



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

revistaaisthesis@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Cornago, Óscar

Formas de mirar / formas de hacer: de la cámara al cuerpo

Aisthesis, núm. 58, diciembre, 2015, pp. 221-236

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163243346011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Formas de mirar / formas de hacer: de la cámara al cuerpo

Ways of Looking / Ways of Doing: From the Camera to the Body

Óscar Cornago

Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, España.

oscar.cornago@cchs.csic.es

Resumen

Partiendo de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, hasta la estrategia de grabación de la cámara-cuerpo desarrollada por la coreografía contemporánea y la filmación en vídeo, este artículo propone un recorrido historiográfico por distintas construcciones de hombres y mujeres de la cámara. A partir de una perspectiva de análisis escénica, se comparan las situaciones de grabación en tres momentos históricos: el cámara-operador en el momento de afirmación del montaje como lenguaje propio del cine, la cámara en primera persona a raíz del cine directo de Jonas Mekas y Robert Kramer, y la cámara-cuerpo en la obra de Olga Mesa y La Ribot, y en el trabajo en vídeo *El ocaso del miedo*, del colectivo Productora de Comunicación Social.

Palabras clave: teoría escénica, imagen, cuerpo, cine documental, artes escénicas.

Abstract

From *The camera man*, by Dziga Vertov, to recording technique through the camera-body developed by contemporary choreography and video filming, this article proposes a journey through different images of camera men and women. From a scenic perspective analysis, recording scenarios are compared in three historical moments: the camera-operator at the time of montage claim as their own language of film, the camera in first person following the direct cinema of Jonas Mekas and Robert Kramer, and the camera-body in the work of Olga Mesa and La Ribot, and the video work *The decline of fear*, by the collective Producer of Social Communication.

Keywords: Performing theory, Image, Body, Documentary film, Performing arts.

Introducción

Considerar el acto de grabar imágenes como un tipo de acción abre la posibilidad de estudiar la imagen desde un punto de vista escénico. Este punto de vista focaliza la situación a la que da lugar la acción de grabar mientras se está desarrollando. La imagen deja de ser entendida únicamente como un resultado, para convertirse en el medio de una acción que hace visible un agente y un receptor, es decir, una situación y un modo de relacionarse con esa situación. El objetivo de este artículo es plantear un recorrido historiográfico a partir del análisis de distintos tipos de imágenes desde este acercamiento escénico. El recorrido se detiene en tres momentos: los años veinte y el descubrimiento del montaje, los años sesenta y la grabación en primera persona, y los años dos mil y la presencia del cuerpo en relación a la cámara. Cada contexto se estudia a partir de obras concretas. *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, para el primer período, donde el cámara se hace visible como de los elementos fundamentales de esta singular trama. Jonas Mekas y Robert Kramer para el segundo momento, como dos ejemplos de la corriente de cine directo que revolucionó el cine documental haciendo presente no ya solo la cámara sino la subjetividad de la persona que está detrás de la cámara. Y las coreógrafas españolas La Ribot y Olga Mesa, junto al trabajo en video *El ocaso del miedo*, de la plataforma chilena Productora de Comunicación Social, como ejemplos del tercer período, en el que esta primera persona se desubjetiviza para mostrarse como un cuerpo agente.

Frente al hecho de la representación, la teoría y la práctica de las artes escénicas ha desarrollado una perspectiva performativa que ha ganado terreno a medida que avanzaba el siglo XX, pero de forma especial a partir de los años sesenta y setenta. Si la performance supone el desarrollo en el medio artístico de la idea de acción, su aplicación a la representación la transforma en un tipo de acción. Aunque esta perspectiva se haya desarrollado inicialmente en las artes plásticas, que se han abierto a una dimensión cada vez más escénica, y posteriormente en el teatro, la danza y otros géneros afines, se trata de una mirada transversal que recorre tanto el discurso crítico como las prácticas artísticas contemporáneas en el sentido más amplio (Schechner, Carlson, Cornago, Fischer-Lichte). Considerar la imagen como el medio o el resultado de una acción, implica visibilizar los elementos que organizan esa acción y que definen una situación cuyos personajes centrales son la persona que graba, el aparato de grabación, y el objeto que se graba. Esta situación básica no es solo una situación real, sino sobre todo una proyección reconstruida por la propia imagen. En otras palabras, una imagen no hace solo una representación del mundo, sino que, desde esta perspectiva escénica, implica una manera de construir esa representación, de relacionarse con ella y proyectarla hacia el público. Desde el punto de vista del sujeto que está haciendo la grabación, las opciones oscilan desde su presencia como un mero operador, que con el cine sonoro alcanza su máximo nivel de omnisciencia, hasta su presencia física real, pasando por su construcción como una subjetividad

en primera persona. Estas tres opciones, el cámara como operador, la grabación en primera persona y la cámara como herramienta de un cuerpo que se mueve, son los tres estadios que organizan este relato de la imagen a lo largo del siglo XX.

Cada uno de estos escenarios define un presente, que es también un lugar desde el que construir un relato, ya sea hacia el pasado o hacia el futuro. Si en el caso de Vertov se trataba de una proyección política hacia el futuro, cargada de utopías, en el caso de Chris Marker en *La tumba de Alexandre* o Godard en *Historia(s) del cine*, construidas ambas desde una primera persona acentuada por medio de la utilización del vídeo se trataba de un relato tanto de la historia del cine —que había tenido en los años veinte y el descubrimiento del montaje uno de sus momentos de esplendor—, como paralelamente de la historia política de la primera mitad del siglo XX. El tercer momento, la cámara-cuerpo, define una construcción narrativa con una cualidad performativa que lo convierte en el relato de un presente a tiempo real.

Aunque el arco temporal que describe este artículo es amplio, el punto de llegada desde el que se propone es el momento actual, en el que la persona que opera con la cámara y por ende aquella también a la que se dirige han cobrado mayor presencia movidos por la necesidad de plantear una relación viva, abierta y en proceso, como forma de dar credibilidad a la imagen. Este espacio relacional en muchos casos va a tener algo de personal e íntimo, sin perder por ello una fuerte conciencia social e histórica.

Como pieza fundamental para pensar estos presentes de grabación están las técnicas y los aparatos que han servido de intermediarios entre quienes están detrás de la cámara, de la pantalla o de la imagen, y quienes se sitúan delante. Cada aparato define lo que Flusser denomina un gesto, un gesto escénico, el gesto de quienes se sitúan en torno a ese aparato, ya sea para grabar las imágenes o para asistir a su reproducción. En torno a estos aparatos y soportes de (re)producir imágenes se generan estas situaciones que sirven como escenarios ideales desde los que reflexionar sobre la dimensión performativa de la imagen. La evolución de las tecnologías de la imagen ha hecho que la condición de estos escenarios, su forma de construcción, así como su proyección cultural y los discursos y consideración social que los rodean no hayan dejado de cambiar.

La construcción de una mirada propia: el montaje de la historia) del cine

Pasada su primera etapa como divertimento de feria o juego óptico el cine lucha por conquistar un lugar propio dentro del campo de las artes, legitimarse como una forma singular de mirar el mundo, distanciándose de sus hermanos mayores, el teatro o la literatura. Antes de que Hollywood lo convirtiera en esa forma transparente capaz de expresar al hombre en su totalidad, el trabajo de Dziga Vertov de 1929, *El*

hombre con la cámara, constituye un elaborado manifiesto de las búsquedas y utopías de un medio que experimentaría un giro radical a raíz del sonoro. La cámara necesitó crear un escenario singular, una forma propia de estar en el mundo y de situarse dentro de la sociedad. El deseo de desarrollar un lenguaje “verdaderamente internacional”, como se dice en la presentación de la película, un lenguaje nuevo que no precisara de los apoyos del teatro (escenario, actores, guiones) ni de la literatura (argumentos y personajes) es reflejo, en el caso de Vertov y otros cineastas de los años veinte ligados a las promesas políticas del Socialismo, del interés por construir un nuevo tipo de sociedad por y para el obrero. El hombre de la cámara, siempre a la vista, se presenta como un trabajador más junto a su herramienta, al lado de los numerosos trabajadores que aparecen a lo largo de este día en el que transcurre la película, todos ellos frente a sus máquinas o instrumentos de trabajo, todos ellos en movimiento incesante. No es una sociedad de individuos independientes, sino un complejo sistema que *produce* relaciones al tiempo que funciona como si de una estudiada coreografía se tratara. Esta coreografía muestra la imagen de una jornada de trabajo en la que la cámara y quienes la manipulan son un elemento más perfectamente integrado en este sueño de futuro.

El ritmo de esta maquinaria social, dentro de la cual la cámara ocupa su lugar preciso como testigo de esta revolución en movimiento, marca su desarrollo a lo largo de los diferentes momentos del día: la quietud de la mañana, la intimidad del dormitorio, el despertar de los obreros, los trabajadores acudiendo a sus puestos, la sociedad en pleno rendimiento, los medios de transporte y comunicación cruzándose, la salida de las fábricas, el momento del ocio y placer. A través de la máquina, una máquina de grabar que es al mismo tiempo parte de una maquinaria social más grande, el hombre consigue superar sus limitaciones, ver lo que su ojo no puede ver, hablar con quien no está delante, llegar adonde sus piernas no podrían llevarle. El que mira no es el hombre, sino el aparato. Pero la máquina no es sólo una prolongación de sus capacidades, sino también un modo de estar y funcionar en el mundo en relación con otras máquinas sociales, un modo de contribuir a la red social en constante movimiento. Como afirma Vertov en el Manifiesto del Cine-Ojo (1925):

Yo soy el cine-ojo mecánico. Yo, máquina, les muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Me libero desde ahora y para siempre de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo debajo, trepo, avanzo junto al hocico de un caballo al galope, acelero a toda velocidad entre la muchedumbre, corro delante de los soldados que atacan [...] Liberado de los encuadres del tiempo y del espacio, yuxtapongo todos los puntos del universo donde los he fijado. Mi camino lleva a la creación de una percepción nueva del mundo. Es por eso que descifro de una manera nueva un mundo que les es desconocido (26-7).

La subjetividad del cineasta está transferida a la máquina, su capacidad de expresión es la capacidad de expresión de un aparato mecánico que ofrece una perspectiva nueva sobre las cosas. La relación entre maquinismo y subjetividad, retomando los criterios enunciados por Dubois para definir los tipos de imágenes, el principio del montaje establece una estrecha relación entre la organización sintáctica de la imagen y la apertura a una subjetividad no impuesta desde la propia forma, que se abre a distintas lecturas en función del receptor. El principio del montaje no afectó solo al cine, sino que atravesó todo el paisaje artístico e intelectual de la época. Como explica Benjamin, uno de los ejemplos por excelencia del montaje llevado al discurso crítico, la voz personal del artista queda expresada no en lo que se dice, sino en el modo de decir, en la forma de disponer los materiales, en los espacios vacíos, lugares de ruptura y relaciones de contraste entre los diferentes materiales o las distintas imágenes. El sentido de la historia no está impuesto por el relato, sino que implica un trabajo de reconstrucción a partir de los fragmentos que se proponen.

El montaje se descubre como una categoría estética e intelectual al mismo tiempo. Propone, por un lado, otra forma de contar la historia, cuyo ejemplo por definición es el cine, que lo terminará incorporando a raíz del sonoro como su lenguaje “natural”, una gramática hecha ya transparente en beneficio del desarrollo psicológico de los personajes y la continuidad lógica de la trama. Y por otro lado, un modo distinto de relacionarse con el pasado a través de un presente, no solo de la historia, sino también de la recepción de la imagen, un presente que no se entiende como algo ya cerrado, sino abierto y en construcción.

Medio siglo después de aquel trabajo de Vertov, la historia del cine ya había quedado escrita, al menos una cierta historia del cine ligada a la épica que le llevó de la prehistoria y las vanguardias de los años veinte y treinta, pasando por su apogeo comercial con la incorporación del sonoro, hasta las nuevas búsquedas a partir de los años sesenta y setenta, momento en el que se abrió un período de reflexión al que contribuyeron los nuevos aparatos de grabación, como el vídeo. Esta historia, recorrida por Godard en *Histoire(s) du cinema* ya en los años ochenta y contada no por azar en vídeo, se escribió como la historia de un fracaso, de lo que podía haber sido y no fue. La retórica contemporánea de la historia siempre ha sido pensado como la historia de un fracaso, de una renuncia a ciertas utopías artísticas y políticas, tratándose de la historia del cine, esa (des)ilusión creada por las imágenes fue en cierto modo doble, por ser historia y por estar contada con imágenes, que tienen ya de por sí un carácter ilusorio.

Por estos mismos años en que Godard prepara aquellas reflexiones, presenta Chris Marker, en 1994, otro emotivo recorrido por esa historia mítica del siglo XX, por la historia política y la historia del cine de forma paralela, la que escribieron aquellos pioneros de la imagen a partir de los años veinte en la Rusia después de la Revolución. Nuevamente, como en el caso de Godard, la reflexión, sin renunciar a la estrategia del montaje, se hace desde un tono personal que impregna todo el trabajo.

La tumba de Alexander (o como se tradujo al castellano, *El último bolchevique*) está dividida en cuatro partes a modo de cuatro cartas que el director francés escribe de manera póstuma a Medvedkin, muerto en 1989, cuatro cartas que se abren con la pregunta de Lenin *¿Qué hacer?* lanzada en 1905, cinco años después del nacimiento del director ruso, y que había de atravesar todo el siglo XX. El balance, que es tanto político como mediático, no resulta muy positivo. Al “reino de las sombras”, título de la primera parte de la película, que contiene las dos primeras cartas y que alcanza hasta el período de Stalin, le iba a suceder las “sombras del reino”, cuyo sentido hay que entender ya no sólo en términos fílmicos, sino políticos: de las sombras del primer cine se pasará a las sombras de la historia.

A partir de los años ochenta, la proliferación de imágenes y la facilidad para manipularlas sitúan al “hombre con la cámara” en un momento distinto de aquellos años veinte, cuando parecía que la historia todavía estaba por escribirse. El tono evocador atraviesa todo el relato de Marker recordando la batalla librada por estos pioneros del cine tras la Revolución Soviética, cuando aún estaba todo por hacer; la aventura del Socialismo y del cine marchó durante unos años de la mano. Así recuerda el cineasta francés el momento en el que Medvedkin descubre emocionado que una imagen junto a otra imagen podía hacer un sentido. Es la base del lenguaje fílmico como montaje de imágenes, la posibilidad de abrir el sentido de la historia, como había querido también Vertov. Como dice Didi-Huberman en su estudio sobre Brecht y el principio del montaje, las imágenes se vieron obligadas a tomar posición, y esta toma de posición de una imagen junto a otra, que permite abrirlas a un sentido distinto, expresa en un plano artístico la necesidad política de tomar posición frente a la historia o frente al montaje del texto (de la historia). La neutralidad, que luego será expuesta como garantía de objetividad de los medios, no era posible, como sabían bien aquellos directores armados con una cámara a los que se refiere Marker rememorando algunos de los capítulos más comprometidos del cine de Medvedkin. La objetividad no existe, afirmaba Roman Karmen adelantándose a lo que estaba por venir: “El mundo es una guerra sin fin con dos campos. El artista elige uno e intenta que sea el vencedor. El resto son pamplinas”. “Todos erais así”, continúa Marker, mostrando cómo la imagen del asalto al Palacio de Invierno que pasó a la historia, un episodio en el que en realidad apenas hubo víctimas, fue una reconstrucción teatral, o cómo el mismo Eisenstein rehace *Octubre* para eliminar la imagen de Trotski. Aunque la ambición de aquellas imágenes, en paralelo a una lucha política, no dejase de ser *la realidad tal cual*, como afirma Vertov en el Manifiesto-Ojo o como defendía el propio Medvedkin.

Del montaje del pasado al presente de la grabación: la cámara en primera persona

Cincuenta años más tarde, no sólo se vinieron abajo las utopías, sino también la realidad “tal cual”, y con ella la pretendida objetividad de las imágenes, especialmente de aquellas que, como dice Breschand, venían con “la etiqueta de objetividad (por su dispositivo de enunciación, por su comentario) [...] podemos estar seguros [...] que está siendo empleada como cebo” (26).

La verdad previa a la imagen, más allá del aquí y el ahora del acto de la filmación o la proyección, es decir, de la situación definida por la utilización del dispositivo de grabación o proyección, tuvo que ser puesta en relación con ese presente desde el que se invoca, y por ello también puesta en la escena de la creación audiovisual (de esa verdad). El recurso al montaje, que había servido para emancipar el lenguaje del cine como un modo específico de contar la historia, también se va a ver afectado por la nueva situación tras la II Guerra Mundial y el éxito de la industria cinematográfica, al mismo tiempo que se imponía una fuerte economía de consumo.

A medida que tiene lugar este proceso de reconsideración del lugar de la cámara y el lenguaje cinematográfico, los aparatos de televisión empiezan a multiplicarse, dando lugar a otro tipo de imagen y otro tipo de relación entre el público y la pantalla, es decir, entre el público y la realidad (de los medios). El interior de los hogares, adonde terminarán llegando los televisores, sumado a la proximidad de la cámara televisiva con los hechos, no ya solo grabados, sino retransmitidos en directo, obligan a reconsiderar aquella otra proximidad cinematográfica de los primeros planos. Las distancias, en un sentido cualitativo, estaban cambiando y con ellas las políticas de la representación, de la representación de la historia y del lugar del hombre dentro de esta.

A finales de los años cincuenta, en una entrevista hecha por André Bazin a Jean Renoir y Roberto Rossellini, aparecen ya algunas consideraciones significativas acerca de este giro. El director francés critica el lugar reverencial que ha llegado a tener la cámara y defiende su función como un mero registro de lo que está ocurriendo, restándole protagonismo. Hasta ahí no hay mucha diferencia con el deseo de Vertov o Medvedkin de llegar a la realidad tal cual, aunque tanto en uno como en otro la cámara había tenido una consideración como instrumento revolucionario. Sin embargo, Renoir continúa criticando la imagen del director como un organizador de la realidad, a lo que Rossellini asiente expresando sus dudas sobre si el montaje sigue siendo tan importante en el cine después de los cincuenta. Este alejamiento con respecto al montaje como estrategia narrativa va seguido de un elogio de la imagen televisiva difundida por los noticieros y programas de entrevistas en algunas emisiones en Estados Unidos y la fuerza expresiva de esos primeros planos no ya cinematográficos, sino televisivos que rara vez conseguía el cine. “Ahí, de repente tenías un primer plano, la imagen de un hombre en su totalidad” (cit. en Ortega y García 207).

Esta consideración acerca del primer plano de un “hombre en su totalidad”, cara a cara con la cámara, es decir, cara a cara con un público también más inmediato que proporcionaba la televisión, implica un punto de vista nuevo y una relación distinta con la realidad representada y el sujeto al que se le comunica. Ya no se trata, como en el caso de Vertov, de captar al Hombre, ya sea el de la cámara o el que está en frente de la cámara, como un elemento más de un tejido social o un tejido de imágenes, en constante movimiento en un juego de contrastes, sino de la singularidad de un hombre en concreto.

Con una aproximación comparable podemos entender los comentarios de Jonas Mekas a comienzo de los años sesenta al cine de Richard Leacock. Mekas parafrasea un comentario que le hace Pierre Juneau a Jean Rouch, extraído de la *Gazette Littéraire de Lausanne*: “Ahora se puede filmar cualquier cosa. Pero es necesario tener un tema”, en su lugar dice: “Ahora se puede filmar cualquier cosa. Pero es necesario tener un hombre” (Mekas, “Sobre *Cinéma Verité*” 223). Nuevamente esta reivindicación de “un hombre”, no ya del hombre en términos genéricos, el “hombre de la cámara”, sino de un hombre a secas, simplemente un hombre, con un cuerpo real, dotado de intimidad, con capacidad no solo de pensar y hacer, sino de sentir, divagar y no hacer, frente a la cámara, cara a cara con quien lo mira.

Mekas continúa con un elogio de uno de los elementos, escénicos por excelencia y fundamentales para definir a ese hombre en concreto, que es el tono de voz, una voz que recientemente había descubierto el cine gracias a los nuevos aparatos de grabación del sonido en directo; una voz distinta de aquella voz literaria –Mekas dice “escénica”, sin duda entendiendo lo escénico por su grado de artificio–, mientras que la verdadera voz humana, verdadera no en cuanto a su contenido, sino en cuanto a su materialidad, se mantenía fuera del cine. Es curioso que todavía a la altura de los años sesenta, cuando parecía que la emancipación del cine por encima de la literatura y el teatro ya era una batalla ganada, todavía se siga aludiendo a estos medios como un horizonte frente al cual distanciarse para encontrar nuevas potencias de la cámara, potencias que estaban explorando directores citados por Mekas como el propio Leacock, Jean Rouch, Charles Parker Smith o Michel Brault.

Esta identificación de la escena con lo falso hizo que, paradójicamente, la cámara se presentase como un medio para descubrir la dimensión más física y material del cuerpo, frente a las distancias que imponía el teatro. Ya en los años veinte el crítico húngaro Bela Balazs presenta el cine como una nueva posibilidad de ver y sentir el cuerpo de una forma inmediata, y cuarenta años después es Mekas quien lo defiende como un medio, una vez más con esa apariencia de inmediatez que en realidad sólo tiene la escena, para situar “la voz, la cadencia, el color de la voz” (Mekas 223) como elementos fundamentales de la imagen-hombre. Esa suerte de ilusión escénica que el cine a menudo ha buscado y que los nuevos medios van a hacer cada vez más presente, esconde, como dice el crítico y documentalista francés Jean-Louis Commoli, una enorme potencia crítica:

Un postulado: actualmente la puesta en escena lleva realidad en sus redes.

Una respuesta: la puesta en escena sirve para plantear la cuestión del espectador en un sistema de representaciones mediáticas (televisión, noticias, publicidad) que no solamente no la plantea, sino que teme plantear y aún más, hace todo lo posible para rechazarla.

La puesta en escena representa la cuestión del lugar del espectador, de la definición de espectador, de la suposición de un espectador como sujeto total, ser que desea, ser pensante, ser social. No quien observa qué (consumo, espectáculo) sino quien mira a quién –relación y toma del otro más o menos aseguradas–, distancia del otro y de sí más o menos grande, reconocimiento, miedo, cambio (103).

El cine de Mekas, en forma de diario filmico, ofrece otro modelo paradigmático del “hombre con la cámara”. De los años veinte a los años setenta el contexto artístico y social ha cambiado radicalmente. En el mundo de Mekas, la cámara, pequeña y ligera, está constantemente presente a través de sus movimientos, a menudo acelerados, y su mirada buscando instantes y azares. Es comparable a lo que sucede en Vertov, pero la situación que se crea a su alrededor, la puesta en escena propiciada por el aparato, tanto por aquello en lo que se fija como por el modo de usarla, es muy distinta. Mekas mantiene una relación muy estrecha con la cámara. Al igual que Vertov, ambos se proyectan también social y políticamente. Sin embargo, de este último no sabemos nada más que la función social que define su mirada, es decir, su condición de instrumento al servicio de un proyecto político, mientras que en el caso de Mekas es el tono de intimidad, la cercanía de lo cotidiano, el calor de los amigos y los ratos de soledad, lo que define su hacer como cineasta y persona. También le vemos trabajando afanosamente, como en el caso de Vertov, pero ahora el entorno de trabajo es distinto: “Aquí estoy, con mis imágenes y mis sonidos, a solas, en un casa prácticamente vacía [...] conmigo mismo, preguntándome, haciéndome preguntas sobre mí” (*En el camino*). El cineasta se presenta a través de su trabajo, de su acción de grabar que lo pone en relación consigo mismo y con los demás, con el mundo, pero retorna a ese espacio de intimidad para hablarnos de su trabajo en un tono menor, por eso continúa diciendo una voz en off identificada con la del director:

En realidad, quizá esté exagerando. En verdad, no me estoy preguntando nada. Tan solo estoy haciendo mi trabajo. Este es mi pequeño taller, esta pequeña habitación, cargada de montones de películas. Estoy repasando todos los rollos de sonido, escogiendo uno, escogiendo otro; uniéndolos, al azar, igual que las imágenes. De la misma manera que uno las imágenes. Exactamente de la misma manera en que las filmé inicialmente, por casualidad, sin plan alguno, solo según el capricho del momento, lo que en aquel momento sentí que debía grabar. Una u otra cosa, sin saber por qué [...] No hay ningún juicio aquí, ni positivo, ni negativo, tan solo imágenes y sonidos, muy, muy inocentes [...] Sí, la gente es mala, el cine es inocente. Inocente. La gente no es inocente (*En el camino*).

Esta cercanía hecha de instantes y fragmentos, de imágenes y voces, donde las interrupciones y los cortes, el azar y lo inesperado son una constante implica una forma de mirar, pero también de ofrecerse a la mirada de los demás, de hacerse público y sentirse público, no ya solo como una posición y un proyecto políticos –como él mismo dice en algún momento de la película afirmando su condición política–, sino también como una postura personal que va más allá de la construcción identitaria o profesional; no se trata solo de un trabajo o un sentido social, es un modo de hacer, sentir, moverse y respirar.

Berlín 10/90: la memoria del cuerpo

Robert Kramer es otro hombre de la cámara, aunque en *Berlín 10/90* no se sitúa detrás, sino frente a ella, para ofrecer otra reflexión en primera persona en torno al espacio y la función de la cámara a partir de estos mismos años ochenta que se vivieron como el fin de una época y una manera de entender la política. Sin embargo, ya no se trata aquí de un montaje de imágenes, sino de un único plano secuencia. Durante una hora el director estadounidense se encierra con una cámara y un monitor en el cuarto de baño de un piso en Berlín, ciudad en la que nació y a la que no había vuelto hasta ahora. En la película se ve el reducido espacio en el que tiene lugar la grabación, una silla, que en ocasiones es ocupada por el mismo director, cara a cara con la cámara, y algunas imágenes proyectadas en el monitor, que fueron grabadas los días anteriores, desde su llegada a Berlín. Una vez más, se trata de un repaso a lo largo del siglo XX, a lo largo de su historia política e intelectual, una historia de compromisos, de voluntad de lucha, de revoluciones y fracasos.

La situación planteada por Robert Kramer resulta significativa de este giro hacia el presente de la comunicación como acontecimiento de la historia. Ese pulso frente a la cámara, cara a cara con su propia imagen, se proyecta hacia el espectador y finalmente hacia sí mismo, hacia su propia historia y el sentido aquí y ahora de esta; no sólo ya como relato, el relato político e intelectual de las utopías del siglo XX, tan lleno de contradicciones, sino en primer lugar como acontecimiento de un presente. Lo más interesante, para el enfoque que estamos proponiendo aquí, es la necesidad, casi la urgencia de hacer visible ese escenario íntimo y público al mismo tiempo como lugar de confesión y testimonio. Es ese mismo tono de intimidad, pero si cabe ahora más desnudo, con una dispersión comparable con la de Mekas en cuanto a lo errático del recorrido, pero concentrada ahora en un único plano, en un único momento y lugar que acentúan la dimensión escénica y performativa del trabajo.

Esta intensidad espacial y la presencia obsesiva de un gesto es también lo que le lleva a desarrollar un plano expresivo que se apoya en su propia presencia, un cuerpo grande, fuerte, obligado a moverse en la estrechez de ese cuarto de baño, al mismo tiempo que se hace una serie de reflexiones teóricas en torno a la imagen, el cine y la política. No se trata solamente de un gesto en un sentido metafórico, sino también

literal, un gesto de resignación, pero también de resistencia, el gesto de un estar ahí, de un seguir ahí, a pesar de todo. Entonces es cuando, después de diez minutos frente a la cámara, sentado en esa silla en una esquina del baño, evoca un pasaje de Wittgstein en el que se retoma una de las obsesiones del cine, *el mundo tal cual*, pero enfrentado ahora a un cuerpo vivo, a un yo, que está más allá del sujeto histórico:

Si yo escribiera un libro titulado *El mundo tal y como yo lo he encontrado*, tendría que incluir una parte sobre mi cuerpo, y decir qué partes están sometidas a mi voluntad, y cuáles no lo están, como método para aislar el sujeto, o para mostrar que en cierto sentido no hay sujeto, porque este sujeto no podría ser mencionado en ese libro (*Berlin 10/90*).

Kramer recurre a Wittgstein para cuestionar la idea de sujeto, del sujeto que se sitúa detrás de la cámara, pero por extensión, del sujeto que también permanece delante de ella. Son las limitaciones del “yo” con las que también chocó Godard en su intento por hacer una historia del cine.

Este estado de dispersión y simultaneidad entre las cosas que están dentro de plano y lo que queda fuera, entre lo que está dentro del yo y lo que se escapa al yo, es al que apunta finalmente Kramer como condición previa de toda grabación de la realidad. Un estado de pérdida, de desconexión en cierto modo, que a nivel histórico quedó expresado con la caída del bloque socialista, como garantía histórica de una promesa social, simbolizado con la caída del muro de Berlín, que es el momento en el que Kramer acude a esa ciudad laberinto de la historia para perderse en un cuarto de baño; el último pagaré que el socialismo libró contra la historia, como diría Badiou, antes de quedar finalmente sin crédito alguno. Esta pérdida de crédito se lleva consigo no sólo el sueño del comunismo, sino también una forma de entender el compromiso político, la obligación frente al pasado, la labor del intelectual y el lugar de la cámara en la sociedad, la función del testigo, convertido en una pieza mediática más.

Es en ese espacio de cruce en el que se convierte, por un lado, la ciudad de Berlín tras la caída del Muro, pero, por otro, la propia cabeza del director, un espacio habitado por los fantasmas, por los que fueron y ya no están, y que queda expresado a otro nivel en las reducidas dimensiones de ese cuarto de baño, en el que Kramer habla de un método de trabajo que bien podemos entender desde esa metodología para una historia material a la que Benjamin dedicó tantos años. Este método consistiría, explica Kramer, en una “visión por fragmentos que se entrechocan, puede ser por azar o porque están ahí en ese momento, bajo un mismo ángulo de visión” (*Berlin 10/90*). Este descubrimiento de una realidad formada por elementos que entrechocan entre sí le lleva a una concepción paralela del espacio como resultado de un estado de entrecruzamientos y fricciones, en el que todo está integrándose y desintegrándose al mismo tiempo. A partir de ahí, continúa el director, “es importante que el plano –como ese al que estamos asistiendo– no sea un plano, sino una idea, una respiración, un acontecimiento” (*Berlin 10/90*). La impresión de unidad que puede llegar a tener este

conjunto de elementos heterogéneos no sería más que el resultado forzado de una obligación de tener que vivirlo todo de una vez, desde el principio hasta el fin, ya sea un plano, una película o la propia historia contenida en una imagen.

La cámara-cuerpo: la historia como acontecimiento narrativo o el gesto de los medios

Contrariamente a lo que se pudiera pensar, la reproducción técnica de las imágenes ha hecho cada vez más visible el cuerpo y su dimensión relacional con el medio que le rodea. El aquí y ahora de la grabación/reproducción de la imagen se convierte en la garantía física de la verdad de ese estar sucediendo. La relación del hombre con los aparatos, como ya propuso Flusser en la *Filosofía de la caja negra* a comienzos de los ochenta, se ha hecho cada vez más estrecha, hasta que el cuerpo ha llegado a fundirse con el aparato mismo en la búsqueda de nuevas posibilidades de realidad. Entre el operador y la cámara tiene lugar una confrontación, es una relación con un cierto grado de colaboración, pero, como dijo el teórico checo, al mismo tiempo con una alta dosis de combate, un cara a cara entre el operador y su aparato que abre un interrogante inscrito en la imagen en forma de brecha, desencaje o no coincidencia. Esas son las escenas mediáticas que Flusser definió como “cinescencia” (cit. en Russo 144), aquellas que buscan el diálogo cómplice, o las “especulaciones dialogales”, en palabras de Flusser (Ibíd.), lo que en la filosofía de Benjamin fueron primero las alegorías, que luego le terminaron llevando a las imágenes dialécticas.

Esa garantía de verdad que ofrece el cuerpo en conflicto con el medio es a lo que apela la historia contada a través de imágenes. La capacidad narrativa de las imágenes se transfiere así al propio cuerpo-cámara, un cuerpo abierto, confrontado y en proceso de búsqueda. A través de su movimiento, unido ya al movimiento de la cámara, y de la grabación no ya solo de estos movimientos, sino sobre todo *desde* estos movimientos, se transforma la imagen en el relato contado no por una mirada, sino por todo un cuerpo convertido en principio vivo de enunciación. El sujeto de la cámara ya no es el objetivo de esta, el héroe del relato, sino el principio antropotécnico de construcción de ese relato, un aparato-cuerpo que consigue, a través de su implicación total en aquello que está haciendo, forzar los límites de ese aparato vivo, abrir nuevas posibilidades jugando con la cámara. Es por esto que dice Flusser que el operador de los aparatos no trabaja con ellos, sino que juega, y juega contra ellos; no es el *homo faber*, movido por la necesidad de producir objetos, sino el *homo ludens*, en cuya acción la curiosidad material, el deseo y la ilusión por otra realidad ocupan partes iguales.

No es de extrañar que la danza contemporánea, investigando a través del movimiento acerca del cuerpo como presencia frente a un público, haya recurrido también a la cámara como una forma de descubrir nuevas posibilidades de movimiento y de construcción del relato coreográfico. El trabajo de Olga Mesa en *El lamento de*

Blancanieves (2011)¹ o de La Ribot en *Llámame Mariachi* (2009) puede entenderse dentro de esta galería de gestos mediáticos que han adquirido una dimensión más corporal. Estos gestos, en el sentido que le dio Flusser, consisten en movimientos que tratan de abrir espacios de libertad frente a estos aparatos forzando sus posibilidades, movimientos que escapan a la lógica para hacer visible el aquí y ahora de esa acción (de grabar) en forma de pregunta acerca del sentido de lo que ahí está pasando.

Paradójicamente, la cámara ha servido a estas creadoras para reencontrarse con el movimiento del cuerpo desde otro lugar, un movimiento animado no ya por el deseo de expresarse a través de una coreografía, sino por una mirada-cuerpo movida por un impulso narrativo comparable a aquel que llevó a Vertov a hacer del cine una posibilidad de multiplicar las perspectivas y transformar la realidad, de expresar lo social más allá de la subjetividad individual. Si el director ruso dio alas a la cámara para convertirla en testigo vivo de su tiempo, un testigo liberado de las limitaciones de la percepción subjetiva, la de ese pueblo que entraba sin ilusión en el teatro al inicio de la película, incapaz de soñar con otra sociedad y otro teatro, es ahora la cámara, paradójicamente, la que da alas al cuerpo para hacerle moverse con la misma libertad de encuadres, acercamientos, ritmos y rupturas conquistados por la imagen a lo largo de una intensa historia de desarrollos tecnológicos. A las posibilidades infinitas de la imagen técnica se le suma ahora un cuerpo-mirada que redimensiona el movimiento añadiéndole una presencia que no está ligada a una subjetividad, ni a la necesidad de limitarse a una única historia lineal con un único sentido.

Aunque muy distintos entre sí, el trabajo de La Ribot y Olga Mesa presentan largos planos secuencia tomados por una cámara que se lleva pegada a alguna parte del cuerpo y que lo condiciona en su totalidad, como si la mirada de ese miembro guiara la grabación. Esto les permite ir más allá de la descomposición del relato a través del ojo-máquina, que es ahora un ojo-cuerpo, para llegar a la fragmentación del plano a la que se refiere Kramer cuando afirma que un plano no es un plano, sino que es una respiración, un deseo, un estar-ahí, un acontecimiento y un azar; un escenario imposible de reducir a una sola historia, pero un escenario también sin el cual no parece posible seguir contando ninguna historia con la dosis de credibilidad, inocencia y engaño que hace que la imagen sea no sólo una imagen, sino también un juego, un sueño y una promesa, un gesto de irreverencia y una apuesta por algo distinto. Es desde el acontecimiento de su enunciación, desde la recuperación de este presente (escénico) del relato, el momento de la grabación, incorporado ahora físicamente en el cuerpo de los que operan con esas cámaras, que se abre la posibilidad de reinventar la historia.

“La historia –explica Flusser– tiene un sentido doble de “acontecer” y “contar un acontecimiento”. Parece que en el gesto fílmico no ocurre nada extraordinariamente nuevo: cuenta un acontecer” (cit. en Russo 137). En ese gesto cifra el teórico checo la posibilidad de romper la inercia técnica del aparato para hacer un uso distinto, un

1 Disponible en: vimeo.com/27736200.

uso reflexivo que convierta la imagen, y con ella la historia de esa imagen, en una imagen-acontecimiento, en una imagen que se piensa a sí misma mientras se está haciendo. Estas imágenes remiten a un escenario, a un espacio de actuación que se abre al público para interrogarse e interrogarnos acerca de cómo han sido producidas, de lo que está pasando mientras se están haciendo; son esas “cinescencias” las que dejan ver un yo frente a un tú, un campo de tensiones que no permite que la imagen, es decir, la historia, se cierre sobre sí misma.

En *El ocaso del miedo* una cámara se pasea por las calles de Santiago de Chile en medio de un paisaje de enfrentamiento entre jóvenes manifestantes y la policía. Son las manifestaciones que tuvieron lugar en el año 2011 a favor de una educación gratuita. Es otro “hombre de la cámara”, es otro tipo de cámara, otra forma de utilizarla y otro contexto histórico. La cámara se desplaza con fluidez entre jóvenes con la cara tapada y policías con casco y chalecos antibalas, sorteando coches incendiados y policías a caballo; se mete entre los manifestantes, se detiene para presenciar algunas detenciones y no duda en seguir avanzando, con la misma tranquilidad, en un auténtico campo de batalla formado por disparos de pelotas de goma, piedras lanzadas contra la policía y chorros de agua para disolver a los manifestantes. No vemos quien está grabando, ni en qué tipo de vehículo se mueve, aunque se puede adivinar que es una bicicleta, incluso en alguna toma aparecen los cables del manillar, lo que sí tenemos es la impresión de una mirada y de un cuerpo que se mueve con ligereza, pero no demasiado deprisa; se gira cuando ve algo que le ha llamado la atención y se detiene en varias ocasiones. Si aplicásemos el criterio de Dubois de subjetividad frente a maquinismo, todo nos haría inclinarnos hacia el primer polo: junto a la cámara se percibe una voluntad de mirar de cerca lo que está pasando, una actitud de proximidad con un cierto grado de azar, pero también de denuncia. No hay cambios bruscos de planos ni se busca el contraste entre las imágenes, todo parece fluir al mismo ritmo que la cámara se desplaza, envuelto en una suerte de irrealidad muy real. Se percibe también una cierta fragilidad, como que en cualquier momento la propia cámara-cuerpo podría caer al suelo, derribada por una carga policial, por los propios manifestantes escapando de la policía o alcanzada por algún objeto. Aunque al mismo tiempo, la banda sonora de fondo nos saca de esa situación para colocarnos en otro lugar, en un espacio interior al que contribuye el desplazamiento suave de la cámara, que contrasta con tanta violencia. Hay un tono de intimidación en toda la grabación; ante tanta escena intimidatoria se opta por una cercanía que muestra la violencia como algo tan próximo y al mismo tiempo tan lejano, real e irreal al mismo tiempo.

El resultado son algo más de 16 minutos montados a partir de varias tomas grabadas el mismo día, el 8 de agosto de 2011, un presente concreto, real, como el que utiliza Kramer para contextualizar su cara a cara con la cámara. Nos faltaría quizás, como en el caso de *Berlín 10/90*, la hora de la grabación. Como autor no se da el nombre de una persona, sino de un colectivo Productora de Comunicación Social; no importa la identidad de quien lo haya grabado porque en realidad esa mirada

es la mirada de un cualquiera, como diría Agamben, que hubiera estado allí en ese momento, es una mirada más, anónima, no está diferenciada, pero sí singularizada, es la mirada de ese cada uno que forma esa indeterminación que se llama todos; no tiene nombre, pero sí tiene cuerpo.

Conclusión

La historia de la imagen se ha desplazado a la imagen de esa historia en el momento en que está siendo contada/sentida por alguien, por un cuerpo-cámara o un operador-aparato. Esto deja de ser solamente el resultado de una tecnología de la mirada, para convertirse en una forma de hacer, una voluntad y una actitud frente al medio, un “hombre” como quería Mekas, transformado en un cuerpo con una voz y una presencia singulares. La imagen se teatraliza, se hace sensible no solo la situación contenida en ella, sino su alrededor, lo que está sucediendo fuera de imagen, la dimensión escénica, material y viva que le da sentido como acontecimiento de la historia.

Si Godard en *Historia(s) del cine* comparaba la épica de las imágenes en el siglo XX con la historia mesiánica del cristianismo, apelando no a una verdad histórica, sino a la verdad del relato que se nos da para que creamos en él, “y no dice –afirma Godard en el capítulo I de la serie– concede a este relato / a esta historia / la fe propia de la historia / sino: cree / pase lo que pase” (86). A partir de los años sesenta, a la vuelta de los totalitarismos y al son triunfante del capitalismo y las democracias convertidos en las dos caras de un mismo fenómeno, la imagen no nos pide creer ni siquiera en una historia, sino en la persona que la cuenta, en esa cámara-cuerpo que narra su historia, en el modo cómo se cuenta y en la manera como se construye y se hace pública, en la situación a la que remite y que se produce a través de ese contar por medio de imágenes. La imagen ya no pide creer en su referente, sino en lo que aquí y ahora está pasando, en ese acontecer sobre el que se interroga y nos interroga. Esa es su verdad material y escénica, su verdad humana, a mitad de camino entre el acontecimiento y la promesa del acontecimiento, entre la voluntad, la realidad y la utopía.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. José L. Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-textos, 2006. Medio impreso.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero, Isidro Herrera Baquero. Madrid: Akal, 2005. Medio impreso.
- Berlin 10/90*. Dir. Robert Kramer. La Sept, 1999. Medio filmico.
- Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Trad. Carles Roche. Buenos Aires: Paidós, 2004. Medio impreso.

- Carlson, Marvin. *Performance. A critical introduction*. Nueva York: Routledge, 2004. Medio impreso.
- Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Trad. Aurelia Rivera. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007. Medio impreso.
- Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005. Medio impreso.
- Dubois, Philippe. "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general". *Cine, vídeo, Godard*. Trad. Gustavo Zappa. Buenos Aires: Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2001. 9-30. Medio impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín. Madrid: Abada, 2011. Medio impreso.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trad. Eduardo Molina. México: Trillas/SIGMA, 1990. Medio impreso.
- . *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Trad. Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994. Medio impreso.
- Frutos Esteban, Francisco Javier. *Artilugios para fascinar*. Salamanca: Junta de Castilla-León/Ayuntamiento de Salamanca, 1999. Medio impreso.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Trad. Adrián Cangí y Tola Pizarro. Buenos Aires: Caja Negra, 2007. Medio impreso.
- El último bolchevique*. Dir. Chris Marker. Intermedio, 2007. Medio filmico.
- En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza*. Dir. Jonas Mekas. Intermedio, 2012. Medio filmico.
- Mekas, Jonas "Sobre *Cinéma Verité* y la verdad de la voz humana". *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Trad. Verónica Fernández-Muro. Coords. María Luisa Ortega y Noemí García. Madrid: I Festival Internacional de Cine/T&B, 2004. 223-224. Medio impreso.
- Renoir, Jean, Roberto Rossellini. "Cinema and Television. Jean Renoir and Roberto Rossellini interviewed by André Bazin". *Sight&Sound* (28/1). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Trad. Ciro Arbós. Coords. María Luisa Ortega y Noemí García, Madrid, I Festival Internacional de Cine/T&B, 2004. 205-210. Medio impreso.
- Russo, Eduardo. "Imágenes, aparatos y gestos: Flusser y el campo de lo audiovisual". *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Ed. Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial, 2004. 127-148. Medio impreso.
- Schechner, Richard. *Performance studies. An introduction*. London: Routledge, 2002. Medio impreso.
- Vertov, Dziga. *El cine-ojo*. Trad. Francisco Llinás. Madrid: Fundamentos, 1973. Medio impreso.

Recibido: 20 noviembre 2013

Aceptado: 19 agosto 2015