

Monumentos discretos de un filme infinito

Discrete Monuments of an Infinite Film

Celeste Araújo

RESUMEN

A partir de la sospecha de que la historia del cine solo la puede hacer el propio cine, Ricardo Matos Cabo reúne materiales fílmicos heterogéneos y los dispone de tal manera que la relación entre ellos surge por sí misma: se trata de una tarea en la que da prioridad a las materias que el cine proyecta de sí mismo. De esta manera, el encadenamiento de películas en una proyección –hecho a partir de los límites de una máquina que las presenta unas detrás de las otras y no unas al lado de las otras– no es del orden de lo visible, sino que opera de manera intangible, produciendo correlaciones entre imágenes y sonidos en las que el cine habla de sí mismo. En este artículo, se intenta dar cuenta de algunas de estas analogías creadas entre películas que el programador portugués presentó en diferentes contextos: «Ver: escuchar, la experiencia del sonido en el cine» (Culturgest, 2009), «Historias del cine por sí mismo» (Culturgest, 2008) o «Residuos» (Cinemateca Portuguesa, 2011). Hablar de las historias que proyectan estos programas es, de alguna manera, trazar recorridos que cruzan distintos puntos del *filme infinito* del que nos habla Hollis Frampton.

PALABRAS CLAVE

Historia del cine, filme infinito, proyección, programación, programador-pasador, monumentos discretos, analogías, encadenamiento invisible, cine-fábrica.

ABSTRACT

Taking as a point of departure the suspicion that the history of film can only be written through film itself, Ricardo Matos Cabo brings together heterogeneous filmic materials and disposes them in such a way that the relationships amongst them emerges organically: it is a task that has at its centre the matter projected by films themselves. In this way, the cross-dissolve that takes place during a screening – since in the cinema images are shown one after the other, rather than one next to the other – is not of a visible order, but rather operates in an intangible manner, producing correlations between images and sounds, through which film speaks about itself. This essay aims to give an account of some of the analogies produced between the films selected by the Portuguese curator in different contexts: ‘To See: Listening, the Experience of Sound in the Cinema’ (Culturgest, 2009), ‘Histories of Film by Film Itself’ (Culturgest, 2008) or ‘Residues’ (Portuguese Cinematheque, 2011). To speak about the histories that these programmes project is, to a certain extent, to trace paths across the different points of the *infinite film* of which Hollis Frampton speaks.

KEYWORDS

Film history, infinite film, projection, programming, programmer-*passer*, discrete monuments, analogies, invisible cross-dissolve, film-factory.

Constituida por todas las películas que se hicieron, incluidas las «películas pedagógicas, *amateurs*, cinematografía endoscópica y muchas cosas más» (FRAMPTON, 2007: 26-27), la historia del cine es aún un territorio desconocido. Como «no se pueden ver todas las películas al mismo tiempo y en un mismo cine» (KLUGE, 2010, 304), esa especie de *filme infinito* que «contiene una infinidad de pasajes sin fin en donde ningún fotograma se parece lo más mínimo a otro, y una infinidad de pasajes donde los fotogramas sucesivos son los más idénticos que podamos imaginar» (FRAMPTON, 2007: 26-27), este relato solo se puede esbozar de manera sesgada en cada proyección, en las inesperadas relaciones que se establecen entre las películas, entre sus imágenes y sonidos. De manera que la historia del cine coincide con la historia particular de cada una de sus proyecciones: lugares donde el cine se narra y escribe a sí mismo.

No se necesitaría mucho más para intentar vislumbrar este relato, bastaría un proyector dentro de una sala para ver algunas de las «capas geológicas, corrimientos de tierras culturales» (GODARD, 1980: 25) que permanecen invisibles entre sus materias. Habría también que seleccionar unas cuantas películas para mostrarlas a la luz del proyector – medio de visión y análisis que permite entrever esas geografías ocultas –, trabajo que supondría, necesariamente, por parte de quien lo ejecuta, una discreción, un apagamiento, para dar prioridad a las materias que el cine proyecta de sí mismo. Siendo así, aquellos que reúnen películas y las alinean para que se proyecten en pantalla son una especie de “pasadores” (por usar la expresión de Serge Daney), intermediarios de ese relato histórico, y sus sesiones configuran recorridos que cruzan distintos puntos de ese *filme infinito* del que nos habla Hollis Frampton. Entre esas proyecciones están muchas de las que programó Ricardo Matos Cabo en diferentes espacios. En este artículo, repasaremos algunas de ellas para percibir qué «monumentos discretos»¹ (FRAMPTON, 2007: 27) proyectan.

Aunque las películas, como las mónadas de Leibniz, sean autónomas y existan entre ellas abismos², al pasar por el haz de luz del proyector, máquina que produce analogía, surgen entre ellas resonancias, elementos invisibles que se generan al alinearse unas tras otras en la proyección. Atendamos a algunas de estas correspondencias que se crean, por ejemplo, al ver *What the Water Said*, n° 4-6 (David Gatten, 2007) seguida de *La tempestad* (*Le Tempestaire*, Jean Epstein, 1947) y *Looking at the Sea* (Peter Hutton, 2000-2001), sesión que Ricardo Matos Cabo preparó dentro del ciclo «Ver: escuchar, la experiencia del sonido en el cine» (Culturgest, Lisboa, 2009). Tres películas que, a partir de estrategias muy distintas, evocan el mar y hacen de este lugar el verdadero protagonista, al mismo tiempo que intentan dar cuenta de la naturaleza de las relaciones entre el sonido y la imagen en el cine. Probar a hablar de las analogías que se crean entre estos filmes, implica necesariamente situarse en el lugar que configura su proyección, espacio innombrable, lleno de epifanías, donde la aparición es al mismo tiempo un sustraerse.

Por una suerte de magia o trueque, al final de *La tempestad* de Epstein, el mar, que ha estado presente a lo largo de toda la película, aparece inmerso en el interior de una bola de cristal. Frente a la inquietud de una mujer que espera el regreso de su novio pescador en un día de tempestad, un viejo, conocido en el pueblo pesquero como el “maestro de las tormentas”, logra encerrar el oleaje dentro de ese objeto esférico y con su soplo calmar el viento y las olas. Las magníficas imágenes que bullen dentro de esta bola de cristal tienen la capacidad de revelarnos el propio cine, su posibilidad mágica de retroceder y replegar el movimiento. De alguna manera, la intemperie marítima bullía ya en el interior de *What the Water Said*, donde sus imágenes y sonidos, resultantes de la acción del océano en el celuloide, nos desvelaban también el cine, la materialidad de las diferentes capas del soporte fílmico activadas por las aguas de la costa del sur de California.

1. Aunque la traducción refiere «monumentos concretos», optamos por mantener el sentido original de Frampton:

«discrete monuments».

2. Véase KLUGE, Alexander (2010).

Las acciones de *La tempestad* son mínimas y las pocas que ocurren casi no se escuchan, están entrecortadas constantemente por la presencia física del mar, frente al cual el pueblo permanece en silencio. En la película muda de Peter Hutton, el océano se contempla también desde el silencio, desde un punto de vista que estaba enunciado, literalmente, en uno de los primeros planos de *La tempestad*: un grupo de viejos pescadores mira, desde la orilla, hacia la presencia incomprensible de sus aguas. Hutton comenta que cuando filmó «el material con el que concluye *Looking at the Sea*, me encontraba en esos acantilados de la costa oeste de Irlanda, mirando al oeste hacia el sol y pensando en esos inmigrantes que querían abandonar Irlanda por el hambre y quedaban confrontados con la misma perspectiva. Debían haber visto el mar como este complicado obstáculo» (MACDONALD, 2009: 225). Pero sólo es posible contemplar el mar desde la orilla cuando el viento y el oleaje se calman.

En el momento en que el “amo de las tempestades” logra apaciguar las aguas, la bola de cristal, que sostiene en sus manos, cae al suelo y se rompe. Epstein nos la muestra deshaciéndose en silencio –tratamiento sonoro que anuncia los planos mudos de Hutton– como si despertásemos de un sueño, de ese “soñar despierto” que configura *Looking at the Sea*; como si las imágenes y los sonidos de las películas anteriores fuesen apenas espejismos que se producen al observar detenidamente la luz del mar filmada por Hutton, con la serenidad de un paisaje pintado. Pero, al mismo tiempo, *Looking at the Sea* podría ser la contemplación muda de esos trozos del cristal esparcidos en el suelo de *La tempestad*, de todos esos añicos que, tal como ocurría con la emulsión de la película de Gatten, encerraban en su interior el movimiento cíclico de las olas.

Aunque hemos intentado anotar algunas de las correspondencias que se crean al proyectarse estas películas, su encadenamiento no es del

orden de lo visible, sino que, como el soplo del “maestro de las tormentas”, opera de manera intangible, produciendo correlaciones entre imágenes y sonidos en las que el cine habla de sí mismo. El trabajo concreto del programador portugués radica por detrás de estos aspectos inmateriales de la proyección. Ricardo Matos Cabo reunió estas tres películas –que usualmente están vinculadas a distintos ámbitos del cine: experimental, ficción y documental, fronteras que no existen dentro de sus programas– sin intentar armonizarlas, ni establecer jerarquías o relaciones de dependencia entre ellas. No intentó tampoco justificar cuestiones ajenas a los filmes, sino que, teniendo en cuenta sus formatos y características materiales, los dispuso de tal manera que la relación entre ellos surgiera por sí misma. Además, esta sesión, al estar enmarcada dentro del ciclo «Ver: Escuchar», también daba cuenta de las distintas maneras de trabajar el sonido en el cine: la inscripción directa sobre la banda óptica en la película de Gatten, el uso del sonido ralentizado en *La tempestad* (Epstein trabaja a partir de las posibilidades expresivas del ralenti sonoro, para descubrir esas infinitas partes que componen el sonido del abrir y cerrar de una puerta o el rumor de una tempestad que se descompone) o la imaginería del silencio en el filme de Hutton³.

Veamos otros ejemplos, ya que aunque se mantengan algunos elementos de su trabajo, como la discreción o el respeto por los formatos, el programador portugués ha experimentado otras formas de encadenamiento de películas que esta sesión no podría representar. Nos detendremos ahora en un programa dedicado a las variaciones de uno de los primeros motivos de la historia del cine: la salida de los obreros de la fábrica, donde se proyectaron *Motion Picture: La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Peter Tscherkassky, 1984), *Arbeiter verlassen der Fabrik* (Harun Farocki, 1995) y una selección de los *Factory Gate Films* (Mitchell & Kenyon, 1900-1913). Integrandos un ciclo mayor

3. Algunas de estas cuestiones fueron profundizadas en otras sesiones del ciclo «Ver: Escuchar», como por ejemplo,

el sentido de lo silencioso en el cine, a través de un programa dedicado a Stan Brakhage

de películas que intentaba pensar el cine y su historia a partir del cine, «Historias del cine por sí mismo» (Culturgest, 2008), esta sesión parte de uno de los primeros planos rodados por los hermanos Lumière para comparar sus imágenes y compilar algunas de sus réplicas.

Peter Tscherkassky enuncia este trabajo de análisis al elegir un fotograma de la película *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, justo en el momento en el que los obreros cruzan el umbral de la fábrica, para crear un nuevo filme que los enmarca infinitamente en ese lugar de salida. Sus imágenes, resultantes de la impresión del fotograma de la comunidad obrera sobre tiras de película virgen, están constituidas por elementos imperceptibles y abstractos que nos revelan la materialidad misma del filme. Así, al adentrarse en esta imagen fija, Tscherkassky se encuentra con el material que producían estos mismos obreros en las fábricas Lumière de Lyon: las placas fotográficas y la película de nitrato, tratando de dar índice de aquello que, según Farocki, falta en estas tomas: el trabajo. «La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero [...] la fábrica nunca atrajo al cine, más bien le produjo rechazo. [...] La mayoría de las películas narrativas transcurren después del trabajo [...] Casi todas las palabras miradas o gestos intercambiados en las fábricas en los últimos cien años escaparon al registro fílmico». (FAROCKI, 2003: 35)

A partir de la toma de los hermanos Lumière y de los fragmentos de películas de Fritz Lang, D. W. Griffith, Charlie Chaplin, Vsevolod Pudovkin o Michelangelo Antonioni, Farocki examina esa imagen que el cine ha repetido tenazmente a lo largo de su historia. Al montarlas, unas tras otras, parece como si el cine no hubiera tratado otro tema, como si en la primera película existiera cualquier cosa de irreductible. Muchas de las primeras compañías cinematográficas, como la inglesa Mitchell & Kenyon, rodaron a la manera de los Lumière unas cuantas películas a la entrada y a la salida de las fábricas. La cámara de sus operadores registró el movimiento interminable de los obreros que se apiñan a las

puertas de minas, fábricas o astilleros, mostrando cómo algunos niños integraban las hileras de trabajadores. Además de auténticos documentos sociales e históricos, estas tomas nos envían al cine, no solo por la referencia a Lumière, sino porque en ellas podemos percibir lo que llevó a las primeras cámaras cinematográficas a enfocar las fábricas. En esa multitud de obreros que salían del trabajo, los primeros operadores buscaban atraer espectadores para sus películas, esperando que vinieran a las proyecciones que organizaban en ferias u otros lugares para identificarse en la pantalla. De manera que, en esta sesión, podemos entrever una extraña tautología entre cine y fábrica presente en la película de Lumière y en sus variaciones: si la primera inaugura el cine mostrando los obreros que producían las mismas películas de nitrato, como lo evidencia Tscherkassky, en sus réplicas están retratados los primeros espectadores del cine que los operadores escrutaban entre las masas de trabajadores que salían de las fábricas.

Ricardo Matos Cabo retoma y desarrolla la relación entre el cine y los procesos fabriles en «Residuos» (Cinemateca Portuguesa, Experimenta Design, 2011), un ciclo de películas sobre el trabajo industrial y los despojos que genera. En una de sus sesiones, que reunió las películas *Fabrication de l'acier* (Producción Gaumont, 1910), *Hands Scraping* (Richard Serra, 1971), *Poussières* (Georges Franju, 1979), *Steelmill/Stahlwerk* (Richard Serra, 1979) y *Winter Solstice [Solariumagelani]* (Hollis Frampton, 1974), se enlazan los restos industriales, las chispas, las limaduras y el polvo, con el trabajo de los obreros, presentando las consecuencias de estas partículas invisibles sobre su propio cuerpo. Si en *Hands Scraping* se expone literalmente la relación entre el gesto de los trabajadores y los despojos —cuatro manos recogen y limpian limaduras de metal en el suelo, una acción minuciosa y repetitiva que termina con la eliminación de los restos del pavimento—, en el documental de Franju se detallan los riesgos laborales a los que se ven expuestos los trabajadores en contacto con el polvo industrial. Llegando incluso a colorear a mano imágenes del

fuego para mostrar la intensidad de la fundición (película de Gaumont) o a plasmar el movimiento abstracto de las chispas (Frampton), el cine muestra así su capacidad para radiografiar la producción industrial y las condiciones de trabajo en las fábricas, presentando todo aquello que falta en las primeras tomas del cine hechas en las puertas de las fábricas.

Hablar sobre el trabajo de Ricardo Matos Cabo implica necesariamente hablar de las películas que reúne y de las relaciones que se generan entre ellas en la proyección, y a la vez percibir qué historias proyectan algunas de las sesiones que preparó. Pero su modo de encadenar películas en una proyección, de presentarlas a la luz del proyector, máquina que no permite ver dos películas a la vez, sino una detrás de la otra, no tiene reglas preestablecidas, sino posibilidades y variaciones infinitas: las sesiones que referimos apenas dan cuenta de algunas de ellas. El programador portugués llegó a mostrar la misma película en distintos contextos, como, por ejemplo, *Mourir pour des images* (René Vautier, 1971), programada alrededor del mismo tema en «Historias del cine por sí mismo» y en una carta blanca a la que le invitó la Cinemateca Portuguesa (2011), o algunas películas de Raymonde Carasco presentadas en diferentes tramas: «Figuras de la danza en el cine I» (Culturgest, 2005), «Contar el tiempo» (Cinemateca Portuguesa, 2010) y «Residuos». Llegó, incluso, a proyectar dos veces en una sesión la misma película: *Quad I + II* (Samuel Beckett, 1981), para enlazar la figura geométrica que expone el ballet y la repetición de las estructuras fijas con la danza y la forma

rectangular de la pantalla («Figuras de la danza en el cine II», Culturgest, 2006)⁴.

Hay autores que siempre regresan en sus programas como Peter Nestler, a quien le dedicó recientemente una retrospectiva (Goethe-Institut y Tate Modern, Londres, 2012), Raymonde Carasco o Hollis Frampton. Los temas también vuelven, pues muchas de sus sesiones giran alrededor de la danza, de la genealogía común que la une al cine, la plasticidad del movimiento, como «Figuras de la danza en el cine I y II» (Culturgest 2005, 2006) o los ciclos de películas en torno a Babette Mangolte (Serralves, 2011), Elaine Summers (Serralves, 2011) y al Judson Dance Theatre (Serralves, 2011). Algunos de los programas fueron creados teniendo en cuenta el lugar donde se proyectaron: pensamos no solo en los que se presentaron en Serralves en paralelo a las exposiciones y otras actividades del museo, sino, principalmente, en los que el programador portugués preparó para el jardín botánico de Coímbra, reuniendo filmes sobre la observación científica y estudios del movimiento de los autores del inicio del siglo junto con otros trabajos recientes (2011)⁵. Incluso en la referida carta blanca de la Cinemateca Portuguesa, dentro del ciclo «¿Qué es programar una cinemateca hoy?» (2011), Ricardo Matos Cabo presentó un conjunto de películas que reflexionan sobre su propio trabajo⁶. Los filmes elegidos no eran tanto respuestas a esta pregunta sino formas de interrogar el hecho mismo de programar cine. Pero en todos sus programas hay siempre una cuestión permanente, la de presentar la historia del cine, siendo consciente de que esta historia solo puede ser hecha por el propio cine⁷. ●

4. Esta sesión, denominada «Configuraciones», reunió la siguiente secuencia de películas: *Quad I + II* (Samuel Beckett, 1981), *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (Bruce Nauman, 1967-68), *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Bruce Nauman, 1967-1968), *Structured Pieces III* (registro de Trisha Brown, 1975), Documentos de danza tradicional compilados por Francine Lancelot entre 1966 y 1984 (Aubrac (Aveyron), 5 octubre de 1964; Sud-Ouest, Réunion à Menjoulic, Leucouacq, Loudes, 31 Julio de 1977), *Quad I + II* (Samuel Beckett, repetición), *Rhythmus 21* (Hans Richter, 1922-24), *Color Sequence* (Dwinnel Grant, 1943) y *Ray Gun Virus* (Paul Sharits, 1966).

5. El programa original se constituía de las siguientes películas, aunque algunas de ellas terminaron no proyectándose: *Préambules au cinématographe: Étienne-Jules Marey* (recreación de Claudine Kaufman y Jean Dominique-Jaloux, 1996), *Éducation Physique étudiée au ralentisseur* (director desconocido, 1915), *Incunables du cinéma scientifique* (compilación de Jean-Michel Arnold, 1984), *L'Hippocampe* (Jean Painlevé, 1934), *Observando El Cielo* (Jeanne Liotta, 2007), *Journal and Remarks* (David Gatten, 2009), entre otras.

6. *Hapax Legomena I – VII* (Hollis Frampton, 1971-72) *Routine Pleasures* (Jean-Pierre Gorin, 1986), *Destruction des archives* (Yann

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FAROCKI, HARUN (2003). *Crítica de la Mirada*. Buenos Aires. Editorial Altamira.

FRAMPTON, HOLLIS (2007). *Especulaciones, Escritos sobre cine y fotografía*. Barcelona. MACBA.

GODARD, JEAN-LUC (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid Alphavile.

KLUGE, ALEXANDER (2010). «La historia del cine viene a nosotros» in *120 historias del cine*. Buenos Aires. Caja negra.

MACDONALD, SCOTT (2009). *Adventures of Perception, Cinema as Exploration*. Berkeley. University of California Press.

CELESTE ARAÚJO

Licenciada en Comunicación Social por la Universidade do Minho y Diploma de Estudios Avanzados en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Prepara una tesis doctoral sobre Luigi Nono. Fue periodista en *Público* (Lisboa, Portugal). Forma parte del equipo de programación de Xcèntric (Centro de Cultura

Contemporánea de Barcelona [CCCB]) y coordina con Marcos Ortega la sección «Fugas» de la revista *Blogs&Docs*. Ha publicado artículos en *Archivos de la Filmoteca*, *Miradas de cine* y *Contrapicado*, entre otras publicaciones.

celeste_araujo@hotmail.com

Le Masson, 1985), *Mourir pour des images* (R. Vautier, 1971), *La mer et les jours* (Raymond Vogel y Alain Kaminker, 1958) y *Delluc & Cie (La première vague, 1ère partie)* (Noël Burch y Jean-André Fieschi, 1968) fueron las películas que Ricardo Matos Cabo reunió en esta carta blanca, filmes sobre filmes, que cuestionan el cine y sus espacios de proyección y preservación.

7. Aunque en todos sus programas esta cuestión esté presente, en «Historias del cine por sí mismo» (Culturgest, 2008) la presenta de manera literal, ya que es un ciclo de películas en el que Ricardo Matos trazó algunos recorridos por la historia del cine, pero no de manera cronológica, sino más bien arqueológica. A

partir de fragmentos de filmes y de la reutilización de imágenes, los trabajos proyectados –películas como *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (1974) de Thom Andersen, *Public Domain* (1972) de Hollis Frampton, *Standard Gauge* (1984) de Morgan Fisher, *Moments Choisis des Histoire(s) du cinéma* (2000) de Jean-Luc Godard o *Elementare Filmgeschichte* (1971-2007) de Klaus Wyborny, entre otras– intentaron mostrar cómo se han producido ciertos movimientos en las formas cinematográficas, cómo se van repitiendo ciertas estructuras y temas o cómo se mezcla la historia de estas formas con la personal de cada autor.