

# A conversation with Paulino Viota

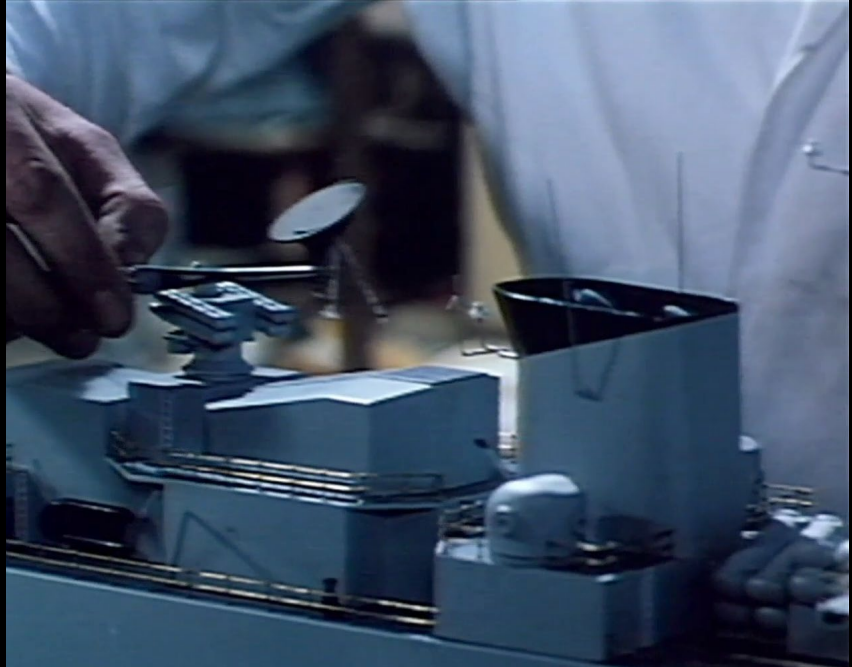
**Paulino Viota talks about the relationship between cinema and science, particularly the works of Godard, and possible correspondences between scientific and poetic research in associative editing. He also presents his method for interpreting cinema, from the tension between objective and subjective analysis in which, by conceiving the film as an object, he searches for invariants, or rather elements that are repeated and which determine the construction of the film.**

## **Keywords**

ASSOCIATION EDITING  
SCIENTIFIC RESEARCH  
CINEMATOGRAPHIC ANALYSIS  
OBJECTIVITY  
LINGUISTICS  
NEUROPHYSIOLOGY  
JEAN-LUC GODARD  
JOHN FORD  
SERGEI M. EISENSTEIN

**José Luis Torrelavega** Editor of the music publications *NDF* and *MOFO!* (1998-2007). Writer for the magazine *Ruta 66* since 2006. Author of texts in different media on Buster Keaton, Erich von Stroheim, Michael Cimino, Gonzalo García Pelayo, Pablo Llorca, José Luis Guerín, Francisco Regueiro and the aesthetics of animated cinema, among other subjects. Contributor to the Cineinfinito project, focused on screening and recuperating the most important works of avant-garde cinema. Director of Cine Club at the Filmoteca de Cantabria (270 screenings since 2011, as well as translations into Spanish of texts by Bernard Eisenschitz, Chris Fujiwara, Jacques Lourcelles, etc.).

**Paulino Viota** Paulino Viota directed the films *Duración* (1970), *Contactos* (1970), *Con uñas y dientes* (1977) and *Cuerpo a cuerpo* (1984). Since the 1980s, he has given lectures at many public and private film schools, including the Universitat Pompeu Fabra, the CECC-Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya and the Filmoteca de Cantabria.



*Puissance de la parole* (Jean-Luc Godard, 1988)

The rhetoric of Paulino Viota (Santander, 1948), filmmaker-teacher and teacher-filmmaker, tends to be free-flowing and protean, but never indiscriminate. Though his lessons, courses and lectures use rigor, preparation and prior study as their *raison d'être* (for the sake of that “objectivation” which the director of *Cuerpo a cuerpo* has sought so much), the author has chosen to respect a more colloquial side of Viota. By merely hinting at certain topics (in this case, the links between cinema and science, or what he has to say about Godard in that respect), he often reaches a level of penetration and insight that enables us to go deeper, not only into the topic in question, but also into his path as a scholar and his understanding of cinema. This conversation was recorded at his home in Santander on 9th February 2018.

J L T

I have occasionally heard you say that had you not been a filmmaker, your vocation would have led you along the path of science. Would you mind developing this rather surprising idea? Does it suggest to you any reflections on the possible relationship between scientific and cinematographic research? I also seem to recall that you have linked this scientific idea, to a great extent, to the field of language.

P V

The term “scientific research” is absolutely vast, for even though one might think first and foremost of physics, psychology is also meant to be a part of science; there are also the sciences of perception, etc. As cinema is an object perceived via sight and hearing, and interpreted by the mind of the spectator, what kind of science are we talking about? Because if we're talking about science, then semantics could also be considered to be one. It's such a generic thing... I think that the work of making a film has a lot to do with psychology, because it's about creating an intelligible object, one capable of arousing emotions. Filmmakers that have written about cinema (Eisenstein, Hitchcock, or whoever else) have always been concerned with that question of perception and the links between images.

Perhaps because of the way I am, I've always been intrigued (and I've said this several times) by the difference in the way each spectator judges a film. I've had the experience, just like everybody has, of coming out of a movie and a friend telling me: “That was great,” while another friend said: “That was shit.” This has been the key to my attempts to understand cinema. A film, considered objectively, is basically virtually unknowable. All we have is our individual perception: the perception of spectator 1, spectator 2 and spectator 3. And so what do they all do? They

compare what they see with their conception of the world, which is derived from their life experiences and their culture: from a series of things made up of what they have experienced and what they have learnt. But would it be at all possible to objectivize anything about a film? And that's the problem I've been trying to address while studying them. Therefore, I have had scientific pretensions in the sense that we can consider something that is objectifiable for everyone to be "scientific." The idea that the sum of the squares of the legs is equal to the square of the hypotenuse, etc., and cannot be denied. That is the principle of science. Natural sciences lead to provisional conclusions. Subtler tools of perception can modify the result. Newton is not Einstein, but to a certain extent, what is known is objectified. But the world of cinema (witness the disputes, for example, between *Cahiers du Cinéma* and *Positif*) is a tyranny of subjectivity. Though I may possess a personality that requires some certainties. I am not, let's say, very religious, for subjectivities are like religions: you either love Hitchcock or you like John Ford or you hate John Huston, whatever, and that's part of your personality: you are defined by your tastes. It's a narcissistic definition – I mean, the necessity of existing, of having consciousness – which makes our tastes sacred for each of us. When you talk about cinema you attempt to claim certain things (for instance, that a movie is in black-and-white or in color), minimal things (either the camera is moving a lot or it isn't), and we can come to not-so-obvious certainties. And then you see that everyone has formed a previous idea that is part of their personality, of the way they see the world, and it's hard to alter their assessment. In that sense, a liking for cinema or the arts is the most antiscientific thing in existence. But there is no doubt that there are some sciences (philology, literary scholars) about the arts; generally speaking, what we could call art criticism. Godard used to say that the only critics who had ever existed were French, that criticism was Baudelaire, André Malraux and François Truffaut. Well, I don't know if art criticism has only been produced by the French, I find all that Godardian chauvinism amusing. We can understand that both the French (André Bazin) and the non-French (for instance Eisenstein) have attempted to postulate certainties, and that is also a slippery slope for me. I have devoted many years to investigating the structure of films, the parts that comprise them. It would have sufficed to ask the filmmakers, but well, a lot of them are dead. I have tried to find what we could call *invariants* (that is, repeated elements) that would constitute the structure of the film. For instance, I have come to the conclusion (after many years) that

Ford's films are structured (at least the ones I have studied, about fifteen of them) into five parts – there are five acts, the nuclei that organize the film, and also the links between those acts are very interesting. Generally speaking, even acts are interlinked in a different way to odd acts. That seems very clear to me in John Ford's cinema. And when I read, for example, Gallagher's book (which is brilliant), the author does not reach the same conclusions, even though his are similar. And that's a bit disheartening, the fact that two people who have dedicated so much time to studying the same thing (and who, of course, have never communicated in any way) reach different conclusions. That is a general idea (Ford's films are structured into five parts), but if I have reached that general idea it's because I've studied ten or twelve films, and the same thing happens in each of them. From that point, you get a general idea. But I find general ideas dangerous, and besides, the researcher reaches them too quickly, without enough examples or enough research. There is a tendency towards them in the human brain, like when we judge people we don't know. There is a need to come to conclusions that we might need in order to live or to make decisions regarding others. But when you study a film there's a problem, which is how to get to the answer when you don't completely know the object yet. What I have attempted over my 25 years of studying films has been to have an approach that is not too far away from that of the scientist. By fighting against my own tastes and prejudices, I've attempted to really get to know the object. A film is a very complex thing. I think filmmakers often talk about their films better than critics do. And that makes sense, because they've devoted two years, six months or whatever to it. The critic has devoted just a week, at the most, if they've watched the movie 17 times in a week and had time to study it. The reason is that the work of manufacturing a film is so exhaustive, because making a movie is very complex. Think about the old super-productions... What I have tried to do is to travel the path backwards – that is, by starting with the finished film and analyzing it. Trying to see each element as clearly as possible, because the result is always limited. And what I'm most interested in overall, as I said, is the structure; that is, the intellectual construction of a film with the aim of making it intelligible. I am currently teaching classes on *The 400 blows* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), which is truly remarkable<sup>1</sup>. After watching it over and over again, its rationale becomes very clear: the succession of causes and effects, the exact calculation of what's going on so that the reactions of the characters are what they have to be,

so that everything leads to where it has to lead. Good films are an object that is worthy of study. In *The 400 blows* (in the second night of the film, and it has to be so because of the plot) the father arrives home and says that the mother has called him to tell him that she'll be late that night. The father and the boy have dinner, and when the boy is in bed (he sleeps by the door, because he has no bedroom), at a certain point, holding the frame on the boy, not leaving him at any time, we see the father's feet approaching from behind, where his bedroom is, the only bedroom in the whole flat, and walking towards where we know the kitchen is, going out and then coming back again in the opposite direction. And we can see, if we pay attention, that he's carrying something in his hand, which is a pair of socks. If we think about it, we might conclude that as his wife is not home yet, the bed might be cold. Simultaneously, we hear a car engine. After that (and always with the boy in the frame), the door opens and the mother's legs step with difficulty over the boy's body, which is blocking the hall in this humble little flat. We stay with the boy and we hear the conversation between his parents (the father tells the mother off for coming back so late, and suggests that she's been with her lover... well, he basically badmouths her). And of course, the boy hears all of that. That can be all described just like I do; that is, objectively. Describing the choices Truffaut has made is already saying something about the film. And I have tried to bring that kind of thinking to the whole film, and thoroughly. My intention is rather quixotic (and also rather useless) – that is, to achieve objectifiable questions, or rather, questions that must be accepted by everyone. But cinematographic tastes (and, I think, our tastes for the arts in general) are characterized by the tyranny of subjectivism. Something that's like a religion for the individual, something that you can't betray without risking doubting yourself.

JLT

It's the eternal struggle between ideas and feelings, right? Because the world of science is more closely linked to that of ideas, of course. Nonetheless, the world of the arts and cinema, from the viewpoint and conclusions of a mere amateur spectator, is related to feelings.

PV

Yes, I would say the same again. Maybe we've already come to the end of the interview. Standing before a work of art, our reaction is subjective. Scientists, naturally, as they are human beings, possess the same subjectivity as the amateur art lover, but they can't react in the same way; they have to put it in parentheses. They can't say: "I prefer Niels Bohr's

formula to Einstein's, so I'll go with Niels Bohr's." The difference between the arts and science is that the latter is the domain of objectivity, whilst the former is the domain of subjectivity. I have been successful as a lecturer: people like things to be objectified, but changing their tastes is a very different matter. Some people have told me: "What you say is all very nice, but nonetheless I still think the same about the film." At least the "What you say is all very nice" is something. Others have admitted that I've changed the way they think about cinema. The most interesting thing to study about the arts (for instance, cinema; let's say cinema) would be something that I know nothing about, and that I would have liked to know about: the study of the brain; or rather, neuroscience. I dream of a conference of both neurologists and cinema critics. No, not critics: cinema analysts like me, Tag Gallagher and Raymond Bellour: people who have bothered to analyze films – and there are not many of us, because a lot of great cinema critics, like Serge Daney, still function according to their subjective tastes. I have always been extremely interested in linguistics, and my model has been Roman Jakobson, the linguist who created (along with many others, though he's the one that I've read a lot of) what is called structural linguistics. Jakobson is not only a linguist, he's also a poetry critic, and he wrote a book that was crucial for me: *Questions de poétique*. In it he includes several structural analyses of poems. As they are mostly short poems (sometimes sonnets, Shakespeare's sonnets, for example, sixteen-verse poems or whatever), the analysis is very thorough. Jakobson also wrote jointly with Lévi-Strauss, no less, whom I have also read a lot, and as the creator of structural anthropology he recognizes his debt to Jakobson, who he met in New York and whose ideas on linguistics and poetics he tried to apply to anthropology. Jakobson analyzes a sonnet, for example, at all levels: the phonic aspect (rhyme, alliterations, etc.), but also the syntactic aspect, as he maintains that a poetry of syntax exists; that is, of the structure of sentences. For example: sentences with the exact same structure, even though the content is completely different (for instance, with a direct object before the predicate or something like that) are invariants; that is, they also work within the same group of connections, of correspondences, and that for him is a poem. And also semantics: the meaning, metaphors, metonymies – it's all part of a poem. When he examines a short text (a sonnet, for example), his analysis is very thorough. Some say that if you take a poem or a film apart, then it loses its magic, while others say that it is precisely when you take them apart that you truly

understand their greatness. *Sonnet 129* by Shakespeare, for example, which is the one Jakobson analyzes, I have used as a model for many lessons. It is marvelous, but when Jakobson takes it apart, it is even more beautiful. In a film, when the characters talk, phonetics does not in principle possess the same importance that it does in a poem, but what I have to look for in cinema was that same method with correlations that Jakobson used. Another of my paragons, Jorge Oteiza, said that in art, the explanation should be more important than the object itself. There is a very famous quote by Goethe along the lines of "... green is the tree of life and grey is that of theory," and I think that Ferlosio claimed the opposite: that life is grey and it's theory that is wonderfully green. I have tried to understand how the rule of the golden number worked in Velázquez's works. If you analyze *Las Meninas* from that point of view, the grace and the magic do not disappear, rather the opposite: you come to realize how such a natural, immediate image (Theóphile Gautier memorably said when he saw the painting: "Where is the painting?," as if to say: "Aren't they people? Aren't they people right in front of me?"), an image so apparently immediate, is constructed according to mathematical rules. One of the most detailed analyses I have ever carried out was of *Hatari!* (Howard Hawks, 1962), for example, and even though it's a movie that exudes vitality, it's constructed as a theorem. Rigorous construction is not an obstacle in the least to a work being full of life. Rather, it grants it some kind of harmony, balance, beauty and proportion – and in cinema, just as in music, proportion in time. The arts are part of either time or space, and in both fields they can be organized just like Bach's music, prodigiously. Nobody has ever said that Bach's music is boring because it is profoundly mathematical.

Regarding neurophysiology: what would be interesting would be to know how human brains work; I mean, how we comprehend things, what the brain does. Chomsky said that the brain is pre-figured, and when a child hears his parents talk, he inserts what he hears into that universal pre-figured language. He wrote a book titled *Cartesian linguistics*, because in the time of Descartes, that is what was believed. I don't know if that's actually the case, I don't know anything about neurophysiology or neurolinguistics, but that is what would probably have interested me. I mean, the people who make films are human beings, and the people who watch them belong to the same race and use the same mechanisms. But what are those mechanisms? How do you make a film intelligible? I come from a



more Brechtian tradition, you might say, rather than a romantic one. Nowadays films only try to evoke emotions, but when I was young, Godard used to say: “cinema was made for thinking” (Eisenstein said the same). In any case, emotions were not appreciated to the same extent; instead, greater value was given to our understanding of things. How do we understand a film? What mechanisms does it use to move us? The phenomena of understanding might be more universal than those of emotions. The man who emotionally declares that a film is shit and then the other one says it was wonderful – if you ask them to recount the story, they might tell the stories of films that are quite similar, but not the same: the one who says it was shit will say different things to the other. I find the aspect of cognitive or intellectual communication more interesting than the emotional aspect. And I’ll tell you something important: as I get older, films touch and move me more and more. For example – many years ago – watching *Salt of the Earth* by Herbert J. Biberman (1954). And can you guess what part of it moved me? It was in the final credits (which is rather weird), when I was moved by something that I suddenly understood, and that made me cry. At the end of the film, the credits show the faces of all those who appeared in it, along with their names (like Will Geer, etc.). And then I understood that the film featured both professional actors and miners, shown alternatively in the credits, and that touched me. I mean, what set me off (something very particular in me) was that alliance between the real miners who participated in a film (which was about working in a mine) and professional actors who were there to play a role. Emotion is something very particular. But if we asked 10 spectators what a film was about, they’ll all have understood similar things. Therefore, a kind of objectivation of the comprehension of a film could actually be carried out. But we would have to know more about how the human brain processes information, connects one thing to another, etc. I would like to suggest to the editors of this journal that they should hold a congress for neurolinguists, neurophysiologists and cinema analysts.

JLT

Are we to understand that everything that you’ve said here is somehow related to the way you operate/work/film as a filmmaker?

PV

When I made films, I wasn’t thinking so much about all those things. The first films I made, up until *Contactos* (1970), were like an apprentice learning his trade. Now, as I’ve been studying *The 400 blows*, I’ve read Truffaut’s biography by Antoine de Baecque

and Serge Toubiana, which is really good. Truffaut, who was a cinema fanatic, left some notebooks that have been conserved and in which you can see that the films he really liked (for example, *The Rules of the Game* [*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939] and *Citizen Kane* [Orson Welles, 1941]) he watched 10 or 12 times. And that was when he was twelve or fourteen years old! But that's normal, I did the same. You already know that I don't have any qualifications in cinema, and that everything I've learned (much less than Truffaut, because I am much less intelligent than him) has been learned in the same way: by watching films. I wanted to learn the profession, and in fact I failed. My main goal was to become a professional filmmaker, which Truffaut did achieve.

*Contactos* is something different, something which, at the time, was called avant-garde cinema, a genuine experiment. We could talk about something close to that approach, because it's an artifact of cinematographic reflection; a reflection on space and time that is carried out in the opposite way to the kind of cinema we usually get to see. When *Contactos* was made, in 1970, cinema was about 70 years old, and had developed amazing techniques for telling stories and using space and time according to the interests of those stories (time is usually abbreviated, space is treated in a certain way, and any moments that are of no interest are eliminated, etc.). *Contactos* was made counter to all that. Years later, I read a piece by Eisenstein in which he said that *Strike* (*Stachka*, Sergei M. Eisenstein, 1925) was made completely counter to everything else, even though the system is not the same. And so, in a modest way, we did the same in *Contactos*; that is, everything that couldn't be done, everything that was prohibited, we did (like prolonging a scene for a long time without any action, using one single space and not working on what you might call the division of space, etc.): it was a kind of return to a fake primitivism, because primitive cinema had always tried to be as good and expressive as possible. You could say (now that gender has become such a hot topic in terms of sexuality) that it's a perverse film. Yes, because it's a film that does everything that can't be done, or which shouldn't be done.

After that, *Con uñas y dientes* (1977) is an attempt to make a commercial film, to become professional, and it was supposed to be the result of my apprenticeship films. And so, for the first time I had to prove that I knew how to make cinema. It didn't turn out too well, mainly because I was too technical and didn't

realize that technique is what audiences are least interested in. Making the film was a little like looking at myself in the mirror. If somebody else had made it, I would have loved it, because it's technically very well finished, but maybe the plot, the characters are not so interesting... I don't know if I am explaining myself properly. I don't want to be too cruel about the film, I was just more worried about showing that I was a good professional than anything else.

And then the last one I did, *Cuerpo a cuerpo* (1984), is a reaction against *Con uñas y dientes*, in the sense that I tried to humanize the film. If I'd kept on making films, I think I would have carried on along that path. The focus was on the characters and the actors, as in the shorts, but now with professional experience. What little I've done was to make learning films in super-8 and a highly theoretical film in 16mm, a film that failed in its attempt to turn me into a professional filmmaker, and a more laid-back film where I went back to my initial interest in characters, but with greater resources. What does that have to do with the subject of science that we were talking about? Of course, the idea of learning, which is so powerful in the shorts and in *Con uñas y dientes*, and the idea of cinema theory (which is so powerful in *Contactos*) do have to do with that. You learn the profession. To put it very simply, I had a romantic vision and a classic vision of art. The romantic vision (this is a falsification, just to make the idea comprehensible) is that the artist is an inspired person who doesn't know exactly what he's doing, he experiences a great emotion and immediately afterwards he puts it into a poem. Almost like a medium. I don't quite believe in that. The arts require a great deal of craftwork and technique, a lot of learning the profession. The profession: I have always believed in that. Maybe it's because the teachers I had (Bazin and all those people) believed in it. I've always considered cinema as the learning of a technique rather than a sublime personal expression of my own passions.

JLT

We have to focus on Jean-Luc Godard here, whose works you've studied in detail for many years. And to know whether, from your point of view, a link exists in his works between cinematographic research and scientific research. Maybe from his inventive side, as an essayist of image and sound in an editing room that we could almost consider a laboratory...

PV

There is a very important aspect in Godard from 1972 or 1973 onwards, and that is his desire to have his own studio. Usually, filmmakers wrote a script, contacted a producer and then hired

everything: the camera, the materials, etc. They made their own sets, and so on. Well, Godard didn't want to do that, he wanted to be a kind of cinema researcher. The word "scientist" is a bit tricky. But he is definitely someone who seeks, who informs himself, who has an object, which in his case is cinema and the history of cinema. That can clearly be seen in *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). The desire to have his own studio, filming and editing equipment, all demonstrates a desire for control that had to do with the scientific researcher who needs to dominate his particular field, to know it thoroughly, using a telescope or whatever; using resonators or a particle accelerator, whatever he needs. But I don't think Godard has the mentality of a scientist. He adopts the stance of a scientist but he clearly has the mind of a poet. We can see that quite patently in *Histoire(s) du cinéma*. He has a great deal of knowledge, he watches a lot of movies, but he then establishes a connection between them better than a scientist could, because the connections he discovers or reveals are stunning, surprising and incredible. At the beginning of *Histoire(s) du cinéma* we see a dying Nicholas Ray in *Lightning Over Water* (Wim Wenders, 1980) and we hear some film soundtracks like when you rub your hand over them searching for the clapperboard. It's a discovery of an almost inconceivable brilliance. Or when he edits the forest rangers scene in Renoir's *The Rules of the Game* (when they're beating the trees in the forest so the rabbits run towards the waiting hunters) together with the scene where the lovers are being chased through the woods in Mizoguchi's *The Crucified Lovers* (*Chikamatsu monogatari*, 1954) – things like that. It's absolute genius, but is it scientific? In a way, it could be considered so. I don't think he has much scientific knowledge of sciences apart from cinema, and he uses them as metaphors. At a certain moment in his filmography, Godard replaces narration with association. For example, *Passion* (1982) is an associative film, and it is a delirious association, because Godard is very interested in madness. Godard believes that there's a lot of creativity in it, and his mad side (which he has, and he cultivates) has to do with surrealism. Surrealism could see, in any unconscious form (dreams, etc.), an extreme creativity that went beyond the rational. Surrealism means superrealism: a total reality that implies the madness, we might say, of fantasy and unusual associations. There's the famous quote by Pierre Reverdy that Godard has repeated in several films: that an image is not shocking because it's brutal or fantastic, but because the association of elements is distant and exact. In *Passion*, for example, he associates the women

workers' strike at a factory with the filming of a reconstruction of classic paintings made with real people. How can one thing be associated with the other? Well, he does it. And then his films become metaphoric. What is a metaphor? An association of distant, exact things, things that have apparently nothing to do with each other, but which work together. Something that is incredible, but which creates a reality, like the famous quote by Lautréamont: the chance meeting on a dissecting-table of a sewing-machine and an umbrella. *Histoire(s) du cinéma* is that. Like associating filmmakers just because their name is Jean: Jean Epstein, Jean Cocteau, Jean Renoir, etc. But he makes it work. You can't say that he's a scientist, even though he works with similar materials to those that a scientist would work with (in his case, the history of cinema), because he searches not for knowledge, but for a revelation (the typical revelation of a metaphor): a third reality (what he calls "the in-between" – which Eisenstein also searched for, by the way), a third reality that appears, like carbon rods in old films, when two things are brought together.

In the film that follows *Passion, First Name: Carmen (Prénom Carmen, 1983)*, association is taken even further. It's no longer about establishing correspondences between masterpieces of painting with real-life situations (a strike, sex); that is, linking two visual images, but rather about linking an image (the well-known story of Carmen's love affairs) with a piece of music, one of Beethoven's last quartets. There is a striking metaphor here, deliberately articulated by Godard, that is based on a Frankenstein-like surgical operation: the music by Bizet is removed from a story "that only exists because of the music," as Godard says, and instead there are Beethoven's quartets, so we can discover between the two components (Carmen, Beethoven) an unexpected concordance, one which is astonishing, "distant and exact," as Paul Reverdy said a metaphor should be.

Then Godard uses many scientific images (for example, in *Histoire(s) du cinéma*). For instance, (in *Oh, Woe Is Me [Hélas pour moi, 1992]*, a film about God) he talks about dark matter – that thing which scientists know exists, and propose that it exists, but which they haven't been able to discover directly, though they nonetheless postulate about it, because without it the universe could not be explained. For Godard, this is a pure metaphor for something that he wants to tell in the film. In *Histoire(s) du cinéma* there is a moment (or several, because I think it's repeated) in which he is talking about a French

prisoner who was part of Napoleon's Grande Armée, and who invented projection in a Russian prison, like one of the fathers of cinema. And he says in the film: "...it had to be a Frenchman in a Russian prison;" because he adores Russia. There we have a scientist (I don't know whether that is absolutely correct, because Godard fantasizes a lot) and he uses this to create the Russian passion of the French; or rather, for his own purposes, which are rather poetic. Scientific material with a poetic purpose. Godard's interest in science is also visible in *Je vous salue Marie* (1984), in the parallel story of Eva, the student who sleeps with her physics professor, who is from an Eastern country where he's left his wife and son. The professor explains the evolution of the universe and the birth of life, so improbable, through a highly expressive experience: a pupil has to solve a Rubik cube (I hope that the readers still know what that is, if not they can watch the film), but he has to do so while blindfolded by Eva. He is like Nature, which, blind and purposeless, constructs the universe and gives birth to life and all its forms. But Eva herself, who blindfolded the boy, guides him, "yes, no, no, no, yes, yes..." when the moves he makes are correct or not. Thus, Eva is like the god who corrects and rules the blind actions of Nature. That "creationist" approach of the Eastern scientist (from a land where, back then, atheism was obligatory), is coherent, of course, with the story of Marie which the film narrates. A cosmic vision is also discussed in the medium-length film *Puissance de la parole* (1988), which was in fact commissioned by the French Telephone Company (Noël Simsolo said that it is one of Godard's best, and I agree). Here, communication satellites are the support for a kind of lyricism of the spheres, based on Edgar Allan Poe. Godard likes science, but always with the aim of "betraying" it and transforming it into visionary poetry, and perhaps mocking it a little.

My current course is based on a quote by Godard, who said that there is an association between Charcot, the great doctor of hysteria (and above all, Augustine, a patient who became very famous, and who represents hysteria at its broadest expression), and the hysterics in Griffith's films: for example, in *Way Down East* (1920) – that example is his. Or *The Wind*, by Sjöström (1928). That is an association. Is it scientific or poetic? That's a very interesting question. He's talking about the historical context in which cinema was born (the age of railroads, the age of the first trams in cities, the age of hysteria) and he considers that this context (basically, the Victorian age) had an influence on cinema. That is a genuine idea, an

idea, in fact, that might have scientific meaning. But it's also a poetic idea, and strictly speaking, it kind of says that it was the end of the 19th century and the beginning of the 20th. Augustine, the great patient, was a kind of movie star, the main character of Charcot's public sessions and (to some extent) of the photographic books they produced. She was at Charcot's La Salpêtrière hospital in Paris from 1875 to 1880. Freud was there five years later, in 1885. And that movie by Griffith that he quotes is from 1920, which means that 40 years had passed. Or rather, that temporal association... But he's right, a climate actually existed, and we all possess that passion for Griffith's hysteria, his liking for beautiful women who suffer terrible dramas and tragedies and react with highly exaggerated body language. Just think back to *Broken Blossoms* (1919), when the father is about to kill her, Lillian Gish gave out such screams of anguish that at the end of shoot, Griffith said to her: "Wow! I didn't know you could do that." Gish recounts that in the shoot, they repeated the scene before a journalist, and he vomited. Even though a rigorous scientist might have doubts about Godard's idea, it's true – that is, some knowledge exists. Godard is a man who (to exaggerate a little) talks nonsense. But within Godard's nonsense there is usually an intuition that doesn't have any scientific rigor, but which probably corresponds to real things. The interest in hysterical women in the final part of the 19th century (the last 20 years or so) did influence the kind of movies that were being made. Or for example, in the case of Chaplin, I think it's the opposite, because Chaplin's films are very anti-hysterical – but in a very obvious way. Chaplin is a joker, and the main thing he makes jokes about is the grandiloquence of unleashed emotions. The *Carmen* (1915) made by Cecil B. DeMille (who furthermore made the silent film using an opera singer, Geraldine Farrar, who was famous for performing the opera) made its debut in October 1915, and Chaplin's *Carmen* (*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*, 1916), in December. In less than two months afterwards, I don't know how he managed it! Chaplin's film is an open parody of DeMille's. He even uses the same intertitles. And it's really funny: not only does it focus on the suffering of the crazy woman, but Chaplin (perhaps because he was a comic) criticizes and questions that mentality. Maybe that was why Chaplin's movies rapidly became the most important in the world, because young filmmakers saw him as a man who exploded all of that Victorian or post-Victorian world that had functioned up until World War I. Chaplin is a bit like World War I, but in art. He blows everything to smithereens.

Well, there you have Godard, and his scientific approach. I do believe that Godard possesses a scientific approach but it never comes out right: he always emerges as the poet. He always ends up producing visionary rather than scientific association.

J L T

Maybe our friends at the journal were thinking about a laboratory... a kind of lyrical image of a scientist – the scientists of yesteryear – making different mixes and experiments to see whether they worked or not.

P V

Godard also emphasizes the artisanal aspect a lot. Instead of a scientist, it is a kind of science that's a little like those inventions in TBO...

J L T

Professor Franz from Copenhagen<sup>2</sup>.

P V

Exactly, Godard is Professor Franz from Copenhagen. At the end of *Les enfants jouent à la Russie* (1993) we can see Godard with a Moviola, but it's a Moviola that works as if it were a doughnut machine. It's just mad. And in *King Lear* (1987), the buffoon, the editor (who is Woody Allen) edits two pieces of film together using a needle and thread. The approach of the investigator, but very much at ground level and using limited resources – that's very characteristic of Godard. And then in *JLG/JLG (JLG/JLG – autoportrait de décembre, 1995)*, he chooses a blind editor. All that is concerned with the topic we're addressing, but in a burlesque way.

J L T

The idea of the filmmaker-scientist (in his laboratory, the idea of him testing out images and sounds), does that suggest to you any other filmmakers who might fit the description?

P V

Probably all the great filmmakers wanted to invent their own tools. The first name that comes to mind is Alain Resnais. *Je t'aime, Je t'aime* (1968) is a film about studying the brain. And *Providence* (1977) is more or less the same, just like the first films. And *My American Uncle (Mon oncle d'Amérique, 1980)* features the participation of the neuropsychologist Henri Laborit! Jean Gruault wrote the script, basing it on his scientific studies. A highly spiritual, religious friend of mine, Luis Enrique, can't stand *My American Uncle* because it associates human behavior with laboratory rats. And of course, that's horrifying for someone who believes in transcendence. In *Life Is a Bed of Roses (La vie est un roman, 1983)*, another of the works scripted by Jean Gruault, I think there are three parts, one part that takes place before World War I, another in the present time, and then



there's another part that's a fairytale. And it's a conference of teachers, professors. And each stage corresponds to the others – it's a film of metaphors, as if it were Godard, with the idea of investigating the different levels of fiction and the way they relate. Eisenstein had to be mentioned, because you've got to read Eisenstein. He has several theories of cinema, one after another, and the last one is very interesting. The idea that what in one civilization was thought of as a science but in the next one is viewed as superstition is what cinema must do. I mean to say, by using the very principles of superstition. In 1935, I think, at a filmmakers' conference (it was later published in an article), Eisenstein stated that when a Polynesian woman gives birth, all doors and windows are opened, belts are untied and clothes are discolored – or rather, they make analogical gestures, analogical magic. Gestures that have to do with the idea that someone can emerge freely. For Eisenstein that was analogical science, typical of societies at a certain stage of development. In the following stage of development, that is no longer science, but faith. Other filmmakers who came to light after him made fun of him for this. But what he said (even though it would be many years later, and then there was the famous book *Nonindifferent Nature*, but anyway) was a very important idea: that cinema works using analogies, in a very similar manner to the way ancient nations attempt to influence on nature, because they're very expressive. So whenever a woman gave birth in a film, doors and windows had to be opened. I like the story of when Dovzhenko said to him: "Sergei, forget about that Polynesian woman, think about our Soviet women, who give birth in... (I don't know) pasteurized clinics!" Anyway, Resnais is a very clear case, like Eisenstein. Though also all those who have researched and worked with textures and shapes, in 16mm, and so on. And filmmakers with a very particular style (such as Bresson, Ozu or Hitchcock) can clearly be considered to be researchers, even if they never wrote a single word (for example, Ozu barely wrote anything; Bresson wrote his wonderful book). But their cinema is the result of a reflection on cinema. I myself could be included here, at least in *Contactos*.

JLT

And in *Duración* (1970).

PV

Well, of course, but that's almost a joke.

JLT

Going back to Charcot, it seems as if his work suggests an alternative route through the origins of cinema, too. One that also features Marey and those interpretations which argue that cinema, in fact, is not movement.

P V

If Charcot could have made films, he would have. But he died before cinema was invented. By linking studies on hysteria with researchers like Marey and Muybridge who deconstructed movement (which seems much more interesting to me), I discovered that the syndrome of hysteria is a process involving four phases. Photographic series or drawings exist showing the four phases of a hysterical woman. And it's the same as the series of photographs made by Marey or Muybridge. Since they didn't have cinema, doctors took photos that showed how hysterical women altered their posture, a movement that takes place over time. Therefore, doctors were implementing, in a cruder way, what Marey was accomplishing with his chronophotography and photographic series. We could produce a history of cinema that attempted to show what Godard suggests in his quote, on the links between cinema and science. A connection would exist (whether it be Godard's visionary fantasy or a delirium) if Griffith really did discover his idea of hysterical females and women subjected to dreadful ordeals (and of the sadistic or sadomasochist delight of the spectator, who enjoys watching a beautiful lady subjected to awful stress) because a social and cultural environment existed that was highly focused on hysteria in women – on women's feelings, on mad women, on unrepressed women, etc. And we have not mentioned Freud, who was so influential for the history of cinema. Ultimately, Charcot and Freud were psychologists, and Charcot was the inventor of neurology and other cognitive sciences. But anyway, we could probably find those echoes in other artistic fields, too.

And finally, we could talk about that other topic which, in a way, is linked to the former: cinema is not movement, of course, because all the images are fixed. After that, the eye and the mind process them as if they were movement. But in some artists there is a necessary, relentless use of movement. There was Truffaut's quote in *Day for Night* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973) that says that films are like express trains at night; to which Godard maliciously replied: "Yes, like express trains at night, but who are the passengers? Who is the engineer? Who is the stoker?" At that time, Godard was in his terrible Maoist phase. That maximum expression of movement can show a relationship that is dialectical, so to speak, and also contradictory, with immobility. *Nouvelle vague* (Jean-Luc Godard, 1990), like many other films of his, is inspired by *The Rules of the Game*, and many people gravitate around the love story of the two main characters, Alain Delon and Domiziana Giordano.

In Godard's written synopsis, he provided explanations, and at the end said: "A music out of which a sculpture is born." Music is movement, sculpture is immobility. Everyone had to move around a lot so that their fixity would be highlighted. It's a wonderful line. Note that previously, in *First Name: Carmen*, the model for the couple is Rodin's sculpture *The Eternal Idol*: a naked woman, who is, let's say, upright. The woman is the eternal idol and the man, lower down, is clinging to her. That image appears in the whole central part of the film. As early as in *First Name: Carmen*, music has become sculpture. The central moment, the moment of love, the night they spend together, the model, we could say (in a passionate, sexual key) is sculpture, it's not music anymore. I have seen that (to return to another of my obsessions) in Ford's movies, in which there's a lot of movement, but what we remember is crucial moments of immobility, like statues. For example, when we hear the song in *Rio Grande* (1950), or in *The Searchers* (1956), with the arrival of Ethan, which involves movement, but it's basically the stillness of those waiting. Or when he's galloping fast because he knows that the Comanche have probably attacked his brother's farm; he reaches the top of the hill, stops for a moment and sees the farm burning. At that point, the image is literally a statue, because it has a pedestal and he's on the horse. We can recall moments of immobility in Ford (farewells, for example) in which time disappears to leave a mythical image. The myth as we know it requires a kind of immobility in cinema: it's not Lévi-Strauss' myth, which is verbal, verbal narration. I think this also happens in ballet. In ballet, they never stop moving, but they make positions. Think about that very beautiful film by Norman McLaren, *Pas de deux* (1968) – a couple are dancing, but they're leaving a wake behind them; you can see the movement but it's also frozen. Moving arts, like ballet or cinema, attempt (not always, but many artists do) to achieve a moment that is exceptional precisely because it dispenses with movement – a total crisis where everything stops. We could also give lots of examples of pauses. This idea made into parody (which is interesting, because parody is based on an action that is later parodied) can be seen in the final, never-ending duels in Sergio Leone. Like Chaplin with DeMille, it's a kind of joke, of something that he's seen: the exceptional moment, the key moment, the crucial moment requires a pause. In *Battleship Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925), when they're about to shoot the sailors at the stern of the ship, everything stops. And there are a series of shots: the prow of the boat, a lifeboat and an image (if I

remember rightly) of an imperial eagle. Eisenstein deliberately stops it to give extraordinary weight to that moment (which is also suspense). He said that at every key moment in his films, there is a pause. And above all, there's a pause when the direction of the movement is inverted: if you throw a stone, it will subsequently fall, but there's a moment when it stops. And that happens a lot in cinema: inversion (*Potemkin* is constructed on that idea) produces a pause (for example, when the mother takes her child to the Odessa stairs and stops in front of the soldiers). With Eisenstein, they are simple examples. With Ford, the examples are a lot subtler; scenes never stop moving, but you remember them as motionless images. The arrival of the troops in *Rio Grande* has virtually no stops, but it's remembered like a painting, a monument, like Rodin's *The Burghers of Calais*. If everything were movement, there would be no traces left. And memorable images always have a component, in our memories and our minds, of immobility. We remember paintings. We don't remember sequences so well. And that is quite clear in Ford's films: a farewell...

**Thanks to Hugo Obregón.**

Translated by Robert Prieto

1) Paulino Viota is part of the Cinestudio project, and gives classes to primary and secondary school students at the Fil-moteca de Cantabria. (Author's note)

2) *TBO* was a weekly Spanish comic that was published intermittently between 1917 and 1998. One of its main characters was Professor Franz from Copenhagen, an inventor of unlikely machines. (Translator's note)

# Una conversación con Paulino Viota

**Paulino Viota conversa sobre la relación entre cine y ciencia, en particular en la obra de Godard, y las posibles correspondencias entre investigación científica y poética en el montaje de asociación. También expone su método de interpretación del cine, a partir de la tensión entre análisis objetivo y subjetivo, en la que, partiendo del filme concebido como objeto, se buscan las invariantes, o elementos que se repiten y que determinan la construcción de la película.**

## Palabras Clave

MONTAJE DE ASOCIACIÓN  
INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA  
ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO  
OBJETIVIDAD  
LINGÜÍSTICA  
NEUROFISIOLOGÍA  
JEAN-LUC GODARD  
JOHN FORD  
SERGEI M. EISENSTEIN

**José Luis Torrelavega** Editor de las publicaciones musicales *NDF* y *MOFO!* (1998-2007). Redactor de la revista *Ruta 66* desde 2006. Autor de textos para distintos medios sobre Buster Keaton, Erich von Stroheim, Michael Cimino, Gonzalo García Pelayo, Pablo Llorca, José Luis Guerín, Francisco Regueiro o las estéticas del cine de animación, entre otros. Colaborador del proyecto Cineinfinito, centrado en la proyección y recuperación del cine de vanguardia más importante. Director del Cine Club de la Filmoteca de Cantabria (270 proyecciones desde 2011, así como traducciones al español de textos de Bernard Eisenschitz, Chris Fujiwara, Jacques Lourcelles, etc.).

**Paulino Viota** Paulino Viota dirigió las películas *Duración* (1970), *Contactos* (1970), *Con uñas y dientes* (1977) y *Cuerpo a cuerpo* (1984). Desde los años 80 ha impartido clases de cine en muchas instituciones públicas y privadas, como la Filmoteca de Cantabria, la Universitat Pompeu Fabra y el CECC-Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya.

La oratoria de Paulino Viota (Santander, 1948), cineasta profesor y profesor cineasta, acostumbra a ser fluida y proteica pero no indiscriminada. Aunque sus clases, cursos y conferencias hacen del rigor, la preparación y el estudio previo su razón de ser (en aras de esa «objetivación» en la que el director de *Cuerpo a cuerpo* tanto ha perseverado) el autor ha preferido respetar otro lado más coloquial en el que Viota, a partir de algunos temas meramente insinuados (en este caso la relación entre el cine y la ciencia, o qué tiene que decirse sobre Godard al respecto), suele acercarse a un nivel de penetración y perspicacia que nos sirve para ahondar, no sólo en el tema tratado, sino en su trayectoria como estudioso y su manera de entender el cine. Estas palabras fueron grabadas en su domicilio de Santander el 9 de febrero de 2018.

J L T En alguna ocasión te he escuchado comentar que, en caso de no haber sido cineasta, tu vocación te habría conducido por los caminos de la ciencia. ¿Podrías desarrollar esta idea en principio tan sorprendente? ¿Te sugiere alguna reflexión la posible relación entre la investigación científica y la cinematográfica? También creo recordar que esta idea científica la vinculas, en buena medida, al campo del lenguaje.

P V La palabra investigación científica es terriblemente amplia, pues aunque se puede pensar en la física ante todo, se supone que la psicología también forma parte de la ciencia, están las ciencias de la percepción, etc... Como el cine es un objeto a percibir por la vista y por el oído, y a interpretar por la mente del espectador, ¿de qué ciencias estamos hablando? Porque si hablamos de ciencias, la semántica también se podría considerar una. Se trata de una cosa tan genérica... Yo creo que el trabajo de fabricación de una película tiene mucho que ver con la psicología, pues se trata de crear un objeto inteligible y capaz de suscitar emociones. Los cineastas que han escrito sobre cine (Eisenstein, Hitchcock o quien sea...) siempre se han preocupado de plantear esta cuestión de la percepción y de las relaciones entre las imágenes.

A mí (no sé si por mi manera de ser) siempre me llamó la atención (y lo he comentado muchas veces) la diferencia de apreciación de cada espectador ante una película. Yo tenía la experiencia, como todo el mundo, de salir de ver una película y que un amigo me dijera: «Es genial», y que otro amigo me dijera: «Es una mierda». Ésta ha sido la clave de mis intentos de comprender el cine. La película, considerada objetivamente, es en principio casi incognoscible; lo que tenemos es nuestra

percepción individual: la percepción del espectador 1, del espectador 2, del espectador 3. Entonces, ¿qué hace cada uno de ellos? Confrontar lo visto con su concepción del mundo, que proviene de sus experiencias vividas o de la cultura que tenga: de una suma de cosas que se compone de lo vivido y de lo aprendido. Pero, ¿habría alguna posibilidad de objetivar algo sobre una película? Y ése ha sido el problema que he intentado abordar estudiándolas. Por lo tanto, yo sí he tenido una pretensión científica en el sentido de que se puede considerar que lo científico es aquello que es objetivable para todos. Que la suma de los cuadrados de los catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa... eso no lo puede negar nadie. Ése sería el principio de las ciencias. Las ciencias naturales llegan a conclusiones provisionales. Unos instrumentos de percepción más sutiles modifican el resultado; no es lo mismo Newton que Einstein, pero hasta donde se puede, lo que se conoce se objetiva. Pero el mundo del cine (fijate las controversias, por ejemplo, entre *Cahiers du Cinéma* y *Positif*...) es una tiranía de lo subjetivo. Pero yo debo tener una personalidad que necesita certezas. No tengo una manera de ser, digamos, muy religiosa, pues las subjetividades son como religiones; te gusta Hitchcock o te gusta John Ford o detestas a John Huston, o lo que sea, y eso forma parte de tu personalidad: te defines por tus gustos. Es una definición narcisista; o sea, la necesidad de existir, la necesidad de tener consciencia, hace que los gustos sean sagrados para uno. Cuando hablas de cine intentas afirmar ciertas cosas (por ejemplo, que una película es en blanco y negro o en color), cosas mínimas (o que se mueve mucho la cámara o no), y puedes ir llegando a certezas que no sean obvias. Y ves que cada uno se ha formado una idea previa que forma parte de su personalidad, de su manera de ver el mundo, y es difícil cambiarle la valoración. En ese sentido, el gusto por el cine o por las artes es lo más anticientífico que hay. Pero qué duda cabe que hay ciencias (la filología, los estudiosos de la literatura...) sobre las artes; en general, lo que podríamos llamar la crítica de arte. Godard decía que los únicos críticos que habían existido eran franceses, que la crítica era Baudelaire, y André Malraux y François Truffaut. Bueno, yo no sé si la crítica de arte sólo la han hecho los franceses; tiene gracia ese chovinismo godardiano. Se puede entender que franceses (André Bazin) o no franceses (por ejemplo Eisenstein) hayan tratado de postular certezas, y ése es un terreno resbaladizo también para mí. Yo he dedicado muchísimos años a intentar descubrir la estructura de las películas, qué partes las componen. Hubiera bastado preguntarles a los autores, pero

claro, muchos han muerto. He intentado ver lo que podríamos llamar *invariantes*, por así decirlo (es decir, elementos que se repiten) y que constituirían la construcción de la película. Por ejemplo, he llegado a la conclusión (después de muchos años) de que las de Ford están construidas (al menos las que yo he estudiado, que son unas quince) en cinco partes; hay cinco actos, los núcleos que organizan la película, y además las relaciones entre esos actos son muy curiosas. En general, los actos impares tienen un tipo de relación y los pares otro. En el cine de John Ford me parece muy claro. Y cuando he leído, por ejemplo, el libro de Gallagher, que es buenísimo, ese autor no llega a las mismas conclusiones, aunque son parecidas; lo cual es un poco descorazonador, porque si dos personas que han dedicado tanto tiempo a estudiar lo mismo (y que, desde luego, no se han comunicado) llegan a conclusiones diferentes... Te acabo de dar una idea general (las películas de Ford están construidas en cinco partes), pero si he llegado a esa idea general es porque he estudiado diez o doce y a todas les pasa lo mismo. A partir de ahí se llega a una idea general. Pero a mí las ideas generales me parecen peligrosas; y además, el investigador llega a ellas antes de tiempo, sin ejemplos suficientes, sin suficiente investigación. El cerebro humano tiende a ellas, como cuando juzgas a las personas sin conocerlas del todo. Hay una necesidad de obtener conclusiones que quizás sean precisas para vivir o para poder tomar decisiones frente a los demás. Pero cuando estudias una película hay un problema, que es llegar a la solución cuando no conoces del todo el objeto. Lo que yo he intentado en estos veinticinco años estudiando películas es tener una actitud no muy diferente del científico, porque luchando contra mis propios prejuicios y gustos lo que he intentado es conocer verdaderamente el objeto. Una película es una cosa muy complicada. Yo creo que los que hacen las películas suelen hablar mejor de ellas que los críticos. Y es lógico, porque le han dedicado dos años, o seis meses o lo que sea. El crítico apenas una semana, como mucho... si es que se ha tomado una semana para ver la película diecisiete veces y estudiarla. La razón es lo exhaustivo que es el trabajo de fabricación, porque hacer una película es algo muy complicado. Piensa en las antiguas superproducciones... Lo que yo he intentado es hacer el camino al revés; es decir: partir de la película terminada y analizarla. Tratar de ver cada elemento hasta donde pueda, pues el resultado siempre es limitado. Y sobretodo, lo que a mí más me ha interesado, como ya comenté, es la estructura; es decir, la construcción intelectual de una película con el fin de hacerse



inteligible. Ahora mismo estoy dando clases sobre *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), que es verdaderamente admirable<sup>1</sup>. Viéndola una y otra vez queda muy clara su lógica, la sucesión de causas y efectos, el cálculo exacto de lo que está pasando para que las reacciones de los personajes sean las que tienen que ser, para que todo conduzca a donde tiene que conducir. Las buenas películas son un objeto digno de estudio. En *Los cuatrocientos golpes* (en la segunda noche de la película. Y además tiene que ser así por el argumento) el padre llega a casa y dice que la madre le ha llamado para informarle de que esa noche llegará tarde. El padre y el niño cenan, y cuando el niño está acostado (duerme junto a la puerta, porque no tiene cuarto), en un momento dado, sosteniendo la imagen en el chico, sin abandonarle nunca, vemos los pies del padre que viene del fondo, donde está el dormitorio paterno, el único del piso, y cruza hacia donde sabemos que está la cocina, sale y luego retorna en sentido contrario y llegamos a ver, si estamos atentos, que lleva en la mano algo oscuro, que serán unos calcetines. Si somos muy reflexivos, podemos pensar que, como no ha llegado su esposa, tiene frío en la cama.

Simultáneamente, oímos el motor de un coche. Luego, siempre con el chico en la imagen, se abre la puerta y cruzan las piernas de la madre dificultosamente sobre el cuerpo del chico, que obstruye la entrada en el modestísimo piso. Seguimos con el chico y oímos la conversación en off de los padres (el padre le reprocha a la madre que haya llegado tan tarde, sugiere que ha estado con un amante... en fin, la pone verde). Y claro, el niño recibe todo eso. Esto se puede describir como lo hago yo; es decir, objetivamente. Describir la elección de Truffaut ya es decir algo de la película. Y yo he intentado llevar ese tipo de reflexión al conjunto y exhaustivamente. Mi pretensión es un poco quijotesca –y un poco inútil–, llegar a cuestiones objetivables; es decir, que todos tengan que aceptarlas. Pero el gusto cinematográfico (yo creo que el gusto por las artes en general) se caracteriza por una tiranía del subjetivismo. Lo que es para una persona como su religión; es aquello que no puede traicionar a riesgo de ponerse en duda a sí misma.

JLT

Se trata de la eterna lucha entre la idea y la sensación, ¿no? Porque el mundo de la ciencia está más vinculado con el mundo de las ideas, claro. Y, sin embargo, el mundo del arte y del cine, desde el punto de vista y desde las conclusiones de un espectador simplemente aficionado, se relaciona con la sensación.

PV

Sí, yo volvería a decir lo mismo. Quizás la entrevista ya esté terminada. Ante una obra de arte reaccionas desde tu subjetividad. El científico, naturalmente, como es un ser humano, tiene la misma subjetividad que el aficionado al arte, pero no puede reaccionar así: la tiene que poner entre paréntesis. No puede decir: «a mí la fórmula de Niels Bohr me gusta más que la de Einstein, así que me quedo con la de Niels Bohr». La diferencia entre las artes y las ciencias es que unas son el reino de la objetividad y otras el reino de la subjetividad. Yo como profesor he tenido éxito: a la gente le gusta que le objetives las cosas... otra cosa es que cambies sus gustos. Algunos me han dicho: «muy bien lo que dices, pero a pesar de todo yo sigo pensando lo mismo sobre la película». Al menos el «muy bien lo que dices» es algo. Otros han reconocido que les he cambiado el modo de pensar sobre el cine. Lo más interesante para el estudio de las artes (por ejemplo, del cine; vamos a decir del cine) sería algo que yo ignoro y que me hubiera gustado conocer: el estudio del cerebro; o sea, la neurociencia. Sueño con un congreso de neurólogos y críticos de cine. No, no críticos: analistas de cine como pueda ser yo mismo o Tag Gallagher o Raymond Bellour: la gente que se ha tomado la molestia de analizar películas; que tampoco son tantos, porque muchos críticos cinematográficos geniales, como lo era Serge Daney, siguen funcionando a partir de su gusto subjetivo. A mí me ha interesado mucho la lingüística, y mi modelo ha sido Roman Jakobson, el lingüista que creó (entre muchos, aunque a él es a quien yo he leído muchísimo) lo que se llamó la lingüística estructural. Jakobson no sólo es un lingüista, sino un crítico de poesía, y escribió un libro fundamental para mí, *Questions de poétique*. Allí reúne una serie de análisis estructurales de poemas. Como son breves en general (a veces son sonetos; sonetos de Shakespeare, por ejemplo, poemas de dieciséis versos o lo que sea) el análisis es muy exhaustivo. Jakobson escribió al alimón nada menos que con Lévi-Strauss, a quien también he leído mucho, y como creador de la antropología estructural reconoce su deuda con Jakobson, a quien conoció en Nueva York y cuyas ideas sobre la lingüística y la poética intentó aplicar a la antropología. Jakobson analiza un soneto, por ejemplo, a todos los niveles: el aspecto fonético (las rimas, las aliteraciones...), pero también el aspecto sintáctico, ya que sostiene que hay una poesía de la sintaxis, es decir, de la construcción de las frases. Por ejemplo: frases construidas del mismo modo, aunque su contenido sea completamente diferente (por ejemplo, que haya un complemento directo antes del predicado o algo así) son invariantes; es decir, también

funcionan en el conjunto de conexiones, de correspondencias, que para él es un poema. Y también la semántica: el sentido, las metáforas, las metonimias, todo forma parte de un poema. Si examina un texto breve (un soneto, por ejemplo), el análisis es muy exhaustivo. Algunos dicen que si destripas un poema o una película quitas su magia, y otros que es precisamente al destriparlo entero cuando verdaderamente comprendes su grandeza. El soneto 129 de Shakespeare, por ejemplo, que es el que analiza en concreto Jakobson, lo he utilizado como modelo para muchas clases. Es maravilloso, pero si Jakobson lo destripa, aún te parece más bonito. En una película, al hablar los personajes, la fonética no tiene en principio la misma importancia que en un poema, pero lo que yo intentaba era buscar en el cine ese mismo método con correlaciones de Jakobson... Otro de mis modelos, Jorge Oteiza, decía que en el arte tenía que ser más interesante la explicación que el objeto artístico. Hay una frase muy famosa de Goethe que dice algo así como que «... verde es el árbol de la vida y gris es el de la teoría», y creo que Ferlosio afirmaba lo contrario: que la vida es gris y es la teoría lo maravillosamente verde. Yo intenté comprender cómo funciona la regla del número de oro en los cuadros de Velázquez. Si analizas *Las Meninas* desde ese punto de vista eso no le quita la gracia y la magia, sino al contrario: te das cuenta de que una imagen tan natural, tan inmediata (es famoso que Théophile Gautier cuando vio el cuadro dijo: «¿dónde está el cuadro?», como diciendo: «¿No es gente? ¿No es gente que hay ahí delante de mí?»), una imagen tan aparentemente inmediata, está construida sobre reglas matemáticas. Uno de los análisis más minuciosos que he hecho es el de *¡Hatari!* (*Hatari!*, Howard Hawks, 1962), por ejemplo, y siendo una película que respira vitalidad, está construida como un teorema. La construcción rigurosa no es obstáculo para el vitalismo de una obra, en absoluto. Lo que le otorga es una especie de armonía, de equilibrio, de belleza, de proporción; en el caso del cine –como en la música–, proporción en el tiempo. Las artes son del tiempo o del espacio, y en ambos terrenos pueden estar organizadas como la música de Bach, prodigiosamente. Nadie ha dicho que la música de Bach sea aburrida porque sea una música profundamente matemática.

A propósito de la neurofisiología: lo interesante sería saber cómo funciona el cerebro de los seres humanos; es decir: cómo comprendemos las cosas, qué hace el cerebro. Chomsky decía que el cerebro está prefigurado, y cuando el niño escucha hablar a sus padres inserta lo que oye en esa lengua universal

prefigurada. Escribió un libro llamado *Lingüística cartesiana*, porque en la época de Descartes es lo que se consideraba. No sé si efectivamente es así o no, no sé nada de neurofisiología ni de neurolingüística, pero eso es seguramente lo que me habría interesado. Es decir: los que hacen las películas son seres humanos, y los que las ven pertenecen al mismo género y manejan los mismos mecanismos. Pero ¿cuáles son? ¿Cómo se hace inteligible una película? Yo soy más de la tradición *brechtiana*, podríamos decir, que de la tradición romántica; ahora sólo se buscan las emociones en las películas, pero cuando yo era joven, Godard decía: «el cine se ha hecho para pensar» (Eisenstein también había dicho lo mismo). En cualquier caso, se valoraban menos las emociones y más la comprensión de las cosas. ¿Cómo entendemos una película? ¿Con qué mecanismos nos emociona? Los fenómenos de comprensión quizás sean más universales que los de emoción. El señor que dice, emocionalmente, que la película es una mierda y el otro que es una maravilla... si les pides que la cuenten es posible que cuenten una bastante parecida; pero no igual: el que dice que es una mierda cuenta cosas diferentes al otro. El aspecto de comunicación cognitiva o intelectual me interesa más que el aspecto emocional. Te contaré algo importante: como me hago viejo, cada vez me emociono más con las películas. Por ejemplo –hace ya años– con *La sal de la tierra* de Herbert J. Biberman (*Salt of the Earth*, 1954). ¿Y sabes dónde me emocioné? En los títulos de crédito finales (lo cual es una cosa extraña). Y me emocioné por una cosa que comprendí, de repente, y que me hizo llorar. Al final de la película salen las caras de los que han hecho la película, con sus nombres (como Will Geer...). Y entonces comprendí que aparecían juntos y alternados actores profesionales y mineros, y eso me conmovió. Es decir: lo que me hizo saltar (una cosa muy particular mía) fue esa alianza entre mineros reales que participaban en una película (sobre los trabajos en una mina) y actores profesionales que habían ido allí a hacer unos papeles. La emoción es una cosa muy particular. Pero si les preguntamos a diez espectadores qué cuenta una película, habrán entendido cosas parecidas. Por lo tanto, una cierta objetivación de la comprensión de una película sí se podría hacer. Pero habría que saber más sobre cómo procesa las informaciones el cerebro humano, relacionando unas cosas con otras... Propongo que los responsables de esta revista organicen un congreso de neurolingüistas, neurofisiólogos y analistas de cine.

¿Debemos interpretar en todo lo comentado una relación con tu manera de proceder/trabajar/filmar como cineasta?

PV

Cuando hice las películas no pensaba tanto en estas cosas. Las primeras películas que hice, hasta *Contactos* (1970), las veía como prácticas de aprendizaje del oficio. Ahora como he estado estudiando *Los cuatrocientos golpes* he leído la biografía de Truffaut de Antoine de Baecque y Serge Toubiana, que es muy buena. De Truffaut, que era un fanático del cine, se conservan unas libretas que hacía donde se ve que las películas que le gustaban mucho (por ejemplo, *La regla del juego* [*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939] o *Ciudadano Kane* [*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941]) las veía diez o doce veces; eso cuando tenía doce o catorce años, ¿eh? Pero eso es natural, yo también he hecho lo mismo. Ya sabes que yo tampoco tengo ningún estudio cinematográfico; lo que haya podido aprender (mucho menos que Truffaut, porque soy muchísimo menos inteligente que él) ha sido igual: viéndolo. Yo quería aprender el oficio, y en realidad fracasé. Mi propósito vital era ser un cineasta profesional, lo que Truffaut sí consiguió ser.

*Contactos* es otra cosa, lo que se llamaba entonces cine de vanguardia, un verdadero experimento. Se podría hablar de algo cercano a esta actitud, porque es un artefacto de reflexión cinematográfica; de reflexión sobre el espacio y el tiempo al contrario de como se hace en el cine que normalmente hemos llegado a ver. Cuando se hizo *Contactos*, en el año 1970, el cine tenía unos setenta años, y había desarrollado unas técnicas prodigiosas para contar historias y utilizar el espacio y el tiempo en función de los intereses de esas historias (los tiempos suelen ser abreviados, los espacios se trabajan de una determinada manera, se prescinde de los tiempos que carecen de interés...). *Contactos* está hecha a la contra de eso. Yo leí, años después, un texto de Eisenstein que decía que *La huelga* (*Stachka*, Sergei M. Eisenstein, 1925) estaba hecha completamente a la contra, aunque el sistema es diferente. Entonces, modestamente, en *Contactos* hicimos lo mismo; es decir: todo lo que no se puede hacer, todo lo prohibido, nosotros lo hacíamos (prolongar una escena durante mucho tiempo sin que pasara nada, usar un mismo espacio y no trabajar lo que podríamos llamar la división del espacio...): una especie de retorno a un falso primitivismo, porque el cine primitivo siempre trató de ser lo mejor y lo más expresivo posible. Se podría decir (ahora que se habla tanto de género en términos sexuales) que es una película perversa. Sí, porque es una película que hace todo lo que no se puede hacer, o lo que no se debe hacer.

Luego, *Con uñas y dientes* (1977) es un intento de hacer cine

comercial, de profesionalizarme, que intentaba ser el resultado de mis películas de aprendizaje: o sea, por primera vez tenía que demostrar que sabía hacer cine. No salió bien porque, precisamente, yo era demasiado técnico y no me di cuenta de que el público lo que menos valora es la técnica. Es una película, en el fondo, un poco de mirarse al espejo. Si la hubiera hecho otro, me habría gustado mucho, porque técnicamente está muy bien resuelta, pero quizá el argumento, los personajes y demás no tienen mayor interés... no sé si me explico. No quiero ser muy cruel con la película, pero me preocupaba más demostrar que soy un buen profesional que otra cosa.

Y luego, la última que hice, *Cuerpo a cuerpo* (1984), es una reacción contra *Con uñas y dientes*, en el sentido de humanizar la película. Si hubiera continuado haciendo cine creo que habría seguido por ahí. El centro de atención eran los personajes y los actores, como en los cortos, pero ahora con oficio. Lo poco que yo he hecho ha sido: películas de aprendizaje en super-8 y en 16mm, una película muy teórica, una película que fracasó en el intento de convertirme en un cineasta profesional y una película, más relajada, donde volvía al interés inicial por los personajes pero con más recursos. ¿Qué tiene que ver eso con el tema de la ciencia que nos concierne? Desde luego, la idea de aprendizaje, tan poderosa en los cortos y en *Con uñas y dientes*, y la idea de la teoría del cine –que es tan poderosa en *Contactos*– sí tiene que ver con eso. El oficio se aprende. Por decirlo muy simplemente, yo tenía la visión romántica y la visión clásica del arte. La visión romántica (esto es una falsificación para entendernos) sería que el artista es alguien inspirado que no sabe muy bien lo que hace; es decir: sufre una gran emoción y entonces inmediatamente lo pone en el poema. Casi un médium. Yo no creo mucho en eso. Las artes requieren muchísima artesanía y técnica, muchísimo aprendizaje del oficio. El oficio: siempre he creído en eso. Quizás porque los maestros que yo tenía (Bazin y toda esa gente) creían en él. Yo siempre he visto el cine como el aprendizaje de una técnica más que como una expresión personal sublime de mis pasiones.

JLT

Sería primordial centrarse en Jean-Luc Godard, cuya obra has estudiado en detalle a lo largo de muchos años. Y saber si, desde tu punto de vista, puede relacionarse en su cine la investigación cinematográfica con la científica. Quizás desde su lado de inventor, de ensayista de imágenes y sonidos desde una sala de montaje que podríamos considerar casi un laboratorio...

PV

Hay un aspecto muy importante en Godard a partir del año

1972 o 1973, que es la voluntad de tener un estudio propio. Normalmente, los cineastas escribían un guion, iban a un productor y entonces lo alquilaban todo, la cámara, el material... Se construían los decorados... En fin, Godard no quería hacer eso, más bien quería ser una especie de investigador del cine. La palabra científico es peliaguda. Pero sí es alguien que busca, que se informa, que tiene un objeto, que en su caso es el cine y la historia del cine: eso se ve bien en *Histoire(s) du cinema* (1988-1998). La voluntad de tener un estudio propio, unos equipos de filmación, montaje o vídeo, demuestra una voluntad de control que tendría que ver con el investigador científico que necesita dominar el terreno que acota, conocerlo a fondo, usar el telescopio o lo que sea; o los resonadores o el acelerador de partículas, lo que necesite. Pero yo no creo que Godard tenga mentalidad de científico. Adopta la posición del científico pero tiene una mentalidad de poeta, claramente; eso se ve muy bien en las *Histoire(s) du cinéma*. Tiene muchos conocimientos, ve muchas películas, pero luego las pone en relación de una manera incluso mejor de lo que podría hacer un científico, porque las relaciones que descubre o pone en evidencia son fulgurantes, sorprendentes, insólitas... Al principio de *Histoire(s) du cinéma* se ve a Nicholas Ray moribundo en *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water*, Wim Wenders, 1980) y se oyen las bandas de sonido de una película cuando las pasas con la mano para buscar la claqueta. Es un hallazgo de una genialidad casi inconcebible. O monta los guardabosques de *La regla del juego* de Renoir (que están golpeando los árboles del bosque para que los conejos acudan a las posiciones de los cazadores que están esperando) con la persecución de los amantes en el bosque de *Los amantes crucificados* de Mizoguchi (*Chikamatsu monogatari*, 1954), cosas así. Es absolutamente genial, pero ¿es científico? En cierto modo se podría considerar que sí. Yo creo que no tiene muchos conocimientos científicos más allá de unas ciencias que no sean las del cine, y los utiliza como metáforas. En un momento dado en su filmografía, Godard sustituye la narración por la asociación. Por ejemplo, *Pasión* (*Passion*, 1982) es una película asociativa, y se trata de una asociación delirante, porque a Godard le interesa mucho la locura. Godard cree que en ella hay mucha creatividad, y su lado loco, que lo tiene y cultiva, tiene que ver con el surrealismo. El surrealismo vio en todas las formaciones inconscientes (los sueños, etc.) una extremada creatividad que iba más allá de la racional. Surrealismo significa superrealismo, una realidad total que implica la locura, diríamos, de la fantasía y las asociaciones insólitas; la famosa frase de Pierre Reverdy que Godard ha

repetido en varias películas: una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de los elementos es lejana y justa. En *Pasión*, por ejemplo, asocia las obreras en huelga de una fábrica con la filmación de reconstrucciones de cuadros clásicos hechas con personas. ¿Cómo se puede asociar una cosa con la otra? Bueno, pues lo hace. Y luego sus películas se vuelven metafóricas. ¿Qué es una metáfora? Una asociación de cosas lejanas y justas, cosas que aparentemente no tienen nada que ver pero que funcionan al asociarse. Algo insólito pero que crea una realidad, como la famosa frase de Lautréamont: un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección. *Histoire(s) du cinéma* es eso, como asociar cineastas porque se llaman Jean: Jean Epstein, Jean Cocteau, Jean Renoir. Pero él hace que funcione. No se puede decir que sea un científico, aunque trabaje con materiales parecidos a los que trabajaría uno (en su caso la historia del cine), porque busca no tanto el conocimiento como una revelación (la revelación propia de la metáfora): una tercera realidad (lo que él llama «el entre»; eso también lo buscaba Eisenstein, por cierto), una tercera realidad que se produce, como los carbones en las películas antiguas, al acercar dos cosas.

En la película siguiente a *Pasión*, *Prénom Carmen* (1983), la asociación aún se lleva más lejos. No se trata ya de hacer corresponder obras maestras de la pintura con situaciones de la vida (la huelga, el sexo), es decir, de ligar dos imágenes visuales; sino que ahora lo que se relaciona es una imagen, la historia, tan conocida, de los amores de Carmen, con una música, la de los últimos cuartetos de Beethoven. Hay ahí, enunciada expresamente por Godard, una insólita metáfora que parte de una operación quirúrgica a lo Frankenstein: se le quita la música de Bizet a una historia «que sólo existe por la música», como dice el propio Godard, y se pone en su lugar los cuartetos de Beethoven, para descubrir entre ambos componentes (Carmen, Beethoven) una concordancia inesperada, asombrosa, «lejana y justa», como ha de ser la metáfora para Paul Reverdy.

Entonces Godard usa (por ejemplo, en *Histoire(s) du cinéma*) bastantes imágenes científicas. Por ejemplo (en *Hélas pour moi* [1992], que es una película sobre Dios) habla de la materia oscura; eso que los científicos por lo visto saben y proponen que existe, pero que no han podido conocer directamente, pero que sin embargo postulan, porque sin ello el universo no se explicaría como es. Para él es una pura metáfora de algo que quiere contar en la película. En *Histoire(s) du cinéma* hay un



momento, o varios (porque yo creo que se repite) en el que habla de un francés preso que formaba parte de la Grande Armée del Ejército de Napoleón, y que en una cárcel de Rusia inventó la proyección, como uno de los padres del cine. Y dice: «...tenía que ser un francés en una cárcel de Rusia»; porque adora Rusia. Ahí tenemos un científico (no sé si será del todo correcto, porque Godard fantasea mucho) y lo utiliza para crear la pasión rusa de los franceses; es decir, para sus propios fines, que son más bien poéticos. Materiales científicos con una finalidad poética. El interés por la ciencia de Godard está también en *Je vous salue Marie* (1984), en la historia paralela de Eva, la estudiante que se acuesta con su profesor de física venido de un país del Este donde ha dejado a su esposa e hijo. El profesor explica la evolución del Universo y el nacimiento de la vida, tan improbable, con una experiencia muy expresiva: un alumno tiene que hacer el cubo de Rubik (espero que los lectores aún sepan qué es esto, si no, pueden acudir a la película), pero ha de hacerlo mientras Eva le tapa los ojos. Él es como la Naturaleza que, a ciegas, sin ninguna finalidad, construye el universo y da a luz a la vida y a todas sus formas. Pero al chico la misma Eva que le tapa los ojos le va señalando, «sí, no, no, no, sí, sí...», cuando los movimientos que hace para cuadrar el cubo son certeros o no. Así, Eva es como el dios que corrige y rige la acción ciega de la Naturaleza. Ese planteamiento «creacionista» del científico del Este (tierra, entonces, de fe atea obligatoria), es coherente, claro, con la historia de María que aborda la película. También se ha hablado de una visión cósmica en el medimetro *Puissance de la parole* (1988), que es en realidad un encargo de la Telefónica francesa (Noël Simsolo decía que es uno de los mejores godards y yo estoy de acuerdo). Aquí, los satélites de comunicaciones son el soporte de una especie de lirismo de las esferas, apoyado en Edgar Allan Poe. A Godard le gusta la ciencia, pero siempre es para «traicionarla» y convertirla en poesía visionaria y quizá un tanto burlona.

Mi curso actual está basado en una frase de Godard, que decía que hay una asociación entre Charcot, el gran médico de la histeria (y sobre todo una enferma que se hizo muy famosa, Augustine, que representa la histeria en su desarrollo más amplio), y las histéricas de las películas de Griffith: por ejemplo, en *Las dos tormentas* (*Way Down East*, 1920); él pone ese ejemplo. O *El viento*, de Sjöström (*The Wind*, 1928). Eso es una asociación. ¿Es científica o es poética? Es una cuestión muy interesante. Él está hablando de en qué contexto histórico nace el cine (la época de los ferrocarriles, la época de los primeros

tranvías en las ciudades, la época de la histeria) y considera que ese contexto (la época del victorianismo, en fin) condiciona el cine. Es una idea verdadera; es una idea, en definitiva, que puede tener un sentido científico. Pero también es una idea poética, y si somos muy estrictos viene a decir que es el final del XIX y los albores del XX. Augustine, la gran enferma, fue una especie de estrella de cine, protagonista de las sesiones públicas que hacía Charcot y –en cierta medida– de los libros de fotografías que sacaban. Estuvo en el hospital de la Salpêtrière de París de Charcot entre 1875 y 1880. Freud fue allí cinco años después, en el 1885. Y esa película de Griffith que cita es de 1920, así que han pasado cuarenta años. Es decir, esa asociación temporal... Pero tiene razón, es verdad que hay un clima, y tenemos esa pasión por la histeria de Griffith, su gusto por mujeres hermosas sufriendo dramas y tragedias espantosas y reaccionando con una gestualidad muy exagerada. Acuérdate de *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919), cuando el padre la va a matar: Lillian Gish dio unos gritos de angustia tales que el propio Griffith, al terminar de rodar, le dijo: «¡Pero cómo! No sabía que usted era capaz de hacer eso». La propia Gish cuenta que en el rodaje repitieron la escena ante un periodista, y que éste vomitó. Aunque un científico riguroso quizás pusiera en duda la idea de Godard, sin embargo, es verdadera; o sea: hay algo de conocimiento. Godard es un señor que (vamos a exagerar un poco) dice paridas. Pero en las paridas de Godard hay muchas veces intuiciones que no tienen el rigor de la ciencia, pero que responden, probablemente, a cosas reales. El interés por las mujeres histéricas de la última parte del siglo XIX (unos veinte años o así) influyó en el tipo de cine que se hacía; o, por ejemplo, en el caso de Chaplin, creo que al revés, porque las películas de Chaplin son muy antihistéricas; pero de una manera evidente, además. Chaplin es muy burlón y de lo primero que se burla es de eso, de la grandilocuencia de las emociones desatadas. La *Carmen* (1915) que hizo Cecil B. DeMille (que hizo además esa película muda con una cantante de ópera, Geraldine Farrar, famosa por haber interpretado esa ópera) se estrenó en octubre del año 1915 y la *Carmen* de Chaplin (*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*, 1916) en diciembre. No habían pasado ni dos meses; no sé cómo pudo hacerla. La película de Chaplin es una parodia literal de la de DeMille. Incluso utiliza los mismos intertítulos. Y es una cachondada: no sólo hay un interés por el sufrimiento de la mujer enloquecida, sino que Chaplin (quizás porque era un cómico) ofrece la crítica y la puesta en duda de esa mentalidad. A lo mejor por eso el cine de Chaplin se convirtió rápidamente en el cine más importante del mundo, porque los jóvenes cineastas

vieron en él a un hombre que dinamitaba todo ese mundo victoriano o post-victoriano que funcionó hasta la Primera Guerra Mundial. Chaplin es un poco como la Primera Guerra Mundial, pero en el arte. Hace pedazos todo.

Bueno, esto sobre Godard, sobre la actitud científica de Godard. Yo creo que Godard tiene una actitud científica pero no le sale: le sale siempre el poeta. Le sale siempre la asociación no tanto científica como visionaria.

- JLT** Tal vez nuestros amigos de la revista pensaban en un laboratorio... Una imagen un poco lírica del científico –los científicos de antaño– allí, haciendo distintas mezclas y experimentos a ver si funcionan o no.
- PV** Godard insiste mucho en el aspecto artesanal, también. Más que científico sería una ciencia un poco de los inventos del TBO...
- JLT** El profesor Franz de Copenhague.
- PV** Eso. Godard es el profesor Franz de Copenhague. Al final de *Les enfants jouent à la Russie* (1993) se ve al propio Godard en una moviola, pero es una moviola que funciona como si fuera una fábrica de churros. Una cosa disparatada. Y en *King Lear* (1987), el personaje del bufón, el montador, que es Woody Allen, pega dos trozos de película con una aguja e hilo. El aspecto investigador pero muy a ras de suelo, con medios modestísimos, es característico de Godard. También en *JLG/JLG (JLG/JLG - autoportrait de décembre, 1995)* elige una montadora ciega. Todo eso tiene que ver con lo que estamos hablando, pero con un sentido burlesco.
- JLT** La idea del cineasta-inventor (en su laboratorio, la del ensayo sobre las imágenes y los sonidos), ¿te sugiere otros cineastas que puedan encajar en tal descripción?
- PV** Probablemente todos los grandes cineastas han querido inventar sus propios instrumentos. El primer nombre que se me ocurre es Alain Resnais. *Je t'aime, Je t'aime* (1968) pretende ser una película sobre el estudio del cerebro. Y *Providence* (1977) más o menos es lo mismo, y las primeras películas. ¡Y *Mi tío de América (Mon oncle d'Amérique, 1980)* con la participación del neuropsicólogo Henri Laborit! Jean Gruault partió de sus trabajos científicos para escribir el guion. Un amigo mío muy espiritualista, muy religioso, Luis Enrique, no soporta *Mi tío de América*, pues ahí se asocia la conducta humana con los

ratones de laboratorio; y claro, a una persona que cree en la trascendencia eso le pone los pelos de punta. En *La vida es una novela* (*La Vie est un roman*, 1983), otra de las escritas por Jean Gruault, creo recordar que hay tres niveles, una parte sucede antes de la Primera Guerra Mundial, otra en el presente y hay una parte que es un cuento de hadas. Y es un congreso de maestros, de profesores. Y cada nivel responde a los otros; es una película de metáforas, como si fuera de Godard, con una idea de investigación sobre los distintos niveles de la ficción y sus relaciones. No podría faltar Eisenstein, porque hay que leer a Eisenstein. Tiene varias teorías del cine, unas detrás de otras, y la última es muy interesante. La idea de que lo que en una civilización se creía ciencia pero en la siguiente se considera superstición es lo que tiene que hacer el cine; o sea: utilizar procedimientos propios de la superstición. En el año 1935, creo, en un congreso de cineastas (luego lo publicó en un artículo) explicó que cuando la mujer polinesia da a luz se abren todas las puertas, se abren todas las ventanas, se quitan todos los cinturones, se destiñe la ropa; es decir: se hacen gestos analógicos, magia analógica. Gestos que tienen que ver con la idea de que alguien pueda salir libremente. Para Eisenstein eso era ciencia analógica, propia de sociedades en un determinado estado de desarrollo. En el estado de desarrollo siguiente eso ya no es ciencia, sino creencia. Otros cineastas que intervinieron después de él le tomaron el pelo. Pero lo que venía a decir (aunque faltan varios años y luego viene el famoso libro *La no indiferente naturaleza*, pero bueno) era una idea muy importante: que el cine trabaja con analogías, de manera muy similar a la forma en que los pueblos antiguos pretenden influir en la naturaleza, porque son muy expresivos. Que si en una película una mujer da a luz habría que abrir puertas y ventanas. Me hace gracia, porque Dovzhenko le decía: «Sergei, ¡olvídate de la mujer polinesia, acuérdate de nuestras mujeres soviéticas, que dan a luz en clínicas... (yo qué sé) pasteurizadas!». En fin, Resnais es un caso clarísimo, como Eisenstein. Pero también todos los que han investigado y trabajado con las texturas y las formas, en 16mm... Y a los cineastas que tienen un estilo muy propio (como puedan ser Bresson, Ozu, o Hitchcock) se les puede considerar, claramente, investigadores, aunque no hayan escrito ni una sola palabra (por ejemplo, Ozu no escribió prácticamente nada; Bresson escribió su maravilloso libro). Pero su cine es el producto de una reflexión sobre el cine. Yo mismo me podría incluir; por lo menos en *Contactos*.

Y en *Duración* (1970).

- P V** Bueno, claro; pero eso es casi una broma.
- J L T** Volviendo a Charcot, nos parece como si su figura sugiriera también un trayecto alternativo por los orígenes del cine. Uno en el que aparecerían la figura de Marey y esas interpretaciones que argumentan que el cine, en realidad, no es movimiento.
- P V** Si Charcot hubiera podido filmar, lo habría hecho. Pero se murió antes de que se inventara el cine. Relacionando los estudios de la histeria con los investigadores como Marey y Muybridge (que a mí me parece mucho más interesante) que descomponían el movimiento, encontré que el síndrome de la histeria tiene un proceso de cuatro fases. Hay series fotográficas o dibujos con la reproducción de las cuatro fases en una mujer histérica. Y es lo mismo que las series de fotografías que hacían Marey o Muybridge. Al no tener el cine, los médicos fotografiaban series donde la mujer histérica modificaba sus posturas, un movimiento que se desarrolla en el tiempo. Por lo tanto, los médicos estaban haciendo de manera más tosca lo que Marey llevaba a cabo con la cronofotografía y las series fotográficas. Se podría hacer una historia del cine que intentara mostrar lo que sugiere Godard en su frase, las relaciones entre el cine y las ciencias. Habría una relación si verdaderamente (sea una fantasía visionaria de Godard o un delirio) Griffith encontró su idea de las histéricas y de la mujer sometida a unas pruebas terribles (y de la fruición sádica o sadomasoquista del espectador, que disfruta de la hermosa muchacha sometida a unas tensiones terribles) porque había un ambiente social y cultural muy volcado al histerismo de la mujer (a las emociones de la mujer, a la mujer enloquecida, a la mujer que no se reprime, etc.). Y no hemos mencionado a Freud, que ha sido tan influyente en la historia del cine. Al fin y al cabo, Charcot y Freud eran psicólogos, y Charcot es el inventor de la neurología o de las ciencias del cerebro. Pero bueno, probablemente en otros terrenos artísticos se podrían encontrar también esos ecos...
- Ya para acabar, entraríamos en ese otro tema que, en cierta forma, tiene relación con lo anterior: el cine no es movimiento, claro, puesto que todas las imágenes están fijas; luego, el ojo y la mente las procesan como si fueran movimiento. Pero en algunos artistas hay un uso necesario e incesante del movimiento... Esa frase que decía Truffaut en *La noche americana* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973) de que las películas son como trenes expresos en la noche; a lo que Godard le contestó, con muy mala hostia: «Sí, como trenes expresos en la noche, pero ¿quiénes son los pasajeros?»

¿Quién es el maquinista? ¿Quién es el fogonero?» Estaba Godard entonces en su fase maoísta terrible... Esa expresión máxima del movimiento puede tener una relación dialéctica, por así decirlo, y contradictoria, con la inmovilidad. *Nouvelle vague* (Jean-Luc Godard, 1990) se inspira, como muchas otras películas suyas, en *La regla del juego*, y hay mucha gente que se mueve en torno a la historia de amor de los dos protagonistas, Alain Delon y Domiziana Giordano. En la sinopsis que escribió Godard, daba explicaciones y decía al final: «Una música de la que nace una escultura.» La música es movimiento, la escultura es inmovilidad. Todos tenían que moverse mucho para que la fijeza de ellos quedara más patente. Es una frase prodigiosa. Fíjate que antes, en *Prénom: Carmen*, el modelo de la pareja es una escultura de Rodin, *El ídolo eterno*: una mujer desnuda, digamos erguida; la mujer es el ídolo eterno y el hombre, más abajo, se aferra a ella. Esa imagen aparece en toda la parte central de la película. Ya en *Prénom: Carmen*, la música se hace escultura. El momento central, el momento del amor, la noche que pasan juntos, el modelo digamos en clave pasional, sexual, es escultura, ya no es música. Yo eso lo he visto (volvemos a otra de mis obsesiones) en el cine de Ford, en el que hay mucho movimiento, pero lo que recordamos son momentos culminantes de inmovilidad, como esculturas; por ejemplo, en *Río Grande* (1950), la escucha de la canción. O en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) la llegada de Ethan, que es movimiento, pero que básicamente es la quietud de los que le esperan. O cuando corre porque sabe que los comanches probablemente han atacado la granja de su hermano, llega a lo alto de la loma, se detiene un momento y ve la granja ardiendo. Entonces, literalmente, la imagen es una estatua, porque tiene un pedestal y él está subido al caballo. En Ford recordamos instantes de inmovilidad (las despedidas, por ejemplo) en los que el tiempo desaparece en favor de una imagen mítica. El mito tal y como lo entendemos requiere de cierta inmovilidad en el cine: no es el mito de Lévi-Strauss, que es verbal, que es una narración verbal. Yo creo que pasa también en el ballet. En el ballet no para uno de moverse, pero se hacen figuras; acuérdate de la películita que hizo Norman McLaren, que es muy bella, *Pas de deux* (1968): una pareja baila pero va dejando la estela, ves el movimiento pero también se congela. Las artes del movimiento, como el ballet o el cine, de lo que tratan –no siempre, pero sí en algunos artistas– es de llegar a un momento que es privilegiado precisamente porque se prescinde del movimiento; una crisis absoluta donde todo se detiene. Se podrían poner, además, muchísimos ejemplos de pausas. La misma idea llevada a la

parodia (interesante, porque la parodia parte de un hecho que después es parodiado) está en los duelos finales de Sergio Leone, que no acaban nunca. Como Chaplin con DeMille, se trata de un cachondeo, de algo que ha visto: que el momento privilegiado, el momento clave, el momento culminante, exige una pausa. En *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925), cuando van a fusilar a los marineros en la popa, todo se detiene. Y hay una serie de planos: de la proa del barco, de un salvavidas, de una imagen –si no recuerdo mal– del águila imperial. Eisenstein lo detiene deliberadamente para dar un peso extraordinario a ese momento (es el suspense, también). Y decía que en cada uno de los momentos culminantes de su película había una pausa. Y, sobre todo, hay una pausa cuando se invierte la dirección del movimiento: si tiras una piedra, luego caerá, pero hay un momento en que se detiene. Y eso se da mucho en el cine: la inversión (*Potemkin* está construida sobre esa idea) produce una pausa (por ejemplo, cuando la madre lleva al niño en las escalinatas de Odessa y se detiene frente a los soldados). En el caso de Eisenstein son casos sencillos; en el caso de Ford son mucho más sutiles, las escenas no paran de moverse, pero las recuerdas como imágenes inmóviles: la entrada de las tropas en *Río Grande* no tiene prácticamente detención, pero se recuerda como un cuadro, como un monumento, como *Los burgueses de Calais* de Rodin. Si todo fuera movimiento no nos quedaría ninguna huella. Y las imágenes memorables tienen siempre un componente, en nuestro recuerdo y en nuestra mente, de inmovilidad. Recordamos cuadros. No recordamos tanto secuencias. Y en Ford eso es muy patente: una despedida...

**Agradecimientos: Hugo Obregón.**

1) N. del A: Paulino Viota forma parte del proyecto Cinestudio, e imparte clases a colegios e institutos en la Fílmoteca de Cantabria