groupe Dziga Vertov, 1972), *Numéro deux* (Jean-Luc Godard, 1975) e *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1976²⁶), «el apartamento familiar ha reemplazado al aula [...] Pero lo esencial permanece: gente aprendiendo la lección»²⁷. Sin embargo, lo que parece suceder en ese progreso es que –dentro de una escuela althusseriana– en *British sounds*, Godard empieza como profesor; en *Pravda*, es el delegado de la clase; en *Le Vent d'est*, forma parte del grupo de alumnos más aplicados; en *Lotte in Italia* (1969), se mantiene entre los alumnos que escuchan atentamente al profesor, pero está distraído pensando en sus relaciones amorosas; en *Vladimir et Rosa* (1971), necesita la mejor nota posible para optar a la beca que le permita seguir estudiando; en *Tout va bien*, sigue siendo aplicado, pero empieza a anteponer el ocio que le espera fuera; en *Numéro deux*, está más cerca de las últimas filas, escucha peor lo que dice el profesor y apenas le interesa; en *Ici et ailleurs*, necesita clases particulares; y, a partir de ahí, pasa de ser un mal alumno que mezcla conceptos (*Savez qui pent (la vie)* [1980]) a regresar como un caótico y apasionado profesor –que ha dejado atrás a su maestro Althusser– al que los alumnos no llegan a entender, pero por el que tienen especial simpatía (*Prénom Carmen* [1983]).

La evolución puede parecer un retroceso, pero se trata de una liberación de las formas del pensamiento encorsetado y las pedagogías tradicionales. Godard, en ese trayecto intelectual, termina siendo una suerte de Joseph Jacotot –el pedagogo en el que se centra *El maestro ignorante* de Rancière de 1987–, que en el s. XIX impulsó un método de enseñanza universal según el cual los alumnos aprendían por su cuenta, sin necesidad de ser guiados por el maestro.

²⁶ En 1975, Miéville y Godard re trabajaron las imágenes que el Groupe Dziga Vertov había filmado en Palestina en 1970 para una película que se iba a llamar *Jusqu'à la victoire*.

²⁷ Serge Daney, *op. cit.*, p. 78.

Esta revolución pedagógica se le presentó a Jacotot durante su estancia en Lovaina, donde, sin saber nada de holandés, impartió lecciones a un grupo de alumnos flamencos incapaces de comprenderlas, pues ignoraban el francés. Como solución se le ocurrió instarles a realizar un trabajo en francés a partir de la edición bilingüe (francés-holandés) recién publicada de *Las aventuras de Telémaco* de François Fénelon. Para su sorpresa, las redacciones de sus alumnos mostraban una desenvoltura inusual con una lengua desconocida. Esta experiencia le hizo cuestionar el modelo de enseñanza que imperaba en la época y llegar a la conclusión de que «se puede enseñar lo que se ignora si se emancipa al alumno, es decir, si se le obliga a usar su propia inteligencia»²⁸.

En el texto de Daney no se propone algo muy distinto, su concepción de la escuela se asemeja en ciertos puntos a la de Jacotot, pero a la vez es incompatible. En su interpretación de la «pedagogía godardiana», se mantiene la jerarquía que Jacotot trató de eliminar sin éxito. Para Daney, el cine es un mal lugar porque los espectadores son malos espectadores. En ese sentido, desconfía de la «igualdad de las inteligencias» que fue el motor principal de la utopía de Jacotot y que, a su vez, lo es de las políticas de la imagen insignificante.

Daney afirma que las películas de Godard hablan a las «paredes», se dirigen a los «muertos»²⁹ y, de alguna manera, niega que el espectador pueda encontrar un sentido en las imágenes equivalente al que experimenta Godard. Es cierto que lo expresa como un compromiso del cineasta para no plegarse ante imposiciones externas; no obstante, lo hace desde una perspectiva desesperanzada, en la que el espectador es un estorbo para el arte.

²⁸ Jacques Rancière, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, p. 12.

²⁹ Serge Daney, *op. cit.*, pp. 78 y 84.

En su obra de 1823, *Enseignement universel. Langue Maternelle*, de 1823, Jacotot analiza el papel del artista —a partir de la obra de Jean Racine— de una forma opuesta a la de Daney. Rancière, recupera esos análisis en *El maestro ignorante*, y los resume de la siguiente manera:

Modestia verdadera del «genio», es decir, del artista emancipado: emplea todo su poder, todo su arte, en mostrarnos su poema como la ausencia de otro que nos concede el crédito de conocer tan bien como él. [...] Su genio está en haber trabajado según el principio de la igualdad de las inteligencias, en no haberse creído superior a aquellos a los que hablaba, en haber trabajado incluso para los que predecían que pasaría como el café. Nos queda a nosotros comprobar esa igualdad, conquistar ese poder a través de nuestro propio trabajo. Eso no quiere decir: hacer tragedias iguales a las de Racine, pero sí emplear tanta atención, tanta investigación del arte para narrar lo que sentimos y hacerlo experimentar a los otros a través de la arbitrariedad del lenguaje o a través de la resistencia de toda materia a la obra de nuestras manos. La lección emancipadora del artista, opuesta término a término a la lección atontadora del profesor, es ésta: cada uno de nosotros es artista en la medida en que efectúa un doble planteamiento; no se limita a ser hombre de oficio, sino que quiere hacer de todo trabajo un medio de expresión; no se limita a experimentar, sino que busca compartir. El artista tiene la necesidad de la igualdad, así como el explicador tiene la necesidad de la desigualdad³⁰.

Esta forma de pensar la labor del arte es muy pertinente a la hora de reflexionar sobre la producción colectiva. Jacotot parte de la idea de que la experiencia artística es, por sí misma, colectiva. De ese modo, no necesita considerar la agrupación como el método para combatir el individualismo y reivindicar la multiplicidad de perspectivas, pues el arte ya debe haber sido pensado para compartir y avivar la expresión de lo discordante con el fin de ensanchar lo común.

³⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 41.

En una entrevista con François Albera, de 2001, Jean-Marie Straub expresaba:

En este momento prefiero *Un film comme les autres* a algunas películas del llamado Grupo Dziga Vertov. El bueno de Jeannot [Godard] seguramente no estará de acuerdo conmigo, pues le gustaría ocultar esa película, pero esa es mi opinión. Ahí hay una persona que en un momento dado se volvió modesta y se conformó con radiografiar las cosas sin interponer esquemas. Vivía en el momento y en la moda, pero actuaba sin pensar principalmente en la moda³¹.

En sus palabras se puede apreciar la semejanza que hay con lo que sostenía Jacotot sobre Racine. *Un film comme les autres* es una rareza por muchos motivos, pero uno de los principales es que es una de las primeras obras de Godard en las que su voz apenas se escucha, en las que su punto de vista no se nos impone.

La película muestra una conversación en un descampado a las afueras de París entre estudiantes y operarios de la fábrica de Renault en la que también participa el propio Godard. Salvo contadas excepciones, probablemente accidentales³², no veremos el rostro de los interlocutores. A esa situación central, se le intercalan filmaciones en blanco y negro de acontecimientos de mayo del 68 y se le superpone una voz en off masculina y otra femenina que «leen noticias, citas y elementos cronológicos de toda la historia del movimiento revolucionario y, en ocasiones, confunden las épocas»³³, que llegan a mezclarse a veces dentro de la discusión del grupo. Lo cual se completa con la reproducción de algunas canciones revolucionarias.

³¹ En Manuel Asín y Chema González, *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, pp. 164-165

³² David Faroult, *Godard. Invention d'un cinéma politique*, p. 152.

³³ *Ibid.*

Según avanza la conversación, la cámara varía sus posicionamientos. En lugar de hacerlo para tomar partido por alguna de las personas que participan en ella (lo que serviría para que el cineasta nos explicara la situación según sus intereses), se esconde entre la vegetación y termina prácticamente sin dejarnos ver al grupo en los últimos planos (¿toma partido por la naturaleza?).



La estudiante, que participa menos en la discusión, se muestra habitualmente ensimismada jugando con la hierba. Tras el extracto de la tanqueta de agua que reprime a los manifestantes, mientras sus compañeros discuten sobre la estrategia a seguir y las voces en off recitan el interrogatorio a Émile Henry tras el atentado en el Café Terminus de 1894, ella clava una pequeña paja en el suelo (y quizás trata de dibujar con ella). El anillo de su dedo anular brilla intermitentemente por sus movimientos. Una mariposa atraviesa el plano (desenfocada por su cercanía a cámara) y con una leve panorámica, que busca acercarse al nuevo foco de la conversación, ella es excluida del plano.



Comentaba Godard sobre la película, con humor, que lo que le parecía interesante, lo que le hacía feliz, era que la gente a la que se la mostraba en París «decía que era imposible tener una discusión política sobre ella»³⁴. Ciertamente, si se atiende únicamente a la parte verbal, a lo que se dice, que parece lo más relevante, la película es inaccesible, pues no hay una continuidad discursiva ni un claro enfrentamiento de opiniones. Se trata más bien de una asamblea ordinaria y no una cinematográfica. Las imágenes se mantienen igualmente opacas a una interpretación que pueda organizar esa política en bruto.

Sin embargo, no se trata de una película ingenua que simplemente romantiza el gesto asambleario o las revueltas de mayo del 68. En *Un film comme les autres*, Godard duda realmente sobre su labor como cineasta y eso le hace desconfiar de su forma de pensar y de su capacidad para educar a sus espectadores. El resultado es intuitivo y errático, pese a que también haga uso de insertos crueles de la represión, como los de la tanqueta de agua. El plano de la estudiante distraída es paradigmático de lo que sucede en la película: no estamos ante una asamblea exitosa, sino ante una en la que las voces se excluyen y los participantes se evaden, intervienen y rara vez convencen al interlocutor. En definitiva, se documenta algo imperfecto,

³⁴ *Ibid.*, p. 155.

algo sobre lo que se debe seguir trabajando y, sobre todo, algo que sigue reproduciendo las jerarquías de la sociedad que se desea cambiar³⁵. La utopía se esconde entre los defectos de la asamblea de la misma manera que el grupo acaba oculto tras la vegetación.



Tras este paso atrás (en el buen sentido), empieza a conformarse poco a poco el Groupe Dziga Vertov y la búsqueda sin respuestas de *Un film comme les autres* deja paso a la propaganda y a cierta soberbia militante.

En *British sounds*, su película sobre la New Left británica, contacta a Sheila Rowbotham porque ha leído “Women: the Struggle for Freedom” en *Black Dwarf* y quiere usarlo en una escena. Su idea, para sorpresa de Rowbotham, es que lo recite mientras en pantalla vemos a una mujer pasear desnuda y, al ser cuestionado sobre ello, responde: «¿no crees que puedo hacer un coño aburrido?»³⁶

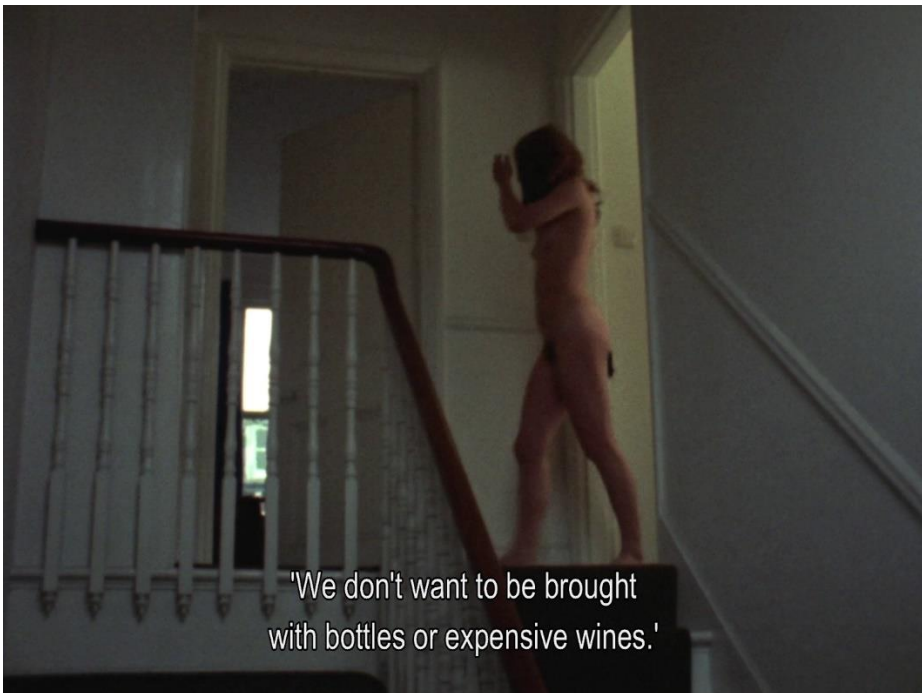
En la escena, la narración del texto de Rowbotham se intercala con la voz de un hombre que realiza comentarios a veces sarcásticos como: “análisis marxista-leninista de la posición más natural para follar”.

Por un lado, Godard pretenden vaciar de significado la imagen del desnudo femenino, hacerla insignificante por la duración del plano; por otro, al

³⁵ *La chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967), también documentaba un fracaso, el de los estudiantes que jugaban a ser marxistas-leninistas, pero desde una perspectiva mucho más cínica. Jean-Luc Godard, *Pensar entre imágenes*, pp. 134-135.

³⁶ Sheila Rowbotham, *Promise of a dream. Remembering the sixties*, p. 220

evidenciar su objetivo, consigue lo contrario y la cosifica. En esta escena no hay atisbo de la potencialidad de la imagen insignificante, porque el proceso ha sido realizado de antemano y lo que queda es una imagen que podría desaparecer, pues su función es la de ceder el protagonismo al texto.



Esto que sucede en *British sounds*, se repite habitualmente en las películas del Groupe Dziga Vertov y, en el fondo, en ellas, Godard sigue reproduciendo aquellos vicios de cineasta burgués que quería purgar con su politización.

Uno de los procesos más comunes en la filmografía del grupo es un tipo de montaje que practicaba Chris Marker en *Lettre de Sibérie* (1957) y que André Bazin calificaba como «horizontal» porque iba del «oído al ojo»³⁷. En él, el oído funciona como receptor del lenguaje verbal, que es capaz de resignificar las imágenes y poner en duda su objetividad. El ejemplo en el que se apoya Bazin es el de una escena en la que Marker monta el mismo plano tres veces, pero con tres tipos de comentarios bien diferenciados: el de un simpatizante, el de un detractor y el de una voz presuntamente objetiva³⁸.

El Groupe Dziga Vertov reproduce ese método y con él trata de negar la inocencia de las imágenes. Pero, al mismo tiempo, ese tipo de montaje niega su propia inocencia: cuando, finalmente, se ve la misma escena con el último enunciado, el cometido de éste se vuelve innegable, pues no se produce una interrogación, sino una demostración.

Hasta *Numéro deux*, en la que filma la vida doméstica de una familia en vídeo y la muestra en varios monitores filmados en 35 mm, Godard no comienza a ser consciente de lo problemática que es esa influencia sobre los espectadores y de cómo limita la potencialidad de sus políticas³⁹. También en *Ici et ailleurs*, Anne-Marie Miéville le cuestiona cómo había dirigido a una joven simpatizante de la causa palestina durante sus filmaciones en el país,

³⁷ El término horizontal se debe a que la banda de sonido se sitúa en el lateral del fotograma en el rollo de película. Su opuesto, el vertical, que es el que se produce entre imágenes, es porque precisamente los fotogramas se suceden verticalmente. André Bazin, “Letter from Siberia (Bazin on Marker)”, en *Film Comment*, julio-agosto 2003, p. 44.

³⁸ *Ibid.*, pp. 44-45.

³⁹ Kaja Silverman y Harun Farocki sostienen que en ella Godard se niega por primera vez como fuente de significado y deja que la actriz y personaje principal ocupe su lugar. En Kaja Silverman y Harun Farocki, *A propósito de Godard*, p. 240.

cómo le había impuesto la forma de declamar y cómo sus propias decisiones también habían sido condicionadas y no sólo las que él denunciaba.

En 1976, a raíz de la producción de *Numéro deux*, Godard se lamentaba de que el cine de Hollywood hubiera empezado a delegar su trabajo en el espectador y que le obligara a poner toda su atención para poder revelar los secretos que la película le deparaba (por ejemplo, se refería a que era el espectador quien elaboraba los pensamientos del personaje/actor)⁴⁰.

Numéro deux también te obliga a hacer la tarea, pero de ningún modo te obliga a hacer la tarea de la película [...] Si a partir de la imagen, piensas en ti y en tu novio, me parece bien como tarea. Pero la película deja que pienses como quieras; a lo sumo te da esquemas de pensamiento —de hecho mucho más flexibles que los que yo daba antes—, pero a eso no lo llamo tarea. Es bastante normal como tarea. Pero no te ves obligado a pensar la película, a hacerla existir. No haces existir la película: está más cerca de ti, pero sin estar contra ti, ni tu contra ella o contra los que la han hecho [...] Es para que la gente pueda hablar, algo de lo cual no estoy seguro, y hablen un poco entre ellos. Se peleen o no, el fin se habrá logrado, si es que existe un fin, cuando la gente se ponga a discutir de sus problemas, de algo en concreto, ya sea del trabajo, salario, etc., porque la película los ha ayudado⁴¹.

Aunque dirige su crítica al cine hollywoodiense, en sus palabras incluye una apreciación sobre su obra anterior y la presencia de esquemas de pensamiento rígidos. La experiencia colectiva del Groupe Dziga Vertov, en ese sentido, fue un aprendizaje para Godard que le hizo comprender que las imágenes pueden fomentar un diálogo con el espectador y no simplemente arrojarle una lección magistral. De hecho, se puede afirmar que su carrera como cineasta se impulsa en el deseo de desaprender las

⁴⁰ Jean-Luc Godard, *Pensar entre imágenes*, p. 111.

⁴¹ *Ibid.*, p. 112.

estrategias que había desarrollado como crítico⁴². No hay duda de que se mantuvo como un apasionado cinéfilo y un perspicaz analista e, incluso, llegó a terminar como un cineasta-teórico, pero su cine progresivamente fue dejando de lado la explicación y abrazando el acto de compartir.

El colectivo, la agrupación, que descubrió en 1968 y le llevó a asociarse con Jean-Pierre Gorin⁴³ y el Groupe Dziga Vertov, primero, y con Anne-Marie Miéville, después, fue su golpe de realidad⁴⁴, el que marcó su transformación de poeta solitario (que consideraba que sus espectadores no le entenderían) a maestro ignorante (que no se preocupaba por lo que entendieran).

El colectivo, como en el caso de Kramer, era incompatible con su ambición artística, pues resolvía sus inquietudes en un objetivo común que, además, le suscitaba dudas. La militancia que se exige es contraria a la interrogación y, en definitiva, a la imagen insignificante. Sin embargo, para ambos, el hecho de trabajar en colectivos fue fundamental para entender la forma en que se significan las imágenes y lo que eso implica.

En *Prénom Carmen*, escrita por Miéville, Godard interpreta a una versión ficticia de sí mismo, un director de cine llamado Jeannot que está interno en un centro psiquiátrico. Lo hace con humor, pues realmente no se comporta de forma muy distinta a como se mostraba públicamente.

Bob Dylan tuvo una idea similar para una película: la de filmarse a sí mismo como un receptor de todas las historias que se han generado a partir de él. *Renaldo and Clara* (Bob Dylan, 1978) se rodó durante la gira de la *Rolling Thunder Revue*, en el otoño de 1975 por la costa este de Estados Unidos y

⁴² Godard, eso sí, siempre mantuvo un buen recuerdo de su etapa como crítico y de sus compañeros.

⁴³ Godard en los ochenta afirmó que apenas había participado en las películas con Gorin, que su función fue más la de consejero. *Ibid.*, pp. 190-191.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 204.

Canadá. La propia gira se planteaba como una especie de feria, donde, además de diversas actuaciones musicales⁴⁵, Allen Ginsberg recitaba poesía y un reducido grupo de rodaje filmaba lo que sucedía y elaboraba situaciones entre funciones, con Sam Shepard como guionista “contratado” (aunque ni mucho menos era el exclusivo creador de las escenas). La película resultante⁴⁶ es fruto del caos, sin matiz negativo, de la gira y entrelaza lo más estrictamente documental con ficciones apenas esbozadas (y que se confunden con lo autobiográfico). Sin embargo, invierte la que sería la lógica del documental, en la que al documento se le añaden comentarios explicativos, que podríamos considerar ficciones, en el sentido de que intentan moldear el relato en bruto. En *Renaldo and Clara*, son los documentos (las canciones en directo) los que aportan un cierto orden y una perspectiva para abordar el elusivo sentido de las ficciones. Pero la selección de canciones montadas (especialmente de Dylan) son igualmente opacas al análisis o, incluso, ven como el significado que se las presuponía se altera en contacto con la situación.

En una escena, Renaldo (Bob Dylan) intercambia con el prófugo Lafkezzio (Harry Dean Stanton) a «la mujer de blanco» (Joan Baez) por un caballo. De fondo se escucha el ensayo de una versión de “If you see her, say hello”, en la que se altera la última estrofa:

*Sundown, yellow moon, I replay the past
I know every scene by heart, they all went by so fast
If she's passin' back this way, most likely I'll be gone*

⁴⁵ A las del propio Dylan, con la cara pintada de blanco o con máscaras, había que sumar las de Joan Baez, Ramblin' Jack Elliot, la compañía de Scarlett Rivera, T-Bone Burnett, Mick Ronson, etc. así como actuaciones ocasionales de músicos como Joni Mitchell.

⁴⁶ Nos referiremos al primer montaje, de casi 4 horas, y no al recortado que se distribuiría debido a la mala recepción del primero.

*But if I'm not, just let her go, it's best that she stays gone*⁴⁷

Esos versos, que contienen las características paradójicas de Dylan, resumen la estructura de la película: recuerdo el pasado, pasó tan rápido que apenas lo pude atrapar. Godard se quejaba de que las producciones de Hollywood obligaran a hacer la tarea de la película, pero *Renaldo and Clara* lleva esa idea a su límite como si de una obra estructural se tratara. El único hilo que parece poder unir las escenas es lo que el propio espectador conoce de Dylan, Baez y sus vidas privadas. La escena del trueque sucede, por ejemplo, después de uno de los momentos con mayor carga autobiográfica, en el que la mujer/Baez, vestida de novia, pregunta a Renaldo/Dylan: «¿Cómo habría sido si nos hubiéramos casado?». Él responde que no cree que hubiera cambiado mucho y ella contesta que «quizás». Entre pregunta y respuesta, hay un plano extraño en el que la mano de ella coge el vaso de licor que tiene él y se lo cambia por una pequeña copa.



⁴⁷ «Puesta de sol, luna amarilla, recuerdo el pasado / me sé cada escena de memoria, todas pasaron tan rápido / si ella regresa por aquí, seguramente yo me habré ido / pero si no es así, deja que se vaya, es mejor que permanezca habiéndose marchado». Mientras que en la versión de *Blood on the Tracks* los dos últimos versos son así: «If she's passin' back this way, and I sure hope she don't / Tell her she can look me up. I'll either be here or I won't (si ella regresa por aquí, y estoy seguro de que no lo hará / dile que puede buscarme. Puede que esté aquí o no)»

Esta escena está filmada como un documental, nada fue escrito para ella y estuvo marcada por la visita a Mama, quien obligó a Baez a probarse el vestido de novia. La conversación, igualmente, hasta donde se conoce, fue improvisada. Shepard relata cómo el equipo asistió a la escena sin tener claro si se trataba del «peor melodrama del mundo o [...] la mejor confesión cara a cara que se ha filmado nunca»⁴⁸.

De esa manera, la idea de colectivo en *Renaldo and Clara* se parece mucho a la que tuvo William Greaves en *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*, con la diferencia, eso sí, que la *Rolling Thunder Revue* se mantenía unida por un concepto artístico más definido. Es decir, dentro de la variedad de propuestas, todas pertenecían a un ámbito cultural común o, al menos, cercano. Dylan, como Greaves, operaba como un generador de caos: instaba al grupo a realizar lo que consideraran sin que ninguno de los miembros supiera muy bien qué era lo que pretendía él. Shepard consideraba esa indefinición como la cualidad fundamental del arte dylaniano:

Si se resuelve un misterio, el caso se archiva. En este caso, en el caso de Dylan, el misterio no se resuelve nunca, de modo que el caso sigue en marcha. Sigue produciéndose una y otra vez. Durante años y años. ¿Y quién es este personaje de todos modos?⁴⁹

A diferencia de Kramer y Godard, que consideraron que unirse a un colectivo les ayudaría a reformarse, a abandonar su formación burguesa; Dylan pensó que el grupo podía servir para cuestionarse a sí mismo. Finalmente, Godard y Kramer comprendieron que militando con otros no eran capaces de abordar el problema principal: ellos mismos. Dylan, que en

⁴⁸ Sam Shepard, *Rolling Thunder: con Bob Dylan en la carretera*, p. 104

⁴⁹ *Ibid.*, p. 106.

Renaldo and Clara nunca se siente integrado en el colectivo, entendió que el colectivo no le iba a salvar, pero sí que iba a colaborar a mostrar todos sus defectos.

Cuando uno ve la escena entre Baez y Dylan (y Mama) puede percibir que él está incómodo. El montaje es igualmente nervioso; antes del plano en el que Baez cambia el vaso de licor hay uno muy breve de Dylan en el que coge su copa y rompe la continuidad. Asimismo, si nos fijamos en la esquina inferior derecha del plano de los vasos, podemos ver el cigarrillo de Dylan temblando en su mano.

Se trata de una imagen que condensa el conflicto entre el individuo y el colectivo: lo que uno no quiere mostrar y el resto siente necesidad de ver. Esa tensión se resuelve en un plano vacío, insignificante (seguramente por eso fue montado), que sirve para interrumpir la respuesta a la pregunta de Baez, postergarla y romperla con una sentencia elusiva. Pese a todo, los movimientos de las manos que se registran muestran la verdadera respuesta latente, la violencia del silencio y lo íntimo colisionando con lo público. Como demuestra ese plano, lo insignificante sirve para desarticular los mecanismos de defensa de la razón.

Es por eso que el uso de la imagen insignificante se debe entender como una práctica contraria a las tendencias intelectuales e industriales de la época. Por supuesto, la maquinaria hollywoodiense fue un faro al que oponerse, como expresaba Godard. El problema es que esas críticas al poder de las imágenes conllevaban una desconfianza respecto a lo visual. Ya hemos visto cómo la perspectiva y los mecanismos de la cámara suscitaron numerosos debates entre los pensadores del cine, pero la crítica a los peligros de la visión fue mucho más allá, especialmente en Francia y estuvo fuertemente relacionada con la presencia de lo ideológico. En ese contexto es en el que la imagen insignificante toma sentido como una

resistencia de lo visual que puede desarmar las lógicas discursivas imperantes.

3.2. Salir del cine

En 1975, la revista *Communications* publicó un número dedicado al psicoanálisis y al cine que incluía, entre otros, un texto de Roland Barthes titulado “Salir del cine”.

Martin Jay en *Ojos abatidos*⁵⁰, de 1993, indaga sobre la progresiva sospecha en torno a la visión que fue instalándose en los pensadores franceses del siglo XX y su papel para comprender el mundo. Al analizar a Barthes, Jay regresa sobre “Salir del cine” y lo enlaza con la producción intelectual de la crítica cinematográfica francesa:

La «resistencia al cine» mostrada por Barthes [...] debió estimarse idiosincrásica, aunque sólo fuera por la notable unanimidad de las opiniones expresadas en el número de *Communications* donde se publicó por vez primera. La invitación a especular sobre las implicaciones del psicoanálisis para el cine despertó en una amplia variedad de pensadores una hostilidad contra el medio *per se* cuya intensidad resultaba sorprendente. No sólo era evidente en los textos escritos por críticos no cinematográficos, como Félix Guattari y Julia Kristeva, sino que también podía detectarse, con diversos grados de ferocidad, en los debidos teóricos que dedicaron todas sus energías profesionales a escribir sobre cine, como Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Thierry Kuntzel y Raymond Bellour. Barthes no fue el único pensador francés de la época ansioso por «salir del cine»⁵¹.

⁵⁰ Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 346

Jay analiza cómo la politización de la crítica en los sesenta llevó a que el predominio de la fenomenología y de la percepción terminara cediendo ante el privilegio de la significación⁵². Asimismo, Godard, al reflexionar sobre el papel de la crítica cinematográfica en la época en la que él la ejerció, defiende que lo que se primaba entonces era lo perceptivo.

En la época de la *Nowvelle Vague*, no leíamos la imagen. Y eso se ve claramente en los primeros artículos de Truffaut. Él pasó de la visión a la lectura a medida que fue dejando de ser analfabeto. Antes de eso, describía, simplemente se servía del lenguaje, decía “hace esto, hace aquello”, era muy visual, por eso fue en mi opinión uno de los mejores críticos que haya existido. [...] La crítica era una indicación, una hoja de ruta, un horario. Era comunicación. Era algo tan nuevo que tuvo éxito. No podía durar⁵³.

Obviamente, la crítica anterior no era el paradigma que se puede insinuar en los planteamientos de Jay y Godard. Ya hemos analizado algunos textos del momento señalado y hemos detectado igualmente jerarquías que tienen que ver con los procesos de significación. De hecho, Jay cita a André Bazin como el impulsor de la fenomenología cinematográfica y sostiene que la pérdida de presencia de su forma de analizar tuvo que ver, además de por su muerte en 1958, con su vinculación a medios católicos y, en definitiva, a cierta consonancia entre sus postulados y la religiosidad⁵⁴. Es probable que, al ser los movimientos políticos de los sesenta eminentemente anticlericales, esta razón fuera de peso, aunque, como veremos en el siguiente capítulo, lo religioso encontró maneras de convivir con lo político y pensadores más asociados a lo eclesiástico que Bazin, como Michel de Certeau, adquirieron

⁵² *Ibid.*, pp. 347-350.

⁵³ Jean-Luc Godard, *Pensar entre imágenes*, p. 203.

⁵⁴ Cita, por ejemplo, que uno de sus seguidores, Amédé Ayfre, era sacerdote. Martin Jay, *op. cit.*, p. 348.

su reconocimiento intelectual en los momentos de mayor presencia de la política en la cultura.

Al contrario de lo que mantienen Jay y Godard, la sensación es que la evolución de la crítica no estuvo marcada por un giro drástico, sino que fue un proceso orgánico. Es decir, que la preferencia por la semiótica no sólo iba de la mano de las tendencias intelectuales francesas, sino que ya se podía percibir en un estado embrionario en los textos de *Cahiers du cinéma* de los cincuenta. Godard lo expresa de un modo polémico al afirmar que Truffaut empezó a leer las imágenes según «fue dejando de ser analfabeto».

Lo que sí es evidente es que, a partir de mediados de los sesenta, la semiótica fue conscientemente una de las corrientes principales de la teoría cinematográfica. Aunque, como señala Jay, se puede identificar que tras 1968, se empezó a nutrir de la crítica ideológica, lo que finalmente desembocó en las llamadas a salir del cine⁵⁵.

Bien es cierto que Barthes, en su texto, no habla de salirse del cine a mitad de la película o de no entrar, sino de la experiencia post-fílmica que, incluso, se asemeja a la que describe Nathaniel Dorsky en *El cine de la devoción*⁵⁶. La diferencia principal entre ambos es que Dorsky considera ese momento como algo que puede volverse emancipador, mientras que Barthes lo

⁵⁵ *Ibid.*, p. 354.

⁵⁶ Dorsky expresa la sensación de vulnerabilidad e intimidad compartida que experimentó tras una proyección de *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1953). Nathaniel Dorsky, *El cine de la devoción*, p. 23. Del mismo modo, Barthes describe unas sensaciones similares, el placer de cierto entumecimiento y relajación. En Roland Barthes, *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, p. 350.

identifica con una «hipnosis», una manipulación de la que debemos aprender a distanciarnos⁵⁷.

Una de las figuras principales de esa tradición semiológica en el cine fue Christian Metz, quien participó en el número de *Communications* sobre psicoanálisis y cine con un texto titulado “El significante imaginario”. El cual es un ejemplo de la influencia de lo ideológico en su trabajo.

El pensamiento de Metz, por otro lado, se caracteriza por un constante progreso, por una teoría que se mantuvo siempre en proceso de ser definida y que se fue contradiciendo según se sucedieron los ensayos. Su obra que precede a 1968 está marcada por un intento de neutralidad científica en el que Metz trató de revelar los mecanismos según los cuales se desarrollaba la experiencia cinematográfica y descodificar las unidades básicas de significación⁵⁸. Como sucedía con Bazin y en los primeros años de *Cahiers du cinéma*, su posicionamiento intencionadamente apolítico le valió numerosas críticas, especialmente desde *Cinéthique*⁵⁹. Pero, más allá de su relación con la crítica ideológica, ya en esos años, desde la cinefilia, se cuestionaron sus análisis por distanciarse del objeto de estudio. Así lo expresaba el propio Godard en una entrevista de 1967:

⁵⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 354-355. La manipulación que señala, por otro lado, no tiene nada que ver con la emocional que denunciaba Ernie Gehr respecto a una película de Charles Chaplin, sino que hace referencia a la ideología.

⁵⁸ Martín Jay, *op. cit.*, p. 351-354.

⁵⁹ Como señala Jay, Michel Cegarra en 1970 realizó para *Cinéthique* un extenso análisis de las teorías de Metz en el que denuncia que uno de los principales defectos de sus planteamientos hasta entonces residía en su equiparación entre cine y narración, que excluye el resto de elementos que componen el hecho cinematográfico. Michel Cegarra, “Cinema and semiology”, *Screen*, vol 14, nº 1-2, primavera-verano de 1973, páginas 129-188.

Metz [...] es un caso extraño. Además, es el más simpático, porque él realmente va a ver las películas y le gustan. Pero, al mismo tiempo, no entiendo muy bien qué es lo que quiere. Parte del cine, pero muy pronto se va en otra dirección. Luego, de vez en cuando, vuelve al cine, pero se desvía de nuevo sin darse cuenta. Si se tratara de una investigación en la que el cine fuera sólo una herramienta, no me opondría, pero, si es el propio objeto de la investigación, ya no lo entiendo. Me parece que esto no es simplemente una contradicción, sino un antagonismo⁶⁰.

Sin embargo, la influencia de la semiología en el cine de Godard es patente, *Numéro deux*, por ejemplo, se muestra como una investigación sobre las relaciones entre los distintos significantes y las construcciones de significado. Lo que sucede es que Godard aplica una semiología que se establece a partir del medio cinematográfico, a diferencia de la que desarrolla Metz que va de la lingüística al cine. Es por eso que el teórico francés se encuentra con numerosos escollos, como al tratar la doble articulación del lenguaje en el cine⁶¹.

Por otro lado, la relación de *Numéro deux* con la semiología explica a su vez la diferencia entre el cine del Groupe Dziga Vertov y la obra posterior de Godard. Al analizar la película, Gonzalo de Lucas se detiene en el plano en el que abuelo de la familia, con los genitales a la vista, rememora cuando la

⁶⁰ Jean-Luc Godard entrevistado por Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni, "Lutter sur deux fronts. Conversation avec Jean-Luc Godard", en *Cahiers du cinema*, n° 194 (octubre de 1967), p. 22

⁶¹ En lingüística, la primera articulación hace referencia a los morfemas (la unidad mínima de significado) y la segunda articulación a los fonemas (unidad mínima carente de significado). Metz sostiene que el cine carece de la segunda articulación, porque en el cine la distancia entre el significante (la imagen) y el significado (lo que representa la imagen) es demasiado corta, lo que impide que el significante pueda fragmentarse en un equivalente al fonema. Así lo explica en un texto de 1964, Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, pp. 86-88.

Internacional le envió a Buenos Aires a repartir octavillas, pero al quedarse dos días en Singapur, tras múltiples vicisitudes, tiró las octavillas en una zona rural donde las personas que las recogieron no entendieron nada porque no comprendían el idioma en el que estaban escritas.

En el relato del abuelo, Godard resume su etapa maoísta y los problemas estéticos del cine político: el cineasta parece sentir que sus filmes con Gorin fueron como las octavillas en español que el abuelo lanzó a los campesinos javaneses, que ese cine de lenguaje o sobre el lenguaje era incomprensible para sus hipotéticos espectadores, signos indescifrables o de un idioma sólo inteligible para Gorin y Godard, *Poto y Cabengo*. Godard asumió desde entonces que el cine siempre será incomprensible fuera de sus formas (relaciones de imágenes y sonidos, *sonimage*) y que no hay lenguajes ajenos que se deban incrustar, que el texto debe venir después, nunca antes⁶².

Numéro deux inaugura de ese modo la vertiente teórica del cine de Godard⁶³, que convive con el trabajo sobre las imágenes insignificantes. Su cine tras 1975 asume esa tensión: la del investigador (que se interroga sobre las imágenes, los sonidos y sus relaciones) y el cinéfilo (que filma por el propio placer de hacerlo). En ninguno de los casos trabaja ya como un crítico que traduce al lenguaje verbal lo que sucede en la película y, aunque su versión más teórica eclipsa a la otra (al menos en el estudio de su obra), en *Numéro deux* se pueden apreciar numerosos planos que ponen en cuestión el sistema que se está elaborando. Como sucedía en *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, hay un momento en el que la abuela pela patatas y, para sorpresa del espectador, también lo hace torpemente. Pese a que nada

⁶² Gonzalo de Lucas, “Soñé que mi película se hacía paso a paso bajo la mirada, como un lienzo de pintor eternamente fresco”, en *Revista Lumière. Internacional Godard*, p. 107.

⁶³ De Lucas prosigue afirmando que ese plano inicio el camino hacia *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

nos indica que ella sí que tenga experiencia cortando patatas, en este caso parece que tiene más que ver con la incomodidad de ser filmada realizando esa tarea. En un momento dado, levanta la vista y mira a cámara esperando aprobación de quien filma.



Esa incomodidad resulta igualmente sorprendente si se tiene en cuenta que todos los actores adultos de la película aparecen en alguna ocasión desnudos sin que eso afecte, aparentemente, a su interpretación. De esa manera, Godard establece una diferencia entre la imagen que violenta al espectador y la imagen realmente violenta, la que provoca y la que desde la acción asume las violencias latentes. Esa segunda imagen, que tiende a lo insignificante, aparece más relacionada a los esbozos narrativos que regresan a su obra ya en los setenta, pero, sobre todo, a partir de los ochenta. Metz, en sus estudios, privilegió el estudio de la parte narrativa y otorgó a las historias un papel fundamental en la transmisión del cine al espectador, lo cual le llevó a rechazar el análisis de las producciones *underground*.

Una de las particularidades más notables de los filmes modernos es que casi siempre son muy comprensibles: difieren en ello de ciertos filmes experimentales, cascadas de imágenes gratuitas y anárquicas sobre un fondo de percusiones diversas, rematadas por un texto vanguardista y ampuloso. Por el contrario, las historias «emancipadas» que los mejores filmes modernos a veces llegan a

contarnos encuentran caminos muy directos para hacerse entender, y suscitan suficientes resonancias verdaderas, recuerdos propios y comunes a todos (que se convierten en otros tantos esquemas analógicos en la intelección del filme) como para el espectador un poco avezado los entienda más rápidamente que los relatos convencionales de la producción comercial, cuya trivialidad declarada —y por otra parte muy real— no excluye (sino que, por el contrario, multiplica) diversas contorsiones de guión, marcadamente anunciadas y aun así improbables, que no se asimilan de inmediato porque difieren demasiado de las «figuras» de la vida cotidiana⁶⁴.

Tras 1968, esa preocupación por la comunicabilidad del cine, por su forma de contar historias, deja paso a la denuncia de la ideología que se esconde tras lo que parece arbitrario. Martin Jay expresa que ese cambio está marcado por un «temprano interés en Brecht [...] y la rápida asimilación de las ideas althusserianas y lacanianas en los estudios de cine»⁶⁵. Asimismo, la evolución del pensamiento de Metz fue de la mano del debate perspectivista y, en “El significante imaginario”, repite muchas de las ideas que ya hemos analizado en los anteriores capítulos.

La actitud de Metz en este texto se asemeja a la de Daney en los artículos de 1976 sobre Godard y Kramer, pues está marcada por una profunda melancolía. La primera mitad de los setenta para los pensadores del cine fue la de una derrota que los llevó a renunciar a aquello que habían amado.

Amé al cine. Ya no lo amo. Lo amo aún [...] El cine sufrirá «persecución», pero este empeño también supone una reparación (la postura de saber es a la vez agresiva y depresiva), una reparación de forma específica, típica del semiólogo: *restitución* al cuerpo teórico

⁶⁴ El texto es de 1966. Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, p. 243.

⁶⁵ Martin Jay, *op. cit.*, p. 351-354.

de aquello que arrebataron a la *institución*, al código ahora «estudiado»⁶⁶.

Como sucedía con los analistas de *Cinéthique*, el cine está sentenciado por un pecado capital que es anterior a él. En el fondo, este viraje en la teoría cinematográfica francesa, pese a estar condicionada por la politización del 68, no hace más que sumarse a la sospecha de los intelectuales de distintos ámbitos y tradiciones que recopila Jay en *Ojos abatidos*.

Aunque las definiciones de la visualidad varían de un pensador a otro, resulta claro que el ocularcentrismo despertó (y continúa despertando en muchos sectores) una desconfianza generalizada. La crítica de Bergson a la espacialización del tiempo, la celebración de Bataille del sol cegador y del cuerpo acéfalo, el definitivo desencanto de Bergson con el ojo salvaje, la descripción de Sartre del sadomasoquismo de la «mirada», la fe atenuada de Merleau-Ponty en una nueva ontología de la visión, el descrédito del yo propiciado en Lacan por el estadio del espejo, la apropiación de Lacan realizada por Althusser con vistas a una teoría marxista de la ideología, las diatribas de Foucault contra la mirada [gaze] médica y la vigilancia del panóptico, la crítica de Debord a la sociedad del espectáculo, la vinculación de Barthes entre la fotografía y la muerte, la excoiación de Metz del régimen escópico del cine, la lectura doble de Derrida de la tradición filosófica especular y de la mitología blanca, el ataque de Irigaray al privilegio de lo visual en el orden patriarcal, la afirmación de Levinas de que las raíces visuales de la ontología son un impedimento a la ética y la identificación de la posmodernidad con la forclusión sublime de lo visual enunciada por Lyotard ponen en evidencia, por decirlo suavemente, una palpable pérdida de confianza en el que antaño fuera «el más noble de los sentidos»⁶⁷.

Es difícil explicar exactamente qué hay detrás de esa coincidencia ocularfóbica. Jay arroja algunas hipótesis que considera parciales, como la

⁶⁶ Christian Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, pp. 90-91.

⁶⁷ Martin Jay, *op. cit.*, pp. 440-441.

de que se trata de un siglo condicionado por la desmitificación de la Ilustración, que estuvo estrechamente relacionada con la visión y sus metáforas⁶⁸. Por supuesto, afirma que en la mayoría de los casos la crítica fue pertinente y planteó «preguntas importantes e inquietantes sobre el estatus de la visualidad en las tradiciones culturales que han dominado Occidente»⁶⁹.

Si atendemos a los ejemplos vinculados al cine que hemos analizado, su desconfianza suele estar vinculada a la naturaleza incontrolable del ojo. Las llamadas a salir del cine, marcadas por un cierto puritanismo, se deben a que ahí dentro se puede ver cualquier cosa.

En otro texto, Jay compara precisamente los sentimientos ocularfóbicos con la condena a las imágenes por parte de distintas tradiciones religiosas.

Desde un punto de partida agustiniano, el deseo ocular debe ser condenado porque nos distrae de la misión de escuchar la palabra divina que está en las Escrituras, pero para aquellos de nosotros que no estamos tan seguros del poder de aquella palabra, la vista puede tener una función más loable. Como un estimulante de la insatisfacción, por abierta que pueda estar a la manipulación, también es la fuente de un anhelo por algo mejor⁷⁰.

En la conclusión de *Ojos abatidos*, Jay finalmente expresa el deseo de que su investigación pueda servir, a partir de la reivindicación de la vertiente positiva de la dialéctica de la ilustración, para «salvar algo entre los escombros»⁷¹.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 341-342.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 342.

⁷⁰ Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, pp. 271-272.

⁷¹ Martin Jay, *Ojos abatidos*, p. 444.

Los acontecimientos de finales de los sesenta movilizaron a una porción nada desdeñable de los artistas y les obligaron a posicionarse contra su propio reflejo. La respuesta de unos cuantos de ellos fue la de abandonar la dinámica artística en la que se encontraban y buscar maneras de participar políticamente. En el caso del cine eso suponía salir del cine como acto puramente artístico y, obviamente, rechazarlo como producto de consumo y entretenimiento. La agrupación y la producción colectiva se convirtió en una solución óptima para abandonar el individualismo burgués que les había caracterizado. En muchos de los casos, este acto fue performativo y, al calmarse los vientos de la exigencia política, se regresó a la comodidad de la vida anterior. Esto último no es lo que sucedió con los artistas que hemos analizado.

La *Rolling Thunder Revue* fue el segundo tour de Dylan desde 1966. Un año antes en 1974, realizó una gira con The Band que también se limitaba a Estados Unidos y Canadá. Entre finales 1965 y 1973, Dylan se recluyó en una vivienda en el campo con su familia de entonces, Sara Lownds y sus hijos, en Woodstock. En su autobiografía, Dylan relata ese periodo como un refugio de tranquilidad hasta que se descubrió su dirección⁷². Musicalmente, tras la publicación de *Blonde on Blonde* (1966⁷³) y el accidente de moto de 1966, su obra también buscó darse un respiro con proyectos más modestos con pocos instrumentos y con numerosas *covers* de canciones de otros artistas (a excepción de las colaboraciones con The Band). *New Morning* (1970) probablemente es el disco más representativo del periodo, incluye composiciones pensadas para una obra teatral del poeta Archibald MacLeish y se puede percibir esa ligereza del encargo no entregado. El retiro de Dylan terminaría, entre 1974 y 1976, con una etapa de fervor

⁷² Bob Dylan, *Chronicles. Volume one*, pp. 116-117.

⁷³ Grabado en 1965.

creativo en la que realizaría *Blood on the tracks* (1975), *Renaldo and Clara* y *Desire* (1976).

Kramer, tras las dificultades que tuvo con Newsreel por la producción de *Ice y People's War*, se unió a una comunidad libertaria en Vermont y hasta 1975 no finalizó *Milestones*, que se convirtió en su obra capital.

Godard, tras 1968 y conocer a Jean-Pierre Gorin, empieza a delegar en su trabajo y entre 1970 y 1975 se desarrolla su periodo menos prolífico desde que se hizo cineasta. Tras ello llegó *Numéro deux* y, con ella, la consolidación de una forma de pensar el cine en su carrera que ya nada tenía que ver con sus etapas anteriores. Incluso Harun Farocki llegó a expresar que Godard fue el único cineasta que tras 1968 no volvió a hacer las mismas películas⁷⁴. Hemos abordado a Dylan, Kramer y Godard en la primera parte del capítulo a partir de su relación con el colectivo, pero no hay duda de que, además de verse influidos por las agrupaciones que intentaron llevar a cabo, esas etapas con un menor número de obras acabadas fueron fundamentales para entender su obra. Quizás no se trate de salir del cine porque es un mal lugar, sino de tomarse un descanso, de ser improductivos (a todos los niveles posibles). En ese sentido, la imagen insignificante puede ser más pertinente en el arte –políticamente– que las denuncias de los intelectuales de la época y, en última estancia, se trata de algo que salvar entre los escombros de la revolución no consumada.

⁷⁴ Kaja Silverman y Harun Farocki, *A propósito de Godard*, p. 10.

4. Devoción

Por lo general la vuelta religiosa al origen acompaña la adaptación no solo de la experimentación utópica de la cotidianeidad sino también de su instalación en el tiempo. La fidelidad a la inspiración de los comienzos mantiene entonces lo que precisamente se pretendía conjurar, es decir, el desmoronamiento del sueño de cambio dentro de la banalidad ordinaria. [...] La historia de las órdenes religiosas o de las comunidades utópicas del siglo XIX, la trayectoria –más reciente– de los movimientos anti-institucionales de los años 1960-70, o el movimiento ecológico contemporáneo pueden ofrecer algunos ejemplos, entre muchos otros igualmente disponibles, de esta reabsorción de la radicalidad utópica en las formas de experimentación colectiva. Al mismo tiempo que no consiguieron su objetivo, constituyeron o constituyen, a través de una (re)movilización creyente de la memoria, polos de innovación religiosa y de modernización social y cultural.

Danièle Hervieu-Léger¹

Estas palabras de Hervieu-Léger describen uno de los ciclos cruciales en la elaboración de una estética y es lo que sucede con las políticas de la imagen insignificante. Los impulsos emancipadores y los arrebatos de movilización colectiva conviven con ejercicios de introspección en los que se elabora un sentimiento que trasciende la inmediatez, como acabamos de ver con Dylan, Kramer y Godard. En el fondo esos retiros siguen siendo políticos, pero al distanciarse de la acción, por momentos, se vuelven religiosos. Ernie Gehr, tal como vimos², describía una de sus experiencias como espectador a partir de unos reflejos en un charco de agua sin relación alguna

¹ Danièle Hervieu-Léger, *La religión, hilo de memoria*, pp. 241-242.

² En el segundo capítulo, p. 134.

con la pelea o persecución que protagonizaba la escena. Hasta ahora hemos descrito este tipo de situaciones desde su potencialidad más terrenal (con la excepción de unas breves menciones al cine de Michael Snow), sin embargo, en ese mismo comportamiento hay una búsqueda de una cierta espiritualidad.

Esta forma de acercarse al cine a través de sus cualidades inefables –casi místicas– ha sido poéticamente ilustrada por Nathaniel Dorsky en *El cine de la devoción*³. En ese texto, Dorsky elabora una relectura del cine, a partir de obras canónicas, centrada en los momentos en los que la insignificancia encuentra su sentido en la experiencia religiosa o, en sus propias palabras, en la devoción.

Aunque este texto se sitúa cronológicamente lejos de nuestro objeto de estudio, el germen de esas ideas ya se encontraba en el trabajo cinematográfico de su autor y de otros cineastas afines desde finales de los años sesenta. Sus películas fueron especialmente fértiles en el desarrollo de la imagen insignificante, pues depuraron y convirtieron en centrales aquellos detalles que les habían afectado de las “grandes” obras cinematográficas.

4.1. Devoción de la imagen insignificante

En 1970, Ernie Gehr realizó *History*, una película filmada sin lentes en la que el cineasta colocó una tela negra sobre el obturador de la cámara y fue acercándola a distintas fuentes lumínicas. El resultado es una obra en la que

³ Texto que se fue gestando a raíz de diversas intervenciones como lector invitado en la academia y que tomó una primera forma en una conferencia en marzo de 2001 que sucesivamente se fue revisando con cada publicación.

el movimiento del grano y los procesos químicos que intervienen en la práctica cinematográfica son los protagonistas.

Michael Snow declaró, a modo de hipérbole, que esta era «al fin, la primera película de la historia»⁴. Más allá de la *boutade*, es cierto que, al llevar al extremo algunos de los objetivos que se habían identificado con el cine estructural, se había llegado a un grado de depuración tal que, por primera vez, se trataba estrictamente de la película, como material, la película, como obra. No había recursos, atajos o esquemas que condujeran a pensar sobre los procesos fílmicos, sino que estos se mostraban completamente desnudos al espectador.



Contrariamente a la hoja de ruta estructural/materialista de Gidal, esta película abría el camino de la devoción, que ya había estado presente en muchas de las obras estructurales.

⁴ En P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down*, p. 207.

Entre 1969 y 1971, Gehr realiza *Still*, una película a priori menos radical que *History*. En ella, podemos ver el plano de una calle con tráfico desde la ventana de un bajo de Nueva York, tal y como relata Fred Camper:

De alguna manera, la escena parece seleccionada aleatoriamente: uno ve a través de la calle unos cuantos edificios y escaparates, uno de ellos con un pequeño cartel que dice «Furniture» y otro en el que se lee un gran «Soda-Lunch». La cámara se encuentra en un ángulo muy bajo de la calle, lo que impide que uno equipare su vista con el encuadre [...] y de hecho sugiere que la composición no es para nada especial. La película tiene ocho partes determinadas por la duración de bobinas de entre 100 y 400 pies: las cuatro primeras son de 3 minutos cada una y silentes, y las cuatro últimas de unos 11 minutos cada una e incluyen sonidos de la calle. Éstas empiezan y acaban, separadas por cola negra, sin tener en cuenta el movimiento de los coches o de los peatones —aunque Gehr escenificó algunos pequeños incidentes—. La principal intervención de Gehr consiste en que todas las secciones, salvo la última, poseen una doble exposición, cada una de esas bobinas está filmada dos veces. Y como la cámara apenas se mueve entre las dos exposiciones, las fachadas de los edificios y los coches aparcados siguen viéndose como algo sólido. Pero los objetos que se mueven —los coches y los peatones— aparecen como fantasmas, como sombras casi transparentes. [...] Vista por separado, la exposición individual de la última parte puede parecer banal. Pero la «lección» de las partes anteriores transforma esta escena mundana. En ella uno se da cuenta de la desconexión profundamente alienada de la acción, de la forma en que el encuadre selecciona sólo una parte de una realidad más amplia y de la naturaleza inestable de los objetos en el cine. Es como si Gehr, de manera aparentemente improvisada, [...] hiciera que las elecciones arbitrarias del cine fueran visibles, de forma que sus superposiciones ponen en entredicho nuestras convicciones respecto a la película y su registro de un pasado monolítico. Por lo que, cuando vemos la última parte con una única exposición, no sólo sentimos hasta qué punto es transitoria y limitada nuestra percepción de esta calle aparentemente eterna, sino lo horrible y casi claustrofómicamente empobrecida que es nuestra visión. Irónicamente, esto hace que la mente proteste, que imagine nuevas superposiciones y que comience a ver todos los objetos no

como cosas sólidas, sino como impresiones de luz, tal y como son en nuestras retinas⁵.

Sus sensaciones respecto al tipo de encuadre, su singularidad e incluso su banalidad, nos remiten a los destellos de *Une femme douce*, donde una cierta incomodidad del plano y una reconocida arbitrariedad facilitaban que los detalles insignificantes que componían la escena transformaran nuestra percepción de lo que estaba sucediendo. En *Still*, esa circunstancia, que también estaba en las vistas Lumière, se ve dilatada por la duración de los planos, lo que, en palabras de Gehr, invita al espectador a «vagar libremente alrededor del rectángulo e ir más allá del simple reconocimiento superficial de una calle, de formas, contornos, colores, ritmos, acciones, etc.»⁶.



⁵ Fred Camper, “View Master. Review of three films by Ernie Gehr, *Still*, *Table*, and *Untitled* (1977)” [Consulta: 20-06-2023]: <https://www.fredcamper.com/Film/Gehr1.html>. Traducción (revisada con el original) en *Revista Lumière* [Consulta: 20-06-2023]: http://www.elumiere.net/especiales/erniegehr/ernie_gehr_9.php

⁶ En Scott MacDonald, *A critical cinema 5. Interviews with independent filmmakers*, p. 384.

El llamativo efecto de la última parte es un ejemplo perfecto de lo que Dorsky entiende por devoción:

La palabra “devoción”, tal y como yo la uso, no tiene por qué referirse a la encarnación de una forma religiosa específica. Más bien es la apertura o la interrupción que nos permite experimentar lo que está oculto, y aceptar con nuestro corazón una situación dada. Cuando el cine lo consigue, cuando subvierte nuestra absorción en lo temporal y revela las profundidades de nuestra propia realidad, nos abre a un sentido más completo de nosotros mismos y de nuestro mundo. Está vivo en forma de devoción. [...] La devoción no es una idea ni un sentimiento. Nace de la vastedad y de la profundidad de nuestra visión. Desde la oscuridad, detrás de toda luz, esta vastedad permanece en el ahora. Revela nuestro mundo. Es humilde y precisa y, aun así, pese a ser tan penetrante, no es sólida. [...] Cuanto más se expresa una película de una manera intrínseca a su propia naturaleza auténtica, más puede revelarnos a nosotros. De forma similar, cuanto más nos abrimos y estamos dispuestos a contactar con las profundidades de nuestro propio ser, más participamos en la devoción⁷.

En el final de la película de Gehr, al vernos condicionados por las sobreimpresiones anteriores, somos mucho más receptivos a las cualidades de la luz, de modo que nos afectan íntimamente y provocan ese sentimiento de duda respecto a nuestra comprensión de la realidad que comentaba Camper. Los reflejos en los cristales de los escaparates y de los coches se equilibran con el movimiento de los cuerpos sólidos en lo que a nuestra atención respecta. De esa manera, como escribía Rousseau sobre Vermeer, «nada es mero detalle y, al mismo tiempo, todo es signo»⁸.

Gehr no buscaba únicamente ese ejercicio tan ilustrativo sobre los procesos de la visión y de la práctica cinematográfica, sino que pretendía mostrar la

⁷ Nathaniel Dorsky, *El cine de la devoción*, pp. 18 y 55-56.

⁸ En el primer capítulo, p. 24.

vida en una ciudad desde un pequeño recuadro de realidad que podía ver desde su mesa de trabajo en la Filmmakers' Cooperative, por entonces en Lexington Avenue⁹. Esta premisa es igualmente relevante en el desarrollo de la idea de devoción, pues en estos cineastas existe una preocupación recurrente por los ciclos vitales, los cambios de estación, la vida que brota y el conflicto entre la naturaleza y la intervención humana, que se intensifica en las ciudades. Algo que no resulta evidente en *Still*, pero que P. Adams Sitney reivindica:

Un tramo de Lexington Avenue [...] no parece el lugar indicado para saludar la llegada de la primavera. Sin embargo, entre la cuarta y la quinta sección, [...] justo cuando empieza la parte sonora, un árbol, que había permanecido sin hojas hasta entonces, en el borde [izquierdo] del inamovible encuadre, se ha llenado de hojas. Sólo en la última parte veremos otro árbol, en el borde derecho, también frondoso y que hasta ese momento se había mantenido oculto en la sombra¹⁰.

Aquello que brota entre el asfalto y el cemento produce una fascinación en estos cineastas que buscan documentar la resistencia de la naturaleza en la ciudad. Se trata, asimismo, de una decisión que se relaciona con las tendencias políticas del momento.

Durante los sesenta y setenta, un grupo relevante de personas de la contracultura en Estados Unidos se organizaron en comunidades alejadas de las grandes ciudades. Incluso el propio Dylan, como vimos, a finales de los sesenta se recluyó junto a su familia en una casa en Woodstock, lejos de la civilización.

⁹ En Scott MacDonald, *op. cit.*, p. 379-378.

¹⁰ P. Adams Sitney, *op. cit.*, p. 204.

En Francia, pese a que su repercusión fuera mucho menor en la cultura popular, tras Mayo del 68 creció significativamente el número de personas que, inspiradas por sus homólogos estadounidenses, abandonaron la ciudad para unirse en comunidades rurales enfocadas en el autoconsumo y en el rechazo del modo de vida de la sociedad industrial¹¹. La relevancia del fenómeno en ambos países, que estuvo influenciada por una renovada vigencia de las experiencias de Henry David Thoreau, afectó profundamente al pensamiento de la época y, consecuentemente, al de una porción importante de cineastas. Ya no simplemente de forma directa, como fue el caso de Jonas Mekas, que tituló a una de sus películas como la obra germinal de Thoreau: *Walden* (1969). Ni siquiera porque los cineastas vivieran en unas condiciones similares, como fue el caso de Kramer durante la realización de *Milestones* en la comunidad de Vermont; el de Stan Brakhage, que vivía en una cabaña en medio del bosque con su familia¹²; o, incluso, el del propio Dorsky, que entre 1966 y 1971 se fue a vivir junto a Jerome Hiler a una casa frente al lago Owassa, una experiencia que quedó documentada en *Hours for Jerome* (Nathaniel Dorsky, 1966/70-82). La contribución que más nos interesa es precisamente cómo se volvieron comunes unas preocupaciones fundamentalmente ecológicas y cómo se reprodujo una cierta «reabsorción de la radicalidad utópica en las formas de experimentación colectiva», como expresaba Hervieu-Léger.

Ya hemos mencionado que la obra en color de Bresson está marcada por un sentimiento catastrofista que se hace patente en *Le Diable probablement*, o

¹¹ Bertrand Hervieu y Danièle Léger analizan algunas de estas comunidades y su tendencia a una cierta religiosidad en *Des communautés pour les temps difficiles. Néo-ruraux ou nouveaux moines*, de 1983. Si se desea profundizar en el tema, se trata de un tema central en sus investigaciones que ha protagonizado una parte importante de sus libros y artículos.

¹² Como se puede ver en la visita que le realiza Mekas en *Walden*.

que una preocupación similar motiva las obras de Snow o Wieland. Tampoco es una premisa ajena a Kramer ni a Godard, aunque, como sucede en *Still* con la visión, aparece eclipsada por la exuberancia con la que se tratan las relaciones humanas; y, por supuesto, es una cuestión central en el cine de Huillet y Straub, entre otros muchos. Igualmente, no es casual durante esos años que esos mismos cineastas dieran una renovada importancia –en algunos casos, sorprendente– a lo religioso, como sucedía en las comunidades «neo-rurales», cuya supervivencia en el tiempo iba ligada a una adopción de comportamientos que podríamos considerar religiosos: una creencia utópica común, una organización y regulación de las tareas, la «aceptación de una vida austera, caracterizada por el trabajo y la penuria relativa», etc.¹³

Bresson, habitualmente estudiado desde su inclinación religiosa, parecía haber dejado atrás esos temas religiosos hasta que, en los setenta, recuperó un guión que tenía guardado en un cajón desde hace veinte años¹⁴ y realizó su única película junto a *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) que no se ubica en el tiempo contemporáneo¹⁵: *Lancelot du Lac* (1974), que se inicia tras la fallida búsqueda del grial. Del mismo modo, Snow, como ya hemos mencionado en el segundo capítulo, reconoció haber incluido sus preocupaciones religiosas en *Wavelength* y *La Région Centrale*¹⁶, mientras que la denuncia de la catástrofe ecológica llevaba a Wieland a regresar a un idílico pasado anterior al efecto de la industrialización en el paisaje canadiense¹⁷. Menos evidente

¹³ Danièle Hervieu-Léger, *La religión, hilo de memoria*, pp. 127-134.

¹⁴ Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 327.

¹⁵ Si no contamos el desfase de poco más de diez años entre el tiempo de *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (Robert Bresson, 1956), que se ubica durante la Segunda Guerra Mundial, y el de su realización.

¹⁶ Entre las páginas 122 y 124.

¹⁷ En las páginas 126 y 127.

es lo que sucede en la filmografía de Kramer, donde lo religioso se siente más por su ausencia, pero que se vuelve notable si se comparan los nacimientos de *Milestones* y de *Naissance* (1981): el parto real en comunidad de la primera, con toda la energía colectiva que se genera, frente a la falsa e individual representación del nacimiento que se realiza en la segunda, donde se constata «la ausencia de una idea utópica compartida»¹⁸. Más inesperado es el caso de Godard, que en 1984 realizó *Je vous salue, Marie*, su interpretación contemporánea del embarazo de la Virgen María, donde la naturaleza juega un papel protagonista¹⁹. Luego está el ejemplo paradigmático de Huillet y Straub, cuya coherencia entre ética, estética, compromiso y forma de vida fue un ejemplo de esa reabsorción de la radicalidad utópica, ya que su propia forma de proceder se presentaba como un modelo a seguir que, además, incluía un marcado sistema de regulaciones. En lo estrictamente cinematográfico, si bien abordan lo religioso desde su habitual materialismo, cabe destacar *Moses und Aron* (1975), donde no sólo adaptan la inacabada obra bíblica de Arnold Schönberg, sino que alteran su método para filmar los “milagros” que se narran, como cuando el bastón se convierte en serpiente y la cámara sigue al animal con un movimiento inusual en su cine. Algo que les recuerda a los planos de caballos del inicio de *Kentucky Pride* (John Ford, 1925) y sus necesarios reencuadres. Un gesto que tiende a lo documental, pero que se

¹⁸ Bernard Eisenschitz, *Punto de partida. Entrevista a Robert Kramer*, p. 69.

¹⁹ En realidad, desde inicios de los ochenta, en su filmografía, la naturaleza aparece más habitualmente como un “personaje” independiente y trascendente que en su obra anterior, donde era poco más que un decorado (a excepción de *Un film comme les autres*, que como hemos visto en el anterior capítulo, anticipaba el cine que realizaría después del Groupe Dziga Vertov).

integra en la narración sin perder su autonomía, y que la propia Huillet resume de la siguiente manera:

Todo el problema que nos planteamos en *Moses und Aron*, a saber, que no hay que permitir que las imágenes bloqueen la imaginación, está ya en Ford, desde el principio, y está presente igual que lo está el modo en que él respira. Todo lo que Ford muestra y cuenta no satura jamás la imaginación ni la realidad. Eso es lo extraordinario²⁰.

Se trata de un planteamiento muy similar al que tiene Dorsky, pues a lo largo de *El cine de la devoción* insiste en la idea de que las películas no deben ocupar el espacio del espectador ni negar la autonomía a aquello que se filma. De igual manera, coincide en lo fundamental con lo que pensaba Bresson sobre la imagen insignificante: si una imagen es completa, si no deja hueco al espectador ni a la transformación con el resto de imágenes, es «inutilizable en el sistema del cinematógrafo».

En ese sentido, por ejemplo, Dorsky critica la escena de *La Notte* (Michelangelo Antonioni, 1961) en la que Lidia (Jeanne Moreau) se ausenta de la firma de libros de su marido (Marcello Mastroianni) y acaba en un edificio derruido, donde intenta consolar a una niña que llora, se detiene a mirar un reloj roto que hay en el suelo y arranca un trozo de pared que se cae a pedazos junto al marco oxidado de la puerta. Se trata de una escena cargada de simbolismo que pretende transmitir la crisis del matrimonio sin hijos que protagoniza la película. Dorsky considera que lo que se produce es un subrayado innecesario que limita la experiencia del espectador.

Cuando la jerarquía no funciona o un elemento está desproporcionado, los cortes pierden su intensidad. La vitalidad del

²⁰ Charles Tesson, “La línea de demarcación. Entrevista con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet”, en *Cahiers Du Cinéma España*, nº 5, octubre de 2007, p. 74.

espacio cinemático se desmorona. Por ejemplo, si un corte sacrifica lo espacial o lo poético para establecer un significado literal, hay entonces una conclusión conceptual, no hay aventura, y el público tiene menos espacio para participar en la experiencia. Esta conclusión trae a la pantalla un sucedáneo de la realidad. La debilidad del momento demasiado simbólico de *La Noche* puede ser explicado desde el punto de vista de este desequilibrio. La selección de planos y cortes de esa escena está hecha sólo para simbolizar el significado. La gracia visual y la posibilidad del descubrimiento a través de la evocación abierta han sido abandonadas²¹.

Se reniega del exceso de simbolismo y, en definitiva, de producir una «experiencia vicarial» en el espectador, como definía Peter Gidal²², que le fuerce a pensar y sentir de una determinada manera; y, a su vez, se cuestiona el ejercicio posterior de explicar la película a través de sus significados ocultos y sus justificaciones teóricas. Bresson, que es especialmente verbal al respecto, al ser preguntado sobre el texto que le dedicó Sitney a su obra en 1975, “The Rethoric of Robert Bresson: From *Journal d'un curé de campagne* to *Une femme douce*”²³, respondía:

Es una aproximación original a mi obra, pero todavía habla demasiado de filosofía. Lo mejor que se ha escrito sobre mí está en un libro de Susan Sontag, *Contra la interpretación*. Esto es lo importante: contra la interpretación. Todo el mundo busca mensajes y contenidos, cuando lo importante son las formas de un arte y el misterio que éstas encierran. La crítica francesa dice admirar mis películas, pero no me gusta el modo en que lo hace. Tienden a las interpretaciones trascendentes, e incluso religiosas. Las interpretaciones son siempre insuficientes y, sobre todo, inútiles²⁴.

²¹ Nathaniel Dorsky, *op. cit.*, pp. 52-53.

²² En las páginas 95 y 96 del segundo capítulo.

²³ En James Quandt (Ed.), *Robert Bresson (Revised)*, pp. 115-141.

²⁴ Robert Bresson, *op. cit.*, pp. 373-374.

Irónicamente, el texto de Sontag al que hace referencia –“El estilo espiritual en las películas de Robert Bresson”²⁵, de 1964– tampoco es completamente ajeno a la interpretación; de hecho, profundiza en los temas recurrentes de la filmografía de Bresson hasta *Procès de Jeanne d'Arc* y los explica en relación a su sentimiento religioso. Esto no es necesariamente una incoherencia de Sontag respecto a lo que defendía, sino que prueba la dificultad de la posición contra-interpretativa en la labor intelectual y lo penetrante que es la tradición hermenéutica que se pretende superar.

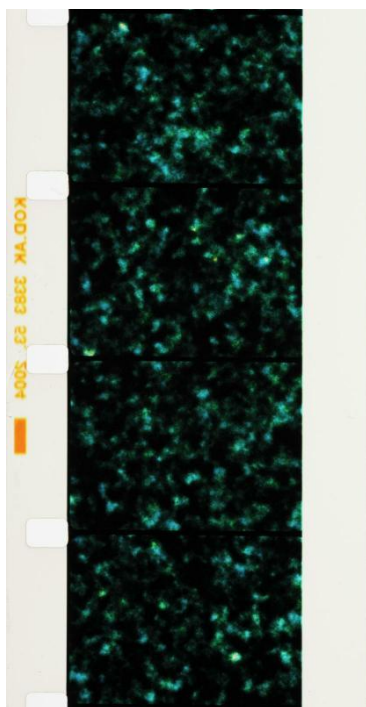
Pese a ello, resulta interesante que Bresson considere que el texto de Sitney se centra demasiado en la filosofía y que el de Sontag logra transmitir el misterio que encierran las formas. La explicación parece hallarse más en una cuestión formal: el primero, aunque es más detallista en los procesos fílmicos, se detiene sobre todo en las decisiones racionales, en la ideología de Bresson como director; el segundo, independientemente de recurrir con mayor frecuencia a interpretaciones que son ajenas a las obras, se esfuerza más por describir lo que sucede y se encuentra en más de una ocasión con que las palabras no hacen más que raspar la superficie de lo que acontece en pantalla. Sitney no escribe sobre aquello respecto a lo que no tiene nada que decir, Sontag deja registrado aquello que le impactó y que no sabe explicar.

La devoción, según Dorsky, tiene mucho que ver con esa pérdida de palabras. La lógica deja paso a la creencia, por eso la terminología escogida pertenece al ámbito religioso, porque el acto creativo se vuelve un salto de fe, cuyo sentido es la experiencia compartida.

Eso mismo es lo que pone en práctica el propio Dorsky en *Pneuma*, que realizó entre 1977 y 1983. La obra consiste en el montaje de rollos de película caducada de distintos fabricantes que envió a revelar sin haber

²⁵ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, pp. 235-257.

filmado en ellas. Lo que vemos es la reacción de las distintas emulsiones al proceso de deterioro de la película. Esto produce fragmentos con tonos azules, verdes, rojos, amarillos, en blanco y negro, etc. con distintos movimientos de grano.



El cineasta cuenta que empezó a recopilar estas bobinas caducadas durante un periodo depresivo en los setenta en el que no sentía el impulso de filmar el mundo que le rodeaba y que, cuando terminó de montar *Hours for Jerome* (1966/70-82) y recuperó la energía creativa, se puso a montar esos rollos de película y comprobó que revelaban una «especie de mundo interno» que tenía un efecto terapéutico en él²⁶. Ese vínculo tan íntimo con las imágenes

²⁶ En Scott MacDonald, *A critical cinema 5. Interviews with independent filmmakers*, p. 88-89.

hace que su transmisión al espectador sea una incógnita como expresa Dorsky:

Tenía esa atmósfera de los años setenta. Fue uno de mis pocos intentos de hacer una película de “vanguardia”. Si alguien dice que *Pneuma* no funciona, no hay nada que yo pueda decir. ¿Cómo puedo contradecirlo? Estaba intentando algo y, si funciona o no, depende de tu voluntad de coincidir con ello. Probé varios modos de estructurarla y esta fue la forma más honesta y vulnerable que encontré²⁷.

El planteamiento no es muy distinto al de *History* de Gehr, sin embargo, se diferencian claramente por la idea de montaje y la amplia variedad de imágenes que hay en *Pneuma*. Aunque parece que en la película de Dorsky la sucesión viene dada por el propio material y por la fascinación que siente el director por él —de ahí la cantidad de emulsiones que la forman—, el orden invita a relacionar los fragmentos de un modo peculiar: no por el contraste de los inmediatamente posteriores, sino por el recuerdo de los alejados en el tiempo. Así lo expresaba Dorsky:

Lo que era emocionante para mí es que yo sabía (al igual que cuando edité *Hours for Jerome*) que estaba trabajando con sinapsis que volverían por debajo de algunos planos después y a través de ellos. Tal y como situé los planos en *Alaya* [1976-87], sabía que un plano funcionaría por el efecto de los dos o tres planos anteriores²⁸.

Esa estructura evidencia la persistencia de las imágenes insignificantes que la componen. Cuando uno ve la película y participa de ella, los aleatorios movimientos de los colores y el grano se perciben como algo vivo y lo que se experimenta se asemeja a lo que sentimos cuando observamos protozoos

²⁷ *Ibid*, p. 89.

²⁸ *Ibid*, p. 91.

con un microscopio por primera vez o, incluso, cuando contemplamos la pequeña representación de vida marina que queda recluida en una charca cuando baja la marea.

De ese modo, la película remite a unos recuerdos de infancia, de descubrimiento del mundo, que se relacionan con lo que promulgaba Brakhage en 1963:

Imaginen un ojo no gobernado por las leyes humanas de la perspectiva, un ojo no predispuesto por la lógica compositiva, un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe conocer todo aquel objeto encontrado en vida a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en un campo de césped para el bebé que gatea inconsciente de “verde”? ¿Cuántos arcoíris puede crear la luz para el ojo no instruido? ¿Cuán consciente puede ser ese ojo de las variaciones en las ondas de calor de un espejismo? Imaginen un mundo vivo con objetos incomprensibles y resplandecientes con una variedad infinita de movimientos e innumerables graduaciones cromáticas. Imaginen un mundo anterior a “en el comienzo fue la palabra”²⁹.

Esta aspiración de Brakhage entra evidentemente en conflicto con la crítica del ocularcentrismo que hemos introducido en el capítulo anterior a partir de las investigaciones de Martin Jay sobre el pensamiento francés del siglo XX. Entonces nos hemos centrado en Christian Metz, pero dado el tema que estamos tratando, conviene regresar sobre Roland Barthes, a quien hemos mencionado de pasada, y cuyo trabajo respecto a la fotografía se relaciona vivamente con el concepto de devoción de la imagen insignificante. Además, ante una situación similar a la descrita por el cineasta estadounidense, adopta una posición diametralmente opuesta.

²⁹ Stan Brakhage, *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, p. 51.

En 1968, en un texto titulado “El efecto de realidad”³⁰, que no versa directamente sobre la fotografía, analiza la influencia de los detalles concretos, las «anotaciones insignificantes»³¹, en la práctica literaria e histórica. Se centra de ese modo en fragmentos descriptivos que son prácticamente visuales –concretamente de obras de Gustave Flaubert y Jules Michelet– y que parecen no aportar nada al significado, como las imágenes insignificantes; pero a diferencia de estas, según propone Barthes, lo que hacen es generar una ilusión, aportar una sensación de realismo, pero sin llegar a acercar «lo real», sino simplemente generar una verosimilitud.

En esa síntesis que realiza, podemos apreciar ya cómo se insinúa el sentimiento de desconfianza de Barthes hacia lo visual, que le lleva a limitar su potencialidad y a centrarse en la forma que tiene de apropiarse de la experiencia.

En otro texto de 1970, “El tercer sentido”, publicado en *Cahiers du cinéma*, analiza algunas escenas de *Ivan Groznyy I* (Sergei M. Eisenstein, 1944). A partir de ellas establece una distinción entre tres niveles de sentido: el informativo, el simbólico y un tercer sentido. La investigación le lleva a considerar el simbólico como el sentido obvio y al tercero como el sentido obtuso. El primero se identifica con lo que quiere transmitir el autor, es el sentido que trata de enfatizar; el segundo, por el contrario, es ajeno al autor y cuestiona ese sentido obvio.

[El sentido obtuso] no va en dirección del sentido (como hace la histeria), no teatraliza (el decorativismo eisensteiniano pertenece a otro nivel), ni siquiera indica un *más allá* del sentido (otro contenido, añadido al sentido obvio), sino que hace fracasar al sentido, ya que no se limita a subvertir el contenido; subvierte la misma práctica del sentido. Este sentido, el sentido obtuso, nueva y extraña práctica

³⁰ En Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, pp. 179-187.

³¹ *Ibid.*, p. 180.

que se afirma contra una práctica mayoritaria (la de la significación) surge como un gasto inútil, como un lujo; este lujo *todavía* no pertenece a la política de hoy, pero, no obstante, *ya* pertenece a la política de mañana³².

No es descabellado, por tanto, asociar el sentido obtuso con la imagen insignificante. Barthes insinúa una fuerza utópica que se corresponde con la que estamos analizando: la de que el valor político de la imagen insignificante no reside en la posibilidad de que sea apropiada por los movimientos sociales (es inútil intentarlo), sino en su capacidad para replantear las certezas sobre las que se asienta el pensamiento político contemporáneo. Es por eso que «*ya* pertenece a la política de mañana». Pese a ello, Barthes no termina de confiar en el sentido obtuso, incluso le produce una cierta angustia la idea de un todo que nunca podrá ser revelado³³. Asimismo, reniega en parte de la asociación de este tercer sentido con la imagen. En una nota al pie señala la «feliz coincidencia» de que históricamente el tercer sentido haya sido el oído y cómo el análisis se relaciona íntimamente con lo auditivo³⁴. Algo que, como vimos en el capítulo anterior, no era extraño en el pensamiento francés del siglo XX, pues su crítica del predominio de la visión iba de la mano de la reivindicación del resto de sentidos, especialmente el oído y el tacto³⁵.

De ese modo, Barthes se presenta como una figura contradictoria respecto a la imagen insignificante. Por un lado, su trabajo nos aporta numerosas herramientas para abordar el estudio de las imágenes insignificantes. Por otro, se mantuvo siempre lejos de ser un impulsor de su uso y colaboró

³² Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, pp. 62-63.

³³ Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, p. 336.

³⁴ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, p. 50.

³⁵ Como ya planteaba Jean-Louis Comolli en “Técnica e ideología”. En el capítulo 1, p. 34.

activamente para que lo visual se asociara a lo reaccionario. De hecho, en “El efecto de realidad”, termina sentenciando que lo que se produce en las prácticas realistas es una especie de regresión, pues en lugar de ampliar el campo de lo referencial, se vacía el «signo» y se hace «retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la “representación”»³⁶. Lo cual parece la antítesis de lo que escribía Rousseau sobre Vermeer: nada sería signo, todo sería mero detalle.

Bien es cierto que esa visión negativa es compleja y que, como desarrolla Jay en *Ojos abatidos*, forma parte de un cúmulo de influencias, tradiciones y posicionamientos que se retroalimentan. Sin embargo, el caso de Barthes es particularmente interesante porque, efectivamente, dedicó una parte fundamental de su obra a reflexionar sobre la imagen (fundamentalmente fotográfica), lo que desembocó en 1980 en la publicación de *La cámara lúcida*, que, sin abandonar del todo la semiótica, fue su acercamiento más personal al tema. Precisamente por ello, se puede apreciar mejor el contraste con la postura de Brakhage.

En un pasaje del libro escribe:

La fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado (el que a veces pueda afirmarse de ella que es dulce no contradice su violencia; muchos dicen que el azúcar es dulce, pero yo encuentro el azúcar violento)³⁷.

Frente al planteamiento de Brakhage, en el que el ojo ajeno al lenguaje podría liberar nuestra concepción del mundo; el de Barthes señala el peligro

³⁶ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, p. 187.

³⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, p. 141.

de una percepción no mediatizada, en la que la imagen no tiene límites y suplanta la propia realidad. Este caso extremo, de un realismo que es «absoluto», lo define al final del libro como el «éxtasis fotográfico»³⁸.

Jay resume la amarga relación de Barthes con la fotografía, que impregna gran parte de *La cámara lúcida*, a partir de ese último término:

El éxtasis, la muerte del yo centrado, aparece cuando la locura de la fotografía perfora la percepción rutinaria, culturalmente codificada, y fuerza al espectador a confrontarse con la aniquilación indialéctica, irrecuperable, ininteligible que nos aguarda a todos. No es de extrañar que la mirada [*gaze*] que va a la busca de alguna cosa sea un «signo angustioso» cuyo poder lo desborda. Examinando su imagen-repertorio al acecho de experiencias de compleción consoladoras, propias del estadio del espejo, o tratando de reunirse con el cuerpo que procura la dicha maternal, en su lugar encuentra la «muerte plana», opuesta ineluctablemente a cualquier tipo de revitalización. Pese a la evidente atracción de Barthes por la imagen fotográfica, pese a toda su apertura a las heridas dichas que ella inflige, el resultado es un lamento aterrador, una tanatología de la visión, que añade una nueva y quejumbrosa nota al coro de aquellos que se angustian por el dominio del ojo³⁹.

Hervieu-Léger, al referirse a las experiencias neo-rurales, señalaba cómo la oposición entre el «apocaliptismo» que les afectaba y el desarrollo de sus pequeños proyectos utópicos había terminado avivando un sentimiento de creencia compartido hacia su propia labor⁴⁰. Eso mismo parece suceder entre los irreconciliables posicionamientos de Barthes y Brakhage: en la dialéctica que se establece entre ambos extremos, cobra sentido el surgimiento de la devoción como práctica que absorbe esa angustia asociada a las imágenes y la convierte en un modo de crear.

³⁸ *Ibid.*, p. 177-178.

³⁹ Martín Jay, *op. cit.*, pp. 344-345.

⁴⁰ Danièle Hervieu-Léger, *La religión, hilo de memoria*, pp. 130-132.

Tampoco es algo respecto a lo que Barthes no reflexionara, pues como afirma Jay, el pensador francés consideraba que:

La sociedad maneja [la] amenaza [de la fotografía] convirtiéndola en una mera forma de arte, como ocurre con el cine, o diseminándola con tal amplitud que fuerza al resto de imágenes a huir a los márgenes, convirtiéndose en la “realidad” banal y omnipresente de la vida cotidiana⁴¹.

Por otro lado, la distinción que estableció entre el «studium» y el «punctum» de las fotografías haya resonancias en los modos de experimentar las imágenes insignificantes y, más concretamente, desde la devoción.

El «studium» hace referencia al contenido superficial de la imagen, es decir, lo que sería el tema en una vista Lumière y que, simplemente, podemos reconocer. El «punctum», que es el que más nos interesa, es el pinchazo que «perturba la inteligibilidad»⁴² del tema identificado, que produce una conmoción al espectador.

A Barthes, el «punctum» central de *La cámara lúcida*, que marca la segunda parte del libro, le sacude al contemplar una fotografía de su madre y su tío de niños en 1898, lo que le lleva a indagar sobre la esencia de la Fotografía⁴³. Antes, en la primera parte, ha analizado otros “pinchazos” más banales: unos zapatos, unos dientes, unas uñas⁴⁴... Su implicación emocional es menor con ellos y, desde luego, son mucho menos influyentes en su pensamiento. Sin embargo, desde el punto de vista de la estética son mucho más relevantes, porque no surgen del objeto íntimo, sino que despiertan esa intimidad en lo ajeno y ordinario.

⁴¹ *Ibid.*, p. 344.

⁴² *Ibid.*, p. 342.

⁴³ *Ibid.*, p. 343.

⁴⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida.*, pp. 80-100.

Para la devoción, esta cuestión es crucial, porque, aunque trabaje con las emociones individuales, busca provocar una experiencia colectiva. En ese sentido, el ejemplo de *La cámara lúcida* es preciso. La fotografía de 1898 puede ser mucho más poderosa, pero exclusivamente para Barthes o, como mucho, para sus allegados. Las otras fotografías banales que describe, por el contrario, son más generosas para producir reacciones similares o incluso infligir “pinchazos” completamente distintos.

En realidad, las fotografías banales que cita Barthes no son tales, sino que son obras de diversos fotógrafos reconocidos, pero al analizarlas evita centrarse en valores artísticos asumidos (la composición, la iluminación, el gesto, etc.) y se enfoca en detalles insignificantes que apenas llaman la atención a primera vista o que, si lo hacen, es desde una perspectiva personal.

La sucesión, guiada por el texto, va generando que, a cada fotografía, nuestra atención sea distinta y esté más sincronizada con la del autor: se nos va condicionando a ello mientras Barthes nos transmite poco a poco sus obsesiones⁴⁵.

Este simple desarrollo –que, en el fondo, se asemeja mucho al montaje cinematográfico– es exactamente a lo que se opone Dorsky, pues, como se puede apreciar, por bellas que sean las descripciones de Barthes, lo que sucede es que se imposibilita que el lector pueda experimentar su propio «punctum», sólo podrá empatizar con el del autor. De ahí surge la necesidad de plantear un tipo de montaje que esté abierto a despertar la devoción en el espectador y no sólo transmitir la del cineasta: el montaje polivalente.

⁴⁵ Las uñas habitualmente llaman su atención y no sólo en los análisis de fotografías de *La cámara lúcida*, también en “El tercer sentido” expresa su impresión ante las «gruesas uñas» de Hermann Göring en un fotograma de *Obyknovenny fashizm* (Mikhail Romm, 1965). En Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, p. 61.

4.2. Hacia un montaje polivalente

Al analizar *Pneuma*, hemos citado a Dorsky refiriéndose a las sinapsis que se producen por la forma en que está montada. No podemos referirnos a ese montaje como polivalente, no exactamente –de hecho, el propio Dorsky considera que no empezó a aplicarlo de forma precisa hasta sus películas de los años noventa–, pero la imagen de las sinapsis es muy gráfica para entender lo que sucede cuando se emplea. Además, no nos interesa el montaje polivalente como práctica ortodoxa (que trataremos de definir, dentro de la dificultad que supone), sino como fuente de inspiración para organizar las imágenes insignificantes.

Un principio básico del montaje polivalente es que entre una imagen y la que le sucede no puede haber una relación obvia. Desde luego, no una vinculada al tema que pueda generar un simbolismo evidente para el espectador. Las correspondencias o, incluso, las rimas entre planos pueden surgir de otros elementos, como sucedería en una película con montaje polivalente de su principal impulsor, Warren Sonbert:

Las combinaciones de movimientos de cámara con movimientos internos en el plano (por ejemplo, el desplazamiento de las figuras humanas o vehículos del encuadre) son las primeras [relaciones] en atraer la atención, pero después los posibles nexos parecen abrirse y se descubre que «se utiliza el contenido, el color, el movimiento, la composición y casi todos los posibles recursos analógicos por los que los planos pueden ser unidos para permitirle a la película ser coherente como unidad»⁴⁶.

⁴⁶ Miguel García, *Políticas elementales: Vida cotidiana y vanguardia cinematográfica en el Nueva York de los años 60 y 70*, pp. 166-167. La cita dentro de la cita es de John Matturi, “*Rude Awakening*, a film by Warren Sonbert”, en *Ideolects*, 1.1., junio-agosto, 1976.

Esta liberación se establece a la contra de dos modelos: por un lado, el montaje narrativo hegemónico y, por otro, el dialéctico que desarrollaron los cineastas soviéticos en los años veinte⁴⁷. La primera oposición puede resultar obvia, aunque las ideas del montaje polivalente pueden contribuir al desarrollo de producciones narrativas emancipadoras. La segunda, tiene un punto sorprendente, aunque no tanto si se piensa en Lev Kulechov o Sergei M. Eisenstein, que se asocian con un uso de la dialéctica más “inmediato” y elemental; sí si se hace en Dziga Vertov, que recurre a asociaciones más complejas o sutiles.

Dorsky y Sonbert, sin llamarlo influencia⁴⁸, reconocen que en algunos de los trabajos de Vertov ya existen nociones del montaje polivalente. Precisamente es su falta de compromiso con esas ideas, el uso de recursos de montaje más simples o didácticos y, sobre todo, su tinte propagandístico los que imposibilitan que sea una referencia del montaje polivalente. Sobre esto último, Sonbert muestra su rechazo a los usos del montaje dialéctico y denuncia cómo la sucesión de dos planos puede convertir al villano en bondadoso o viceversa⁴⁹. Más allá de su crítica concreta —que se centra en *Tri pesni o Lenine* (Dziga Vertov, 1934)—, la utopía cinematográfica de Vertov iba de la mano de la propaganda, de forma que las asociaciones entre planos no llegaban nunca a ser libres, sino que acababan siendo explicadas por la función política que se les suponía.

Esa es una de las claves del montaje polivalente, la negación de la funcionalidad: la relación entre planos no puede servir para transmitir una

⁴⁷ Scott MacDonald, *A critical cinema 5. Interviews with independent filmmakers*, p. 79.

⁴⁸ Sonbert afirma haber visto las películas de Vertov después de haber realizado sus primeras incursiones en el montaje polivalente. En Miguel García, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁹ Warren Sonbert, “Does the Avant-Garde Film Still Exist?”, en *Framework*, vol. 56, n° 1, primavera 2015, pp. 27-28.

idea preconcebida. Lo cual enlaza con el recorrido que estamos realizando por las políticas de la imagen insignificante, pero, a la vez, complica la definición exacta del montaje polivalente, pues al establecerse en negativo, queda abierto a innumerables posibilidades.

En este punto, podríamos considerar que cualquier montaje aleatorio o irracional puede ser polivalente y nada más lejos de la realidad.

En el mismo texto en el que Sonbert critica a Vertov, “Does the Avant-Garde Film Still Exist?”, muestra también su distancia estética respecto a Rivette y Brakhage. Al primero le despacha rápido a partir de la posición del cineasta francés en la industria de su país y señala que el presupuesto de cada una de sus películas podría costear vitaliciamente todos los proyectos de los cineastas de Ludlow St., lo que hace imposible que se pueda considerar como un cineasta de vanguardia⁵⁰. Más interesantes son sus reticencias contra Brakhage, porque reconoce su innovación en el campo de lo visual y recalca su influencia en la liberación de lo que podía considerarse como una imagen utilizable en el arte cinematográfico⁵¹. Sus problemas tienen que ver con su concepción del montaje. Sonbert considera que Brakhage renunció a una práctica más reflexiva y que se limitó a montar por intuición y conforme a su propia sensibilidad. Esto es lo que impide que pueda considerarse como un cineasta de vanguardia en un sentido estricto, porque no produjo una idea o una metodología que continuara, sino sólo la posibilidad de que los sucesivos cineastas imitaran su sensibilidad⁵².

Es decir, el montaje polivalente tampoco puede ser una mera expresión de la personalidad del cineasta, ni ser simplemente arbitrario. Se mueve, de esa

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Algo con lo que, según Sonbert, Brakhage no se sentiría cómodo. *Ibid.*, p. 29.

manera, en la tensión entre ser cualquier cosa y ser claramente una cosa. Como sucede con los versos libres en poesía, su forma se termina explicando por el conjunto: no hay un condicionante previo, lo que hace que la unidad sea totalmente libre (o casi), pero ésta adquiere una razón de ser dentro de la forma final, lo que permite al espectador sentir las relaciones que están en potencia de ser trazadas.

Por otro lado, en su crítica, Sonbert omite que –como sostiene Sitney– en la extensa obra de Brakhage hubo propuestas que renegaron de su estilo más característico y que alguna se acercó al montaje polivalente:

Brakhage había trabajado en su propia versión de una película puramente polivalente en 1972, cuando montó su extraordinaria *The Riddle of Lumen* [...] a partir de fragmentos de películas que había recuperado de proyectos anteriores, en respuesta a la polémica en torno a *Zorns Lemma*, de Hollis Frampton (1970). El «enigma» del título se refiere a la cuestión de qué mantiene unidos los planos, es decir, qué tienen que ver unos con otros; y la respuesta también está en el título: la luz (*lumen*). Dentro del vasto corpus de películas de Brakhage, *The Riddle of Lumen* representa uno de sus muchos intentos de calmar el poder de lo «sublime egoísta»: es decir, trascender la intensa subjetividad en el centro de su arte⁵³.

Sin embargo, *The Riddle of Lumen*, al igual que *Pneuma*, se queda en un término medio. Las imágenes se mantienen unidas por una premisa material lo suficientemente impactante como para condicionar el resto de asociaciones. En el caso de la de Brakhage, el estudio de la luz y sus diversas reacciones en el celuloide. Sitney, además, señala con criterio que, a diferencia de obras polivalentes más conseguidas, en *Riddle of Lumen* los planos no tienen la autonomía que se espera de ellos y, como sucede en

⁵³ P. Adams Sitney, *The Cinema of Poetry*, p. 200. Traducido en “Nathaniel Dorsky, Jerome Hiler y el montaje polivalente”, en *Revista Lumière* [Consulta: 15-07-2023]: <https://www.elumiere.net/especiales/dorsky/dorsyhilersitney.php>

muchas de las películas de Brakhage, el ritmo parece sólo obedecer a las decisiones del cineasta y no a lo que demanda lo filmado⁵⁴.

Sobre eso mismo escribe Dorsky en *El cine de la devoción*, aunque con toda certeza no era en Brakhage en quien pensaba:

Otro desequilibrio sucede cuando no hay nada *excepto* la perspectiva del cineasta, cuando no se permite que nada exista en la película por derecho propio. Esta obcecación elimina cualquier posibilidad de autonomía dentro de la película; la película no tiene capacidad para responder ni para resonar en sí misma. La vanidad del cineasta domina y controla. No hay libertad, no hay aire para respirar. Cuántas veces lo experimentamos en un estreno de arte y ensayo o en una sesión vanguardista⁵⁵.

En este fragmento emplea uno de los conceptos claves del montaje polivalente, al que recurre en numerosas ocasiones para intentar explicarlo: resonar. Para Dorsky, como en las sinapsis de *Pneuma*, las imágenes deben volver a la mente del espectador como un recuerdo que ha sido despertado por las relaciones latentes entre ellos.

De ese modo, empieza a aclararse lo que se entiende por montaje polivalente y se abre la posibilidad de que se emplee esporádicamente o, más bien, de que el espectador lo utilice como una herramienta analítica para comprender algunas experiencias cinematográficas.

Una primera definición del montaje polivalente sería: una sucesión de planos con vínculos radicalmente elementales –tanto que pasan desapercibidos y producen una sensación de inmanencia–, que está pensada para que no se imponga el orden lineal y que el espectador pueda trazar relaciones más complejas entre planos o conjuntos de planos no sucesivos.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁵ Nathaniel Dorsky, *op. cit.*, p. 30.

Esta definición es incompleta y está sujeta a interpretaciones heterodoxas. Para ser más estrictos, sería necesario añadir una serie de condicionantes: 1. las imágenes deben ser insignificantes, 2. no debe haber un concepto previo que las una, 3. el lugar y el tiempo son la película. Sobre el primer punto no son necesarias más explicaciones, pero sí debemos desarrollar los otros dos. Más allá de lo que hemos dicho sobre *Riddle of Lumen* y *Pneuma*, es importante recalcar la necesaria oposición respecto al cine narrativo o descriptivo para que la práctica polivalente se desarrolle en plenitud. En el momento en el que las imágenes obedecen a una función ajena a la polivalente, su potencialidad relacional se neutraliza o, al menos, se reduce. Esto nos lleva al tercer punto, el tiempo y el espacio real, el que se ha filmado, debe ser suprimido. El espectador no debe experimentar las imágenes como si documentaran un viaje o describieran un momento histórico, de ese modo en un montaje polivalente se salta de lugar y de temporalidades sin que sea posible ubicarse nunca, hasta que, como expresaba Dorsky sobre la devoción, «se subvierte nuestra absorción en lo temporal».

Es por eso que *Hours for Jerome*, la película más extensa de Dorsky, no se puede considerar exactamente polivalente, porque se ubica en el periodo en el que Hiler y Dorsky vivieron junto al lago Owassa y una parte fundamental de las imágenes registran su vida allí. Así lo describe Dorsky:

Warren Sonbert me impulsó a llegar hasta el final con el montaje. Consideraba que *Hours for Jerome* era demasiado descriptiva. Pero había algo en el material que me hizo sentir atado a su sentido de lugar (*sense of place*). Cuando te dedicas al montaje polivalente, como Warren solía hacer, y como hice yo en *Triste* [1974-96] y *Variations* [1992-98], el lugar es la película. Pero en *Hours for Jerome* tenía que

respetar el lugar geográfico. Y tenía que respetar las estaciones. Todavía sentía que estaba dando mis primeros pasos⁵⁶.

Pese a esas limitaciones en lo polivalente, *Hours for Jerome* es un ejemplo paradigmático de la capacidad evocadora de este tipo de montaje, incluso aplicado imperfectamente. La película se organiza en dos partes, la primera muestra planos primaverales y veraniegos, mientras que la segunda se centra en el periodo otoñal e invernal. El metraje fue filmado íntegramente entre 1966 y 1970, pese a que no adquiriría su forma definitiva hasta 1982, cuando Dorsky terminó de montarla.

Entre 1965, cuando finalizó *Summervind*, y 1982, Dorsky no completó ninguna película ni mostró públicamente sus filmaciones de esos años. Hiler y él, no obstante, realizaban proyecciones privadas con amigos como Sonbert⁵⁷. Esta decisión provoca que *Hours for Jerome* pueda transformar la intimidad de las imágenes en algo que compartir, en parte por esos más de diez años meditando y discutiendo sobre esas filmaciones; que Hiler fuera un influyente cineasta desconocido⁵⁸; y que, como relata Sitney, la estética de Dorsky no se viera afectada por las disputas que experimentó el cine de vanguardia durante los setenta, cuando el dominio del cine estructural —que a finales de los sesenta reemplazó al cine lírico y al mítico⁵⁹ como tendencia

⁵⁶ En Scott MacDonald, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁷ P. Adams Sitney, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁸ Hasta la década de 2010, Hiler no empezó a dar una forma acabada y a mostrar públicamente las filmaciones que realizó entre los sesenta y los ochenta. *In the Stone House* (Jerome Hiler, 2012), en concreto, contiene filmaciones del mismo periodo que *Hours for Jerome*, lo que genera un sinfín de correspondencias entre ambas.

⁵⁹ En *Visionary film. The American avant-garde. 1943-2000*, Sitney dedica un capítulo al cine lírico (pp. 155-187) en el que señala que es el producido por cineastas como Brakhage, Marie Menken, Bruce Baillie o Joseph Cornell, que produjeron un cine marcado por una poética subjetiva. Sobre el cine mítico, Sitney escribe otro capítulo (pp. 122-153) en el que

principal del cine *underground*— empezó a dar paso a una mayor presencia del contenido político y a un auge de lo teórico⁶⁰. Lo que finalmente hizo que *Hours for Jerome* coincidiera, en los ochenta, con un periodo de recelo respecto a la presencia de mensajes políticos en las obras artísticas.

En ese sentido, la relación con la política del cine polivalente —a sabiendas de que *Hours for Jerome* no lo es exactamente— es compleja. Evidentemente, nada tiene que ver con el cine que se presenta a sí mismo como político⁶¹, pero, a su vez, está claro que hay una pulsión política en su forma de proceder. *Hours for Jerome* no sólo es una reivindicación de los momentos de felicidad de la vida cotidiana y, por tanto, una llamada a conquistarlos; sino que su propia estética es política.

Es difícil para el espectador que ve *Hours for Jerome* asimilar y detener el flujo de imágenes. Los planos se escapan ante su mirada y rara vez podrá apropiarse de imágenes capitales —que atesorar— como suele ser habitual en la experiencia cinematográfica. Al contrario, lo que queda es un recuerdo efímero del momento. De ese modo, esa forma cercana a lo polivalente se opone a la lógica de consumo del cine comercial y también a la de intercambio que se plantea en propuestas más comprometidas —política o artísticamente—, en las que el espectador obtiene una recompensa a su tarea. Esta radicalidad, que plantea la experiencia del instante como la única meta, está explicada de una forma precisa en el poema “Tres limones” de Gabriel

señala a Gregory J. Markopoulos como figura central e incluye a cineastas como Jack Smith, Kenneth Anger o, incluso, algunos trabajos de Brakhage. El cine mítico, a diferencia del lírico, emplea habitualmente actores (o modelos, pues se ajustan más al término bressoniano) y trabaja sobre lo psicológico.

⁶⁰ P. Adams Sitney, *The Cinema of Poetry*, p. 198.

⁶¹ Como las producciones del Third World Newsreel, de los Groupe Dziga Vertov o Groupe Medvekiné, las películas de Laura Mulvey y Peter Wollen, las de Les insoumuses, etc.

Ferrater de 1962. En él se parte de la imagen de tres limones al sol sobre una losa y se plantea la posibilidad de apropiarse de ellos a partir de buscarles un significado. La respuesta es tajante, con mirarlos basta —«no faràs teu el joc de tres llimones a l'aspre d'una llosa»⁶²—, que, en definitiva, es una manera de negarse a ser integrados en el circuito productivo y así evitar ser absorbidos por el capital y sus leyes⁶³.

El poema termina con unos versos que describen a la perfección lo que nos sucede al ver una película de Dorsky:

Cap surt de la memòria
no abolirà la plàcida
manera de morir-se
que tenen els records⁶⁴

En eso, a su vez, se parece un poco a la (*nostalgia*) de Hollis Frampton, en la que, como analizamos en el segundo capítulo, al intentar ver la imagen y recordar las descripciones que se habían recitado, nuestra percepción se emborriona. En *Hours for Jerome* no sucede exactamente eso, sino que cada instante reclama su atención e impide regodearse en el pasado. En parte, también, porque Dorsky siente atracción por filmar juegos de luces y reflejos que elaboran imágenes complejas de identificar. Esa vitalidad del momento presente que no se puede atrapar, como afirma Sitney, es muy distinta a lo que sucedía con el cine lírico:

⁶² «No harás tuyo el juego de tres limones en lo áspero de una losa». Gabriel Ferrater, *Les dones i els dies*, p. 80.

⁶³ Obviamente con la contradicción que implica la autoconciencia, pues expresar que no hay que apropiarse de las imágenes también es una forma de, como mínimo, tomar prestadas las imágenes para la protesta.

⁶⁴ «Ningún sobresalto de la memoria / abolirá la plácida / manera de morirse / que tienen los recuerdos». *Ibid.*

Mientras que en la mayoría del cine lírico la acumulación de imágenes estrecha y define su tema, estableciendo un campo temático y a veces dramático en el que la anticipación del espectador puede quedar confirmada o frustrada, la poesía polivalente se resiste constitucionalmente a la definición de su tema y elimina la expectativa de una temática en proceso. El resultado es la supresión del tiempo futuro en la película. Cada imagen encuentra un nuevo momento presente. Gracias al culto de Dorsky del plano monádico, es particularmente fuerte la sensación de un presente sorprendente, que reverbera con los ecos de los mundos de las imágenes anteriores. A medida que la película avanza de manera impredecible, cada nueva toma pone en juego una revisión menor, o incluso mayor, de las frágiles relaciones interiores de las imágenes y los ritmos que la precedieron⁶⁵.

Asimismo, aunque no sea una característica del montaje polivalente, en el cine de Dorsky hay otra propuesta política muy relevante y que enlaza con ese sentimiento ecológico del que hemos hablado y con la conflictiva relación con la máquina del cine estructural: la forma en la que pide que sus películas sean proyectadas.

Dorsky sólo permite que su obra pueda ser exhibida en celuloide, lo que contribuye a esa sensación de fugacidad de sus imágenes. Igualmente, es relevante a qué velocidad quiere que se proyecten, porque en lugar de proyectarlas en el estándar que trajo el cine sonoro de 24 fotogramas por segundo, solicita que se haga a una velocidad de 18 fotogramas por segundo o, incluso, sugiere que la primera parte de *Hours for Jerome* se proyecte a 18 fotogramas por segundo y la otra a 24 o que ambas lo hagan a 21 fotogramas por segundo, una velocidad muy poco frecuente en los proyectores de 16 mm⁶⁶. Esto genera un pequeño ralentí en las imágenes y un ritmo que se

⁶⁵ P. Adams Sitney, *The Cinema of Poetry*, p. 202.

⁶⁶ Scott MacDonald, *The garden in the machine*, pp. 272-273. Traducido en “Velocidad sagrada: 'Hours for Jerome', de Nathaniel Dorsky”, en *Revista Lumière* [Consulta: 15-07-2023]: <https://www.elumiere.net/especiales/dorsky/hoursforjeromemacdonald.php>

siente más relajado y amable que el que suele caracterizar el cine de vanguardia. Así lo define Dorsky:

Cuando oigo un proyector en marcha a 24 fotogramas por segundo, pienso en los aviones que despegan; pero cuando oigo un proyector a 18 fotogramas por segundo, suena como el ronroneo de un gato, por lo que busco una experiencia fílmica más doméstica, íntima y serena. No tengo prisa por despegar⁶⁷.

Esta cita la recuerda Scott MacDonald en su texto dedicado a *Hours for Jerome* que concluye poniendo el foco en la ambición política que mueve esta serie de decisiones:

Si Dorsky no puede parar la aceleración de la vida moderna, si no puede deshacerse de las máquinas, al menos puede hacer todo lo posible para ralentizar las máquinas, para utilizarlas como forma de recordarnos que nuestras opciones espirituales no tienen absolutamente nada que ver con el hecho de que vivamos una existencia urbana o rural o una combinación de ambas⁶⁸.

El cine polivalente, como sucede con las políticas de la imagen insignificante, entiende que su forma debe contribuir a ampliar las sensibilidades⁶⁹ y, a la vez, propone una búsqueda sobre aquello que precede al conocimiento, reivindica volver al origen del pensamiento y revisar todo lo que nos ha llevado hasta aquí. Por eso mismo se fundamenta primero en una oposición, como es el caso de Bresson, que empieza rechazando el tipo de actuación que se había impuesto en el cine y termina, por ejemplo, evitando el uso de música de apoyo o acompañamiento. En esa

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 273.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ En "Does the Avant-Garde Film Still Exist?", Sonbert expresa de esa manera la política que puede convivir con el arte (p. 28).

construcción en negativo se pretende llegar a lo esencial de las cosas y por ello se prescinde de todo lo que se considera innecesario.

Dorsky, al emplear el término devoción, lo que hace es asimilar la experiencia cinematográfica a la vida humana. Como sucede con Adorno, esto provoca que la estética se perciba como un paradigma y no como una herramienta política, es el lugar en el que es posible una forma de habitar el mundo que no esté condicionada por la lógica de la explotación.

5. Diario

Conocí a un hombre feliz. Un cineasta estructuralista.

Dijo: Pero no me llames así, hago más cosas.

Dijo: Te apreciamos, eres encantadora, pero no nos pidas que veamos tus películas, no podemos hacerlo. Hay ciertas películas que no podemos ver... la basura personal... la persistencia de los sentimientos... la sensibilidad a flor de piel... la indulgencia diarista... el caos pictórico... la densa *Gestalt*... las técnicas primitivas...

Carolee Schneemann¹

En realidad, no fue un hombre quien dijo esas palabras (aunque sea plenamente verosímil), sino que proceden de una anécdota con Annette Michelson, que se quedó dormida durante la proyección de las películas de Carolee Schneemann. Estupefacta por ello, la cineasta lo comentó con un amigo que era alumno de Michelson y éste le contestó que la crítica no toleraba ese tipo de películas: la basura personal, la persistencia de los sentimientos, la indulgencia diarista, etc.²

La manipulación del hecho real parece ir en contra de lo que entendemos por diario íntimo: un medio en el que el individuo relata, confiesa o recopila lo que le ha sucedido. Sin embargo, en los llamados diarios filmados³ es

¹ Fragmento narrado en *Kitch's Last Meal* (Carolee Schneeman, 1978), transcrito y traducido (tratando de respetar la oralidad), también perteneciente a su performance *Interior Scroll* (1975). Citado casi al completo en Carolee Schneeman, *Imaging her erotics. Essays, interviews, projects*, p. 159.

² Lo cuenta la propia Schneemann en Scott MacDonald, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers, Vol. 1*, pp.143-144.

³ Término que habitualmente se ha considerado inexacto.

habitual que quien filma no se limite a registrar lo que hace, sino que juegue, altere e, incluso, cree esa realidad.

En *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*, William Greaves se basaba en el *Principio de incertidumbre* porque le interesaba ver cómo reaccionaba la gente a la presencia de la cámara y cómo su propia mecánica transformaba aquello que filmaba. Los cineastas que se acercaron al género diarístico también debían sentir curiosidad por esta cuestión y, en los casos que analizaremos, renunciaron a usar la cámara como un mero receptor de la realidad, pues sabían que nunca sería así: las personas se comportan de forma distinta delante de una cámara (incluido el propio cineasta).

Es cierto que el diario escrito, por riguroso que se quiera ser con lo acontecido, tampoco es una simple transcripción, sino un relato condicionado por las circunstancias del individuo en ese momento; pero el diario filmado hace estallar esa idea de relato de una intimidad y, como veremos, muestra al individuo y su vida cotidiana a partir de una constelación de acciones y elementos diversos. Las características principales son la libertad de partir de eventos del día a día y, sobre todo, el hecho de surgir del tiempo libre. El diario se filma cuando se puede.

5.1. Indulgencia diarista / basura personal

Warren Sonbert renegó en más de una ocasión de que su cine se ajustara al término diario, pues consideraba que implicaba renunciar al montaje tras la filmación⁴. No hay duda de que el montaje polivalente va en el sentido contrario de lo que se puede entender por diario, sin embargo, su propio desarrollo se beneficia de una cierta indulgencia diarista.

⁴ P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, p. 221.

Carriage trade (Warren Sonbert, 1971) –como las posteriores películas de Sonbert– enlaza filmaciones generalmente breves de sus viajes, sus amigos y otros elementos que le llaman la atención.

P. Adams Sitney considera que sus películas no son diarios ni «líricas cotidianas», sino que, a la manera que perfeccionó Stan Brakhage, son «películas en crisis (*crisis films*)»⁵. Para Sitney, esto suponía «utilizar el cine como instrumento de descubrimiento. El cineasta comprende la naturaleza y la forma de la crisis haciendo la película. La película es una sorpresa y una revelación también para quien la realiza»⁶.

Se podría afirmar que el cine diario también va en esa dirección, aunque, como veremos, en realidad, la autopercepción y el descubrimiento son generalmente cualidades irrelevantes. La cuestión es que tampoco en Sonbert parece un hecho fundamental. Sitney lo sostiene por la búsqueda del montaje polivalente que realizó y que calmó su malestar creativo a partir de *Carriage trade*.

La principal diferencia entre Brakhage y Sonbert es la naturaleza de las imágenes. Brakhage filmaba específicamente para la película o, al menos, lo filmado determinaba formalmente el conjunto⁷. En Sonbert, la película se construye en el montaje, pero las imágenes son insignificantes y se caracterizan por una aparente indiferencia. El montaje polivalente, asimismo, es de lento desarrollo, te va introduciendo poco a poco; no como el de Brakhage, que se percibe desde el primer corte.

Es por eso que el cine de Sonbert, tras su inmersión en el montaje polivalente, se beneficia de la indulgencia diarista. Sus motivos visuales

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* p. 393.

⁷ En *Riddle of Lumen*, por ejemplo, en la que emplea imágenes desechadas de otros proyectos, las reúne por una sintonía formal.

poseen la ligereza de lo familiar, de las filmaciones de viajes, de reuniones de amigos, de eventos que se registran sin intención de darles una forma superior. Esto permite que las imágenes no detengan la experiencia de las relaciones entre ellas.

Es cierto, que en su cine se puede percibir una voluntad antropológica y que se emparenta con las vistas Lumière de «lugares exóticos» o «en movimiento desde vehículos»⁸ o con una versión despojada de propaganda de *Shestaya chast mira* (Dizga Vertov, 1926). No obstante, eso se evidencia a posteriori, durante el desarrollo, lo que vemos es una sucesión de planos sin continuidad espacial y temporal, no especialmente impactantes y que sentimos unidos porque alguien los filma y, en definitiva, vive esa vida.

Por tanto, lo que comparte con el cine diario es la posibilidad de filmar cualquier cosa de cualquier manera. Es decir, sin estar condicionado por una firme idea estructural. Luego Sonbert escoge entre esos planos que, obviamente, tienen una cierta uniformidad al surgir de los intereses del cineasta y en el montaje compone el conjunto en busca de una objetividad que le aleje de lo diarístico.

En una secuencia de *Carriage trade* vemos: 1. una mujer hablando con un comerciante en el mercado y, de pronto, quien filma empieza andar lateralmente y descubrimos el resto de puestos del mercado hasta sincronizarnos con el movimiento de otra mujer; 2. la vista desde un tren que se asemeja al movimiento de cámara anterior; 3. un autobús londinense que realiza el mismo movimiento, pero que lo percibimos desde un plano fijo; 4. El plano desde el interior de un autobús londinense (mismo movimiento de los dos primeros planos); 5. un mercado que vamos descubriendo por el mismo movimiento lateral del primer plano; 6. un

⁸ Miguel García, *Políticas elementales: Vida cotidiana y vanguardia cinematográfica en el Nueva York de los años 60 y 70*, pp. 158-159.

cártel de neón en alfabeto árabe; 7. una calle en obras con maquinaria; 8. sandalias colgadas en una tienda; 9. un bebé durmiendo en un cochecito; 10. un plano que se acerca a las sandalias colgadas; 11. una mujer y un hombre riéndose y jugando que procede del metraje de *The Bad and the Beautiful* (Warren Sonbert, 1967); 12. una vaca mirando a cámara y, con una panorámica, el resto de vacas que están pastando; 13. una persona jugando al pinball; 14. otra panorámica de las vacas; etc.

Se puede apreciar lo que vimos en el capítulo anterior de que el movimiento es lo primero que nos hace relacionar los planos y cómo poco a poco se van trazando otros vínculos como la repetición de temas –ya sea evidente, como la repetición espacial, o a partir de lo que sucede, como “jugar”–. Lo que parece inútil es explicar la secuencia a través de un significado común. En parte porque cuando empieza a asentarse una manera de interpretar la sucesión, ésta se detiene y toma otro camino.

La utopía del proyecto polivalente de Sonbert, en su búsqueda de la objetividad, corre el riesgo de fomentar –como las políticas de la imagen insignificante– un solipsismo radical, pues no existe mayor verdad que la que experimenta el espectador durante la proyección.

Sarah Kofman en *Cámara oscura de la ideología*, de 1973, regresa sobre la metáfora de la cámara oscura que había protagonizado los debates perspectivistas. Como señala Martin Jay, tras analizar los usos de Karl Marx y Sigmund Freud, se decanta por el de Friedrich Nietzsche⁹.

Kofman dedicó parte de su trabajo intelectual a estudiar el empleo de las metáforas que realizó el pensador alemán, por lo que comienza con una advertencia sobre la imposibilidad de extraerlas de su contexto, porque en muchos casos obtienen su sentido al confrontarse con otra serie de

⁹ Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, pp. 258-259.

metáforas¹⁰. Finalmente, lo que destaca –a partir de un complicado juego de conexiones entre metáforas– es que Nietzsche emplea la de la cámara oscura, precisamente, para desmontar los valores de claridad y de verdad:

Nietzsche toma de la metafísica una metáfora que implica el sistema de oposiciones que la caracteriza y generalizándola consigue desplazar los valores tradicionales al mismo tiempo que efectúa una lectura sintomatológica y diferencial: aunque todos tengan su cámara oscura propia, resulta que una cámara no es igual a otra: la del pintor es superior a la de la ciencia, porque no pretende que su oscuridad se tome por claridad¹¹.

¿No recuerda a lo que escribió Theodor W. Adorno sobre Bertolt Brecht y Samuel Beckett¹²? Más adelante volveremos sobre la utilidad del pensamiento de Adorno en relación a la negación de la verdad totalizadora. Pero, respecto al pensamiento de Kofman, Jay deduce que se termina negando la posibilidad de una «visión colectiva» o «intersubjetiva»¹³. Que es el riesgo que corren las políticas de la imagen insignificante.

Jonas Mekas, que sí se reconoce como un cineasta que realiza diarios, comparte con Sonbert la libertad por el tipo de plano. Aunque le añade también la libertad del uso del sonido¹⁴, de la edición¹⁵ y de la velocidad de filmación.

¹⁰ Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 59.

¹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹² Capítulo 2, p. 96.

¹³ Martin Jay, *op. cit.*, p. 259.

¹⁴ Sonbert a partir de *Carriage trade* renuncia al uso de sonido hasta *Friendly Witness* (1989).

¹⁵ Pese a que monta la mayoría de secuencias en cámara, el orden entre ellas sí que se realiza tras filmar (aunque en algunos casos Mekas dijera que era aleatorio, como al inicio de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* [2000]).

Walden (Jonas Mekas, 1969), subtitulada *Diaries, notes and sketches*, es uno de los paradigmas de su trabajo como cineasta. En la película, Mekas monta fragmentos que fue filmando durante su vida diaria¹⁶. Algunos registran eventos de cierta relevancia (como una boda), otros pueden ser calificados de ejercicios o entretenimientos fílmicos (como el *time lapse* del faro cerca del inicio de la película) y otros son simplemente acontecimientos banales y cotidianos.

Formalmente, estas filmaciones comparten una negación del tiempo fílmico como reflejo del real. A la permanente fragmentación de las secuencias, que se perciben a partir de una multiplicidad de planos brevísimos, se suma la no correspondencia entre las velocidades de filmación (16 ó 18 fotogramas por segundo) y de proyección (24 fotogramas por segundo). Esto produce que la realidad se sienta acelerada.

Esta forma de filmar, pese a inconfundible, se ha considerado también banal y, en definitiva, marcada por la indulgencia diarista. Josep M. Catalá, en un análisis retrospectivo de la obra de Mekas, sostiene que se enmarca dentro de la estética de la irrelevancia y analiza críticamente su trabajo como cineasta:

Mientras que hoy sigue siendo interesante leer los diarios de Mekas, es prácticamente imposible ver *Lost, Lost, Lost* o *Walden* y no descubrir al poco tiempo la debilidad estética de las imágenes que se suceden en la pantalla, el indudable valor testimonial de las cuales está constantemente en entredicho a causa de su tratamiento fragmentario¹⁷.

¹⁶ No vamos a analizar su relación con la obra de Henry David Thoreau, pues ya ha sido extensamente estudiada. Por ejemplo, uno de los mejores análisis es el de Scott MacDonald en *The garden in the machine* (pp. 229-236).

¹⁷ Josep M. Catalá, “El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI”, en Efrén Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, p. 311.

Catalá reproduce el posicionamiento de Serge Daney respecto al cine *underground* y su falta de interés por no participar sobre los elementos de pensamiento¹⁸. Se apoya para ello en el texto de Peter Wollen de 1975: “Las dos vanguardias”. Pero Catalá reniega de la voluntad conciliadora de Wollen, que en última instancia anhelaba que las dos vanguardias –la del movimiento de las Cooperativas¹⁹ y la vanguardia europea de Godard y Huillet-Straub– pudieran converger²⁰. En cierto sentido, en el deseo de reconciliación no deja de haber un sentimiento de desprecio para ambas alternativas en tanto que reproduce la idea de que a la vanguardia estadounidense le falta reflexión y a la europea un mayor compromiso con los modos de producción y lo matérico. Independientemente de ello, Catalá niega la mayor y rechaza que el cine *underground* estadounidense proceda de las vanguardias artísticas de principios del s. XX –como afirma Wollen– o del romanticismo inglés del s. XIX –como mantiene Sitney– pues alega que todos ellos trabajaban sobre el significante y el lenguaje para transmitir una visión del mundo, mientras la vanguardia estadounidense de la segunda mitad del s. XX –incluye el expresionismo abstracto–, con una vocación destructiva, pretendía poner en duda el sentido de la comunicabilidad²¹. No se trata de una argumentación sorprendente, ya hemos analizado varias posturas similares que, finalmente, se resumen en que el papel del artista es el de interpretar la realidad para el espectador o lector, ofrecerle respuestas o evidenciar un problema. Es por eso que el trabajo con imágenes

¹⁸ Capítulo 2, pp. 106-107.

¹⁹ «El nombre procede de la “Film-Makers’ Cooperative”, creada en 1963 por veintitrés cineastas independientes, entre ellos Jonas Mekas», Josep M. Català, *op. cit.*, p. 335.

²⁰ Peter Wollen, “Las dos vanguardias”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, pp. 311-312.

²¹ Josep M. Català, *op. cit.*, pp. 335-339.

insignificantes, que dependen de la voluntad y la interpretación del espectador, se vilipendia en teorías que mantienen un orden jerárquico en el que el artista tiene un lugar privilegiado.

Esto se acentúa en el cine diario, especialmente en el que a la manera de Mekas se centra en la celebración del momento, lo que se entiende como una negación de la realidad social.

Al inicio de *Walden*, Mekas –acompañado de su acordeón– canta: «Me dicen que debería estar siempre buscando. Pero sólo celebro lo que veo. No busco nada. Soy feliz». Lo cual se interpreta como la postura apolítica del cineasta. El problema es que, como Schneemann, Mekas acostumbra a emplear la narración de la banda de sonido de una forma “deshonesta”, concretamente irónica o sarcástica. El alegato presuntamente apolítico lo realiza sobre la filmación de dos fotografías en blanco y negro de dos campesinos que probablemente sean sus padres²² antes de su exilio a Estados Unidos²³ y la muerte de su padre.

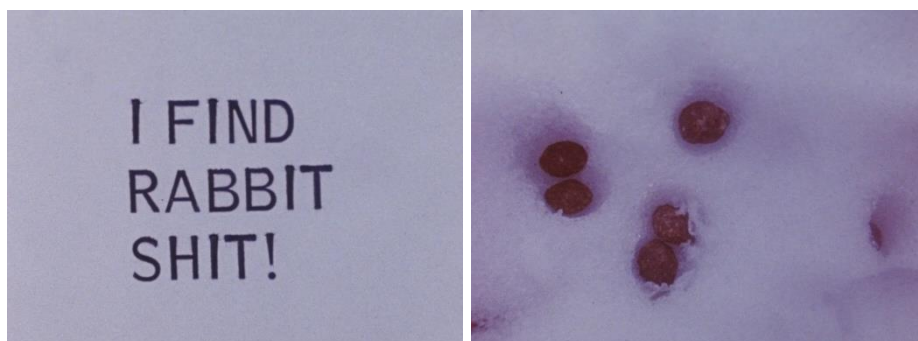


²² Ella sí es su madre, pues aparece *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1972).

²³ Mekas fue un refugiado de la Segunda Guerra Mundial que tuvo que huir de su país natal, Lituania, como antifascista que rechazaba la anexión a la URSS. En Miguel García, *op. cit.*, p. 115.

Precisamente, la experiencia traumática de su pasado, junto a su crítica del poder estetizante de la cámara, le llevó a renunciar a la filmación de hechos que repudiara y a promover con su cine una celebración de la vida que promoviera el mundo al que aspira²⁴.

En su visita a casa de los Brakhage, se produce un célebre pasaje en el que Mekas se vanagloria de haber encontrado mierda de conejo.



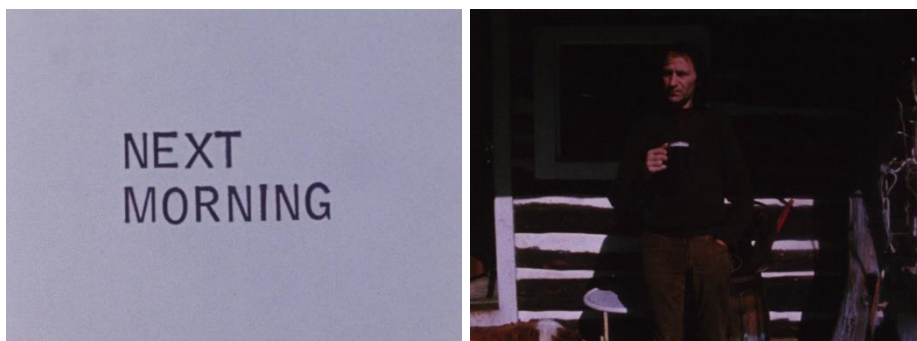
Si consideramos a *Walden* como una película sobre la elección artística, [los] retratos [de otros artistas] desempeñan un papel fundamental a la hora de definir el linaje del cineasta, pero ninguno tanto como la visita a la casa de los Brakhage en las montañas de Colorado, donde Mekas encuentra el ícono de su firma única, el regalo de su musa, la mierda de conejo –aunque su significado estaba oculto para los demás en esa época–. En su excursión a la casa de los Brakhage ha “llegado al final del camino”, donde reconoce que su empresa autobiográfica es una historia sin sentido [*shaggy dog story*²⁵]. Como todas las historias sin sentido, su objetivo es la prolongación de su narrativa, no su *telos*²⁶.

²⁴ *Ibid.*, pp. 114-119.

²⁵ El término «*shaggy dog story*», sin traducción literal, hace referencia a los relatos –sobre todo humorísticos– de anécdotas que juegan con la dilatación y con las expectativas del oyente para terminar de una forma anticlimática que ni siquiera explica el recorrido realizado.

²⁶ P. Adams Sitney, *op. cit.*, p. 87.

La secuencia de la mierda de conejo es un despliegue de medios sin precedentes en *Walden*. La música de Lili Boulanger²⁷, que dota de trascendentalismo a la secuencia; los planos de Mekas –en los que intenta derribar un tronco cortado por los castores– que filma Jane Brakaghe y que contrastan con los de Mekas; todo ello prepara para un clímax que se resuelve con unos irreverentes planos de mierda de conejo. A los que continúa, «a la mañana siguiente», un plano de Mekas satisfecho mientras se toma un café.



Esa resolución escatológica de Mekas se encuentra emparentada con la basura personal que detestaba Michelson en el cine de Schneemann. En realidad, «basura personal» es una traducción de «*personal clutter*»²⁸, que también puede hacer referencia a “desorden personal” o, la más exacta, “lleno de porquerías personales”.

Kitch's Last Meal, la película que filmó Schneemann en Super 8 entre 1973 y 1976, se centra en los últimos años de vida de su gata Kitch. La premisa era que, al tener su gata ya 17 años, Schneemann quería filmar todas sus

²⁷ “Vieille prière bouddhique”, que se graba del tocadiscos de Brakhage.

²⁸ La traducción procede de Erika Balsom, “Visiones radicales del cine”, en *New Left Review*, Segunda Época, 129, julio-agosto de 2021, p. 148.

comidas hasta que muriera²⁹. Estas imágenes de Kitch comiendo se completan con la vida doméstica de Kitch, Schneemann y Antohny McCall, —quienes estaba emparejados en ese momento—; y con los planos de un tren de carga que pasaba periódicamente. La banda de sonido, además de reflexiones de Schneemann como la del «hombre estructuralista», se compone principalmente de sonidos del día a día, entre los que destacan los maullidos y ronroneos de Kitch.

El metraje se organiza en una pantalla doble vertical³⁰, lo que fomenta las relaciones azarosas entre los eventos cotidianos.



²⁹ En palabra de la propia Schneemann en Scott MacDonald, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, Vol. 1, p. 149.

³⁰ Nos referiremos en toda ocasión al montaje digital que realizó Schneemann con la colaboración de Bill Brand y el Anthology Film Archives y que dura poco menos de una hora. Se trata de una versión diferente a la original de la época que, ni siquiera era fija y comúnmente oscilaba sobre la hora y media de duración, pero dependía de las bobinas que decidiera proyectar la cineasta (se hace referencia a proyecciones de hasta 5 horas).

Como le sucedió a Jackie Raynal con *Deux fois* (1969)³¹, el uso de Schneemann de lo obsceno fue duramente criticado³². A diferencia de Raynal, pese a que también lo emplea con una voluntad transgresora, lo obsceno se muestra como un componente indisociable de la vida cotidiana³³.

Kitch's Last Meal es intencionadamente desordenada. En esto se opone al cine de Sonbert o Mekas, que formalmente daban uniformidad a los pedazos de realidad que habían filmado, mientras que Schneemann decide evidenciar las diferencias entre planos, entre imagen y sonido y de punto de vista. MacDonald sostiene que lo que vemos es, en gran medida, lo que Kitch percibe³⁴. A lo que hay que añadir que lo que oímos muchas veces es lo que Kitch “nos cuenta” con sus maullidos.

La propuesta de MacDonald parece bastante atinada. En un momento de la película, a partir de la voz en off, se hace referencia a un texto de Sitney en *Film culture* sobre *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943) y concretamente el icónico plano de Deren mirando por la ventana con las manos apoyadas en el cristal. Como recalca la voz de Schneemann es una

³¹ Capítulo 1, pp. 70-71.

³² Scott MacDonald recuerda que *Fuses* (1967) fue calificada de pornográfica. En Scott MacDonald, *op. cit.*, p. 135.

³³ La diferencia de género es una cuestión fundamental al respecto. Ya hemos visto a Jean-Luc Godard emplear la desnudez y el erotismo como contribución a su política artística o también podríamos citar las películas de Andy Warhol y Paul Morrissey o, dentro del diario filmado, a Robert Huot masturbándose ante la cámara. Para un estudio más completo del tema, a partir del texto de la indulgencia diarista y la basura personal de Schneemann, Alisia Chase elabora un ensayo sobre la autobiografía femenina y los cómics de Julie Doucet, Debbie Drechsler y Phoebe Gloeckner. Alisia Chase, “You must look at the personal clutter. Diaristic indulgence, female adolescence, and feminist autobiography”, en Jane Tolmie, *Drawing from life. Memory and subjectivity in comic art*, pp. 207-240

³⁴ Scott MacDonald, *op. cit.*, p. 136.

imagen que se ha asociado con la idea de una persona mirándose a sí misma. Según termina su narración, en imagen vemos a Kitch limpiándose con la lengua: la imagen de una gata mirándose a sí misma.



Pese a ello, la presencia de Schneemann es abrumadora. Bill Brand, uno de los encargados de preservar la película, afirma que en el celuloide encontró manchas rojizas que asoció la menstruación de la cineasta –lo que no resulta descabellado–. Aun así, el trabajo con el material fílmico es menos impactante que el de *Fuses* (1967) o *Plumb line* (1971), las otras partes de la denominada (a posteriori) trilogía autobiográfica de Carolee Schneemann³⁵. Los gestos de Schneemann de alterar físicamente la película parecen en consonancia con lo que la crítica feminista –especialmente francesa–

³⁵ Scott MacDonald, “Carolee Schneemann’s ‘Autobiographical Trilogy’”, en *Film Quarterly*, vol 34, n° 1 (otoño 1980), pp. 27-32.

reivindicaba en los setenta. Contra el privilegio de la visión, promovían el carácter transgresor del resto de sentidos, especialmente el tacto y el oído³⁶. Por el contrario, en *Kitch's Last Meal* se minimiza lo táctil con la intención de intervenir lo mínimo posible el material, para que este se exprese por sí sólo. Es por eso la más insignificante de las tres, aunque es probable que sea la más afectada.

Los conceptos de indulgencia diarista o basura personal pueden ser empleados, a ojos del espectador, como una cierta tolerancia a que acontezcan sucesos que no están pensados para un interlocutor y que, por tanto, pueden resultar irrelevantes. Pero, asimismo, son una propuesta política que permite que la inestabilidad y lo cambiante tenga un papel fundamental en la estructura.

Precisamente porque Schneemann está implicada emocionalmente con lo que filma, no asume la tarea de explicarlo, sino que deja que la realidad se transforme por sus fricciones. Algo de lo que Anne Charlotte Robertson es su máxima exponente.

En la bobina 26 de *Five year diary*, filmada en 1983, Robertson registra el sonido de la presentación del proyecto en su universidad (Massachusetts College of Art) ante su profesor, Saul Levine, también cineasta, y otro miembro de la facultad. Ambos están interesados en la obra y no se oponen

³⁶ Esto no fue una reivindicación exclusivamente feminista, en los capítulos anteriores vimos a Roland Barthes ir en la misma línea en su texto “El tercer sentido” o a Jean-Louis Comolli en “Técnica e ideología”, y no son pocos los textos cinematográficos que en los setenta empiezan a privilegiar lo táctil o lo auditivo. Entre ellos, “Sur «Salador»” de Serge Daney, lanza directamente la pregunta sobre por qué se ha impuesto la visión sobre el resto de sentidos en el análisis del cine (en Serge Daney, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, p. 18). Sobre la crítica feminista, se puede tomar como referencia a *Speculum. Espéculo de la otra mujer* de Luce Irigaray o, de una forma más literaria, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* de Hélène Cixous.

a su forma, sin embargo, al tratar de ayudar a Robertson comienzan a preguntarle por la estructura y a cuestionar esa «indulgencia diarista».

Levine incide en la necesidad de darle un orden racional, que la película se sintiera como hecha por una persona que «ha reflexionado sobre los eventos» y que los cuenta o «bien habiéndolos entendido o como si no tuvieran sentido, pero no contando los eventos que no tienen sentido».

El proyecto, que llegaría a las 36 horas de metraje, lo empezó Robertson el 3 de noviembre 1981, primero como un diario sobre perder peso –pues había iniciado una dieta–; después para contar una historia –como le había sugerido su padre–; más tarde como un ajuar que entregaría al amor de su vida –en esos momentos, Tom Baker, actor de *Dr. Who*, al que no conocía– y, finalmente, como algo que verían sus hijos –que no llegó a tener³⁷.

Las más de 80 bobinas, libremente, van recorriendo todos esos intereses, combinándolos con los diversos acontecimientos de su vida personal, donde la cotidianeidad de su condición como persona neurodivergente se muestra sin ocultarla y sin imponerse sobre el resto de sus preocupaciones, anhelos o quehaceres diarios. Las imágenes –en las que se recurre habitualmente a la técnica del *stop-motion*– suelen centrarse en ella misma y aparecen con frecuencia su gata y, menos, su familia, pues evita filmar a otras personas. El espacio principal que es filmado es su casa y el huerto que cultiva, aunque tampoco se limita a ellos y en alguna bobina se pueden ver viajes que realizó.

Sobre estas imágenes, en la mayoría de ocasiones, incorpora un comentario que o bien está grabado por separado y después se ha montado o se ha registrado como sonido directo o se ha pensado para recitar o improvisar durante una de las proyecciones. En esas narraciones se puede ver la

³⁷ Scott MacDonald, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, Vol. 2, pp. 207-210.

influencia de lo que se escucha en la bobina 26, pero éstas no siguen exactamente las recomendaciones de Levine.

Uno de los comentarios más paradigmáticos es el de la bobina 23, que fue reelaborado tras las discusiones de la bobina 26. En ella, además de describir con naturalidad su ingreso en el hospital por una crisis nerviosa, comenta con ironía algunos de sus comportamientos esos días. Casi al inicio, explica que debido a la crisis siente que no debe comer nada que conlleve sufrimiento³⁸, que, en este caso, incluye los vegetales de los que se come la raíz, como las remolachas. Cerca del final de la bobina, vemos el plano de unas remolachas y, con sorpresa, la voz en off de Robertson declara: «me vuelve a dar por la remolacha, ¡ya me he recuperado!». Para cuando lo dice, el plano de las remolachas ya ha pasado y lo que vemos es su desayuno.



Esa situación combina lo que sugiere Levine y lo contrario. Por un lado, el comentario dota de un especial sentido a algo que parece cotidiano y que, dada la distancia en el metraje y el poco hincapié que se hace sobre ello, podría haber pasado como irrelevante. Por otro, adquiere ese sentido y esa

³⁸ Su dieta es vegetariana desde mucho antes y durante el proyecto vemos su acercamiento al veganismo y a prescindir de cualquier producto de origen animal. *Ibid.*, p. 208.

fuerza por la propia voluntad diarista de recolectar situaciones que carecen a veces de sentido o de una clara motivación.

El paso indiferente por la remolacha de repente hace brotar el recuerdo en Robertson y, con un redoble cómico, sutura esa crisis que seguía abierta.

La basura personal, el llenar el metraje de porquerías irrelevantes, al contrario de lo que han denunciado algunos de los críticos que hemos analizado, es una forma de trabajar con las contradicciones de la realidad social en la que viven.

Hemos hablado de una cierta tendencia solipsista en las políticas de la imagen insignificante que vamos a tratar de desmontar. Una de las ideas claves al respecto y que ha protagonizado gran parte de la investigación tiene que ver con la ideología. Martin Jay incide en que una de las características de las críticas ideológicas de los setenta era justamente la ausencia de crítica:

La afirmación de Althusser de que la ideología no puede ser superada —que se vuelve más perturbadora cuando se pone en evidencia la pobreza de su alternativa científica—, puede convertirse en el *telos* de prácticamente todos estos escritores. Pues si sólo vivimos en un mundo de perspectivas individuales, como sostiene Kofman; si estamos atrapados para siempre en una red de relaciones imaginarias basadas en la interpelación especular del sujeto, como asegura Althusser; si nunca podremos atravesar completamente el espejo del falogocentrismo a causa de nuestras divisiones sexuales, como da a entender Irigaray; y si la mirada a través del azogue del espejo nos muestra sólo los límites de la especularidad pura, como afirma Gasché, es difícil discernir cuál pueda ser el antídoto contra la ideología. Para decirlo de un modo levemente diferente, una vez que el “otro” de la ideología se descarta como concepto opuesto, el término pierde su aspecto crítico y llega a ser puramente descriptivo³⁹.

³⁹ Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, p. 260.

Al contrario de esto, el cine diario es un ejemplo de cómo las políticas de la imagen insignificantes trabajan sobre el concepto de transformación.

Si una imagen, contemplada aparte expresa algo nítidamente, si conlleva una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella y ella no lo tendrá sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo. (Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo.)⁴⁰

5.2. Políticas personales

P. Adams Sitney, a partir de una reflexión del cineasta Andrew Noren sobre la pertinencia del término “diario” para definir a su cine, identifica un «tono elegíaco» en las producciones asociadas al género diarístico⁴¹. Sitney cita una serie de películas de Jonas Mekas dedicadas a amigos fallecidos y otra de Warren Sonbert que incluye imágenes del funeral de su madre⁴².

Kitch's Last Meal, como hemos visto, se componía de imágenes de los últimos días de Kitch y *Five year diary* acabaría más cerca del testamento que del ajuar⁴³.

En 1982, Simone de Beauvoir publicó *La ceremonia del adiós*, una crónica de los últimos años de vida de Jean Paul Sartre que se basaba esencialmente en el diario que redactaba durante ese periodo.

⁴⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 23.

⁴¹ P. Adams Sitney, *Visionary film. The American avant-garde. 1943-2000*, p. 425.

⁴² De Mekas: *Notes for Jerome* (1978), *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1991) y *Zefiro Torna: Scenes from the Life of George Maciunas* (1992). De Sonbert: *The Cup and the Lip* (1986).

⁴³ Además de que el fallecimiento de su padre al comienzo del proyecto alteró el objetivo inicial y que algunas de las bobinas más dolorosas abordaban las muertes de su sobrina Emily o de su gata Amy.

En cierto sentido, el diario íntimo –que sería lo más ajustado a estos proyectos– no está pensado para ser compartido o no inicialmente. Ni siquiera *Five year diary*, que, pese a convertirse durante un tiempo en un proyecto de ajuar, en realidad se inició para que Anne Charlotte Robertson pudiera comprobar el resultado de la dieta que había comenzado. Tampoco fue el caso de *Walden*, que surgió de un encargo en el que Mekas empleó el material que consideró más sencillo de reunir⁴⁴.

Por eso mismo, la muerte o lo que la rodea puede ser el detonante que lleva a que se compartan algunos de estos trabajos íntimos (voluntaria o involuntariamente) y, como sucedió con Carolee Schneemann, también puede ser la motivación para empezar a filmar a modo de homenaje y de recuerdo. Pero no siempre ese es el caso e, incluso cuando lo es, si se comparten de forma voluntaria, la muerte no sirve para explicarlo en su totalidad.

Tal como vimos, *Hours for Jerome* se filmó entre 1966 y 1970 a la manera de un diario filmado y hasta 1982 no fue finalmente montada. La muerte no impulsó a Nathaniel Dorsky a mostrar esas imágenes fuera de círculos cercanos, sino un cierto sentido de comunidad artística.

En *Walden*, Mekas dice: «Hago películas, luego vivo [...] Hago películas domésticas, luego vivo. Vivo, luego hago películas domésticas». Scott MacDonald le transmite esta cita a Robertson, pues considera que se le ajusta en un sentido más literal⁴⁵. Ella –que responde explicando cómo nacieron sus diarios filmados– en sus filmaciones transmite la sensación de que necesita llevarlas a cabo para habitar el mundo.

Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* analiza de forma negativa este desdoblamiento. La crítica del espectáculo se fundamenta en su capacidad

⁴⁴ Scott MacDonald, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, Vol. 2, p. 98.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 207.

para suplantar la experiencia por una reproducción de la misma. Pese a que en los años ochenta, el situacionismo fuera irrelevante, los enunciados de Debord se mantuvieron vigentes y, en muchos aspectos, siguieron siendo proféticos.

Lo que sobrevivió al naufragio del situacionismo como movimiento político fue justamente su ataque al espectáculo, que tan bien encajaba con la denigración más extendida de lo visual en el último pensamiento francés. Así, críticos posteriores de la vida cotidiana, como Michel de Certeau, se hicieron eco de Debord al sostener que «de la televisión a los periódicos, de la publicidad a toda laya de epifanías mercantiles, nuestra sociedad se caracteriza por un crecimiento cancerígeno de la visión: todo lo mide por su capacidad para mostrar o para ser mostrado, transmutando la comunicación en un viaje visual». Despreciando una perspectiva «ícaria», de altos vuelos, sobre la ciudad, De Certeau elogiaba en su lugar al paseante que, cual Dédalo, calleja por sus espacios laberínticos. Otros autores, como Maurice Blanchot, coincidían en que «lo cotidiano pierde el poder de llegar hasta nosotros; ya no se trata de lo que se vive, sino de lo que puede verse o de lo que se exhibe, del espectáculo y de la descripción, sin que entre ello exista ninguna relación activa. Se nos ofrece el mundo entero, pero sólo con la mirada»⁴⁶.

Obviamente, las prácticas diarísticas con las que estamos trabajando no se corresponden con el “espectáculo” que denuncian estos autores. Pero las consecuencias de esa cultura, como expresa Blanchot, afectan a todos los ámbitos de la vida y los diarios filmados son un síntoma de la transformación de la experiencia.

De nuevo, nos movemos en el terreno de la crítica radical. Sin embargo, los modos de relacionarse con las filmaciones por parte de los diversos artistas ponen en cuestión el catastrofismo de estas teorías.

⁴⁶ Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, p. 326.

Dorsky estuvo más de una década proyectando con amigos las filmaciones de *Hours for Jerome* antes de montarla. *Kitch's Last Meal* se exhibía como una performance con dos proyectores y un reproductor de sonido en la que Schneemann trataba de sincronizar las 5 horas de metraje en una experiencia de aproximadamente 1 hora y media (aunque dependía de la ocasión). Robertson mostraba *Five year diary* en ambientes que reproducían las proyecciones domésticas⁴⁷ y lo hacía con un micrófono para narrar en presente algunos de los sucesos que componían las bobinas.

Por un lado, son ejemplos –especialmente el último– de la experiencia simulada; por otro, convierten el proceso creativo en algo colectivo y que se produce en presente. De esa manera, al mostrar cómo se elabora el “espectáculo” –con las máquinas en la sala– ofrecen herramientas para desmontarlo.

Miguel García, al tratar el esfuerzo por olvidar de Mekas, incide en esa concepción de que con sus diarios no trata de reproducir su experiencia, sino que ésta se presenta a cada visionado como una nueva.

Quizá se deba a esto [a su esfuerzo por no oír las voces del pasado] la insistencia del autor a subrayar el presente efímero de las imágenes; cada vez que las imágenes aparecen son juzgadas desde el tiempo presente. Como en el juego de palabras de Thoreau: “El pasado no puede ser presentado”⁴⁸.

Jean-Marie Straub, en un cuestionario que le realizó la revista *Cahiers du cinéma* en 1966, afirmó una idea compatible con este planteamiento:

⁴⁷ Lo cual se asemeja a las reapropiaciones de las *kommunalka* que se produjeron en la URSS en los setenta, en las que la cocina comunal se convertía en sala de exposiciones.

⁴⁸ Miguel García, *Políticas elementales: Vida cotidiana y vanguardia cinematográfica en el Nueva York de los años 60 y 70*, pp. 128.

Durante una película que es una película, el *flashback* no existe: siempre se pasa (ya sea en el interior mismo de una “secuencia” o bien de una “secuencia” a otra), con o sin fundido, de un plano *bioscópico* a otro plano bioscópico, es decir, de un bloque de puro *presente* condensado a otro bloque de puro presente condensado, efímero⁴⁹.

Puede resultar sorprendente en un cineasta que se ocupa testarudamente del pasado; no obstante, en su aseveración no anula al pasado, sino que niega que simplemente sea algo pasado y lo que termina reivindicando con su obra es su potencia transformadora⁵⁰.

En uno de los eventos más amargamente humorísticos de *Walden*, Mekas recuerda una excursión a Nueva Jersey –en temporada de caza– junto a su hermano Adolfas, Gideon Bachmann, Willard van Dyke y un equipo de la televisión alemana con la que Bachmann iba a grabar un documental de cómo trabaja un cineasta *underground*. Mekas narra –sobre las vertiginosas imágenes que le caracterizan– el agotador viaje en el que estuvieron hasta 3 horas dando vueltas en coche en busca de un lugar apropiado para filmar. Una vez allí, Adolfas empezó a filmar escenas para la que sería su primera película *Hallelujah the Hills* (1963), aunque a través de la narración de Mekas sentimos que está interpretando una versión estereotipada y ridícula del

⁴⁹ Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, *Escritos*, pp. 37-38.

⁵⁰ «Estamos todos sofocados en la mediocridad. Nos venden un mundo en el que cada día hay que renunciar a un sentimiento, y nos dicen que éste es el mejor de los mundos posibles. Hacer un filme sobre el pasado, en cambio, significa recordar que hace tiempo, por ejemplo, nos podíamos bañar en el río. También Marx y Engels al final de su vida hicieron estudios sobre la explotación en el antiguo Egipto, o entre los asirios, o sobre épocas en las que no había explotación, retrocediendo cada vez más en la historia». Jean-Marie Straub, “La resistencia del cine”, en *Revista Lumière* [Consulta: 11-12-2022]: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_resistencia.php.

cineasta de vanguardia para burlarse de la televisión alemana (¿estaba Bachmann en el ajo de esa burla?).

Esto sucede al final de la quinta bobina, en la que los últimos planos filmados por Mekas ya no siguen al rodaje de su hermano, sino que son planos del entorno con rápidos movimientos de cámara que los vuelven prácticamente abstractos.



En la sexta y última bobina, tras las agresivas imágenes y ruidosos sonidos de la boda de Wendy (la hija de Shirley Clark), vemos filmaciones del regreso de Mekas a Nueva York tras su viaje a Buffalo. Después de las bellas imágenes del amanecer en Manhattan y la narración del descanso que supone volver a casa, Mekas nos cuenta que ese domingo Bachmann seguía realizando su documental. Se nos muestra cómo, junto a Shirley Clark, Mekas realiza filmaciones de objetos —a través de vidrios— a la manera que lo haría un cineasta de vanguardia y después se van al parque para seguir con el reportaje. En un momento dado, Mekas nos dice con la voz en off: «me cansé de todo y empecé a filmar para mí mismo». Los planos se empiezan a parecer a los abstractos del final de la quinta bobina y poco a poco regresa a su característica filmación de la vida cotidiana.

David E. James encuentra en estas secuencias la expresión de la política personal de Mekas como cineasta:

En el último movimiento de la película, después de regresar de su visita a casa de los Brakhage, [Mekas] aclara su propia práctica como una percepción personal que se define no por su oposición a Hollywood, sino al cine de vanguardia que se ha degradado, se ha vuelto comercial y sensacionalista. El contratema está dramatizado en una secuencia bastante larga en la que Adolfas dirige escenas de *Hallelujah the Hills* para beneficio de un equipo de televisión alemán que realiza un documental sobre cine *underground*. También se articula discursivamente con la voz en off. Al notar la falta de tragedia o drama o suspense en las imágenes, Mekas declara que son “sólo imágenes para mí y otros pocos. Uno no tiene que mirarlas, pero si quiere, puede”. Este rechazo del objeto de arte orgánico y la preferencia definitiva por el trabajo amateur, hecha para sí mismo y “otros pocos”, culmina en la última bobina en la que, al ridiculizar y despreciar amargamente a los que se han convertido los clichés del cine *underground*, vuelve al retrato de su vida diaria, afirmando que sólo filma para sí mismo y termina la película con una amiga en un hermoso día de otoño en Central Park⁵¹.

La narración ha jugado un papel fundamental en ello: ha nombrado el aburrimiento/cansancio (como motor creativo) y ha resignificado las imágenes del alienado cine de vanguardia. Este suceso nos remite de vuelta a Blanchot.

En *La conversación infinita*, de 1969, Blanchot incluye una sección que enuncia: “Hablar no es ver”. En ella, que está poéticamente escrita en forma de conversación, regresa sobre la crítica del ocularcentrismo⁵². Pero ahora no es exactamente lo que nos interesa, sino que, dentro de su defensa del

⁵¹ David E. James, “Film Diary/Diary Film. Practice and Product in Walden”, en *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, pp. 175-177.

⁵² «Hablar no es ver. Hablar libera el pensamiento de esta exigencia óptica, que, en la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de la luz o bajo la amenaza de la ausencia de luz. Le dejo que haga el recuento de todas las palabras por las cuales sugiere que, para decir la verdad, es necesario pensar según la medida del ojo». Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 34.

habla sobre la visión, Blanchot promueve –como ejercicio superior– que el habla se dirija hacia lo que sólo puede ser hablado: el silencio. Según el pensador francés, no hay un equivalente visual, por eso la visión es dependiente del habla.

Gilles Deleuze en sus cursos de 1985 sobre Michel Foucault analiza este texto de Blanchot y trabaja sobre tres proposiciones: primero, que se habla sobre lo que no se ve; segundo, el ejercicio superior de la palabra; tercero, ¿por qué Blanchot no añade «y viceversa» (a diferencia de Foucault)⁵³?

Las secuencias de Mekas plantean una situación banal respecto a donde se dirige Deleuze. Sin embargo, precisamente por ello, evidencia lo inescrutable que ha sido la imagen insignificante para el pensamiento cinematográfico.

Respecto a la primera proposición, Mekas nos cuenta algo que es imposible de ver en su cine. No se trata de su pensamiento sobre el arte, que sí que es visible, sino el aburrimiento. Por un lado, el cineasta voluntariamente busca que su cine celebre el momento, por lo que hay poco espacio para el tedio; pero, sobre todo, formalmente se encuentra en las antípodas de lo que podríamos asociar al aburrimiento (planos largos y estáticos). De hecho, si se puede ver el aburrimiento en *Walden* es a partir de combatirlo, de modo que lo que se ve es su ausencia.

En cuanto a la segunda y tercera proposición, Deleuze expone que Blanchot no puede expresar que «ver no es hablar» porque no se plantea, como decíamos, el ejercicio superior de la visión. De forma simplificada, Blanchot no concibe lo que sólo puede ser visto, porque, según Deleuze, en él «todo

⁵³ Gilles Deleuze, «Heterogeneidad y enunciados. Kant, Blanchot y el cine», en *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*, pp.180-184.

pasaba por la relación de la determinación [habla] con lo indeterminado puro [ver]»⁵⁴. En definitiva, plantear ver lo invisible es absurdo.

Deleuze prosigue y señala que Foucault a diferencia de Blanchot sí que puede añadir el «y viceversa» porque da una forma a lo visible que no es únicamente la de ser enunciada y en lugar de enfrentar la determinación con lo indeterminado puro, lo confronta con lo determinable⁵⁵.

En *Las palabras y las cosas*, de 1966, Foucault abordaba de la siguiente manera el modo de relacionar hablar y ver:

Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea⁵⁶.

Deleuze toma esta idea y plantea como en el cine moderno se cuentan historias que no se ven y se ven planos sin historia, vacíos⁵⁷. En el diario

⁵⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁵⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, p. 19.

⁵⁷ Analiza, concretamente, el cine de Marguerite Duras, Hans-Jürgen Syberberg, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 185-186.

filmado sucede algo parecido, lo que se narra es aquello que no se puede ver (una representación del pasado), mientras que lo que se ve, puro presente condensado, es banal y carente de historia.

Blanchot y Deleuze (e incluso Bresson⁵⁸) afirmarían que lo narrado explica la imagen o, más bien, que lo que se ve desencadena el recuerdo que se expresa por el habla y se impone a la imagen. En cierto modo, es verdad, cuando Robertson observa la remolacha, recuerda y dice: «me vuelve a dar por la remolacha, ¡ya me he recuperado!». Pero, a la vez, la fórmula es extraña. No hay ninguna imagen de la recuperación (que además afirma que la ha percibido en ese momento) y, al decirlo, ya no hay imágenes de la remolacha.

Del mismo modo, cuando Mekas expresa su cansancio y que va a empezar a filmar imágenes para sí mismo, uno puede entender que las imágenes más abstractas son fruto de su lucha contra el tedio y contentarse con esa explicación. No obstante, como sucede con las del final de la quinta bobina, el proceso debería hacerlo a posteriori y, además, en las palabras de Mekas hay una cierta burla, porque, como hemos dicho, sus palabras no siempre son honestas.

David E. James está en lo cierto cuando afirma que el final de *Walden* es más amargo, pero la narración de Mekas se asemeja a una rabieta infantil⁵⁹ y sus palabras sobre que va a empezar a filmar cosas para sí mismo implican

⁵⁸ Cuando Huillet y Straub hablan en la entrevista que hemos comentado en el capítulo 4 de *Kentucky Pride* (John Ford, 1925), hacen referencia a que hablaron con Bresson de ella y éste les dijo que era «la palabra [los intertítulos] la que crea la imagen», lo que despertó la furia de Huillet que consideraba que los planos de los caballos contaban una historia propia. Charles Tesson, “La línea de demarcación. Entrevista con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet”, en *Cahiers Du Cinéma España*, nº 5, octubre de 2007, p. 74.

⁵⁹ El tono que utiliza para quejarse de haber estado 3 horas dando vueltas es muy esclarecedor.

que los planos anteriores están filmados de otra manera y, pese a que sucedan en las situaciones planeadas por Bachmann, lo filmado, formalmente, apenas se distingue entre el antes y el después.

Sitney, quien reprocha a James no haber atendido al tono irónico de Mekas⁶⁰, explica que cuando empezó a filmar imágenes de lo que acabó siendo *Walden*, Mekas tuvo la idea de representar Nueva York a través de los ojos de una adolescente⁶¹. Aunque la idea fuera desechada, en la narración y en los intertítulos se puede seguir apreciando una cierta transgresión inmadura.

En este punto, lo que «habla» Mekas, ¿nos acerca a entender las imágenes o nos aleja más de ellas?

Los enunciados en los diarios filmados no van en la dirección de transmitir un conocimiento. Al contrario, pretenden hacer estallar una tradición: Carolee Schneemann contra su exclusión en los círculos de cine de vanguardia, Anne Charlotte Robertson contra el orden racional, Jonas Mekas contra la seriedad del artista y Warren Sonbert contra el montaje dialéctico.

¿Cómo encaja Sonbert en lo enunciable? Pese a que rechazara el estilo confesional en su cine, no le gustara aparecer en pantalla y mucho menos relatar sus intimidades⁶², en cierto sentido, el montaje polivalente era su voz, pues era su forma de movilizar los recuerdos –independientemente de que esos recuerdos surgieran de dentro de la película–. El rechazo a lo confesional es algo que comparte con el poeta Frank O’Hara, que

⁶⁰ P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down*, pp. 86-87.

⁶¹ *Ibid.*, p. 84

⁶² P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, p. 221.

consideraba que algunos poetas recurrían a ello para ocultar los defectos de sus poemas con sensacionalismo⁶³.

Igualmente, la concepción de O'Hara de la poesía también era válida para los cineastas que aparecían y hablaban en sus diarios. Humorísticamente, redactó un manifiesto –publicado en 1961– que, por forma y contenido, representaba su concepción del arte y es muy pertinente para el cine diario:

El personismo, un movimiento que fundé hace poco y del que nadie sabe, me interesa muchísimo, porque se opone tanto a ese tipo de supresión abstracta del poeta que está a punto de alcanzar la verdadera abstracción por primera vez en la historia de la poesía. El personismo es a Wallace Stevens lo que la *poésie pure* era a Béranger. No tiene nada que ver con la filosofía, es puro arte. Tampoco tiene que ver con la personalidad ni la intimidad, ¡al contrario! Pero para darte una idea aproximada, uno de sus aspectos mínimos es que se dirige a una persona (aparte del poeta), y así los matices del amor se evocan sin destruir su vulgaridad vivificante, y se mantiene lo que el poeta siente por el poema sin dejar que se distraiga con el amor y sienta cosas por la persona. Eso es parte del personismo. Lo fundé después de almorzar con LeRoi Jones, el 27 de agosto de 1959, día en que estaba enamorado de alguien (no de Roi, aclaro, de un rubio). Volví al trabajo y le escribí un poema de amor a esa persona. Mientras escribía, me di cuenta de que podía llamarlo por teléfono si quería, en vez de escribir el poema, y así nació el personismo. Es un movimiento muy emocionante y que seguro tendrá montones de seguidores. Pone el poema directamente entre el poeta y la persona, al estilo Lucky Pierre, y entonces el poema queda contento. Por fin, el poema se da entre dos personas y no entre dos páginas. Confieso con toda modestia que tal vez sea el fin de la literatura tal como la conocemos⁶⁴.

A pesar de que hemos mencionado que la mayoría de diario filmados nacieron sin la intención de ser compartidos, en todos ellos hubo un cambio

⁶³ Frank O'Hara, *No llueve en california*, pp. 10-11.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

de opinión que determinó el nexo entre las imágenes. Ya nos hemos referido a los sucesivos destinatarios en los que pensó Robertson y, de la misma manera, el resto de obras que estamos analizando tendieron ir dirigidas a amigos, aunque luego pudieran ser de interés para más personas⁶⁵. En el caso de Sonbert, sus películas a partir de la inmersión en el montaje polivalente parecían abiertas a cualquiera, pero, a la vez, estaban claramente dirigidas a Dorsky y Hiler, eran un diario de trabajo que quería compartir con ellos.

Carriage trade, por ejemplo, para la persona ajena, que no medita sobre el montaje polivalente, es semejante a cotillear un diario de otra persona –sin la violación de la intimidad que eso supone–: no se lee de inicio al fin, se pasan las hojas de forma rápida y se leen los fragmentos que llaman la atención por algún motivo arbitrario (una palabra que nos reclama, un tipo de escritura distinta, un dibujo, etc.). Amigos, viajes, flores, etc. confeccionan una idea impersonal de Sonbert. El enunciado trata de borrar la subjetividad que los aúna, pero la película está plagada de: hago esto, voy a estos sitios, estos son mis amigos, esto es lo que me llama la atención.

Susan Buck-Morss en *Origen de la dialéctica negativa*, de 1977, dedica un capítulo al método de la construcción de constelaciones. Se centra en el análisis del jazz que realizó Theodor W. Adorno en la década de 1930 como paradigma.

La estructura de los ensayos de Adorno era la antítesis de la estructura de la mercancía. La forma de la mercancía, como explica Marx en el primer capítulo de *El capital*, estaba gobernada por principios de abstracción (del valor de cambio a partir del valor de uso), de identidad (de todas las mercancías entre sí a través del dinero) y de la reificación (osificación del objeto como fetiche

⁶⁵ Así se indicaba en las notas del programa original de *Walden*. En Miguel García, *op. cit.*, p.11.

mistificador, separándolo del proceso de su producción). Las constelaciones de Adorno, en contraste, se construían según los principios de diferenciación, no identidad y transformación activa. La diferenciación como procedimiento compositivo significaba articular los matices que señalaban las diferencias cualitativas concretas entre fenómenos aparentemente similares. Adorno afirmaba que “nunca las esencias estaban más marcadamente separadas que cuando más se acercaban unas a otras”. Este principio es la fuente de una parte de la aparente ambigüedad de Adorno, ya que implicaba que los “elementos” fenoménicos no tenían valor absoluto, ni significado constante arrancados del contexto de sus manifestaciones particulares⁶⁶.

Antes nos hemos referido a la indulgencia diarista como ese constructo que posibilitaba la presencia de lo irracional y extraño, que parecía no aportar nada, pero que finalmente era acogido dentro del conjunto por la concepción que teníamos de lo que se nos mostraba. El ensayo funcionaba de una forma parecida en Adorno, era un medio que le permitía confrontar lo discordante sin necesidad de mostrar unos resultados y trabajar sobre la contradicción sin tener que negarla, a partir de la «yuxtaposición de extremos» y de elementos aparentemente desconectados⁶⁷.

La constelación, que Adorno la emplea con fines filosóficos, se corresponde con la forma de desplegarse que tienen los diarios filmados que hemos analizado y, en última instancia, las políticas de la imagen insignificante. De hecho, los «principios de diferenciación, no identidad y transformación activa» podrían haber sido reclamados por Bresson para su sistema cinematográfico.

Los componentes de los diarios filmados son insignificantes si se desprenden –como generalmente sucede– de la motivación que hubo en el

⁶⁶ Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, pp. 207-208.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 210-211.

instante de la filmación. Se produce así, una recopilación de recuerdos borrados que se completan con otros que surgen de una pulsión creativa. Es decir, está lo que se filmó porque reclamó la atención en ese momento, pero también lo que se filmó con intención artística u ociosa (como los planos abstractos de Mekas).

Al reunirlos, en muchos casos parecen desconectados y, por tanto, se desprecian con términos como «indulgencia diarista». La enunciación que se les da, alivia esa incertidumbre, pero al ser tan leve y discontinua, al espectador no le queda otra que contemplar los elementos por separado y, a partir de sus fricciones, confrontar con su propia experiencia de lo cotidiano.

Esto nos devuelve a Blanchot y Foucault, que en sus interpretaciones de «hablar no es ver» y «lo enunciable y lo visible», según Deleuze, parten de René Descartes e Immanuel Kant, respectivamente⁶⁸. Terry Eagleton, al analizar las constelaciones en Benjamin y Adorno, analiza cómo se sitúan ante las divisiones que establecen las filosofías cartesiana y kantiana:

Menos preocupada en «poseer» el fenómeno que en liberarlo en su propio ser material y preservar sus elementos dispares en toda su heterogeneidad irreductible, la epistemología basada en constelaciones se confronta así con el momento de subjetividad cartesiano o kantianos. La división kantiana de lo empírico y lo inteligible queda así superada; ésta es la única manera de hacer justicia desde el punto de vista metodológico a la materialidad suprimida, dañada del objeto, salvando lo que Adorno llama «los productos de desecho y puntos ciegos que han escapado a la dialéctica» de su inexorable supresión dentro de la idea abstracta⁶⁹.

⁶⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 184.

⁶⁹ Terry Eagleton, *La estética como ideología*, p. 407.

Es irremediable asociar las palabras de Adorno citadas por Eagleton⁷⁰ con la imagen insignificante. Se trata precisamente del punto en el que las políticas de la imagen insignificante se alejan del peligroso solipsismo al que le conduce la negación de la verdad totalizadora. Lo insignificante se reivindica desde su potencialidad para transformarse.

En cierta manera, el montaje polivalente elaborado por Sonbert, está pensado de un modo equivalente a la constelación que se expresa, es su forma de mantener presente lo filmado sin limitarlo al sentido del recuerdo. *Kitch's Last Meal*—y en general todas las obras a las que nos referimos— opera de una forma similar. Pese a que se vinculen los diarios filmados con un tono elegíaco y la película de Schneemann no sea una excepción, las imágenes que se muestran y sus relaciones son asimismo autónomas. Aunque desde el título sepamos que nos espera la muerte, los instantes de puro presente concentrado son de alegría durante una parte importante de la película.

En un momento hacia la mitad de *Kitch's Last Meal*⁷¹, en el cuadro superior, vemos al tren pasar de derecha a izquierda y, en el inferior, la cámara imita ese movimiento en el salón de la casa. Mientras sucede eso, oímos los

⁷⁰ La cita procede de *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada* y se vincula profundamente con el objetivo final de la investigación: «Cuando W. Benjamin hablaba de que hasta ahora la historia ha sido escrita desde el punto de vista del vencedor y que era preciso escribirla desde el del vencido, debió añadir que el conocimiento tiene que reproducir la desdichada linealidad de la sucesión de victoria y derrota, pero al mismo tiempo debe volverse hacia lo que en esta dinámica no ha intervenido, quedando al borde del camino —por así decirlo, los materiales de desecho y los puntos ciegos que se le escapan a la dialéctica. Es constitutivo de la esencia del vencido parecer inesencial, desplazado y grotesco en su impotencia». Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 151.

⁷¹ Siempre en el montaje digitalizado.

maullidos de Kitch, que ya había protagonizado la banda de sonido de *Plumb line* (Carolee Schneemann, 1971).



Como hemos dicho, se trata de un diario de una gata sobre sus últimos meses de vida y, por eso mismo, hay una enunciación extraña. Schneeman rechaza hacer un diario simplemente sobre su duelo y se mantiene filmando la cotidianidad de la convivencia. Su homenaje a Kitch es hacer una película con ella.

Ninguno de estos diarios es una interpretación del mundo, en eso se distinguen de los ensayos filmicos, sino una recopilación de eventos que se explican parcialmente y que refractan la vida cotidiana — eminentemente el tiempo libre— en un sinfín de perspectivas. Es por eso que no se dedican a retratar la realidad, sino que juegan con ella.

Incluso Robertson, que narra su problemática diaria, en muchas ocasiones lo hace de forma irónica. En la bobina 40 de *Five year diary*, viaja con su madre y su hermana a Wyoming. Mientras vemos un busto de Abraham

Lincoln, la voz en off de Robertson se pregunta: «¿Qué le gusta a Lincoln? ¿Los niños? O, ¿qué le gusta? ¿Las rocas? ¿Le gusta la constitución como está siendo usada? ¿Se avergüenza Abraham Lincoln de este país? ¿Es Abraham Lincoln infeliz hoy?». Inmediatamente después, vemos imágenes de vacas y Robertson canta: «vacas, vacas guapas, vacas guapas, vacas guapas», etc.



El diario filmado es banal. Es una negación del trabajo artístico, de hecho, es un no-trabajo. Del mismo modo que O'Hara escribía sus poemas en situaciones poco convencionales⁷², estos cineastas filmaban cuando podían, sin preparar prácticamente nada. Lo cual también explica una cierta correspondencia formal, muy relacionada con la espontaneidad y el humor del instante.

Al referirse a su película *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), Mekas explicaba:

⁷² «Escribió “Sleeping on the Wing” en unos minutos y ganó así una apuesta contra Schuyler y LeSueur, “Poem (Lana Turner has collapsed!)” en un viaje en ferry a una lectura que compartiría con Lowell, “Personism” mientras Allen Ginsberg iba de camino a retirar el manifiesto y todo un libro en la hora del almuerzo, según dice en la contratapa de *Lunch Poems*, en máquinas de escribir de muestra», asimismo se dice que escribía en medio de conversaciones sin dejar de participar en ellas. En Frank O'Hara, *op. cit.*, p. 15.

Encaja en la forma de un cuaderno de notas o un diario, una forma en la que la mayoría de mis últimos trabajos parecen encajar. No llegué a esta forma de un modo premeditado, sino por desesperación. Durante los últimos quince años me comprometí tanto con las películas independientes que apenas tenía tiempo para mis propias películas –entre la Film-Makers’ Cooperative, la Film-Makers Cinematheque, la revista *Film Culture* y, ahora, el Anthology Film Archives–. Es decir, no tenía grandes lapsos de tiempo para preparar un guión y luego estar meses filmando, editando, etc. Sólo tenía pequeñas porciones de tiempo en los que podía filmar pequeñas porciones de película. Todo mi trabajo personal se convirtió en algo parecido a apuntes. Pensé que debía hacer todo lo que pudiera en el día, porque era posible que no volviera a encontrar el tiempo libre hasta dentro de varias semanas. Si puedo filmar diez minutos: filmo diez minutos. Si puedo filmar diez segundos: filmo diez segundos. Tomaba lo que podía, por desesperación. Pero durante mucho tiempo no miré el metraje que fui filmando de esta manera. Pensaba que lo que estaba haciendo era practicar⁷³.

Es por todo eso que en el cine diario la imagen insignificante no es sólo un recurso, sino una fuerza motriz. Es, a la vez, el punto de partida y el de llegada de una historia sin sentido.

⁷³ En P. Adams Sitney (ed), *The Avant-garde film. A reader of theory and criticism*, p. 190.

6. Cotidianeidad

La poesía es la más económica de todas las manifestaciones artísticas. Es la más oculta, la que requiere menor trabajo físico y menos materiales, y la que puede realizarse entre turnos de trabajo, en un rincón de la cocina del hospital o en el metro, utilizando cualquier trozo de papel. Estos últimos años, mientras escribía una novela y pasaba apuros económicos, llegué a comprender que hay una enorme diferencia entre las exigencias materiales de la poesía y las de la prosa. Ya que reclamamos una literatura propia, hay que decir que la poesía ha sido la voz principal de los pobres, de la clase obrera y de las mujeres de Color. Puede que para escribir prosa sea necesario disponer de una habitación propia, pero además también hacen falta unas resmas de papel, una máquina de escribir y mucho tiempo. Los requisitos de la producción de las artes visuales también contribuyen a determinar en términos de clase a quién pertenece cada forma artística. En estos tiempos en que los materiales tienen unos precios abusivos, ¿quiénes son nuestros escultores, nuestros pintores y nuestros fotógrafos?

Audre Lorde¹

La pregunta que lanza Lorde es decisiva a la hora de entender la producción cinematográfica y su deuda histórica con las vidas *insignificantes*. Como hemos visto en el capítulo anterior, el diario filmado se ajusta bastante a la diferencia que establece entre prosa y poesía, sin embargo, se asoció en la mayoría de ocasiones a la vida de personas que pertenecían a una escena artística o estaban vinculadas a ella². No hay duda de que son

¹ Audre Lorde, *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, pp. 124-125.

² En los ejemplos del capítulo anterior hemos visto que un sinnúmero de cineastas eran filmados o registrados: Nathaniel Dorsky y Jerome Hiler en *Carriage trade*; Stan Brakhage y otros

cotidianeidades igualmente relevantes y que se expresaban con vocación transformadora, el problema es que en muchos casos se evidenciaba el privilegio de la falta de rutina, del extenso tiempo libre y de la infinidad de posibilidades (especialmente en los casos de Warren Sonbert y Jonas Mekas). Esto provocaba que se echara en falta, entre esas filmaciones, la sensación de estar atado a un lugar y de haber perdido el control sobre el tiempo. Es cierto que Anne Charlotte Robertson es capaz de transmitir esa impotencia, pero es un caso excepcional y que no evita que se siga ensanchando la brecha racial.

No nos centraremos en un análisis histórico que indague en las consecuencias de este desequilibrio ni haremos un recorrido por las múltiples excepciones que se dieron³, pero sí profundizaremos en los modos de expresión de una en concreto.

Es a partir de un cúmulo de condiciones (conseguidas mediatne a la lucha social) que, a finales de los sesenta, se generaron posibilidades realistas para que cineastas afrodescendientes pudieran mostrar frontalmente la realidad de sus barrios.

Esta posibilidad fue una gran responsabilidad y filmar esa cotidianeidad, con todas las limitaciones que se pueden intuir y explicaremos, nos devuelve al fragmento de Lorde: la prosa (el cine narrativo hegemónico, incluido el social) tiene unas exigencias materiales que la poesía puede sortear. En ese

muchos en *Walden*; Anthony McCall en *Kitch's Last Meal*; o Saul Levine en *Five year diary* (que era la más alejada a formar parte de una escena).

³ Por ejemplo, antes de la llegada del sonido, había una producción independiente significativa, que posibilitaba la presencia de identidades más diversas (el caso de Oscar Micheaux es paradigmático), o, igualmente, con los avances tecnológicos ya mencionados y el surgimiento de la escena *underground* se pudo conocer una mayor variedad de voces, como hemos ido y seguiremos viendo.

quiebro, como enseña el cine diario, la vida cotidiana brota con vitalidad y adquiere una potencialidad política.

6.1. Poética de la cotidianidad

La cotidianidad, filmada, guarda un cierto misterio para el espectador. En una escena de *Bless their little hearts* (Billy Woodberry, 1983), Charlie (Nate Hardman), el protagonista masculino, termina de afeitarse y se queda pensativo y apesadumbrado. Como consecuencia de ello, sus manos aprietan en exceso las roscas del grifo.

Su hija (Angela Burnett), que entra tras él para lavarse la cara, es incapaz de abrir la corriente y, sin pensarlo dos veces, sale del baño y reaparece con una enorme llave inglesa. Unos simples golpes con el mango le bastan para aflojar las roscas.

Es una escena sencilla, con un punto cómico, que está montada en pocos planos y sin salir del baño. Precisamente por ello, porque no podemos deducir cuál va a ser la reacción de la niña, ni se nos quiere explicar, nos llama la atención que aparezca con esa herramienta, casi de su tamaño. Es entonces cuando comprendemos que es una situación que se repite a menudo.



En ese sentido, filmar la cotidianidad con la voluntad de que sea percibida supone que haya numerosos huecos y vacíos en el desarrollo y, por tanto,

que lo no filmado posea un peso mayor que en una narración convencional. Lo cotidiano se hace sentir cuando falta.

Este proceso de aprehensión retardada, como hemos visto, es frecuente en el cine que hemos analizado. Sin embargo, en el campo de lo cotidiano, el planteamiento es ligeramente más complejo. Porque la falta de información no afecta severamente al visionado, uno no siente la necesidad de indagar y completar las carencias como ante una imagen borrosa, un sonido distorsionado o un acontecimiento fundamental en la trama.

La propia *Bless their little hearts* nos aporta un ejemplo más preciso. Durante la película acompañamos a Charlie en sus jornadas laborales. Pero no sucede lo mismo con su esposa, Andais (Kaycee Moore), a la que sólo vemos en transportes públicos, yendo pensativa o volviendo extenuada.

Esos planos de ella en el autobús no interpelan necesariamente al espectador a preguntarse a dónde va o de dónde viene. Son, a priori, momentos de transición, con una función rítmica (poética) en el montaje, en los que el personaje femenino tiene un momento de intimidad (pública) alejada del hogar, que es donde contemplamos casi la totalidad de sus acciones (la vemos cocinar, regañar, vencerse, ordenar, limpiar, pelearse...). Tampoco es necesario pararse a pensar demasiado para deducir que ella también trabaja fuera del hogar. Sabemos que organiza el presupuesto familiar e, incluso, vemos en un momento que da dinero a su marido para que este pueda dárselo a sus hijos. A pesar de todo ello, es necesario que recapitemos para relacionar trabajo en el exterior – autobús – cansancio, pues el montaje vincula esos planos de Andais con las escenas anterior y posterior, de las que se impregna, y a las que aporta una continuidad emocional⁴.

⁴ Samantha N. Sheppard aporta un análisis más completo del sentido emocional de estos planos en “Bruising moments. Affect and the L.A. Rebellion” en Allyson Nadia Field,



De esa manera, estamos cerca de la estrategia del montaje polivalente que analizamos en los capítulos anteriores, pese a que esos planos funcionan dentro de la continuidad del montaje, también nos remiten fuera de ella y resuenan con otros alejados en el metraje que ayudan a reorganizar políticamente la obra.

La vida está llena de agujeros. Intentamos que todo parezca continuo y sólido, pero en realidad es más intermitente de lo que queremos admitir. En cierto sentido, para que la película sea verdadera tiene que confiar en su intermitencia. Su montaje tiene que presentar una sucesión de eventos visuales que sean suficientemente incompletos y al mismo tiempo poderosos como para permitir que el sentido más básico de la existencia del espectador “rellene los huecos”. Si una película rellena demasiado, profana nuestra experiencia. Conocemos ciertamente la superficial y nociva sensación de salirse de una película que no tenía ningún respeto verdadero por la intermitencia de nuestro ser. Una película así no respeta lo que sabemos que es la vida, no es aquello que experimentamos. Es demasiado sólida. Es un acto de rudeza⁵.

En el caso del plano del autobús que sucede tras el interrogatorio sobre el dinero (y la sospecha de infidelidad del marido), podemos pensar en ese otro momento en el que daba dinero a su marido o, por el espacio, en el que volvía dormitando de noche en el autobús o, por esa pausa y esa

“Rebellious Unlearning. UCLA Project One Films (1967-1978)”, en *L.A. Rebellion. Creating a New Black Cinema*, p. 231-233.

⁵ Nathaniel Dorsky, *op. cit.*, p. 34.

luminosidad, en el que, desde la lavandería, Andais ve a una joven pareja que va a casarse y añora esa sensación de enamoramiento. Aunque, en el plano del autobús diurno, se renuncia al uso de música y son los ruidos de la calle y del interior del autobús los que remarcan el lirismo cotidiano del momento.



De manera que la potencialidad de estos planos está en mostrar una carencia sin interrumpir el desarrollo. Es decir, han de ser insignificantes y estar dispuestos para reaccionar dentro de su posición en el montaje, ya que, si se independizan, si son autosuficientes, convierten lo cotidiano en excepcional y eso es algo que una película de este tipo rehúye, pues lo importante es una dinámica, una constante, y no un acontecimiento que desencadene lo que está por venir. De ese modo, lo visionado adquiere la sensación de actualidad, de que realmente puede estar sucediendo mientras uno lo ve.

Esa verosimilitud es una de las principales diferencias con, por ejemplo, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, que muestra la contradicción entre los hábitos de la actriz y del personaje o entre el personaje y sus expectativas, en gran medida por construir un universo cerrado sobre sí mismo.

Por otro lado, los principios del montaje polivalente, como la intermitencia a la que se refería Dorsky, son los que alejan a este cine de los diarios filmados, como sucedía con Sonbert. Hay una voluntad de mostrar una

cotidianidad colectiva en la que se puede ver mucho más de lo esperable y, a la vez, falta tanto como es posible. Es a partir de esos huecos que el espectador puede incorporar su experiencia y contribuir a elaborar una idea compleja de vida en el barrio. Ya no se trata de la experiencia creativa de una persona que pretende subvertir lo cotidiano, sino un cúmulo de pequeños gestos aprehendidos en los que el espectador puede reconocerse. En las paradigmáticas *Bless their litter hearts* y *Killer of Sheep* (Charles Burnett, 1977) se van sucediendo situaciones banales mediante un procedimiento que se asemeja a lo que explica Deleuze sobre *Regen*, de Joris Ivens y Mannus Franken, y los espacios cualesquiera⁶. Aunque en estos casos, en los que se podría representar cualquier «gueto» estadounidense, se evidencian y son sumamente importantes las especificidades de Watts, barrio de Los Ángeles.

Tampoco es casual que Ivens fuera una inspiración para estos cineastas, pese a que, a priori, tomaran decisiones opuestas. Sobre *Comment Yukong déplaça les montagnes* (Joris Ivens, Marceline Loridan Ivens y Jean Bigiaoui, 1976), tras una proyección a la que asistió Burnett, los cineastas afirmaban que así era como las personas chinas querían ser mostradas⁷. Mientras que es difícil pensar que los vecinos de Burnett y Woodberry desearan verse reflejados en los personajes de la pantalla. En parte, debido a la voluntad de ambos de distanciarse de las visiones románticas de la clase obrera⁸.

⁶ En el primer capítulo, p. 54.

⁷ En María Míguez y Víctor Paz, *Charles Burnett. Un cineasta incómodo*, p. 34.

⁸ «Hacíamos películas sobre la clase obrera. Y, en ese sentido, UCLA es un lugar muy extraño, porque se sitúa en el corazón de una de las comunidades más ricas del país: Brentwood, Bel Air y lugares así. Muchos de los estudiantes que venían a UCLA vivían allí y estaban interesados por la política y por hacer películas sobre la clase obrera. Y de alguna manera romantizaban a la clase obrera y entendían sus problemas de un modo simplista. Pero, en la vida real, al menos de donde yo venía, era completamente diferente. Por lo que

Kramer, al reflexionar sobre *Killer of Sheep*, escribía:

No conozco bien la biografía de Charles Burnett, pero imagino que él o sus padres vivieron algún tipo de migración, porque el recuerdo de *otra vida* está en todas partes en su trabajo. Algo que quizás explique su tozudez. Asistió a una de las principales escuelas de cine de Los Ángeles, pero se mantuvo cerca del gueto. Se quedó con “el pueblo”, entre comillas, con la gente humilde. Y si miras hacia atrás, *Killer of Sheep* fue un gran triunfo en 1978. El gueto de Watts había sido destruido en gran parte por los disturbios/revueltas de 1965. Después, los *panteras* estuvieron muy activos. Como estudiante, como “intelectual negro”, tenían que ponerlo a prueba todo el tiempo: «¿De qué lado estás, *motherfucker*, eres parte del problema o eres parte de la solución?». Sin duda hubo presiones, pero Burnett no titubeó. Hizo su película. Una película honesta sobre condiciones complicadas. Una película que no tiene un discurso político a favor de la corriente, ni rastro de lenguaje *político*, y que no señala a un enemigo sencillo [...] Al ser tan incisivo y tan honesto, al ver antes de juzgar, es difícil imaginar la recepción que tuvo *Killer of Sheep* en 1978. Es inevitable que (Burnett) fuera atacado en términos como: «Lo que dices puede ser cierto, pero no debemos lavar nuestros trapos sucios en público, debemos estar unidos», etc. Estoy seguro que estuvo en esta encrucijada tan difícil: amar a alguien y tener que ser sincero, sabiendo que lo que conoces dolerá, sabiendo que es necesario contarlo⁹.

Asimismo, es reconocido que ambas películas se produjeron gracias a la intervención de personas no profesionales, en su mayoría vecinos de Woodberry o Burnett. Entre ellos destacaba la ayuda de niños que, en el

reaccioné contra estas películas como contra las que se estaban haciendo en Hollywood. E intenté hacer una película (*Killer of Sheep*) que no reflejara mis valores, sino lo que estaba sucediendo en la comunidad, sin que yo lo impusiera». En la entrevista que forma parte del contenido audiovisual incluido como extra en el DVD editado por el BFI de *Killer of Sheep*.

⁹ Robert Kramer, “Où commence l’histoire”, en Bill Krohn, *Feux croisés. Le cinéma américain vu par ses auteurs (1946-1997)*, p. 245.

caso de *Killer of Sheep*, se llegaban a encargar del Nagra y demás cuestiones técnicas que les enseñaba Burnett para que fueran aprendiendo un oficio y él pudiera dedicarse a la imagen¹⁰.

Delante de la cámara, los niños también tienen un papel protagonista. Sus peligrosos juegos y “pequeñas” violencias se intercalan con la vida de Stan (Henry G. Sanders), protagonista de la película que, como el título indica, trabaja en un matadero y se encuentra deprimido, sin que haya un motivo concreto ni, al final, lleguemos a ver una mejoría.

En una escena, tras la rocambolesca compra de un motor, finalmente siniestrado, Stan y su amigo Gene acuden a una zona de viviendas a ver si consiguen recuperar parte del dinero malgastado en el motor. Al llegar al lugar, vemos a los niños saltando entre los tejados de edificios de hasta tres pisos, trepando verjas y lanzándose piedras unos a otros. En un momento, la cámara se centra en uno de los niños que ha sido golpeado por una piedra y ha roto a llorar. Según avanza la secuencia, empieza a entrar luz por el lateral derecho del plano y éste se quema ligeramente.



Burnett comenta que, pese a su intención de que la película tuviera el aspecto de un documental, espontáneo y con cierta suciedad, esta situación no fue buscada¹¹. Aunque, como también mantiene, la obra era muy

¹⁰ En María Míguez y Víctor Paz, *op. cit.*, pp. 52-53.

¹¹ Scott MacDonald, *A Critical cinema 3. Interviews with independent filmmakers*, p. 116

receptiva a estos defectos, sobre todo a los que podían explicarse por la precariedad y la escasa presencia de profesionales.

Curiosamente, y a diferencia de la mayoría de películas en las que nos hemos ido deteniendo, en *Killer of Sheep* la improvisación luce por su ausencia. Esto se debe a razones económicas¹², pues se partía de una cantidad limitada de material filmico. Por este motivo, todo plano había sido previamente escrito y evaluado, para evitar producir material que más tarde tuviera que ser desechado. Pero, por esa misma precariedad, tampoco podían permitirse realizar múltiples tomas para escoger la mejor. En eso, se asemeja al cine estructural, hay una premisa bastante definida cuyo resultado depende de una única oportunidad que tiende a lo imperfecto.

Asimismo, la estructura, como la de *Bless their little hearts*, no es la de una tragedia o una comedia, sino que los personajes, al terminar la película, siguen en el mismo punto que al inicio. El propio Burnett describe así esa decisión:

Fue una reacción contra una serie de convenciones típicas del cine de Hollywood, y contra los cineastas cuyas películas retrataban a las comunidades pobres. Estos cineastas liberales empleaban la misma fórmula en cada ocasión para narrar el relato de la clase obrera y la consecución de sus metas. La estructura era siempre la misma: un grupo de trabajadores es explotado por los patronos, los trabajadores van a la huelga y terminan ganando [...] Este tipo de resolución no encajaba con las circunstancias de mi comunidad. Donde yo vivía, los trabajadores tenían más interés en conseguir un

¹² El presupuesto fue de entre 5.000 y 10.000 dólares, de los cuales 3.000 procedían de la beca Lumière que había conseguido Burnett. Una suma que se invirtió casi exclusivamente en película y en procesos de revelado y positivado. Al no pagarse los derechos de la banda sonora, la película no pudo ser explotada comercialmente hasta su restauración en los noventas, cuando el cineasta Steven Soderbergh pagó los 150.000 dólares necesarios. En María Míguez y Víctor Paz, *op. cit.*, p. 24 y en la entrevista del DVD de *Killer of Sheep* editado por el BFI.

empleo y conservarlo que en la calidad del mismo, porque eran los últimos en ser contratados y los primeros en ser despedidos. Los sindicatos son útiles si estás afiliado. Sin embargo, históricamente, las personas de color han tenido problemas con los sindicatos, porque para proteger a los trabajadores [...] excluían a las personas de color; por ejemplo, nadie te empleaba si no estabas afiliado a un sindicato [...] En cualquier caso, estos relatos eran profundamente formulistas y simplistas, incapaces de expresar los niveles de complejidad que hacen difícil que algunas personas vivan con normalidad. A no ser que ganes la lotería, nada cambiará tu vida permanentemente. La lucha es incesante.

Killer of Sheep no prescribe un método o una fórmula para resolver los problemas sociales, pero te da una idea general de cómo viven algunas personas y te pide que intentes averiguar qué necesita la familia protagonista para vivir mejor¹³.

En *Stone Butch Blues*, de 1993, desde la ficción, Leslie Feinberg aborda la cuestión de los sindicatos a la que hace referencia Burnett desde perspectivas más complejas, donde las discriminaciones no son tan sencillas como las descritas por Burnett, sino que los sindicalistas también negocian con los prejuicios de los trabajadores y no se trata de la mera exclusión, sino de todos los conflictos que surgen en la lucha por la inclusión¹⁴.

Stone Butch Blues, que sigue la vida de Jess, una lesbiana butch de clase trabajadora, durante los años sesenta en EEUU, también aporta un modelo para confrontar estructuralmente *Killer of Sheep*, por sus semejanzas, pero sobre todo por sus diferencias. En ambas, todo proyecto de mejoría parece que se verá truncado tarde o temprano. No queda más que la *lucha incesante*. Sin embargo, los golpes que sufre Jess son más trascendentales y dramáticos que los de Stan y podemos ver un aprendizaje en su recorrido (no necesariamente relacionado con sus tragedias), que termina finalmente en

¹³ En María Míguez y Víctor Paz, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴ Es especialmente ilustrativa la parte en la que Jess y Leroy optan a un mismo puesto y Duffy, el sindicalista, debe mediar entre la discriminación sexual y racial, pp. 137-140.

una especie de redención. Los de Stan son patéticos y casi cómicos; nunca le llevan a un aprendizaje. Como cuando, tras sufrir para llevar el motor recién comprado a su furgoneta, se le caerá nada más arrancar y se destrozará contra el asfalto. Todo ese esfuerzo no conduce a nada, ni será recompensado.



Más allá de la polisemia del término *blues* (depresión/tristeza), ambas obras se relacionan con la forma del género musical que da nombre a la novela de Feinberg y compone la banda sonora de la película de Burnett. Las estructuras del género musical están claramente definidas y son fácilmente identificables, tienen patrones repetitivos y, además de relatar acontecimientos especialmente trágicos, acostumbran a hacerlo a partir de pequeñas situaciones cotidianas. En “This Bitter Earth”, que suena dos veces en *Killer of Sheep*¹⁵, Dinah Washington canta:

*And if my life is like the dust
Ooh, that hides the glow of a rose
What good am I?*¹⁶

¹⁵ En el montaje original, en realidad, sólo sonaba una vez, pero por temas de derechos, terminó siendo también la canción con la que se cierra la película.

¹⁶ «Y si mi vida es como el polvo / oh, que esconde el resplandor de una rosa / ¿qué tengo de buena?».

Estos versos ponen palabras al desasosiego que siente Stan a partir de una metáfora muy visual. A la vez, ese proceso recuerda al de estas películas sobre la cotidianeidad. En lugar de psicoanalizar a Stan¹⁷ o intentar realizar un documento general de las opresiones del pueblo afroamericano en Estados Unidos, las películas se centran en situaciones aparentemente intrascendentes en lo que a ambición política se refiere.

El polvo, que en la canción cubre la rosa, abunda en el retrato de Watts que realiza Burnett y, aunque por sí solo esto es un gesto político, este hecho no se sitúa como una problemática central de la película, sino que es un elemento con el que los niños juegan o se agreden. Ese espacio abandonado, olvidado en las políticas urbanas, es un enorme patio de juegos y eso reverbera con lo que decía Burnett sobre «averiguar qué necesita» esa población para vivir mejor, pues los modos de vida que se desarrollan en Watts, además de por las precarias condiciones y las insalubres infraestructuras¹⁸, no se ajustan al modelo de desarrollo que se impone en los grandes núcleos urbanos.

Killer of Sheep considera que los momentos de ocio, de riña, de pillaje, de descanso, de tiempo perdido, etc., son más propicios para comprender las diversas opresiones que aquello que sucede en el espacio laboral y que en la película se muestra con fragmentos prácticamente oníricos (en la mayoría de ocasiones, con forma de pesadilla), ajenos a la realidad, como momentos en los que la experiencia ha quedado suspendida.

¹⁷ El psicoanálisis, a partir de Frantz Fanon, fue fundamental en la elaboración del pensamiento decolonial que inspiraba una parte importante de los movimientos políticos del pueblo afroamericano.

¹⁸ El propio Burnett explica que el barrio fue construido en terrenos que habían pertenecido a grandes compañías petroleras que habían vertido sus residuos sin control y que las sustancias nocivas con el tiempo empezaron a emerger en forma de gases. En María Míguez y Víctor Paz, *op. cit.*, p. 72 y 94.

El ambiente polvoriento también remite a esa idea de migración de la que habla Kramer y a la presencia emotiva que tienen las tierras a la orilla del Mississippi en la vida de los habitantes de Watts. Esa tierra lejana está ampliamente referenciada en la banda sonora y el propio Burnett lo utiliza conscientemente:

Quando oyes a Son House cantar “Death Letter”, sabes que está diciendo la verdad, puedes imaginar que algo así puede ocurrir. Lo mismo pasa con Billy Holiday y su “Strange Fruit”. Sabes que lo que escuchas es verdad. Hay que entender el folclore como una metáfora y encontrarle el sentido¹⁹.

La canción de Holiday que menciona, además, posee un primer verso que se asemeja al inicio de la de Washington²⁰ y que repite la idea de dar una forma muy concreta, metafórica, a un problema general.

Este planteamiento, a priori, no parece relacionarse con la imagen insignificante, pues se sirve de recursos formales para advertir sobre algo conocido y premeditado. Sin embargo, en la película, ese uso del folclore parece generar una disonancia o, más bien, remite a ese algo que falta. El propio Burnett tampoco sabe qué es, pero la película deja una clara sensación de que hay algo ausente y que tiene que ver con la interrogación sobre las necesidades de la familia protagonista.

Se trata de una cuestión relevante que lo que se produzcan sean interrogantes y no respuestas, porque la imagen insignificante en general y, sobre todo, en su combinación con la vida cotidiana debe ser una crítica a

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰ La de Holiday comienza con: «Southern trees bear strange fruit (Los árboles del sur dan frutos extraños)». Mientras que la de Washington con: «This bitter earth / well, what a fruit it bears (Esta tierra amarga / vaya, qué fruto da)».

la imposición de certezas. No explica lo que sucede, sino que cuestiona por qué está sucediendo.

Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, publicada en 1980²¹, al tratar la literalidad, realiza una reflexión que ilumina este tema y nos puede recordar a las críticas de Rancière a su maestro Althusser:

Esta ficción del “tesoro” oculto en la obra [...] no tiene evidentemente como fundamento la productividad del lector, sino la *institución social* que sobredetermina su relación con el texto. La lectura está de alguna forma obliterada por una relación de fuerzas (entre maestros y alumnos, o entre productores y consumidores) de la cual se vuelve su instrumento. La lectura plantea entre el texto y sus lectores una frontera para la cual estos intérpretes oficiales entregan sólo pasaportes, al transformar su lectura (legítima, *también*) en una “literalidad” ortodoxa que reduce a las otras lecturas (igualmente legítimas) a sólo ser heréticas (no “conformes” al sentido del texto) o insignificantes (abandonadas al olvido). Desde este punto de vista, el sentido “literal” es el índice y el efecto de un poder social, el de una élite. De suyo ofrecido a una lectura plural, el texto se convierte en un arma cultural, [...] el pretexto de una ley que legitima, como “literal”, la interpretación de profesionales y de intelectuales *socialmente* autorizados [...] Hoy son los dispositivos sociopolíticos de la escuela, de la prensa o de la TV los que aíslan de sus lectores el texto poseído por el maestro o por el productor. Pero detrás del decorado teatral de esta nueva ortodoxia, se oculta (como ayer ya era el caso) la actividad silenciosa, transgresora, irónica o poética, de los lectores (o televidentes) que conservan su actitud de reserva en privado y sin que lo sepan los “maestros”. La lectura se situaría entonces en la conjunción de una estratificación *social* (de relaciones de clase) y de operaciones *poéticas* (construcción del texto por medio de su practicante): una jerarquización social trabaja para conformar al lector a “la información” distribuida por una élite (o semiélite); las operaciones lectoras que se las ingenian con la primera al insinuar su inventividad en las fallas de una ortodoxia cultural. De estas dos historias, una oculta lo que no se halla conforme a los “maestros” y lo hace invisible para ellos; la otra lo disemina en las redes del ambiente

²¹ Aunque numerosos fragmentos se fueron publicando durante los setenta.

privado. Colaboran ambas para hacer de la lectura una desconocida de donde emerge, por un lado, teatralizada y dominante, la única experiencia *docta* y, por otro, raros y parcelarios, como burbujas que salen del fondo del agua, los indicios de una poética *común*²².

Este planteamiento de la «poética común» con la que termina sintetiza los planteamientos de Burnett y Woodberry sobre cómo acercar la cotidianeidad a la pantalla. Ellos también se enfrentaban a una literalidad del cine social o, como planteaba Kramer, a una inmediatez política demandada por los distintos movimientos sociales. Pero sus obras son evidentemente ineficientes desde esas posturas. Mientras que, en esa idea de poética común, de recopilación de pequeñas cosas, de filmación austera y aparentemente inexpresiva, encuentran su potencialidad para convocar las preocupaciones políticas que habían rehuido de manera frontal o, más bien, «literal».

Como expresa de Certeau al respecto de la lectura, las políticas de la imagen insignificante son esencialmente furtivas e inesperadas²³. Por eso mismo, es habitual dentro de las películas que hemos ido tratando que no haya una problemática central que acapare toda la atención y que, cuando hay algún punto de inflexión (como podría ser, por ejemplo, la discusión en *Bless their little hearts*), éste se diluya progresivamente, sin haber alterado sustancialmente el desarrollo. Hay una menor mediación en la comprensión de las películas, de forma que, como expresaba Rousseau sobre Bresson y Vermeer, nada es mero detalle, todo es apropiado para que el espectador lo transforme.

²² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, pp.184-185.

²³ La disquisición sobre la literalidad forma parte del capítulo “Leer: una cacería furtiva” en el que de Certeau se opone a los planteamientos habituales de la ideología y esboza transgresiones como las previamente citadas.

Burnett, al abordar el Tercer Cine²⁴, resumía estas inquietudes políticas de la siguiente manera:

Creo que son las pequeñas cosas personales las que comienzan a dar una idea del panorama general. La historia tiene el efecto de permitirnos comprender cosas que no podemos ver, especialmente sentimientos y relaciones. Puede que no te dé respuestas, pero te permitirá apreciar la vida y quizás esa es la cuestión, la habilidad para encontrar la vida maravillosa y misteriosa²⁵.

La poética de la cotidianidad, en la que parece reconocerse, se muestra inconclusa y sin respuestas. A falta de una fuerte línea narrativa, la película se sostiene en una emotividad constante que permite que la vida se exprese a borbotones. Es inasible, pero está por todas partes.

6.2. Política cotidiana

Charles Burnett y Billy Woodberry fueron agrupados, junto a un extenso número de cineastas²⁶, bajo el nombre de L.A. Rebellion. Esta manera de referirse a ellos fue designada por el crítico Clyde Taylor en 1986 con motivo de una retrospectiva organizada por el Whitney Museum of American Art y comisariada por el propio Taylor, *The L.A. Rebellion: A*

²⁴ Además del cine realizado en países del denominado “Tercer Mundo”, de ahí su nombre, el término incluye el cine realizado por hijos de la Diáspora y demás migraciones provocadas por el imperialismo.

²⁵ Charles Burnett en Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema*, p. 226.

²⁶ Aunque se suele destacar únicamente la presencia de cineastas afrodescendientes, críticamente se ha señalado que se obviara a los cineastas chicanos o de origen asiático que también contribuyeron significativamente en la consecución de las condiciones necesarias para este tipo de producciones.

*Turning Point in Black Cinema*²⁷. El nombre, como explica Taylor, surgía de la necesidad de poner un título a la retrospectiva y fue elegido por el director del museo entre varias de las opciones que barajaba Taylor por ser el que más gancho tenía²⁸. Sin duda, su fuerza, que remitía directamente a las revueltas de Watts de 1965, hizo que se comenzara a aplicar casi inmediatamente y que, desde ese instante, se empezara a pensar a esa serie de cineastas como un colectivo. Algo que pudieron ser de manera intermitente a lo largo de su historia, pero que no se corresponde a una realidad general. Los miembros iban y venían, y no siempre estrechaban lazos entre ellos.

Más allá de la inexactitud del término para expresar las cualidades del grupo, es cierto que no se puede explicar esta posibilidad histórica sin remontarse a lo sucedido en Watts, que, además, como hemos visto, es el escenario de *Killer of sheep* y *Bless their little hearts*.

Los disturbios y revueltas raciales de los sesenta, entre los que destacan los de este barrio de Los Ángeles, provocaron distintos tipos de respuestas populares, institucionales y estatales. Huey P. Newton y Bobby Seale vieron en esos estallidos de rabia una oportunidad y una necesidad para fundar el Partido Pantera Negra (BPP). Contrariamente a ellos, una parte de la población blanca y el gobierno californiano reaccionaron afianzando su racismo mediante la desatención de la zona y la defensa del modelo urbano segregado. Burnett recuerda que pasó mucho tiempo hasta que se empezaron a reparar los destrozos y que, a partir de entonces, fueron pocos

²⁷ Acompañada de un breve texto introductorio firmado por el propio Taylor. En *Whitney Museum of American Art: The New American Filmmakers Series 26*, p. 1-2.

²⁸ Así lo explica en el documental de Zeinabu irene Davis, *Spirits of Rebellion*, reconociendo que ya en ese momento se arrepentía de su decisión y se preguntaba: «¿Qué he hecho?».

los blancos que siguieron viviendo en Watts²⁹. No obstante, aunque a corto plazo los disturbios provocaran una reacción por conservar el *status quo*, era evidente que, si se seguía tensionando la convivencia en los guetos, podía producirse una revuelta de mayor alcance. De modo que, con la idea de rebajar la tensión, se empezaron a destinar recursos y a desarrollar por todo el país programas de estudios universitarios que pudieran atraer a los colectivos racializados, para alejarlos del fervor de las protestas y ofrecerles una oportunidad de progreso fuera del gueto. Algo que, por otro lado, no ayudaba a solucionar la segregación y la discriminación racial y social, más bien las consolidaba.

La Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), tras los disturbios de Watts, empieza a intentar revertir su tradicional falta de diversidad con la implantación de estos programas piloto, para los que, además, la universidad buscó seducir a alumnos y posibles jefes de estudios que no fueran blancos. Entre ellos, Elyseo Taylor, que se convertiría desde ese momento en el primer miembro negro de la escuela de cine de UCLA³⁰.

Taylor se instaló en Los Ángeles en el otoño de 1965, poco después de que terminaran los disturbios en Watts. Durante ese periodo pudo participar en diversas iniciativas populares que surgieron en el barrio como respuesta al abandono del gobierno. Estuvo colaborando con asociaciones como el Mafundi Institute y el Watts Happening Café, con quienes realizó numerosos talleres artísticos, donde, principalmente, enseñaba a filmar a los jóvenes de Watts. Fueron estas iniciativas las que llamaron la atención de Coling Young, el director del Departamento de Artes Teatrales de UCLA, que fue quien le contrató para impartir clases en la universidad.

²⁹ En María Míguez y Víctor Paz, *op. cit.*, p. 29-30.

³⁰ En la introducción de *L.A. Rebellion. Creating a New Black Cinema*, p. 6.

En 1968, junto a un grupo de 13 estudiantes y con la colaboración de Young y el vicerrector, Paul O. Prohel, quien impulsó la idea, Taylor organiza el Media Urban Crisis Committee (MUCC); conocidos coloquialmente como los «Mother Muccers»³¹ o, simplemente, «Muccers». El comité, que pronto se quedaría en Media Urban Crisis (MUC), hizo presión para incorporar nuevas perspectivas, en particular de colectivos racializados, a la enseñanza y producción artística de UCLA para, finalmente, a través de sus protestas, convertirse en el Programa de Etno-Comunicaciones en 1971³².

Este programa tuvo una vida muy breve. Entre 1971 y 1972 facilitó equipos y recursos a unos 20 estudiantes no-blancos. Poco después empezarían los problemas. Por un lado, los administradores de la Universidad cambiaron pronto de objetivos y empezaron a destinar los recursos a la compra de terrenos y equipos para montar 2 cadenas de televisión. Por otro, las ambiciones de Taylor y Young eran mayores a las inicialmente planteadas y los equipos a los que tenían acceso se consideraban mejores que los de los alumnos blancos del resto de programas, lo que provocaría innumerables quejas. Todo ello llevó a un abrupto final marcado por el despido de Taylor y el final del periodo de Young como director del Departamento de Artes Teatrales.

Lo único que sobreviviría serían los alumnos, parte del espíritu que forzó su creación y la asignatura creada por Elyseo Taylor, *Film and Social Change* (Cine y Cambio Social), en el que se formaba a los estudiantes sobre cine, especialmente Tercer Cine, y que impartiría Teshome Gabriel desde entonces.

³¹ Juego de palabras intraducible que incorpora las siglas del comité al insulto «mother fuckers» (hijos de puta).

³² David E. James, *The Most typical avant-garde. History and geography of minor cinemas in Los Angeles*, p. 304.

Aunque ya sin el apoyo que suponía el MUCC, la Universidad siguió siendo una oportunidad para que alumnos con menos recursos y sin perspectiva de acabar en la industria con un trabajo creativo pudieran sacar adelante sus propios proyectos. Entre ellos cabe destacar los *Project One* que, como su propio nombre indica, consistían en unos primeros proyectos filmados en super 8 y sin la posibilidad de emplear sonido directo. Lo cual produjo un archivo dispar de trabajos con pautas comunes, hecho que resaltaba los intereses personales de cada uno de los cineastas. Además, se ayudaba a la elaboración de una película como proyecto de tesis, como fue el caso de *Killer of Sheep*.

Hay que tener en cuenta que cursar estudios en las universidades estadounidenses y, concretamente, en UCLA no era tan costoso en aquel entonces. Según el propio Burnett, el semestre salía por unos 15 ó 20 dólares³³, una tasa más o menos asumible para un estudiante de clase trabajadora que, en su caso, podía costearse la matrícula y, sobre todo, los gastos asociados (libros y materiales de rodaje, exigidos por la universidad, que representaban un coste mucho mayor al de la matrícula) trabajando como profesor asistente en la universidad.

La cosa cambiaría a partir de 1978, cuando la Enmienda Jarvis-Gann en California redujo la recaudación del impuesto sobre la propiedad que había sufragado hasta entonces los gastos de UCLA, lo que obligaba a la universidad a buscar financiación privada que, finalmente, sería asumida en gran parte por los alumnos.

Eso sí, antes de los ochentas, UCLA se convirtió en una posibilidad de realizar cine de manera casi independiente. Siempre que el objetivo no fuera un estreno comercial al uso. La universidad prestaba los equipos de rodaje,

³³ En María Míguez y Víctor Paz, *op. cit.*, p. 45.

a excepción de la película, y proporcionaba espacios habilitados de montaje y mezcla de sonido.

Como ya hemos visto, era posible gracias a la colaboración habitual de personas no profesionales, que dedicaban sus tiempos libres a trabajar en la filmación. Especialmente niños, que aprendían algunos de los oficios de la industria cinematográfica. Algo que los cineastas veían como parte de su función social, pues no se trataba sólo de hacer películas, sino que éstas aportaran todo lo que pudieran a la comunidad.

Pese a todo, no era lo ideal. Más allá de la atracción que suponía colaborar en un rodaje, este modelo de trabajo implicaba que se rodara en fines de semana y que los participantes renunciaran a sus escasos momentos de descanso. Además, al no estar concentrados en una sucesión de días naturales, los rodajes se extendían en el tiempo más de lo deseado, los colaboradores se cansaban y, con cierta frecuencia, no aparecían porque habían preferido aprovechar sus escasos momentos de ocio a un trabajo no remunerado³⁴.

La imposibilidad de asegurar unas condiciones de trabajo dignas y la incapacidad para formar una «institución o un punto de referencia que tuviese un efecto a largo plazo»³⁵, que protegiera y apoyara las creaciones de cineastas afroamericanos, son algunos de los motivos que hacen que, desde dentro, se vea críticamente el término L.A. Rebellion: no llegó a ser la rebelión que ellos hubieran querido.

En una de las películas destacadas del periodo más activo, *Passing Through* (Larry Clark, 1977), un músico de jazz recién salido cárcel busca reconectar con sus raíces y confrontar con las distintas formas de opresión y violencia que soporta una persona negra en Estados Unidos y que finalmente

³⁴ *Ibid.*, p. 49.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

personaliza en un enfrentamiento contra la industria musical que será saldado con un asesinato más propio de la *blaxplotation*. Esta obra, que es una de las más ambiciosas políticamente del conjunto de cineastas, convoca muchos de los anhelos de esa frustrada rebelión: formalmente libre, ahonda en la necesidad comunitaria, hasta el punto de negarse a que pudiera ser editada en vídeo o cualquier otro formato doméstico para promover que pudiera verse exclusivamente en proyecciones públicas (que debían ser demandadas, fuera del circuito comercial³⁶).

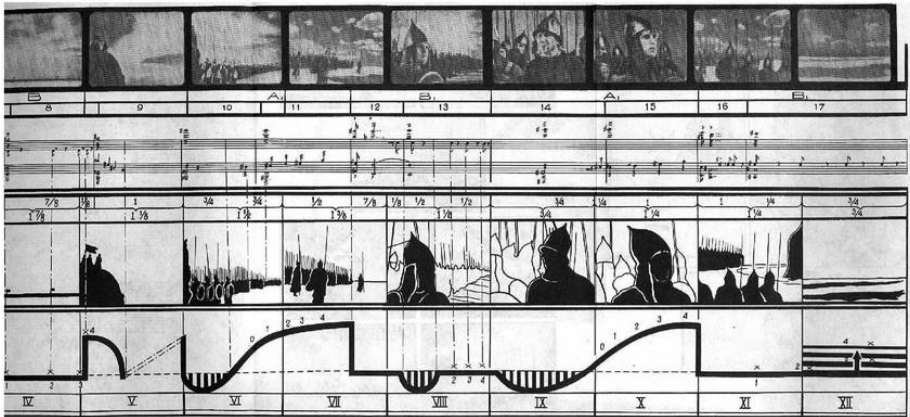
La película se inicia con una dedicatoria a Herbert Baker, un pianista de jazz prácticamente desconocido, así como a otras figuras «conocidas y desconocidas» del género, entre las que destacan figuras que indagaron en el *free jazz* (aunque también hay iconos del *be-bop* como Sarah Vaughan). Acto seguido, vemos las manos de Horace Tapscott interpretando una composición del propio Baker, “Flight 17”. Según van entrando el resto de instrumentos o se produce un cambio de ritmo, la imagen del resto de intérpretes (de The Pan Afrikan Peoples Arkestra) se va superponiendo hasta terminar con el que será el protagonista, Warmack (Nathaniel Taylor), tocando el saxofón. El resultado es un collage que pretende dar una forma visual a la sonora.

Este intento de traducir la banda sonora en la visual, en busca de generar armonías entre ambas, ya fue practicado e investigado por Sergei M. Eisenstein, quien lo denominó como «montaje vertical»³⁷. Eisenstein

³⁶ En *liquid blackness*, vol. 2, issue 5, pp. 14-15.

³⁷ El texto que tomamos como referencia fue publicado entre 1940 y 1941, de modo que es una idea que desarrolla fundamentalmente en los años treinta y, en concreto, en *Aleksandr Nevskij* (Sergei M. Eisenstein, 1938), el primer proyecto sonoro que concluiría. Está publicado íntegramente en Sergei M. Eisenstein, *Selected Work. Volume II. Towards a Theory of Montage*, pp. 327-399.

trabajó estrechamente con Serguéi Prokófiev en *Aleksandr Nevskiy* para producir una especie de contrapunto que convocara rimas entre el movimiento pictórico/compositivo y el musical. En sus materiales de estudio se puede observar cómo el lenguaje musical se coordina de esa forma con el montaje visual.



De ese modo, Eisenstein y Prokófiev establecieron una jerarquía en la que lo racional se impone para organizar la realidad. En *Aleksandr Nevskiy*, la superposición ayuda a aclarar el significado de la escena. Por el contrario, el montaje audiovisual de *Passing Through* parece más cercano a los planteamientos de Duras, en los que banda sonora y visual eran independientes y los vínculos los trazaba el espectador al percibirlos concatenados. Pero, a la vez, la banda de imágenes de la película de Clark pretende imitar a la sonora, el problema surge porque la música no ha sido elaborada cinematográficamente (no a la manera de Eisenstein y Prokófiev, al menos) y, por eso mismo, la tarea se convierte en una utopía. El resultado termina tendiendo a lo abstracto, donde la superposición en lugar de ilustrarnos sobre qué instrumento estamos oyendo, acaba componiendo un conjunto indescifrable.



El propio Eisenstein en sus investigaciones ya se interesaba por el jazz. En su texto sobre el montaje vertical, cita un artículo de René Guillère de 1933, “Il n’y a plus de perspectives”, en el que se identifica al jazz como el paradigma de la época:

En nuestra nueva perspectiva no hay ya una perspectiva. La forma y el tamaño de las cosas no están creados por un sentido de perspectiva... es la diferencia de intensidad, de riqueza del color lo que crea las formas y los tamaños. En música, el volumen no se sigue construyendo por la disposición de la orquesta, sino de los sonidos. La forma está creada por la totalidad de los sonidos. Ya no hay un gran lienzo sonoro que sostiene al conjunto desde el fondo. En el jazz todo es materia. Ya no hay un acompañamiento y una voz, como una figura contra el fondo. Cada elemento contribuye de igual manera. No se trata de un instrumento contra la orquesta;

mientras cada instrumento toca su solo, participa del todo [...] en jazz cada uno toca para sí mismo dentro del conjunto³⁸.

Este planteamiento despierta un cierto sentimiento de crítica en Eisenstein, que reniega del individualismo que se deduce de las palabras de Guillère. Además, sostiene que lo que propone el autor francés se ha ido sucediendo cíclicamente en la historia del arte y relaciona la presunta pérdida de perspectiva respecto al todo con la decadencia de las artes a partir de una cita de Friedrich Nietzsche:

¿Qué es lo que caracteriza cada periodo de decadencia en la literatura? El hecho de que la vida ya no habita en el *todo*. La palabra se vuelve soberana y salta de la frase; la frase se alarga y oscurece el significado de la página; la página toma una vida independiente del todo; el todo ya no es un todo [...] El todo ya no tiene vida: es una colección de partes, calculado, artificial³⁹.

El sentimiento de desconfianza respecto al jazz es también de sobra conocido en la obra de Adorno y se mantiene presente incluso en los años en los que escribe su *Teoría estética*. Sin embargo, aunque se trata de uno de sus posicionamientos que más repercusión ha tenido, autores como Martin Jay encuentran en algunos de sus escritos un atisbo de esperanza:

Para Adorno, entre los rasgos salientes de la música popular estaban la uniformación y la pseudoindividualización. La esencia de la audición de masas era el reconocimiento de lo familiar, que servía más como un fin en sí que como un medio para una apreciación más inteligente. Una vez que una cierta fórmula había alcanzado éxito, la industria promovía y repetía la misma cosa una y otra vez. El resultado era convertir a la música en una especie de cemento social que operaba a través de la distracción, la realización de deseos

³⁸ *Ibid.*, pp. 342 -343.

³⁹ *Ibid.*, p. 344.

desplazados y la intensificación de la pasividad. No obstante, como en el caso del jazz, Adorno sentía que en la música popular podía también haber un elemento de negación aislado. Aquí lo veía como existiendo potencialmente en el resentimiento rencoroso de la pasividad que implicaba la pseudoactividad del *jitterbugging*. La energía que contenía, afirmaba en una forma reminiscente del análisis nietzscheano del sacerdote ascético, expresaba al menos un vestigio de voluntad no extinta. «Para transformarse en un insecto —escribía, haciendo un juego de palabras con el nombre del baile—, el hombre necesita esa misma energía que podría posiblemente permitir su transformación en hombre»⁴⁰.

Ese planteamiento sobre la energía recuerda a la escena de *Ice* (Robert Kramer, 1969) en la que, durante una especie de ensayo teatral para militantes, uno de los personajes dice: «¿Qué vamos a hacer con toda esa energía?». Jean-Baptiste Thoret recuperaría la frase para explicar el cine estadounidense de los setenta, a través de las explosiones de violencia que ya ubicaba a finales de la década anterior en películas de Sam Peckinpah o Monte Hellman⁴¹.

Esa energía latente, que estallaba violentamente, también se había hecho evidente en los disturbios raciales de los sesenta que, como hemos comentado, desde la vanguardia política se vieron como una oportunidad histórica para acercar la revolución al país⁴².

⁴⁰ Martin Jay, *La Imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social, 1930-1950*, p. 314.

⁴¹ Jean-Baptiste Thoret, «Qu'allons-nous faire de toute cette énergie?» *Trafic*, n° 48 (2003): 61-69.

⁴² Así lo relataba Elaine Brown quien fuera líder del BPP: «Los recientes disturbios —así como los que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo XX— habían demostrado no solo rabia, sino diligencia. Emprendidas por el núcleo duro, aquellas rebeliones, desde Harlem a Watts, habían avalado a toda la clase baja negra, al grito de «¡Aleluya!». El Partido [BPP] intentaba educar y politizar ese cúmulo de energía, creando soldados de vanguardia y una masa de gente negra lista para la revolución». En *Una cata de poder*, p. 220.

Asimismo, Lenin en sus *Cuadernos filosóficos* escribe que «en el concepto de energía se da, de hecho, un momento subjetivo, que no existe, por ejemplo, en el concepto de movimiento»⁴³.

Passing through se muestra receptiva a todos estos planteamientos. Tras ese prólogo jazzístico, la película avanza acumulando escenas aparentemente inconexas que, en lugar de explicar lo que está sucediendo o va suceder, van generando una energía. Se alternan documentos de represión y reconstrucciones ficcionadas —entre las que destacan las de la rebelión de Attica— con ensayos de la banda, imágenes de los ancestros, una historia de amor, drogadicción, conciertos, recuerdos de la infancia, etc. Todas las preocupaciones que se han asociado al jazz y sus artistas transitan por la pantalla sin que el espectador pueda detenerse en un único tema.

Hay que tener en cuenta que la escena jazzística de los setenta ya no tiene prácticamente nada que ver con la de los treinta y cuarenta que marcaron las teorías de Eisenstein y Adorno. Eric J. Hobsbawm, quien también ejerció de crítico de jazz bajo el seudónimo de Francis Newton, en honor al trombonista comunista que había participado en las sesiones de grabación de “Strange Fruit” de Holiday, analizaba así las paradójicas derivas que había vivido el jazz desde mediados de los cincuenta, cuando ya había pasado la que fue considerada como su época dorada:

Cuando los revolucionarios del be-bop se reintegraron a la corriente principal del jazz en la segunda mitad del decenio de 1950, la nueva vanguardia del *free jazz*, que avanzaba en dirección a la atonalidad y rompía todo lo que hasta entonces había dado una estructura al jazz —incluido el ritmo en torno al cual se organizaba—, aumentó la separación entre música y su público, incluido el público jazzístico. Y no fue extraño que la vanguardia reaccionara a la deserción del público adoptando una postura aún más extrema y combativa [...] Pero la situación de la nueva vanguardia en los decenios oscuros era

⁴³ En Ernst Bloch, *El principio de esperanza* [2], p. 254.

paradójica. Al aflojarse su marco tradicional y avanzar cada vez más hacia algo parecido a la vanguardia de la música clásica con una base jazzística, el jazz se abrió a toda suerte de influencias ajenas a él: europeas, africanas, islámicas, latinoamericanas y especialmente indias [...] Quizá porque el público estadounidense pasó a ser relativamente menos importante en el jazz, quizá por otras razones, después de 1962 el *free jazz* se convirtió en el primer estilo jazzístico cuya historia no puede escribirse sin tener en cuenta las innovaciones importantes en Europa y, cabría añadir, sin tener en cuenta a los músicos europeos [...] De forma igualmente paradójica, la nueva vanguardia que rompió con la tradición jazzística mostraba un deseo inusitado de subrayar sus vínculos con la tradición, aunque antes le había prestado muy poca atención [...] Esta reafirmación de la tradición fue política más que musical. Porque —el tercer aspecto de la paradoja— la vanguardia jazzística del decenio de 1960 era consciente y políticamente *negra*, como no lo había sido ninguna generación anterior de músicos de jazz negros, aunque *The Jazz Scene* ya señalaba los vínculos entre experimentación jazzística y la conciencia negra. Como dijo Whitney Balliet en los setenta: «El *free jazz* es en realidad el jazz más negro que existe». Negro y políticamente *radical*. [...] La conciencia política continuó vinculando la vanguardia a la masa del pueblo negro estadounidense y sus tradiciones musicales y, por tanto, proporcionó un posible camino de retorno a la corriente principal del jazz. Sin embargo, a corto plazo debió de hacer que el aislamiento de aquella vanguardia respecto de un público negro perplejo resultara especialmente frustrante⁴⁴.

Todas esas contradicciones atraviesan *Passing through*, pues, a pesar de ser claramente política, con llamadas a la revuelta y muestras de preocupación por los problemas de su comunidad, su forma intransigente hace que la película difícilmente pueda ser reapropiada por los movimientos sociales. Como el *free jazz*, su política es su propio compromiso estético.

A la vez que sitúa el continente africano como principal referencia, es inevitable encontrar reminiscencias a las vanguardias europeas de principios de siglo. Incluso banalmente, pues el propio Clark reconoce que se inspiró

⁴⁴ Eric J. Hobsbawm, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, pp. 263-265.

en las portadas de álbumes de jazz para construir algunas de las imágenes y, entre esas portadas, muchas recuperaban obras pictóricas de la década de los diez⁴⁵. Aunque ese gesto también se puede entender como una negación de la originalidad europea y una reivindicación de la riqueza africana.

Más allá de esa posibilidad, en esa cuestión reside la mayor paradoja que comparte con el *free jazz* y a la que se refiere Hobsbawm: a la vez que se sienten unidos a la comunidad y reivindican una conciencia negra, han sido evidentemente distanciados de ella. Además, en el caso de la L.A. Rebellion, esa separación formaba parte de una serie de políticas para apaciguar los guetos estadounidenses. Ese conflicto identitario, entre el privilegio y la marginalidad, entre la posición y la aspiración social, se puede percibir en las películas como una permanente duda. Hay una voluntad de no afirmar una solución, sino simplemente de proponer una búsqueda.

Haile Gerima, otro de los miembros destacados de la L.A. Rebellion, regresó en los setenta a su Etiopía natal para realizar *Mirt Sost Shi Amit* (1975), una película que posee ciertas similitudes con *Passing through*. Centrada en la vida cotidiana de un pueblo etíope, la obra muestra un conflicto de clases en el que destacan dos figuras: el terrateniente que se benefició de la ocupación italiana y el desclasado que es visto como un loco. Al final de la película, el segundo asesinará al primero a garrotazos y será ahorcado por ello.

Más allá de la similitud en la conclusión con la película de Clark, *Mirt Sost Shi Amit* es igualmente elusiva. Si bien la problemática principal se muestra repetidamente y de formas muy claras, la manera en la que se desarrollan y se suceden las escenas es bastante más compleja.

⁴⁵ En su dossier dedicado a *Passing through, liquid blackness* recopila alguna de las portadas que inspiraron a Clark [Consulta: 28-05-2023]: <https://liquidblackness.com/passing-through-album-covers>

En la presentación del desclasado, un zoom avanza impasible hasta llegar a la pequeña cascada de agua en la que se está limpiando los calcetines, para, tras un corte, realizar el camino a la inversa. Él se encuentra hablando del agua, de cómo eligió su casa en función de ella y de las dificultades que supone carecer de ella.



Ese zoom, como el montaje de la escena inicial de *Passing through*, describe la forma global de la película. Mientras lo discursivo va relatando libremente la historia de Etiopía, sin llegar a contextualizar en qué momento exacto nos encontramos (intuimos que los setenta, pero no sabemos si antes o después de la revolución), los hábitos cotidianos, aparentemente banales, toman el protagonismo. La observación es más detallada en aquello que parece insignificante, especialmente si lo contraponemos a las luchas políticas a las que de un modo más o menos constante se hace referencia. En su siguiente aparición, el desclasado nos enseña su casa desde el umbral. Habla de las puertas abiertas, del agua que corre a través de ella y de las plantas que purifican el aire. Al pasar una camioneta, descubrimos que la «moderna casa», como él dice, es un puente que sirve a los vehículos para cruzar un pequeño riachuelo. Habla de que fue construido por los invasores italianos y que fueron aquellos con quienes luchó por la independencia de su país quienes le mandaron a vivir ahí.

Teshome Gabriel, especialista en Tercer Cine y profesor de gran parte de los cineastas de la L.A. Rebellion, incluido Gerima, analiza *Mirt Sost Shi Amit* en 1979 en su libro *Third Cinema in the Third World*⁴⁶ y plantea que en la película se establecen constantemente relaciones triangulares. Gabriel sostiene que no hay secuencia ni imagen que «exista sin sus correlaciones»⁴⁷ y que estas se configuran de tres en tres. Por ejemplo, alude a la relación entre el desclasado y el terrateniente, que son primero presentados por separado, luego se vinculan a partir de una panorámica y, al final, al coincidir en el mismo encuadre, es cuando se produce el asesinato, para así remarcar que ambos personajes son incompatibles⁴⁸.

Esos patrones esquemáticos sirven como puntos de apoyo en el desarrollo de la película, que avanza sin un claro hilo narrativo saltando entre los miembros de la comunidad. Sin embargo, esos vínculos que identifica Gabriel, son más imperfectos y complejos que sus descripciones. La relación entre el desclasado y el terrateniente es mucho más rica que esa simplificación cinematográfica, pues tras la panorámica mencionada, que se produce poco después de la presentación de los personajes, seguimos viendo secuencias de ellos por separado y estableciendo correspondencias entre ambos personajes.

La precisión estructural que argumenta Gabriel es incompatible con las condiciones en las que se produjo *Mirt Sost Shi Amit*, que se filmó en apenas dos semanas durante unas vacaciones de Gerima⁴⁹, tras la revolución de 1974 que derrocaría al emperador Haile Selassie e impondría el mandato de

⁴⁶ Teshome Gabriel, *op. cit.*, pp. 90-93.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁹ Así lo relataba Martin Scorsese al presentar la restauración de la Cineteca de Bologna [Consulta: 05-06-2023]: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/mirt-sost-shi-amit/>

una «junta militar de izquierda»⁵⁰, conocida como Derg. La situación del país cuando Gerima fue a rodar era casi de guerra civil, con importantes luchas internas dentro del Derg que, en 1977, desembocarían en la definitiva toma de poder de Mengistu Haile Mariam, quien impondría una dictadura militar afín al bloque soviético.

Esas condiciones explican a su vez el contenido discursivo de la obra que, en lugar de presentar una firme alegoría política, propone una recopilación de las sintomatologías identificadas por el pensamiento decolonial. De hecho, el personaje del desclasado parece una traducción cinematográfica de las investigaciones de Frantz Fanon⁵¹, un pensador al que ya reivindicaba Gerima en su primer cortometraje, *Hour Glass* (1971), en el que un joven deportista afroamericano tomaba conciencia política al leer, entre otras obras, *Los condenados de la tierra*.

Además, como decíamos, la película no se ubica en el tiempo presente, sino en una especie de atemporalidad contemporánea, ni se adscribe al ideario marxista-leninista que predominaba en el Derg. A diferencia de un texto político canónico, *Mirt Sost Shi Amit* se organiza, como defiende Gabriel, conforme a la narrativa oral según la cual los acontecimientos se suceden de un modo menos lineal. Se rehúye por momentos del naturalismo y se sitúa lo onírico al mismo nivel que lo documental, lo que desdibuja sus fronteras⁵². Igual que sucede en *Passing through*, todo ello lleva a que se

⁵⁰ Eric J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 448.

⁵¹ «Es en ésa masa, en ese pueblo de los cinturones de miseria, de las casas “de lata”, en el seno del *lumpen-proletariat* donde la insurrección va a encontrar su punta de lanza urbana. El *lumpen-proletariat*, cohorte de hambrientos destribalizados, desclanizados, constituye una de las fuerzas más espontánea y radicalmente revolucionarias de un pueblo colonizado», Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 64.

⁵² Teshome Gabriel, *op. cit.*, pp. 91-92.

produzca una acumulación de situaciones que, por momentos, no parecen relacionarse más que por el hecho de suceder una detrás de la otra.

Passing through y *Mirt Sost Shi Amit* son películas de dos de los miembros más politizados del grupo, los que más activamente buscaban incidir en la educación de sus compañeros y reflexionar sobre las formas heredadas⁵³. Pese a ello, al poner en práctica su pensamiento cinematográfico, no buscaron producir artefactos pensados para ser explotados políticamente. Tampoco tenían un objetivo didáctico, aunque trataran cuestiones políticas o ilustraran conflictos de clase. Éstos terminaban abordándose desde perspectivas profundamente personales, lo que imposibilitaba que se pudiera producir una traducción directa al movimiento social.

En parte, esto se debía a que no buscaban imitar las condiciones hollywoodienses y su ambición era ser útiles a pequeños grupos para los cuales las películas pudieran ser importantes. Una idea que compartían con Straub:

¡Y Coppola no me interesa porque tiene una voluntad de poder y no me gustan estas personas! ¡Puede ser hasta un tipo simpático, cuando se habla con él! El sueño de él es hacer una película que sea transmitida por satélite y que 500 millones de personas vieran al mismo tiempo, en el mundo entero. ¿Pero en qué lengua se hablaría esta película? Sería necesario que fuera una película muda. ¡Qué tenga el valor de hacerla! ¡Ni Goebbels, [...] fue tan megalomaniaco! ¡En la época, gracias a Dios, no tenía medios para tanto! ¡Cuando la televisión francesa proyecta dos películas nuestras, si son vistas por dos millones de espectadores, es enorme! No quiero 500 millones

⁵³ Clark por ejemplo recuerda que Gerima boicoteaba las proyecciones de *The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915). En Allyson Nadia Field, “Rebellious Unlearning. UCLA Project One Films (1967-1978)”, en *L.A. Rebellion. Creating a New Black Cinema*, p. 90.

de espectadores. Ya me da un cierto miedo que tanta gente vea la película al mismo tiempo⁵⁴.

Esta forma de pensar sería más tarde criticada por los mismos que auparon al movimiento.

Entre 1988 y 1989, tuvo lugar, en las páginas de *Black Film Review*⁵⁵, una confrontación sobre las aspiraciones que debían tener los cineastas de la L.A. Rebellion. Esta cronología, que coincide con uno de los puntos económicamente álgidos del grupo, el proceso de producción de *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1991) y *To Sleep with Anger* (Charles Burnett, 1990), tiene que ver con el descubrimiento tardío de la obra de estos cineastas. De ahí que el análisis tenga un carácter retrospectivo.

Es importante tener en cuenta que la revista se había creado en 1984 para analizar la presencia de personas negras en producciones hollywoodienses y, con el tiempo, el propósito del medio había evolucionado y se había convertido en la «única fuente consistente de información» sobre cine y cineastas afrodescendientes⁵⁶. Lo cual ilustra sobre el grado de influencia del debate.

En 1988, Taylor, quien había puesto nombre al grupo de cineastas, cuestionaba la idoneidad de un modelo productivo tan independiente. Consideraba que en las obras de los cineastas afroamericanos alejados de la industria había un excesivo individualismo y que, en muchos de los casos,

⁵⁴ Citado en Antonio Rodrigues (ed.), “Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Sobre algún cine, algunos cineastas y otros asuntos”, en *Revista Lumière* [Consulta: 11-06-2023]: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_lisboa.php

⁵⁵ Esta discusión ha sido recuperada en Michael T. Martin (Ed.), *Cinemas of the Black Diaspora*, pp. 431-460, dando forma al capítulo “The State and Future of the Black Film Movement: An Exchange”.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 442-443.

el director asumía también el papel de guionista, montador y/o director de fotografía. Para Taylor, este hecho tenía que ver con una influencia de las teorías de autor de finales de los cincuenta y, a la vez, con ciertas condiciones materiales: los presupuestos de los cineastas afroamericanos independientes eran muy limitados y, consecuentemente, no podía permitirse pagar los derechos de un guión profesional ni, en muchos casos, contratar a técnicos ni especialistas. Algo que Taylor considera una excusa para poder desarrollar esa ambición autoral⁵⁷.

El paradigma de Taylor consiste en que la colaboración de diversos talentos afroamericanos pudiera producir una alternativa al individualismo hollywoodiense⁵⁸. No obstante, termina reconociendo en Spike Lee y el cine que había realizado hasta el momento el ejemplo ideal en el que debían mirarse los cineastas independientes por su capacidad para integrar los intereses de la población afroamericana (y un cierto intelectualismo) en un estilo narrativo atractivo para los espectadores⁵⁹. Sus preocupaciones, en ese sentido, se centran principalmente en el guión y en el reclamo de una mayor fuerza discursiva, que sea capaz de explicar el material o, al menos, interrogarlo⁶⁰.

Por su parte, David Nicholson, fundador de *Black Film Review*, critica la baja calidad técnica del cine independiente afroamericano y, sobre todo, alude a la dificultad que supone para los espectadores comprender las obras. Al respecto, utiliza una fórmula que nos resulta interesante: «son tan densamente enrevesadas que requieren la explicación de un profesor de

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 431-432.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 432.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 435-437.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 440-441.

semiótica»⁶¹. Es más bien al contrario, al esperar ese tipo de análisis en unas películas que están a la vez inacabadas y desbordadas de significados, lo que se consigue es que se vuelvan más crípticas. Incluso parece responderse a sí mismo cuando afirma que estas películas podrán ser apreciadas en «países del Tercer Mundo» porque los espectadores allí no están tan habituados a la técnica cinematográfica como en Estados Unidos⁶². Es, por tanto, la expectativa de un espectador modelo la que condiciona la potencialidad de la obra.

Estos artículos de Taylor y Nicholson, dos de los críticos más influyentes en la difusión del cine afrodescendiente, provocan una respuesta contundente de Zeinabu irene Davis, cineasta de la última generación de la L.A. Rebellion. En su texto, alude a las condiciones con las que tienen que lidiar los cineastas, a cómo las decisiones estéticas no son arbitrarias, sino que surgen de las posibilidades y limitaciones a las que se enfrentan⁶³.

De un modo más frontal, responde a dos de las críticas de Nicholson: que los cineastas afroamericanos deberían parecerse más a los músicos de jazz y que las películas deberían ser menos densas y complejas. A la primera, Davis contesta que los músicos de jazz habían destacado, precisamente, por subvertir la forma preestablecida. Respecto a la segunda, que resulta más interesante, sugiere que la acumulación de temas e ideas puede deberse en algunos casos al miedo a no poder realizar otra obra⁶⁴. Lo cual parece cierto si uno comprueba los años que transcurren entre películas o el tipo de proyectos que suceden a las obras “destacadas”⁶⁵.

⁶¹ *Ibid.*, p. 444.

⁶² *Ibid.*, p. 445.

⁶³ *Ibid.*, p. 454.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 452-453

⁶⁵ Como demuestran las filmografías de Burnett, Gerima y, sobre todo, Clark y Woodberry.

Esa situación, que explica bien esa cierta desproporción estructural, ya estaba en Bob Dylan y Robert Kramer. Ambos expresan que “A Hard Rain's a-Gonna Fall” y *Milestones* fueron concebidas con la idea de que todo tenía que estar en ellas, por si luego no había otra oportunidad para ello⁶⁶. También, como afirma Kramer, en un sentido que se relaciona estrechamente con las películas que estamos analizando: «última película, en la que la forma se evapora hasta volverse vida».

Como sucede en *Milestones*, en *Passing through* y *Mirt Sost Shi Amit*, incluso en *Killer of Sheep* o *Bless their little hearts*, es complicado situarse y hasta que no ha avanzado suficientemente el metraje no empezamos a comprender el inicio, retrospectivamente. Todas ellas son películas que empiezan en mitad de algo, pero ese algo no es único ni fácilmente identificable, sino la suma de una diversidad de cotidianidades. En ese sentido, cada película se organiza según interpreta el propio espectador.

Por último, como cierre al debate, vuelve a intervenir Taylor, quien, en un tono conciliador, repasa las críticas de Nicholson y matiza su postura. Señala que es precisamente la riqueza de la tradición la que permite «soñar» con una mayor ambición artística y la que motiva esa exigencia⁶⁷. Entre sus argumentos contra Nicholson, uno de los más pertinentes es la reivindicación del texto de 1969 “Por un cine imperfecto”⁶⁸. Bien es cierto

⁶⁶ Miguel García vincula ambas declaraciones en “Todo lo que quise decir lo ha cantado Bob Dylan”, en *Revista Lumière*, nº 6, julio de 2013, p. 130. Las palabras de Dylan se pueden encontrar en las notas del vinilo de *The Freewheelin' Bob Dylan* realizadas por Nat Hentoff, que también están transcritas en la web oficial del cantante [Consulta: 11-06-2023]: <https://www.bobdylan.com/albums/freewheelin-bob-dylan/>. Mientras que las de Kramer se pueden leer en “Sobre Milestones”, en el libreto del DVD de Intermedio de *Milestones / Ice*, p. 2.

⁶⁷ Michael T. Martin (Ed.), *op. cit.*, pp. 459-460.

⁶⁸ Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, en *La doble moral del cine*, pp. 13-30.

que Taylor apenas ahonda en el texto y se limita a la tesis del título y el primer párrafo, en los que se habla de oponerse a la perfección del cine hollywoodiense⁶⁹, que es una visión bastante parcial y reductora de las ideas que sugiere Julio García Espinosa. Asimismo, hay que tener en cuenta que el contexto en el que se había escrito el texto había cambiado radicalmente en 1987, hasta el punto de que, poco más tarde, en 1993, el propio García Espinosa realizaría una reflexión sobre la vigencia de sus planteamientos⁷⁰. En ella, suaviza gran parte de las ilusiones que marcaban el texto de 1969, que estaban condicionadas por el momento histórico de su escritura:

Corrían los años sesenta, años que mi generación no podrá olvidar nunca. Parecía, de pronto, que el mundo se volvía joven. El colonialismo se desplomaba, la revolución era posible, trabajadores y estudiantes de países desarrollados desempolvaban sus inercias, las minorías de todas las tristezas al fin sonreían, las costumbres y el arte se transformaban y nos transformaban. Y luego, la utopía mayor: creíamos poder ser felices sin la necesidad de ser egoístas⁷¹.

Pese a que el tiempo demostrara que los anhelos del cine imperfecto no estaban tan cerca de realizarse como se pudo creer, los postulados de García Espinosa se mantuvieron inspiradores para gran parte de estos cineastas. Más allá de la identificación de la perfección técnica con el desarrollo industrial estadounidense y su imposición en la cultura cinematográfica, que ya estaba en el intento de historia materialista de Comolli, “Por un cine imperfecto” plantea una gran utopía social⁷².

⁶⁹ «Hoy en día un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado– es casi siempre un cine reaccionario», *ibid.*, p. 13.

⁷⁰ “Por un cine imperfecto (veinticinco años después)”, *ibid.*, pp. 147-154.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 147-148.

⁷² María Alzuguir Gutierrez realiza un recorrido por las teorías de García Espinosa en “De lo imperfecto a lo popular”, en *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. IV, n° 9, 2016, pp. 55-61.

La idea central que recorre el texto es la desaparición del trabajo de artista, que las condiciones sociales avancen hasta un punto en el que arte deje de ser necesario para la transformación social y que se convierta en una actividad al alcance de todos, que se practique en un creciente tiempo libre. Que ya no se inste a un espectador más activo, sino que el espectador se convierta a su vez en creador y viceversa⁷³. Ese cine imperfecto, que reivindica como arte popular, «que no tiene nada que ver con el llamado arte de masas»⁷⁴, expresa aquello que no puede ser expresado más que como arte, sin tratar de traducir las ideas de la filosofía, la sociología o la psicología. En definitiva, es un cine que no se cierra a ninguna posibilidad de desarrollo, puede ser ficción, documental, divertido, filmado en 8 mm o en vídeo, etc. Pero que rehúye lo predefinido, que no «celebra resultados», sino que muestra el «proceso de los problemas»⁷⁵.

La política cotidiana se parece mucho a ese cine imperfecto. Las películas que hemos analizado no estaban pensadas para provocar una reacción inmediata en el espectador, sino que se proponían a sí mismas como paradigma, como una oportunidad para que se produjera un cine independiente al de la minoría creadora. Donde lo imperfecto puede ser sinónimo de insignificante, al menos en cuanto a sus políticas. Porque de lo que se trata es de avivar la energía colectiva y no de explicar lo ya sabido.

⁷³ En el fondo, se trata de la misma utopía de Joseph Jacotot que vimos en el tercer capítulo.

⁷⁴ Julio García Espinosa, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

7. Utopía

Una y otra vez sería como si todas las esperanzas de antaño hubiesen sido aniquiladas por los propósitos que más tarde se perderían. Y aunque no llegase a ser lo que habíamos esperado, no quería ello decir que cambiase nada de lo que eran nuestras esperanzas. Las esperanzas permanecerían. La utopía sería necesaria. También más tarde las esperanzas volverían a encenderse en innumerables ocasiones, serían ahogadas por un enemigo más fuerte y serían despertadas de nuevo. Y el ámbito de las esperanzas se haría más amplio de lo que era en nuestra época, se extendería a través de todos los continentes. El impulso a oponerse, a resistir no desfallecería.

Peter Weiss¹

En *La dialéctica de la Ilustración*, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer profundizaban en la aporía de que era la propia Ilustración la que había condenado a la Ilustración y que sólo la (verdadera) Ilustración podría salvarla y, con ello, emancipar a la sociedad.

Durante el periodo que hemos investigado, de la mano de otras disciplinas que lo nutrieron, el pensamiento cinematográfico se asentó y terminó de definir las preocupaciones principales respecto al medio. Ese conocimiento adquirido sirvió para deconstruir a las producciones fílmicas y proponer la hoja de ruta sobre la que deberían reflexionar las futuras obras.

Como sucede en la aporía que plantean Adorno y Horkheimer, si bien esa ilustración en el campo de la hermenéutica cinematográfica ayudó a comprender los mecanismos sobre los que se establece la experiencia

¹ Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, pp. 1080-1081. El libro, dividido en tres tomos, lo escribió Weiss entre 1971 y 1981. Este fragmento, perteneciente al tercer tomo, vio la luz en 1981.

fílmica y promovió que el espectador se situara de una forma más consciente ante ella; también fue culpable de una depreciación de la potencialidad emancipadora del cine y –como la Ilustración– terminó por ofrecer las herramientas para la total explotación del medio cinematográfico.

En una entrevista en 1981, Jean-Luc Godard expresó:

Recuerdo que hace unos veinte años, la primera vez que vine [a Estados Unidos] con mi primera película, dije: “Es una pena, sobre todo en Estados Unidos, que las películas y el cine no se enseñen en las escuelas”. Y ahora, veinte años después, se ha convertido en una industria tal que lamento haberles dado la idea. Pero hacen otra cosa que lo que yo tenía en mente, ya que enseñan con palabras y no con imágenes, o bien proyectan una película y después hablan de ella².

El recorrido intelectual que hemos realizado se ha centrado en una humilde resistencia a la extrema racionalización de la experiencia fílmica: la imagen insignificante, como elemento que no se ha sabido encajar en las teorías cinematográficas porque su cualidad es la de subvertir la imposición del sentido que se quiere construir.

Jean-Marie Straub en 1993 escribió “La resistencia del cine”, un pequeño texto en el que se resume la política estética que mantuvo junto a Danièle Huillet. En él, cita un fragmento de *La muerte de Empédocles* de Friedrich Hölderlin que considera que enuncia lo que denomina su utopía comunista³:

² Jean-Luc Godard, *Pensar entre imágenes*, p. 195.

³ Jean-Marie Straub, “La resistencia del cine”, en *Revista Lumière* [Consulta: 11-12-2022]: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_resistencia.php. En otra ocasión vuelve a citar a Empédocles para desarrollar la idea de la utopía comunista de Hölderlin: «*Jeder sei, Wie alle*», que cada uno sea como todos», en Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, *Escritos*, p. 58.

Mucho tiempo anduvisteis sedientos de lo insólito,
y, como de un cuerpo enfermo, el espíritu
de Agrigento anhela salir del viejo cauce.
¡Atrevedos! Lo que heredasteis, lo que adquiristeis,
lo que os contaron los labios de vuestros padres, lo que aprendisteis,
leyes y usos, los nombres antiguos de los dioses,
olvidadlo, audaces, y alzáos como recién nacidos
los ojos a la divina naturaleza⁴

La utopía descrita se corresponde con la de las políticas de la imagen insignificante en la idea de cuestionar todo lo que se ha dado por supuesto. No se trata de negarse al pensamiento, es ingenuo considerar que exista la posibilidad de crítica sin los avances que promovieron los pensadores que hemos analizado. Por el contrario, el cometido es el de interrogar a los silencios y los desechos de esas teorías.

En numerosas ocasiones se ha recordado que en el guión de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1968), la pareja de cineastas incluyó como encabezado una frase de Charles Peguy que dice: «Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas»⁵. Asimismo, se ha relacionado ese fragmento con la célebre tesis de Walter Benjamin: «[La revolución] es el salto de tigre hacia el pasado»⁶.

⁴ Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, p. 94-95.

⁵ El libro dedicado a Huillet y Straub que realizó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo de la retrospectiva que organizaron junto a la Filmoteca Española lleva por título esa misma frase y en el artículo de Santos Zunzunegui que se incluye, “El canto de la naturaleza”, se recuerda su presencia en el guión de *Chronik der Anna Magdalena Bach*. En Manuel Asín y Chema González, *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, pp. 119-120.

⁶ François Albera la cita en su introducción a la entrevista con Huillet y Straub de 2001. *Ibid.*, p. 147. En realidad, lo que expresó Benjamin en la tesis XIV de “Sobre el concepto de historia”, aunque se pueda sintetizar de esa manera, es más complejo: «La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura el tiempo homogéneo y vacío, sino

La utopía de la imagen insignificante, como la que persiguieron Huillet y Straub, propone que la emancipación no llegará por las vías que ahora conocemos, sino por aquello aún desconocido, complejo, que no sabemos explicar o a lo que no hemos atendido. La imagen insignificante es una fuente de conocimiento que no participa de la mercantilización del saber, nos obliga a convivir con la incertidumbre y sólo en contacto con las circunstancias indicadas se revela como intérprete de la realidad.

7.1. La resistencia utópica

En 1982, Huillet y Straub finalizaron *Trop tôt, trop tard*⁷. Es su primera película sin personas que actúen o declamen dentro del plano. En ella, en la primera parte, vemos paisajes rurales y urbanos de Francia, mientras Huillet, en off, recita una carta de Friedrich Engels a Karl Kautsky del 20 de febrero de 1889; en la segunda parte, más extensa, vemos paisajes rurales y urbanos de Egipto, mientras que la voz, en off, de Bhagat el Nadi lee fragmentos de

el cargado por el tiempo-ahora. Así, para Robespierre la antigua Roma era un pasado lleno de ese tiempo-ahora que él hacía saltar respecto del continuo de la historia. La Revolución Francesa se entendía en tanto que una Roma retornada. Citaba a la antigua Roma exactamente como la moda cita un traje ya pasado. La moda tiene olfato para lo actual dondequiera que esto aún se mueva en lo espeso de otrora. Es el salto de tigre hasta el pasado. Pero tiene lugar en una arena donde impera la clase dominante. El mismo salto, dado bajo el cielo libre de la historia, es el salto dialéctico, como el cual concibió Marx la revolución». Walter Benjamin, *Obras. Libro I*, p. 315.

⁷ El título de la película aparece en cuatro idiomas en la película: alemán (*Zu früh, zu spät*), francés (*Trop tôt, trop tard*), inglés (*Too early, too late*) e italiano (*Troppo presto, troppo tardi*). La película tiene versiones en las que se recitan los textos en esos cuatro idiomas. Significa: demasiado pronto, demasiado tarde.

La lutte de classes en Egypte (1945-1970) de Mahmoud Hussein⁸ en la versión francesa e inglesa y Gérard Samaan los lee en la versión alemana e italiana. Poco antes del final se muestran extractos documentales del periodo posterior a la Revolución egipcia de 1952 y de un discurso de Muhammad Naguib.

Huillet, en una carta a Andi Engel del 6 de junio de 1981, explica:

Me pides unas líneas en las que declaremos qué “intención” teníamos al hacer esta película, o lo que queremos “expresar” con ella. Para nosotros siempre ha sido difícil, ya lo sabes, decir algo así de todas nuestras películas, y casi siempre nos hemos negado a hacerlo; de todas formas, en el caso de esta [*Trop tôt, trop tard*] la imposibilidad es mayor si cabe porque, hasta ahora, en ninguna de nuestras películas estaba todo tan “abierto”, tan libre, para que los mismos espectadores (y nosotros dos, como primeros espectadores) establecieran relaciones, nexos, “vínculos”, y aprendieran a descifrar, relacionar, “interpretar” la realidad o, mejor, ¡las realidades! Además, no se trata de una “ficción”, sino de eso que viene a llamarse “documental”, incluso si esta forma de documentar es, creo, nueva (aunque hay antecedentes, por ejemplo, *La sortie des usines Lumière*): ninguna narración constringente, ningún intérprete. Se narran luchas, revueltas, fracasos, atrasos o anticipaciones, estadísticas; se representa historia, topografía, geografía, geología, luz, luces, vientos y nubes, tierra (transformada y trabajada por los hombres), huellas —borradas o aún visibles— y cielo (mucho cielo); se intenta encontrar el punto de vista adecuado (el más adecuado), la altura adecuada, la proporción adecuada entre cielo y tierra para poder realizar panorámicas, incluso de 360°, sin tener que modificar la línea del horizonte⁹.

En aparente oposición a estas palabras de Huillet, en un texto de 1968, Glauber Rocha definió lo que él denominaba como plano integral, que

⁸ Se trata del seudónimo de dos autores egipcios que «bajo Nasser fueron internados en un campo de concentración». En Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Escritos*, p. 139.

⁹ *Ibid.*, pp. 137-138.

consideraba que había alcanzado su plenitud en las primeras películas de la pareja de cineastas.

Todo en el todo significa una acumulación de contradicciones en el plano. Luz, imagen, actor, escenografía, voz, música, ruido, etc. son los elementos utilizados para crear el plano integral, pero cada uno de ellos ejerce su propia expresividad. La armonía pierde sentido. El cine se vuelve polifónico, según la definición de Alexander Kluge, teórico y director del cine moderno alemán¹⁰.

A pesar de las diferencias con el estado de la cuestión en los ochenta, se puede afirmar que el origen del plano integral y la imagen insignificante es común, pero pronto se distanciaron y se volvieron antagónicos. Para Rocha, una de las cuestiones fundamentales es que el plano integral es autónomo, «*significa por sí mismo*»¹¹. Para Bresson, la imagen insignificante debía transformarse al contacto con las demás.

Rocha se anticipa a Jean-Louis Comolli —en el “El rodeo por el directo”— y niega (o matiza) que el interés del cine moderno se haya desplazado al montaje, sino a la complejidad del plano. Bresson mantiene que el montaje es el que hace pertinentes a las imágenes insignificantes, aunque, al contrario de Comolli, incide en las cualidades de los planos.

Trop tôt, trop tard pone a discutir ambas concepciones. El último plano de la película podemos considerar que es integral. En él vemos una panorámica vertical, desde el cielo a la orilla de un río, que nos muestra primero dos rascacielos en construcción y después su reflejo en el agua. Si el río permaneciera quieto, si el viento se detuviera, la imagen de los rascacielos se vería a la perfección. Al no suceder eso, al permanecer las aguas en movimiento, sólo se ve una sombra borrosa e inestable de los edificios.

¹⁰ En Manuel Asín y Chema González, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹¹ *Ibid.*, p. 25.



La narración expresa que, entre 1955 y 1967, la nueva casta dirigente de Egipto desmanteló las ilusiones del movimiento popular y mantuvo los defectos del antiguo régimen, lo que fue una traición a los ideales de la revolución.

Huillet y Straub, apoyados en los textos que recitan, inciden en que el campesinado y las clases populares fueron los que realizaron las revoluciones de las que se aprovechó la burguesía. Lo que explica que se satisficieran las necesidades burguesas y se abandonaran las populares, especialmente las rurales. Esto se muestra en la «falsa prosperidad» de los paisajes franceses, donde el terreno ha dejado de ser arable y se ha reducido casi exclusivamente a pasto para ganado¹². Algo que contrasta con los paisajes egipcios, cuya aparente pobreza, marcada por el polvo y la arena, choca con la exuberancia de la agricultura, que se desarrolla en cada pequeña parcela¹³. Straub lo expresa de la siguiente manera:

La primera parte tiene una especie de lado de «ciencia ficción». Es como un planeta que está a punto de morir, eso es; un planeta que pertenece al pasado o, pensando en Mallarmé, en nuestra pequeña

¹² Hans Hurch, “*Trop tôt, trop tard*. Entrevista con Danièle Huillet y Jean-Marie Straub”, en *Revista Lumière* [Consulta: 26-08-2023]: http://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/entrevista_trop_hurch.php

¹³ *Ibid.*

película, *Un coup de dès* (1977), hay una frase sobre la Estrella Polar, «una constelación», pero probablemente esté hablando de nuestro planeta, «*froide d'oubli et de desuetude*», esto es, traducido literalmente, «frío de olvido y de desconocimiento». Este es el carácter de la primera parte. Lo que quiero decir es que la impresión es correcta, algo sucedió aquí que ya no está presente. Por un lado, la prosperidad ha llegado, una cierta fertilidad superficial, y por otro lado hay muy poca esperanza en relación con algo que tenga que ver con el futuro. Luego, Egipto. A pesar de toda la inmundicia de las políticas actuales y de los políticos durante las últimas décadas, a pesar de la camarilla que controla el país, Egipto es un país con un futuro y con una esperanza política. Así, en la primera parte, uno se siente como el superviviente ante un planeta muerto y en la segunda parte uno está entrando en un futuro, en cierto sentido¹⁴.

Estas palabras recuerdan al sentido obtuso según lo entendía Roland Barthes: «no pertenece a la política de hoy, pero, no obstante, *ya* pertenece a la política de mañana»¹⁵. Que, a la vez, es la resistencia utópica de la película.

Si volvemos sobre las palabras de Huillet, en las que declara la imposibilidad de expresar la intención de la película, podemos entender que se produce una contradicción con la historia política que sintetiza Straub. Es ahí donde actúa la imagen insignificante.

Por un lado, está aquello que surge de los textos: «luchas, revueltas, fracasos, atrasos o anticipaciones, estadísticas», que se pueden percibir en el estado del terreno y la agricultura. Al respecto, se puede destacar el olmo enfermo que se muestra con un movimiento vertical en la campiña francesa, la iglesia que está siendo restaurada, el provocativo plano de la pintada que dice que «los campesinos se rebelarán» en 1976, el plano de 360° en Egipto que muestra las distintas economías del suelo, la salida de la fábrica (que parece

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, p. 63.

una prisión) o el último plano de los rascacielos. En cierto modo, todos los planos hacen referencia a esa historia de la tierra y la lucha por ella. Todos son integrales.



Por otro lado, como expresan habitualmente los cineastas y muy especialmente en *Trop tôt, trop tard*, es tras filmar los planos que descubren elementos que no habían tenido en cuenta o que se vuelven relevantes al confrontarlos con el resto. Por ejemplo, hay una serie de planos en Egipto, que recuerdan a *Killer of Sheep* (Charles Burnett, 1977), en los que hay niños que juegan en polvorientos espacios urbanos. Esto se opone por completo a las filmaciones de Francia, en las que las únicas personas que vemos están en vehículos motorizados y nunca podemos verlas disfrutar del espacio público. Straub expresa que es porque en Francia todo el espacio está privatizado¹⁶, pero el hecho de que las imágenes de Egipto nos hagan pensar, por ejemplo, en *Killer of Sheep*¹⁷, pone en duda el rigor histórico de la película, en tanto que somos conscientes de que se podrían haber filmado imágenes similares en alguna zona francesa sin que eso conllevara una gran

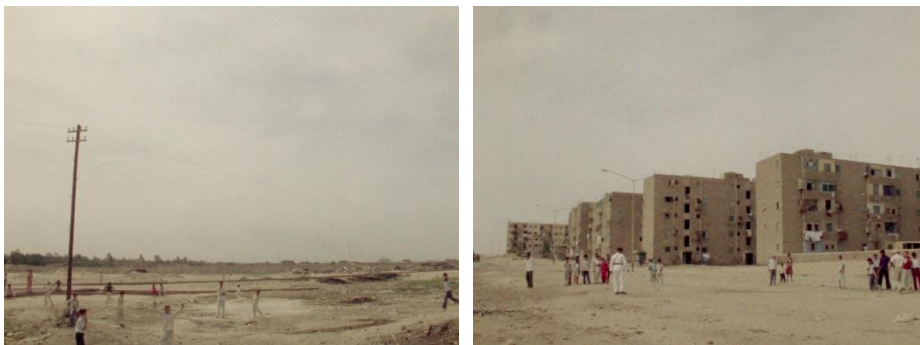
¹⁶ Hans Hurch, *op. cit.*

¹⁷ En el contexto de esta investigación, porque pueden transportarnos a cualquier recuerdo de vida en la calle.

dificultad. Los espacios elegidos estaban voluntariamente vacíos de personas.

De esa forma, las contradicciones son más complejas que lo que una primera capa discursiva nos hace pensar. En parte porque algunas de esas contradicciones son internas y cuestionan la impresión de objetividad que la filmación «documental» tiende a generar.

En uno de los planos de niños en Egipto, empezamos viendo a un grupo numeroso jugando sobre las vías del tren y a unos cuantos de ellos reclamando la atención de la cámara. Con una panorámica de 180°, de derecha a izquierda, se nos muestra una zona con bloques de pisos por la que transitan múltiples autobuses y en la que los niños parecen formar una fila. Esos niños están dirigidos por unos señores que visten una banda oscura sobre prendas blancas. En un momento dado, vemos que uno de esos señores golpea con una vara a uno de los niños.



Ese instante puede parecer que va en contra de la lectura política de Huillet y Straub, cuando, en realidad, la consolida. La pareja de cineastas mostró habitualmente su oposición al cine militante que «disfrazaba la realidad» o

que «confinaba a la gente en la urgencia»¹⁸. Al mostrar Francia como el lugar sin futuro y Egipto como el lugar con futuro, podemos caer en el equívoco de encontrar en Egipto las respuestas para arreglar Francia y no entender que son dos proyectos que fallan por distintas razones. Lo utópico de la película está en preguntarse qué falta y qué debe corregirse en cada caso, sin que ninguno de los dos explique al otro, pues sus diferencias magnifican los problemas de cada lugar. Además, esto sucede por exceso: el verde francés obliga a cuestionar las condiciones de esa “fertilidad” frente a la arena egipcia; los comportamientos de las personas en Egipto nos conducen a dudar de la idea de igualdad que se quiere transmitir y esta sospecha se intensifica al pensar en los deshabitados paisajes del país de la igualdad, la libertad y la fraternidad (conceptos que quedan, por eso mismo, vacíos de significado en Francia¹⁹).

En ese sentido, los contrastes entre el plano integral y la imagen insignificante recuerdan a las discrepancias entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno respecto a la imagen dialéctica del primero y la histórica del segundo.

La imagen dialéctica, según la concebía Benjamin, enfrentaba lo moderno con lo arcaico para arrojar luz sobre el futuro. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es un ejemplo claro de su metodología para componer imágenes dialécticas al abordar las nuevas técnicas y artes a partir del aura y lo cultural, para finalmente encontrar el horizonte utópico del cine en su escaso contenido áurico²⁰.

¹⁸ En la entrevista con François Albera, en Manuel Asín y Chema González, *op. cit.*, pp. 148-150.

¹⁹ Hans Hurch, *op. cit.*

²⁰ Susan Buck-Morss explica más detalladamente este proceso en *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, pp. 293-301.

En la última imagen de *Trop tôt, trop tard* encontramos un desarrollo similar: se enfrenta la «arrogancia» de los nuevos rascacielos, con la resistencia de los elementos²¹. Aunque, como vemos, la resolución dialéctica es más incierta que la benjaminiana²². Para Huillet y Straub, como certifica este plano, al confrontar lo moderno y lo arcaico, la imagen que se nos devuelve es la de una crítica del proceso entre ambos extremos y no la interpretación de lo que implica. De hecho, lo utópico de su planteamiento se debe a que consideran que es el pasado el que debe ser arreglado para aspirar al futuro. En lo que sí coinciden es en la idea de detención que identifica Adorno²³ en Benjamin y que se ha asociado a la influencia de Brecht en su pensamiento²⁴. La imagen dialéctica y el plano integral se nutren en gran medida de lo autónomo. El plano de los rascacielos se sitúa tras el inserto del periodo postrevolucionario, lo que lo convierte en una especie de epílogo, de comentario conclusivo del conjunto.

Para Adorno, el principal problema residía en que «la simple yuxtaposición de elementos contradictorios hacía que la imagen dialéctica solamente reflejara las contradicciones en lugar de desarrollarlas a través de la argumentación crítica»²⁵. Es, por tanto, el proceso de construcción lo que diferencia a la imagen dialéctica y a la histórica. La imagen histórica requería de un trabajo interpretativo –filosófico, en el caso de Adorno– que

²¹ Straub expresa al respecto: «Quién ganará, si la arrogancia o el agua». En Hans Hurch, *op. cit.*

²² Al menos que en la etapa en que intensificó su posición política, tras 1935, coincidiendo con la redacción de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Susan Buck-Morss, *op. cit.*, pp. 292-293.

²³ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 118.

²⁴ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 282-283.

²⁵ *Ibid.*, p. 289.

transformara los hechos concretos, separados y yuxtapuestos, para que el objeto de estudio se mostrara en potencia en el interior de la constelación²⁶. En este punto, sería lógico pensar que lo que propone Adorno se acerca más al plano integral, pues posee un mayor contenido crítico que la imagen insignificante. No obstante, al ser el plano integral, como lo define Rocha, una unidad completa, se anula la interpretación crítica que debe hacer visibles las contradicciones, pues ya están presentes. La imagen insignificante, por el contrario, está pendiente de ser producida en el espectador.

El método de la constelación en Adorno²⁷ es especialmente complejo y sería osado emparentarlo con las imágenes insignificantes. Pese a ello, de un modo simplificado, se nos ofrece como una herramienta útil para abordar el trabajo a realizar con ellas. Adorno descomponía el fenómeno en elementos y luego unía estos elementos para «que la realidad social se tornara visible dentro de ellos»²⁸.

Lo que hemos tratado de hacer durante la investigación es identificar imágenes insignificantes –partiendo de lo personal²⁹– y relacionarlas de diversas maneras (entre ellas, con el conjunto de la película, con el contexto histórico e intelectual, etc.) para abordar críticamente la historia del cine. Hemos partido de la hipótesis de que la dialéctica entre lo insignificante y lo significado ha sido la que ha determinado la evolución del medio y de su comprensión (a partir de la lucha contra lo insignificante).

²⁶ Terry Eagleton, *La estética como ideología*, p. 425.

²⁷ Que ya vimos superficialmente en el capítulo 5.

²⁸ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 213.

²⁹ En este punto, el trabajo se ha inclinado más hacia lo benjaminiano, pues, como le criticó Adorno, algunas de sus yuxtaposiciones eran «deliberadamente ocasionales». Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 409.

Jean-Louis Comolli, en “Técnica e ideología”, expuso que el control de la puesta en escena fue la razón de la tardía recuperación de la profundidad de campo en la industria hollywoodiense³⁰. Esto es extrapolable al resto de decisiones en la industria cinematográfica, en la que los perfeccionamientos técnicos van dirigidos hacia un mayor control sobre los elementos compositivos del plano y, en definitiva, para un mayor control sobre la experiencia cinematográfica. Si tomamos este argumento como válido, parece lógico que la antítesis de esa concepción comercial del cine consiste en perder el control sobre lo que el plano pretende expresar.

Bresson lo escribía de un modo que invitaba a ser leído desde una perspectiva política:

Es necesario que una imagen se transforme al contacto de otras imágenes [...] No hay arte sin transformación [...] Si una imagen, contemplada aparte expresa algo nítidamente, si conlleva una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella y ella no tendrá sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. [...] Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes)³¹.

Por el contrario, la crítica politizada de finales de los sesenta –en sintonía con el pensamiento político de la primera mitad del siglo– había considerado que no era cuestión de vaciar de significados las imágenes, sino que –influenciados por conceptos del psicoanálisis, la semiótica y la crítica ideológica– era necesario resignificarlas y adecuarlas a las preocupaciones intelectuales de la época o, en un caso radical, condenar el uso de imágenes. Esto supuso que, durante los años posteriores, en los que se asentaron las principales metodologías de análisis fílmico, se desechara un número

³⁰ Lo hemos visto en el capítulo 1, pp. 42-45.

³¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, pp. 22-23.

importante de prácticas marginales que no se correspondían con las inquietudes de los principales pensadores del cine³². Lo que provocó que la práctica contracultural se dislocara en dos alternativas o vanguardias.

El objetivo de la investigación no ha sido el de reconciliarlas, sino que ha consistido en encontrar un modo de acercarnos a ellas que, sin negar sus diferencias, fuera pertinente para ambas.

Si bien el creciente conocimiento cinematográfico había fomentado un mayor control sobre los procesos de significación, también había definido aquello contra lo que oponerse.

En ese contexto, hemos considerado que la imagen insignificante, como negación del desarrollo positivo de la historia cinematográfica, era un elemento que nos podía ayudar a interpretar críticamente la estética del cine sin sucumbir a las leyes del mercado. Por eso mismo, hemos partido de obras eminentemente marginales que pudieran dialogar con el pensamiento de vanguardia con el fin de cuestionar su oposición a la lógica comercial.

Como hemos planteado en la introducción³³, no es la relación con la gran industria la única que explica la contracultura, sino su propia autopercepción. Esto nos ha llevado a analizar la idiosincrasia francesa y, a partir de Martín Jay, estudiar cómo esa cultura ocularfóbica que se instaló en el siglo XX contribuyó a minimizar las posibilidades de resistencia. Además, esto provocó que los modelos hegemónicos y contrahegemónicos cada vez tuvieran más similitudes.

Pese a ello, hemos tratado de demostrar que hubo alternativas que, más o menos a contracorriente, sortearon algunas de esas limitaciones y que,

³² Aunque, como hemos visto, no fue algo que surgiera a finales de los sesenta, sino que ya en textos de los cincuenta y principios de los sesenta se podía encontrar el germen de esa exclusión.

³³ Para distanciarnos de David E. James.

retrospectivamente, explican mejor ese periodo de la historia social, pues se encuentran despojadas de las modas intelectuales del momento. Al menos en lo que a sus imágenes insignificantes se refiere.

El profético título de *Trop tôt, trop tard*, de ese modo, sirve para explicar lo que sucedió con las imágenes insignificantes. Bresson se las planteó demasiado pronto, pero su desarrollo llegó demasiado tarde, en un momento que se percibieron como anacrónicas por su aparente falta de contenido político.

En el propio cine de Huillet y Straub, lo insignificante es lo que más les emociona: descubrir algo inesperado en el plano que altera su percepción inicial. Sin embargo, esta fascinación de la pareja de cineastas, incluso cuando se ha admirado, ha acabado siendo ridiculizada, pues se ha interpretado como una mácula en su rigidez, como algo que escapa a su compromiso político. En realidad, al contrario de esa impresión, son esos momentos que narran con admiración de «en tal plano canta un gallo, en tal otro se ve una mariposa, en aquel entra un lagarto en plano, etc.» los que expresan con mayor vigor su política en tanto reivindicación de lo insignificante.

El caso de Huillet y Straub, como sucede con Bresson, explica cómo la mala comprensión de la imagen insignificante ha llevado a que, en muchas ocasiones, los intentos de imitar su cine se hayan convertido en algo absolutamente contrario a sus planteamientos. En el proceso de significar su estilo o su método, para así poder replicarlo, el trabajo con lo insignificante es omitido y sólo queda la reproducción de las condiciones, pero que de esa forma se han convertido en el objeto. Es decir, se ha anulado el componente utópico y con ello sólo queda lo reaccionario.

Hemos rehuído durante la investigación en varias ocasiones de la idea de compromiso, al menos cuando se refiere al político y se confunde con la

militancia. Sin embargo, la imagen insignificante exige un compromiso, el de no transformarla en mercancía.

En esa misma línea, de regreso a Benjamin, pese a pertenecer al terreno de lo anecdótico, es interesante que, en 1987, Huillet y Straub se vanagloriaran de «haber cometido un atentado contra la reproductibilidad de la obra de arte en la época de la técnica»³⁴. Esto se debía a que habían realizado³⁵, tres montajes de negativos originales de *Der Tod des Empedokles* (Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1987) que, si bien contaban con los mismos planos (por número y secuencia filmada), mostraban distintas tomas de ellos³⁶. De ese modo, si uno iba a ver la película, iría a ver el montaje de Berlín, de París o de Hamburgo, con el etalonado concreto de cada copia (realizado en distintos laboratorios con distintas técnicas).

Esta idea de experiencia única es probable que vaya a la contra de la imagen insignificante, sin embargo, es una característica habitual en las películas que hemos trabajado³⁷. La resistencia de la imagen insignificante a formar parte de las lógicas de consumo no pertenece exclusivamente al campo de lo estético, sino también de lo material: ninguna de las películas que hemos

³⁴ En Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Escritos*, p. 144.

³⁵ En el momento de escribir sobre ello, pues plantearon una cuarta versión.

³⁶ Las actuaciones, los sonidos, la luminosidad o los colores de las tomas variaban. En ese sentido se oponen a los “montajes del director” de la industria, en los que el material es prácticamente el mismo, pero la narración o el número de escenas varía. *Der Tod des Empedokles* cuenta la misma historia, con los mismos planos, pero con filmaciones y grabaciones de sonido completamente distintas.

³⁷ En los estrictamente personal, pese a haber visto innumerables veces *Une femme douce* y en distintas condiciones (incluido el nuevo DCP que ha producido Éclair Group y L.E. Diapason con el apoyo del CNC), sólo en una ocasión los destellos que originan esta investigación me han interpelado con la fuerza que este texto trata de reflejar. Fue con la copia en 35 mm que conserva la Cinemateca Portuguesa y que proyectó la Filmoteca Española el 16 de enero de 2016.

reivindicado por su uso de lo insignificante ha tenido una difusión masiva³⁸ y en muchos casos ha sido por una decisión política. Incluso algunas de las mencionadas son copias únicas o casi. Todo ello colabora para dotar de un carácter inasible a las imágenes e imposibilitar que puedan ser empleadas con otros fines.

Quizás esta situación le dé la razón a Adorno en sus objeciones a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* o, al menos, haga replantear dónde se sitúa lo utópico del cine.

7.2. El contrato con la naturaleza

Serge Daney, en su texto sobre *Trop tôt, trop tard*, de 1982, deja atrás parte de su recelo que había expresado en 1977 contra el cine *undeground* y compara la película de Huillet y Straub con *La Région Centrale* (Michael Snow, 1971). A partir de las declaraciones de Straub que hemos citado, expresa que coinciden en que, en *Trop tôt, trop tard*, la campaña francesa se filma como si se tratara de «ciencia ficción», de «un planeta abandonado»; algo que se asemeja a lo que sucede en la película de Snow³⁹. Asimismo, los vincula por la forma en la que filman el viento Huillet y Straub, según la cual, «la cámara juega con el viento, lo sigue, se le adelanta, y vuelve a retroceder como una pelota de *jokari*. Como si se le mantuviera bajo control

³⁸ Los que más se acercan son Bresson, aunque son obras “menores” en su filmografía (por ejemplo, *Une femme douce* tuvo un perfil discreto tras su estreno); Godard, pero sucede lo mismo que Bresson; y Akerman, en cuyo caso, la duración de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* se mantiene como una resistencia a una difusión acorde a su fama.

³⁹ Serge Daney, *Cine-Diario*, pp. 96-97. Del caso de Snow hemos hablado en el capítulo 2, pp. 123-124.

o estuviese al servicio de otra máquina, como aquella inventada por Michael Snow en ese filme alucinante que era *La Région Centrale*»⁴⁰.

Huillet niega que la intención inicial fuera esa:

El viento fue tomado por Ivens como su tema⁴¹, y es algo que está condenado al desastre. Lo que sucede siempre sucede por algún tipo de contrabando. Nunca piensas: “voy a filmar el viento”. Era un extra⁴².

La idea de contrabando⁴³, aquello que se cuela sin haber sido planeado, se asocia intensamente con la imagen insignificante. Pero, sin caer en la ocularfobia, como demuestran Huillet y Straub, no sólo la imagen es insignificante, sino que la banda de sonido también contribuye a producir la insignificancia.

Daney comienza su artículo sobre *Trop tôt, trop tard* con una comparación imposible entre Jean-Marie Straub y John Travolta⁴⁴. El azar llevó a que, en París, *Trop tôt, trop tard* coincidiera en el cine con *Blow out* (Brian De Palma, 1981), lo que sirve a Daney para destacar el trabajo con el sonido de ambas y centrarse en la película de Huillet y Straub⁴⁵.

⁴⁰ Serge Daney, *op. cit.*, p. 97.

⁴¹ Se refiere a *Pour le mistral* (Joris Ivens, 1966).

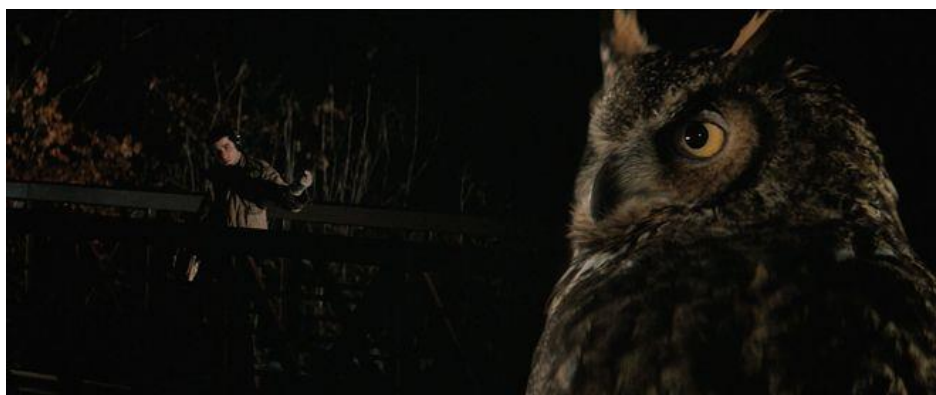
⁴² Hans Hurch, *op. cit.*

⁴³ En el documental *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (Martin Scorsese y Michael Henry Wilson, 1995), más de una década después de las palabras de Huillet, Martin Scorsese empleó el término «contrabandista» para describir a los cineastas de serie B de la década de los cuarenta por su capacidad para colar preocupaciones personales y políticas en películas con una marcada vocación comercial.

⁴⁴ Serge Daney, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁵ No hay duda de que Adorno le criticaría por plantear tal yuxtaposición y abandonarla tan pronto.

Más allá de sus similitudes, que Daney las presenta de forma casi sarcástica, es interesante analizarlas desde sus diferencias. *Blow out* se centra en Jack Terry (Travolta), un ingeniero de sonido que, al ir en busca de efectos sonoros para su trabajo, registra un disparo que convierte un aparente accidente de tráfico en un asesinato. En esa escena, que desencadena la acción, De Palma compone planos partidos con quien graba y lo que graba en foco. Gracias a esa técnica, se nos enfrenta a Travolta con aquello que emite el –nítido– sonido que está registrando con su micrófono.



Así como el doble foco puede contribuir a producir una cierta insignificancia al dividir la atención, el uso del sonido sirve para significar el nexo y mostrar ambas imágenes como dependientes. Por tanto, se anula la potencialidad disruptiva de la imagen y se asienta su función narrativa⁴⁶.

Por el contrario, los sonidos de *Trop tôt, trop tard* –registrados al mismo tiempo que las imágenes– hacen referencia a una realidad inasible. Si los planos franceses sugieren pertenecer a un «planeta abandonado», los sonidos sirven para cuestionarlo. En una larga panorámica, en la que el

⁴⁶ Esa técnica, que se repite numerosas veces en la película, es crucial para transmitir la sensación de sospecha, peligro o acoso que estimula al espectador a seguir la trama.

texto de Engels habla sobre el municipio de Puy-en-Velay, además del habitual canto de las aves y el viento, se puede oír a unos niños gritando lúdicamente y a un perro ladrando. De ese modo el sonido contrarresta la imposición de la primera lectura y niega que no haya personas haciendo uso del espacio público. Simplemente no son filmados, pero el magnetófono es incapaz de ignorarlos. De la misma manera, los ruidos de los vehículos motorizados agreden la aparente tranquilidad de los planos rurales de Egipto y, por su relación con la parte francesa, hacen que el horizonte utópico se encuentre amenazado.

En una entrevista de 1983 en *Cahiers du cinéma* con Serge Daney y Serge Toubiana, a raíz del estreno de la que fue su última película, Robert Bresson expresó:

Lo que ponemos en nuestros ojos y nuestros oídos sale de dos máquinas que supuestamente son perfectas copistas, pero que no copian nada en absoluto. La cámara no ofrece sino una apariencia superficial y engañosa de los seres y las cosas. El magnetófono, en cambio, nos restituye exactamente la materia de los sonidos, incluidas la voz humana y la voz de los animales. Si la primera máquina, que no nos brinda lo real, lograra tomar un poco de la segunda, que lo posee en demasía, nuestra visión personal, según nuestra sensibilidad, podría ser en la pantalla el resultado de una multitud de correspondencias, de equivalencias, de transposiciones del mundo auditivo en el mundo visible y, sobre todo, del mundo visible en el mundo auditivo, el cual es más profundo y variado⁴⁷.

Hemos empezado nuestro análisis de la imagen insignificante con *Une femme douce* que, no casualmente, tiene un uso del sonido extraño, porque ha sido trabajado tras la filmación y por momentos se puede apreciar a personajes que hablan con la boca cerrada⁴⁸. Esto provoca que el montaje sonoro se

⁴⁷ Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 394.

⁴⁸ La escena en la que se acuestan juntos por primera vez es el ejemplo más llamativo.

disocie de la imagen y trate de aportar un significado a partir de subrayar ciertos ruidos a posteriori. A pesar de todo, la rareza del resultado, provoca que fracase en su intento.

Tras ella, se puede percibir cómo progresivamente Bresson fue trasladando su preocupación de lo visual a lo sonoro hasta terminar en *L'argent* (1983)⁴⁹, donde imagen y sonido se equilibran en la expresión de lo insignificante.

En su reflexión Bresson plantea la utopía de que, si la cámara tomara un poco del exceso de realidad del magnetófono, «nuestra visión personal, según nuestra sensibilidad, podría ser [...] el resultado de una multitud de correspondencias, de equivalencias, de transposiciones». Lo que, en el fondo, es una propuesta de seguir avanzando hacia lo insignificante, hacia aquello que no necesita ser explicado. Del mismo modo que la investigación se detiene justo antes de profundizar en lo sonoro como elemento capital en la producción de lo insignificante.

En ese progreso de Bresson existe un intento de restituir en su obra lo natural. En otra entrevista con Michel Ciment a propósito de *L'argent*, expresa: «“Es preciso sacudir el árbol”, decía Chaplin. Pero no mucho, pienso, a fin de conseguir un poco de ese desorden verdadero que necesitamos»⁵⁰.

En el recorrido histórico que hemos realizado a partir de la imagen insignificante la defensa de la naturaleza ha sido uno de los motores de su desarrollo. En las críticas radicales de los cineastas estructurales, como sucede en *Trop tôt, trop tard*, se puede afirmar que se invierte la imagen dialéctica de Benjamin de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,

⁴⁹ Bresson, en realidad, pensaba realizar más proyectos tras *L'argent* y afirmaba que en ellos daría aún más importancia al sonido (concretamente se refiere a su proyecto sobre el Génesis que no llegó a realizar). *Ibid.*, p. 391.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 386.

pues no se aborda lo moderno a partir de lo arcaico, sino que se trabaja lo arcaico desde lo más extremadamente moderno. Esto hace que no se obtenga una respuesta afirmativa de la yuxtaposición, sino una negación de sus potenciales relaciones.

Cuando Straub emplea el término «ciencia ficción» para referirse a la parte francesa de su película está explicando el contenido distópico del cine estructural, como bien identifica Daney. El proceso crítico es tan radical que se vuelve insignificante. Al igual que en *Trop tôt, trop tard*, si se eliminara la parte egipcia y con ella la posibilidad de futuro, se impondría la incapacidad para imaginar un mundo mejor, de forma que su insignificancia, como la del cine estructural, se volvería destructiva.

Ante ese reflejo desolador de la realidad, hemos visto cómo la agrupación y la respuesta colectiva se convirtieron en formas de rebajar la angustia. Sin embargo, la relación de la imagen insignificante con las experiencias colectivas es conflictiva. De la misma forma que la estructura ensayística de Adorno se oponía a la de la mercancía, por estar «gobernada por [los] principios de abstracción, [...] identidad [...] y reificación», la imagen insignificante sólo puede relacionarse con colectividades que rechazan esos principios y promueven los de «diferenciación, no identidad y transformación activa»⁵¹. Por ello, a partir de Robert Kramer, Jean-Luc Godard y Bob Dylan hemos penetrado en esos conflictos y analizado cómo se podía construir una imagen colectiva, desde lo aparentemente individual, a través de la no unificación de perspectivas. Así, al no resolver las contradicciones en la imposición de una lectura única, se producía lo insignificante.

⁵¹ Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, pp. 207-208.

Igualmente, esos tres casos también eran ejemplos de cómo el descanso y el distanciamiento de la producción, en lugar de fomentar una expresión más razonada, estimulaba un rechazo de las urgencias que, en definitiva, obligaban a renegar de la complejidad y la probable insatisfacción de lo insignificante.

Ese movimiento hacia lo sosegado, tal como vimos, cargaba a las imágenes de una cierta religiosidad que, al contrario de lo que podría intuirse, no las dotaba de significado, sino que se traducían en una forma de aceptar lo incierto desde la devoción. Ahora sí, de la mano de Benjamin, se volvía a invertir su imagen dialéctica y se analizaba lo moderno desde lo arcaico.

Nathaniel Dorsky, sobre todo, además de emplear la terminología religiosa para releer el cine⁵², en sus películas confronta la vida de la naturaleza con la vida humana, eminentemente urbana. Sus imágenes, que reivindican su carácter inasible, a partir de pequeños fragmentos de conflicto –apenas perceptibles si no fueran filmado– critica desde lo arcaico el devenir de la modernidad.

Para evitar que estas imágenes fueran corrompidas por esa política latente, junto a Warren Sonbert y Jerome Hiler, desarrolló un tipo de montaje que denominaron polivalente y que, como vimos, nacía de la negación de la práctica narrativa y dialéctica. Esto provocaba que se impusiera una insignificancia en las relaciones entre planos que dependía del espectador para ser interpretada.

Tal y como expresó Michael Snow sobre *La Région Centrale*, en su cine parece haber una voluntad de apenas tomar prestada la realidad⁵³. Es decir, de no imponer su visión sobre ella.

⁵² Algo no necesariamente novedoso (por ejemplo, André Bazin, entre otros muchos), pero que en Dorsky, como vimos en el capítulo 4, tomaba una especial pertinencia.

⁵³ Michael Snow, *The collected writings of Michael Snow*, p. 59.

Pese a todo, su forma de filmar se acercaba a lo diarístico, aunque, como hemos tratado de desarrollar, el cine diario es el reverso del cine colectivo. En el sentido de que, en lugar de partir de lo colectivo para llegar a lo individual⁵⁴, se parte de lo personal para llegar a algo compartido. Pero una forma de compartir banal, que nada tenía que ver con una explicación del mundo interior o una interpretación de la realidad social.

Finalmente, se trataba de la expresión de una vida cotidiana que, desde lo irónico, se volvía paradigmática por su celebración del momento y del tiempo libre. Incluso en los alegatos más trágicos, se imponía una vocación lúdica respecto a la realidad que, desde el humor, incorporaba lo insignificante sin desecharlo.

Esas vidas cotidianas de los diarios filmados, pese a todo, representaba a un estrato muy concreto de la sociedad. Por sorprendente que pueda parecer, esa otra parte de la sociedad, que había sido invisibilizada en la historia cinematográfica, no se dejó llevar por las urgencias de las conquistas sociales y se relacionó con lo insignificante de un modo honesto. En lugar de asumir los relatos de la modernidad —que desmienten Huillet y Straub en *Trop tôt, trop tard*—, Charles Burnett y sus compañeros de la universidad no exigieron el progreso por el progreso, sino que abordaron sus realidades cotidianas a partir del análisis crítico. Como expresaba sobre *Killer of Sheep*, la película no te explicaba qué necesitaba la familia, sino que te pedía que pensaras en qué podría mejorar su vida. Que, en el fondo, era una forma de proclamar que su intención no era integrarse en otro modo de vida. Lo imperfecto era su forma de ecología.

A modo de conclusión, conviene regresar una última vez sobre Huillet y Straub, que hicieron del respeto de la naturaleza, tal como es y tal como está, el gran imperativo que regía su cine. En “La resistencia del cine”,

⁵⁴ Como les sucedió a Kramer, Godard y Dylan.

Straub, a partir de un conocido, lo definió como el contrato con la naturaleza:

Es necesario hacer sentir que por la ilusión de capturar una presa no nos queda más que la sombra de nuestra vida. Un tipo que conozco dijo: “Yo fabrico un objeto que debería durar al menos el tiempo que necesita un árbol para volver a crecer. Éste es el contrato con la naturaleza”⁵⁵.

La imagen insignificante, tal como la hemos desarrollado, establece una especie de contrato con la naturaleza. Pese a que no todos los cineastas por los que hemos pasado lleguen al nivel de compromiso de Huillet y Straub, en mayor o menor medida, todos demostraron una cierta preocupación ecológica.

Puede resultar paradójico pues, en un mundo de sobreproducción de imágenes, las insignificantes parecen contribuir a llenar de porquería la pantalla. Sin embargo, su alegato ecológico está en su complejidad para ser convertidas en mercancía. Al no poder ser significadas y compartidas masivamente, tampoco llega a convertirse en un residuo. Su existencia inasible, que sólo puede ser experimentada en presente, es lo que hace que resista contra la utilización comercial.

En su última película, Robert Bresson, a partir de una interpretación libre de *El cupón falso* de Lev Tolstói, narra cómo una serie de tragedias se suceden por culpa de un billete falso y, en definitiva, por el dinero. Como en el resto de sus películas en color, Bresson transmite una sensación desalentadora sobre el mundo que habita. Aunque, como expresaba sobre *Le Diable probablement*, ninguna de sus películas fue totalmente desesperada⁵⁶. En todas ellas se guardó un momento en el que la utopía podía atisbarse.

⁵⁵ Jean-Marie Straub, *op. cit.*

⁵⁶ En Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, p. 366.

Santos Zunzunegui, en su monográfico dedicado a Bresson, identifica uno de estos momentos y concluye su sección acerca de *L'Argent* con un bello pasaje sobre el momento en el que Yvon y la mujer comen avellanas mientras cuelgan la colada:

Lo fascinante de la escena [...] es que en ella se produce un milagro. El único que Bresson haya filmado nunca. Yvon, que sigue a la mujer que, empujando una carretilla, se dirige a colgar la ropa recién lavada, se detiene junto a un árbol. Tres primerísimos primeros planos muestran las manos de Yvon cogiendo, delicadamente, avellanas con sus cáscaras *verdes*. Sobre el negro proporcionado por la chaqueta de Yvon al ocupar todo el campo visual se produce un imperceptible cambio de plano. Ahora las avellanas en la mano de Yvon están *peladas*⁵⁷.



En realidad, el milagro descrito no parece suceder. Tras recoger las avellanas, es evidente que Yvon pela algunas de espaldas a cámara y, entre los planos que se mencionan, separados por un presunto corte, se puede observar que las mismas avellanas *verdes* siguen con su cáscara en la mano de Yvon. La confusión se produce por una cuestión de   ngulo. Cuando Yvon gira, podemos ver el resto de avellanas que porta y son, en este caso, las peladas las que tienen una situación privilegiada y son las que ambos personajes se llevan a la boca. Pero las cáscaras verdes siguen ahí y, de

⁵⁷ Santos Zunzunegui, *Robert Bresson*, p. 220.

hecho, las avellanas peladas, pueden ser percibidas durante un breve instante en el “primer” plano.



Lo más singular de la escena, que también describe Zunzunegui, aunque sin profundizar en ello, es algo que recuerda a esos destellos de *Une femme douce* con los que empezamos. Mientras la mujer cuelga la colada blanca, la luminosidad del plano va variando y eso genera que la escena se cargue de estímulos afectivos. A lo que hay que sumar el sonido del agua que corre y el viento que mece la vegetación. Todo ello contribuye a producir un *crescendo* emotivo, una cierta sensación de felicidad y reconciliación entre los personajes (y la sociedad), que se ve truncada por un abrupto corte que nos lleva al oscuro y silencioso plano de una puerta que va ser abierta forzosamente con un hacha. Tras lo cual se desata la violencia.

El milagro, mundano, de la escena es también el más cinematográfico, como concluye Zunzunegui. Pero no está en el corte de plano, ni en el simbolismo del milagro en un cineasta tan cercano a la religiosidad; sino en las cualidades propias del medio, de las emulsiones y las relaciones que se establecen entre imagen y sonido, del ritmo interno de los planos, que hacen

que un momento banal adquiriera esa energía para transformarse al contacto con el espectador.

La imagen insignificante, como se demuestra en esta escena de *L'Argent*, es una posibilidad de reapropiarnos de la experiencia cinematográfica sin tener que traducirla a algo ajeno. Por eso mismo, porque es estrictamente cinematográfica, es una herramienta que nos permite abordar la historia del cine y releerla sin tener que adecuarla al resto de prácticas intelectuales. El primer paso para la emancipación está en emancipar el pensamiento y dejar que hablen los silencios.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obras completas 6*. Madrid: Akal, 2011.
- . *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 2001.
- . *Teoría estética. Obras completas 7*. Akal: Madrid, 2014.
- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.
- Algarín Navarro, Francisco, y Carlos Saldaña. *La Luz reflejada a través de las cosas. Conversaciones con Jean-Claude Rousseau*. Barcelona: Asociación Lumière, 2021.
- Alpers, Svetlana. «Art History and Its Exclusions: The Example of Dutch Art.» En *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, de Norma Broude y Mary D. Garrard, 182-199. Nueva York: Harper & Row, 1982.
- . *El arte de describir. El arte holandés en el s. XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- . *La revolución teórica de Marx*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1967.
- Anderson, Perry. *Campos de batalla*. Barcelona: Anagrama, cop., 1998.
- . *Los fines de la historia*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *Los Orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, cop., 2000.
- Asín, Manuel, y Chema González. *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

- Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- . *L'attrait de la lumière*. Crisnée: Yellow Now, 2010.
- . *Materia de imágenes, redux*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2014.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, y Marc Vernet. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Baecque, Antoine de. *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona [etc.]: Paidós, cop., 2005.
- Balsom, Erika. «Visiones radicales del cine.» *New Left Review. Segunda época*, n° 129 (julio-agosto 2021): 141-149.
- Baraka, Amiri. *Black music. Free jazz y conciencia negra 1959-1967*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- Barbour, Floyd B. *La Revuelta del poder negro*. Barcelona: Anagrama, cop., 1993.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.
- . *La Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, DL, 1989.
- . *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, cop., 2008.
- Bazin, André. «Letter from Siberia (Bazin on Marker).» *Film Comment*, julio-agosto 2003: 44-45.
- Bazin, André. «William Wyler ou le janséniste de la mise en scène (I).» *Revue du Cinéma*, n° 10 (Febrero 1948): 38-47.
- Bazin, André, y Éric Rohmer. *Charlie Chaplin*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- Beauvoir, Simone de. *La ceremonia del adiós*. Madrid: Diario El País, 2003.
- Beauvoir, Simone de, ed. *Les femme s'entêtent*. París: Gallimard, 1975.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. Barcelona [etc.]: Lumen [etc.], 1981.

- Benjamin, Walter. *Obras. Libro I. Vol. 2*. Madrid: Abada, 2008.
- Benjamin, Walter. «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos.» En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, de Walter Benjamin, 59-74. Madrid: Taurus, 1998.
- . *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Madrid: Taurus, 1975.
- Bentley, Arthur F. *Inquiry into inquiries. Essays in social theory*. Boston: Beacon Press, 1954.
- Bernstein, Richard J., ed. *Habermas and modernity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.
- Blaetz, Robin, ed. *Mujeres en el cine experimental. Marco crítico*. Madrid: Editorial 8mm, 2018.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
- Bloch, Ernst. *El principio de esperanza [1]*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- . *El principio de esperanza [2]*. Madrid: Editorial Trotta, 2014.
- . *El principio de esperanza [3]*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- Bonitzer, Pascal. *Desencuadre. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- . *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Santiago Arcos Editor: Buenos Aires, 2007.
- Bontemps, Jacques, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, y Jean Narboni. «Lutter sur deux fronts. Conversation avec Jean-Luc Godard.» *Cahiers du cinéma*, n° 194 (octubre 1967): 13-26 y 66-70.
- Boym, Svetlana. *Common places. Mythologies of everyday life in Russia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
- Brakhage, Stan. *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Buenos Aires: Eduntref, 2014.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2015.

- . *La Ópera de cuatro cuartos ; Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny ; Vuelo sobre el océano ; Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo ; El consentidor y el disidentor*. Madrid: Alianza, 2000.
- Brenez, Nicole. «L'étude visuelle. Puissances d'une forme cinématographique (Al Razutis, Ken Jacobs, Brian De Palma).» En *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, de Jacques Aumont, 347-367. París: Cinémathèque Française, 1996.
- Brenez, Nicole. «Recycling, Visual Study, Expanded Theory—Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons.» En *Optic antics. The cinema of Ken Jacobs*, de Michele Pierson, David E. James y Paul Arthur, 158-174. Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- Brenez, Nicole, y Christian Lebrat, . *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. París: Cinémathèque Française, 2001.
- Bresson, Robert. *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*. Madrid: Intermedio, 2015.
- . *Notes sur le cinématographe*. Cher: Gallimard, 2015.
- Brown, Elaine. *Una cata de poder*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, cop., 2015.
- Buck-Morss, Susan. «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte.» En *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, de Susan Buck-Morss, 55-98. Buenos Aires: La Marca editora, 2014.
- . *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Machado, DL, 2004.
- . *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Madrid [etc.]: Siglo XXI Editores, 1981.
- Burch, Noël. *El tragaluza del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987.

- . *Praxis del cine*. Madrid: Editorial fundamentos, 1970.
- Camper, Fred. «View Master. Review of three films by Ernie Gehr, Still, Table, and Untitled (1977).» s.f. <https://www.fredcamper.com/Film/Gehr1.html> (último acceso: 20 de junio de 2023).
- Cardinal, Marie. *Cet été-là*. Paris: Nouvelles éditions Oswald, cop., 1979.
- Carles, Philippe, y Jean-Louis Comolli. *Free jazz, black power*. Cher: Gallimard, 2008.
- Català, Josep M. «“El presente perpetuo: Mekas en el siglo XXI.» En *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, de Efrén Cuevas Álvarez, 301-343. Madrid: Ocho y medio, 2010.
- Cegarra, Michel. «Cinema and semiology.» *Screen* 14, n° 1-2 (primavera-verano 1973): 129-188.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Certeau, Michel de, Luce Giard, y Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Chase, Alisia. «You must look at the personal clutter. Diaristic indulgence, female adolescence, and feminist autobiography.» En *Drawing from life. Memory and subjectivity in comic art*, de Jane Tolmie, 207-240. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- Chateau, Dominique. *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Colihue, 2012.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Cohen, Jerry, y Murphy William S. «Burn, baby, burn.» *LIFE*, 1966: 34-53.
- Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos Aires: Manantial, cop., 2010.
- . *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política. Vol. 1. La máquina-cine y la obstrucción de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo, cop., 2015.

- Comolli, Jean-Louis, y [et al]. *La Cámara opaca. Mayo francés. El debate cine e ideología*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2016.
- Copjec, Joan. «The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan.» En *Read my desire. Lacan against the historicists*, de Joan Copjec, 15-38. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- Cornwell, Regina. *Snow seen. The films and photographs of Michael Snow*. Toronto: PMA Books, 1980.
- Costa, Pedro. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Intermedio, 2011.
- Cowan, Ruth Schwartz. *More work for mother. The ironies of household technology from the open hearth to the microwave*. New York: Basic Books, 1983.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.
- Daney, Serge. *Cine-diario: 1981-1986*. Santander: SH, 2019.
- . *La maison cinéma et le monde 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*. Orne: P.O.L éditeur, 2001.
- . *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. París: Gallimard/Cahiers du cinéma, 1983.
- . *Perseverancia. Entrevista con Serge Toubiana*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2015.
- Davis, Angela Yvonne. *Mujeres, raza y clase*. Tres Cantos: Akal, cop., 2005.
- De Lauretis, Teresa, y Stephen Heath. *The Cinematic Apparatus*. Houndmills: Macmillan, 1980.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.
- Deleuze, Gilles. «Heterogeneidad y enunciados. Kant, Blanchot y el cine.» En *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*, de Gilles Deleuze, 159-190. Buenos Aires: Cactus, 2015.

- . *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- Diawara, Manthia. *Black american cinema*. New York: Routledge, 1993.
- Dorsky, Nathaniel. *El cine de la devoción*. Barcelona: Lumière, 2016.
- Dostoievski, Fiódor. *La dulce*. Madrid: Editorial Funambulista, 2015.
- . *Noches blancas. Un relato sentimental (Los recuerdos de un soñador)*. Madrid: Mestas Ediciones, 2015.
- Duras, Marguerite. *Agatha*. Guadarrama (Madrid): Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1994.
- . *El navío Night. Aurelia Steiner*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2007.
- . *Les yeux verts*. París: Cahiers du cinéma, 1996.
- Dylan, Bob. *Chronicles. Volume one*. Londres: Simon & Schuster, 2004.
- . *Tarantula*. Londres: Harper Perennial, 2005.
- Eagleton, Terry. *Esperanza sin optimismo*. Barcelona: Taurus, 2016.
- . *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta, 2011.
- Eisenschitz, Bernard. *Punto de partida. Entrevista a Robert Kramer*. Sevilla: Athenaica, 2017.
- Eisenstein, Sergei M. *Selected Work. Volume II. Towards a Theory of Montage*. Londres: I.B. Tauris & Co Ltd, 2010.
- Epstein, Jean. *Buenos días, cine*. Barcelona: Intermedio, 2015.
- Fairfax, Daniel. *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- . *Piel negra, máscaras blancas*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2009.
- Farber, Manny. *Arte termita contra Arte elefante blanco y otros escritos sobre cine*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1974.

- Farber, Manny, y Robert Polito. *Farber on film. The complete film writings of Manny Farber*. Estados Unidos: The library of America, 2009.
- Fargier, Jean-Paul. «A chacun son cinéma. À propos d'Une femme douce.» En *Robert Bresson*, 1977. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 169-172.
- . *Ciné et TV vont en vidéo (avis de tempête)*. Lille: De l'incidence éditeur, 2010.
- Faroult, David. *Godard. Inventions d'un cinéma politique*. París: Les Prairies Ordinaires, 2018.
- Federici, Silvia. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2013.
- Ferrater, Gabriel. *Les dones y els dies*. Barcelona: Edicions 62, 2022.
- Field, Allyson Nadia, Jan-Christopher Horak, y Jacqueline Najuma Stewart. *L.A. Rebellion. Creating a New Black Cinema*. Oakland: University of California Press, 2015.
- Foucault, Michel. *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay, 2005.
- . *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Mexico; España; etc.: Siglo XXI Editores, 1991.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo veintiuno, 2012.
- Frampton, Hollis, y Peter Gidal. «Conversación entre Hollis Frampton y Peter Gidal.» *Revista Lumière*. s.f. http://elumiere.net/exclusivo_web/s82019/framptongidal.php (último acceso: 4 de septiembre de 2022).
- Frederick, Christine. *The New housekeeping. Efficiency studies in home management*. New York: Doubleday, Page and Co., 1914.
- Funke Stern, Monika, y Helge Heberle. «Danièle Huillet at Work.» *Kino Slang*. s.f. <https://kinoslang.blogspot.com/2017/05/daniele-huillet-at-work.html> (último acceso: 09 de mayo de 2021).
- Gabriel, Teshome. *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation*. Michigan: UMI Research Press, 1982.

- García, Miguel. *Políticas elementales: Vida cotidiana y vanguardia cinematográfica en el Nueva York de los años 60 y 70*. (Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra. Departament d'Humanitats, Barcelona, España). 2018. <http://hdl.handle.net/10803/482193>.
- Gidal, Peter. «Conversación con Peter Gidal en el Carnegie Museum of Art for Independent Film.» *Revista Lumière*. s.f. <http://www.elumiere.net/especiales/gidal/gidalcarnegie.php> (último acceso: 13 de agosto de 2022).
- . *Flare Out. Aesthetics 1966-2016*. Londres: The visible press, 2016.
- . *Materialist film*. London: Routledge, 2014.
- . *Structural film anthology*. London: British Film Institute, 1978.
- Godard, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, 2010.
- Guarner, José Luis. *Muerte y transfiguración. Hollywood, 1960-1992. Historia del cine americano 3*. Barcelona: Laertes, cop., 1993.
- Hanhardt, John. «Barry Gerson interviewed by John Hanhardt.» *Film Culture*, n° 63-64 (1976): 57-114.
- Harvey, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Tres Cantos: Akal, 2013.
- Heller, Ágnes. *Una Revisión de la teoría de las necesidades*. Barcelona [etc.]: Paidós: I.C.E. Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.
- Hervieu, Bertrand, y Danièle Léger. *Des communautés pour les temps difficiles. Néo-ruraux ou nouveaux moines*. París: Editions du Centurion, 1983.
- Hervieu-Léger, Danièle. *La religión, hilo de memoria*. Barcelona: Herder Editorial, 2005.
- Hilliard, David. *Partido de las Panteras Negras. Al servicio del pueblo. Manifiestos y programas de intervención social*. Madrid: Libros Corrientes, 2018.
- Hobsbawm, Eric J. *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*. Barcelona: Crítica, cop., 2003.

- . *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo 1840-2011*. Barcelona: Crítica, cop., 2012.
- . *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Crítica, cop., 2013.
- . *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, cop., 2018.
- Hölderlin, Friedrich. *Antígona filme Jean-Maire Straub, Danièle Huillet ; adaptada por Bertolt Brecht*. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones D.L., 2014.
- . *La muerte de Empédocles*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- Huillet, Danièle, y Jean-Marie Straub. *Escritos*. Barcelona: Intermedio, 2011.
- Hurch, Hans. «'Trop tôt, trop tard'. Entrevista con Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.» *Revista Lumière*. s.f. http://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/entrevista_trop_hurch.php (último acceso: 26 de agosto de 2023).
- Irigaray, Luce. *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Editorial Saltés, 1978.
- James, David E. *Allegories of cinema. American film in the sixties*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, cop., 1989.
- . *The Most typical avant-garde. History and geography of minor cinemas in Los Angeles*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, cop., 2005.
- James, David E., ed. *To free the cinema. Jonas Mekas & the New York underground*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009.
- Jay, Martin. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Lanús: Editorial Paidós, 2003.
- . *La Imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social, 1930-1950*. Madrid: Taurus, 1974.
- . *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, cop., 2007.

- Rodrigues, Antonio, ed. «Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Sobre algún cine, algunos cineastas y otros asuntos.» *Revista Lumière*. s.f. http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_lisboa.php (último acceso: 11 de junio de 2023).
- Karsz, Saúl, y [et al]. *Lectura de Althusser*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- Kinder, Marsha. «Reflections on Jeanne Dielman.» *Film Quarterly* 30, n° 4 (1977): 2-8.
- Kofman, Sarah. *Cámara oscura de la ideología*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975.
- Krohn, Bill. *Feux croisés. Le cinéma américain vu par ses auteurs. 1946-1997*. Lyon; Arles: Institut Lumière; Actes Sud, cop., 1997.
- Lacan, Jacques. «De la mirada como objeto "a" minúscula.» En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. 1964*, de Jacques Lacan, 73-126. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Lenin, V. I. *Què fer? Problemes candents del nostre moviment*. Paterna: 3i4, cop., 2017.
- Lorde, Audre. *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: horas y HORAS, la editorial, 2003.
- . *Zami. Una biomitografía*. Madrid: horas y HORAS, la editorial, 2009.
- Lucas, Gonzalo de. «Soñé que mi película se hacía paso a paso bajo la mirada, como un lienzo de pintor eternamente fresco.» *Revista Lumière. Internacional Godard*, 2011: 105-111.
- MacDonald, Scott. *A Critical cinema 1. Interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, cop., 1988.
- . *A Critical cinema 2. Interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- . *A Critical cinema 3. Interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, cop., 1998.

- . *A Critical cinema 4. Interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, cop., 2005.
- . *A Critical cinema 5. Interviews with independent filmmakers*. California: University of California press., 2006.
- . *Canyon Cinema. The life and times of an independent film distributor*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- MacDonald, Scott. «Carolee Schneemann's "Autobiographical Trilogy".» *Film Quarterly* 34, n° 1 (otoño 1980): 27-32.
- . *The garden in the machine*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Macherey, Pierre. *De l'utopie!* Réville: de l'incidence éditeur, 2019.
- Marcuse, Herbert. *El final de la utopía*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.
- . *El Hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Ariel, 2017.
- . *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Margulies, Ivone. *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Markopoulos, Gregory J. *Film as film. The collected writings of Gregory J. Markopoulos*. Londres: The visible press, 2014.
- Martin, Michael T. *Cinemas of the black diaspora. Diversity, dependence and oppositionality*. Detroit: Wayne State University Press, 1996.
- Martínez, Layla. *Utopía no es una isla*. Madrid: Episkaia, 2021.
- Marx, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. *La Sagrada Familia. O Crítica de la crítica crítica, contra Bruno Bauer y consortes*. Madrid: Akal, 2013.
- McHug, Kathleen Anne. *American Domesticity. From How-To Manual to Hollywood Melodrama*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Mekas, Jonas. *Movie journal. The rise of the new american cinema, 1959-1971*. Nueva York: Columbia University Press, 2016.

- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.
- Metz, Christian. *El Significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, cop., 2001.
- . *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. 1. Barcelona: Paidós, cop., 2002.
- . *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. 2. Barcelona: Paidós, cop., 2002.
- Míguez, María, y Víctor Paz. *Charles Burnett. Un cineasta incómodo*. Pontevedra: Play-doc Books, 2016.
- Mulvey, Laura. «Placer visual y cine narrativo.» En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, de Brian Wallis, 365-377. Madrid: Akal, 2001.
- Noguez, Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. París: Paris Expérimental, 2010.
- O'Hara, Frank. *No llueve en California*. Barcelona: Kriller71, 2022.
- Oudart, Jean-Pierre. «Bresson et la vérité.» *Cahiers du Cinéma*, n° 216 (Octubre 1969): 53-56.
- Pérez Perucha, Julio, ed. *Los Años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.
- Perniola, Mario. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Ediciones Acuarela, 2010.
- Pines, Jim, y Paul Willemn, . *Questions of Third Cinema*. Londres: BFI, 1991.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- Powers, John. «A DIY Come-On: A History of Optical Printing in Avant-Garde Cinema.» *Cinema Journal* 57, n° 4 (verano 2018): 71-95.
- Pynchon, Thomas. «A journey into the mind of Watts.» *New York Times*, Junio 1966: 34-35, 78-84.
- Quandt, James, ed. *Robert Bresson (Revised)*. Toronto: TIFF, 2011.

- Rabin, Nathan. «Mikey and Nicky: Difficult Men.» *Criterion*. s.f. <https://www.criterion.com/current/posts/6155-mikey-and-nicky-difficult-men> (último acceso: 09 de diciembre de 2021).
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes, 2003.
- . *La leçon d'Althusser*. Cher: Gallimard, 1974.
- Raynal, Jackie. «Souvenirs d'une femme dans le cinéma français: Jackie Raynal en conversation avec Lynn Higgins.» *L'Esprit Créateur* XLII, n° 1 (2002): 9-27.
- Reynolds, Simon. *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- Rivette, Jacques. «Mizoguchi visto desde aquí.» *Cahiers Du Cinéma España*, n° 10 (marzo 2008): 70-71.
- Rowbotham, Sheila. *Promise of a dream. Remembering the sixties*. London: Penguin Books, 2001.
- Rowbotham, Sheila. «Women. The Struggle for Freedom.» *Black Dwarf* 13, n° 9 (Enero 1969): 6.
- Rozier, Jacques. *Le funambule*. París: Cahiers du Cinéma, 2001.
- Schneemann, Carolee. *Imaging her erotics. Essays, interviews, projects*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002.
- Schrader, Paul. *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC, 1999.
- Shepard, Sam. *Rolling Thunder: con Bob Dylan en la carretera*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- Sitney, P. Adams. *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Sitney, P. Adams, ed. *Film culture reader*. New York: Cooper Square Press, 2000.

- Sitney, P. Adams, ed. *The Avant-garde film. A reader of theory and criticism*. Nueva York: Anthology Film Archives, 1987.
- . *The Cinema of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- . *Visionary film. The American avant-garde. 1943-2000*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.
- Sliverman, Kaja, y Harun Farocki. *A propósito de Godard. Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Sloan, Johanne. *Joyce Wieland's 'The Far Shore'*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2010.
- Snow, Michael. *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2006.
- Sonbert, Warren. «Does the Avant-Garde Film Still Exist?» *Framework* 56, n° 1 (primavera 2015): 27-30.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Stern, Susan. *With the Weathermen*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2007.
- Straub, Jean-Marie. «La resistencia del cine.» *Revista Lumière*. s.f. http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_resistencia.php (último acceso: 11 de diciembre de 2022).
- Taubin, Amy. «Symbiopsychotaxiplasm: Still No Answers.» *Criterion*. s.f. <https://www.criterion.com/current/posts/460-symbiopsychotaxiplasm-still-no-answers> (último acceso: 14 de diciembre de 2021).
- Teodori, Massimo, ed. *The New Left. A Documentary History*. Nueva York: The Bobbs-Merrill Company, 1969.
- Tesson, Charles. «La línea de demarcación. Entrevista con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.» *Cahiers Du Cinéma España*, n° 5 (octubre 2007): 72-74.

- Thompson, Edwar P. *Miseria de la teoría*. Barcelona: Crítica, cop., 1981.
- Thoret, Jean-Baptiste. «Qu'allons-nous faire de toute cette énergie?» *Trafic*, n° 48 (2003): 61-69.
- Touraine, Alain. *Le communisme utopique. Le mouvement de mai 1968*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- VV.AA. *Libreto DVD de Milestones / Ice*. Barcelona: Intermedio, 2010.
- Weiss, Peter. *La estética de la resistencia*. Hondarribia: Hiru, 2013.
- Wieland, Joyce. *Writings and Drawings. 1952-1971*. Erin, Ont.: Porcupine' Quill, 2010.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- Wollen, Peter. *Signs and meaning in the Cinema*. London: British Film Institute: Secker & Warburg, 1972.
- Zunzunegui, Santos. *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra, 2001.

Lo que queda por hacer es interrogar los silencios reales mediante el diálogo del conocimiento; y en cuanto se logra penetrar en estos silencios, uno no se limita a coser un nuevo concepto al viejo trozo de tela, sino que juzga necesario reordenar todo el *conjunto* de conceptos.

E.P. Thompson¹

¹ E. P. Thompson, *Miseria de la teoría*, p. 257