

Ars poetica. La veu del cineasta.

Ars poetica. The filmmaker's voice.

Gonzalo de Lucas

RESUM

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

PARAULES CLAU

Veu del cineasta, Film assaig, Muntatge, Imatge / cliché, So i paraula, Cinema polític, Interrupció, Procés creatiu, Principi de no saber.

ABSTRACT

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

KEYWORDS

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

1. EL SO MASSA ALT. VERTOV / GODARD / MARKER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La relació de poder en la imatge es manifesta a través de la veu de Godard donant ordres a la noia, sense rèplica, entre les preses; el registre sonor (sobre la pantalla en negre) serveix de resistència contra el fora de camp —entès aquí no com una apertura imaginativa, sinó com una elisió de la vertadera relació o història del pla, la que hi ha entre el cineasta darrere de la càmera i la noia que actua per a ell davant—. Com si Godard acceptés portar a judici les imatges per revelar la seva naturalesa. D'aquesta forma, la veu de Godard surt a la llum per exposar la realitat de la imatge: la posada en escena, la manipulació, la ideologia que el cineasta posa en joc fins i tot a contracor. Heus aquí la necessitat que Godard sentirà de l'alteritat, de l'altre, de l'intercanvi a través del diàleg¹: no hi ha imatges sense alteritat, com diria Daney (2004: 269).

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

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

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

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

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

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

2. EL PRINCIPI DE NO SABER.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AIDELMAN, Núria i DE LUCAS, Gonzalo (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imàgenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- AUMONT, Jacques (2002). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- COHN, Bernard (1969). *Entretien sur L'Amour fou, avec Jacques Rivette. Positif*, nº 104, Abril.
- COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- DANEY, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- EISENSTEIN, Sergei M (1986). *La forma del cine*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- FAROCKI, Harun (2005). *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Festival de Cine Independiente BAFICI.
- FRAMPTON, Hollis (2009). *On the Camera Arts and Consecutive Matters*. Cambridge: The MIT Press.
- KEUKEN, Johan van der (1998). *Aventures d'un regard. Films-Photos-Textes*. París: Cahiers du cinéma.
- MEKAS, Jonas (1972). *Movie journal: the rise of the new American Cinema 1959-1971*. Nova York: Macmillan.
- PANOFSKY, Erwin (1995). *Three essays on style*. Cambridge: The MIT Press.
- PASOLINI, Pier Paolo i ROHMER, Eric (1970). *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesia contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- VERTOV, Dziga (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor.
- WATKINS, Peter (2004). *Historia de una resistencia*. Gijón: Festival Internacional.
- VALENTE, José Ángel (1995). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.

GONZALO DE LUCAS

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

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