

**UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA**

**ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA**

**Licenciado en Comunicación Audiovisual**

---



**UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA**



**ESCUELA POLITECNICA  
SUPERIOR DE GANDIA**

**“Teorizar a través de la imagen: el  
ensayo fílmico e Internet como  
nueva sala de proyección”**

***TRABAJO FINAL DE CARRERA***

Autor/es:  
**Diego López Bueno**

Director/es:  
**D. Álvaro de los Ángeles Rodríguez**

***GANDIA, 2013***

## ÍNDICE

- INTRODUCCIÓN.....	3 - 9
- METODOLOGÍA.....	10 - 14
- CORPUS TEÓRICO.....	15 - 17
○ La ronde.....	18 - 23
○ Muybridge.....	24 - 29
○ Álbum.....	30 - 35
○ Notas sobre el cinematógrafo.....	36 - 38
○ Contra la interpretación.....	39 - 42
- CONCLUSIONES.....	43 - 47
- BIBLIOGRAFÍA.....	48 - 51
- FILMOGRAFÍA.....	52 - 56

## INTRODUCCIÓN

*“El cine es una invención sin futuro”*

Lumière<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Citado por José Luis Guerin en *El cine expandido*. Metrópolis. RTVE, 23 de mayo de 2011.

Si bien hoy en día el ser humano sucumbe en todo momento a los encantos de Internet, a esa libertad que desprende la red, donde todo es posible y donde cualquiera puede tener acceso a cualquier información esté donde esté; Si esta libertad (relativa) es tan real que la incomunicación se deriva hoy de no tener una conexión ADSL de alta velocidad; Si en este lugar tan poético todo el mundo tiene voz y derecho a ser escuchado, ¿Cómo no iba el cine, la música y todas esas prácticas artísticas cada vez más popularizadas, a aprovechar este filón, y más aún en los tiempos que corren, y tratar, en cierto modo, de desbancar a las grandes industrias de estos sectores?

Lo que tratamos de defender aquí es que la industria, que tanto ha ayudado y tan necesario ha sido su papel durante todo este tiempo, tiene los días contados y su carácter está, en cierto modo, obsoleto. Y se trata de una realidad cada vez más evidente de la cual resulta imposible escapar: Unámonos al enemigo, porque su fuerza es tal que jamás podremos vencerle.

Pero lo cierto es que toda esta libertad que tanto nos gusta no tiene por qué ser siempre algo positivo. El hecho de que todo el mundo tenga una opinión y pueda difundirla libremente en la red, no quiere decir que todas estas opiniones tengan la misma validez. Que todos tengamos la posibilidad de rodar una película, exhibirla y distribuirla, no nos convierte en buenos cineastas. Esto me hace pensar en el caso del arte en relación con el mundo cinematográfico y en la cantidad innumerable de piezas consideradas obras de arte que ha dado el curioso invento de la imagen en movimiento. Si comparamos la historia del cine con la historia de la pintura, de la literatura o de cualquier forma de representar la realidad no podemos sino asombrarnos de cómo una práctica tan joven haya podido dar tantos frutos y que su madurez haya llegado tan pronto. Quizá deberíamos ser más críticos, esperar a que el tiempo ponga las cosas en su sitio y englobar el cine dentro de las prácticas artísticas que intentan describir el mundo en el que vivimos, aunque para ello tengamos que dejar fuera muchas películas y debamos entender que al cine le queda mucha

evolución por delante, ya que podríamos decir que acaba de nacer hace escasos 118 años.

No es la primera vez que la industria cinematográfica se tambalea ante la presencia de una tecnología novedosa que pone en juego otras formas de consumo. Hollywood ya vio resentida su estructura cuando, a mediados de los años cincuenta, aparece ese aparato alternativo al cine que es la televisión. Ésta trae consigo una serie de características que, sin duda, harán que el espectador se decante por el pequeño electrodoméstico en post de la gran pantalla y la sala oscura: con la televisión no es necesario pagar por cada acto cinematográfico; no hay que desplazarse del hogar para disfrutar del consumo audiovisual; la imagen televisiva es mucho más reducida, con lo que el espectador ya no vivirá inmerso en la imagen.

Podemos apreciar con claridad que la proyección cinematográfica no tiene nada que ver con la televisión. De hecho, esta última propone al espectador un régimen de consumo diferente, basado en la denominada atención flotante, en la que no existe una importancia particular en lo que vemos, sino que la atención se presta en ámbitos generales.

Con esto, los hábitos de comportamiento y el lugar que ocupa el cine en la construcción del imaginario del espectador cambian por completo.

Aparece, tras estos acontecimientos, una nueva forma de abordar el cine. La realidad social de consumo de los años sesenta en Estados Unidos se traduce en que el público joven es quien va a las salas de cine, mientras que sus padres prefieren el conservadurismo hogareño de la televisión. Este hecho da pie a que la industria amolde sus producciones a esta nueva sociedad de consumidores que ha crecido con la guerra de Vietnam, las drogas y la *Generación Beat* de Jack Kerouac y Allen Ginsberg. Ahora toca ofrecer a estos jóvenes un cine basado en ataques continuos al clásico *American way of life*,

un cine que adopte ese lenguaje televisivo de mayor dinamismo, cuya escritura cinematográfica sea más libre y mucho menos académica.

Así, el cine estadounidense deja de tener su foco principal en Hollywood para viajar por todo el país. Cineastas como Jonas Mekas, John Cassavetes o el propio Andy Warhol se autoproclaman contrarios a la industria, la censura, las grandes estrellas y a los circuitos de exhibición. La Escuela de Nueva York, el denominado cine *underground*, consigue convertirse en una verdadera industria paralela en la que priman los sentimientos de libertad experimental y vanguardia. Este cine supone, por lo tanto, una solución a la caída de la industria a manos de las cadenas televisivas. De esta manera, el cine independiente demuestra ser un negocio más que rentable.

Si la televisión se presenta como alternativa al cine y compite con éste por la hegemonía de la ocupación del ocio en la sociedad, Internet se enfrenta a ambos y consigue derrocarles sin demasiados esfuerzos. Las pantallas de exhibición se multiplican y el consumo de imágenes se individualiza (con la televisión se reduce a la familia y ahora el espectador se enfrenta él solo al audiovisual). Hoy en día prima la portabilidad de la imagen, que se deriva del consumo del audiovisual en aparatos individuales y portátiles, que permiten al espectador llevarse la imagen consigo.

Una de las claves para entender todo el fenómeno audiovisual que ha levantado Internet está ejemplificada en la plataforma de vídeos *YouTube*. Esta web nos ofrece un almacén gigantesco de trozos de cosas, la realidad se presenta aquí fragmentada. Este concepto de fragmentación nos ayuda a establecer una parábola con la cantidad de tiempo audiovisual que un espectador está dispuesto a consumir de forma ininterrumpida. Las piezas audiovisuales que circulan por la red tienen una duración mucho menor que la de las películas que se exhiben todavía en las salas de cine. Además las películas que se llegan a reproducir en Internet suelen estar cortadas y divididas en varias partes, dando la posibilidad de consumir las piezas por

capítulos como si fuese una serie de televisión, incluso permitiendo al espectador establecer el orden en que desee consumir cada pieza.

*YouTube* también ha establecido otra norma muy importante: la tolerancia a la baja calidad. Con esta característica lo que se consigue es la ampliación de la sensibilidad a esta baja calidad por parte del espectador. Esto ha dado pie a que muchos cineastas utilicen diversas texturas visuales por medio de la captación de imágenes a partir de diversos dispositivos para una misma pieza. Resulta interesante aquí el ejemplo de *Film socialisme* (2010), en la que Godard mezcla sin pudor la imagen digital HD, la imagen en 35 milímetros e imágenes tomadas con dispositivos móviles (incluso sacadas del propio almacén de Internet).

Poner en cuestión las virtudes de la plataforma *YouTube* con respecto a la baja calidad de la imagen no resulta un ejercicio demasiado útil. Quizá deberíamos recordar aquí el planteamiento que hace Umberto Eco (1984: 59) en relación a lo que él llama apocalípticos e integrados respecto a la cultura de masas. Eco piensa que la cuestión está mal planteada, que el debate no debe girar entorno a si es bueno o malo que exista una cultura de masas, sino que, dando por hecho que los medios de masa existen, habría que plantear:

*“¿Qué acción cultural es posible para hacer que estos medios de masa puedan ser vehículo de valores culturales?”.*

Godard en *Film Socialisme* deja constancia de que es consciente de este hecho y de esa manera trata de sacarle partido.

La última característica que *YouTube* recoge tiene que ver con una forma muy peculiar de creación de audiovisual que prima en la red: el *collage*, es decir, tratar de formar un discurso a partir de material ya existente (lo que se denomina en las artes visuales como *found footage*). Esta característica juega con la noción de autor y consigue difuminar el concepto. Las imágenes ahora

no pertenecen a nadie, viajan por la red estableciendo diferentes relaciones y tomando infinidad de formas. La película *Life in a day* (2011), firmada por Kevin Macdonald y producida por Ridley Scott y Tony Scott, recoge en una hora y media el material seleccionado de entre todos los vídeos que los internautas elaboraron para este proyecto de *YouTube*.

Con Internet como medio de distribución la industria del cine vuelve a tambalearse una vez más. No solo por las pérdidas económicas que le pueda ocasionar la piratería, sino también por el hecho de que las nuevas hornadas de cineastas puedan ver en la red una ventana gratuita y llena de posibilidades para hacer visibles sus trabajos. Por si esto fuera poco (y en relación con esa aceptación de la baja calidad de la que hablábamos antes) la tecnología ha venido desarrollando dispositivos digitales de captura de imágenes en movimiento que, gracias a su reducido precio (en comparación con las cámaras de 35 milímetros), dan la posibilidad de que cualquier persona tenga en sus manos una cámara tomavistas (no olvidemos que hoy en día casi cualquier teléfono móvil tiene incrustada, entre sus diversas aplicaciones, una cámara de vídeo en miniatura).

Pero, en caso de que todavía exista en el cineasta *amateur* una cierta sensibilidad a la alta calidad, existen numerosas alternativas más que sugerentes. Las cámaras réflex digitales (DSLR) cuentan hoy con unos dispositivos de vídeo que, en la mayoría de los casos, ofrecen una calidad visual que llega a hacer sombra a muchas de las cámaras de vídeo digitales que circulan por el mercado.

Esto nos hace recordar el caso de la televisión frente al cine de los años cincuenta y cómo muchos cineastas se decantaron por filmaciones en 16 milímetros mucho más baratas. Echar la mirada atrás nos ayuda a entender lo que puede estar ocurriendo ahora y la manera en que podemos aprovechar los cambios a nuestro favor. Quizá la solución está en investigar lo que nos ofrece Internet y utilizarlo a favor del cine.



La tecnología ha contribuido a que personas individuales, anónimas, sin necesidad de altos presupuestos, consigan hacer cine; y no solo hacerlo, que podría ser lo más fácil, sino también distribuirlo. Las personas individuales se han convertido hoy en las grandes *Majors hollywoodienses* (ruedan sus películas, las distribuyen y las exhiben), solo que ahora el capital que se mueve es enormemente inferior y la libertad creativa enormemente superior. Estamos en un momento en el que el *do it yourself* se hace con el mercado creativo y, sobre todo, en el momento en el que hay que pensar más que nunca, tratar de hacer el cine con la cabeza y no con carísimos medios de producción ni enormes planes de distribución.

## METODOLOGÍA

*“Que me disculpe Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm y película y escribiría el discurso del método sobre la película, pues su Discurso del Método sería actualmente de tal índole que sólo el cine podría expresarlo de manera conveniente.”*

Alexander Astruc (1948)

Lo que pretende este proyecto, a grandes rasgos, es relacionar la teoría con la práctica, de tal manera que se consiga generar la misma sensación en el lector cuando vea las piezas audiovisuales que cuando lea el texto escrito. El texto no aspira a ser una memoria de la parte audiovisual, sino que pretende llegar a ser lo mismo, pero en otro formato. En definitiva, lo que trata de conseguir el apartado audiovisual de este trabajo es generar teoría.

A parte de esto, el otro punto fundamental es tratar de englobar esta teoría dentro de un contexto determinado. Se entiende que el contexto es el aquí y el ahora inmediatos en relación con el mundo audiovisual y de las comunicaciones y se considera Internet como el máximo referente de este ámbito al que nos referimos.

El planteamiento para conseguir este audiovisual capaz de unirse a la teoría para conformar un pensamiento se basa en el análisis de toda una serie de corrientes ideológicas y en el estudio de diversas formas audiovisuales que, de una manera u otra, han abordado este tema o que, con el paso del tiempo, se han visto estrechamente relacionados. Esto último lo veremos, por ejemplo, en la relación que se establece entre el cine primitivo (incluso en el origen de la fotografía) y el cine de hoy en día.

Las referencias ideológicas, como el cine ensayo o el cine expandido, están estrechamente relacionadas con las formas de producción que se utilizarán para la creación de las piezas audiovisuales. Entendemos que el hecho de que casi todo el mundo tenga un teléfono móvil con cámara, supone la forma de viajar a todas partes con un diario personal audiovisual que podrá ser testigo de las inquietudes, pensamientos o vivencias de una persona en particular y que este tipo de tratamiento del audiovisual, que nos ofrece la más avanzada tecnología, camina de la mano de un concepto clave como es la Cámara Stylo de Alexander Astruc (1948).

En nuestro modo de relacionar la historia del cine con la historia de la representación y, más aun, de relacionar a los inventores del cine con la gente que está haciendo “películas” y “estrenándolas” en una cuenta de cualquiera de las plataformas que existen en la red para la difusión de audiovisual, vemos que no existen demasiadas diferencias entre ellos. El ejemplo más claro es lo que algunos llaman la venganza de Edison: 118 años después de que el modelo Lumière de consumo colectivo de la imagen en movimiento vea agotados sus días, se impone de forma descomunal el visionado individual que el inventor estadounidense ideó hace más de un siglo para el consumo de sus imágenes en su particular *kinetoscopio*.

Así es como alcanzamos a entender el hecho irrefutable de que Internet es el camino más rápido para llegar a las pantallas individuales de todos nuestros espectadores.

Si bien la exhibición vía Internet no tiene demasiados portales destinados a la promoción del cine, sí podemos dar algunos nombres de proyectos que resultan interesantes y a los que podría dirigirse perfectamente el material audiovisual creado para este trabajo. El proyecto <http://www.filmin.es/> se adecua perfectamente para un consumidor de audiovisual de estreno (cortometrajes, series y películas). A un precio razonable, en comparación con las salas de cine, y con un extenso catálogo, *filmin* ofrece al internauta una suerte de videoclub virtual. Pero no es, quizá, el portal que más nos interesa. Sí lo es, por el contrario, <http://www.hamacaonline.net/>, que se definen como distribuidora de video arte y artes electrónicas. Nuestro trabajo, pese a que hable en su mayor parte de cine, podría perfectamente tener cabida en un *website* como este, pues comparte con el material que la plataforma ofrece toda una serie de elementos ideológicos y estéticos.

Finalmente, se ha decidido alojar el material audiovisual de este proyecto en la web <https://vimeo.com/>, una web gratuita que comparte con *YouTube* muchas de las características antes expuestas, pero cuyo espacio está ideado para albergar creaciones originales de cada usuario (en *YouTube*, por el contrario, puedes subir una película que no sea tuya, un videoclip, etc.).

Entendemos que las nuevas tecnologías, tanto a la hora de difusión como de la propia producción están jugando un papel decisivo en el rumbo que tomará el audiovisual en los próximos años. José Luis Brea (2002), en *La era postmedia*, abre un debate acerca de todas esas formas artísticas que buscan su lugar en la red o que, directamente, surgen con ella. De esta manera, propone cuatro emergencias diferenciadas de lenguajes que, a raíz de la nuevas tecnologías, tanto de producción como de exhibición, han nacido o han evolucionado de forma notable: el *Postcinema*, donde aparece todo ese cine que sale del espacio de las salas oscuras, el cine expandido, y que bebe de los lenguajes tanto televisivo como publicitario; la *Postfotografía* y las formas posibles de *collage* digital; el proyector de vídeo como liberador del cubo físico que tiraniza las exposiciones audiovisuales en el espacio de los museos; y tanto los nuevos aparatos de captura de imagen, que rompen la barrera entre lo profesional y lo doméstico, como la multiplicidad de redes y canales de difusión.

Extraemos aquí una frase de Brea (2002: 18) que consideramos representativa para buena parte de nuestra tesis:

*“Si bien es ridículo esperar que todo desarrollo técnico dé lugar al surgimiento de una forma artística, resulta igualmente inverosímil pensar que pueda una forma artística nacer si no es irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico.”*

Hoy en día existe un fenómeno por el cual una misma creación viene representada en múltiples formas y aparece en diversas plataformas al mismo tiempo, creando una especie de *megaproducto*. Este *megaproducto* habla el lenguaje de las **Narrativas transmediáticas** y varios ejemplos vienen representados por obras muy conocidas como *Matrix*, con su *Animatrix*, *The Blair witch Project*, y la trilogía de videojuegos *Blair Witch* o el videojuego *Year Zero*, basado en el álbum homónimo de la banda *Nine inch nails*.

Presento aquí esta actividad narrativa, completamente unida a la innovación tecnológica, porque creo que se puede aplicar a los productos audiovisuales creados para este trabajo. Si bien la narrativa transmediática se presenta habitualmente como un mecanismo comercial que asegura los beneficios económicos a los creadores del producto, aquí lo que se pretende es rescatar el carácter más participativo que tiene esta práctica de cara al consumidor. En las pequeñas obras audiovisuales que se presentan en este proyecto se pretende que el espectador, una vez consumido el tiempo de cada vídeo (un minuto en este caso), se deje guiar por las referencias que aparecen al final de cada pieza e investigue, por su cuenta, para enriquecer tanto su experiencia en cada caso particular, como también enriquecer cada vídeo. De esta manera conseguiremos que el espectador consuma una serie de obras que nosotros recomendamos y que nos parecen altamente interesantes y, a su vez, lograremos que se llegue a comprender mejor cada uno de los diferentes niveles de lectura que se propone con las piezas.

En definitiva, con el proyecto audiovisual que acompaña a este trabajo teórico, lo que se pretende no es solo poner en práctica la tesis principal, junto con todos sus matices, sino también continuar una defensa hacia un nuevo cine y hacerlo con el lenguaje propio del audiovisual. Se trata, por lo tanto, de traducir lo escrito en el idioma de la imagen y el sonido. Englobar, en última instancia, nuestra práctica audiovisual en una suerte de cine ensayo, en el que no se pretende únicamente contar historias, sino pensar con imágenes: el cine como *“una forma que piensa”* (Godard, 1998).

## **CORPUS TEÓRICO**

En este apartado adaptaremos los vídeos a un lenguaje escrito, traduciremos el audiovisual en palabras, y trataremos de explicar el porqué de cada elemento utilizado, las referencias que nos han llevado hasta ellos y las diversas formas que presentan.

Los cinco vídeos consiguen ser una suerte de epígrafes que van explicando, punto por punto, cada vértice de la tesis que aquí se defiende. Cada vídeo es un apartado de todo un conjunto, pero funcionan perfectamente por separado como unidades básicas y autónomas. Hemos tratado de utilizar en cada uno de ellos una estética distinta, atendiendo a las necesidades de cada apartado, no utilizando esta estética como mero revestimiento o disfraz de lo que se cuenta, sino como un elemento más, tan importante como cualquier otro, que nos ayuda a la consecución de nuestros propósitos.

Para esta cara audiovisual del trabajo se ha acotado, desde un primer momento, la duración de las piezas: 1 minuto exacto. Con esta limitación tratamos de condensar todo lo que queremos contar en el tiempo que consideramos que el internauta permanecerá atento ante algo que desconoce y de lo que no tiene ninguna referencia. Este tiempo también concederá la facilidad de poder visionar cada pieza tantas veces como sea necesario para indagar en los conceptos que el vídeo entraña. A su vez, establecemos una relación directa entre la duración de las piezas y el lenguaje publicitario televisivo, del cual extraemos la condensación de factores en tiempo reducido, como haría Stan Douglas en sus ficciones en miniatura (*I'm Not Gary*, 1991).

Las formas en que se ha tratado el audiovisual son muy diversas, pero todas ellas contienen elementos comunes. Por ejemplo, en todas existe, al menos, un elemento encontrado, extraído de otra fuente y sacado de contexto para establecer una nueva relación. Este elemento puede estar en la pista de audio o en la de vídeo (o en ambas, en algún caso) y a parte de descontextualizar el original, también funciona como nexo de unión entre la pieza y el referente.



Cada vídeo contiene, al final, todas las referencias a las obras mencionadas en él. Esto no sirve únicamente para justificar la fuente, sino para despertar la curiosidad del espectador, el cual se pretende que acuda a las fuentes originales y trate de descifrar lo que la pieza esconde.

En todos y cada uno de los vídeos se ha utilizado el mismo material técnico: una cámara réflex digital **Canon 5D mark II** para la toma de imágenes (ya sea directamente del espacio natural, la pantalla de un ordenador en una suerte de *kinescopado* o la grabación de fotografías físicas) y una grabadora de audio digital portátil **Zoom H-4N** para la captura de sonido ambiente, mediante los micrófonos en estéreo integrados. El montaje ha sido realizado en el programa de edición no lineal **Adobe Premiere Pro CS5.5** y para los retoques de sonido (cuando han sido necesarios) se ha utilizado el programa **Logic Pro**.

Todo el material de producción tiene relación directa con las nuevas tecnologías de las que se ha hablado con anterioridad.

## LA RONDE

<https://vimeo.com/51355066>

*Y yo... ¿Quién soy en esta historia?, “La Ronde”... ¿El autor? ¿Un cómplice? ¿Un transeúnte? Soy todo eso. En fin, soy uno cualquiera de ustedes. Yo soy... la encarnación de vuestro deseo. De vuestro deseo de saberlo todo. Los hombres solo conocen una parte de la realidad. Y, ¿Por qué? Porque no ven más que un solo aspecto de las cosas. Yo los veo todos.*

*La Ronde (Max Ophüls, 1951)*

Este será el primero de los epígrafes en los que haremos referencia a lo que Jean-Luc Godard entiende por **qué es hacer una película**<sup>2</sup>. Godard defiende que hacer una película supone, para empezar, cumplir tres ideas básicas: pensar, rodar y montar; considerando estas tres acciones como elementos que van totalmente unidos y han de estar siempre presentes durante todos y cada uno de los procesos de creación de la pieza.

El nacimiento de la fotografía supone un momento trascendental en la forma de entender la representación: lo que aparece mostrado en la fotografía estaba allí el día en que se tomó. Si toda imagen documenta lo que está delante de la cámara, se puede pensar que la fotografía funciona como acta notarial, como reproducción del mundo tal y como aparentemente es. El cine hereda este poder y le añade duración (tiempo y espacio combinados). De este modo el cine y la fotografía se convierten en historiadores, en un modo de explicarnos el mundo y no solo de mostrar sus apariencias. El cine y la fotografía son las mejores formas de documentar y los fotógrafos y cineastas son los testigos: ellos estuvieron allí.

La fotografía y el cine se construyen bajo dos ideas fundamentales: **realismo**, donde la imagen equivale a lo que veo; y **objetividad**, mediante la cual las cosas se dibujan a sí mismas. El problema de estos dos conceptos, que se presentan como algo estable, es que son construcciones culturales y, por lo tanto, su significado cambia con el tiempo. El realismo es un concepto que vamos elaborando y renovando constantemente (hay que tener en cuenta que tanto ficción como información deben cuidar exactamente igual sus criterios de realismo) y que se basa en unas pautas convencionales con las que construimos la realidad.

<sup>2</sup> *Histoire(s) du cinema* - Jean-Luc Godard (1988-1998)

El realismo no es algo inherente a la imagen fotográfica. Lo inherente a la imagen fotográfica, y que nos lleva a esta confusión, es que plasma el reflejo de algo que ha estado delante de la cámara, nos habla del paso del tiempo. Como afirma Joaquim Sala-Sanahuja en el prólogo a la duodécima edición castellana de *La cámara lúcida* de Roland Barthes (2009: 19): “La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado *un doble* de la realidad”.

Tenemos un modo de representar la realidad que se adecua a los objetivos y pautas de cada momento histórico, y a esto lo denominamos **discurso documental**: una forma de contar historias basado en una ideología (ideología del documental). Aparece, entonces, la primera definición de documental de la mano de John Grierson, quien concibe esta forma de contar historias como “el tratamiento creativo de la realidad”. Grierson une en una misma frase dos términos contradictorios, pues entendemos que cuanto más subjetivo es algo, menos real (concibiendo la realidad como construcción social y no individual). Pero si juzgamos la realidad como construcción individual, aparecerán tantas realidades como puntos de vista y tantos puntos de vista como personas.

El gran problema de la imagen fotográfica es que es demasiado concreta, pensamos que se trata de una ventana abierta al mundo. La imagen es la que nos lleva al mundo y toda imagen es algo necesariamente construido.

Fritz Lang, en su debut en el cine de Hollywood, para la Metro Goldwin Mayer, pone de manifiesto la gran mentira. En la escena del juicio de *Fury* (Fritz Lang, 1936), se pone en escena un método probatorio de verdad: se proyecta en la sala, delante de todos los presentes, una cinta grabada por una sola persona, pero que presenta múltiples puntos de vista, utiliza el plano-contraplano, varios usos del *raccord* y diferentes mecanismos clásicos del cine americano. Sin embargo, la película se acepta con toda naturalidad y sirve, al menos en la ficción, como prueba para la verdad.

Volviendo a la pieza audiovisual que abordamos aquí y teniendo en cuenta también la cita que abre este apartado, debemos explicar el fragmento seleccionado para ser utilizado como una parte de la pista de audio. Este fragmento es un trozo de la escena con la que Max Ophüls da comienzo a su película.

Max Ophüls inventa esta escena de arranque para su versión filmica de la obra de teatro de Arthur Schnitzler, *La Ronde* (1896/97). Con ella nos advierte del hecho de que las películas no son ventanas abiertas al mundo, sino decisiones de alguien que lo que quiere conseguir es que veamos ciertas cosas y nos olvidemos de otras. Trata de hacernos caer en la cuenta de que lo que tenemos delante no es más que una construcción, algo que ya haría Dziga Vertov en *El hombre de la cámara* (1929), con la que tratará de abofetearnos y decirnos que en la ficción perdemos la noción, precisamente, del carácter ficticio y nos olvidamos de que el arte es siempre un objeto construido.

Vertov cree que a la hora de hacer una película hay que explicar claramente la forma en que está hecha, que hay que saber que detrás de toda la parafernalia hay alguien que dice qué tenemos que ver, que hay que combatir la tendencia del ilusionismo del cine de ficción y que siempre hay alguien que ha elegido por nosotros.

Jean Renoir trabajaría este concepto en *Le carrosse d'or* (1952), utilizando el teatro como metáfora de la inteligencia creadora, y Jean-Luc Godard lo haría en el arranque de *Tout va bien* (1972), donde pone de manifiesto (en los títulos de crédito) que contar una historia nunca es algo inocente.

A partir de este concepto, la consciencia de que el cine es una construcción, nace nuestro *La Ronde*. Pero este enunciado no solo es aplicable al cine, pues entendemos que toda imagen es una construcción.

En la película *No tiene sentido... estar haciendo así, todo el rato, sin sentido* (2009) de Alejandra Molina, el director de cine Joaquim Jordà, en un momento concreto de la pieza, se refiere a la cámara de vídeo que le está filmando, ausente de operador, como un objeto al que te acostumbras y que no altera en ningún modo la situación. Sin embargo, añade, la presencia transparente de las nuevas cámaras de vídeo lo alteran todo, crean una nueva relación. Jordà entiende que esta nueva relación constituye una nueva mirada mucho más próxima e íntima y que esa invisibilidad y *objetividad*, no son sino parte de la construcción.

Si las nuevas vídeo cámaras digitales permiten establecer una nueva relación con el mundo, también permiten la experimentación azarosa. Una buena parte del cine de James Benning juega con este concepto. Su cine es, en su mayor parte, contemplativo: esto quiere decir que te permite viajar a tu antojo por la imagen y que, en cierto modo, te da la libertad de tener tus propios pensamientos durante el visionado. Con esto, Benning afirma que en sus películas el cincuenta por ciento es suyo y el otro cincuenta lo construye el espectador. Esa es su forma de concebir el cine, es su forma de construcción mediante la cual juega con el azar.

Quizá cada vez más el concepto del cine como construcción se haya hecho más obvio en la propia visibilidad de la obra. La tecnología permite que cualquier persona pueda viajar en todo momento con una cámara y pueda grabar cualquier cosa en cualquier lugar. El cineasta, incluso, se pondrá delante de la cámara y será auto retratado (como harán Jonas Mekas o Agnès Varda), poniendo en evidencia el hecho de que las imágenes que están siendo captadas son fruto de su visión, de sus inquietudes y de su forma de entender el mundo.

Pero la tecnología también puede actuar de forma contraria y enmascarar toda esta construcción. De hecho, la estética documental o televisiva ha otorgado a la imagen una capa de autenticidad de la que el espectador es muy difícil que escape. La objetividad documental (que creíamos ya superada) vuelve ahora en forma de informativos, reportajes o *reality shows* que ofrecen al espectador pequeñas porciones objetivas del mundo, en las que ningún elemento parece haber sido manipulado y con las que el público se siente plenamente informado.

## **MUYBRIDGE**

<https://vimeo.com/51355067>

*“El cine es el arte del presente. Pero lo interesante es que anuncia el futuro y sigue al pasado”*

Jean-Luc Godard<sup>3</sup>

<sup>3</sup> De LUCAS, G. y AIDELMAN, N (ed.). *Pensar entre imágenes. Jean-Luc Godard*. p. 81



El cine de los hermanos Lumière trata de apropiarse visualmente del mundo (el cine tiene este poder). Va de las banalidades de las acciones cotidianas (*Repas de bébé*, 1895) a la muestra de la naturaleza salvaje (las películas rodadas por los operadores que mandaban por todo el mundo). Hay que tener en cuenta la relación que tiene este cine con la conciencia de los poderosos de aquella época, cuyas intenciones eran las de hacerse con el mundo. Contemplan, de esta manera, una nueva forma de apropiarse de las cosas.

El cine primitivo nos muestra una sociedad concreta (y desaparecida) y así, las historias que se cuentan pasan casi desapercibidas para nosotros. Si a finales del siglo XIX el público quedaba prendado ante el carácter científico y mágico del nuevo gran invento, hoy en día esas primeras películas nos sugieren un viaje a otra época. Tendemos a comparar todo ese primer cine con el cine de nuestros días y no podemos sino asombrarnos ante la similitud con nuestros contemporáneos. Una similitud con todo el carácter documental de las piezas y una gran similitud con ese cine pensado al milímetro, donde el tiempo y el cuadro configuran la información que cabe en un puñado de fotogramas.

Pero resulta que, aún siendo muy parecido ese cine con el de hoy, sigue habiendo algo que nos resulta extraño, con lo que no nos sentimos totalmente identificados. Henri Langlois nos da la respuesta en la película *Louis Lumière*, (Eric Rohmer, 1968):

*“¿Qué resulta desfasado de esas películas? La burguesía.”*

El carácter burgués de las películas Lumière (donde se grababan sus fábricas, sus obreros, su familia) desaparece con el paso del tiempo y lo que nos queda hoy es el obrero, las fábricas. Las fábricas respondiendo, quizá, a ese dilema que planteaba Bertolt Brech en relación con la confusión entre lo real y las apariencias: una fotografía de las fábricas Krupp no nos dará información fidedigna de las fábricas, sino que se quedará en las apariencias y

suprimirá toda las relaciones de clases y la opresión del obrero por el capitalismo. Cineastas como Harun Farocki o Sharon Lockhart utilizan la imagen en movimiento para introducirse en la fábrica, no para quedarse en las apariencias del mundo, sino para hacer ver.

Sharon Lockhart, en *Lunch Break* (2008), devuelve a los obreros de la fábrica de astilleros de Bath Iron Works, en el estado de Maine, una porción de tiempo que les pertenece, dilatando sus 5 minutos de almuerzo hasta convertirlos en casi 80, con un demoledor uso del lenguaje cinematográfico en un largo *travelling* reproducido en cámara lenta. A su vez, Harun Farocki nos hace ver la descendencia que ha tenido el cine de los hermanos Lumière, en su particular *Obreros saliendo de la fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), y cómo ha cambiado el uso de la captación de imágenes en 100 años: de celebración de la industrialización del siglo XIX, a la cámara como vigilante de finales del XX.

Los Lumière nos ayudan a hacer también otro tipo de lectura y a relacionar la división observacional que tienen sus películas con las películas de cineastas de la talla de James Benning, John Gianvito o Peter Hutton. Viendo películas como *13 Lakes* (James Benning, 2004) o *Ten skies* (James Benning, 2004) nos retrotraemos y pensamos en las películas primitivas, en el ritmo que tienen, estableciendo una relación que abarca toda la historia del cine. Si comparamos a Lumière con Benning nos daremos cuenta de que existen dos elementos que comparten: el **interés por el encuadre**, entendiendo que los Lumière no situaban la cámara en cualquier sitio y grababan lo que sucediese por azar, sino que estudiaban el lugar, decidían meticulosamente el encuadre y adecuaban lo que querían captar al tiempo que les ofrecía la longitud de la película; y la **dimensión política**, ya que, como hemos dicho antes, las películas de los hermanos Lumière están contenidas dentro de una visión burguesa del mundo y, a su vez, las películas de Benning tienen un cierto aire ecologista, en defensa de una serie de paisajes que están destinados a desaparecer.

Nos gustaría englobar la pieza *Muybridge* en el segundo epígrafe de lo que hemos venido llamando “Los tres mandamientos de Godard”: este segundo epígrafe haría referencia al enunciado “**Rendir homenaje al pasado**”<sup>4</sup>. Para ilustrar nuestra tesis utilizaremos una frase de John Gianvito (en relación con su película *Profit Motive and the Whispering Wind* de 2007) extraída de una entrevista que ofreció a *blogs&docs* con motivo del festival Punto de Vista de Pamplona (2011):

*“La intención de la película es preservar la memoria histórica, y eso es algo que está en casi todas mis cintas, pero no creo que sea sólo una cuestión relacionada con reclamar la memoria sino con activarla, hacerla útil de alguna forma. Miro al pasado como una forma de activar nuestro presente.”*

Hacer historia del cine es esto exactamente, entender qué es lo que podemos aprender hoy del pasado. El cine de los Lumière no nos interesa porque fuese el primer cine, sino por la importancia que puede tener hoy en día. La relación entre esas obras con otras, aunque entre ellas hayan pasado más de cien años, nos ayuda no solo a entender la evolución del cine (y sobre todo de la sociedad), sino también a entender de una forma muy diferente esas primeras películas.

Utilizamos, entonces, aquí el cine de los hermanos Lumière para contar ciertas cosas pero, sin embargo, no mostramos ninguna imagen suya, ni siquiera utilizamos una imagen del cine, propiamente dicho. En su lugar, proponemos una pista de audio que pertenece a un trozo de la película *Louis Lumière*, (Eric Rohmer, 1968), en la que aparecen Jean Renoir y Henri Langlois hablando sobre el cine de los Lumière. Partimos de la base de que lo que se plantea en esta conversación se extrapola a todo ese cine de los orígenes, sea cual sea su procedencia (el cine no lo inventan los hermanos Lumière, sino que

<sup>4</sup> *Histoire(s) du cinéma* - Jean-Luc Godard (1988-1998)

aparece en diversos lugares del mundo al mismo tiempo) y de que la representación de la imagen en movimiento no era nada nuevo para la sociedad de la época, que ya estaba acostumbrada a inventos como el praxinoscopio o el zoótropo.

Tan importante como esto es que la conversación entre Langlois y Renoir esté moderada por Eric Rohmer, director de la película, ya que corrobora la tesis de que hacer historia del cine es poner en relación el cine de los Lumière con el de Renoir, con el de Eric Rohmer, con el de James Benning, con el de Harun Farocki o con el de Sharon Lockhart. Que Rohmer sea el director de la película a la que hacemos referencia también nos lleva desde nuestra posición a ese período en el que un buen puñado de jóvenes cineastas franceses defendieron otra manera de hacer cine. *Louis Lumière* podría considerarse la continuación de esa tradición crítica que llevaron a cabo Rohmer y sus colegas en *Cahiers du Cinéma*, una suerte de ensayos fílmicos en los que se planteará qué es hacer cine y cuál es su naturaleza.

Volviendo a “Los tres mandamientos de Godard”, también podríamos hablar aquí de la línea que separa el documental y la ficción. Hoy en día esta línea no existe y uno y otro se funden en un mismo concepto que podríamos denominar audiovisual. Para Godard, hacer una película supone la **“Igualdad y fraternidad entre la ficción y el documental”**.

Si bien esas primeras películas, cuya austeridad técnica nos obliga a pensar que la imagen está impregnada de una objetividad total, relacionada equívocamente con el problema de que la imagen fotográfica se pega demasiado a lo concreto, debemos entender que la máquina (la cámara) funciona gracias al ser humano y resulta imposible hablar, por lo tanto, de objetividad, puesto que el ser humano aporta siempre un punto de vista (aun inconscientemente). Además, hay que tener claro que el cine de los Lumière no es azaroso, sino que está perfectamente calculado. Los Lumière (o sus operadores) decidían por dónde debían salir sus obreros, decidían dónde

colocar la cámara, qué filmar y que dejar fuera de campo, calculaban el tiempo exacto que debían tardar en abrir las puertas de su fábrica, el ritmo al que debían salir sus trabajadores y el momento justo en el que las puertas debían cerrarse. Estas pequeñas películas de los Lumière, que mostraban acciones cotidianas de personas afines a ellos, pueden considerarse documentales, pero desde luego no por su objetividad, ni por considerar que no existe en ellas una manipulación, porque el cine nunca ha parado de poner en escena, de construir y de contar, mediante sus propios mecanismos, deseos y sueños.

## ÁLBUM

<https://vimeo.com/51355064>

*“Mi primera referencia visual en forma de libro fue un álbum de fotos que había hecho mi padre [...] Años más tarde, cuando empecé a hacer cine, me di cuenta de que, de algún modo, yo estaba recreando ese álbum”*

James Hutton<sup>5</sup>

<sup>5</sup> VII Edición del Festival Internacional de Documentales, Documenta Madrid. Mayo 2010

4'33" significó para John Cage<sup>6</sup> la culminación de un viaje a través del silencio. Cage consideró el silencio y el sonido como elementos análogos y, dado esto, entendió que la estructura musical debía basarse en la duración, que era el único elemento común entre ambos. El silencio, por lo tanto, era un espacio de tiempo vacío, que de por sí tenía un significado estructural. Este significado era independiente de si dentro del bloque se producían sonidos o no. Así, la música estaría compuesta por bloques, los cuales podrían contener silencio o sonido. 4'33" fue la culminación de este proceso de investigación y su interés reside en todo el viaje y no en su final, lo interesante de esta pieza es el contexto que llevó a su autor hasta ella, las relaciones que se establecen entre esta obra, las anteriores y las vivencias de John Cage durante ese período determinado (1937-1952).

La relación de la pieza de Cage con *Álbum* parte de una simple experimentación de choque entre sonido e imagen, que nada tienen que ver en un principio, pero que juntos son capaces de jugar con los significados básicos de uno y de otro. Tal experimentación pone de manifiesto el concepto de que el cine ha de dialogar con otras artes. El diálogo en esta pieza es explícito, pero no necesariamente ha de serlo para que exista. Por lo tanto, la relación entre el cine con otras artes es, en cierto modo, necesaria para entender el propio cine.

El cine constituye una herramienta más de reproducción de las apariencias del mundo y ha de quedar claro que su invención no supone ninguna revolución para la historia de la representación. Las formas fílmicas que surgen de los primeros cineastas, que no hacen sino sofisticar el relato y desarrollar un lenguaje cinematográfico (Porter y Griffith), vienen directamente de la literatura del siglo XIX: Según Eisenstein (2006), el cine de Griffith bebe de la literatura de Dickens. Tanto es así, que podríamos, incluso, atribuir la invención del montaje en paralelo a Dickens y no a Griffith, puesto que ya en

<sup>6</sup> PRITCHETT, James. Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33". *La Anarquía del Silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009. pp.166-177

sus novelas, el escritor inglés utilizaba este desplazamiento de la historia de un grupo de personajes a otro. Siempre ha habido en Griffith un reconocimiento del lugar en el que nacen sus ideas y una aceptación de que el cine no ha inventado ningún elemento retórico narrativo, sino que los ha cogido prestados todos del teatro y la literatura. Para Griffith, la máxima aspiración era llegar a hacer en cine lo mismo que Dickens hizo en novela.

Esto pretende hacer entender que el cine no nace como elemento aislado, novedoso y único, y que, por mucho que pese, tampoco se ha convertido en ello tras más de un siglo de existencia.

El ser humano, que recibe estímulos constantemente, está influenciado por todas las cosas que ha visto y estudiado durante su vida. Si este ser humano es artista, plasmará todas sus vivencias en su arte. Por lo tanto, explicar su obra será explicar todas sus vivencias. El cine ha de ser explicado mediante otras prácticas artísticas, puesto que el cineasta, para crear su obra, se ha tenido que nutrir de un cúmulo enorme de experiencias.

El cine debe buscar su sitio en otros lugares, debe hacerse preguntas y reinventarse a sí mismo: el cine ha de salir de la sala de proyección.

Algunos cineastas están dirigiendo sus trabajos al espacio de los museos de Bellas Artes y esto les sirve como un instrumento adicional para comprender nuevas formas de tratar el audiovisual. Los museos han hecho posibles ciertas prácticas que antes eran impensables en el marco de la cinematografía. Una de estas prácticas la llevaron a cabo Víctor Erice y Abbas Kiarostami en la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias* (CCCB y La Casa Encendida, 2006) donde se intercambiaron durante dos años doce piezas audiovisuales. Con esta práctica se ha conseguido poner en diálogo la obra de estos dos grandes cineastas y gracias a la exhibición dentro del marco del museo, se ha conseguido que convivan dentro de un mismo espacio las obras de Antonio López con las de Víctor Erice o las fotografías de Kiarostami con su



propio cine.

Esta propuesta tiene sus ecos en que la CCCB vuelva a proponer distintas parejas de cineastas para establecer esta comunicación fílmica: los siguientes serán José Luis Guerín/Jonas Mekas, Albert Serra/Lisandro Alonso, Isaki Lacuesta/Naomi Kawase, Jaime Rosales/Wang Bing y Fernando Eimbcke/So Yong Kim. Esta nueva propuesta será recopilada en una nueva exposición: *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* (CCCB).

Existe, en muchas de estas piezas, la consciencia de que el lugar de visionado de las mismas será, a parte de aquel que elija el destinatario de la correspondencia dentro de su intimidad, el ámbito de la sala de exposiciones, donde impera la plasticidad y donde la privacidad de la carta se ve disipada por el carácter público del museo.

En estas piezas vemos una implicación patente del creador, una reflexión acerca de la imagen y de los pensamientos del propio director. La persona deja de ser cineasta para convertirse en un ensayista cuya disertación tendrá ahora forma de sonidos e imágenes en movimiento y cuya estilográfica tomará la forma de una cámara de vídeo: la visión de Alexander Astruc en su *Caméra-Stylo* (1948) se pone de manifiesto y podemos hablar ya hoy de la existencia total de un cine ensayo.

Las correspondencias fílmicas no son la única muestra de esparcimiento del cine a otros ámbitos. Un gran ejemplo de esta expansión hacia el museo, sus consecuencias y sus modificaciones lo vemos en *24 hours Psycho* (1993), de Douglas Gordon, en la que el cineasta reproduce *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, ralentizándola hasta que su duración es de veinticuatro horas. Lo que hace aquí Gordon es extraer a la película de Hitchcock de su escenario habitual, que es la sala de cine, y reubicarla. Esto y su ralentización hacen que la película original sea releída de una forma peculiar por los espectadores, que pasarán fugaces por la proyección, consumirán el tiempo que estimen oportuno

y desaparecerán.

Este tratamiento del tiempo nos recuerda a los ejercicios de resistencia frente a imágenes en las que pasa muy poco que proponía Andy Warhol en su obra *Empire* (1964) o en sus *screen tests* que, con su ubicación en el museo, proponen una nueva forma de consumir el audiovisual que comprende una visión parcial y discontinua, en la que el espectador podrá detener y reanudar el visionado cuando quiera, y mediante la cual las acciones de detalle cobran una gran importancia, con lo que se amplían las posibilidades de lectura.

La tarea del cine expandido es la de desvincular el cine de su modo de consumo habitual. ¿Qué pasa si sacamos al cine de su hábitat? ¿Qué pasa si el cine deja de consumirse dentro de las salas oscuras donde nuestra atención se centra únicamente en el fogonazo de luz proyectado sobre una tela blanca? Lo que sucede es que el cine comienza a dialogar con lo que tiene alrededor. Ahora sí que importa el espacio donde se ubica la pantalla, el cineasta no solo ha de pensar en las imágenes y el sonido, sino que tendrá que tener en cuenta la arquitectura, como lo haría un escultor si sus obras se fuesen a exponer en la vía pública o en un museo, y el tiempo, el elemento más tiránico del cine, ya que el espectador podrá elegir cuánto le dedica a cada pieza.

Si entendemos el arte como una forma de explicar el mundo, todas las prácticas artísticas han de tener el mismo objetivo. La única diferencia entre ellas será su estética, su apariencia. El cine está obligado, por lo tanto, a dialogar con otras artes, ya que su análisis resulta mucho más rico si se hace en comparación no sólo de otras películas, sino de otros textos (ya sea una pintura, una fotografía, un texto filosófico, un edificio...).

El cine del matrimonio formado por Jean Marie Straub y Danielle Huillet lleva desarrollando este concepto del cine relacionado con otras artes desde sus comienzos y durante toda su carrera. Cineastas de la talla de Jean Luc Godard, Chris Marker o Harun Farocki también han decidido que el cine se

puede utilizar para algo más que contar historias y quedarse en la superficie de las cosas, han decidido que el cine sirve para hacer ver aquello que, de alguna manera, está oculto y necesita de movimiento para que florezca. Estos cineastas cuentan con una amplia carrera a sus espaldas, pero muchos jóvenes creadores están apostando hoy en día por esta utilización del cine: el colectivo Los hijos, formado por tres jóvenes españoles, es un buen ejemplo de que el cine patrio contemporáneo sí que está interesado en construir su discurso a través de las formas menos convencionales que ofrece la imagen en movimiento.

## NOTAS SOBRE EL CINEMATÓGRAFO

<https://vimeo.com/51355068>

*"El arte da la oportunidad de volver a ordenar los elementos del mundo visual que te rodean, así como las relaciones interpersonales de una manera auto reflexiva y productiva" [...] "Los artistas somos algo así como creadores de experiencias que permiten al espectador descubrir nuevas maneras de ver el mundo y ubicarse en ellas"*

Sharon Lockhart<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Entrevista para *El cultural*, 11 de mayo de 2012

Todas las grandes películas tienen la tarea de hacer visible. Esta idea es, básicamente, la definición de arte: aquello que tiene la capacidad de hacer ver ciertas cosas que sin la obra no habríamos visto nunca (quizá porque no se quiere que sea visto). El arte (y el cine) tiene esta capacidad y es de real necesidad para el artista hacer uso de ella. Godard, para finalizar con sus tres mandamientos, unifica sus premisas utilizando esta máxima: **pensar, rodar y montar, rendir homenaje al pasado e igualdad y fraternidad entre la ficción y el documental se traducen en hacer ver.**

Organizamos este apartado a partir de la figura de Robert Bresson, de su cine, su forma de entenderlo y la recopilación que hace de sus ideas en el texto *Notas sobre el cinematógrafo*. La razón por la que escogemos a Bresson es porque, junto con su cine, ha desarrollado una línea ideológica y se ha preguntado en todo momento qué es hacer cine y cómo debería utilizarse para conseguir hacer ver. La idea de utilizar las prácticas artísticas para explicar teorías acerca del mundo se relaciona directamente con este trabajo. Tratamos aquí, por lo tanto, de trazar una humilde parábola entre lo que John Cage haría en la música o Robert Bresson en el cine y la tesis de este proyecto: generar teoría a través de la práctica.

La dimensión musical del cine de Bresson se hace evidente en dos puntos fundamentales: el momento en que rechaza el empleo de música no diegética, dando pie a que los ruidos sean la música (teniendo en cuenta que el cine de Bresson es un cine sonoro, que rechaza el sonido directo para poder controlar hasta el último elemento), estando esto relacionado directamente con la música concreta, y en la utilización de la fragmentación y la repetición que, con la recurrencia de planos donde los mismos decorados se muestran siempre desde un único ángulo, confiere a la película un ritmo determinado.

Como exponen las palabras de Bresson, en el vídeo que aquí tratamos, utilizadas a modo de voz en *off*, a la que se le ha extraído el audio y se ha mantenido únicamente el subtítulo, el cine podría ser un modo de descubrir. Pero este descubrimiento no ha de ser fácil para el espectador, pues:

*“Las ideas, esconderlas, pero de manera que se las encuentre. La más importante será la más oculta.”<sup>8</sup>*

De la misma manera funciona este proyecto: los vídeos contienen ideas que el espectador ha de descubrir por medio de su propio bagaje o ayudándose de las guías que ofrecen las referencias al final de cada pieza audiovisual. Así, el espectador sufrirá una mayor implicación, pues tomará como suya la investigación y este trabajo jugará el papel de testigo en una carrera de relevos en la que nosotros proponemos la salida, pero será el receptor el que marque el camino.

<sup>8</sup> BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era, S.A., 1979. p. 39

## CONTRA LA INTERPRETACIÓN

<https://vimeo.com/51355065>

*“Del mismo modo que hay quien prefiere a las personas que emplean ademanes y palabras breves, en los que queda algo siempre por adivinar, también hay quien se apasiona por cuadros o esculturas en los que queda algo por descubrir.”*

E.H. Gombrich (1995: 24)

El texto de Sontag (1996: 235) que citamos en esta pieza nos remite directamente al cine de Robert Bresson (a quien ya hemos tratado en el apartado anterior): un cine que renuncia a la psicología de sus personajes, a quienes les prohíbe toda expresividad y les obliga a recitar el texto de manera mecánica; un cine sonoro que rechaza el sonido directo para poder controlar hasta el más mínimo elemento; un cine al que no le interesa el espectáculo y que juega sistemáticamente con los elementos de fragmentación y repetición. En definitiva, un cine calculado al milímetro, que rechaza todo aquello que sea anecdótico o decorativo y que entiende perfectamente sus posibilidades como medio de escritura. Parece ser que Bresson consigue, con su estilo particular, llegar a reducir su cine a la mínima expresión, como también haría Yashujiro Ozu, reiterando una y otra vez la temática familiar y minimizando los elementos de puesta en escena (recordar el uso de la cámara a ras de suelo).

Hay que entender que Sontag defiende que la fuente de fuerza emocional en el arte no reside en los temas que éste trata, sino en las formas que elige, como se puede ver también en el ya citado cine de Ozu o el del mismo John Ford, donde las huellas de los cineastas quedan patentes en su estilo. Si esa fuerza que posee el arte está habitada en la forma, resulta lógico atender a la idea de que es en estas formas en las que debemos focalizar nuestra atención.

La historia del cine nos ha regalado grandes momentos en los que las formas se anteponen a las historias. El neorrealismo italiano será uno de los grandes representantes de esta práctica y uno de los pioneros en dedicarse a explorar los momentos de la vida en los que nada sucede (dentro del cine convencional, no de vanguardia). En el neorrealismo se le da una vuelta al orden jerárquico establecido entre el núcleo y la catálisis, dándole más importancia a esta última que a la primera (véase *Umberto D.* de Vittorio de Sica, 1952, donde el drama reside en lo cotidiano). Esto se traduce en la idea de la desdramatización, de la que el cine moderno participará. Un cine que bebe directamente del de Antonioni quien, en su película *L'eclisse* (1962)



llevará al extremo el concepto de exploración del lugar y trazará una primera norma de los elementos o rasgos descriptivos del cine moderno.

El cine que cultivará el matrimonio formado por Jean Marie Straub y Danielle Huillet sigue a rajatabla esta premisa, pues como defiende Santos Zunzunegui en la conferencia que ofreció para BilbaoArte el 28 de febrero de 2011, en contraposición al cine convencional:

*“En los Straub el decorado, la materia del mundo, está en primer término de la escena. Se puede hacer el ejercicio de ver una película de Straub olvidándose de lo que están diciendo y lo que están contando y viendo nada más que las cosas que el cineastas ve.”*

En el presente más inmediato el concepto ve su desarrollo en cineastas como Kelly Reichardt quien, dentro del circuito de cine independiente americano, reducirá progresivamente sus argumentos desde *Old Joy* (2006) o *Wendy and Lucy* (2008) hasta *Meek's cutoff* (2010).

El cine funciona, entonces, gracias a que traza relaciones entre fragmentos de realidad cuyos significados se ven alterados por la relación que se establece entre unos y otros (montaje), así como hace la poesía, donde cada palabra encuentra su lugar cobijada entre las otras palabras que conforman la totalidad del poema. Para Bresson, la interpretación del actor solo podría entorpecer el lenguaje cinematográfico y su función, puesto que separa al espectador de la realidad mostrada. El actor (“modelo”, para Bresson) participará en la película por lo que es y no por lo que hace.

El cine representa, de esta manera, una asíntota de la realidad<sup>9</sup> y como tal acabará fundiéndose con la vida. Para André Bazin<sup>10</sup> existen dos tipos de

<sup>9</sup> BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, S.A. 2008. pp. 368-369

<sup>10</sup> BAZIN, André. (Op. Cit.). *La evolución del lenguaje cinematográfico*, capítulo VII

cineastas: los que creen en la realidad, entendiendo el cine como un reflejo del mundo y los que creen en la imagen. Estos últimos creen en la construcción de imágenes, en que la realidad no precede a la imagen, sino al contrario, que lo que conocemos del mundo lo hacemos a través de la imagen. Zunzunegui, en el texto *Reconstruyendo las ruinas del futuro: dogmas e interrogaciones de la imagen digital* (2011), pone de manifiesto este concepto:

*“Lo más importante estaría del lado de acabar, de una vez por todas, con la fe que hemos depositado en la imagen como réplica del mundo para verla no como aquello que es una emanación de un referente (en el discurso tradicional sobre los dispositivos analógicos) sino como un mecanismo privilegiado de producción de realidad, es decir, de sentido.”*

El texto de Sontag nos recuerda las bondades del cine ensayo, donde la finalidad de las imágenes y sonidos no es tanto ofrecer al espectador soluciones o aportar conocimiento como dar pie a la reflexión, donde el público llegará al conocimiento del mundo a través de sus propios pensamientos (que, como dice Sontag, serán pospuestos).

Pero, lo que nos mueve en este trabajo no es solo un canto al desarrollo del cine ensayo, sino también una aplicación de todas sus cualidades al cine de ficción. De esta manera, trazamos una línea que une esas cualidades del cine ensayo con el cine de ficción desarrollado por Bresson, donde el espectador verá el mundo a través de los ojos del autor y tratará de entenderlo a través de los suyos propios.

No creemos que el cine de ficción esté destinado a desaparecer, sino que, dados los cambios que está sufriendo el mundo y la industria del cine, sentimos la necesidad de que este cine revise las formas que están funcionando en otros ámbitos del audiovisual como el video arte o, en este caso, el ensayo cinematográfico.

## CONCLUSIONES

*“Es importante emplear tecnologías propias del siglo XX para crear música del siglo XX.”*

James Pritchett<sup>11</sup>

<sup>11</sup> PRITCHETT, James. Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33". *La Anarquía del Silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009. pp.166-177

Este proyecto ha tratado de aunar todas las experiencias y conocimientos que se han ido adquiriendo durante el período universitario. No se trata únicamente de un tema en particular que haya llegado a nuestro interés, sino todo un pensamiento que se ha ido creando poco a poco y que pretende seguir su camino en proyectos futuros. El trabajo que aquí concluye procura ser, por lo tanto, la antesala de toda una serie de ejercicios audiovisuales que esperamos que lleguen a suponer un estímulo para nuestra generación. Creemos firmemente que la generación a la que pertenecemos sabrá utilizar Internet como medio de exhibición y que la situación se normalizará para dar pie a toda una serie de cineastas que no soñarán con ver sus larguísimas súper producciones estrenadas en las mejores salas de todo el mundo, sino que se entusiasmarán con la idea de poder volcar toda una corriente de pensamientos en un lenguaje que les es propio y familiar, como es el audiovisual. No es que Internet permita todo esto, sino que la evolución del cine y, sobre todo, la mirada que tienen que echar al pasado los cineastas de hoy en día, se ha de traducir en este progreso y perfeccionamiento del uso de la imagen en movimiento.

Resulta imposible dejar caer en el olvido lo que cineastas como Jonas Mekas, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Jean Marie Straub y Danielle Huillet o Andy Warhol han hecho por la historia del cine. Toda esta serie de cineastas han demostrado que el cine sirve para algo más que para contar historias y aunque es cierto que el imaginario humano es un imaginario narrativo, que tiene forma de relato, debemos escapar de esta tiranía, ya que con ella nos olvidamos de lo que recubre al relato (que lo hace posible), lo que para el cine convencional, al que solo le interesa la historia, es simplemente decorado. La materia del mundo nunca debe funcionar como un elemento secundario, sino que ha de estar siempre en primer término. Ya hemos hablado aquí de esos cineastas cuyo trabajo se basa, precisamente, en esa materia del mundo (James Benning, Peter Hutton). Esto nos hace recordar la anécdota que cuenta que a Georges Méliès, cuando tuvo lugar la primera proyección de los hermanos Lumière, lo que más le llamó la atención de lo que vio aquel día fue

un elemento de fondo de la mini película *Repas de bébé* (1895): las hojas de un árbol que se movían por acción del viento. Esta anécdota nos hace pensar, a su vez, en ese hacer visible lo invisible que hemos defendido en este trabajo y que Godard cita de una manera muy eficaz:

*“A través del montaje, el cine consigue realizar su vocación profunda que consiste en mostrar lo invisible por medio de lo visible.”*<sup>12</sup>

Por todo esto, llamamos a los jóvenes cineastas a que busquen dentro de todas esas corrientes audiovisuales alternativas al cine convencional, estudiándolas y llevando a su terreno lo que consideren más interesante y que no estanquen sus intereses en la cinematografía ya que, en última instancia, todas las prácticas artísticas tratan de llegar al mismo punto, siguiendo un mismo camino con diferentes apariencias.

Una de las relaciones que proponemos para establecer es el de la industria del cine con la industria musical (ambas se ven amenazadas por la expansión de Internet a cada hogar del planeta). La música electrónica, en particular, tiene una estrecha relación con el cine de vanguardia. No resulta extraño identificar el *collage* de imágenes en movimiento que utiliza el *found footage*, partiendo de un metraje encontrado, con esa práctica de la música electrónica de mezclar sonidos propios y ajenos hasta conformar una masa sonora única, trazada con retales del mundo. La práctica del *remix*, que tanto se ha criticado, no es más que una adaptación a nuestros tiempos de las variaciones existentes dentro de la música clásica. La reinterpretación de una pieza musical, como haría Erik Satie con sus *Gymnopédies* (1888), no es más que un análisis de la propia obra, lo mismo que haría Ken Jacobs en su *Tom, Tom, the piper's son* (1969) en la que, tomando la película de Bitzer (1905) y sin incorporar nada que no estuviese en la cinta original, realiza un análisis en

<sup>12</sup> MANDELBAUM, Jacques. El libro de Jean-Luc Godard. *Colección grandes directores*. Cahiers du cinema para El País. 2008. Pág. 81.

profundidad (incluso manteniendo el título, ya que ambas contienen el mismo sustrato).

Esta práctica basada en la apropiación de material ajeno es considerada como un robo, pero nada más lejos, ya que el cineasta (o el músico) se apropia del material y no de las ideas, pues utiliza el mismo material para contar algo totalmente diferente:

*“Realmente no somos ladrones, vamos de buena fe, somos buenas personas. Utilizamos material ajeno pero pretendemos hacer arte, arte con mayúsculas.”<sup>13</sup>*

El robo de material ajeno es un tema de candente actualidad y de nuevo se relaciona con las prácticas musicales contemporáneas. La existencia de plataformas de difusión, pero también de intercambio, como [www.soundcloud.com](http://www.soundcloud.com), permite que miles de personas relacionen su música, concediendo la posibilidad de descargar de forma gratuita su material original, dando la posibilidad al resto de usuarios de interactuar con esta materia prima y de fomentar la creación de nuevo material original basado en elementos ya existentes, elementos primitivos que residen dentro de ese primer material, pero que están estructurados de una manera totalmente diferente a esas nuevas “versiones” que puedan aparecer.

Plataformas audiovisuales como [www.youtube.com](http://www.youtube.com) o [www.vimeo.com](http://www.vimeo.com) deberían aprehender esta característica y fomentar, así, el uso de material ajeno para la creación de material nuevo. Tratando de alejarnos de los problemas de la piratería, que tanto revuelo han causado en los últimos años, este tipo de propuestas dejarían de lado a la gran Industria, ya que el material a utilizar sería elaborado por los mismos usuarios. Todo el material que se cree a partir de aquí será gratuito y libre para que cualquiera pueda construir nuevos

<sup>13</sup> Citado por Eugeni Bonet en *Apropiación. Soy cámara*. El programa del CCCB. RTVE, 2 de abril de 2011.

mensajes con él. De esta manera desaparecerá el plagio, que será sustituido por la reinterpretación.

Esta propuesta sacaría partido al gran mal que trae consigo Internet: el exceso de información. ¿Qué hacer con toda esta información imposible de procesar y con todas las voces ininteligibles que circulan por la red? Transformarlas en material de rodaje, al que le podamos dar un nuevo sentido, descontextualizándolo y relacionándolo con otras imágenes en ese proceso de escritura audiovisual que es el montaje. Las imágenes ya existentes serán nuestras palabras, mediante las que construiremos frases, que hablarán un idioma universal.

Por lo tanto, si Internet ha supuesto el gran nexo de unión entre todas las regiones del planeta, el audiovisual deberá ser el nuevo lenguaje que hablen los habitantes de la red:

*“Lo que se está viendo es que vídeos de gente que, incluso en Youtube, cuelga cosas, gente que incluso no tiene el menor interés por hacer cine o por ser cineasta, y de repente consiguen, en cuestión de minutos, grabar un momento de realidad de una entereza, de una belleza, que yo encuentro alucinante.”<sup>14</sup>*

<sup>14</sup> Citado por Andrés Duque en *Promoción del Concurso de Cine Documental Caracas Filminuto*.

## BIBLIOGRAFÍA



ASTRUC, Alexander. *Caméra-Stylo. L'Écran Français*. Nº 144, 30 de marzo de 1948

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós. 2009. 145 p. ISBN: 978-84-493-2293-8

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, S.A. 2008. 399 p. ISBN: 978-84-321-1147-1

BORDWELL, D. & THOMPSON, K. *Film history. An introduction*. McGraw-Hill, 1994. ISBN: 978-0-07-038429-3

BREA, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial CASA, 2002. 160 p. ISBN: 84-95719-05-3

BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era, S.A., 1979. 126 p.

CATALÀ, Josep M. & CERDÁN, Josetxo (eds). *Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC, 2008.

De LUCAS, G. y AIDELMAN, N (ed.), *Pensar entre imágenes. Jean-Luc Godard*. Barcelona: Editorial Intermedio, 2010. 512 p. ISBN: 978-84-614-1547-2

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. España: Editorial Lumen, 1984. 403 p. ISBN: 84-264-1039-1

EISENSTEIN, Sergei M. *La forma del cine*. Madrid: Siglo xxi de España editores, S.A. 2006. 243 p. ISBN: 968-23-1387-2

ESPARZA, Ramón. La construcción del observador en la imagen fotográfica. *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales*. Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I. pp. 99-117. ISBN: 8480215224

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad Vol. XIX*. Nº 2, 2006. pp. 75-105

GARCÍA, S. & GÓMEZ, L. *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Editorial Ocho y medio, Libros de cine. 2009. 357 p. ISBN: 978-84-96582-56-9

GOMBRICH, E. H. *La historia del arte*. Reino Unido: Phaidon Press Limited, 1995. 686 p. ISBN: 968-13-3200-8

GONZÁLEZ CUESTA, Begoña. El cine como forma que piensa: “La Morte Rouge” de Víctor Erice. *Oppidum: cuadernos de investigación*. Nº 2, 2006. pp. 187-214

GORKI, Máximo. Los escritores frente al cine. *El reino de las sombras* (1896). Madrid: Editorial Fundamentos, 1997. pp 17-21 ISBN: 84-245-0312-0

GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A. 2006. 572 p. ISBN: 84-264-0102-3

MANDELBAUM, Jacques. El libro de Jean-Luc Godard. *Colección grandes directores. Cahiers du cinema para El País*. 2008.

PRITCHETT, James. Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33". *La Anarquía del Silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009. pp.166-177

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008. 206 p. ISBN: 978-84-8346-779-4

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara S.A. 1996. 392 p. ISBN: 987-04-0081-7

VV.AA. *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas*. Barcelona: CCCB, CCUT, La Casa Encendida de la Obra Social de Caja Madrid y AC/E. 2011. 400 p.

VV.AA. Internacional Godard. *Revista Lumière*. España, 2011. 132 p. ISSN: 2014-1548

WEINRICHTER, Antonio. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo. 2007. 215 p. ISBN: 978-84-235-2937-7

ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada plural*. Madrid: Editorial Cátedra, 2008

ZUNZUNEGUI, Santos. Reconstruyendo a Lumière I (Fábricas). *Cahiers du Cinéma España*. Nº 39, noviembre 2010. p. 75

ZUNZUNEGUI, Santos. Reconstruyendo a Lumière II (Trenes). *Cahiers du Cinéma España*. Nº 44, abril 2011. p. 85

ZUNZUNEGUI, Santos. Reconstruyendo a Lumière III (Comidas). *Cahiers du Cinéma España*. Nº 45, mayo 2011. p. 75

ZUNZUNEGUI, Santos. Reconstruyendo las ruinas del futuro: dogmas e interrogaciones de la imagen digital. *Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*. Castellón: adComunica, Asociación para el Desarrollo de la Comunicación. Nº 2, noviembre 2011. pp. 107-118. ISSN: 2174-0992

## FILMOGRAFÍA

*13 lakes* - James Benning (2004)

*24 Hour Psycho* - Douglas Gordon (1993)

*Alumbramiento* - Víctor Erice (2002)

*Arbeiter verlassen die fabrik* - Harun Farocki (1995)

*Banshun* - Yasujiro Ozu (1949)

*Chelovek s kino-apparatom* - Dziga Vertov (1929)

*De l'origine du XXIe siècle* - Jean-Luc Godard (2000)

*D'Est* - Chantal Akerman (1993)

*Dog star man* - Stan Brakhage (1961-1964)

*Empire* - Andy Warhol (1964)

*En rachâchant* - Danièle Huillet y Jean-Marie Straub (1982)

*Entuziazm: Simfoniya Donbassa* - Dziga Vertov (1931)

*Exit* - Sharon Lockhart (2008)

*Exit through the gift shop* - Banksy (2010)

*F for Fake* - Orson Welles (1972)

*Film socialisme* - Jean-Luc Godard (2010)

*Five dedicated to Ozu* - Abbas Kiarostami (2003)

*Fury* - Fritz Lang (1936)

*Histoire(s) du cinema* - Jean-Luc Godard (1988-1998)

*JLG/JLG - Autoportrait de décembre* - Jean-Luc Godard (1994)

*La morte rouge* - Víctor Erice (2006)

*La ronde* - Max Ophüls (1950)

*L' Eclisse* - Michelangelo Antonioni (1962)

*Listen to Britain* - Humphrey Jennings (1942)

*Les anges du péché* - Robert Bresson (1943)

*Le tempestaire* - Jean Epstein (1947)

*Lettre à Freddy Buache* - Jean-Luc Godard (1981)

*Life in a day* - Kevin Macdonald (2011)

*Liverpool* - Lisandro Alonso (2008)

*Louis Lumière* - Eric Rohmer (1968)

*Lunch Break* - Sharon Lockhart (2008)

*Mones com la Becky* - Joaquim Jordà y Núria Villazán (1999)

*Monkeyshines, No. 1* - Edison (1890)

*No tiene sentido... estar haciendo así, todo el rato, sin sentido* - Alejandra Molina (2007)

*Notre musique* - Jean-Luc Godard (2004)

*Nuit et brouillard* - Alain Resnais (1955)

*Old Joy* - Kelly Reichardt (2006)

*Paisà* - Roberto Rossellini (1946)

*Pickpocket* - Robert Bresson (1959)

*PressPausePlay* - David Dworsky (2011)

*Profit motive and the whispering wind* - John Gianvito (2007)

*Procès de Jeanne d'Arc* - Robert Bresson (1962)

*Regen* - Joris Ivens (1929)

*RR* - James Benning (2007)

*Sans soleil* - Chris Marker (1983)

*Shoah* - Claude Lanzmann (1985)

*Sicilia!* - Danièle Huillet y Jean-Marie Straub (1999)

*Skizbe* - Artavazd Peleshian (1967)

*Slacker* - Richard Linklater (1991)

*Ten skies* - James Benning (2004)

*Theatro Amazonas* - Sharon Lockhart (1999)

*The Battle of Midway* - John Ford (1942)

*Todas las cartas. Correspondencias fílmicas*

José Luis Guerín - Jonas Mekas (2009-2011)

Albert Serra - Lisandro Alonso (2011)

Isaki Lacuesta - Naomi Kawase (2008-2009)

Jaime Rosales - Wang Bing (2009-2011)

Fernando Eimbcke - So Yong Kim (2010-2011)

*Tom, Tom, the piper's son* - Ken Jacobs (1969)

*Triumph des Willens* - Leni Riefenstahl (1935)

*Umberto D.* - Vittorio de Sica (1952)

*Un condamné à mort s'est échappé* - Robert Bresson (1956)

*Un homme qui dort* - Bernard Queysanne (1974)

*Ya viene, aguanta, riégue me, mátame* - Los Hijos (2009)