

iosseliani/
morris/ leacock

- iosseliani/ morris/ leacock

Raúl Beceyro

Sobre Otar losseliani

EL HILO DE LA NARRACIÓN

El acontecimiento más importante de la edición 2003 del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires fue la Retrospectiva de Otar losseliani. En esa ocasión se mostró el film más reciente de losseliani: **Lundi matin**, de 2002. Desde entonces losseliani sólo ha hecho dos films: **Jardines de otoño**, en 2006 y **Chantrapas**, en 2010, es decir un film cada cuatro años.

En el 2003, entonces y gracias al BAFICI, se pudo ver los films de losseliani que uno no había visto (los cortos de sus comienzos; varios films de los 90), lo que significó no solamente llenar los lugares vacíos en una figura hecha en un mosaico, sino también contemplar la evolución del cine de losseliani y advertir algunos rasgos sorprendentes.

Lundi matin, en aquel entonces su último film, era la culminación de su cine y suponía por un lado la continuidad de algunos procedimientos utilizados en los films anteriores, y por otra parte la ruptura en ciertos aspectos centrales.

La continuidad: como en sus films anteriores, losseliani narra su historia enlazando los diferentes elementos de una manera muy trabajada, uniéndolos incluso en el interior de un mismo plano. Por ejemplo: el auto de Vincent se dirige a la estación de tren para ir a la fá-

brica donde trabaja, y sale de cuadro mientras, en la misma toma, se muestra al vecino, que sube al tractor para ir a trabajar al campo. Y así continuamente: no hay ninguna toma que se limite a contar algo, y a dejar para el plano que viene, lo que sigue. En el mismo plano, en una construcción muy elaborada, losseliani va desplegando sucesivas etapas de la narración.

De esta manera, losseliani desarrolla, me parece, incorporándolas y superándolas, dos nociones que constituyen la base, una del cine clásico, la otra del cine moderno: lo que podríamos llamar “el plano justo” y el plano-secuencia.

Veamos por partes. El cine clásico busca el plano adecuado a la situación que está narrando. Mediante una serie de decisiones tomadas en el momento de la filmación, y que tienen como base el trabajo previo, en el guión, el cineasta pone la cámara en el “mejor” lugar (con la mejor altura, el mejor plano, el mejor movimiento de cámara, la luz más adecuada, etc.). Ese “plano justo” es el encargado de narrar ese momento y luego da paso a la toma que sigue, el otro “plano justo” que va a seguir narrando, de la mejor manera, el fragmento siguiente. Esto es lo que, en lo que concierne al plano, a la toma, define el cine clásico.

En una ocasión Godard dijo, refiriéndose a los realizadores tipo Spielberg, cuya incompetencia e impericia lo irritan, de la misma manera que deberían irritar a todo espectador inteligente, que esos cineastas de hoy, “no saben” contar, mientras que los cineastas clásicos, como Ford, Hawks o Lang, “sí sabían”. Ese saber descansa, quizá, en la adecuación del plano a lo que se está narrando. El plano no es producto de decisiones arbitrarias o azarosas, como sí lo es en el caso de Spielberg, no es el resultado de puras “ocurrencias”. El cine clásico trabaja sobre una especie de racionalidad y desnuda la ignorancia de esos cineastas de hoy.

Por su parte el cine moderno, en lo que se refiere a esta misma cuestión, el plano, la toma, aporta un elemento fundamental, que lo define, el plano-secuencia. En su libro sobre Orson Welles, el crítico André Bazin, que fue el primero en usar el nombre de plano-secuencia, dice: “La escena clásica, que está constituida por una serie de planos que analizan la acción según lo que el director quiere que nosotros percibamos, se resuelve aquí en un solo y único plano. El uso de la profundidad de campo en esa toma única, tiende a hacer desaparecer el plano en una unidad que podríamos llamar plano-secuencia”.

Mientras que el elemento definitorio del cine clásico, el plano justo, quiere desaparecer en el interior de la materia narrada, desdibujarse detrás de los hechos narrados, el plano-secuencia, con su énfasis retórico, contribuye a estructurar lo que podría llamarse, el plano de la narración. En el cine moderno la cámara “se ve”, en el cine moderno nada es “natural”.

Habría que aclarar, no obstante esta tajante diferenciación, que tanto el plano justo como el plano-secuencia, coexisten en el cine de hoy. El cine clásico, y su noción básica del plano justo, no desaparece con la lle-

gada del cine moderno. En lo que se refiere al plano, a la toma, no hay enfrentamiento o separación completa, entre clásico y moderno. Como en un palimpsesto, el gesto enfático del plano-secuencia está sostenido por el “perfil bajo” del plano justo. De esa manera puede advertirse el desarrollo (armónico o por rupturas, lo mismo da) de las distintas formas narrativas y descriptivas que varios directores vienen desarrollando desde hace cuarenta años. Después del plano justo del cine clásico, y después del plano-secuencia del cine moderno, llega el “plano múltiple” del cine de losseliani. Este plano múltiple incorpora tanto al uno como al otro, y los integra en algo que los excede.

En primer lugar losseliani trabaja el plano justo. La materia tratada existe en ese plano que, por encuadre y duración, narra de manera adecuada ese momento de la narración. Pero después, no sólo incorpora el elemento central del plano-secuencia, que es el desarrollo de toda la situación en una sola toma, sino que enlaza, en el interior del plano, la situación siguiente. losseliani une un plano-secuencia a otro plano-secuencia, pero aún así, y a pesar del gesto doblemente enfático de ese plano-secuencia al cuadrado, y gracias a esa resonancia del plano justo del cine clásico, que subyace en cada toma de losseliani, su gesto es mucho menos enfático. En el plano múltiple de losseliani el hilo de la narración serpentea ya no sólo de plano en plano, sino en el propio interior de cada plano. Para terminar este punto una aclaración. La noción de plano justo no agota el cine clásico, de la misma manera que el plano-secuencia no es todo el cine moderno. Me he limitado a tocar este punto, que es sin embargo central, en toda reflexión sobre cine clásico y cine moderno.

Lundi matin lleva al límite esa noción de plano múltiple que ya podía advertirse en las otras películas de

losseliani. Es en ese sentido la continuidad con su obra anterior, a la que permanece fiel. Pero hay otro aspecto, que es central en los films anteriores y que aquí resulta modificado, que muestra a un losseliani que no es principista: simplemente tiene principios. Quienes escriben en catálogos de festivales, al referirse a películas de losseliani como **Los favoritos de la luna**, hablan de “films corales”. Efectivamente en ese y en otros de sus films, losseliani despliega, en lo que se refiere a los personajes, una estrategia particular: no hay un personaje central sino que ese centro es ocupado sucesivamente por diferentes personajes. Esos personajes que son, en algún momento del film, “centrales”, son decenas, de ahí la sensación que se tiene de encontrarse ante un grupo numeroso de personajes reconocibles, que en cierto momento del film ocupan toda nuestra atención.

Hasta **Hogar dulce hogar** todos los films de losseliani eran corales (también podrían ser llamados multitudinarios) pero a partir de **Lundi matin** la situación cambia. losseliani dice “basta de films corales”, y el film sigue a Vincent, su personaje central, del principio al fin. Encontrará a diferentes personajes, pero será nuestro “personaje central”.

Por supuesto que quedan, en este film lineal, restos del film coral, o multitudinario, del cual losseliani es un especialista. Cada una de las personas que encuentra Vincent, por ejemplo el italiano simétrico a él, con quien va a comer “un asado” en la playa cerca al cementerio, y que luego acompaña a la fábrica donde trabaja, cuya apariencia es idéntica a la fábrica en la que trabaja Vincent (solo cambia el idioma en el que se enuncian todas las prohibiciones), resultan “muy” detalladas, se les presta mucha atención en el momento, aún breve, en que aparecen. El Conde italia-

no, que interpreta el propio losseliani, en una pincelada magistral, que veremos más adelante, es retratado de manera vívida, profunda, en tres o cuatro minutos. Pero **Lundi matin**, repito, no es un film coral, y en esa divergencia del modelo al cual pensábamos poder someterlo, vemos a un losseliani que, en el momento en que ya lo teníamos digerido, asimilado, se nos escapa, con una voltereta y una sonrisa.

La retrospectiva losseliani del 2003 permitió completar la información que se tenía sobre él, y así poder darse cuenta, por ejemplo, que un gag de **Fundición**, un corto hecho en la Unión Soviética, es retomado, tal cual, 38 años después en **Lundi matin**: una especie de tubo-ventilador es usado por el obrero de la fundición rusa de 1964 y por el obrero francés del 2002 para secar las camisas empapadas en sudor. Uno puede sospechar que el ventilador ruso estaba ahí y que el ventilador francés fue colocado por losseliani.

Pasando de los detalles a las grandes líneas del cine de losseliani uno puede ver desplegada en sus films, la historia de su vida. En la Unión Soviética losseliani se forma realizando cinco cortos en los cuales ya puede verse el ojo de losseliani (y también su oreja: el sonido es en losseliani un elemento central; piénsese en las voces de las flores del corto **El canto de la flor**, cortometraje de 1959).

Luego, en diez años, losseliani hace tres largos de ficción (**La caída de las hojas**, **Era una vez un mirlo cantor** y **Pastoral**) y consolida una primera manera de hacer cine. Ese cine, a causa de algunas de sus características, tiene problemas con las autoridades soviéticas. losseliani piensa que esos problemas se deben a que sus films, si bien no son *antisoviéticos*, son *a-soviéticos*. Efectivamente en ellos el régimen político no tiene ninguna incidencia en los comporta-

mientos de los personajes, no existe. Son esos comportamientos individuales, son las individualidades el centro de esos films.

losseliani va en el 1982 a Francia y ahí se queda hasta el día de hoy. Ese cambio total de referencias lo obliga un poco a empezar todo de nuevo, y le lleva unos años volver a encontrar sus marcas. En 1984 hace su largo de ficción **Los favoritos de la luna** y en 1988 el documental **Pequeño monasterio en Toscana**. Estos son los años de adaptación de losseliani al nuevo medio (Francia en primer lugar, y luego otros países europeos, y otros continentes, como África, donde realiza en 1989 **Y la luz se hizo**, film que señala el final de su período de adaptación).

Luego viene la deslumbrante década de los 90, que inaugura **La caza de las mariposas** y concluyen **Hogar dulce hogar** y **Lundi matin**. En el medio, un poco aparte, los dos films del Ciudadano losseliani: el documental **Sola Georgia**, en 1994 y **Brigands. Capítulo VII**, de 1996, donde se advierte la indignación por la suerte corrida por su país, Georgia, y el odio que le producen Stalin, la Unión Soviética y el comunismo.

En 1994, entonces, losseliani realiza un documental de 4 horas sobre Georgia, su país. Son 2000 años de historia llena de sufrimiento. Los verdugos fueron sucesivamente griegos, romanos, mongoles, persas y turcos. Y finalmente, a comienzos del siglo XIX, los rusos, los grandes responsables de las masacres, culminadas por los bolcheviques.

La película tiene tres partes y cuenta con la ayuda de materiales diversos: imágenes de archivo, fragmentos de películas, entrevistas con políticos y artistas georgianos, la situación de la Georgia contemporánea (la de 1994), desgarrada por la guerra civil y las tentativas secesionistas de las minorías étnicas.

Un tema desarrollado en el film, y que tiene que ver con la propia existencia del cine de losseliani, es la relativa autonomía del Partido Comunista de Georgia, que le permite cierta originalidad. No hay más que ver las imágenes del macilento Breznev y las del jovial Eduard Schevernadze; un abismo los separa.

Esta originalidad de los dirigentes comunistas georgianos les permitió alentar un cine que, como el de losseliani, estaba lejos de la ortodoxia soviética. De ahí que por una parte films como los de losseliani pudieran filmarse en Georgia, pero por otra parte esos mismos films tuvieron grandes problemas en su difusión en la Unión Soviética.

Dos años después del documental sobre Georgia, losseliani filma en su país natal un largo de ficción: **Brigands. Capítulo VII**, directamente relacionado con su documental. A diferencia de todos sus otros films, nada de humor tiene losseliani para hablar de su Georgia natal. Tanto en el documental como en la ficción Stalin es tratado reiteradamente de ladrón, y su madre de prostituta. Curioso endurecimiento de un cineasta en cuyos films las prostitutas siempre han sido tratadas con delicadeza y destacando sus rasgos de humanidad. Ahora losseliani condena en bloque, desecha los matices, vocifera. Incluso la estructura narrativa de **Brigands. Capítulo VII**, con el final anunciado desde el comienzo, aparece como una estructura deliberada, premeditada. La rigidez y la exasperación se apoderan del conjunto del film.

Luego de sus dos films sobre Georgia, losseliani abandona el abismo georgiano, y encara sus dos grandes films: **Hogar dulce hogar (Adieu plancher des vaches)** y **Lundi matin**.

El gag más desopilante de todo el cine de losseliani está en **Lundi matin**. El Conde Italiano recibe la visita

de Vincent, que es hijo de un viejo amigo. Prepara rápida y eficazmente (se nota que no es la primera vez que lo hace) unas grabaciones para engañar al visitante, haciéndole creer que es él quien está tocando el piano y que luego, ante los vítores de vecinos y paseantes, sale al balcón a saludar. Todo eso es falso. La puesta en escena del Conde Italiano es aquí, como se ve, engaño, mentira, estafa, y curiosamente ese conde italiano tiene los rasgos del propio losseliani. El espectador puede quizá pensar que esa homologación entre puesta en escena y mentira, entre estafador y cineasta, es otra de las señales, risueñas y amargas que losseliani despliega, a lo largo y ancho del ese film extraordinario que es **Lundi matin**.

LA OBRA DE IOSELLIANI

Como los grandes cineastas que le son comparables (pienso en Cassavetes o en Kiarostami) la novedad del cine de Otar losseliani es absoluta: no se parece a nadie. La historia del cine se parece a una carrera de postas: un número (reducido) de artistas toman el cine tal cual está en un cierto momento, hacen films (y a veces una "obra", una especie de único, largo film), y cuando lo dejan el cine se encuentra ampliado, expandido en sus posibilidades.

Las novedades que aportan estos grandes cineastas pueden ser más o menos fácilmente perceptibles (las de Welles saltan a la vista, las de Lindsay Anderson permanecen secretas). No es un mérito que todos se den cuenta ni tampoco que nadie lo advierta; esto se debe a ciertas características de esa obra, según una lógica que no es la que determina su valor.

Nacido en 1934 en Georgia, una de las repúblicas soviéticas, Otar losseliani realiza allí a partir de 1958,

5 cortometrajes y 3 largos (**La caída de las hojas**, **Había una vez un mirlo cantor** y **Pastoral**). Desde 1982, cuando va a Francia, filma largometrajes de ficción y documentales, en diferentes países: Francia, Italia, España, Georgia, también en África, donde realiza **Y la luz se hizo**.

En la doble relación que losseliani tiene con el documental y la ficción, se encuentra, creo, el nudo de su obra. No solamente por el hecho de que filme tanto documentales como films de ficción, sino por la manera en que realiza unos y otros.

El documental, se sabe, difiere de la ficción por el uso de materiales diferentes y por la puesta en marcha de procedimientos diversos. El "estilo" documental tiene algunos rasgos característicos: la cámara excéntrica es uno de ellos. Mientras en la ficción la cámara ocupa el lugar central y todo está organizado para ella, en el documental, por el contrario, la cámara filma desde donde puede.

losseliani no se resigna a que las cosas sean así. En sus films numerosos personajes se cruzan, a veces en el interior del plano, y la historia que se viene contando se desvía, y se comienza a seguir otra historia. Pero esto, que es en principio más fácilmente aplicable al film de ficción, losseliani lo aplica también a sus documentales. El patio del monasterio, por ejemplo, en **Pequeño monasterio...**, es el decorado que los monjes atraviesan una y otra vez (el "olvido" del misal es remediado por la vuelta veloz de uno de ellos).

Todo sucede como en un film de ficción. Pero en esa ficción, a su vez, se introduce algún elemento incontrolado, como por ejemplo el marabú de **Hogar dulce hogar (Adieu, plancher de vaches)**. Este marabú, o el cocodrilo cabalgado por el personaje de **Y la luz se hizo**, o el caballo que pisotea la vajilla al co-



mienzo de **Los favoritos de la luna**, introducen en el marco controlado de la ficción un elemento “natural”, refractario a todo control.

Desechando así la comodidad de alguien “instalado”, losseliani busca en sus films, documentales o ficciones, algo que en principio parece imposible obtener. La búsqueda y el trabajo que losseliani realiza con las líneas generales de su cine, continúa con otros elementos más circunscriptos. El sonido, por ejemplo. Trabajando con criterios parecidos a los de Jacques Tati, la banda de sonido en losseliani está completamente “construida”, no depende para nada del sonido de la realidad. En el Plano General del frente de la casa (en el París de hoy) al comienzo de **Los favoritos de la luna**, todo el sonido de la calle ha sido “limpiado” y por momentos escuchamos únicamente el ruido de la puerta: nítido, deliberado. En varias situaciones del mismo film, la banda de sonido de planos más bien abiertos, se completa con alguna frase que pronuncia, en un primer plano de sonido, uno de los personajes que están en el cuadro. En el cine de losseliani, además, la palabra está utilizada muchas veces como “otro” elemento de la banda de sonido, y no por su significado. Los diversos idiomas que se oyen en **Pequeño monasterio en Toscana**, o los diálogos en el idioma desconocido y los escasos subtítulos de **Y la luz se hizo** recuerdan el uso de los diferentes idiomas que hace Tati en **Playtime**. El ritmo, además. Las ficciones de losseliani se desarrollan a un ritmo frenético. Las idas y vueltas de los personajes, con la eliminación de todo tiempo muer-

to (los personajes suben a un auto e inmediatamente arrancan), aluden a una especie de coreografía en donde lo que cuenta es el movimiento, los desplazamientos de los personajes, y no, nuevamente, el “significado” de esas acciones.

Teniendo como fondo ese tejido, ese “texto” de imágenes y sonidos, losseliani despliega lo que se podría llamar su visión del mundo. La liviandad de tono, su carácter jocoso se une, como en esos platos agridulces, a una visión negra del mundo y sus habitantes. Podría argumentarse que el concepto de clases está perimido, pero en los films de losseliani lo que hay son clases sociales. Los ricos (los de la ficción, pero también, extraordinariamente, los de los documentales, como en **Pequeño monasterio...**) son gente vacía, envarada, sin ningún rasgo de humanidad. Resulta obvio que la simpatía de losseliani se dirige a los marginales y a los pobres. En la media hora final de **Hogar dulce hogar**, donde losseliani despliega todo su escepticismo, toda la negrura de su visión de las cosas, hay “algunos” que se salvan, son los que se van lejos, que ascienden montañas en donde “no hay nadie” o que se adentran en la inmensidad del océano. Aquí, en tierra firme, en este “plancher de vaches”, no se salva nadie.

Y sin embargo, en este cine sin esperanza, por una transformación casi mágica, en la que el hecho de que sus propios films existan no es un dato menor, losseliani consigue, milagrosamente, que el espectáculo de un mundo condenado, constituya una especie de canto a la vida.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Numerosos autores afirman que vivimos una nueva edad de oro del documental, una era de redefinición y renovación. Desde los Estados Unidos, dos realizadores suelen ser considerados responsables de dicho renacimiento, dándole al documental una visibilidad para nada despreciable. Uno de ellos es Michael Moore; el otro, Errol Morris. Ambos comparten elementos en común, sobre todo en lo que respecta a la proyección masiva de sus films y la participación, ya sea visual o escrita, en la cultura popular de dicho país. Sus obras se encuentran marcadas por un sello personal particular, estilo que, desde sus primeras obras, ha servido al recambio estético y temático del cine documental en general. Por otro lado, ese mismo estilo ha marcado escuela, *normalizándose*, emulado y seguido por realizadores nóveles.

En las próximas páginas nos acercaremos a la filmografía de Errol Morris, una obra extensa que abarca tanto el cine, la televisión y la escritura¹, haciendo foco en aquellos elementos que propiciaron la mencionada renovación. En ese sentido, nos centraremos específicamente en su obra en el cine documental pero sin marginar los recorridos hechos en otros terrenos ya que, en cierta manera, su diversificada obra se complementa mutuamente.

Sus películas resultan poco conocidas en nuestro país. Con excepción de **The thin blue line** (1988) o **The fog of war** (2003), que fueron proyectadas en canales de cable, como también la serie para televisión **First Person** (2000) emitida en alguna oportunidad por el canal *Film & Arts*, y ediciones en DVD de poca difusión de **The fog of war** y **Standard Operating Procedure** (2008), el resto de su extensa obra permanece desconocida para el público local.

Los estudios de Morris oscilaron entre dos orillas: la música y la formación humanística. Siendo joven, estudió cello en el *Juilliard School* y armonía musical, en París, con Nadia Boulanger –maestra de Astor Piazzolla, Pierre Boulez y, también, de Philip Glass, estrecho colaborador musical en sus films. En la Universidad de Wisconsin se graduó en Historia, comenzando luego en Princeton estudios de posgrado en Historia y Filosofía. Entre sus maestros, tuvo a George Mosse y Thomas Kuhn (quien lo expulsó de su curso). Sin embargo, pronto abandonaría su carrera universitaria.

Encontrándose aburrido con los cursos de Filosofía en la Universidad de California, este hombre, nacido en 1948, descubriría su pasión por el cine y reemplazaría las aulas por la sala de la Pacific Film Archive. Primero se dedicó a programar, junto a su director, proyecciones; luego, decidió que su futuro estaba en el cine.

Antes de marchar por la ruta cinematográfica, ya vislumbró lo que serían algunas de sus marcas autorales: su interés por personajes excéntricos, obsesivos, marginales, y la pasión por la voz humana, el arte de escuchar y conversar. En un proyecto que ha quedado incompleto, a mediados de la década de 1970, logra entrevistar a los asesinos seriales Ed Kemper y Ed Gein, siendo este último quien sirvió de inspiración para la novela de Robert Bloch, *Psycho*. Sin suerte, comenzó en 1975 una película que también tuvo que abandonar.

Sin embargo, su vida cobrará un giro importante al conocer y trabajar junto a Werner Herzog, que se encontraba en Estados Unidos realizando **Stroszek** (1977), quien lo impulsará a iniciar su carrera cinematográfica. Mientras filma bastante material en diversas locaciones, entre ellas en Vernon, Florida, su primer opus va cobrando forma. Al respecto, Herzog

había hecho una apuesta: el día que Morris terminara su primer film, él se comería su zapato².

De este modo, Morris presentaría su primer film, **Gates of Heaven**, sobre dos cementerios de animales, sus dueños y sus “clientes”, en 1978. Poco tiempo después, en 1981, vería la luz **Vernon, Florida**. Luego, su carrera como cineasta quedaría en suspenso. Debatándose entre continuar en el cine o tomar otro oficio, trabajará como detective privado. Entretanto se encontrará con un caso que recién podrá llevarlo a la pantalla en 1988: **The thin blue line**. A partir de dicho film, Morris podrá dedicarse al cine ya sin inconvenientes, alcanzando un lugar de importancia como realizador, tanto para sus pares, los críticos y los académicos.

¿EXISTE UN ESTILO MORRIS?

Para comprender las marcas autorales en su cine, debemos tener en cuenta algunas consideraciones. Por un lado, el contexto en el cual emerge y presenta su primera obra; y por el otro, su constante sospecha sobre la imagen.

Con respecto a esto último, podríamos pensar al cine de Morris dentro de la modalidad reflexiva desarrollada por Bill Nichols. De hecho, **The thin blue line** es uno de los referentes de dicha modalidad. Tanto en este film como en los siguientes (incluso podríamos decir que también en los anteriores), Morris transita por la frontera entre la ficción y el documental. Su marcada puesta en escena, quizá su rasgo autorral por antonomasia, y sus recreaciones son las que otorgan cierta extrañeza al desarrollo visual de sus films. Si el documental pretende captar la vida tal cual es, Morris la intenta tener bajo control.

Para comprender esto, debemos compartir algunos

principios de este director. Ante todo, la definición tradicional del cine documental dando una explicación o argumentación acerca del mundo histórico real debe ser revisitada. Morris está de acuerdo con John Grierson (Grierson y Hardy, 1971: 145-156), quien en su ya clásico *First Principles of Documentary (Postulados del documental)* está incluido en los Textos de este número de *Cuadernos de cine documental*, afirmaba que el término documental resultaba torpe o tosco (*clumsy*). Sin embargo, Grierson lo aceptaba. Morris, en cambio, lo rechaza. Pero también rechaza la distinción entre ficción y no ficción, ya que no hay nada en la imagen que dé un acceso seguro a la verdad.

De hecho, las películas preferidas de Morris resultan ser ficciones como **Psicosis** (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) o **Detour** (Edgar Ulmer, 1945). Al plantearse **The thin blue line**, su deseo era realizar una película hitchcockiana: una estructura dramática con suspenso que gire, temáticamente, en torno al falso culpable. Si bien el tránsito de Morris por el cine “de ficción” resultó catastrófico –en 1991 dirigió **The dark wind** siéndole quitada en el proceso de montaje por desavenencias con su productor, Robert Redford–, su obra alcanzó un equilibrio entre el uso de materiales “naturales”, de lo vivo, con lo artificial del estudio. Siguiendo los lineamientos de Grierson, “el documental como tratamiento creativo de la realidad”, podríamos decir que Morris coloca el acento más en lo creativo que en la realidad.

Efectivamente, si pensamos en las diferentes tradiciones documentales norteamericanas, Morris se emparentaría, quizá, más con Robert Flaherty que con los que fueran sus contemporáneos en la década de 1970: los directores del cine directo. De ahí su ya famosa frase, y casi una declaración de principios:

“Creo que el *cinéma vérité* ha hecho retroceder al cine documental veinte o treinta años. Consideran el documental como una sub-especie del periodismo (...) No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes los realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión. No viene garantizada por nada.” (Arthur, 1993: 127)

Mientras sus contemporáneos se lanzaban a “capturar la realidad”, con cámaras ligeras, sin equipos de iluminación, en escenarios naturales, sin intervenir, para volverse “moscas en la pared”, Morris se colocaba en la vereda opuesta. Esto no quiere decir que sea un relativista: para él existe una verdad objetiva pero no puede ser alcanzada directamente por las imágenes, desconfía del “camino mágico a la verdad” que las imágenes puedan sugerir: las imágenes “son el *comienzo* de la evidencia, pero no el *final*” (Morris, 2011: 117).

Por lo tanto, no es la verdad prístina la que Morris desea alcanzar sino la verdad de sus personajes. Las narraciones que los personajes efectúan, lo que ellos mismos narran y cómo se narran. Aunque su cine se encuentre cargado de imágenes, la voz humana resultará su materia prima, su territorio a explorar. No en cuanto a sonido ni a textura, sino como acceso y descubrimiento de los “paisajes mentales” de sus personajes: sus ilusiones, sus proyecciones, sus sueños, sus deseos y temores, la voz “como iluminación y mistificación” (Plantinga, 2009: 53).

En ese sentido, para explorar estos paisajes se requiere de técnicas particulares, técnicas visuales, creativas, intrusivas y manipuladoras que pueden llegar a alterar

la realidad visual. Estas intervenciones resultan también la forma en que Morris se presenta en su films. En la próxima sección nos detendremos a analizar algunas de estas técnicas e intervenciones. Para tal fin, distinguiremos algunas características que deberían ser pensadas como tendencias, y no como características axiomáticas, de su filmografía. No nos proponemos ser taxativos sino poder presentar los elementos estilísticos que caracterizan la obra morriseana. Encontraremos continuidades y discontinuidades, ensayos y errores, de un cine que dialoga también con la propia institución cinematográfica al momento de pensar los límites y posibilidades del cine de no ficción.

CONTRA LA TRADICIÓN

El momento fundacional de la filmografía morriseana se compone de sus dos primeras obras: **Gates of Heaven** y **Vernon, Florida**. Filmadas casi a la par, la primera fue estrenada en 1978 y la segunda, en 1981. Las dos sirven también de manifiesto, ingresando al mundo del cine documental a contrapelo de toda tradición. Como sugiere María Luisa Ortega (2007: 125), podríamos pensar esta etapa como signo del “rechazo visceral” al *cinéma-vérité* y al cine directo. Contra todos los lineamientos de esos cines, Morris no desprende la cámara del trípode, emplea equipamiento pesado, sobre todo en lo que a iluminación se refiere, sus personajes hablan, y miran, a cámara. En ese gesto se produce, entonces, cierto desvelamiento del dispositivo: no es una entrevista, los personajes se saben filmados y monologan para alguien que está detrás de él. Por otro lado, en este posicionamiento estilístico, Morris interviene los escenarios, emerge así una puesta visual dándonos a entender que la

escena se encuentra construida en su más mínimo detalle. Desde ya que el control no es total, los entrevistados ofrecen su testimonio con voz propia; ese será el único arraigo con lo real, ni más ni menos: el acceso a la experiencia del otro, a la mente, a esos paisajes mentales antes aludidos, manifestados por la narración de los entrevistados.

Gates of Heaven sigue el destino de dos cementerios de animales, uno con éxito ascendente y el otro en bancarrota. Al mismo tiempo que nos presenta a sus dueños, y a diversas personas que han sepultado a sus mascotas en aquellos cementerios. Cargada con un humor particular, al exponer a sus personajes, la película resulta ser, también, una meditación sobre el lugar de la muerte en nuestras sociedades. *Vernon, Florida* resulta ser un pequeño retrato de algunos pobladores de aquella localidad obsesionados por la caza de pavos o la cría de gusanos, un film “aparentemente sobre nada, pero que, de la misma forma, puede generar la extraña sensación de hablar de Dios” (Ortega, 2007: 134).

Si bien existe una marcada puesta en escena o, en todo caso, una intervención sobre el “espacio real”, en este momento Morris va hacia los personajes, las entrevistas se realizan en el entorno de éstos. Ello no quita que Morris no pueda intervenir sobre él, enrareciendo la puesta. Prestemos atención, en la Figura 1, al teléfono rojo, claramente vemos un encuadre cuidado y, en él, el teléfono ocupa un lugar preponderante y significativo. El teléfono rojo, como símbolo de poder, puede sugerirnos que este personaje, el hijo del dueño del cementerio “exitoso”, se cree poderoso.

La novedad radica en que en sus films Morris no nos ofrece entrevistas típicas, tampoco, necesariamente, testimonios. A través de sus personajes, nos demues-



■ (Figura 1) Gates of Heaven

tra que todos tenemos historias que contar, cada uno de nosotros posee una visión particular sobre el mundo que nos rodea y nos desenvolvemos acorde a ella. Pero también, en esta forma de afrontar a sus personajes, que se mantendrá con leves variaciones a lo largo de toda su obra, podemos encontrar aquello que Paul Ricoeur denominó “identidad narrativa”, el yo construyéndose en el propio acto de narrar(se) y a la vez creándose una identidad en el acto de narrar.

EL ROSTRO

Otra característica estilística en la obra morriseana es la fascinación por el rostro. Con el tiempo, y con la invención del “Interrotron”³, Morris alcanza uno de sus objetivos soñados: el “absoluto cara a cara”, y esto se debe a la concepción y a la fuerza que posee el

primer plano. De este modo, el personaje es ubicado en el eje de la cámara, alejándose de la posición típica del testimonio en $\frac{3}{4}$ perfil. El personaje está en el eje, mirando a cámara, sus ojos miran la lente, sus ojos nos observan.

Si en las primeras dos obras Morris iba hacia sus personajes a entrevistarlos, con el tiempo se fue despojando de cualquier elemento que pueda contextualizar al personaje, dejando sólo el elemento primordial, como también lo más específico del cine: el primer plano, el rostro humano. Morris hace suya la idea de Emanuel Lévinas: “la manifestación del rostro es ya discurso. Así el rostro es sobre todo *pasión* de la revelación” (Agamben, 2001: 79).

Para Morris, el rostro es el elemento profílmico por excelencia. En sus primeras obras los planos se caracterizaban por ser más o menos amplios, variaciones entre plano medio a primer plano largo. A partir de la invención y su puesta en práctica del Interrotron, a primera vista parecería que su cine se colocara en la tradición de las “cabezas parlantes”. Es verdad que las cabezas se encuentran totalmente escindidas de sus cuerpos, casi no vemos planos medios, y mucho menos planos enteros. Creemos, sin embargo, que su interés no radica en “la cabeza” sino en el rostro: la mirada, el movimiento de los ojos, de las cejas, de la boca. En todo caso, podríamos afirmar que Morris inicia una nueva tradición: “rostros parlantes”. En Morris, claramente predomina la imagen-afección, “en tanto que piensa en algo, el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, por su unidad reflejante que eleva a sí todas sus partes” (Deleuze, 1994: 133). Citando a Balázs, Deleuze afirma que el primer plano abstrae al rostro de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir “lo eleva al estado de Entidad” (Deleuze, 1994:

142). El Interrotron pareciera ser la herramienta perfecta para lograr la abstracción antes mencionada.

El Interrotron es un dispositivo similar a un teleprompter: Morris y su entrevistado se sientan cada uno frente a una cámara. La imagen del rostro de cada persona se proyecta en la lente de la otra cámara. En lugar de mirar a una lente en blanco, tanto Morris como su entrevistado se miran directamente, miran un rostro humano, creando así el contacto visual perfecto. Morris cree que la máquina alienta al monólogo en el proceso de entrevista, mientras que también aliena a los entrevistados a expresarse a la cámara. Este dispositivo (que también puede ser leído bajo una óptica foucaultiana) comenzó a ser puesto en práctica a partir de **Fast, Cheap & Out of Control** (1994), llevándolo a su máxima experimentación en la serie televisiva **First Person** (Figura 2).

Podríamos pensar que este dispositivo es, también, una forma de control. El espacio que, por lo general, media entre entrevistador y entrevistado queda anulado. Morris enfrenta cara a cara, u ojo a ojo, casi sin distancia (si bien es virtual, no real), a su par. Este dispositivo no da lugar a que la mirada de desvíe, el personaje deberá estar mirando, continuamente, a Morris.

LA EXPLORACIÓN VISUAL

The thin blue line presupone un salto cualitativo, como también cuantitativo, en su filmografía. Como lo señalamos, años antes de su producción Morris había abandonado las cámaras con el fin de dedicarse a algo más rentable: detective privado. Por aquella época se interesa en el asesinato del policía Robert Wood y el supuesto asesino, Randall Adams; dicho caso le daría ahínco para regresar al celuloide: a par-

tir de este film, Morris comenzó a considerarse un cineasta “a tiempo completo”.

The thin blue line lleva la noción del cine documental hacia las cuerdas. Las preguntas que atraviesan la película giran en torno a cuestiones precisas: ¿qué es la verdad?, ¿cómo se la construye?, ¿en qué creemos? A partir de los testigos, abogados, policías e incluso los propios acusados, Morris *ensaya* las formas en que fue construida la verdad jurídica. De este modo, efectúa una doble interrogación temática, ya que no sólo se pregunta cómo se construye la verdad jurídica sino también cómo se construye la verdad audiovisual: el archivo mismo es puesto entre signos de interrogación. El salto estilístico iniciado con este film, y que mantendrá con variaciones, abarca casi el resto de su filmografía. En éste, hace ingresar dos elementos: la banda musical y la *exploración visual*.

A partir de **The thin blue line**, entonces, emplea un nuevo elemento que no se encontraba en sus dos films anteriores: la música. Desde el inicio hasta los créditos finales, la música de Philip Glass no nos abandonará; de este modo, bien podríamos pensar su filmografía como obras musicales. Junto a Philip Glass ha trabajado en tres oportunidades, también lo ha hecho con el músico Caleb Sampson y Danny Elfman. La música fluye, cabeza a cabeza, junto a la palabra, creando así una especie de contrapunto sonoro entre la voz fonológica y la voz musical.

Continuando con esta idea, cabría decir que una línea melódica la lleva el entrevistado, la otra la partitura musical y la otra, el propio Errol Morris. De esta forma, redefine el uso y el concepto de archivo; su voz, su intervención, su marca, no es verbal sino visual. Su intervención, su lugar en la partitura, le corresponde en las imágenes. En ese sentido, antes de

■ (Figura 2)



Fast, Cheap & Out of Control



First Person



Mr. Death



The Fog of War



Standard Operating Procedure

apelar a la noción de *recreación* proponemos la de *exploración visual*. Con ella, no intenta dar cuenta, tanto con el archivo o con sus puestas en escena, del pasado o de recrear en forma realista los hechos que los personajes aluden o sugieren. Éstas no serán solamente la *prueba*, la imagen real “jurídica”, un “esto sucedió”, sino que abre su imaginación, su interpretación y evocación: “esto me lo imagino así”, “creo que debió ser así”. Es la intervención de Morris, su línea en la partitura, la que vemos: los entrevistados tienen su momento para hablar, ahora le corresponde a él. Si no se trata de una recreación en pos de la verdad o de colocarla en tela de juicio, las puestas dramáticas operan como meditación sobre lo dicho por el entrevistado. No es casualidad que a partir de **The thin blue line** cuente con importantes directores de fotografía como Robert Richardson, Robert Chappell, Stefan Czapsky o John Bailey. De igual forma, como miembro de la “orquesta” que interpreta su línea musical se encuentra Ted Bafaloukos como diseñador de producción, y cierto número de actores (Figura 3).

Al mismo tiempo, entre **The thin blue line** y **A Brief History of Time** (1991) Morris comienza a experimentar con otro elemento relativo a la puesta en escena: el escenario de las entrevistas. En estas dos películas, las entrevistas parecen haber sido realizadas en “escenarios naturales” pero lo cierto es que fueron hechas en estudio (menos las entrevistas a los presos), creando hogares y oficinas en pos de su estrategia final. Como ya lo dijimos, con el tiempo irá despojando los fondos, empleando fondos neutros. La entrevista pasa a ser, casi, un “mano a mano” entre Morris y su “contrincante”.

■ (Figura 3) **The thin blue line**



Un interrogatorio imaginado por Morris



Un testigo dice haber visto el crimen

¿HACIA EL *FOUND FOOTAGE*?

En **A Brief History of Time**, película centrada en torno a Stephen Hawking, Morris comienza a intervenir las imágenes de archivo; es decir, comienza un proceso de significación-resignificación de las imágenes. Este procedimiento se verá potenciado a partir de **Fast, Cheap & Out of Control** (1994), film en torno a cuatro excéntricos personajes: un domador de leones, un genio de la robótica, un criador de topos sin pelo, y un jardinero que realiza poda ornamental. En la que considera su película más difícil de montar, Morris efectúa un verdadero collage en base a diversos tipos de imágenes: imágenes televisivas, viejas películas comerciales (muchas de clase B), filmaciones en 35 mm, en 16 mm, en video, en color y en blanco y negro. En esa misma línea, la serie hecha para televisión, **First Person**, no sólo le sirvió para experimentar con el Intertron, sino para afinar y ajustar los diversos usos de las imágenes de archivo.

De este modo, el empleo de las mismas se aproxima a un estilo de cine de metraje encontrado (*found footage*). De hecho, en lo que hasta el momento resulta ser su último largometraje, **Tableid** (2010), Morris ha abandonado la puesta en escena en su exploración visual en pos de este tipo de cine. Al seguir los avatares de Joyce McKinney, una ex reina de belleza, en el secuestro de su novio mormón, Morris emplea viejas películas y dibujos animados otorgándoles nuevos sentidos en el contexto del film. Ya no se trata de un uso ilustrativo que, por aproximación, puede concordar con lo que los personajes narran. Quizá apelando a la ironía, ridiculizando la historia de su personaje principal, Morris hace uso de estos materiales concediéndoles nuevas significaciones. El tiempo nos dirá si esta ha sido una elección estilística para este film en

particular o si Morris decidió modificar lo que era uno de los rasgos distintivos de su condición autoral.

LA TRILOGÍA POLÍTICA

Entre 1999 y 2008 Morris nos presentará una serie de películas que las podríamos agrupar bajo el rótulo de “trilogía política”. Por un lado, en estos tres films mantiene y a la vez continúa explorando sus rasgos estilísticos. Por el otro, los personajes que presenta ya no resultan ser seres anónimos o el “estadounidense común”, sino personas que han tenido público conocimiento e intervenido en situaciones históricas particulares. Esta trilogía se compone de: **Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.** (1999), **The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara** (2003) y **Standard Operating Procedure** (2008).

Mr. Death nos presenta a Fred Leuchter Jr., un especialista en sillas eléctricas que proveía al sistema carcelario estadounidense de las máquinas para matar. Su “salto a la fama” aconteció cuando Ernst Zündel, un negacionista del Holocausto, lo contrató para demostrar científicamente que en Auschwitz no hubo cámaras de gas. Leuchter emprendió el viaje hacia las ruinas de ese campo y tomó muestras en los restos de Birkenau. Luego publicó, y sirvió de testigo “especialista” en el juicio al negacionista, lo que se conoce como *El informe Leuchter*, informe que supuestamente probaba “científicamente” que no hubo cámaras de gas. Como en **The thin blue line**, Morris vuelve a una historia sobre los erróneos mecanismos con los que construimos conocimiento. A la vez, **Mr. Death** inicia la trilogía planteando un tema preciso: la muerte fría y

(Figura 4) ■

calculada desde un Estado. En ese sentido, **The fog of war** nos presenta a Robert McNamara, Secretario de Defensa entre 1961 y 1968 durante el periodo de la guerra de Vietnam. **The fog of war** revela datos y presenta nuevas pruebas en torno a la intervención estadounidense en Vietnam, pero también coloca en pantalla a un referente de la guerra fría. Su historia, presentada como lecciones de política, resulta ser un “ida y vuelta” con Morris, siendo, quizá, la película donde más se escucha su voz. Aquí no lo deja hablar libremente, sino que lo cuestiona, le repregunta, trata de desarmar el ordenado discurso de McNamara. Pero también, como en *Mr. Death*, nos presenta a un hombre gris, en el sentido empleado por Hannah Arendt para pensar a Adolf Eichmann. Hombres normales que movidos por la razón estatal y el cumplimiento de un deber aplican una racionalidad para lograr métodos efectivos de matar.

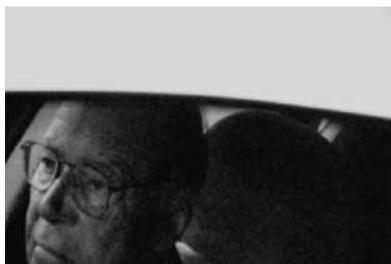
En estos dos films, Morris hace uso de la puesta en escena, tratando, en la primera, de reconstruir cómo fue el viaje y la exploración de las ruinas en Auschwitz. En la segunda, le sirve para crear alusiones visuales. Por otro lado, las dos películas marcan un regreso al “exterior”, ya que los dos personajes son filmados en exteriores para elaborar metáforas visuales. Estos dos hombres, quizá, posean más elementos en común de los que podemos imaginar. No es casual, entonces, que a los dos los haga manejar un coche y los filme con encuadres similares (Figura 4). La tercera película de esta trilogía no retoma un personaje polémico del pasado, sino que pretende intervenir en el presente. **Standard Operating Procedure** se centra en las famosas imágenes tomadas por soldados norteamericanos en la prisión de Abu Ghraib durante el 2003. Tomando partido por los soldados,



The Fog of War



Mr. Death



The Fog of War



Mr. Death

■ (Figura 5) **Standard Operating Procedure**



Los “interrogadores fantasma”



Los interrogadores fantasma esconden un cuerpo

Morris logró entrevistar a casi todos ellos con el fin de darles voz, de escucharlos y, también de denunciar lo que allí realmente ocurrió. Por el otro lado, este film le sirve, nuevamente, para meditar en torno a cómo construimos la verdad a través de las imágenes, en este caso de fotografías. Sin excusar a los soldados, sino reconociéndolos como chivos expiatorios, Morris se detuvo a pensar en las imágenes, en interrogarlas, en preguntarse qué muestran y qué no muestran. En ese sentido, la exploración visual que realiza a lo largo del film se asienta en colocar en imágenes lo invisible de las fotografías, como por ejemplo los interrogadores fantasmas: miembros de las diversas agencias de seguridad que, efectivamente, eran los que interrogaban, torturaban e, incluso, asesinaban a los prisioneros (Figura 5).

El documental denuncia que lo realizado en Abu Ghraib no fue el accionar libre e individual de un grupo de “manzanas podridas” sino que estos soldados acataban órdenes promulgadas desde los altos mandos norteamericanos. Mientras que los soldados fotografiados y los que tomaron fotos fueron enjuiciados, degradados y apresados, los que idearon y dieron las órdenes, invisibles en las fotografías, no fueron sometidos a ningún castigo. Es más, algunos de ellos fueron promovidos. **Standard Operating Procedure** es, al mismo tiempo que una meditación sobre la obediencia debida, una interrogación a las imágenes, nos convoca a sospechar de lo que vemos, a no aceptar las primeras opiniones o creencias preestablecidas sino a cuestionarnos lo que vemos. Paralelamente al film, Morris publicó en 2008, junto a Philip Gourevitch, un libro con igual título en el cual profundiza la historia de estos soldados y denuncia el entramado político que habilitó la tortura en aquella prisión.

A MODO DE CIERRE

A lo largo de estas páginas, hemos intentando aproximarnos a una obra rica y compleja, poco transitada y vista en nuestro país. La filmografía de Morris resulta ser una de las más atractivas que ha dado la cinematografía en las últimas décadas. Su estilo nos convoca una y otra vez a meditar sobre la naturaleza del documental, de la relación de la imagen con la realidad y con la verdad. Su cine antes que mostrar “la vida tal cual es”, que ofrecernos “aseveraciones sobre el mundo histórico”, nos brinda un cine que es sobre gente, pero sobre todo sobre las creencias de esa gente. Para este realizador, la opción hacia el cine de no ficción, hacia el cine documental, es, antes que una clase particular de cine, un método; una técnica para reflexionar filosóficamente sobre ese “quién soy”. Para Morris, la verdad resulta ser una “cosa lingüística”; alguna vez declaró que “las entrevistas dan una perspectiva de cómo la gente ve el mundo y qué es lo que piensan (...), inventamos el lenguaje para que podamos mentir más efectivamente” (Alexanian, 2010). En ese sentido, la obra de Morris es un cine en el que, a pesar de tener una fuerte carga visual, lo esencial se encuentra en la palabra hablada.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin fin*, Valencia: Pre-Textos.
- Alexanian, Nubar (2010). “Truth is a linguistic thing”, en Livia Bloom (Ed.), *Errol Morris interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Arthur, Paul (1993). “Jargons of Authenticity (Three American Moments)”, en Michael Renov (Ed.), *Theorizing documentary*. New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre Cine 1*, Barcelona: Paidós.
- Grierson, John y Hardy, Forsyth (1971). *Grierson on documentary*, New York: Praeger Publishers.
- Morris, Errol (2011). *Believing is seeing (observations on the mysteries of photography)*, New York: The Penguin Press.
- Ortega, María Luisa (2007). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid: Ocho y medio/Ayuntamiento de Madrid.
- Plantinga, Carl (2009). “The philosophy of Errol Morris”, en William Rothman (Ed.), *Three documentary filmmakers. Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: SUNY.

Notas

- (1) También ha hecho publicidad e institucionales como el que recientemente realizó para IBM, *They Were There* (2011), en ocasión del centenario de dicha empresa.
- (2) De hecho, así fue; la película **Werner Herzog Eats His Shoe** (Les Blank, 1980) es el resultado de dicha apuesta.
- (3) Más adelante comentaremos este dispositivo.

Las fronteras del cine realista: el trabajo de Richard Leacock

Desde sus comienzos, podemos nombrar al menos tres acercamientos al cine:

1. Un acercamiento que puede llamarse “Cine Puro” y puede resumirse en la tradición de Méliès. Acepta sólo el uso simbólico, poético o puramente visual del detalle realista o ingenioso. Niega que lo improvisado, o lo capturado, o lo reflejado, o la realidad espontánea “no sea arte”. La obra más emblemática sigue siendo **La sangre de un poeta** de Cocteau, y en la actualidad puede encontrarse en su forma más pura en los trabajos de Keneth Anger, Maya Deren, Hans Richter, Stanley Brakhage, Robert Breer. Parker Tyler es el teórico más representativo en el presente.
2. El segundo acercamiento puede llamarse “Cine Impuro” y puede resumirse en la tradición de Porter. Incluye numerosos géneros de cine dramático –westerns, musicales, *film noir*, teatro filmado y también al naturalismo y al neorrealismo– varios de estos géneros llamados cine de “entretenimiento”. Los mejores ejemplos se pueden encontrar en los trabajos de Howard Hawks, Jean Renoir, Orson Welles, Roberto Rosellini, Hitchcock. Y el peor ejemplo es el cine pseudorealista de **Doce hombres en pugna**. Las teorías más actuales del Cine Impuro pueden encontrarse en los escritos del ya fallecido André Bazin y en los del grupo del *Cahiers du Cinema*. También en gran parte del libro *Teoría del Cine*, recientemente publicado, de Siegfried Kracauer.
3. El tercer acercamiento puede llamarse “Cine Realista” y puede resumirse en la tradición de Lumière. Aquí, el realizador está interesado primordialmente en retratar la vida tal como es. Su personalidad, en vez de crear una nueva realidad, trata sobre todo de revelar las cualidades más esenciales de la realidad ya existente, la manera en que las cosas se ven en el momento en el que suceden. Flaherty lo intentó con **Nanook**. Dziga Vertov (“Cine-ojo”) le dedicó su vida. Últimamente, hasta películas dramáticas se encaminaron en esta dirección. Se puede ver en los trabajos de Lionel Rogosin o Jean Rouch; **Pull My Daisy**; **Sombras**. Lo que sigue es mi versión condensada de tres entrevistas conducidas por Gideon Bachmann en su programa de radio “The Film Art” de la estación WBAI de Nueva York, más un texto adicional suministrado por el propio Leacock.

JONAS MEKAS

Extraído de una entrevista radial
conducida por Gideon Bachmann.

Film culture 22-23, 1961.

Traducción: Marisel Gruber.

GIDEON BACHMANN: Estoy sentado a la mesa con tres realizadores: Richard Leacock, Don Alan Pennebaker y Robert Drew. Los tres están comprometidos en realizar películas sobre lo que sucede alrededor nuestro, de una manera inusual y al mismo tiempo expresando un total sentido de la realidad. Creo que dije en una oración algo que no debería decirse sólo en una. Pero el propósito de este debate es el de definir los objetivos reales y los principios estéticos de los tres realizadores. Me gustaría que el señor Drew comenzara por contarnos en qué están trabajando en este momento.

ROBERT DREW: Yo soy un reportero y trabajé como fotoperiodista para la revista *Life* antes de interesarme por las películas. Estudié lo que otras personas hacían al filmar reportajes y conocí a Ricky Leacock. Encontré a un hombre que hacía películas que eran un extraordinario trabajo de reportaje, algo que nunca antes había visto. Sus películas no sólo mostraban lo que sucedía sino que también daban la sensación de estar justo ahí. Y digo esto sabiendo bastante bien qué es lo que se está haciendo en la televisión y en los documentales. Lo que Ricky está haciendo es algo nuevo de verdad, y, para mí como reportero, algo muy emocionante. Me considero un reportero. Y lo que en verdad estamos haciendo, los tres, es trabajar a toda máquina en el desarrollo de un nuevo tipo de periodismo.

G. BACHMANN: Para completar las presentaciones, debería agregar que el Sr. Drew es en estos momentos el productor de la Broadcast Division of Time, Inc. Richard Leacock no necesita ninguna presentación, hemos admirado su trabajo con la cámara muchas veces, desde **Louisiana Story**. A las películas de Don Alan Pennebaker las conocí hace poco en el Seminario

de Cine Robert Flaherty en Vermont, donde una tarde un joven se presentó con un par de pantalones color caqui y una remera verde y, sin decir mucho, mostró algunas películas. La primera fue una de las películas más apasionantes que he visto sobre Nueva York, con música de Duke Ellington. Absolutamente fascinante, con movimientos hermosos, algo sinfónico, superando cualquier cosa que haya visto antes. Pennebaker, “¿quién es Pennebaker?” me pregunté. Por lo que investigué y descubrí que es un ingeniero que solía fabricar equipos electrónicos y que un día tuvo un antojo y comenzó a hacer películas. Los tres, sumados a Al Maysles, quien no está hoy aquí, están trabajando en su propia compañía independiente, Filmmakers Inc. Entre sus películas más recientes se pueden nombrar **Primary** y **Cuba Si, Yankee No**. Ahora, luego de esta presentación, podemos hablar del tema en cuestión.

RICHARD LEACOCK: El problema de los reportajes filmados se me presentó y se volvió importante para mí hace mucho. Comencé con el cine muy joven, como saben, con el cine documental. Ya cuando trabajábamos en **Louisiana Story** noté que cuando usábamos cámaras pequeñas teníamos una flexibilidad tremenda, podíamos hacer lo que queríamos y conseguir una maravillosa sensación cinematográfica. En el momento en que teníamos que grabar diálogos o doblar, las cámaras pequeñas debían guardarse y la naturaleza de la película cambiaba por completo. Todo parecía detenerse. Teníamos pesados grabadores de sonido y una cámara que, en vez de pesar alrededor de 3 kilos, pesaba como 90. Una suerte de monstruo. Como resultado, la naturaleza de lo que estábamos haciendo cambiaba. No podíamos seguir viendo las cosas mientras sucedían; teníamos que imponernos

de tal manera sobre lo que ocurría delante de nosotros, que todo parecía morir. Y este problema seguía persiguiéndome, a veces hasta ponerme absolutamente furioso. Para un noticiero, intentaba perseguir a Leonard Bernstein y filmar lo que pasaba. Siempre estaba encantado con lo que sucedía, pero también quería escucharlo. En especial en este caso, puesto que era un músico. Uno tiene que oírlo para que sea significativo. Pero era en vano. Recién ahora, luego de muchos desarrollos técnicos, hemos llegado al punto de tener equipos bastante livianos y flexibles que nos permiten observar y grabar lo que sucede, con una mínima interferencia. Ahora trabajamos con un equipo que es lo suficientemente liviano como para permitirnos grabar sonido e imagen al mismo tiempo, y es portátil. Y sin luces, trípodes, cables ni enchufes; uno puede grabar sonido sincronizado en cualquier lugar, en cualquier momento. Este aspecto técnico es la base de un acercamiento al cine fundamentalmente diferente.

Dejando a un lado los aspectos técnicos, si hablamos de acercamientos estéticos, creo que toda filmación, hasta ahora, fue en esencia una extensión del teatro, donde uno controla lo que sucede. Sólo pocas personas, Flaherty siempre me viene a la mente, vieron al cine no como algo controlable, sino observable, examinable, algo que en cierta forma se vincula con el periodismo.

G. BACHMANN: ¿Estaría en lo cierto, entonces, si digo que su idea del cine consiste en que la personalidad del realizador interfiere lo menos posible?

R. DREW: Me gustaría contestar a eso. Es una pregunta clave. Creo que esta pregunta se malinterpreta a

menudo. En realidad, todavía no se ha comenzado a comprender. Y diría que en la escena, mientras las cosas suceden, la personalidad del realizador no está de ninguna forma involucrada de manera directa en la dirección de la acción. El director está absorto completa y totalmente en capturar de cierta manera lo que está sucediendo.

G. BACHMANN: ¿Se refiere a su método personal de trabajo?

R. DREW: Hablo por los tres. Hacemos un esfuerzo increíble que comienza por estar en el lugar correcto en el momento correcto, entender qué es lo que está a punto de suceder, entender qué es lo que tenemos que captar cuando ocurra y estar preparados y ser conscientes para captarlo en el momento que sucede. La personalidad del realizador tiene mucho más efecto en esta forma de mostrar lo que se ve y cómo se ve, y tiene un efecto menos obvio en la escena que sucede. Su subjetividad está en la grabación, no en la dirección de la escena. De ahí viene parte de su verdadera autenticidad.

R. LEACOCK: Voy a utilizar un ejemplo para ilustrar esto. En el teatro o en una filmación controlada, cuando uno ve el resultado final, siempre lo puede cuestionar. Por ejemplo, hay una película sobre automovilismo. El conductor estalla en lágrimas. La audiencia tiene motivos justificados para cuestionar al escritor, al director y al actor. ¿Esto ocurriría o no?, se preguntarían. Las preguntas se ven obligadas a surgir. Pero cuando nosotros filmamos –y esta es la diferencia básica entre nuestro cine y el cine controlado–, cuando nosotros filmamos a un verdadero conductor, y cuan-



do éste estalla en lágrimas, las dudas nunca surgen: lo hizo. El hecho real, que esto sí sucedió, es completamente diferente a lo que se puede hacer en el teatro o en una filmación controlada. Muchos realizadores creen que su objetivo es tener un control absoluto. Por lo que la concepción de lo que sucede está limitada a la concepción del realizador. Nosotros no queremos poner este límite a la realidad. Lo que sucede, la acción, no tiene limitaciones, como tampoco la trascendencia de lo que sucede. El problema del realizador es más un problema de cómo expresarlo. Tomemos, como ejemplo, una tormenta, dos películas en las que recuerdo que se describe una tormenta. En **Moby Dick**, donde la tormenta se recreó en un estudio, se enfrentaron con los problemas de cuán grande la tormenta debería ser, cuán fuerte, sería creíble o no, etc. Se plantearon todos esos problemas. Cuando uno vio la película, aceptó el hecho de que eso era una tormenta, pero en realidad no aprendió nada sobre tormentas. Entonces, recuerdo la tormenta de **Man of Aran**, donde Flaherty esperó un año por la tormenta correcta. Los problemas que surgieron al filmar la tormenta de **Moby Dick** nunca se le presentaron a Flaherty. Cómo expresar la tormenta, fue algo diferente por completo, y requirió involucrarse totalmente. Aquí está la tormenta, en la realidad. Ahora, el problema es cómo expresar la tormenta por medio de la cámara, cómo observarla con la cámara.

G. BACHMANN: Usted dice “expresar”, no dice “mostrar”.

R. LEACOCK: No. Uno no puede sólo mostrar para expresar. Debe mostrar algo, pero de cierta manera. Hemos estado en situaciones muy intensas y sin embargo, hemos vuelto con casi nada. Ese es el pro-

blema central: cómo expresar la sensación de estar ahí. Cuando uno ve la acción a través de la cámara, siempre la ve como algo que nunca sucedió y eso te maravilla. Muchas veces es tan intenso para uno como lo es para la audiencia. Cómo expresarlo, eso es algo que siempre ha preocupado a los cineastas desde la época de los Lumière, y los acercamientos van cambiando a medida que pasa el tiempo.

R. DREW: Y es ahí donde la personalidad y la creatividad del realizador permite marcar una diferencia en el mundo. La personalidad y la sensibilidad del cineasta es lo que le permite filmar lo que sucede cuando sucede.

Estuvimos filmando en América Latina. Y Ricky tuvo una tarea tremendamente difícil. Este hombre alto, rubio, anglosajón, tuvo que entrar en un barrio pobre y pasar la mayor parte de los cinco días que estuvo ahí con gente muy pobre, casi viviendo con ellas, filmando la vida, filmando los barrios. Estuve con el como reportero y asistente. Y fue algo fascinante para ver. Porque Ricky era como un pescador pescando un gran pez con una pequeña caña. Esta caña podría haberse roto en cualquier momento. Con caña me refiero a la relación personal que él estableció con la situación. Si hubiera hecho un movimiento equivocado al comienzo, habría sido considerado *un director*. Y si se lo llegaba a considerar un director, las personas habrían dejado de ser ellas mismas. Nada habría sucedido como ocurre normalmente mientras él estuviera ahí. Tuvo que meterse en la situación, relacionarse con la gente y, de alguna forma, subliminalmente, dar la impresión de que estaba ahí para capturar cierto tipo de verdad acerca de ellos, y no para decirle a nadie qué hacer; no para dirigir algo, sino para observar.

Lo que a mí me fascinó, fue que todos llegaron a percibir su estado de ánimo. Las multitudes y los niños que se apiñaban y gritaban frente a la cámara el primer día, durante el segundo o el tercero comenzaron a ignorar a Ricky, como si no estuviese ahí.

DON ALAN PENNEBAKER: Creo que un ejemplo perfecto fue cuando Ricky estaba filmando a Jack Kennedy. Si Kennedy hubiese llegado a sentir que Ricky era un intruso, tanto en el sentido físico como moral, si se hubiera sentido diferente, no habría permitido que ciertas cosas sucedieran, o no hubiese actuado con la naturalidad que lo hizo. Lo que Ricky le puso a la situación fue una especie de alivio, para que las personas no se sintieran impulsadas a ser dirigidas por él. Se olvidaron de él en cierto sentido. Fue la actitud moral de Ricky lo que afectó la actitud de ellos hacia nosotros durante la filmación. No nos veían como personas que hacían otro noticiero. Y eso es esencial en estos tipos de filmaciones. Naturalmente, pudimos hacerlo gracias al equipo, que era bastante pequeño y portátil, que no se entrometía en la situación con ruidos o apariciones. Moverse con una cámara Mitchel, poner luces y todo eso, habría sido imposible en el hotel donde Kennedy se alojaba.

R. DREW: Puedo agregar a esto, para explicar mejor lo que hablamos, que Ricky pasó una noche con Jack Kennedy durante unas elecciones primarias cruciales, cuando los resultados estaban llegando. No había prensa, no había ningún tipo de fotógrafo, ningún fotógrafo de *Life*... y sin embargo, Ricky estaba ahí, con su cámara, grabando lo que se veía y lo que se oía, lo que Kennedy hacía y decía, y cuál era la atmósfera de la habitación durante toda la noche.

G. BACHMANN: Para alguien que no está en el tema, la descripción de su forma de filmar, básicamente, no es diferente a la del acercamiento usual del documental: sigue implicando la selección, la sensación de la acción que se lleva a cabo, de expresar más que de mostrar. Y sin embargo, siento que hay algo más en lo que usted hace. Quizás estuvo facilitado por los equipos que han utilizado. He visto algunas de sus películas, la de Kennedy (**Primary**), por ejemplo, que es única en televisión o en cualquier tipo de realización. ¿Podría intentar poner en palabras algunos de los principios estéticos que lo diferencian de otros realizadores?

R. DREW: Debo decir algunas cosas que Ricky no puede decir acerca de su propio trabajo. Usted preguntó si hay un principio claro que separe el trabajo de Ricky al de otros trabajos documentales. En mi opinión, las películas documentales en general, con muy pocas excepciones, son una farsa. Como reportero, no les creo. Puedo ver a las personas dirigiéndolas, puedo ver las luces iluminando, puedo ver a las personas esperando sus indicaciones. No son reales, son falsas e inútiles. Como las tiras cómicas, o algo así. Hay un poco de manejo de las personas como si fueran títeres, con muy pocas excepciones, las que, en su mayoría, pertenecen a Ricky y a Bob Flaherty.

G. BACHMANN: No llamaría a Flaherty un director de documentales.

R. DREW: Bueno... Mi impresión general es que el cine documental –desde mi punto de vista, que es el de un periodista– es una consecuencia de la prensa estadounidense; muestra algo que primero surgió en la prensa. Los reportajes televisivos trabajan con las



mismas guías que la prensa escrita. Básicamente, es algo escrito e ilustrado con imágenes. Bien ilustrado, a veces, pero no la mayoría. Los reportajes televisivos cuentan los hechos con palabras tomando los patrones de la prensa escrita. Es imposible para quienes realizan reportajes televisivos escapar de la prensa escrita, puesto que no tienen otro concepto de la realidad. Siguen sus líneas y fuentes oficiales, sobre todo de la perspectiva de Washington. Lo que nos hace diferentes de otras formas de reportar y de otras formas de cine documental, es que en cada una de las historias hay un momento en el que el hombre se enfrenta a momentos de tensión y de presión y de revelación y de decisión. Son esos momentos los que más nos interesan. Lo que nos hace diferentes de la televisión y de la prensa escrita es que nosotros ponemos empeño en estar ahí cuando le suceden cosas a las personas que importan. Esto, quizás, es un principio del periodismo más que un principio del cine.

G. BACHMANN: Usted dice que se empeñan en estar en el lugar donde las cosas suceden. Bueno, eso requiere de una vigilia ininterrumpida. ¿Cómo resuelve este problema de tiempo y esfuerzo? Se sabe que ciertas cosas suceden en ciertas situaciones o en ciertos lugares. Pero es imposible estar ahí cuando la cosa ocurre. Por ejemplo, un terremoto. Por lo que generalmente se utiliza a la gente para dramatizar el hecho, tratando de dar un sentido de credibilidad, de presencia.

R. LEACOCK: Pareciera que esta vigilia eterna, esta búsqueda de situaciones, impondrían cierta presión. Me he dado cuenta que muchas grandes ideas que tuve sobre la naturaleza del mundo en el que vivo, se me ocurrieron estando abrumado por esas situacio-

nes, por esa vigilia. Por ejemplo, pensé que tenía una idea muy clara de cómo sería si la guerra se declarara. Vi tropas que marchaban por la calle, como en las películas, con cascos de metal, y que abordaban una embarcación y todo eso. Y por supuesto, nada de eso sucedió. Fue completamente diferente. Lo que digo es que donde sea que uno vaya está rodeado de nuevas situaciones con las que uno nunca está del todo familiarizado. El problema es siempre verlo y expresarlo de una manera creíble.

D.A. PENNEBAKER: Me dijeron que en **Nanook**, Flaherty cortó un iglú en dos para tener tomas del interior. Pero eso no me molesta nada. Es siempre *cómo* uno lo hace.

G. BACHMANN: Construyó la mitad de un iglú.

D.A. PENNEBAKER: Aunque hubiese llevado un par de luces, no habría importado porque yo creo lo que él está contando. Porque nunca intentó falsear nada que fuese importante. El ojo humano, luego de millones de años, se ha convertido en un instrumento sumamente sensible y puede descubrir, sin ninguna dificultad, qué es real y qué no lo es. Uno lo ve en cualquier tipo de película, el terremoto es real o no lo es. Y creo que cuando el público duda de uno en un nivel, duda de uno en todos. Hay algo, al menos para mí, que no tiene nada que ver con los equipos o el estilo sino con algo completamente diferente: es como con la gente: a algunos les crees, a otros no. Como con la gente en un bar. Uno ve cómo sus cejas se mueven, cómo su rostro se mueve y le crees. En una buena película se puede creer. Cómo hacerla creíble, de eso no estoy completamente seguro.



Ricky hablaba de Sudamérica. Toda su vida quiso fotografiar el funeral de un niño. Y se lo imaginaba como una procesión, con el padre y la madre llorando, con niños caminando adelante llevando flores. Pero lo que encontró le pareció tan terrible que no lo pudo filmar. La gente reía durante el funeral, llevaron el féretro al cementerio, mucha confusión, niños jugando. Intentaron quitarle los accesorios metálicos al ataúd porque no querían desperdiciarlos... en otras palabras, desde su punto de vista, todo salió mal. Ricky estaba tan conmocionado que seguía buscando lo que él esperaba que sucediera y no pudo filmar lo que en realidad ocurría. Luego se insultó a sí mismo, porque lo que él vio era la vida y lo que él se había imaginado era otra cosa. No hizo una película falsa, sin embargo. Hubo cierta lucha y siendo que no podía hacer una película real, no hizo ninguna. Su conocimiento del cine, en lo que él cree, le dijo que la única película posible es la que sucede enfrente suyo.

G. BACHMANN: ¿Y cuál es tu acercamiento a la realidad?

D.A. PENNEBAKER: Creo que a mi idea del cine, la tomé supongo de... bueno, quién sabe de dónde uno la toma. Pero es la idea, la sensación de que el cine no debe sermonear, y dar sermones es una gran tentación. Uno tiene toda esa sala oscura, no hay lugar donde los ojos de la audiencia puedan ir, así que tienen que seguir mirando la pantalla. Los realizadores siempre tienden a tomar esa ventaja que tienen sobre su público y tratan de explicarles algo de lo que ellos mismos no están seguros. Para mí, es necesario tener un punto de vista, pero al mismo tiempo es necesario poder... bueno, déjeme dar un ejemplo. Por ejemplo, sabía que en Moscú había una sola si-

nagoga en funcionamiento. Había otras dos en las afueras, pero eran de poca importancia. Y tenía una parte de la película que muestra a una jovencita, una chica sensible, que va a Rusia. No ve a Rusia de forma objetiva, es judía y está interesada en la sinagoga. Así que va a conocerla. Bien, ella no sabía que era la única sinagoga en Moscú. Así que yo no lo conté en la película. Hubo una terrible tentación de decir: "Vean, ésta es la única sinagoga". Si llegaba a decir eso, la gente habría tomado esa información de la misma manera que de los periódicos, de forma gratuita. Y yo no creo que las películas deban proporcionar información. Una película debe ser, en primer lugar, algo de lo que uno no duda. Uno cree lo que ve. Y, además, uno nunca puede decirlo todo. Cada película cuenta solo ciertas cosas.

G. BACHMANN: Esto nos lleva a una suerte de dicotomía. Por un lado ustedes quieren mostrar exactamente lo que sucede, sin entrometerse entre lo que se muestra y la persona que lo ve. Pero volvemos a los realizadores más creativos, que crean lo que quieren mostrar, algo que antes no existía. Nunca existe. La película **Man of Aran** es un buen ejemplo de eso. Ni siquiera la forma en la que vemos la tormenta de Flaherty. Hasta en tu película sobre Kennedy, donde se ve esa toma fabulosa de Kennedy saliendo del auto, luego subiendo por la escalera por entre la muchedumbre y que termina con la toma de las manos de Jacqueline Kennedy, que se las retuerce en la espalda. Todo eso estaba. Pero tu perspectiva, y tu elección, y tu forma particular de hacerlo, creó una realidad que antes no estaba ahí. Excepto que estaba ahí en virtud de que tú lo habías visto.



R. DREW: No, estaba ahí. Que lo hayamos visto ahí de esa forma u otra, no significa que no existiese. Si hubieses estado a 15 cm de Kennedy, mientras se hacía paso a través de la muchedumbre, subía las escaleras y se paraba en ese escenario... Quiero decir que hubieses visto lo mismo que nosotros.

G. BACHMANN: Quizás yo hubiese mostrado el sombrero de Jacqueline en vez de sus manos. Si hubieses expresado toda la escena en un plano general, quizás no habrías estado creando algo. Pero al mostrar sólo un detalle estás siendo selectivo y de esa forma creas algo de forma artificial que antes no existía. El cine es una realidad artificial, aunque utilices a la realidad como realidad en sí. La antropóloga Dorothy Lee dijo en su conferencia en el Seminario Robert Flaherty, que el mundo en realidad no existe, que “el hombre lo actúa”. Todo lo que uno haga o toque, cambia.

R. LEACOCK: Quiero aclarar algo: no sólo filmamos lo que sucede. Tenemos una buena idea de lo que buscamos.

R. DREW: Durante la filmación de *Primary*, Ricky tuvo que enfrentarse a Kennedy en un espacio de poco más de un metro y debatir con él por media hora, de una manera positiva, para establecer cuál era su enfoque.

R. LEACOCK: Siempre soy consciente de que nuestra idea de lo que va a suceder es totalmente equivocada. Y siempre estamos preparados, mientras la situación se desarrolla, a adaptarnos a lo que sucede en vez de lamentarnos porque lo que pensamos que iba a ocurrir no lo hace. Porque, por lo general, lo que sucede es más interesante. En fin, cuando algo ocurre...

Estoy pensando en una situación reciente: estaba en Venezuela, pasando el tiempo en la casa de una familia muy pobre. No pasando el tiempo, habíamos estado filmando. Pero bueno, luego de varios días, una noche estábamos esperando que se sentaran a cenar, era tarde y teníamos la idea de que era eso lo que queríamos en la película. Pero mientras esperábamos, y todos estábamos cansados, dos hombres comenzaron a hablar. Sus hijos jugaban en el piso, la esposa cocinaba y estos hombres entablaron una conversación. Estábamos parados por ahí, cansados, listos para irnos y, de repente, nos dimos cuenta que la conversación resumía todo lo que habíamos pensado de estas personas. Estaban muy compenetrados en la charla: alterados, preocupados, con los niños jugando alrededor, estaban desempleados. Así que simplemente comenzamos a filmar. No era sólo el hecho de grabar la conversación. Había relaciones que existían en esa situación. Descubrí, y fue algo nuevo para mí, que con una cámara, que es capaz de ver y oír, se podía ir de las profundas expresiones de los rostros de estos hombres a ver qué hacían los niños durante la conversación, y también ver la reacción de la esposa. Todo en un plano secuencia que, literalmente, salta de una cosa a la otra, y donde la edición se va realizando mientras la situación se desarrolla. Estaba muy conmovido por lo que ocurría, no es fácil de describir.

R. DREW: Fue una de las experiencias más extraordinarias en las que trabajé con esta forma de informar, filmar o hacer arte, como quieran llamarlo. Fue un gran momento de reportaje y, para mí, también fue arte. Dos hombres pobres hablando de su pobreza. Uno tenía lágrimas en los ojos, no tenía trabajo, vi-

vía en una villa miseria de Caracas, Venezuela. Su hogar natal estaba en los altos Andes, lejos de ahí. Ahora vivía en una choza con el piso sucio, con sus hijos sentados bajo sus pies, jugando en la mugre, poniéndosela en la cabeza, en sus ropas, divirtiéndose. Pero era el momento en el que un hombre revelaba el meollo de su preocupación, que era lo central de nuestra historia. Ricky filmaba, sosteniendo en sus manos unos cinco, siete kilos de cámara, que era silenciosa y tenía un teleobjetivo. Mientras los hombres hablaban, Ricky miraba la situación con el teleobjetivo, seleccionando primero al hombre pobre que estaba deprimido, luego al amigo con el que hablaba, sus reacciones, después cómo interactuaban y luego, con una panorámica hacia abajo, la mano del hombre sobre la cabeza del bebé. Y vio que todo el tiempo que este padre hablaba de su pobreza, su mano acariciaba la cabeza redonda del bebé. Y que el niño, que jugaba en el piso sucio, estuvo todo ese tiempo sin prestar atención al padre. Mientras estas cosas se desarrollaban, Ricky hizo una película de cinco minutos, en cinco minutos. Editada de una manera que ningún editor podría haber imaginado. Una película que tiene más de realidad e impacto de lo que alguien podría escribir, imaginar, guionar, dirigir, actuar. Fue simplemente electrizante.

R. LEACOCK: Creo que esto nos llegó como una sorpresa a los dos. Y sólo estamos arañando la superficie de este tipo de cine. Para mí es un nuevo aspecto de la realización.

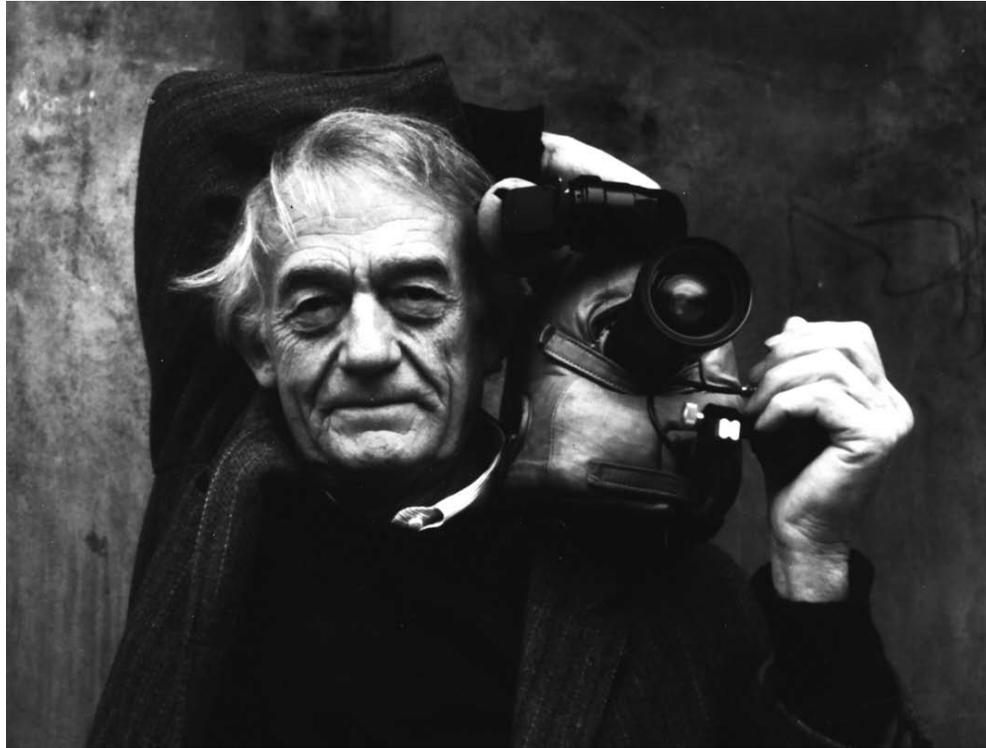
Otro aspecto ha sido muy importante para mí. Y es que, esencialmente, hemos estado trabajando como dos personas, no una: con el sonido y con la cámara. Lo raro acerca de la cámara es que su visión es au-

tomáticamente limitada. Uno ve muy poco de lo que sucede alrededor. Y es importantísimo para mí que la persona con la que trabajo sea capaz de expresar lo que ocurre con una inflexión mínima, para así tener una buena comunicación con la escena en su totalidad. Por medio de esta comunicación, que es muy delicada entre dos personas que trabajan juntas, lo intuí, como mínimo. La decisión de cada movimiento de cámara es tuya. Si se tiene otro camarógrafo, la decisión es de él. La cámara es un instrumento para ver, para filmar y para oír. Nadie le puede decir al camarógrafo lo que tiene que hacer, la situación es extremadamente delicada. Digamos que estoy filmando cierta situación. Pero si alguien me pregunta en este momento por qué es importante filmar al hombre que le ponía azúcar al café, algo que no tenía que ver con nada, no podría explicar porqué lo hice. Sin embargo, por alguna razón, era importante.

Mientras haya más camarógrafos cubriendo la misma escena, no sólo deben estar involucrados en filmar: se deben involucran en todo el proceso de la película, en el de la edición. Porque todas esas ideas, todas esas miradas del proceso de ver la escena, deben poder unirse en algo en lo que todas estas distintas miradas se vuelvan una. No sólo filmamos y mostramos, sino lo editamos, para llegar a la sensación que queremos. Es en esencia la edición lo que capitaliza estas nuevas cualidades y muchas veces tenemos más de una cámara que nos permite editar.

Debería decir que con lo que nosotros trabajamos también puede aplicarse a las filmaciones controladas. Jean Renoir es alguien que está consciente de esto. Por ejemplo, en sus películas, los actores se convierten en una suerte de poema, toda la maquinaria técnica y el director quedan en el fondo, sin inmmiscuirse.





■ Richard Leacock

Richard Leacock



Por un cine no controlado

En 1908, se hizo un noticiario que mostraba a Tolstoi en la galería de su casa en Yásnaya Poliana, hablando con unos manifestantes. Y aunque es una vista maravillosa, ¡qué frustrante es no poder oír lo que le dice a esa gente! Y aquí yace el problema. ¿Cómo capturar las relaciones humanas sin ese medio de comunicación únicamente humano que es el habla? El arte de la cinematografía se fue desarrollando sin el habla por la mitad de su vida. Cuatro películas son razonablemente típicas de este período: **El acorazado Potemkin**, **El pibe**, **Nanook, el esquimal** y **The Eternal Triangle** (con la actuación de Mary Pickford). Muchas personas acordarán en decir que **El acorazado Potemkin** es fascinante pero extraña si uno la ve hoy; **El pibe** y **Nanook, el esquimal** funcionan a la perfección y extrañamente parecen contemporáneas; y **The Eternal Triangle** parece ser muy absurda. Sin embargo, considero que la última película es la abuela de lo que ahora consideramos una película comercial. **El acorazado Potemkin** representa uno de los desa-

rrillos más apasionantes de la historia del cine. Con ella, se desarrolló una forma de cine que, en efecto, fue un lenguaje visual maravilloso. Mucha atención se le ha dado a esas técnicas que llegaron a llamarse “montaje”. Una teoría creció alrededor del montaje y muchos creyeron que el cine había llegado a cierta edad y que por lo tanto iba a tener una base teórica en la que apoyarse. Pudovkin escribió *Técnica del film* y Eisenstein escribió *El sentido del cine*, lo que pareció dar un enfoque *general* de la cinematografía. Sin embargo, un hecho nefasto se evidenció cuando el sonido óptico se hizo presente. Ya no se necesitaba un sustituto visual para el habla. Las teorías tardan en morir y todavía hay muchos teóricos de cine que se aferran a “la era dorada del cine”. Quizás deberían volver a ver la primera película sonora de Pudovkin para ver cuán vacío lo dejó esta nueva situación. Citando a Roberto Rossellini: “... en el cine mudo, el montaje tenía un significado preciso, porque representaba al lenguaje. Del cine mudo hemos heredado el mito del montaje, aunque ha perdido mucho de su significado”.

Existe una antigua forma de arte que se prestaba perfectamente al cine mudo, y es, por supuesto la pantomima (en todas sus formas, incluyendo las comedias circenses). No importaba cómo se hacía la película mientras se viera la pantomima. **El pibe** todavía está en ese mundo. No necesita de palabras y no tiene versiones “foráneas”. Los artistas de la pantomima de este período lograron seguidores en todo el mundo, algo que probablemente nunca se ha igualado. Desde la invención de la “película hablada”, se ha asumido alegremente que las películas son una extensión del teatro, un maravilloso artilugio que permite cambiar de escenas en un instante y que retiene

los aspectos fundamentales del teatro en el hecho que se crea una historia para ser actuada frente a una audiencia (la cámara) bajo condiciones controladas. El control es la esencia. Las palabras se escriben y luego los actores las aprenden. Las acciones se ensayan en decorados construidos o seleccionados con cuidado. Y estos ensayos se repiten una y otra vez hasta que el resultado de la escena conforme las expectativas preconcebidas del director. Qué horror... Ninguna de estas actividades tiene vida por sí mismas. Si es que tienen algo, tienen menos "espíritu" que una producción teatral porque la tiranía de las técnicas es mucho más grande que la del teatro. Es verdad, si alquilas un teatro vacío nada sucedería por sí solo... ninguna obra se presentaría por sí sola... pero mientras se prepara una obra, ésta parece cobrar cierta vida propia, en parte por la forma que toma en los ensayos. Mientras, una película sucumbe a la tiranía de la "Eficiencia de la Producción", y trata de hacer las cosas más convenientes para la cámara. Si existen dos escenas que no se relacionan para nada pero utilizan la misma locación, deben filmarse de forma consecutiva aunque terminen en extremos opuestos de la película y requieran respuestas emocionales completamente diferentes de los actores. En una entrevista reciente del difunto André Bazin, Jean Renoir se quejaba "... actualmente, la cámara se ha convertido en una especie de Dios. Se tiene una cámara en un trípode o en una grúa, que es como un altar pagano. Alrededor de ella están los sumos sacerdotes: el director, el camarógrafo, los asistentes que llevan a las víctimas como ofrendas, frente a la cámara y las funden en las llamas. Y la cámara está ahí, inmóvil, o casi. Y cuando se mueve sigue los patrones que los sumos sacerdotes ordenan, no los de las víctimas..."

Tanto el teatro como la mayor parte de las películas que conocemos son el resultado del control de estos "sumos sacerdotes", y no sorprende que muchos reconocidos directores de cine dividan su tiempo entre las producciones teatrales y las cinematográficas. Muchos de nosotros nos hemos visto, como dijo Renoir, "increíblemente aburridos por muchas películas contemporáneas". Si regresamos a los comienzos del cine, encontraremos una noción recurrente que nunca se ha hecho en realidad, un deseo de utilizar ese factor del cine que lo hace diferente al teatro: filmar aspectos de algo que sucedió en una situación real. No lo que alguien pensó que ocurriría o podría ocurrir, sino algo que sí sucedió en un sentido absoluto. De los cuatro ejemplos que di, **Nanook, el esquimal** es el que más se le aproxima, y es por esta razón que nunca pasará de moda. Sin embargo, esta película también se vio limitada por la ausencia de sonido. Ya en 1906, León Tolstoi dijo: "Es necesario que el cine represente la realidad rusa en sus manifestaciones más variadas. Por esto, la vida rusa debe ser mostrada por el cine como es. No es necesario ir detrás de cosas inventadas." Aquí hay una propuesta que nada tiene que ver con el teatro. Tolstoi imaginó al realizador como un observador y quizás como un participante que capturaba la esencia de lo que sucedía a su alrededor. Seleccionando, acomodando, pero nunca controlando el hecho. Aquí sería posible, por el significado de lo que sucede, trascender la concepción del realizador, porque, primordialmente, está observando el misterio fundamental: la realidad. Hoy, cincuenta años después de la muerte de Tolstoi, hemos llegado a un punto en el que el desarrollo del cine puede comenzar a hacer realidad esa propuesta.

