



La vuelta por el directo

1.

Una cierta tendencia del cine moderno parece definirse: en los films “de ficción” se recurre de manera cada vez más manifiesta, a las técnicas y a los modos del cine directo.

Podemos percibirlo en **L'Amour fou** (Rivette). Pero también **Partner** (Bertolucci), **La coleccionista** (Rohmer); y los films de Godard, de Garrel; **La infancia desnuda** (Pialat) y **Faces** (Cassavetes), por supuesto; pero también, y esto en el límite de lo paradójico, **Crónica de Ana Magdalena Bach** (Straub) y **Silencio y grito** (Jancsó)...

Mientras tanto, complementariamente, otros films, que están en la primera fila del cine directo, se constituyen en relato, perteneciendo así, en parte o completamente, a la ficción. Ficciones que producen y organizan: **Le Règne du jour** (Perrault), por ejemplo; pero también todos los films de Rouch, algunos de los de Warhol e incluso **La Rosière de Pessac** (Eustache) y **La Rentrée des Usines Wonder** (un film de los realizados en mayo del 68).

En el plano estético pareciera como si, para una cierta franja del cine contemporáneo (la experimentación), los dominios tradicionalmente separados e incluso opuestos del “documental” y de la “ficción” se interpenetraran cada vez más, se mezclaran de mil maneras, entablando un vasto proceso de intercambio, un sistema de reciprocidad de manera que reportaje y ficción, alternados o conjugados en un mismo film, reaccionaran uno sobre el otro, alterándose, transformándose para finalmente quizá ser equivalentes el uno del otro.

2.

Este juego obliga a redefinir el cine directo: si puede integrar la ficción así como ser implicado por ella, y si puede ser tanto el instrumento de una narración como su efecto, el cine directo desborda por todas partes el marco que en su origen le asignaba el estricto reportaje. (En este primer artículo trataré de efectuar esta redefinición, así como analizar la función y la influencia del cine directo. En una segunda parte encargaré los modos de integración del directo en los films “de ficción” del cine contemporáneo.)

Sabemos donde comienza el cine directo, pero no sabemos dónde termina.

Comienza, en efecto, en el más elemental film de reportaje (género noticioso), en el menor documento filmo-sonoro, que es el nivel más utilizado por la televisión, los sociólogos y etnólogos, los docentes y los detectives.

Pero el hecho de que se encuentre el directo “en estado puro” en cualquier entrevista filmada, en cualquier fragmento de reportaje o de noticioso, no debe llevarnos a considerar esos fragmentos como modelos del directo, como lugar y figura ideales de su absoluto estético: el reportaje puede sólo valer como definición mínima del directo, o más bien como la forma por excelencia de su ilustración perfecta, su modelo, del cual es el grado cero, su raíz más primitiva. El directo está en estado bruto en todo fragmento de reportaje, como el cine está en estado bruto en toda serie de imágenes.

3.

A ese grado cero pertenecen la mayor parte de los reportajes que quieren ser o dicen ser “objetivos”, fieles, no-intervencionistas (salvo algunas excepciones, que son estudiados en el punto 7). Son muy buenos

(o menos buenos) reportajes, y en ellos se encuentra lo que Louis Marcorelles llama la “magia del directo”, pero me parece que no pueden asumir el rol de *modelos* del cine directo, con los cuales compararíamos los otros films.

Y esto no es por falta de honestidad o de “respeto por la materia filmada”, sino por falta de audacia, o por exceso de respeto. Sub-utilización, en alguna medida, de las posibilidades y las paradojas del cine directo: negligencia en el uso del principio de perversión que está en la base del directo y que constituye su propia naturaleza.

4.

La mentira fundamental del cine directo es en efecto que se pretenda transcribir verdaderamente la verdad de la vida, que el cine sea testigo y que funcione como modo de registro mecánico de los hechos y de las cosas. Mientras que, por supuesto, el hecho de filmar ya constituye una intervención productiva que altera y transforma la materia registrada. A partir de la intervención de la cámara, comienza una *manipulación*, y cada operación (aún limitada a sus aspectos técnicos: poner en funcionamiento la cámara, pararla, cambiar de angulación o de objetivo, elegir las tomas, después montarlas), constituye, se quiera o no, una manipulación del documento. Aunque se quiera respetar ese documento, no se puede evitar *fabricarlo*, no existe antes que el reportaje, y es su producto.

Pretender que existe una antinomia entre cine directo y manipulación estética es una prueba de cierta hipocresía. Pretender que en el cine directo las inevitables intervenciones y manipulaciones productivas (de sentido, de efecto, de estructura) no cuentan para nada, y son solamente cuestiones prácticas, y

no estéticas, es, en efecto, exigir lo mínimo del cine directo, desechando todas sus potencialidades, censurando, en nombre de las ilusiones de honestidad, de no-intervención, de humildad, la natural función creadora, la **productividad** del cine directo.

5.

Consecuencia de este principio productivo del cine directo, y consecuencia automática de las manipulaciones que recortan el documento filmado: un cierto coeficiente de “irrealidad”, una especie de aura de ficción se superpone a los acontecimientos y hechos filmados. Todo documento, todo registro bruto del acontecimiento, a partir del momento en que se constituyen en film, y son puestos en perspectiva cinematográfica, adquieren una realidad fílmica que se agrega a/o se sustrae de, su realidad inicial propia (de su valor “vivido”), des-realizando o sobre-realizando dicha realidad, pero en los dos casos “falseándola” levemente, y arrastrándola del lado de la ficción.

Todo un juego de intercambios, de inversiones se instaura así en el cine directo entre lo que se puede llamar efecto de realidad (impresión de lo vivido, de lo verdadero, etc.) y el efecto de ficción (evidente por ejemplo en el nivel de la observación común: “demasiado lindo para ser cierto”, etc.)

Yendo al fondo de la paradoja del directo, se podría decir que verdaderamente comienza a valer en tanto tal, sólo a partir del momento en que en el reportaje se abre la brecha por donde se zambulle la ficción, y así se traiciona –o se confiesa– la mentira fundamental que preside todo reportaje: en el propio seno de la no-intervención reina la manipulación.

6.

Un cierto umbral existe en todo film de reportaje, que depende de la naturaleza y el grado de las manipulaciones que lo jalonan y lo fabrican, a partir del cual, cuanta más manipulación hay, más se asegura la presencia de la ficción, más se marca el retroceso (crítico/estético) que modifica la lectura (y la naturaleza) del acontecimiento registrado.

Así se asegura el paso del testimonio al comentario, del comentario a la reflexión: de la imagen-sonido a la idea. Pero una consecuencia notable de esta torsión del directo, es que cuando el documento transpone ese umbral a partir del cual la ficción lo afecta, produce un efecto de contraste porque al mismo tiempo que se rodea de ficción, y en consecuencia se “desnaturaliza”, el documento por otro lado se revaloriza, reacciona ante esta disminución de realidad, con un aumento de sentido, de coherencia, que al final de esta dialéctica le otorga finalmente un mayor poder de convicción, refuerza su “verdad”, después de, o a causa de, esta vuelta por lo “ficticio”.

7.

Inversamente, en el caso de la mayor ausencia posible de manipulación (cuando la intervención se limita a estar ahí para filmar), la caída en la ficción puede ser completa.

La Rentrée des usines Wonder consiste en una toma única, que dura lo que el chasis de 120 metros. Ni montaje ni ningún tipo de manipulación: el acontecimiento en estado bruto. El día en que se retoma el trabajo después de la huelga, una obrera es empujada por todos (patrón, dirigente sindical, los otros obreros) a renunciar a los objetivos de la huelga: ella se resiste, llora. Tratan de tranquilizarla, de alentarla: la huelga no ha sido inútil, el fin de la huelga es una vic-



toria de los trabajadores, etc. En una sola toma, y “como por milagro”, tenemos la cristalización y la simbolización de las relaciones obreros-patrón-sindicatos, en los meses de mayo y junio del 68. Cada personaje juega su propio rol, utiliza las palabras que son las frases claves de esta huelga, a tal punto que una irresistible impresión de malestar se instala. Se sabe perfectamente que nada está “trucado”, y sin embargo todo es tan ejemplar, “mas cierto que lo verdadero”, que sólo se puede hacer referencia al más brechtiano de los **guiones**, y el documento aparece como el producto de la más controlada de las ficciones.

Pasa lo mismo con **La Rosière de Pessac**: también en este caso están las garantías más seguras de hiper-objetividad, de total no-intervención: tres cámaras filman la elección de la Rosière, y el montaje sigue la cronología de los discursos y los actos. Y este extremo efecto de realidad poco a poco produce una impresión de ensoñación: la ejemplaridad de los personajes, de los lenguajes, de los comportamientos, los convierten en los héroes de fábulas, mitos o parábolas. La ficción triunfa sobre lo real, o más bien la ficción da a lo real su verdadera dimensión, que es la de remitir a los arquetipos, solicitando constantemente, la moraleja de las fábulas. Así, naturalmente, se opera el paso de lo particular a lo general.

8. El rol de la manipulación en el cine directo es entonces controlar estos desplazamientos, es decir provocarlos y medir su dimensión y su efecto.

Mientras que la ausencia, siempre relativa, de manipulación, produce consecuencias imprevisibles e incontratables, efectos que pueden ser también (pocas veces) prodigiosos: **Wonder...**, **Pessac...**, o más frecuentemente, inexistentes: la mayoría de los reportajes, chatarra desértica, reino de lo insignificante y de lo informe.

La prueba (por el absurdo), de que el cine directo, fuera de la manipulación, se limita a un grado cero, está dada por el “film” de Warhol sobre el Empire State Building: durante todo un día una cámara está plantada frente al edificio, y filma todo lo que tiene frente a ella, sin otra intervención que el cambio de chasis. Mecánicamente, entonces, con un grado de pureza total, el acontecimiento es registrado, y restituido tal cual. El resultado es un film absolutamente no-significante, y absolutamente no-formal, donde la confusión entre dimensión documental y dimensión ficcional, es completa, y el conjunto, más allá de lo vivido o de lo ficticio, desemboca en lo onírico.

9.

Otra paradoja, y no la menor, es que la línea que separa lo que es percibido como vivido, real, acontecimiento bruto, de lo que es sentido como ficcional, fábula, parábola, esa línea es atravesada, modificando perspectivas y valores, más frecuentemente, y más fácilmente, en el cine directo que en los films que tienen situaciones en principio, de ficción.

Es como si la ficción no estuviera más disponible, más próxima, que cuando no está inscrita como proyecto, en el propio film, ni prevista en el programa. En alguna medida el film desemboca en la ficción, sea bruscamente y como por accidente, lo que sucede en ciertos reportajes puros (**Pessac...**, **Wonder...**), o fabricándola a medida que se fabrica el propio film (es el caso de films del directo evidentemente manipulados: Perrault, Rouch).

Llegamos así a esta definición del cine directo, en el que hay una relación proporcional entre la manipulación del documento (el acontecimiento filmado) y su significación (su lectura). La significación es más

rica, más coherente y más convincente, cuando más contrariada y falseada por la ficción aparece la impresión de realidad producida por el documento, que es así orientada hacia la ejemplaridad de la ficción o la generalidad de la fábula. Estas evidencias han sido a veces olvidadas por los “teóricos” actuales del cine, debido quizá a que se encuentran en lo más profundo de la historia del cine.

10.

Volvamos a los orígenes, a la “historia” del desarrollo del cine directo. Orígenes que han sido reprimidos por la revolución del cine sonoro, que han sido ocultados por el sonoro.

En los tres años que van del 29 al 31, el cine cambió de naturaleza y sufrió una mutación radical: victoria fulminante, universal, del cine sonoro. Bajo la presión de la multitud (del dinero) en tres años, es decir instantáneamente, se hace tabla rasa con el cine mudo, que pasa del estatuto superior de arte completo, al estadio inferior del desarrollo técnico, y sus múltiples conquistas estéticas y técnicas (montaje, planificación, movimientos) súbitamente ocultadas por un único defecto: la ausencia de la palabra.

Por supuesto que hubo numerosos cineastas que se resistieron a esta mutación: pero los más “dotados” (en el sentido de Darwin), se adaptaron lo más rápido posible a la nueva condición. Y no es casual que los más retardatarios hayan sido los cineastas soviéticos (**Bola de sebo**, mudo, de Mikhail Romm, es de 1934: ese mismo año sólo 772 de las 26.000 salas soviéticas estaban equipadas con equipos sonoros, según Sadoul, debido a que todas las patentes y proyectores eran de los Estados Unidos).

También de la Unión Soviética habían venido, a partir

de 1927, las más vigorosas protestas contra el sonoro (el “Manifiesto” de Pudovkin, Eisenstein y Alexandrov). Porque el cine mudo ruso, con Vertov y Eisenstein, había concretado progresos fundamentales en sus búsquedas en torno a los poderes y los medios del cine, sus aspectos formales y sus resultados en el plano de las significaciones y emociones, hasta llegar más lejos que las otras “vanguardias” del cine mudo, y eso tanto en el plano teórico como práctico: unión ejemplar, que luego no se reiteró más. [Bajo la influencia de la vanguardia rusa, las otras vanguardias europeas han desarrollado al mismo tiempo búsquedas formales, rítmicas, plásticas, y la práctica del documental: Buñuel, Cavalcanti, Richter, Ruttmann]

11.

Lo sorprendente, pero lógico, es que el cine directo (Kino Pravda=cine-verdad), y el cine de montaje eran experimentados *juntos*: en Vertov, por supuesto, pero también en Eisenstein, que aprobaba ciertas de sus ideas: sin actores, sin héroes y con simples seres humanos, y sin ficción: reportaje o (**Octubre, Pote-mkin...**) reconstitución en el género noticiero. Además, inseparables de los elementos de la “verdadera vida”, del documental y del directo, estaban la manipulación por medio del montaje y la búsqueda de la rima formal y del ritmo. Uno y otro aspecto (directo/manipulación) explorados en tanto modos de un *cine político*, de un arte *revolucionario* que no sería deudor en nada de las formas instaladas bajo el capitalismo por el arte burgués.

Estas búsquedas no dejaron de ser obstaculizadas por el triunfo del sonoro: en los Estados Unidos y en Europa de una parte, porque triunfó el lenguaje de la ideología dominante. También en la Unión Soviética,



por otra parte, porque ahí la palabra podía asegurar (y controlar) la difusión de la doctrina comunista y sus “ideales” mediante el cine.

Este ocultamiento iba a durar treinta años, precisamente hasta las primeras manifestaciones de la revolución del directo y el renacimiento del montaje en el cine moderno (Resnais, Godard, Straub), sin que hubiera relación entre estos dos elementos.

12.

A diferencia de la revolución del sonoro, la del directo no significa una modificación brutal e irreversible, sino una operación difusa y un cambio sutil, insidioso. Sus primeras y discretas apariciones no significan un reinado exclusivo, no vuelven caducas las modalidades anteriores del cine, e incluso pasan completamente inadvertidas, excepto para algunos especialistas: cineastas, críticos, utilizadores privilegiados (televisión, sociólogos, policías).

Se trata entonces de determinar en qué la llegada del directo marca, a pesar de las apariencias, una revolución, y en qué una ruptura se consuma, una diferencia inscrita en la concepción/fabricación del cine.

13.

La puesta en órbita del directo es antes que nada el resultado de un progreso de la técnica. El formato 16mm. se difunde y se perfecciona gracias al mercado del cine de aficionado y después a la televisión, que, gracias a los noticieros y a las guerras, forma técnicos más rápidos, ágiles y audaces. Simultáneamente aumenta la sensibilidad de la película, volviendo innecesarios los costosos y complicados equipos de luces. Las cámaras se hacen cada vez más ligeras, al mismo tiempo que disminuye su volumen, lo

que simplifica su utilización: se puede filmar en todas partes, rápidamente y más discretamente. Además cada vez más personas pueden filmar, sin que necesiten mucha formación.

Sobre todo estas cámaras son silenciosas y sincrónicas, haciendo innecesarios tanto el estudio como la post-sincronización, que cuestan mucho por otra parte, y que además condicionan la reconstitución (la *representación*).

Treinta años después de Dziga Vertov, sus orientaciones pueden ser aplicadas: filmar todo, registrar todo, estar en medio de la vida sin perturbarla ni falsearla. Vertov se había limitado a filmar las manifestaciones públicas, multitudes, ceremonias, y no podía captar la vida cotidiana, porque su equipamiento no podía pasar inadvertido.

En el plano del registro de la imagen se realiza entonces el verdadero Cine-ojo: pero que ahora tiene una oreja, porque por primera vez la palabra resulta inseparable de los labios y de la vida: ya no es el laborioso producto de una reconstitución, de una re-fabricación aproximativa (y obligadamente teatral, puesto que ha sido escrita y recreada), sino que existe al mismo título que lo visible, el primer grado de lo filmable. Con el sonoro había sido el *lenguaje de la clase del poder* y las ideologías dominantes lo que había *conquistado* el cine, mientras que con el sincrónico, es *el cine el que conquista* la palabra, toda la palabra, la de unos y otros, la de los obreros y la de los patrones.

14.

Pero este progreso técnico no hacía inutilizables o perimidos los otros procedimientos, a diferencia de lo que sucedía con el sonoro/mudo.

Y no solamente no los anulaba, sino que incluso no los podía *reemplazar*, ni completamente, ni parcialmente. *Las técnicas del directo no les convienen ni a la industria ni a la estética del cine de re-presentación*. El directo no permite filmar las mismas cosas que el no-directo de una manera mejor y nueva: permite filmar *otra cosa*, le abre al cine un nuevo horizonte y le hace cambiar de objeto, y de esa manera, de función y de naturaleza.

El directo deja en su lugar el cine tal como se hacía y continúa haciéndose desde el sonoro. Sus técnicas no se adaptan ni a la finalidad, ni a las prácticas ni a los contenidos del cine clásico (llamémoslo así para simplificar), y en consecuencia no le interesan a ese cine, ni por consecuencia a la industria que se/lo alimenta. El cine coloca el directo en los márgenes, dedicado a sus sub-productos: la televisión en sus comienzos, cine documental y educativo, cine publicitario, etc.

15.

Incluso la difusión del cine directo encuentra *resistencias* de parte de todas las instancias de poder en el cine. La industria del espectáculo no alienta de ninguna manera técnicas más económicas que las que se están utilizando: fabricantes de película y de cámaras, laboratorios, etc.; los sindicatos de los técnicos, hostiles a equipos menos numerosos; las castas técnicas, horrorizadas por la mayor facilidad de utilización de los nuevos instrumentos, que los pone al alcance de mayor cantidad de gente, y que vuelve inútiles los sistemas de iniciación, de formación, de jerarquización y de control de los técnicos cinematográficos; y finalmente los poderes públicos que temen, con razón, no poder controlar fácilmente el cine, en tanto agente ideológico, a partir del momen-

to en que no está más sometido al dinero, y puede entonces ir por todas partes, filmar todo, con menor costo, más discretamente.

Liberado de las cadenas capitalistas, liberado de la doble precaución del guión y del estudio, como del control suplementario posterior, en el estreno en salas comerciales, entonces el cine se hace peligroso. O al menos puede serlo.

Así el cine directo permite considerar el sistema industrial/comercial del cine como un sistema represivo: el ciclo económico tiene una función política, el control ideológico del cine se esconde y se ejerce a través de las presiones económicas. El directo escapa a ese círculo vicioso. No sorprende entonces que la búsqueda estética tenga un valor político.

16.

Estas censuras económicas/ideológicas contribuyen a mantener el directo en los *márgenes del cine*. Pero colocándolo fuera del juego comercial, alejándolo del circuito de las salas, no logran matarlo: lo obligan a *desarrollarse* en una cierta clandestinidad. Rechazándolo por razones políticas, le dan una razón de ser política. Así los cineastas-pioneros que lo practican, son llevados, -y obligados-, a interrogarse sobre la naturaleza política del cine directo.

Condiciones de trabajo y presiones económicas hacen que *el directo esté en una situación política*, aun cuando los films que lo practican no quieren ser, ni son, en primer lugar films políticos.

Gracias al directo el cine retoma aquella función política que le asignaban Eisenstein y Vertov. Termina el eclipse. Con el directo, la alienación deja de ser tanto la condición como la función del cine.



17.

Privado por el sistema de toda tentación de “aburguesamiento”, el directo se desarrolla de alguna medida salvajemente: es aquella parte del cine en la que el cine se inventa a medida que se hace: los cineastas son cameramen y los cameramen cineastas. El bricolaje técnico-estético suple las lagunas de la industria y la falta de tradiciones. La experimentación se desarrolla como en ninguna otra parte, en las relaciones imagen/sonido, documento/ficción, palabra/montaje. Se abandona a los actores y comienza una de las aventuras capitales del cine moderno (recomienza la aventura del mudo): debido a este ascenso de los no-actores, de este triunfo de los no-profesionales, que por otra parte demuestra la incapacidad de las vedetas y la preeminencia de desconocidos, sólo hay personajes: del film o de la vida, de lo “real” o de la “ficción”. Un nuevo vínculo une el cine y la vida, los reúne y los articula en un único lenguaje: la vida ya no está “representada” por el cine, que ya no es más la imagen, o el modelo, de la vida. Juntos se hablan, y se producen por y en, esa palabra que intercambian.

Tantas rupturas en tantos planos (técnico, estético, económico, ideológico) con los modos de fabricación y utilización del cine clásico, confirman que se está produciendo una revolución por el directo. Pero ¿acaso se puede hablar de una revolución similar a la del sonoro, tratándose de este cine marginal, hiperespecializado, practicado casi clandestinamente por, finalmente, pocos “verdaderos” cineastas?

18.

La existencia del cine directo obliga al cine a re-definirse: el cine directo parece haber actuado sobre el conjunto del cine, como una especie de revelador. En la diferencia que tiene con el directo, se inscribe para

el conjunto del cine una doble modificación: de naturaleza y de función.

A partir del momento en que, por el directo, el cine se articula con la vida según un sistema no de re-producción, sino de producción recíproca, al mismo tiempo (Perrault, Rouch), el film es producido por, y produce los, acontecimientos y situaciones. Debido a esta doble articulación, constituye su reflexión y su crítica: su lenguaje. A partir de ese momento la otra parte del cine (la más grande), donde mil definiciones y contradicciones parecían inextricablemente entremezcladas, se reunifica en una única definición, reduciéndose a una sola dimensión: representación. Juego socialmente codificado en vista de la constitución de un espectáculo paralelo a la vida; y en esta superposición, eliminándola. Substituye a la cosa su re-constitución.

Pero esta representación está siempre (más o menos) manipulada por la ideología dominante, tanto a nivel de su fabricación (y no solo económicamente, sino por el juego de las convenciones sociales que comporta, que constituye todo relato), como a nivel de su utilización, como espectáculo.

En parte al menos, el cine directo escapa a esta triple dependencia ideológica (economía, convención, espectáculo). Más todavía: *él manipula la ideología*, es productor de sentido político.

19.

La división entre directo y no-directo separa entonces estética e ideológicamente lo que es producción de lo que es representación, lo que es transformación de lo que es transposición. Pero esta división, aunque sea categórica, a medida que nos acercamos al cine contemporáneo, aparece cada vez menos nítida. Como si se asociara eso que está separado, como si se mez-

clara lo diferente. El cine directo ha (conta)minado el cine de representación, lo ha modificado por influencia o por contacto. Es sobre todo por este efecto de proximidad que se ha producido la revolución del directo.

20.

En primer lugar en el plano económico: los cineastas “independientes” (grosso modo = los “autores”, los jóvenes cineastas), más o menos rechazados (o no aceptados) por el sistema comercial, recurren cada vez más a las técnicas más baratas del directo: ya sea (algo todavía raro) que filmen en 16mm., como que (más frecuentemente) filmen con equipos reducidos, con equipamiento de reportaje, en decorados naturales y sin vedetes, y aún sin “actores”. La utilización de procedimientos del directo en el cine de ficción, no orienta el directo hacia la ficción, sino más bien lo contrario. En el plano estético las técnicas del directo abren un nuevo dominio formal (y también temático,

como hemos visto), una zona franca de experimentación y de invención, de manipulación de las relaciones sonido/imagen, vida o documento/ficción, azar/estructuras, cuyas posibilidades aparentemente infinitas de variaciones y combinaciones (que veremos en la segunda parte), interesan cada vez más a los cineastas. En el plano ético: el problema del rol del cine en la sociedad y su función política, ocultada durante tanto tiempo, se plantea nuevamente como algo esencial. La revolución del directo ha modificado perspectivas que habían sido ya modificadas por la llegada del sonoro (el sentido primero de revolución es una rotación completa: en este caso vuelta completa del cine sobre sí mismo), y entonces se encuentran, después de este giro, que fue al mismo tiempo vuelta y rodeo, ciertos avances en la práctica y la teoría del cine mudo: especialmente respecto al rol motor del montaje, a la importancia de la manipulación, y a los alcances políticos del cine.

Jean-Louis Comolli



Segunda parte

21.

¿Qué significa el uso del cine directo que hacen cineastas cada más numerosos? ¿De qué manera, y por qué el directo hoy no solamente surge en el seno de ciertos films “de ficción”, sino que también se pone al servicio de la ficción, convirtiéndose en su instrumento, quizá su instrumento privilegiado? En la primera parte de este texto, partíamos de una simple constatación: que algunos de los films clave del cine contemporáneo, de **L'Amour fou** a **Partner**, de **La coleccionista** a **Faces**, de diversas maneras toman (y hacen más que tomar, utilizan de manera productiva) técnicas y métodos del cine directo, y de este modo experimentan las condiciones y las posibilidades de una “superación” (o de una modificación, de un cuestionamiento, de una alteración más o menos grande) del sistema de representación tal como tradicionalmente lo determina todo cine de ficción.

Esta constatación nos permite plantear algunas cuestiones: 1. en cuanto a la definición del cine directo, y la diferencia (o las diferencias) entre directo y no-directo; 2. en cuanto al rol de revelador que cumpliría el directo en relación a las contradicciones y límites del no-directo (función teórica del cine directo); 3. en cuanto a las condiciones de aparición, de constitución, de desarrollo, de práctica del directo en la historia y el movimiento del cine (función política del directo).

Decíamos, al pasar, que el cine directo es siempre un cine de manipulación, y que en ciertos casos límite (**Usines Wonder**, **La Rosière de Pessac**), la accidental o voluntaria supresión o reducción de la manipulación produce efectos sorprendentes, opuestos al principio documental de estos films: un irresistible deslizamiento del documento – cuando no está controlado por una manipulación- hacia lo ficcional,

un giro de lo “vivido” hacia lo “ficticio”, lo que hace pensar que en el cine directo el simple hecho de filmar acontecimientos “reales” no produce automáticamente una impresión de “realismo”, sino que, por el contrario, todas las operaciones estéticas (que debido a que manipulan la materia fílmica, suponen una disminución de realidad), todo el juego de manipulación, es lo que produce la impresión del “documento puro”, como efecto y como fortaleza del artificio.

22.

Esta observación señala lo arbitrario que sería trazar una frontera estricta entre directo y no-directo. Lo que fácilmente, en el plano de los conceptos, puede oponerse, separarse, establecer diferencias y comparar, en las obras particulares puede, no digo confundirse, pero sí valer simultáneamente, intercambiarse en un proceso de reciprocidad que relativiza y de alguna manera pervierte los términos de la dualidad. “Ficcional” y “documental” no son ni antinómicos, ni impermeables el uno al otro. E incluso en la medida en que, sea directo o no, siempre se trata de cine, todo lo que muestra el film es ficción, ficción de la ficción o ficción del documento. “La obra es un tejido de ficciones y no contiene, hablando propiamente, nada de verdadero. Sin embargo, en la medida en que no es ilusión pura, sino mentira comprobada, necesita ser tomada por verídica: no es una ilusión cualquiera, sino una ilusión determinada” (Macherey). En el film *también* la ficción es tan verdadera como el documento; recíprocamente el documento es tan “verdadero” y tan “falso” como la ficción: valen lo mismo en el film, en realidad valen según cómo se los usa, valen lo que hace de ellos “la ilusión determinada” que es el film.

Si distinguimos en un film, la ficción del documento, es por una parte sin perder de vista que uno y otro son tributarios de una misma “realidad” (o “irrealidad”) fílmica, y por otra parte apuntando no a la verdad o falsedad de su naturaleza (dado que esta naturaleza, para la ficción y para el documento, es cinematográfica), sino al efecto que producen, la impresión que generan, no independientemente el uno del otro (en un absoluto que sería el de la lógica, y no el terreno de la obra), sino precisamente en su relación, en sus valores de contraste o de intercambio.

Es la función del documento para la ficción, de la ficción para el documento, lo que hay que estudiar. O mejor: cómo se interpelan, se *producen*, el uno al otro, como repercuten y se reenvían la doble dimensión, mentirosa y verídica, del film.

23.

Esto quiere decir que a medida que se progresa en el análisis de la interacción entre directo y no-directo, la noción de especificidad del cine directo, desaparece. Esa desaparición del horizonte teórico corresponde a lo que se produce en la práctica actual del cine: las diferentes técnicas del cine directo (desde los medios materiales a los métodos de filmación pasando por la utilización de actores no profesionales, y la producción de acontecimientos para ser filmados por el propio film), que son toda su “especificidad”, sirven tanto para filmar ficciones como documentales. El rol importante, la responsabilidad teórica y política que le asignamos al cine directo en la primera parte de este estudio, no puede funcionar plenamente sino en función del cine entero, en relación con el no-directo, y no solamente en relación a sí mismo, como una de sus técnicas, que no prevalecería sobre las otras téc-

nicas utilizadas en razón de una calidad immanente, de una virtud natural específica, sino a causa de sus posibilidades (incluso de sus defectos) instrumentales, productivas. Toda la especificidad del cine directo reside en sus técnicas (medios, métodos, instrumentos): se define a sí mismo como una técnica.

24.

La ilusión de una especificidad diferente del cine directo, se debe sin duda a las circunstancias del desarrollo de ese cine (ver los puntos 13, 14 y 15): de la “edad dorada” del gran cine ruso mudo hasta nuestros días, la evolución del cine parece haberse realizado según una inmensa elipse, y el directo resurgiendo después de haber estado oculto unas decenas de años, durante las cuales se lo redujo al sub-empleo por las diversas escuelas documentales, pero también desarrollado técnicamente, fortificado, a causa de esta marginación, en sus determinaciones políticas, protegido por una censura que quería protegerse de él, al mismo tiempo mantenido y perfeccionado en su aislamiento. Así podría pensarse en una visión de la historia del cine que iría del directo (Lumière y Méliès, Vertov y Eisenstein), al directo (Rouch, Perrault, Godard, etc.) pasando por la ficción... Pero esta perspectiva teleológica tiene el inconveniente de plantear el directo como el fin del cine, reintroduciendo en la definición del directo elementos de una concepción idealista/teológica del cine: habría *una* verdad del cine, un estado natural o de perfección hacia el cual más o menos pertinentemente y perfectamente tenderían todos los films... términos y temas que precisamente la práctica del cine directo ha expulsado de su teoría.



25.

Más todavía: no solamente el cine directo no es un *cierto estado* (o Estado) del cine que podría ser considerado su absoluto, su ideal, sino que tampoco se puede definir el directo como “un cierto estado” en la medida en que lo que caracteriza al directo no es la sumisión del cine a las cosas, o la búsqueda de la mayor transparencia posible frente al mundo, sino todo lo contrario (ver los puntos 4, 5, 17 y 18): la recíproca modificación del cine y del mundo, la extrema manipulación de los elementos del cine-mundo. El directo no es el lugar donde se fijan sentidos o formas: es el lugar de gran inestabilidad, de una incesante experimentación, con lo que eso significa de tanteos, cambios, sorpresas, paradojas. *El directo es el lugar de la fabricación del cine*: en la fabricación de todo film (y de toda ficción fílmica) hay un momento que pertenece al directo. De la importancia que se da o se niega a este momento (momento de la verdad para el film) depende que se supere o no el sistema de representación.

26.

Tomemos un ejemplo precisamente en un caso en el que parecería no haber la menor huella de ingerencia del directo: en el cine de Miklos Jancsó. (¿Pero acaso no era dónde no debía aparecer, en **La Rosière de Pessac**, por ejemplo, que, pasando por el documental, aparecía la ficción?)

En los films de Jancsó, y más precisamente en **Silencio y grito**, en el cual el “sistema” funciona de la manera más clara y más rigurosa, todo: actores, post-sincronización de los diálogos, importancia acordada a la “puesta en escena”, como puesta en funcionamiento de complejos movimientos de cámara y desplazamiento de los actores, predominio de elementos plásticos (encuadres, contraste blanco/negro), el

propio proyecto del film como trabajo con las huellas-pretextos históricos para orientarse hacia la metáfora, todo conduce a alejarse de los métodos inmediatos del cine directo. Alejamiento dificultado, sin embargo, por las modalidades de la filmación, por la relación de la acción filmada, con el guión o proyecto del film, y por la relación de la cámara con la acción que está filmando.

Sabemos que Jancsó, la mayoría de las veces, no prepara, ni prevé, ni dibuja sus tomas. Las filma.

Es decir que la acción que se filma no es algo que pre-existe a la filmación: le es estrictamente contemporánea, ya no es una acción *que se filmará*, sino una *acción filmada*.

27.

Se elige un decorado: el patio de una granja, por ejemplo. En ese decorado habría mil maneras de filmar escenas equivalentes a las que filma Jancsó: es decir que el decorado no supone nada pre-determinante para el film, más allá del hecho de ser el decorado del film. No “expresa” nada por adelantado y por sus propios medios, no anticipa nada sobre el film, sobre lo que el film hará de él.

En ese lugar se instala Jancsó, y la cámara, vías del travelling, técnicos, actores.

El guión (las pocas páginas que son oficialmente el guión, y que de todas maneras no dan indicaciones imperativas, ni precisiones formales) es dejado de lado *definitivamente*.

En función de la disposición y de las coordinadas espaciales del decorado (largo, ancho, profundidad, ángulos, configuraciones), Jancsó instala tal o cual travelling: de derecha a izquierda o de izquierda a derecha. Hasta ahora ninguna de estas operaciones:

elección del decorado, arreglo de los travellings, es productora del menor “sentido”. Nada “se ha producido” antes de que la cámara entre en juego.

28.

La escena se *ejecuta* como un ballet: sobre todo no se regula independientemente, previa a su filmación, sino durante el propio rodaje, mediante ese rodaje. Instalado en el carrito del travelling, al lado del fotógrafo, Jancsó dirige –imperativamente– al mismo tiempo que se registra la imagen y la escena, los desplazamientos juntos o separados de cámara y actores-personajes: entradas y salidas de campo son producidos *a la vez, al mismo tiempo*, por los desplazamientos de la cámara y los movimientos de los actores. Idas y venidas, encuentros y separaciones de los actores-personajes entre sí, y entre ellos y la cámara, se efectúan simultáneamente con su filmación, o puede decirse que son efectuados por esa filmación.

La acción, entonces, no es lo que condiciona la fabricación del film, sino que por el contrario es la consecuencia, el producto de esta fabricación.

La división tradicional entre “acción que se filma” y “acción de filmar”, se resuelve en la “acción filmada”. No solamente el rodaje del film es contemporáneo del acontecimiento filmable, sino que es él mismo, ese acontecimiento, y entonces, se filma a sí mismo. No hay un “mundo pre-fílmico” (sea reconstituido o “verdadero”, inmediato, sin modificar), frente al cual el cine se colocaría, y del cual obtendría el film, sino exclusivamente un mundo fílmico, producido por el film, y en el film, simultáneamente y conjuntamente con la fabricación del film.

Y esta contemporaneidad del film consigo mismo, del film como acontecimiento y del film como regis-

tro, está acentuada –duplicada– por el hecho de que las órdenes dadas por el cineasta durante el rodaje, para que el propio rodaje se haga, tanto a la cámara como a los actores (“a derecha, a izquierda, avancen, retrocedan, entren, salgan”, etc.), órdenes cuya función es organizar, “en vivo”, tanto la trama de los acontecimientos del plano, como sus modificaciones espacio-temporales, y cuyo juego de signos y de sentidos son la base, constituyen lo esencial de los diálogos posteriormente sincronizados. Órdenes del cineasta a la cámara y a los actores, órdenes de un personaje a los otros, tienen la misma formulación y la misma función: organizan el plano como acción. Nuevamente tenemos el film que se filma, que se ordena a sí mismo por medio de esta palabra ordenadora que forma un todo con él, y cuyo eco repite.

29.

En la primera parte de este texto hablábamos del fenómeno de interproducción del acontecimiento y del film, como uno de los principales aportes (estético, teórico, político) del cine directo. Se trata más que de una convergencia, en el plano de la concepción/fabricación del film, de elementos del cine de ficción y del cine directo, y la prueba está en el hecho de que Jancsó, precisamente, no utiliza ninguna de las técnicas específicas del cine directo. *Se trata entonces de una cierta práctica del cine de ficción equivalente a una cierta práctica del cine directo*. Asistimos, en realidad, a la producción *en directo*, de una ficción cinematográfica.

(El argumento según el cual el hecho de que Jancsó no filme con sonido sincrónico haría abusiva toda analogía entre su sistema y el cine directo, se derrumba a partir del momento en que los diálogos del



film, como vimos, no son otra cosa que el eco, en la toma, de las órdenes e indicaciones que producen el plano, órdenes que son inevitablemente sincrónicas con el plano.)

Así vemos que, aun cuando por razones estilístico-técnicas, el directo parece “rechazado” por el film de ficción, puede suceder que la ficción funcione “como” el directo. Esto es algo que vendría a hacer desaparecer todavía más todo rastro de una frontera entre directo y no-directo, y entonces podemos pensar simplemente que el *directo es sólo una de las formas de ser del no-directo*.

30.

Porque todo el cine, si podemos decirlo, es “no-directo”. La imagen cinematográfica es precisamente una “imagen”: si se la proyecta, es “espectáculo”. Habría que decir, en consecuencia, que el único cine que hay es el cine de la representación. Pero esta fatalidad de la representación está más o menos agravada, o atenuada, por las modalidades de fabricación del film. En los films que pertenecen a lo que llamo “sistema de la representación” (y que son la gran mayoría de los films hechos siguiendo el modelo de Hollywood), esta fatalidad está duplicada, multiplicada, por la cascada de etapas sucesivas de la fabricación del film, donde cada etapa es la representación y la reproducción de la precedente. Así el proyecto del film se repite en el guión, en el guión técnico, en los ensayos, que se reproducen en el rodaje, cuya reconstitución realiza el montaje, siendo la post-sincronización el cierre del ciclo de representaciones.

Tal proceso de duplicación, lejos de permitir (como se podría pensar), nuevas y decisivas intervenciones en cada etapa diferente, impone por el contrario la

más extrema autofidelidad (so pena de ver derrumbarse el edificio entero: un ejemplo son los montajes realizados por los productores,) y no permite sino pequeños retoques y variaciones. Cada nueva operación será en realidad una *falsa operación*, un casi mecánico recomienzo de la etapa precedente, imitativa y no productiva. Un trabajo cien veces recomendado, pero que no será cien veces modificado, sino cien veces ratificado, copia de sí mismo.

Esta duplicación de este mundo y de esta “realidad”, aun cuando sean mediatizados por un guión, que también les pertenece, significaría el aval de la ideología, su consolidación y su perpetuación.

31.

Podemos pensar que el cine, a través de diversos cineastas, ha intentado muchas veces escapar a esta trampa de la representación perpetua. Contra la difusión y la dominación de los modelos de Hollywood, ha habido una especie de tentación del “directo” (vaga, informulada) que se manifiesta en dos planos: reduciendo el número de operaciones de fabricación del film (supresión del guión, improvisaciones, etc. que iban a concluir en las primeras experiencias de cine directo ficcional: **Sombras, Rouch**), o mediante la reintroducción de cierta productividad en estas operaciones (resurrección del montaje), y la reducción de la falsa inocencia de la representación por la ficción de esta representación: así se vio, en Hollywood o en otras parte, film que tienen como objeto un espectáculo ya constituido, teatro o show, incluso films.

En muchas comedias musicales (**The Band Wagon**, de Minelli es el prototipo), en **La carroza de oro, La regla del juego**, en muchos films de Bergman, en **The Patsy**, de Jerry Lewis, etc., el fenómeno de la



representación forma parte de la ficción del film, es uno de sus motores dramáticos. Y con este detalle: al principio del film ya hay representación de la representación, lo que produce un efecto, si se puede decir, de “franqueza”. El film se designa, por no decir se denuncia, como ilusión, como reconstitución, como espectáculo, como lo que es. Aparece la confesión de cierta mala conciencia del espectáculo a ser espectáculo (de ahí, sin duda, esta extendida e inagotable fascinación por el tema del teatro). Pero también la representación confiesa serlo, y se toma como tema explícito, y *se filma*, y esta representación de la representación (el film) se convierte en directo. Filmar un espectáculo es efectivamente hacer reportaje, reintroducir documental en la ficción.

32.

Si la ficción es ficción de la representación, si es filmada como directo, si el espectáculo se convierte en documento, los efectos de inversión y de contraste que habíamos encontrado en algunos films del cine directo, no pueden sino entrar en juego. Designado como tal, comprobado en su facticidad, el espectáculo en la ficción va a jugar el rol de reordenador, haciendo aparecer esta ficción como más “verdadera” que él, otorgándole una dosis de autenticidad aún más grande, dado que se presenta como auténtico espectáculo.

Cuanto más el espectáculo es designado como espectáculo (dado que la autenticidad, la “realidad” de un espectáculo es su artificiosidad), más el resto del film aparecerá verídico. Es debido a este proceso de contraste que las comedias musicales tienen el poder de emocionar en la fantasía, y seguir siendo creíbles en el seno de los delirios. Este mismo proceso

es explorado, y es lo que hace funcionar, a **La carroza de oro**: la “vida” y el “teatro” intercambian sus valores, todo es representación, y el espectáculo se traiciona, y finalmente triunfa.

33.

La culminación de esta dialéctica representación/representación de la representación, espectáculo ficcional y ficción del espectáculo, es **L'Amour fou**, de Rivette. Es una culminación porque en ese film el espectáculo representado, la ficción de un espectáculo, es *efectivamente* filmado en reportaje, en cine directo. Todos los ensayos de **Andromaque**, se sabe, han sido filmadas por un equipo de directo (dirigido por Labarthe, y esta es una ocasión para homenajear, a quien, en la serie de filmaciones para **Cineastes d'Aujourd'hui**, practicó la perversión mutua del documento y la ficción, dado que fragmentos de films de ficción adquirirían el estatuto de “documentos” y las entrevistas a los cineastas, el de relatos y ficciones abiertas a todos los fantasmas). A su vez, este equipo que filmaba en 16 mm., era filmado por la cámara de 35 mm. que tomaba a su cargo la ficción del film.

Se opera así una transformación muy sutil: dado que el espectáculo es filmado en directo, está representado a la vez como espectáculo “real” y como documento bruto (debido principalmente al grano de la imagen 16 mm.), y se carga y se descarga alternadamente en “efecto de realidad”, y es afectado, por fases, de ese coeficiente de autenticidad del que habíamos hablado. El efecto de contraste juega no solamente entre el espectáculo-en-la-ficción y la propia ficción, sino ante todo en el interior de la representación del espectáculo: por una parte se muestra filmándose, se designa como espectáculo y entonces (como en las



comedias musicales), es un orden mentiroso, de “no-realidad”. Por otra parte y simultáneamente, puesto que es filmado en directo, adquiere una “realidad” inmediata, bruta, que anula su carácter ficticio, que constituye la autenticidad del espectáculo. A la verdad del espectáculo como facticidad, se substituye una verdad del espectáculo como acontecimiento.

El efecto de contraste juega entonces a contrasentido: son las escenas del no-espectáculo (vida cotidiana, departamento, peleas de la pareja, escenas de soledad), las que son dotadas de cierta facticidad, comparando con el fuerte coeficiente de realidad de las escenas del teatro. La ficción se designa como ficción, la “vida” como ficticia; el teatro es despojado de toda artificiosidad, y el artificio pasa a la “vida”: todos estos fantasmas transferidos de la representación de la obra a la de la vida.

34.

Volvamos al problema de la imagen como “doble” del “mundo” y veamos lo que dice Macherey: “La imagen absolutamente conforme al modelo se confunde con él y pierde su estatuto de imagen: sigue siéndolo por lo que la separa de eso que ella imita.”

Marcelin Pleynet, constatando la naturaleza duplicadora de la imagen cinematográfica, reprocha al cine que, siendo el “doble del mundo”, es un cómplice natural de su ideología. No haciendo otra cosa que “reproducir” la realidad, el film coincidiría con su ideología, o al menos se cargaría de ella.

La imagen cinematográfica en tanto tal reproduce mecánicamente sólo una fracción del mundo: precisamente la que designa la cámara. Este proceso de selección no supone modificación de la parte elegida del “mundo”, pero puede decirse que ese fragmento

de realidad, a partir del momento en que la cámara lo designa para ser filmado, ya no es igual a sí mismo, sino igual a él más la cámara. Es este “desfasaje” lo que hace que la imagen no sea exactamente su modelo. Pero ese desfasaje no impide a la imagen, aún no siendo exactamente conforme a su modelo, serle “fiel”, representarlo sin transformarlo realmente, y siéndole sumisa.

Por otra parte un film no es sino rara vez una serie de imágenes cinematográficas: es el producto de cierto *trabajo* que opera sobre las imágenes como material de base, pero también sobre los sentidos, ritmos, figuras, etc.

Es, entonces, en el plano de las modalidades de la representación que se producirá o no la duplicación del “mundo”, (machacando su ideología) o por el contrario su transformación, produciendo un sentido nuevo. (Ver el punto 30.)

El “sistema de representación” repite, en sus reproducciones en cadena, el fenómeno de la duplicación mecánica de la “realidad”, repitiéndolo antes que nada en el estadio del guión, que se ofrece como modelo del film, mientras que en casi todos los casos es la expresión no de un “autor”, sino de una ideología, dado que no es una obra acabada, ni film ni novela, y que nadie habla en él, salvo la “vida”. Lo que ese “sistema de representación” no puede hacer: destituir al mundo como modelo del film, privando así al film de todo “modelo”, el cine directo sí puede hacerlo.

35.

Efectivamente en el cine directo, y esto vale tanto para los documentales (Leacock, Eustache, etc) como para las ficciones (Perrault, Rouch, Cassavetes, Baldi), la filmación no es el momento de una repeti-

ción, de una reconstitución de la “realidad”, ni de la selección en el interior de una realidad pre-filmica, como sucede en el cine de representación, cuando se escribe un guión, sino una *acumulación*: muchas veces sin “programa” fijo se imprime una gran cantidad de película cuyo destino no está determinado, ni conocido. Se trata de imágenes de la “realidad”, de acontecimientos filmados, pero son en alguna medida imágenes flotantes, sin referente, desprovistas de toda significación firme, abiertas a todos los destinos. Por el contrario es durante el montaje (verdadero “rodaje” del film, momento real de su fabricación, y por eso no creo en el famoso “contacto” con la “realidad” que Marcovelles menciona como base del directo), que se opera no solamente la elección, la puesta en orden, la comparación de las imágenes, sino sobre todo la producción de sentido.

En el cine directo, si se quiere, el acontecimiento filmado no preexiste al film, al rodaje, sino que es producido por él. No se puede entonces hablar de una “realidad” extraña al film, de la cual el film sería un

imagen, sino de un material filmado que es toda la realidad con la cual el film debe trabajar. El montaje parte de este material filmado, de la misma manera que el guión-rodaje de un film clásico parte de la “realidad”. Es de la manipulación de este material que surgen el film y la “realidad” de la que trata. Rechazando toda forma o significación apriorística, toda pre-determinación, no queriendo reproducir las cosas “tal cual son” (como sí lo pretenden el guión del film o el guión de la vida: la ideología), sino queriendo transformarlas, haciéndolas cambiar de sentido, y de relaciones; haciéndolas pasar de un estadio informe no-cinematográfico, al estadio de la forma cinematográfica, el directo se presenta, en los mejores ejemplos, no como modelo, sino como *práctica* del cine.

(Continuará)

[A pesar de este “Continuará” que termina la segunda parte de “La vuelta por el directo”, esta es la última parte de este texto de Comolli]

