

Observar, meditar, interactuar: tres roles de la ventana en películas de no ficción

Observing, Reflecting, Interacting: Three Roles of the Window in Non-Fiction Films

Marín Ramos, Rubén

Universitat Politècnica de València
rubenmarinramos@gmail.com

Recibido: 28-11-2023

Aceptado: 06-02-2024



Citar como: Marín Ramos, Rubén (2024). Observar, meditar, interactuar: tres roles de la ventana en películas de no ficción. *ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 14, p. 67-80, marzo. 2024. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2024.20784>

PALABRAS CLAVE

Cine de no-ficción; película-ventana; constricción creativa; cine menor; desprofesionalización.

RESUMEN

El principal objetivo de este trabajo es analizar la función que desempeña la ventana en tres películas de no-ficción realizadas íntegramente o en su mayor parte con registros tomados desde una ventana. Se trata de tres ejemplos paradigmáticos en los que la ventana cumple un rol diferente en cada uno de ellos. En *Tishe!* (2002) de Victor Kossakovsky, la ventana funciona como un dispositivo voyerístico que permite capturar la espontaneidad de la cotidianeidad sin ser visto. En *La-bàs* (2006) de Chantal Akerman, los registros de la ventana son empleados como subterfugio para realizar un ensayo introspectivo y, en *Film Balkonowy* (2021) de Pawel Lozinski, en este caso el balcón, es empleado como lugar de encuentro desde el cual interactuar con los protagonistas del filme. En los tres casos, se trata de obras de no ficción realizadas fuera de la lógica cinematográfica, es decir, en las que sus autores trabajan solos, con cámaras ligeras, sin planificación e, incluso, sin presupuesto, lo que les permite emplear más tiempo en observar, reflexionar y experimentar, liberándose de las convenciones del documental canónico, así como de numerosos procedimientos de la industria cinematográfica.

KEYWORDS

Non-fiction cinema; window-film; creative constriction; minor cinema; de-professionalisation.

ABSTRACT

The main objective of this paper is to analyze the role played by the window in three non-fiction films made entirely or mostly with shots taken from a window. These are three paradigmatic examples in which the window plays a different role in each of them. In Victor Kossakovsky's *Tishe!* (2002), the window functions as a voyeuristic *dispositif* that allows us to capture the spontaneity of everyday life without being seen. In *La-bàs* (2006) by Chantal Akerman, the window registers are used as a subterfuge for an introspective essay, and in *Film Balkonowy* (2021) by Pawel Lozinski, in this case the balcony is used as a meeting place from which to interact with the film's protagonists. In all three cases, these are non-fiction works made outside the logic of filmmaking, that is, in which the filmmakers work alone, with light cameras, without planning and even without a budget, which allows them to spend more time observing, reflecting and experimenting, freeing themselves from the conventions of the canonical documentary, as well as from numerous procedures of the film industry.

INTRODUCCIÓN

En este estudio nos centraremos en tres películas de no ficción realizadas íntegramente desde una ventana o, donde la ventana está omnipresente prácticamente a lo largo de todo el filme. Al igual que el cuadro-ventana, que surge en la pintura cuando la ventana, representada en el cuadro, se emancipa del resto de este para constituir un subgénero en sí mismo (Stoichita, 2011, 80), aquí también podríamos adoptar esta idea y nombrar película-ventana a los filmes en los que la ventana es un elemento central y, como ocurre en la pintura, hablaríamos de obras autorreferenciales, pues la manera en la que están hechas pasa a ser parte del tema de las mismas. Pero, ¿por qué realizar una película con semejante limitación?

Para comenzar a considerar y poder abordar este hecho sumamente restrictivo e inusual para una película documental es necesario, en primer lugar, recordar la profunda transformación que el cine de lo real ha experimentado en las últimas dos décadas –cuestión esta que abordan en profundidad Baker (2006), Quintana (2011), Waldron (2018) o Weinrichter (2004 y 2010), entre otros– en la que, el enorme impacto que ha supuesto el empleo de cámaras de vídeo domésticas y la tecnología digital, principalmente, han forzado a la noción de documental a desviarse de su rumbo y a manifestar una preocupación por los aspectos formales insólita hasta hace poco.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que los trabajos aquí abordados han sido filmados por directores que atravesaban, digámoslo así, un momento de crisis, ya sea debido a la falta de financiación (Kossakovsky), la falta de ideas (Lozinski) o, un bloqueo creativo-emocional (Akerman). Son en buena parte estos obstáculos, los que les empujarán a cambiar radicalmente el modo de enfrentarse a un rodaje, especialmente, en los dos primeros, quienes pasarán a trabajar sin equipo, sin planificación y, sin apoyo económico, todo ello a pesar de ser documentalistas con carreras consolidadas. Kossakovsky hacía una década desde que había realizado su primer largometraje *Belovy* (1992) con el que obtuvo importantes reconocimientos, como el premio Joris Ivens (1993) del festival Internacional de Amsterdam, por mencionar sólo uno y, Lozinski había realizado doce títulos antes de su *Film balkonowy*, siendo unos de los documentalistas

polacos activos más prolíficos. El caso de Akerman es más complejo, pues se trata de una cineasta con un perfil muy heterogéneo, y ya había realizado películas sin apenas medios, bien dentro del ámbito artístico o del cine experimental, pero igualmente, el bloqueo que tuvo durante la filmación de *La-bàs* (luego entraremos en detalles) le llevará a grabar, únicamente, unas pocas tomas en Tel-Aviv y acabar la película tres años más tarde, lejos de Israel.

En cualquier caso, en los tres trabajos se eluden, ya desde su inicio, la mayoría de los procedimientos habituales en una producción cinematográfica, sobre todo en lo que respecta a las etapas de preproducción y producción. No obstante, a pesar de tratarse de obras realizadas con muy pocos medios y con un tratamiento sencillo, también es cierto que las películas que aquí se analizan han sido aclamadas por la crítica e, incluso, han ganado premios en importantes festivales especializados de cine de no ficción¹. Después de todo, y como señala Ángel Quintana “lo que ha transformado el destino de la historia ha sido siempre el cine de bajo presupuesto. Este cine menor ha actuado como una forma de subversión respecto a las formas imperantes y ha cuestionado los procesos industriales que rodean la creación cinematográfica” (Quintana, 2011, 142).

Asimismo, en estos trabajos en los que se simplifican o reducen considerablemente los procesos de producción de una película en favor de una mayor libertad creativa, subyace la idea de *amateur*, que en su sentido etimológico designa a quien hace algo por amor, y no por razones económicas o de necesidad, tal y como ya señalaba Maya Deren en 1965, para quién la profesionalización (entendida como el trabajo coartado por la industria) era concebida como un obstáculo que reprimía la libertad tanto física como artística de los cineastas (Deren, 2005).

Ceñirse a grabar todos los registros a través de un dispositivo tan restrictivo, recuerda también al uso de constricciones creativas por parte del grupo de escritura experimental el Oulipo, así como al empleo de reglas y algoritmos, propios del cine experimental, en particular de aquel llamado cine estructural, lo que parece contradecir los postulados que tradicionalmente se le han otorgado al cine documental, en los que la forma siempre debe estar subordinada al tema (Nichols, 1997). Limitarse a tomar todos los registros a través de la ventana, otorga a la película una forma prominente y, aunque obliga a los cineastas a prescindir de numerosas posibilidades, les permite centrarse en un margen más concreto y manejable, entregados a “lo accidental y lo aleatorio”, y extrayendo su vitalidad e inventiva de “la precariedad, la incertidumbre y el riesgo de no realizarse” (Lins, 2007).

1. Todo mirada

El cine participa de la misma pulsión escópica que caracteriza la tradición del cuadro-ventana y que ha tematizado e integrado el tema del *voyeur* del que *La Ventana*

¹ Por ejemplo: *Film balkonowy* obtuvo, entre otros premios, el gran premio de la semana de la crítica del 74º Festival de Locarno en 2021. *La-bàs* se alzó con el premio a mejor documental de los César de Francia en 2007 y *Tishe!* fue elegido mejor documental del festival de Montreal y se llevó el primer premio en el Festival de Munich en 2003, así como diferentes nominaciones.

Indiscreta de Alfred Hitchcock se erige como obra cinematográfica clave. Ante la ventana, el cineasta, como el pintor, permanece inmóvil observando-filmando el exterior. Toda su atención se centra en la observación, sin embargo, el espectáculo que contempla deja de ser estático como en el “dispositivo voyerístico albertiano y postalbertiano” de la pintura, en el que se representaba a un modelo pasivo, para pasar a representar un “espectáculo dinámico”, en movimiento (Stoichita, 2012). El exacerbado voyerismo del dispositivo ventana, convierte tanto al director como al espectador, rendidos a lo visual, en *voyeurs*. Este espectáculo óptico, “satisface la mirada (definición misma de la perversión, según Lacan)” (Aumont, 1997, 27).

En el cine hay varios ejemplos que podríamos incluir dentro del diluido campo de la no ficción, grabadas íntegramente desde una ventana y que se centran en esta cuestión puramente observacional y voyerística. Algunos de estos ejemplos son: la pieza de veinte minutos *From my Window* (1978-1999) del artista polaco Józef Robakowski, *Day is Done* (2011), una autobiografía semificcionalada de Thomas Imbach o, el cortometraje *Windows* (2018) de Jason Allen Leepor, por mencionar sólo tres. Pero, si hay un película-ventana que, por su repercusión, calidad poética y brillante ejecución destacaríamos, esta es *Tishe!* (2002) de Victor Kossakovsky.



Figura 1. Fotograma de *Tishe!* (2003) de Victor Kossakovsky.

El germen de esta película surge cuando Kossakovsky comenzó a pasar tiempo frente a la ventana de su apartamento en San Petersburgo mientras esperaba la llegada de dinero para financiar una nueva película. Después de diez meses de espera, completamente desmoralizado y ante el temor de que le ocurriera lo mismo que con su anterior filme, *Wednesday 19.7.1961* (1997), con el que tuvo que esperar tres años para poder conseguir la financiación suficiente para poder comenzar a trabajar, Kossakovsky se decidió por coger una cámara y ponerse a grabar desde la ventana (Baker 2006).

Estos obstáculos llevaron a Kossakovsky a repensar y a modificar su forma de trabajar realizando la película por cuenta propia, como nunca había hecho antes, sin planificación, sin financiación y sin equipo que le acompañase, haciendo uso únicamente de los recursos que tenía a su alcance. “I felt I was really being given the chance to be myself, because this time I’m only doing what I like doing best, which is observing interesting or beautiful subjects” [Sentí que realmente me daban la oportunidad de ser yo mismo, porque esta vez sólo hago lo que más me gusta, que es observar temas interesantes o

bellos] (Movin, 2003). El realizador se liberó así del ritmo marcado de una producción corriente para poder seguir los suyos propios, invirtiendo más tiempo en cuestiones poéticas, a la vez que eludía cualquier construcción narrativa convencional.

El resultado fue *Tishe!* (2002), una película de 80 minutos compuesta únicamente de registros grabados desde la ventana de su apartamento durante algo más de un año. Durante la mayor parte del tiempo, asistimos a un espectáculo silente en el que la ventana proporciona la distancia suficiente como para no poder escuchar apenas nada de lo que vemos. Desde lo alto, Kossakovsky filma escenas casi teatrales como la de una pareja de jóvenes que, tras discutir, terminan abrazándose y besándose bajo la lluvia, la de unos hombres detenidos que tratan de escapar de un furgón de la policía pero que son rápidamente reducidos por un viandante, que reacciona incluso antes que la propia policía. Se trata de un espectáculo casi exclusivamente óptico, de gestos mudos, sin palabras, con sonidos apenas perceptibles a través de la ventana, que subrayan la ausencia de significado narrativo y muestran al cine como un arte del gesto (Agamben, 2001). La referencia al cine silente, queda todavía más patente si nos fijamos en el título que significa silencio o permanecer callado, así como en otros elementos importantes, volveremos a ellos después, como el aumento de la velocidad de las imágenes durante gran parte de la película (dando la sensación de ser capturadas por una cámara antigua) o el empleo de música extradiagética que, la mayor parte de las veces, recuerda a la música de piano bar de principios del s. xx.

El anonimato que proporciona lo alto de una ventana posibilita al director ruso filmar sin ser visto. Esto le permite grabar sin necesitar controlar la escena de modo alguno, capturando la espontaneidad del momento y cumpliendo con creces con uno de los preceptos del cine directo, el conocido con la expresión *fly on the wall* que, a finales de los años cincuenta del siglo pasado, directores como los hermanos Albert y David Maysles desarrollaron y, que, definía una forma de trabajar caracterizada por intervenir lo menos posible, empleando un dispositivo fílmico no intrusivo que tratara de capturar las imágenes lo más veraces posibles.

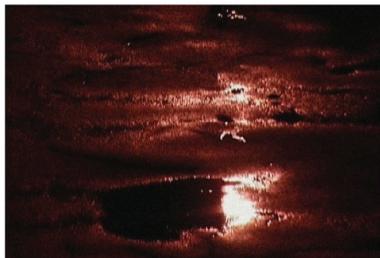


Figura 2. Fotograma de *Tishe!* (2003) de Victor Kossakovsky.

Como se indicaba antes, *Tishe!* fue grabada durante algo más de un año, por lo que la perseverancia del director y el azar juegan un papel clave. En este tipo de producciones, se puede estar grabando durante horas e incluso días sin que nada significativo ocurra,

sin embargo, en un momento dado, puede darse algo que reafirme el trabajo e impulse la película. “You never know what will happen. You pick up your camera and look out of the window, and maybe something fantastic will happen in the next second, maybe not. You give yourself up to chance and your emotions and your intuition. That’s what making documentaries really means to me” [Nunca sabes lo que va a pasar. Coges la cámara y miras por la ventana, y puede que ocurra algo fantástico en el segundo siguiente, o puede que no. Te entregas al azar, a tus emociones y a tu intuición. Eso es lo que significa para mí hacer documentales] (Movin, 2003). En diferentes entrevistas Kossakovsky reconoce que hubo al menos dos momentos determinantes para que haya película. El primero fue cuando una noche al volver a casa, vio salir vapor del asfalto lo que significaba que la tubería, que ya habían venido a arreglar en diferentes ocasiones –cuestión esta que funciona como el leitmotiv de la película– se había vuelto a reventar (Movin, 2003). La segunda, fue cuando vio a la anciana, que aparece al final de la película, salir buscando a su perro y pronuncia, lo que seguramente es una única palabra que se logra escuchar en toda la película y que da nombre al filme (Baker, 2006).

Antes mencionábamos que la película parece compartir o, incluso superar, algunas pretensiones del cine directo, sin embargo, también hay otras decisiones que claramente contradicen los fundamentos de este tipo de cine documental. Si en su afán por capturar la realidad de la manera más pura, menos escenificada y, lo menos dirigida posible, el cine directo se caracteriza por el empleo del tiempo real y de no hacer uso de música (extradiagética), en *Tishe!* se rompe con esta idea de preservar el vínculo con la experiencia en tiempo real, pues la velocidad de las imágenes está levemente aumentada en gran parte del filme, lo que a nuestro parecer es un gran acierto, pues otorga cierto distanciamiento e incluso un toque satírico y divertido a los registros. Además, en lo que respecta a la música y, como ya mencionábamos antes, la película hace uso en repetidas ocasiones de música extradiagética que evoca de forma irrefutable al cine primitivo y que, junto al aumento de velocidad de muchos planos, cumple una función clave en la película.

A lo largo de la película vemos como, a pesar de someterse a una restricción muy férrea, Kossakovsky parece exprimir todos los elementos y recursos que tiene a su alcance. Graba temas y elementos muy dispares y ensaya movimientos de cámara y de zoom diferentes. De esta forma el director parece seguir la conocida consigna de uno de los escritores oulipianos más destacado, George Perec, quien dijo: “Au fond, je me donne des règles pour être totalement libre” [En el fondo, me someto a reglas para ser totalmente libre] (Perec, 1977). Es decir, dentro de la premisa de grabar toda la película a través de la ventana, el realizador se ve con la absoluta libertad de hacer lo que considere, sin preocuparse de que el espectador no vaya a entender una asociación de planos o secuencias pues, filmar toda a través de un dispositivo tan restrictivo parece otorgar sentido a los registros.

2. La ventana como velo

En el anterior capítulo hemos visto como el dispositivo voyerístico de la ventana permite a Kossakovsky filmar el exterior desde un lugar privilegiado. No obstante, en el caso del que ahora nos ocuparemos, el filme *La-bàs* (2006) de Chantal Akerman, la ventana

aparece parcialmente velada por una persiana de forma que el exterior se ve sólo parcialmente entre las láminas de dicha persiana. Con este sencillo recurso, una ventana calada, Akerman crea la sensación de introspección y, parece prevenir al espectador ya desde el comienzo del filme que, de lo que de aquí se trata no es de examinar el exterior que se aprecia a través de la ventana, sino lo que queda al otro lado, es decir, a la propia cineasta.

Esta doble función de la ventana, el de orificio abierto que comunica interior-exterior y, el de elemento opaco o cerrado, podemos apreciarlo también en la larga tradición pictórica. Para los pintores simbolistas la ventana era concebida como “una entidad simultáneamente transparente y opaca (...) como vehículo transparente, la ventana permite el paso de la luz—o del espíritu— a la antes oscura habitación” y, como elemento opaco, la ventana es percibida “como un espejo, —algo que congela y encierra al yo en el espacio de su propia entidad replicada—” (Krauss, 1996, 31). También en *Tishe!*, el reflejo de la ventana deja ver por unos segundos a Kossakovsky tras la cámara. Recurso, con el que parece remarcar lo que ya es evidente, que detrás de cada toma, de cada sujeto o elemento registrado, de cada movimiento de cámara, está el punto de vista de cada autor. Sin embargo, en *La-bàs*, los registros del exterior pasan a un segundo plano y es la propia cineasta la que se coloca en el centro de la película.



Figura 3. Fotograma de *La-bàs* (2006) de Chantal Akerman.

La-bàs nace de la aparente imposibilidad o de la negación de Akerman por representar Israel. La directora se encontraba en este país como profesora invitada de la Universidad de Tel Aviv cuando su productor le propuso la idea de grabar una película allí. Después de todo, Akerman proviene de una familia de judíos supervivientes del holocausto y estuvo a punto de vivir en Israel de pequeña. Sin embargo, la directora rechazó la propuesta. “I have never desired to make a film in Israel. Xavier Carniaux, who produces most of my documentaries, suggested it to me one day. My immediate feeling was that it was a bad idea, even an impossible idea – almost paralyzing and downright repulsive” [Nunca he querido hacer una película sobre Israel. [Cuando mi productor] me lo propuso, [...]

mi sensación inmediata fue que era una mala idea, incluso una idea imposible, casi paralizante y francamente repulsiva] (Akerman, 2006, 111).

Durante los meses que Akerman permaneció en Tel Aviv se resistió a involucrarse en la realidad israelí. Apenas salía para comprar cigarrillos y comida, aparte de alguna salida para ver el mar. Por si fuera poco, eran tiempos de la segunda intifada y hubieron atentados cerca de su apartamento durante el tiempo que permaneció en la ciudad por lo que se le recomendó no abandonar el apartamento. Su estancia allí se movía en la dicotomía de estar cerca, pero lejos a la vez. Por un lado, era extranjera, pero tenía raigambre con el lugar, por otro, a pesar de estar residiendo allí, apenas pisaba la calle. Además, la cineasta se sentía en una situación incómoda. Después de la segunda guerra mundial, para su familia, al igual que para miles de judíos, Israel se convirtió en un proyecto utópico donde por fin podrían vivir en paz. Sin embargo, con el transcurso de los años, terminaría pareciéndose más a una distopía, en la que los judíos han pasado de víctimas a verdugos (Melamed, 2019).

La reticencia inicial de la cineasta parecía provenir de su temor a carecer de lo que ella consideraba una distancia necesaria con Israel, tanto emocional como geográfica. En la entrevista mantenida con Franck Nouchi en 2006, Akerman señaló la necesidad de mantenerse lejos de Israel para poder representar o reflexionar sobre el país. "I was afraid my subjectivity was an obstacle, dangerous, and confused in relation to this theme. There is no neutrality; it could only be feigned" [Temía que mi subjetividad fuera un obstáculo, peligrosa y confusa en relación con este tema. La neutralidad no existe, sólo se puede fingir] (Akerman, 2006, 111). Por esta razón, la cineasta se negó en un primer momento, a querer acercarse a esa realidad, a extraer una imagen. Después de todo, el conflicto palestino-israelí parece exceder las posibilidades de representación.

Sin embargo, esto no le paró. Akerman conocía bien el cine experimental de sus años de formación en Nueva York, por lo que sabía que de la misma negación de la propia imagen o del objeto a representar, se puede hacer una película. Filmar estas vistas monótonas de la ventana con extensos planos y, además, hacerlo con las ventanas parcialmente cubiertas, muestra, como sugiere (Melamed, 2019), su rechazo a representar, a buscar una imagen, pero también a tomar partido y, en lugar de eso, Akerman se decide por colocarse ella misma en el centro de la película.

No obstante, llegar a tomar esta decisión le llevó un tiempo. Durante su estancia en Tel Aviv, Akerman se dedicó, principalmente, a tomar registros desde la ventana de su apartamento. Fue tiempo después, una vez estaba ya lejos de Israel, cuando la directora se decidió a emplear estos registros, donde a veces se escuchan conversaciones por teléfono con su madre o amigos, y añadirles su propia voz grabada posteriormente (durante el montaje) reflexionando, sobre su relación con Israel y, entremezclando cuestiones profundas con otras más personales y cotidianas. Siguiendo los pasos de *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997), *La-bàs*, más que un documental sobre Tel Aviv o Israel es un autorretrato de la propia cineasta, un filme en el que "la incorporación de la identidad de la cineasta en el proceso de reflexión y de representación de la reflexión [...] supera, a la vez, los mecanismos del documental autorreflexivo y las carencias de la irreflexión vanguardista" (Català, 2005, 135).

La película de 79 minutos está realizada con una cámara DV y se compone, en su mayoría, de tomas estáticas prolongadas y extendidas en las que vemos las ventanas de su apartamento parcialmente cubiertas, únicamente interrumpidas en dos momentos diferentes, a lo largo de todo el filme, por registros donde vemos el mar desde lo lejos y en la playa.

Al filmar la ventana semicubierta por una persiana, Akerman invierte la puesta en escena de películas observacionales como *Tishe!* para plegarse hacia dentro, en un periplo hacia la introspección. La ventana, en este caso, parece esconder más de lo que muestra, funciona (casi) como un muro más de la estancia del apartamento que encierra al yo entre las cuatro paredes de la habitación desde la cual están tomados los registros. Siguiendo con la tradición pictórica, las persianas distorsionan la percepción anteponiendo una barrera. Al igual que el velo de Filippo Archinto de Tiziano, parecen querer recordar o indicar que no existe la imagen o representación fidedigna o, que, en cualquier caso, estas deben de ser tomadas con recelo.

3. Un lugar de encuentro

Film Balkonowy (2021) es una película realizada íntegramente con registros tomados desde el balcón del piso del director Paweł Łoziński, en Varsovia. En diversas entrevistas², el cineasta ha confesado que el motivo que le llevó a realizar esta película fue que en aquel momento no se le ocurrían ideas para una nueva película. Lo que le llevó a pasar tiempo en el balcón de su piso de Varsovia, hasta que se percató de que quizá, ese mismo balcón, era un lugar idóneo para establecer un encuentro con los personajes de lo que podría ser un nuevo proyecto. Al igual que Kossakovsky con *Tishe!*, un obstáculo, es lo que impulsa Łoziński a dar un vuelco a lo que venía siendo su método de trabajo y, si habitualmente salía en busca de sus personajes, ahora, permanecería en el balcón, y serían los personajes los que vendrían a él.

A lo largo de dos años, el cineasta colocó en su balcón un set de grabación básico: una cámara y un micrófono, cada uno con una pértiga o monopie, lo que le permitía orientarlos y acercarlos hacia las personas que filmaba. Además, colocó un segundo micrófono en una valla, justo enfrente del balcón y a la altura de las cabezas de los transeúntes, para capturar mejor las voces de los transeúntes que se acercan a hablar con él. Durante la mayor parte del largometraje, la cámara captura un mismo fragmento de escasos metros de la calzada que hay justo debajo de su balcón.

Desde el balcón, Łoziński interpela a todos aquellos que pasan por allí y entran en el plano. Algunos de ellos contestan rápidamente sólo para hacerle saber que tienen prisa, otros se detienen, pero se muestran incómodos o intimidados a la hora de hablar sobre ciertos temas frente a una cámara. Sin embargo, también hay quien parece no mostrar inconveniente en pararse a charlar con él. Personas muy diversas se abren al cineasta reflexionando sobre el sentido de sus vidas, confesando a la cámara historias personales,

² Dos de las entrevistas en las que Łoziński menciona esto son: "Paweł Łoziński Interview for The Balcony Movie" de Rich Girl Network.tv. y "Paweł Łoziński Interview for The Balcony" en LRM Online.



Figura 4. Fotograma de Film *Balkonowy* (2021) de Paweł Łoziński.

preocupaciones, anhelos e, incluso, secretos íntimos. Con el paso del tiempo, hay también quien pasa por allí (movido por la curiosidad) porque ha oído hablar de que alguien está haciendo una película desde el balcón de su casa.

Algunos personajes repiten y aparecen varias veces en el filme, de forma que conseguimos saber más sobre ellos. Por lo general, (aparte de algún vecino) se trata de personas solitarias que necesitan hablar con alguien y, que, en ocasiones, parecen acudir al cineasta como quien va al psicólogo a desahogarse. En cualquier caso, a través de todos estos testimonios, Łoziński consigue crear un retrato coral, un *collage* de voces de su vecindario, en el que cada una presenta una manera diferente de afrontar la vida.

Al contrario que las dos películas anteriormente analizadas, filmadas desde una ventana, grabar desde el balcón permite al realizador dejarse ver, lo que parece fundamental para interactuar y conseguir que las personas que pasan por allí se abran a hablar con él. Pero, también, parece ser clave para atraer a los transeúntes a participar en el filme, el hecho que tanto la cámara como el micrófono estén también a la vista, pues la gente acude con curiosidad al reconocer estos elementos propios del cine, poniendo de manifiesto el poder o la atracción que todavía el cine hoy despierta en la gente.

La rigidez y la monotonía de mostrar durante casi toda la película un mismo plano de la calzada, se rompe gracias a la decisión del director de colocar la cámara a un monopie, con el cual puede mover el eje de la cámara y pocas veces es horizontal. Esto, lejos de molestar, le da dinamismo y frescura al filme. Asimismo, el director recurre a este monopie, de vez en cuando, para seguir a los transeúntes por la calle o mostrar otras partes de la misma calle, así como para emplear el zoom de la cámara, que suele acercarse a los viandantes cuando el realizador quiere captar sus emociones. Este recurso es empleado a menudo, junto con la música de Jan Duszynski, para enfatizar cuando el personaje habla sobre algo íntimo o delicado o para potenciar la atmosfera melancólica de la escena.



Figura 5. Fotograma de Film *Balkonowy* (2021) de Paweł Łoziński.

En *Film Balkonowy* la cámara mira hacia afuera, al igual que en *Tishe!* pero, al contrario que en ésta, no se trata de una mirada voyerística. Aquí, lo puramente observacional o retiniano parece pasar a un segundo plano, y es el encuentro con los transeúntes, las conversaciones con ellos, lo verdaderamente relevante en la película. Como decíamos antes, durante la mayor parte del largometraje apenas vemos un mismo fragmento de calzada, que se muestra como algo anodino hasta que pasa algún viandante que lo cruza y es interpelado por el director.

De acuerdo con la conocida clasificación de Bill Nichols, se podría señalar que *Film Balkonowy* es una película participativa o interactiva, pues en ella se muestra la relación o interacción entre el director y los sujetos filmados, sin embargo, hay matices en la película que escapan o no encajan en esta categoría. Por ejemplo, el propio Nichols, critica la “excesiva fe en el testimonio” (2001, 138) de este tipo de documentales participativos/interactivos y el empleo de un dispositivo demasiado invasivo. Sin embargo, en la película que aquí nos ocupa, no hay una búsqueda o intención por alcanzar una certeza o verdad absoluta a través de los testimonios de las personas, sino simplemente la de reunir un conjunto de subjetividades, todas ellas diferentes y todas válidas a la vez, que reflexionan acerca de la vida, pero sin necesidad de llegar a ninguna conclusión o evidencia. Por otro lado, si bien podemos decir que existe algún tipo de intromisión por parte del director, pues los transeúntes son interceptados sin previo aviso al pasar cerca del balcón de este, esta intromisión es mucho menor si lo comparamos con la fórmula habitual de proceder en este tipo de películas de entrevistas o testimonios que, normalmente (cuando no es en un plató o lugar cerrado) se realizan a pie de calle, y el director y su equipo pueden bloquear, literalmente, el paso a los sujetos que caminan por la acera.

Al igual que en *Tishe!*, aquí el tiempo y la perseverancia del realizador son cruciales. Si en la película de Kossakovsky veíamos como, el largo tiempo frente a la ventana le ayudaba a encontrar nuevos recursos o temas de la misma vista de la calle, en el caso de *Film Balkonowy*, el paso del tiempo y la constancia del realizador en salir a grabar desde el balcón, ayudan a que los viandantes vayan cogiendo confianza con él y con la cámara –y por lo tanto se abran más a la hora de hablar sobre cuestiones personales– y,

al mismo tiempo, a que el propio director vaya adquiriendo más habilidades a la hora de conversar. Por ejemplo, saber qué preguntar, cómo hacer para que la conversación fluya o, cuando no interrumpir, etc., y conseguir así respuestas o testimonios más satisfactorios e interesantes.

CONCLUSIONES

En el cine de no-ficción todo cuanto nos rodea es susceptible de formar parte de la película. La imposibilidad de abarcarlo todo hace necesario delimitar el campo de visión y de acción. La fórmula habitual de proceder o, la más extendida, ha venido siendo la de delimitar previamente un tema, sin embargo, en la tradición del cine directo u observacional (véase por ejemplo las películas de Frederick Wiseman o de Harun Farocki) hay también quien acota un espacio para internarse en él y tratar de filmar la realidad de la manera más pura y honesta posible.

Grabar la película íntegramente desde la ventana, supone dar un paso más en este sentido, pues la restricción espacial es mucho más fuerte y supone renunciar a otras muchas posibilidades para centrarse en un marco mucho más concreto y manejable. La ventana intensifica o agudiza la mirada, a través de ella los cineastas descubren nuevos temas o elementos a los que filmar. No obstante, dentro de este marco tan restrictivo los realizadores pueden moverse con total libertad y probar nuevos recursos, movimientos de cámara o filmar elementos muy dispares. La ventana actúa como un contenedor que aporta sentido a los registros tomados de la realidad sin necesidad de seguir un guion o narración dados. En *Tishe!*, por ejemplo, aun cuando la ventana apenas aparece, esta se sobrentiende, es decir, pasa a ser un marco mental, pues en todo momento sabemos que los registros están tomados desde la ventana.

Asimismo, el dispositivo voyeurístico de la ventana permite grabar sin ser visto, capturando la espontaneidad de la escena, sin necesidad de provocar o controlar lo que ocurre frente a la cámara. El empleo de este dispositivo tan restrictivo, con ayuda de la tecnología digital, hace posible prescindir de numerosos procedimientos del cine sobre todo en las fases de preproducción y de producción de una película, en el que el tiempo es escaso y los realizadores no puede permitirse ser tan minuciosos como les gustaría.

Como hemos visto a través de estos ejemplos, la ventana activa las dinámicas de interior/ exterior, público/privado, yo/otros. Cuando está abierta funciona como un nexo entre el interior de la casa y el mundo exterior, pero, cuando está cerrada o parcialmente cubierta, funciona como una barrera que los separa, creando un espacio íntimo y protegido de las miradas ajenas. Como elemento opaco la ventana puede encerrar al yo entre las cuatro paredes de la habitación, tal y como ocurre en *La-bàs*, dejando de lado lo que sucede en el exterior para centrarse en la propia autora.

El recurso de la ventana también puede ser empleado como lugar de encuentro y de interacción con el otro. El balcón, como elemento arquitectónico por el que se accede siempre a través de una ventana, permite al realizador grabar el exterior, pero, a la vez, ser visto de una forma más fácil que desde una ventana. En *Film Balkonowy* son los personajes los que acuden hasta el director, en lugar de ser este quién sale a buscarlos.

La interacción entre director y personajes se logra establecer de forma natural gracias a que el director y su cámara son vistos desde la calle, pero de forma menos invasiva que si este estuviera en la calle, pues no interrumpe el paso de los viandantes.

Otro interesante aspecto de la película-ventana es su capacidad para reutilizarse una y otra vez adaptándose a situaciones y contextos distintos en cada película y dando resultados muy diferentes. Si bien la elección del dispositivo-ventana no hace películas buenas o malas per se, este juega un papel primordial para la película pues como indicábamos antes acota el margen de decisión de los autores y marca el camino a seguir. Por lo que se presenta como un dispositivo especialmente útil para aquellos que trabajan con pocos medios o buscan formas novedosas dentro del dilatado campo de la no ficción.

FINANCIACIÓN

Rubén Marín Ramos (con beca Margarita Salas) vinculado a Universidad Politècnica de València, financiado por el Ministerio de Universidades y la Unión Europea – NextGenerationEU.

FUENTES REFERENCIALES

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin, Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- Akerman, Ch. (2006). Entrevista de Akerman con Franck Nouchi, Paris, enero 2006. Recuperado 23 septiembre 2023 de: http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20064173
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable: Cine y pintura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Baker, M. (2006). *Documentary in the Digital Age*. Nueva York: Routledge.
- Català, J. M. (2005). "Film-ensayo y vanguardia". En: *Documental y vanguardia*. 109 -158. Barcelona: Cátedra, signo e imagen. Casimiro Torreiro, Josep Cerdán (eds.).
- Deren, M. (2005). *Essential Deren. Collected writings on film by Maya Deren*. Nueva York: Documentext.
- Krauss, R. E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- Lins, C. (2007). "O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo", en Lins, C., *Sobre fazer documentários* (p. 44-50). São Paulo: Itaú Cultural.
- Łoziński, P. (25 de noviembre de 2022). *Interview with Director Paweł Łoziński on his latest film "The Balcony Movie"* Rich Girl Network.tv. [Vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/EufWHoGHEgc?si=s1cUEdTdJ-cFoFgN>
- Melamed, L. (2019, junio 6). *LECTURE & FILM: Das Kino von Chantal Akerman // LÀ-BAS (2006)*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dMD2PQivu1Q>

- Movin, L. (2003). "Victor kossakovsky: View from a Window" en *Modern Times Review*, the european documentary magazine. Abril 1. Recuperado 16 octubre 2023 de: <https://www.moderntimes.review/interview-victor-kossakovsky/>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Perec, G. (1977). "Des règles pour être libre", observaciones recogidas por Claude Bonnefoy, *Les Nouvelles Littéraire*, N° 2575, 10-16. Reimpreso en *Entretiens et conférences*, Vol. 1, Joseph K. (2003).
- Quintana Morraja, Á. (2011). *Después del cine, la imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- Stoichita, V. (2011). *La invención del cuadro, Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Stoichita, V. (2012). El gest i la distància. Una lectura de 'La finestra indiscreta' de Hitchcock. En *I Congrés Internacional Mutacions del Gest al Cinema Europeu Contemporani*. Auditori del Campus de la Comunicació, Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, 1 junio de 2012. Recuperado 14 abril 2023 de: <https://www.youtube.com/watch?v=sU4KlueovME&t=2413s>
- Waldron, D. (2018). *New Nonfiction Film Art, Poetics, and Documentary Theory*. New York/London: Bloomsbury Academic.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (Ed.). (2010). *Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.