

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Historia del Arte III



## TESIS DOCTORAL

La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (*The passing*), Alan Berliner (*Nobody's business*) y Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse*)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Isabel María Lopez Campos

Directora

Tonia Raquejo

**Madrid, 2013**





# La cámara como escritura

EN LA CREACIÓN AUDIOVISUAL DE  
BILL VIOLA (*THE PASSING*),  
ALAN BERLINER (*NOBODY'S BUSINESS*) Y  
AGNÈS VARDA (*LES GLANEURS ET LA GLANEUSE*)

**Isabel María López Campos**

Tesis doctoral

2012

Directora: Tonia Raquejo Grado · Sección departamental Historia del Arte III  
(Contemporánea) · Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid



*A Isabel Campos Muro  
y Benjamin López Alcántara,  
mi madre y mi padre.*



Esta tesis doctoral ha sido realizada con el apoyo de la Beca FPU del Ministerio de Educación y Ciencia (2002-2006) con estancias de investigación en Nueva York -MoMA Archives- y en Chicago -The School Art Institute of Chicago, SAIC, y en Video Data Bank, VDB-, y con la colaboración de mis padres para realizar los viajes y las producciones de las películas.

Agradecer a las maravillosas personas y artistas que son Bill Viola, Alan Berliner y Agnès Varda, por darme sus tiempos, sus espacios y sus palabras. Sin ellos hubiese sido imposible realizar esta tesis. Y a los teóricos Catherine Russell y Michel Chion por concederme esas valiosas entrevistas. Gracias, gracias, gracias...

A mi directora Tonia Raquejo, gracias por su dedicación y aliento en esta investigación, y a la confianza que depositó desde el principio. También quiero agradecer a la Sección Departamental de Historia del Arte III (Contemporánea) su gran labor como docentes, uno de los mejores departamentos universitarios que he conocido y donde he tenido la suerte de formarme. También mi agradecimiento al departamento de Dibujo II por su buen hacer y compañerismo en los años que llevo de docencia en este departamento.

A vosotros, profesionales y amigos, por la gran ayuda que me habéis dado: Robert Cahen, María Cunillera, Peio Arzak, Miguel Ángel Rebollo, Coral Ortiz, Aleksandra Chevreux, Tiago da Cruz, Kiko Herrero, Serge Ramon, Pilar Mallén, Carlos Alonso y María Pons. A todos los que de alguna manera me habéis apoyado y animado en este largo camino y a mi familia, gracias.



# Índice

## **1 Introducción 15**

- 1.1 Objetivo 19
- 1.2 Una aproximación al estado de la cuestión 21
- 1.3 Metodología 27

## **2 Las Películas 31**

- 2.1 *Tiempos del tránsito*, con Bill Viola 33
- 2.2 *Algo de todos*, con Alan Berliner 35
- 2.3 *Espigando a una Espigadora*, con A. Varda 37

## **3 Escribiendo con imágenes y sonidos 39**

- 3.1 Grabar 40
  - 3.1.1 Bill Viola 42
  - 3.1.2 Alan Berliner 45
  - 3.1.3 Agnès Varda 48
- 3.2 Editar 52
  - 3.2.1 *Espigando a una espigadora* 53
  - 3.2.2 *Algo de todos* 56
  - 3.2.3 *Tiempos del tránsito* 59

## **4 Líneas de tiempos 67**

- 4.1 *Tiempos en torno a las películas* 72

## **5 Los retratos 85**

- 5.1 *Retratando a Varda* 90
- 5.2 *Retratando a Berliner* 93
- 5.3 *Varda y Berliner se miran al espejo* 98
- 5.4 *Retratando a Viola* 99
- 5.5 *Retrato femenino en Viola* 102

## **6 La memoria emocional 107**

- 6.1 La casa, la familia 110
- 6.2 La casa se expande 112
- 6.3 Imágenes recuerdos 118
- 6.4 Herencia familiar y memoria archivo en Berliner 120

## **7 El paisaje, el viaje 127**

- 7.1 El vehículo, el tránsito 131
- 7.2 La naturaleza en el paisaje 135
- 7.3 El agua 139
  - 7.3.1 Los espejos del paisaje 143

## **8 El sonido y la voz 145**

- 8.1 Con Agnès Varda 149
- 8.2 Con Alan Berliner 154
- 8.3 Con Bill Viola 157

## **9 Conclusiones 163**

## **10 Apéndice 1. La biografía de un viaje 169**

- 10.1 Con Bill Viola en Barcelona y Nueva York 175
- 10.2 Con Alan Berliner en Nueva York 181
- 10..3 Con Agnès Varda en París 185

## **11 Apéndice 2. Entrevistas 191**

- Catherine Russell 193
- Michel Chion 207

## **12 Bibliografía 233**





*El objetivo de cualquier arte que no quisiera ser consumido como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Andrei Tarkovski.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Andrei Tarkovski. *Esculpir en el tiempo*. Libros de Cine Rialp. 2005, Pág. 59.



# 1

## Introducción

El título de esta tesis, *La cámara como escritura*, es una metáfora que parte de la idea de la cámara como instrumento para la escritura audiovisual -las imágenes y los sonidos-; a su vez, esta cámara contiene esta escritura -en la cinta o la memoria- es decir, lo grabado. De tal forma, que la cámara es tanto el instrumento de creación como el contenido de lo creado.

Por otro lado, esta *cámara que escribe* la entiendo dentro de la creación audiovisual contemporánea que, influida por el vídeo doméstico o cámara en mano (*handycam*), ha dado lugar a una forma de narración autoetnográfica, uno de los aspectos que he desarrollado en esta tesis.

Esta investigación, además, se ha abordado a través de lo que se ha llamado el “ensayo audiovisual”, escribiendo con la cámara -creando las imágenes y los sonidos-, y continuando su escritura de lo grabado en la edición; por tanto, la metáfora de *la cámara como escritura* la he extendido hasta la edición, para terminar de elaborar el “ensayo audiovisual”<sup>1</sup> que conforman

---

<sup>1</sup> Término, en esbozo, que plantea A. Weinrichter en *La forma que piensa. Tentativas entorno al cine ensayo* (2007). Pág.13.

las tres películas que presento aquí (véase páginas 35-39) como corpus principal de la tesis. Partiendo de este concepto reivindicó el lenguaje audiovisual como portador del pensamiento de las formas.<sup>2</sup>

Las obras de los artistas que voy a analizar de Viola, Berliner y Varda también han hecho uso de la *handycam* desde un planteamiento etnográfico y autoetnográfico, usando *la cámara como escritura*.

Los trabajos que he escogido para desarrollar mi investigación son: *The Passing* (1991), de Bill Viola; *Nobody's Business* (1996), de Alan Berliner y *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), de Agnès Varda, porque considero que son tres ejemplos representativos de la utilización de *la cámara como escritura*, siendo referentes de las obras más sobresalientes del mundo de las artes audiovisuales y también dentro de las trayectorias de cada uno.

Desde mi punto de vista, los tres trabajos elegidos tienen una serie de planteamientos comunes, que son los que me han llevado a ponerlos en relación en esta tesis y que enumero a continuación:

1 El uso de las imágenes y sonidos de las cámaras domésticas, que son registros de la intimidad de las familias.

2 El uso de esta cámara privada y formato fácil de transportar, como si fuera un lápiz que guardamos en un bolsillo preparado siempre para registrar cualquier situación.

3 La inmediatez del *shooting*, esto es, la cámara preparada para disparar, para grabar cualquier evento.

---

<sup>2</sup> *La forma que piensa* fue el término que utilizó J-L. Godard en *Histoire(s) du Cinéma*, capítulo 3<sup>a</sup>. Véase más adelante, pág.20

4 La rapidez del manejo y uso de este tipo de cámara hace que se pueda grabar tanto *lo de dentro* (lo privado) como *lo de fuera* (lo público), tejiendo así una realidad de dos caras que se construyen mutuamente. Esto resulta en la mirada etnográfica y autoetnográfica de nuestros tres artistas.

5 Los propios artistas son los editores de las imágenes y sonidos, es decir, son los artífices tanto de lo que graban, en su mayor parte, como de lo que editan. La grabación y la edición son, desde mi punto de vista, los dos niveles mediante los cuales se escribe a través de la cámara.

6 Estos artistas no solo observan la realidad que les rodea, sino que proyectan su mirada subjetiva en el registro de su entorno. Se involucran en sus películas como *performers*, siendo los protagonistas o coprotagonistas de sus películas. Ellos han trabajado tanto en el ámbito expositivos de galerías y museos, bienales, como han creado obras para la televisión y festivales de cine.

Por otro lado, las obras escogidas se hallan muy cercanas a mis intereses como creadora, porque en ellas estos artistas abordan su trabajo desde la simplicidad, con poca producción y equipos pequeños. Esta manera de trabajar les permite una agilidad e improvisación al acercarse a lo que acontece que no resulta invasiva ni artificial, sino que convive con lo que les rodea. Esa búsqueda de referentes en lo cotidiano para la creación, desenmarañando experiencias vitales para entenderlas, es algo que relaciono plenamente con mi trabajo.<sup>3</sup> Así como su consideración del audiovisual como un todo, donde cada uno de los elementos dialoga con los otros.

---

<sup>3</sup> Es por ello que el Apéndice 1 ( véase pág. 169) se abre con un capítulo que contiene notas autobiográficas durante la realización de las películas que configuran esta tesis.

Esta tesis consta:

1 Tres películas documentales o ensayos audiovisuales, corpus principal de esta tesis, donde reflexiono junto a los artistas sobre sus obras y sus procesos creativos:

- *Tiempos del tránsito*, con Bill Viola
- *Algo de todos*, con Alan Berliner
- *Espigando a una espigadora*, con Agnès Varda,

2 El texto que se compone de:

Seis capítulos donde reflexiono sobre las obras de estos artistas, sus audiovisuales, desde cómo están *escritos* y las diferentes temáticas y conceptos que abordan, así como sus procesos creativos. Siendo este texto un tejido que se entrelaza inexorablemente a los ensayos audiovisuales, remitiendo al *audiovisolector* a las películas través de códigos-citas:

B.V. 00:00:00 min. Pertenecen al documental con Bill Viola.

A.B. 00:00:00 min. Pertenecen al documental con Alan Berliner.

A.V. 00:00:00 min. Pertenecen al documental con Agnès Varda.

Un primer apéndice con un cuaderno de bitácora, titulado: *La biografía de un viaje*, donde expongo mis situaciones vividas durante los encuentros con los artistas. Considero fundamental el contexto personal en el que se produjeron estos encuentros, ya que influyeron decisivamente en la manera de realizar mis ensayos audiovisuales creándose, en algún caso, un paralelismo entre lo vivido autobiográficamente y lo analizado en las obras de estos tres artistas.

Y un segundo apéndice con dos entrevistas inéditas a los teóricos Catherine Russell y Michel Chion, donde dialogamos en torno al estudio de la autoetnografía y el sonido. Russell como teórica de la autoetnografía en el audiovisual y Chion

como el teórico cuyos estudios sobre el sonido en el audiovisual son los más representativos de su ámbito.

Por lo que se sugiere leer esta tesis con el siguiente orden:

Un *audiovisionado*<sup>4</sup> de las tres películas documentales: *Tiempos del transito*, *Algo de todos* y *Espigando a una espigadora*, en formato audiovisual almacenados en los tres DVDs que siguen a la introducción.

En segundo lugar, continuar con la lectura de la tesis en formato papel, donde se analiza las imágenes y los sonidos presentes en los audiovisuales.

Y por último, otro *audiovisionado* de las tres películas documentales con toda la información y reflexión obtenida de la lectura del texto.

## 1.1 Objetivos

1 Acercarme a los artistas para analizar junto a ellos los pasos que han ido dando en la construcción de su proceso creativo y sus narrativas audiovisuales. Como investigadora en el campo de las Bellas Artes es sumamente interesante acceder al análisis creativo de aquellos artistas que han inspirado en gran medida mi propia producción. Esta aproximación es muy distinta a la de un investigador teórico, por cuanto se accede a las fuentes directamente, incidiendo primordialmente en el proceso creativo de los artistas. Por ello, pretendo dialogar con los artistas desde el arte, desde la mirada creadora, indagando en el proceso del cómo se cuenta y de qué se cuenta. Este análisis de

---

<sup>4</sup> Hago uso del título del libro *La audiovisión* de Michel Chion. Él defiende que una película no solo se ve, sino que se *audiové*. Sobre Chion y “La Audiovisión” veasé el apéndice con su entrevista. Pág. 207.

los procesos creativos me ha llevado a descubrir similitudes en los modos de hacer entre estos tres artistas, que aparentemente no tenían una relación evidente a simple vista.

2 Investigar el proceso creativo de estas obras audiovisuales desde su mismo lenguaje, ya que considero que el estudio y análisis de este tipo de obras requiere abordarlas con el propio lenguaje audiovisual, pues tanto la imagen en movimiento como el sonido se desarrollan en el tiempo y requieren un lenguaje y soporte coherente con esta condición. De ahí, que las tres películas que presento formen el corpus principal de esta tesis.

3 Crear tres películas documentales de la mano de cada uno de estos tres artistas, en donde pretendo mostrar la potencialidad comunicativa de los elementos *gramaticales* que componen la imagen y el sonido. Esto es, cómo construimos un sentido a partir de lo grabado, al editarlo de una manera u otra.

4 Y por último, despojar el mito del artista y acercarme al ser humano y ver la relación que existe entre un carácter, una manera de estar en el mundo, una mirada y una obra.

Téngase en cuenta que el objetivo de esta tesis no es ni una recopilación, ni un estudio exhaustivo de los tres artistas a los que se cita, ni un análisis crítico ni teórico de cada una de sus obras; es una investigación con los propios artistas sobre el análisis de sus procesos creativos, para ver cómo ellos han construido esos audiovisuales, cómo han manejado la cámara como una herramienta que, al margen de lo narrativo, se comunica a través de una gramática visualmente declinada con la que he querido escribir las películas documentales que aquí presento, y que considero el corpus esencial de esta tesis.

## 1.2 Una aproximación al estado de la cuestión

En los años 60 y 70, artistas procedentes de las más variadas disciplinas comienzan a experimentar con las cámaras de cine y de vídeo. Por ejemplo, en las artes visuales, Vito Acconci se autograba con la cámara de vídeo en su estudio, Bruce Nauman utiliza la cámara como espejo de sus performances, Andy Warhol graba durante horas el sueño de su amigo el poeta o el Empire State Building, Marina Abramovic realiza vídeo performance y Chantal Akerman se graba en su habitación.<sup>5</sup>

También en el cine aparece el *cinema vérité* o cine directo, desafiando al a las producciones convencionales. Se desarrolla, así, un cine documental con un estilo narrativo fresco y desinhibido, que busca en la cámara de vídeo la herramienta para sus películas por su fácil portabilidad en las grabaciones.

En 1948, Astruc introdujo el renombrado artículo de *La cámara stylo* sobre el que posteriormente en los años 60, los realizadores del Neorrealismo italiano y de la Nouvelle Vague, se inspiran para reivindicar el rol del realizador como autor de un ensayo audiovisual. Chris Marker calificará su obra como ensayo fílmico o Jonas Mekas hará lo mismo con sus obras autobiográficas desde el video ensayo. El *ensayo audiovisual* viene a ser un genero que escribe una historia valiéndose de

---

<sup>5</sup> *Undertone* (1972), de Vito Acconci; *Bouncing In The Corner, No 2* (1969) o *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-1968), de Bruce Nauman; *Sleep* (1963) o *Empire* (1968), de Andy Warhol; *Art Must Be Beautiful* (1974), de Marina Abramovic; *La chambre* (1972), de Chantal Akerman.

diferentes estéticas sin atenerse a ningún estamento fronterizo comercial. Así Godard en 1988 comienza *Histoire(s) du cinema*, obra audiovisual que le llevara diez años, y que consta de cuatro capítulos divididos en dos partes cada uno, aquí es donde reivindica el concepto de ensayo para el audiovisual en el capítulo 3A con la frase “la forma que piensa”.

Por todos es sabido que el ensayo como forma, se ha desarrollando en las obras de los ya muy conocidos directores como Rouch, Godard, Marker, Varda, Mekas, Akerman, Cavalier, Farocki... con temas antropológicos, etnográficos, trabajo histórico, etcétera, donde la cámara de vídeo y la edición terminan siendo los instrumentos con los que crear un ensayo audiovisual.

A finales de los años 80 y principios de los años 90, la cámara de vídeo forma parte de la tecnología doméstica y se instaura dentro de la producción artística como habitual, lo que permite al artista crear nuevas narrativas con la cámara de uso doméstico dentro del audiovisual. La cámara no solo se experimenta como un nuevo soporte, sino como un lenguaje estético que introduce distintos *modos de ver* y por ende de narrar. Por ejemplo, muchas de estas narrativas audiovisuales dejan también de estar concebidas para ser exhibidas en un monitor, como objeto de una instalación, ya que en ocasiones han sido realizadas para ser proyectadas en una sala -de cine o de exposición –en multipantallas– desdoblado las secuencias<sup>6</sup> o para ser emitidas por televisión. El cine utiliza la

---

<sup>6</sup> *El cine se expande en el museo*, de Antonio Weinrichter. Revista *Exit Express* nº20. Pág. 5. Un ejemplo de ello es la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, que realiza películas con doble formato, para ser proyectadas como monocal o desdoblado sus secuencias en pantallas dobles, como con su obra *Consolation Service*, 1999. Al igual que Chantal Akerman en *From the other side*, 2002, película de 103 minutos, que también desdobla en diferentes pantallas en una

estética heredada del vídeo y de la televisión (*Pillow Book*,1996, de P. Greenaway), los documentales se conciben performáticos (*Les glaneurs et la glaneuse*,2000, de Agnès Varda) y la videocreación se crea con una estructura narrativa (como en las obras de Bill Viola, Sadie Benning, Robert Cahen, etc.).

La introducción de la cámara de pequeño formato y del ordenador en lo doméstico establece una nueva forma de entender el lenguaje audiovisual y, como dijo Francis Ford Coppola: “(la) gente que por lo general no hubiera hecho películas las va a empezar a hacer. Y, de repente, un día, una niña gordita de Ohio se va a convertir en la nueva Mozart y hará una hermosa película con la video-cámara de su padre y, por primera vez, lo que se llama profesionalismo en las películas se vendrá abajo, para siempre, y se convertirá en una forma de arte.”<sup>7</sup> La técnica que está a disposición de todos nos permite crear y componer la realidad que nos rodea a través de una simple cámara doméstica. La palabra "film" se está convirtiendo en un término genérico, y la distribución de películas a través de internet ha transformado la producción. Cualquier persona con medios básicos puede hacer algo, producirlo y exhibirlo públicamente. Pero lo importante sigue siendo, al igual que en cualquier técnica o lenguaje, cómo la utilizamos y qué es lo que se cuenta.

Los artistas con las cámaras domésticas y las imágenes y los sonidos, crean narrativas desde su subjetividad dentro de su contexto social. Hoy en el arte hay una clara tendencia hacia la realización de obras audiovisuales y una necesidad de contar historias en primera persona, derivando muchas en lo que la

---

instalación.

<sup>7</sup> Entrevista a Francis Ford Coppola, <http://tu.tv/videos/francis-ford-coppola-y-el-cine-indep>. Fecha consulta 23/11/2011.

teórica canadiense Catherine Russell denomina “Auto-etnografía experimental”.<sup>8</sup> Hay una vuelta del narrador en el audiovisual contemporáneo, donde el artista muestra su mirada subjetiva como *performer* dentro de la película. Estas obras contienen una mirada antropológica de lo que acontece en el entorno, enmarcando lo personal dentro de un interés colectivo debido, entre otras cosas, a los temas sociales que abordan.

Bill Viola, Alan Berliner y Agnès Varda trabajan el audiovisual como forma de expresión artística que les permite una autoexploración. Varda y Berliner están dentro de una línea experimental, sus películas juegan a romper los límites de la creación ortodoxa ficción-documental, como vienen haciendo otros creadores hoy en día.<sup>9</sup> Además estos tres artistas introducen también el audiovisual como un elemento dentro de las obras plásticas.

Sería inabarcable hacer una mención de todos los referentes al estado de la cuestión que nos ocupa, pero me gustaría destacar algunos trabajos donde los artistas han dialogado con otros artistas sobre la creación y la obra; o los que han desarrollado una investigación del audiovisual utilizando propio lenguaje audiovisual, de una manera que podemos relacionarla con los objetivos de la presente tesis. Por ejemplo: vuelvo a citar a Jean-Luc Godard, con su obra *Histoire(s) du cinema*, que retrata la *historia(s) del cine* mediante el mismo lenguaje audiovisual, utilizando el soporte del video, con lo que crea

---

<sup>8</sup> Catherine Russell (1999): *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press., Véase sobre Russell y la etnografía, Apéndice 2. Pág 193.

<sup>9</sup> Véase el capítulo *Escribiendo las imágenes y los sonidos*. Pág 39.

una nueva asociación de imágenes que reconstruyen las historias del cine desde su subjetividad a modo de ensayo.

Truffaut mantuvo una larga serie de conversaciones con Hitchcock en *El cine según Hitchcock*<sup>10</sup>, un libro donde repasaban toda su filmografía y trataban exhaustivamente las circunstancias de cada película: los guiones, las mejores anécdotas, los aspectos técnicos, el significado del término “suspense”, etcétera. Pero, sobre todo, aquí ambos realizadores dialogan sobre estética cinematográfica, sobre cómo expresar sus planteamientos e inquietudes valiéndose de una cámara. Este libro llegaría a convertirse en uno de los clásicos sobre cine, siendo revisado y aumentado en diferentes ediciones. Estas conversaciones se grabaron, también, en cintas de audio pero al no editarse, hizo que la voz de la traductora se convirtiera en la protagonista de las conversaciones.<sup>11</sup>

Dos libros ejemplifican la gran admiración de un cineasta por la obra de otro son: *Nicholas Ray y su tiempo* (1986), de Víctor Erice y Jos Oliver, y *Tiempo de vivir, tiempo de revivir* (1994), donde se descubren las conversaciones que mantuvo Antonio Drove con Douglas Sirk.

En 2006 el artista Doug Aitken publicó el libro de entrevistas *Broken Screen* para preguntar (y preguntarse) sobre asuntos que le interesan a otros videoartistas. Parte de una nueva manera de contar con las imágenes, explorando la no linealidad en una narrativa audiovisual a través de la fragmentación.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> François Truffaut (2005): *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza.

<sup>11</sup> Links de las conversaciones en mp3: <http://www.filmin.es/blog/el-cine-segun-hitchcock-escucha-las-conversaciones-entre-hitchcock-y-truffaut>. Fecha consulta: 19/7/2011.

<sup>12</sup> *Broken Screen: 26 Conversations with Doug Aitken: Expanding the Image Breaking the Narrative*. Por Doug Aitken, Noel Daniel. Distributed Art

En nuestro país se realizó un proyecto de televisión en el año 1989, producido y emitido por TVE: *El arte del video*, con la dirección de José Manuel Pérez Ornia quien también publicó un libro.<sup>13</sup> Esta serie de doce capítulos que proponía un conjunto de entrevistas a artistas, no llegó a profundizar en el lenguaje de las obras, e incurrió en la confusión sobre cuales eran los planos de las piezas de las obras de los artistas o los planos del propio programa, pues el resultado no fue aclarar sobre cómo hacer entender la creación audiovisual artística y contemporánea a un espectador general, sino que reforzó esa estética de confusión abstracta e ininteligible que siempre ha rodeado a ese *cajón desastre* del videoarte.

También contamos con el documental *Devenir video (Adiós a todo eso)* (2005) que realizó Gabriel Villota, en el marco del proyecto *Desacuerdos*, con entrevistas a teóricos y artistas para reconstruir la historia del videoarte español, aunque en mi opinión este documental hubiese sido más interesante si se hubiese cuidado más los encuadres y el ritmo narrativo.

La película *Guest* (2005) de José Luis Guerín, es especialmente interesante ya que “registra”<sup>14</sup> desde la autobiografía los viajes que realizó como “Guest”, invitado, a diversos festivales de cine con su *handycam*. Guerín retrata estos lugares como encuentros de los cineastas y las películas -a destacar las escenas

---

Publishers, 2006.

<sup>13</sup> Video: <http://www.archive.org/details/Jerjestv-ElArteDelVideo871>. Fecha consulta 10/11/2011.

*Libro: El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, de J. M. Pérez Ornia. RTVE:Ediciones del Serbal. Barcelona, 1991.

<sup>14</sup> Él, se define como registrador en los títulos de crédito, haciendo alusión a los operadores de los hermanos Lumière, pues los enviaban a diferentes partes del mundo con las cámaras a capturar el mundo.

de Chantal Akerman hablando del cine y cuando ella esta grabando al mismo tiempo con su cámara pequeña- y, a su vez, él registra también a las personas que viven en esos lugares, “quería mirar lo que había detrás de las pantallas de los festivales”.<sup>15</sup>

Y por último, también quiero citar la exposición *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*<sup>16</sup> que surge a partir de una relación filmico-epistolar mantenida entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami, con motivo de una exposición que tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid, el CCCB de Barcelona y el Centre Pompidou de París en 2006, donde diferentes realizadores y artistas utilizaron el ensayo audiovisual para *escribirse* entre ellos, formando parejas como Mekas y Guerin, Erice y Kiarostami, Isaki Lacuesta y Naomi Kawase...

### 1.3 Metodología

Las tres películas documentales que he realizado a partir de los diferentes encuentros con cada uno de los artistas en el entorno que ellos eligieron, lo que ha supuesto viajes a distintas ciudades (Barcelona, Nueva York, París). Ellos son los protagonistas y, a su vez, yo estoy presente como interlocutora delante de la cámara.

Además, he trabajado estas películas desde la idea del viaje tanto literal (con el desplazamiento a Barcelona, Nueva York y

---

<sup>15</sup> Palabras de J.L. Guerin en la entrevista del programa *Sala 33* de TV3 sobre su película *Guest*(2005). <http://www.tv3.cat/videos/4069350/Sala-33-fa-la-volta-al-mon-amb-Guest>. Fecha consulta: 2/5/2012.

<sup>16</sup> Véase <http://www.arteenlared.com/espana/de-todo-un-poco/la-casa-encendida-presenta-el-ciclo-todas-las-cartas-correspondencias-filmicas.html> Fecha de consulta: 12/10/2011.

París) como metafórico (en el embarcarse con los artistas en una aventura de descubrirse, trabajar a partir del encuentro y de la improvisación del momento presente que he compartido con ellos). Y, a su vez, he realizado un montaje en paralelo de los encuentros con los artistas con el exterior de las ciudades, y junto a las diferentes secuencias o escenas de sus películas. Pues entendiendo que mis estancias en los diferentes lugares son parte del proceso que culmina en las entrevistas; además, integrar fragmentos de sus películas en mis documentales propone un diálogo con sus trabajos y el mío.

La metodología de esta tesis está presente en la edición de las películas, donde hay un “entrar y salir “ constante de las entrevistas a los exteriores de las ciudades. En el proceso de la edición, por ejemplo, me he dado cuenta que los planos, imágenes y sonidos, que he ido seleccionando están dentro de una misma estructura de análisis y observación coincidentes en mis tres documentales, con respecto al salir y entrar de los espacios de la entrevista al exterior. A fin de cuentas, es un *transito* que une a todos en mi viaje, y que mi *escritura* se contamina en estos audiovisuales por la mirada de los tres artistas.

El texto de la tesis se comporta de manera similar, pues se entrelaza con las películas, de tal forma que “entramos y salimos” del texto para visionar las secuencias especificadas.

No obstante conviene señalar que el texto por si solo no tiene sentido, el sentido lo cobra cuando se interrelaciona con las películas documentales; y esto, en mi opinión, es un síntoma de la metodología con la que he llevado acabo la investigación: pretendo mostrar a través del lenguaje audiovisual de mis películas, el análisis del propio lenguaje audiovisual con el que las obras de estos tres artistas están construidas. Esto es,

reflexionar sobre el audiovisual a partir de *la cámara como escritura*.

Recordemos que Alexander Astruc en su texto “Cámara Stylo”<sup>17</sup> ya anunciaba que la cámara de cine podía utilizarse con la misma libertad con la que un novelista utiliza su pluma; y la célebre frase de Cocteau, en la que afirma que “el cine solo se convertirá en arte cuando sus materiales sean tan baratos como un papel y un lápiz”.<sup>18</sup> Al respecto también, Bill Viola en *Las horas invisibles*, cita lo siguiente: “John Baldessari, uno de los pioneros videoartistas de California, dijo en cierta ocasión que el vídeo es “como un lápiz. Arte es solo una de las cosas que puedes hacer con él”. En la actualidad el vídeo se parece más al papel, una enorme hoja en blanco en la que pueden suceder muchas cosas y muy diferentes cosas. El video como un lápiz. El video como un papel.”<sup>19</sup>

Por otro lado, me valgo de una bibliografía que está sumergida en mi forma de contar y narrar, y que me ha ayudado en mis

---

<sup>17</sup> El 30 de marzo de 1948, con el nº 144 de la revista *L'Ecran Français*. En este número el crítico y realizador francés Alexander Astruc publicó su texto titulado *Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara stylo*, donde reflexionaba sobre una realidad que intuía presente y que iba a cambiar la forma de hacer y ver el cine. Consideraba que el cine estaba destinado a convertirse en un medio de expresión como el resto de las otras artes, especialmente la novela y la pintura, “un lenguaje (el cine) mediante el cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual que ocurre con el ensayo o con la novela. Véase Alexandre Astruc *Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara stylo* en Romaguera J. y Homeroa A., eds.(1998): *Textos y manifiestos de cine*. Madrid, Cátedra. Pág. 220-224.

<sup>18</sup> Jean Cocteau (1889-1963): “El cine solo se convertirá en arte cuando sus materiales sean tan baratos como un papel y un lápiz”. Cita consultada en [www.zemos98.org/descargas/eacine/06LenguajeApuntes.pdf](http://www.zemos98.org/descargas/eacine/06LenguajeApuntes.pdf). Fecha de consulta: 30/10/2010.

<sup>19</sup> Bill Viola (2007): *Las horas invisibles*. Granada, Junta de Andalucía. Pág 30.

reflexiones en las notas que parecen a pié de página. Esta bibliografía no ha servido de material para un “corta y pega” de las teorías de los distintos estudiosos, ya que mi tesis como mencione en el apartado de “los objetivos”, no pretende establecer ese tipo de investigación.

## 2

### Las películas

*Tiempos del tránsito*, con Bill Viola

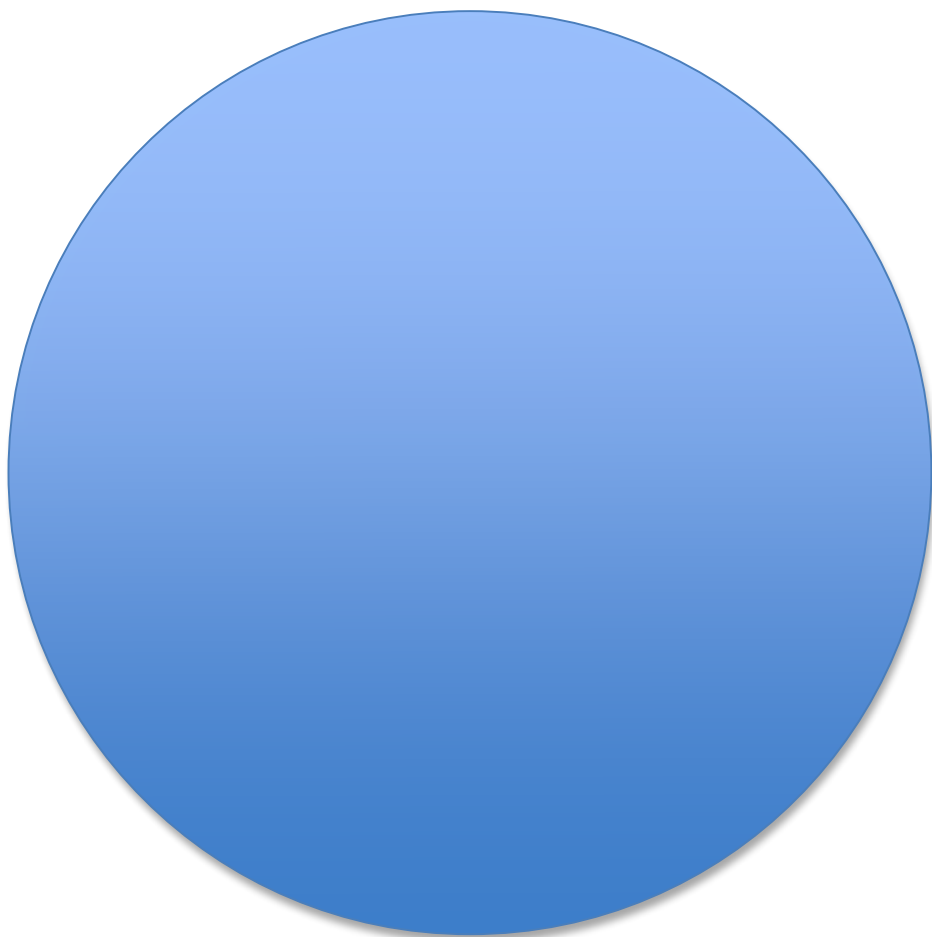
*Algo de todos*, con Alan Berliner

*Espigando a una espigadora*, con Agnès Varda



Película Documental

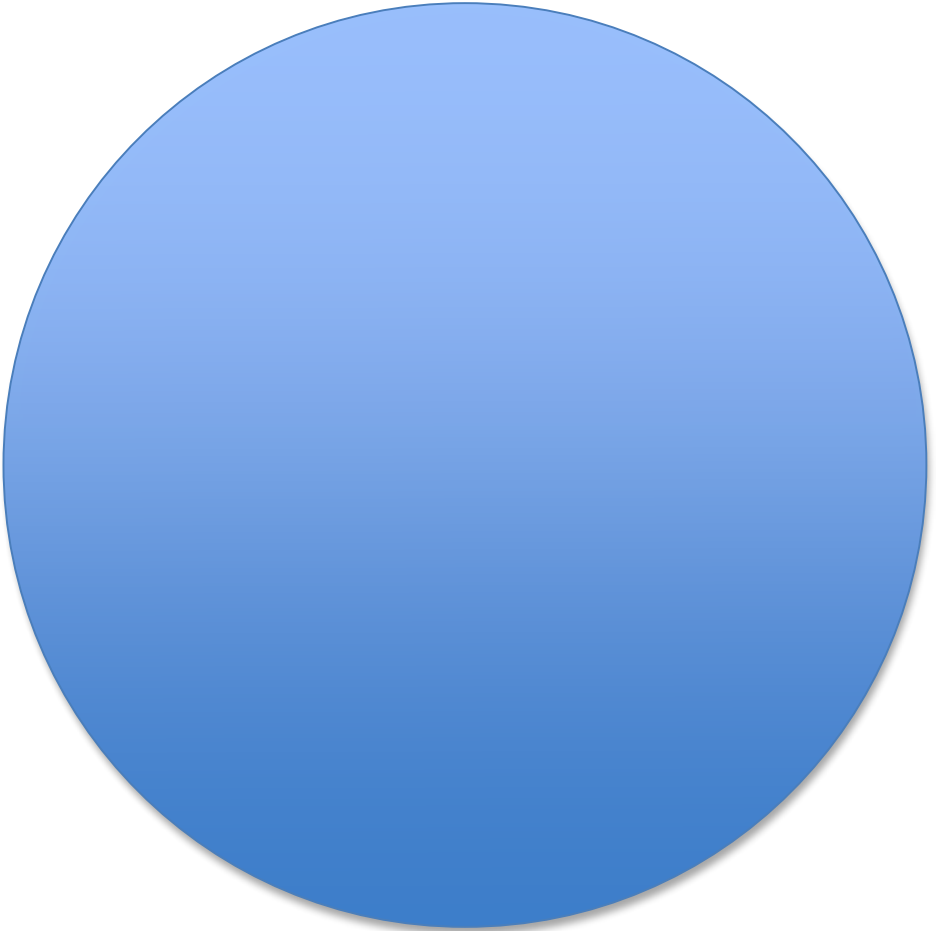
**Tiempos del tránsito**  
con Bill Viola





Película Documental

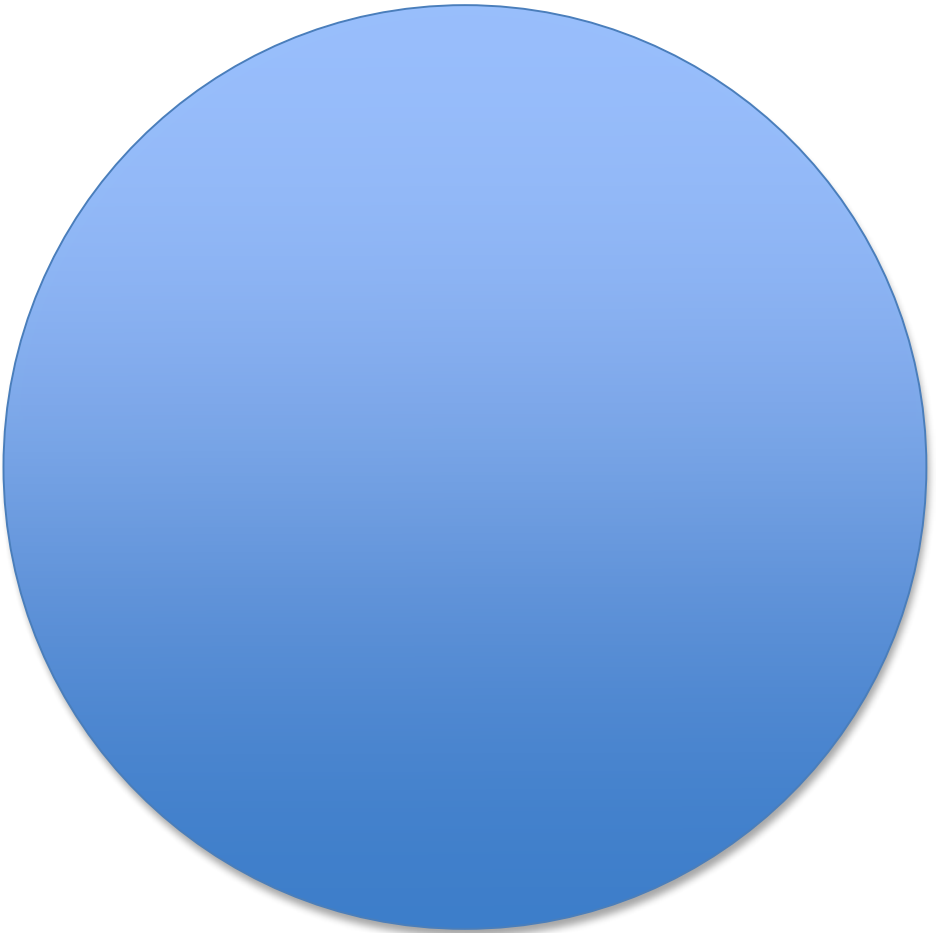
**Algo de todos**  
con Alan Berliner





Película Documental

**Espigando a una espigadora**  
con Agnès Varda





### 3

## Escribiendo las imágenes y los sonidos

Escribir las imágenes y los sonidos es un proceso creativo en *work in progress*, que comienza cuando la cámara graba y que a posteriori continua la escritura en la edición para establecer un tiempo y un orden al audiovisual.

Los encuentros con los artistas en el entorno que ellos habían elegido, junto a los viajes y las estancias en las ciudades fue el tiempo de rodaje o grabación. Y la edición comenzó con el visionado de todo el material grabado, la selección de planos poniéndolos en relación unos con otros para ir creando las secuencias. Al final de todo este proceso determino el tiempo filmico, la película: “Todo el cine es cine de montaje, por la sencilla razón de que el fenómeno cinematográfico más básico -el hecho de que la imagen se mueve- es el fenómeno del montaje”, afirma Sergei Eisenstein.<sup>1</sup> Aunque a esto Bazin y luego Tarkovski le pone un pero: “A menudo -y con toda la razón- se ha afirmado que todo arte trabaja con un montaje, es decir, con una selección (...). Pero la imagen fílmica surge en

---

<sup>1</sup> Eisenstein, S. M. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona. Paidós comunicación, 2001. Pág. 115.

los planos y existe dentro de cada uno de ellos. Por ello, en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo del tiempo dentro del plano (...). El montaje, por el contrario, coordina planos (...), estructura con ellos el organismo vivo de la película (...), que garantiza su vida”.<sup>2</sup> Entonces, y volviendo al título de esta tesis, la cámara ya escribe con los planos: imágenes y sonidos con flujo interno que continúa en la edición. Proceso semejante fue el que realizaron en sus películas los artistas que nos competen. Por ello, he dividido este capítulo en dos epígrafes: “Grabar” y “Editar”.

### 3.1 Grabar

Al comenzar a grabar se elige un *encuadre* -la imagen que contiene el marco de la pantalla/visor-, que varía en función de la angulación de la cámara, la altura y la apertura de plano -de un primer plano a un plano general-. El *encuadre* construye así el primer significado de la imagen, que va a determinar el estilo de la película, como claramente dicen los teóricos David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico*.<sup>3</sup> Debe importar tanto lo que dicen las películas como el modo en que lo dicen o, en otras palabras, lo que Bordwell y Thompson llaman la forma cinematográfica, absolutamente distinta de la literaria o de la pictórica. El dominio de este lenguaje es lo que determinará una buena *escritura* en el audiovisual.

---

<sup>2</sup> Andrei Tarkovski. *Esculpir en el tiempo*. Ed. Rialp, 2005. Pág. 140.

<sup>3</sup> David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.(1995).

Así como la palabra no es suficiente para conformar una historia, una sola imagen o un solo sonido tampoco lo son para conformar una película. El ensayo audiovisual precisa de una “gramática” que no esté codificada, sino que sea abierta, pues se irá creando a medida que se construye. Esta “gramática” la conforman las situaciones y los elementos que percibimos para incorporarlos como imagen y sonido que se van generando dentro de los encuadres en relación al ojo del que mira a través de la cámara. Esta manera de grabación puede entenderse como un *latir*, pulsión vital de la persona con la cámara, donde escriben las imágenes y los sonidos para después seguir escribiendo o reescribir en la edición.

Mi planteamiento fue siempre grabar cámara *en mano*. Llevar la cámara sin trípode, lo que facilitó el cambio de encuadre -*encuadre móvil*<sup>4</sup> ante cualquier situación inesperada que ocurriera. El no apagar la cámara en ningún momento para mí era muy importante, porque es la actitud documental de registrar lo inesperado lo que más me interesaba.

La propuesta inicial en cada entrevista era analizar las obras escogidas con los artistas y retratar la atmósfera de nuestro encuentro. Observar sus vidas en el contexto que ellos habían elegido; oír sus voces, jugando con esta estética de *work in progress*, incorporando los tiempos muertos de mi viaje.

Mi *cámara-ojo-lápiz* ha retratado y escrito sobre las ciudades que he visitado, queriendo que la protagonista, más allá de la reflexión sobre el proceso creativo que me interesa, sea la cámara como testigo de una obra en proceso. Los espectadores tendrán la sensación de que la obra se va construyendo bajo su

---

<sup>4</sup> El encuadre móvil significa que dentro de los límites de la imagen que vemos, el encuadre del objeto cambia, El encuadre móvil produce cambios en la altura, la distancia y el ángulo o el nivel de la cámara dentro del plano.

mirada. La cámara, mis imágenes y los sonidos de las ciudades, el encuentro con los artistas, junto al material de sus películas, crean un relato sobre el mismo proceso al repensar sus obras en mis audiovisuales.

### 3.1.1 Bill Viola

Las grabaciones se realizaron: el primer encuentro a finales de Junio y primeros de Julio de 2009 en Barcelona, y el segundo encuentro fue en Nueva York a finales de Octubre de 2009.

La sesión de Barcelona la realicé con una cámara y un micrófono, y la entrevista con Viola en el hotel fue con dos cámaras y dos micrófono, uno de pértiga y otro de corbata. Las cámaras: Sony HDV-Z7 y Sony HDV-Z1. Los micrófonos Sennheiser: MKH416 y ew 112-p G3.

El salón que nos ofrecieron tenía bastantes muebles y cortinas para tener un buen sonido sin reverberación. Colocamos una mesa central para conversar, buscando un encuadre con profundidad de campo. La imagen estaba dividida por columnas de espejos y cristales que fragmentaban y reflejaban los espacios del interior y el exterior del salón.

En la sesión de Nueva York grabamos la entrevista y la ciudad con la cámara Sony HDV-Z7 *en mano* y con los dos micrófonos ya mencionados.

En la galería James Cohan situamos un banco en el centro de la sala, jugando con el entorno y una puerta -con vano-, que permitía ver a la gente que pasaba dentro de la galería. La grabación de sonido se hizo con el micrófono de la cámara y con el de corbata, pero este último se estropeó, por lo que el sonido reverberaba más al no haber muebles ni telas. Su voz se perdía en el espacio. Esto es lo que ocurrió y lo que me

interesó fue el registro de la contingencia del aquí y el ahora, sabiendo que no lo pasaría por posproducción.

Con objeto de reforzar el diálogo entre los espacios del “adentro” y del “afuera”, el encuadre de la cámara fija, en Barcelona, tenía un fondo fragmentado de espejos y cristales, dejando ver el tránsito de personas en la entrada del hotel. Un tránsito de fondo que representa el estado de conexión entre lo que sucede en el interior de la sala con el exterior. Con ello, he pretendido hacer una aproximación al planteamiento del trabajo de Bill Viola, pues él mira el interior desde el exterior y viceversa. (B.V. 00:11:40 min)

Todo está contaminado de todo, de tal manera que, constantemente, el espacio donde nos movemos es un *tránsito*, entre el adentro y el afuera, una mirada que sale y entra constantemente. Es el tránsito: *The Passing*.

A la hora de grabar, me interesaba hacer la mayoría de los planos, cámara *en mano*, pues al moverse con cierta inestabilidad subraya al espectador, que hay una persona detrás de esas imágenes; es el sentir, el latir del que mira el mundo a través de la cámara lo que crea los planos que se registran.

La cámara en trípode sostiene los planos estáticos y la cámara en mano los planos detalle, no solo como planos cortos, sino como una actitud a la búsqueda de lo espontáneo. Por ejemplo, el fondo de los planos, cámara en mano, en el hotel son de un blanco luminoso difuminado por una cortina que tapaba la ventana. Cada vez que Viola movía su mano sobre este fondo, parecía como si fuera a desintegrarse si permanecía mucho tiempo en ese blanco. Este plano se vuelve especialmente interesante al escuchar las palabras de Viola: “El exceso de luz y de luminosidad podría destruir la vida” y “Los cuerpos, la vida, se desvanecerían ante la ausencia de sombras,

de oscuridad”. (B.V. 00:07:30 min.) Sin embargo, en Nueva York, en la Galería James Cohan, al grabar solo con una cámara, los encuadres jugaban con la estabilidad y la improvisación, buscando aquellos que dan la situación general y los planos detalles que me interesaban.

Bill Viola comentó que la cámara es el elemento tecnológico que le ha permitido que su mirada alcance lo que él desea. Necesita sentirla, ya que las imágenes que produce una cámara no son materia, como la pintura o la escultura, son etéreas y no se pueden tocar. Viola tiene la cámara en su mano como una prolongación de su cuerpo. La cámara *en el cuerpo*, sin trípode, como en el *cinema vérité*<sup>5</sup>, descubre la persona que hay detrás, como ya se ha mencionado.

En su proyecto *Tristán e Isolda* (2005),<sup>6</sup> que realizó en la Opera Nacional de París, Viola quiso destacar el uso de la cámara doméstica con la que grabó buena parte del material,<sup>7</sup> (B.V. 00:30:54 min.) y también destaca el uso que hace de ella como algo que es habitual en su vida. Él necesitó mirar la muerte de su madre a través de la cámara, la necesitaba como filtro para entender lo que estaba ocurriendo. Aunque esas

---

<sup>5</sup> Las características de esta corriente cinematográfica provienen de los documentales rodados con cámara portátil y un equipo de sonido sincronizado que se desarrolló gracias al avance tecnológico en la década de los sesenta en el siglo XX. Los teóricos del nuevo estilo reclamaron la herencia de un cineasta soviético, Dziga Vertov, que años atrás había planteado esa eficaz metáfora que se dio en llamar *Cine-Ojo*, por identificar ambos conceptos.

<sup>6</sup> Esta Opera *Tristán e Isolda* reunió a cinco grandes nombres: el director de escena Peter Sellars, el artista de vídeo Bill Viola, el maestro Esa Pekka Salonen y a los cantantes Ben Heppner y Waltraud Meier en París.

<sup>7</sup> Viola utiliza diferentes cámaras según sus necesidades. En las secuencias de los coches por los caminos del desierto, en *The Passing*, grabó con una cámara especial del ejército por la noche. “Es una cámara difícil de manejar”, dice Viola, “pero la necesitaba para sacar ese tipo de imágenes”.

cintas las colocó en un “lugar prohibido”, según Viola, fue luego un material muy valioso para dar salida a *The Passing* y al *Tríptico de Nantes* (1992).

Estudioso de los místicos españoles y de la cultura sufi, Viola cita al maestro sufi Ibn Arabi<sup>8</sup> a propósito de llevar la cámara pegada al cuerpo: “Cuando miras con tus ojos al lugar más lejano en las montañas, algo del corazón sale por los ojos y cruzas esos kilómetros hacia la montaña, porque lo deseas, [por querer conocer]”. Viola tiene la necesidad de tener contacto físico con su cámara y prolongar su ojo, su mano con ella, pues da “una visión muy diferente que no podría tener con una imagen digital creada por ordenador, sin tener una conexión óptica, ya que la línea de la visión es la del sentido del tacto. Cuando amas, lo ves, lo tocas.” (B.V. 00:33:50 min.)

Estos planteamientos que describe Viola responden a una manera de entender la grabación que refuerzan los míos, pues la concibe como el arte de estar presente: la cámara al hallazgo del audiovisual.

### 3.1.2 Alan Berliner

Las grabaciones se hicieron durante dos días en Nueva York a finales de Octubre de 2009, con una cámara Sony HDV-Z7 y dos micrófonos Sennheiser: MKH416 con pértiga y ew 112-p G3 de corbata.

---

<sup>8</sup> Ibn Arabi, Abenarabi y Ben Arabi fue un místico sufi, filósofo poeta, viajero y sabio musulmán andalusí del siglo XIII. ( Murcia, 28 de julio de 1165 – Damasco, 16 de noviembre de 1240). Sus importantes aportaciones en muchos de los campos de las diferentes ciencias religiosas islámicas le han valido el sobrenombre de *Vivificador de la Religión* y *El Doctor Máximo*. Es probablemente la figura más influyente en la historia del misticismo islámico.

En el primer encuentro, Berliner nos citó a la salida de las clases de música de su hijo, Eli. Quería ser grabado con su hijo, mostrando así la relación padre e hijo, que es también el tema central de su película *Nobody's Business*. La cámara se adelantaba y esperaba en el recorrido de la escuela a la casa familiar. En su casa la grabación se desarrolló en el cuarto del hijo con encuadres medios. La cámara esperaba las situaciones, como cuando Eli se acercaba a enseñar sus cosas al objetivo.

El segundo encuentro fue en su estudio. Berliner se situó en su isleta de trabajo con la mesa de edición, que estaba rodeada de una gran cantidad de objetos, libros, etc., y sus archivos de fondo de películas y sonidos, que son con los que ha construido todas sus películas. Pedí al cámara que rodeara la isleta de trabajo, cámara *en mano*, y nos encuadrara a Berliner y a mí tratando de componer el plano con el mayor ruido visual posible, obstaculizar el encuadre con los objetos que rodeaban la isleta, con movimientos de travelling circulares, intentando que los planos estuvieran en permanente diálogo con lo que allí se estaba hablando. Era primordial que los planos fueran abiertos, pues el entorno retrataba también a la figura del artista.

En *Nobody's Business*, una de las obras más representativas de Berliner, él mismo graba con su cámara doméstica, retratando a su padre y a miembros de su familia como en una suerte de interrogatorio. Sitúa la cámara en una proximidad perturbadora, como si disparara la cámara de un *fotomatón*. Las grabaciones exteriores, donde continua retratando a su padre en la calle, siguen siendo con trípode, pero con encuadres más abiertos.

En la mayoría de los proyectos audiovisuales de Berliner, la grabación no ha sido algo habitual, ya que ha utilizado en buena parte material de archivo, por lo que pertenecen al género que se ha dado en llamar *found footage*<sup>9</sup>. Las películas de montaje asociadas al género documental, al cine experimental, con el uso de material de archivo, dan lugar a obras de carácter híbrido que conjugan la producción amateur con la artística, lo real con lo ficticio, los registros de situaciones domésticas con documentos históricos. A Berliner se le ha llamado *el hombre sin la cámara*, por utilizar básicamente material de archivo y filmaciones domésticas de otras familias. El uso que hace de su documentación audiovisual es revelador como representación de la sociedad norteamericana de principios del siglo XX. Esta antropología social le permite reescribir su historia personal con sus diferencias y semejanzas. Pues, como cita Peter Weibel, “El metraje encontrado se emplea para descodificar y reflejar de forma crítica los modelos culturales de la sociedad”.<sup>10</sup>

Por la saturación que hay en nuestra cultura de imágenes, algunos artistas han decidido no crear más imágenes y trabajan reciclándolas, siendo su ojo una *cámara psicológica* que selecciona el encuadre dentro de una realidad ya representada para dar otra lectura, como se puede ver en casi todas las películas de Berliner y en algunas secuencias de *Nobody's*

---

<sup>9</sup>*Found footage* o metraje encontrado, es un término cinematográfico que describe un método de recopilación de películas en parte o totalmente de material de archivo que no ha sido creado por el cineasta, y cambiar su significado, colocándolo en un nuevo contexto. Una de las primeras películas e importantes dentro de este género es de Bruce Conner, *Una película* (1958). Esta película mezcla clips de películas de cine construyendo una dialéctica en el montaje.

<sup>10</sup> Peter Weibel (2001): *El mundo como interfaz*. Revista Elementos.No. 40, Vol. 7, Diciembre-Febrero, 2001, Pág. 23.

*Business.* (A.B. 00:40:12 min.) Esto nos debe situar en una posición distinta a la hora de reescribir y leer las imágenes y sonidos dentro del audiovisual contemporáneo.

Berliner hace uso de esas imágenes y sonidos de archivo no para criticarlos, sino para indagar en su memoria familiar buscando su identidad.

En el caso de mis películas documentales, el uso de las imágenes y los sonidos de las películas de los artistas se convierten en material de archivo, uniéndolos y asociándolos en la edición al presente de la grabación de las entrevistas.

Los planos exteriores en la ciudad de Nueva York se realizaron como paseos de observación en los días que mediaron entre los encuentros con Berliner y Viola. La idea fue intentar no retratar la ciudad que todos ya conocemos por las películas y que tenemos en nuestra retina representada, sino encontrar otras imágenes y sonidos, aunque siempre estarán presentes algunos de esos símbolos- taxis, policías, etc.- que nos hacen reconocerla de inmediato, ya que ha sido una de las ciudades más retratadas del mundo en el siglo XX.

### **3.1.3 Agnès Varda**

El primer encuentro fue a principios de diciembre de 2009 y el segundo en Febrero de 2010 en París.

La entrevista se grabó con dos cámaras, la Sony HDV-Z7 y la Sony HDR-PJ10 y con los dos micrófonos Sennheiser: MKH416 con pértiga y ew 112-p G3 de corbata.

Antes de la llegada a la casa y productora de Varda, al cámara le pedí encuadres abiertos, pero Varda al disponer cómo debía de hacerse la grabación, hubo muchas ocasiones que el cámara

perdía los encuadres. Todo ello creó cierta inestabilidad, pues no sabías como iba a reaccionar. Estos momentos de la grabación responde igualmente al aquí y ahora que me interesa registrar.

Con su voz en primer plano, Agnès Varda nos va enseñando el almacén y la sala de montaje de su productora, *Ciné-tamaris*. Sus fotografías, las cajas y estanterías llenas de películas antiguas de Varda y de Jacques Demy configuran el paisaje del espacio.

Mi cámara pequeña terminó en las manos de Varda unas tres veces, la cogía para mostrarnos cómo la utilizaba. Sus imágenes perdían el encuadre, y en ese momento los que estábamos detrás de la cámara principal terminamos estando delante: su becaria llevando el *Stick*, el cámara y yo. Acciones de Varda que incrementaban el tono de improvisación constante en la grabación, un claro ejemplo de *work in progress* donde además se incluye lo azaroso y contingente como parte del juego artístico, de ahí una “gramática abierta”.

El segundo encuentro fue cuando pudimos visitar el patio, el famoso patio de sus películas. Varda le dijo a una de sus asistentes que le trajera las cámaras que utiliza habitualmente en sus grabaciones, las colocó en una bandeja que depositó sobre la mesa del patio.

Varda mira y toca la cámara con la que hacíamos el documental comparándola con una de las suyas. (A.V. 01:15:35 min.) Estas acciones señalan la cámara como el instrumento necesario y presente de la grabación. Estas improvisaciones responden al carácter de Varda y a mí me interesa capturar eso mismo, sus maneras y gestos.

El uso de este tipo de planos, que supuestamente son para desechar, en la edición constituyen una forma fresca de *escritura* en el audiovisual.

Agnès Varda parece no poder perder su rol de directora y *performer*, ante su insistencia sobre cómo se debe grabar, e incluso cuando pensaba que algo no ha sido grabado, insistía en ello. La entrevista resultante enlaza claramente con el estilo del *Cine directo*<sup>11</sup>, al igual que los otros dos documentales de esta tesis.

La permanente curiosidad de Varda por lo que sucede a su alrededor la llevó al origen de *Les glaneurs et la glaneuse*. Algo tan simple como observar a las personas que recogen los restos de los alimentos en los mercados, que son los que se agachan, al igual que lo hacen los espigadores y, por ello, se salen del encuadre tradicional. Una vista a la altura de los ojos del observador externo, que no se fija en lo que hay de ahí para abajo: Varda mete la cámara en las zonas “no iluminadas”, por lo bajo, para ver a los que se agachan y acompañarles a recoger, encuadrando allá donde otros no miran. La cámara se tiene que inclinar a los pies para mirar el espigar en los desechos. Su cámara pequeña, la doméstica, es la que la acompañó para sacar unos bocetos, y posteriormente fue un cámara a filmar esa precariedad de una sociedad del bienestar como la francesa.

---

<sup>11</sup> *Cine directo* o *Cinema Vérité*, es un estilo con técnicas de filmación no invasiva, el uso frecuente de una cámara manual, el uso de localizaciones reales y un sonido natural sin post-producción. El movimiento fue apoyado por desarrollos tanto tecnológicos como artísticos. Véase *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto* (2008).Ed. María Luisa Ortega y Noemí García. Madrid, T&B.

Varda considera que es importante utilizar equipos pequeños para sus rodajes, porque le permite una aproximación más cercana. No le interesa el uso indiscriminado de una cámara que graba sin control y sin ningún objetivo claro, aunque sin dejar de lado la improvisación, lo inesperado. La actitud de estar en el hallazgo es la “actitud documental”, dice Varda, lo que le permite ir descubriendo la película a través de lo que se filma. (A.V. 01:04:00 min.)

La cámara, tanto en este documental como en los otros que he realizado para esta tesis, no la he apagado nunca, porque considero que no hubiera podido recoger las situaciones que se producen por azar y que son básicas en un documental que busca en los “desperdicios”. Este tipo de planos también los utiliza Varda en su documental *Les glaneurs et la glaneuse*, se le olvida apagar la cámara y se encuentra con la grabación de un “baile” de la tapa del objetivo. Luego lo utilizará en el montaje, sin despistar al espectador de la historia que está contando, sino reforzando la fascinación que ella tiene por la cámara pequeña y la libertad que ofrece. Varda llega a filmar las instrucciones de la cámara, destacando así que es el instrumento, el medio, la herramienta para crear sus películas. (A.V. 00:11:20 min.)

Los planos de París los grabé, al igual que en Nueva York, como los paseos que haría un viajero que no conoce la ciudad, sin saber lo que me iba a encontrar. Pretendía ir retratando los lugares por donde pasaba, cámara *en mano* con plano fijo la mayoría de las veces, donde el marco de la imagen recortara un escenario dentro de la gran ciudad.

### 3.2 Editar

En el montaje o edición se modela lo grabado, se *esculpe en el tiempo*<sup>12</sup>. Esos planos grabados terminan convirtiéndose en el archivo de una memoria con la que construir una historia pasada, pero donde hay que intentar no recordar como fue la sensación vivida, sino trabajar con las sensaciones que destilan las imágenes y los sonidos que ya han sido grabados.

En la edición no he pretendido imponer un tiempo concreto para cada una de las películas documentales de cada artista, sino que ha sido un ir "respirando con las imágenes y los sonidos"<sup>13</sup>, un ir "ensamblando"<sup>14</sup>, como diría Alfred Hightcock. Sentarse frente al material y ver qué te va pidiendo, sin guión previo, pues el guión se termina de configurar en la edición *-work in progress-*.

He trabajado la edición uniendo los planos de las entrevistas con los exteriores de las ciudades, haciendo uso de *encabalgamientos* entre las imágenes y los sonidos, utilizando también el *fuera de campo* como recurso creativo que me interesa, una forma de sugerir dentro del lenguaje audiovisual.

Las tres películas documentales comienzan con el audio sobre negro para dar paso a las imágenes por *fundido* en cada película y, de igual modo, finalizan con el sonido fundiéndose sobre negro. Aun siendo este el recurso tradicional para dar comienzo y final a las películas, he querido con ello reforzar el sentido del negro, siguiendo el planteamiento de Viola sobre el

---

<sup>12</sup> Utilizo el título de *Esculpir en el tiempo* de Andrei Tarkovski, para nombrar la edición o montaje.

<sup>13</sup> Hago más las palabras de Agnès Varda (A.V. 01:23:00 min.)

<sup>14</sup> Entrevista a Alfred Hightcock: *Hightcock y el Montaje*.

<http://youtu.be/hKLSvfrS8io>. Consulta 22/01/2012.

negro como color supremo del que surge todo y a donde va todo. (B.V. 00:38:29 min.)

En las tres ediciones, los planos y las secuencias están unidos en su mayoría por *corte* con sonido *diegético*<sup>15</sup>, aunque en las secuencias finales se unen por *encadenados*. Durante los diálogos con los artistas, en diferentes ocasiones, aparecen sus voces *en off* sobre las imágenes de sus obras o con los exteriores de las ciudades de los encuentros.

### 3.2.1 Espigando a una espigadora

El título del documental que he realizado sobre Agnès Varda alude tanto al título de su película *Les Glaneurs et la glanuese* como a mi proceso de *espigar* a “la espigadora” Varda.

Aún tomando como eje de nuestro encuentro el análisis de *Les Glaneurs et la glanuese* (*Los espigadores y la espigadora*), fue inevitable no hablar de *Les plages d'Agnès* (Las playas de Agnès), ya que *Les Glaneurs et la glanuese* es una de esas *playas* de las que trata en su película. Por *playa* la artista entiende todas las experiencias y conocimientos que han hecho de ella lo que es, tanto a nivel vital como artístico: la memoria familiar, los recuerdos de sus viajes, las películas, su productora... Ella, como el mar ha llegado a lugares y a su vez estas playas forman parte de ella y la perfilan.

Agnès Varda ha desarrollado su vida artística sobre todo en el mundo del cine -largometrajes, cortometrajes, ficción o documental-, la fotografía, las instalaciones, pero sin

---

<sup>15</sup> Los *sonidos diegéticos* son los que provienen del tiempo y del espacio en el que se producen con la imagen. Este sonido puede pertenecer a un tiempo anterior al momento de la imagen o posterior.

abandonar la pintura. Siempre ha sido una mujer inquieta por conocer e investigar en torno a la vida.

En el año 2000 estrenó *Les glaneurs et la glaneuse*, que es, sin lugar a dudas, una de sus mejores creaciones, que le dio fama internacional incluso fuera del ámbito cinematográfico. En 2002 realizó la segunda parte de *Les glaneurs et la glaneuse*, titulada *Deux ans après*. En el menú del DVD, antes del comienzo de esta película, ella ha creado una opción: “ayudar a la memoria”, donde ha editado la primera película en tres minutos, en un *fast-forward*. Considero muy creativo e interesante esta forma de sintetizar en unos minutos todo el tiempo de un largometraje, pues esta rapidez de planos activa el recuerdo en nuestras cabezas, rápida y eficazmente.<sup>16</sup>

Agnès Varda graba una semana y la siguiente comienza el proceso de edición, visionando el material grabado y seleccionando los planos en su sala de montaje. Estos fueron los procesos en *Les glaneurs et la glaneuse* y *Les plages d'Agnès*.

Durante el montaje, ella reflexiona sobre lo que va a decir, le gusta pensar en su bañera lo que va a contar con su voz *en off* y cómo va a realizar la película. El montaje lo considera como algo fundamental: “Has podido encontrar unas piedras preciosas, pero, ¿qué haces con ellas? Un vestido, las dejas en un bol..” (A.V. 01:04:25 min.). Este método de grabar una semana y editar la siguiente le interesa, porque el material

---

<sup>16</sup> Este tipo de montaje varía el tiempo del visionado, y a mi entender ha construido otra obra a partir de la anterior, pues es otro tiempo. También es atrayente, en sentido inverso lo que realiza el artista Douglas Gordon en su videoinstalación *24Hours Psycho* (1993), al ralentizar *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, hasta las 24 horas; pues variar también el tiempo de visionado y su exposición; cambia radicalmente el sentido de la película, recreando en el espectador un nuevo significado.

filmado le va a ir dando las pautas de cómo debe seguir realizando su película.

La artista quiere que las imágenes sean respuestas a los comentarios que ella formula con su voz *en off* y que, al mismo tiempo, los comentarios sean respuesta a las imágenes.

Su montador, Jean Bautistle, le da una idea, otro ayudante le da otra idea... y así va escribiendo su película: “Técnicamente, hacemos un ensayo, *c’est une vie*”. (A.V 01:24:10 min.)

En *Les glaneurs et la glaneuse* intercala los planos de las dos cámaras que lleva al rodaje, la principal y la *handycam*, que es la que lleva ella. Su narrativa es lineal, no establece saltos temporales, siendo en la banda sonora el sonido principal su voz *en off*. Los planos y las secuencias los une por corte y en algunos casos hace uso de fundidos a negro.

En la edición de *Espigando a una espigadora*, he creado una narrativa lineal con transiciones de la entrevista al exterior de París, dejando que un montaje expresivo preservara la huella de lo vivido en las imágenes y los sonidos, dentro de la estética llamada *amateur, de lo mal hecho*<sup>17</sup>, no como oposición a la estética del cine de lo *bien hecho*, sino como otra forma de representación, al igual que en un dibujo boceto no se intenta corregir el “fallo”, sino que se utiliza como una estética.

Los planos de sus dos películas los he entrelazado con las míos, siendo en algunos casos sus sonidos los que llenaban mis imágenes. (A.V. 01:25:12 min.)

---

<sup>17</sup> Como afirma Roger Odin, la estética de lo “mal hecho” ha sido reclamada por los cineastas experimentales y documentalistas como arma de guerra contra la esclerosis del cine dominante para convertirse en figura de estilo. Roger Odin, Texto *Du film de famille au Journal filme* en *Le je filmé*. Centre Pompidu, París. 1995. Cita consultada en el artículo: *Modulaciones del “yo” en el documental contemporáneo*, autora: María Luisa Ortega, del libro: *Cineastas frente al espejo* (2008). Madrid, T&B Editores.

### 3.2.2 Algo de todos

Con este título también hago referencia al título de la película de Berliner y a su subtítulo: *Nobody's Business. Something for nothing* (Asunto de nadie. Algo de nada). *Algo de todos* pretende contradecir la palabras de su padre, pues aunque lo que se cuenta forma parte de una historia particular de un padre y un hijo, actúa como reflejo de los conflictos familiares comunes en una sociedad.

*Nobody's Business* es, posiblemente, el trabajo más conseguido de Alan Berliner hasta la fecha. Este ensayo documental es el resultado de un proceso de trabajo e investigación que ha ido desarrollando con sus anteriores obras.

El cine documental y experimental estadounidense no ha sido ajeno a esta tendencia de planteamientos con historias familiares y se puede rastrear una serie de cineastas que han creado un diálogo directo con sus padres, con un enfoque más o menos cercano a *Nobody's Business*.<sup>18</sup>

Para Berliner, el montaje es un ensayo donde lo cuenta todo, pues como ya se ha mencionado, él suele grabar, sino que trabaja con las imágenes que han creado otros, de manera que

---

<sup>18</sup> Unos ejemplos de ello, son los trabajos de Jonas Mekas *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), obras de corte más experimental como *The Ties That Bind* (Su Friedrich, 1984); y obras más cercanas al planteamiento de Berliner, en cuanto que están articuladas con más claridad en torno al encuentro entre los hijos cineastas y sus padres, madres o abuelas: *Nana, Mom and Me* (Amalie Rothschild, 1974), *Italianamerican* (Martin Scorsese, 1974), *Joe and Maxi* (Maxi Cohen, 1978), *My Father Sold Studebackers* (Skip Sweeney, 1983), *Navajo Talking Picture* (Arlene Bowman, 1986) o *In Search of Our Fathers* (Marco Williams, 1992).

con el montaje potencia otras lecturas que le ayudan a contar lo que quiere en su película.

A partir de una discusión de carácter familiar, Berliner construye un argumento público en favor de las historias de la gente común. *Nobody's Business* surge de querer explicarse la vida de su padre, lo que supone, al mismo tiempo, explicarse la suya. Convierte su aventura personal en un asunto público. Comprender mejor su pasado termina siendo algo terapéutico para los dos y es algo que hace extensible a todos los demás.

Él edita sus películas buscando el ritmo interno de los planos, donde las imágenes y los sonidos estén en diálogo o en oposición. Quiere que actúen como un embrión de cuestiones que despierte la mente de los espectadores: “La mayoría de las buenas películas convierten la pantalla en un espejo y hacen que el espectador se observe a sí mismo y se interrogue, que te preguntes cómo ves el mundo y "cómo encajas" en él”, afirma Berliner. (A.B. 00:51:13 min.).

Toda película termina estando en una pantalla, y esa pantalla “en lugar de representarle el mundo al hombre, lo representan”<sup>19</sup>, dice V. Flusser, lo que complementa Kaja Silverman diciendo “pudiendo también poner lo que es ajeno e inconsciente en contacto con lo que es más personal y psíquicamente significativo”<sup>20</sup>.

A Berliner le interesa provocar esas situaciones donde el espectador se sienta afectado por lo que sucede en la película. Busca establecer puentes y conexiones entre las imágenes y los sonidos, creando un montaje híbrido al contar historias que combinan las formas narrativas documentales y ficcionales. Al borrar estas fronteras, nos hace pensar en el lenguaje de la narración y pone en cuestión las relaciones del individuo en la

---

<sup>19</sup> V. Flusser. *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis. Madrid, 2001. Pág.13

<sup>20</sup> Kaja Silverman. *El umbral del mundo visible*. Ed. Akal. 2009. Pág. 234.

sociedad. Berliner utiliza repetidamente algunos planos, imágenes y sonidos, en sus diferentes películas, creando así una serie de referencias internas, “como *notas al pie*, entre todas las películas que he hecho, como si fueran parte de la misma genealogía”,<sup>21</sup> afirma Berliner.

Él es director, editor, productor, etc., de sus películas. En *Nobody's Business* es junto a su padre un púgil en el combate de boxeo, pero él es a la vez el árbitro, “el director de la película”: “yo decido hasta dónde dejo que mi padre me *golpee*”. (A.B. 00:30:37 min.) En definitiva, él elige que mostrar en la pantalla al espectador.

Su forma de entender el montaje se puede comprender en esencia cuando explica, en mi película, *Aritmetic*; proyecto en el que trabaja hace tiempo y que tiene bastante relación con sus anteriores obras de *City Edition* (1980), *Myth in The Electric Age* (1981). A través de “la suma, resta, multiplicación o división”, según Berliner, va desarrollando las relaciones entre las imágenes y los sonidos, creando nuevas formulas en el montaje: “Siempre en mis películas experimento con las relaciones de la imagen con el sonido, intento crear un cine fresco, encontrar nuevos caminos”. (A.B. 00:09:00 min.)

En la edición de *Algo de todos* he unido las grabaciones de las entrevistas con las de *Nobody's Business* desde el comienzo, para crear un paralelismo en torno a las relaciones afectivas de Berliner con su hijo Eli y a la que tenía con su padre Oscar.

Los sonidos de su película dan salida y entrada a mis imágenes, y por otro lado, he utilizado una biblioteca de sonidos en algunas escenas, intentando contaminar mis secuencias de la

---

<sup>21</sup> Entrevista: Lucas Santos. Revista UAB DIVULGA. [www.uab.cat](http://www.uab.cat). Consulta: 30/7/ 2010.

mirada creativa de Berliner. Por tanto, el sonido en esta edición ha sido primordial, pues ha creado el ritmo del documental al dar paso a las imágenes.

### 3.3.3 Tiempos del tránsito

Aquí, de nuevo, el título de mi documental hace referencia a la película de Viola *The Passing*, y a los tiempos de nuestros encuentros *en tránsito* entre lugares.

Viola utiliza por primera vez con *The Passing* sus vídeos familiares, que une a las imágenes que grabó en el desierto cuando comenzó este proyecto y a las escenas de él mismo como durmiente, que son de donde surge la historia de la película, pues toda la narrativa es un largo sueño de este ser durmiente. Su respiración profunda se funde con la de su madre, que está en coma, siendo la respiración la *voz-yo*<sup>22</sup> que va a crear el ritmo de su película. Todo grabado en color para luego pasarlo en la edición a B/N. Va a modular los tiempos de los planos, el tiempo fílmico como una contemplación para el espectador, para que así pueda embarcarse en un sueño, al igual que el personaje de su película. Viola une los planos tanto por corte como por encadenados en la edición.

El montaje de *The Passing* fue muy duro para él, por tener que enfrentarse a las imágenes de la muerte de su madre. Pero la presión de la televisión alemana para que entregase el proyecto hizo que su realización le sirviera de catarsis para salir de la crisis creativa y emocional en la que estaba sumergido.

---

<sup>22</sup> Véase el capítulo *El sonido y la voz*. Pág.166

*Tiempos del tránsito* lo he abordado de modo similar a los otros montajes, buscando el ritmo de “entrar y salir” de la entrevista al exterior de Barcelona y Nueva York. Dejándome contaminar por la mirada de Viola, pero contraponiendo y sumando mis imágenes de color a las suyas en B/N, unidas por corte y encadenados. El audio es muy importante en su trabajo lo incorpora como un paisaje sonoro imprescindible dentro del lenguaje audiovisual. Sus planos en negro también los acompaña de sonidos para darles textura y así ubicar en diferentes lugares al espectador. En *Tiempos del tránsito*, una vez más, he dejado que los sonidos de *The Passing* contaminaran mis imágenes.

La obra artística de Viola gira en torno al tiempo y *The Passing* representa el tiempo de la vida como ciclo de la humanidad. El tiempo que él crea en su película está dentro del color *negro* como un paisaje temporal y físico donde se encuentran las imágenes y los sonidos. El color negro es la base de la edición de sus imágenes. Todo gira en torno a ello, en su película y en gran parte de su obra.

Dentro de este epígrafe, voy a ampliar la reflexión sobre el uso del **color negro** como base estética y filosófica de la imagen en el arte y en el audiovisual, que han utilizado algunos artistas de donde Viola ha bebido, y cómo lo han utilizado, a su vez, Berliner y Varda.

El negro es el color supremo en la cultura islámica, siendo este concepto del *negro* un legado de los árabes en la península ibérica, como dijo Viola al hablar de la *vía positiva* y *vía negativa* en la entrevista. (B.V. 00:37:05 min.)

Francisco de Zurbarán en sus pinturas representa ese espacio místico y de misterio que necesitamos para sentir la magia en las imágenes con unos negros profundos. También *The Passing*

es en B/N. Para Viola, el *negro* es, es así mismo, el color supremo, a donde todo remite; es la oscuridad, “la noche oscura”, a la que Viola hace siempre referencia en sus obras y escritos, la de los cantares y poemas de San Juan de la Cruz, “si quitamos *lo negro*, quitamos la vida, la vida está hecha en el vacío”, afirma Viola. (B.V. 00:39:50 min.)

Es inevitable no acordarse de los planos de Carl T. Dreyer en su película *Gertrud* (1964), por esos contrastes de blancos y negros, en la que la última puerta en una escena se cierra sobre una habitación inundada de luz blanca y de silencio, mientras el personaje femenino dice adiós y desaparece de una habitación. El final de esta película se funde con el fin de una trayectoria artística, como metáfora del cineasta que va a abandonar el mundo.

Cuando Viola cita a W. Herzog en mi documental diciendo: “que en una habitación completamente iluminada no merece la pena vivir”, la imagen de su rostro se va fundiendo a *negro*, se pierde en la oscuridad, mientras su voz *en off* sigue estando presente: “La vida está hecha en la nada, esto es importante”, y del *negro* surge la imagen del atardecer en una calle de Barcelona. Vemos personas, coches, asfalto, luces. Los colores han bajado su intensidad dejando paso al misterio. “El secreto de la oscuridad es el misterio de lo atractivo, algo sin terminar de conocer y que intriga”, afirma Viola (B.V. 00:38:30 min.)

Otro ejemplo de cómo he utilizado el negro en la edición es en la Galería de Nueva York. Al filmar su exposición, los planos eran negros, pues la luz salía solo de las pantallas. Al momento, una pequeña imagen de la obra *Bodies of Light* (2006) de Viola transita por el interior de un plano *negro*. Esta se va desplazando de derecha a izquierda. No parece que la cámara se mueva, da la sensación que es más bien la imagen la que se mueve dentro de un fondo oscuro. Es la imagen de un chico y

una chica atravesando una fina capa de agua -metáfora de las almas llegando a la vida-. Esta imagen va creciendo y termina saliendo de plano hacia la derecha. El plano que le sigue es el rostro de Bill Viola que aparece nuevamente de ese fondo negro y se dirige a la cámara diciendo: “Come to the darkness!” (Venid a la oscuridad). (B.V. 00:48:55 min.), plano que ejemplifica de una manera sencilla y circunstancial todo su planteamiento en torno al color negro.

Los comienzos y finales de casi todas las películas, en general, están sostenidos en el negro, y entre las secuencias suelen aparecer *los fundidos* -imágenes que se disuelven a negro-, son los tránsitos que marcan los cambios de espacio y/o tiempo dentro de la película. En *Les glaneurs et la glaneuse* solo aparecen fundidos a negro al principio, para dar paso al rostro de su gato, y en el final de la película. Todas sus secuencias y planos está unidos por *corte*. Berliner, en *Nobody’s Business*, los utiliza como transición de las secuencias y, sin embargo, en *The Passing* la transición de las secuencias con fundidos a negros son apenas perceptibles, ya el color negro forma parte del fondo de la película.

En la edición de *Algo de todos*, he jugado a activar las pantallas del estudio de Alan Berliner, que estaban apagadas y que dentro del plano se veían como dos cuadros o ventanas en negro. Berliner habla por teléfono en primer plano y de fondo están las dos pantallas negras de su mesa de edición. Plano que he unido por *corte* con la imagen del padre -del interrogatorio al que le somete su hijo en *Nobody’s Business*-, y por *corte* la imagen vuelve a Berliner y este señala con la mano la pantalla donde vemos a su padre diciendo “Oh, shit!”. Esta es una de las escenas preferidas de Berliner en la película, pues muestra lo incómodo que se siente el padre ante las preguntas de su hijo. Con este montaje he querido “encender” las pantallas

donde Berliner realizó la edición de *Nobody's Business* y seguir posteriormente con el análisis de ese perpetuo *sparring* que tienen padre e hijo. (A.B. 00:19:14 min.) A su vez, nos trae el ejemplo de *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), de Alan Cavalier, que trata de un hombre que ha decidido encerrarse en una habitación y que poco a poco va pintando toda de negro, donde proyecta una película Super8 como para traer a la memoria sus recuerdos. Me interesa esta escena porque pareciera que las imágenes salieran del negro de pintura que cubren la paredes, como si fueran esta pared su soporte, la pantalla, de una manera similar a mi montaje con las película sobre Berliner.

Para terminar, considero que Bill Viola, Alan Berliner y Agnès Varda articulan diferentes montajes en *The Passing*, *Nobody's Business* y *Les glaneurs et la glaneuse*. En Viola los planos largos y ralentizados invitan al espectador a la observación. El ritmo de su narrativa viene marcado por el sonido de la respiración. Para Berliner, la velocidad de las imágenes y sonidos responden al ritmo del *sparring dialéctico* con su padre, capas de imágenes y de sonidos, con mucha información en cada plano, sin saturar, atrapando el interés del espectador. Varda articula su montaje desde una construcción más lineal narrativa a priori, con una duración de planos clásica pero que es interrumpida con un discurso en paralelo donde se autorretrata. Todo ello sostenido por su constante voz *en off*, que guía la narración.

Si hubiera que hablar de un tipo de montaje como estilo de estos tres artistas, estarían dentro del montaje clásico, *lineal-conceptual-rítmico*, si atendemos a algunas de sus características. Pero Viola, Berliner y Varda rompen las fronteras con cada obra documental, ensayo audiovisual, film, película, o como se le quiera llamar, que realizan. Tienen una

gran libertad en el proceso creativo y responden con el lenguaje audiovisual a lo que quieren contar, con un estilo personal.

Me resulta muy interesante la idea de escribir desde el mismo momento que la cámara toma la imagen y el micrófono el sonido, pues la elección de un encuadre siempre omite algo del entorno. Enmarcas una parte de la realidad, se toman elecciones morales y éticas, consciente o inconscientemente, que continúan en la edición al elegir una imagen o un sonido para ponerlos en relación uno con otro en el flujo de la película. Un creador, un artista, tiene ante sí un material de imágenes y sonidos, capturados con su cámara, o recicladas, etc., en la mesa de edición que hoy suele ser un ordenador como el que todos tenemos en casa -y como con el que he realizado las películas de esta tesis-, y que ofrece una gran libertad de trabajo. Pero, como dice Viola, habría que enseñar a descodificar, a leer lo que las imágenes y los sonidos escriben y nos comunican. “El tema del analfabetismo de nuestra sociedad sobre la lectura de las imágenes y sonidos es el mismo que les sucedía en la Edad Media. En la actualidad ocurre [que] no se saben leer, por lo que este analfabetismo es algo muy peligroso, ya que somos manipulados por los que tienen el poder de la comunicación; las imágenes y los sonidos se depositan en el inconsciente de las personas y construyen su imaginario. El no descodificar este lenguaje nos lleva a la pérdida del alma y del contacto consigo mismo, con lo esencial del ser humano, su oscuridad, la mirada se distorsiona”, afirma Viola. (B.V. 00:43:47 min.)

En mi *escritura audiovisual* he querido no tratar en exceso las imágenes y los sonidos, para que mi estilo estuviera al servicio de lo que se estaba contando, con la actitud documental en la edición. Asimismo, esta escritura ha estado contaminada por la

mirada de los tres artistas. Por ejemplo, una situación cualquiera de la calle que podría haber grabado Varda, y que está muy cercana de mi estilo documental, se tiñe de un tiempo ralentizado como podría registrar Viola o que pudiera acelerarse como lo haría Berliner.

Desde la grabación hasta la edición ha sido un *work in progress* para terminar de *esculpir*<sup>23</sup> el tiempo y ritmo final de las películas que conforman esta tesis.

---

<sup>23</sup> Haciendo alusión al título del libro *Esculpir en el tiempo* (1991) de Andrei Tarkovski.



## Líneas de tiempos

El tiempo fílmico *representa el tiempo de la realidad* en la creación audiovisual, y el documental tiene el poder de grabar y capturar el presente inmediato en el tiempo en el que se hace la grabación.

La duración de una película va a representar también al tiempo en horas, días, meses o años. Y el tiempo fílmico que engloba estos tiempos se construye en la edición o montaje, para ello se crearán a su vez “ausencias” de tiempos *-elipsis-* que no aportan información a la historia que se va a contar. Es singular que siempre, al desarrollar una historia ya sea audiovisual o no, omitamos tiempos que circundan a lo que estamos contando; es la acción de extraer un *hilo o línea de tiempo* dentro de un tejido de tiempos que configuran la realidad.

Este *hilo de tiempo* en el audiovisual esta compuesto de imágenes y sonidos que terminan de entretrejerse en la edición, sobre un *timeline -línea de tiempo-*, dando como resultado a la película. El cineasta Andrei Tarkovski lo llamaría también *Esculpir en el tiempo*<sup>1</sup>; modelar el tiempo en un audiovisual es algo fundamental que va a determinar el estilo de la película.

---

<sup>1</sup> Andrei Tarkovski. *Esculpir en el tiempo*. Libros de Cine Rialp. 2005.

Por lo que el *tiempo* de un relato es la película y este *tiempo* va a incidir sobre el pensamiento del espectador. Gilles Deleuze en su libro *La imagen-tiempo*<sup>2</sup>, alude al pensamiento del espectador como la búsqueda de signos ópticos y sonoros para la captura de nuevos referentes a través de las imágenes y sonidos. A los espectadores les corresponde la formación de un plano subjetivo, ya que la *imagen-tiempo* expresa lo imperceptible en lo percibido, lo impensable de un pensamiento y lo imposible de un suceso. Así el espectador llega a construir otra historia, otra *línea de tiempo* en unión con sus pensamientos y la película.

El artista americano Christian Marclay en la Bienal de Venecia de 2011 presentó la obra *The Clock*. Un monocal de 24 horas de duración, donde recopila fragmentos de diferentes películas cuando en la escena un personaje interactúa con un reloj. El artista ha querido crear una sincronía de tiempos, entre el tiempo filmico y el del espectador. *The Clock* sincroniza el tiempo filmico con el tiempo de la zona horaria local. En cualquier momento, el espectador puede mirar su reloj y el tiempo que marcará será el mismo al de la escena en la película. Marclay crea un juego con el tiempo de la experiencia del público junto a la construcción narrativa habitual en el cine, ya que los directores crean otro tiempo en la película que sustrae al espectador de su realidad y nos arrastra al tiempo del relato.<sup>3</sup>

Por otro lado, la duración de una película es el tiempo que el espectador estaría viendo la película de forma continua, pero

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze. *La Imagen-Tiempo*. Paídos Ibérica. Madrid. 1986.

<sup>3</sup> Christian Marclay. *The Clock* (2011) Monocal (Single channel video). Duración: 24 horas. Link-Fragmento de la obra: <http://youtu.be/xp4EUryS6ac>. Fecha de consulta: 15/01/2012 Entrevista al artista: <http://youtu.be/IPz55aeSLL0>. Fecha de consulta: 15/01/2012.

como dice Laura Mulvey en su libro *Death 24x a second*,<sup>4</sup> esta temporalidad ha cambiado, si esta película la vemos en casa en un DVD, por ejemplo, o por Internet, el espectador tiene el poder de pararla y continuar viéndola más tarde, con lo que esa continuidad estará fragmentada. Otra cosa diferente es verla en una sala de cine, donde te alejas de cualquier distracción para solo adentrarte en la película. Esta situación, por ejemplo, la comparo a la lectura de un libro, el lector elige cuanto tiempo lee cada día. Nueva situación del audiovisual que rompe la continuidad de exhibición tradicional en la era digital, y de acuerdo con la idea de Mulvey, libera al espectador de los dictados de una narrativa para ser vista en continuidad. Circunstancia que desarrolla un nuevo paradigma en la forma de exhibición, siendo el espectador el que decide cómo y cuándo “ha pasado de ser un espectador indefenso, a manipular las películas (...), parando si se cansa para irse a dormir, hacer el amor o lo que quiera. Las ve cuando quiere.”<sup>5</sup>

*The Passing*, *Nobody's Business* y *Les glaneurs et la glaneuse* son obras narrativas con una duración de 50 min., 60 min. y 74 min., respectivamente. Están creadas para ser vistas de forma continua, pero al pasarlas a un DVD o al estar colgadas en la web -como es el caso de *Les glaneurs et la glaneuse* y *The Passing*-,<sup>6</sup> el espectador tiene la libertad de escoger los tiempos del visionado.

---

<sup>4</sup> Laura Mulvey. *Death 24x a second*. Reaktion Books, Londres. 2006.

<sup>5</sup> Pere Portabella. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Marcelo Exposito (Cord.) La Mirada, Barcelona.2001. Pág. 137.

<sup>6</sup> \**Les glaneurs et la glaneuse*, de Agnès Varda:

<http://www.youtube.com/watch?v=gcduo8-GjFs&list=PL606AD23C041FF559&index=11>

<http://video.google.com/videoplay?docid=1757319964974802576>. Consulta

El artista canadiense Stan Douglas<sup>7</sup> que se había negado a utilizar estos nuevos soportes, porque quería decidir cómo debía ser vista su obra audiovisual, al final tuvo que ceder para no perder difusión como artista. Este nuevo planteamiento de exhibición deriva de la evolución de los soportes del audiovisual. “Se puede concluir que el audiovisual es el medio que mejor se adapta y con más fuerza se expande en este espacio digital (de) la red.”<sup>8</sup>, afirma Pere Portabella.

De las cosas que considero más interesantes en el documental es poder capturar esos momentos de improvisación. Son momentos irrepetibles que pasarán a formar parte del espectador.

En torno a este tema de la expansión del tiempo que ofrece una película, Deleuze afirma que el cine posee la capacidad de conseguir la imagen pura del pasado, puesto que gracias a las herramientas que nos proporciona, podemos captar la imagen en presente del recuerdo de un personaje, de tal manera que él

---

30/11/2011.

\**The Passing*, de Bill Viola: <http://video.google.com/videoplay?docid=-6073297352800316213>. Consulta 25/11/2011.

\**Nobody's Business*, de Alan Berliner: ( solo para U.S, pronto a nivel internacional, dicen en la web)

[http://www.fandor.com/films/nobodys\\_business](http://www.fandor.com/films/nobodys_business). Consulta 27/11/2011.

<sup>7</sup> Stan Douglas (1960, Vancouver) Vive y trabaja en Vancouver. Ha participado en numerosas exposiciones individuales: la Bial del Whitney en 1997 SkulpturProjekte en Munster y la Documenta X de Kassel . Sus obras audiovisuales son tanto instalaciones, en formato cine y vídeo, la fotografía y en la televisión, obras que giran en torno a la historia de la literatura, el cine y la música.

Link de Stan Douglas: <http://www.youtube.com/watch?v=R8e4tJo183E>  
.Consulta: 30/11/2011

<sup>8</sup> Del Prologo de Pere Portabella. Pág 22. Para *Mutaciones del cine contemporáneo.*, de Jonathan Rosenbaum /Adrian Martin (Coord.). Errata Naturae. Madrid, 2010.

mismo será un espectador más de sus propios recuerdos. El cine permite expresar algo imposible en la realidad, pero de un modo realista. Con esto, Deleuze desarrolla su tesis sobre los cristales del tiempo y utiliza el *flash-back* como recurso para conseguir retroceder a ese pasado, lo que él llama *cristales del tiempo*.

El cineasta Tarkovski, desde la *imagen-cristal* de Deleuze -tema que también refiere a las constelaciones temporales de W.Benjamin que cito en este capítulo más adelante- captura un tiempo que deviene geológico, por capas. La imagen no remite solamente a un presente perceptivo sino que arrastra bloques de pasado que desbordan la memoria individual hasta una materia informe, primigenia. Es un intercambio entre presente y pasado, entre las caras, actual y virtual del cristal, que coexisten en un mismo plano. A todos los estudios que se han realizado en torno a la imagen, me permito unir *el sonido* como elemento indispensable dentro de la obra audiovisual y que, como tal, pertenece y está dentro de toda esta dialéctica del tiempo, aunque normalmente se lo olvide en las artes visuales.

En definitiva, tal y como comentó Varda en nuestro encuentro, los tiempos al ver una película se entrelazan como en un acordeón; el tiempo de la vida del personaje de la película, el tiempo en que se grabó la película, el tiempo filmico de la propia película, el tiempo que dura la película, el tiempo del espectador que mira la película, y el tiempo presente en la que se ve la película. (A.V. 01:00:37 min.). Todos estos tiempos están dentro del tiempo o los tiempos que el espectador dedica a *audioverla*.

## 4.1 Tiempos en torno a la película

Normalmente, los tiempos de grabación y de edición se planifican en función del dinero asignado para la producción. Viola, Berliner y Varda suelen estar fuera de estos procesos de planificación, aun recibiendo subvenciones para desarrollar sus proyectos y con tiempo límite de duración, suelen administrarlas acorde al ritmo de sus procesos creativos. Agnès Varda es la productora y la directora de sus obras. En *Les glaneurs et la glaneuse* intercaló una semana de grabación con una semana de edición, creando un diálogo permanente entre estas dos fases. (A.V. 00:48:07 min.) En el caso de Alan Berliner, director y productor también de sus películas, en *Nobody's Business*, esperó a tener el material para adentrarse en el proceso de la edición. Sin embargo, Bill Viola en *The Passing* desde que terminó la grabación hasta la edición pasó un largo tiempo, debido a su crisis creativa y su crisis emocional por la muerte de su madre. Edición que concluyó en dos semanas, ya que no podía dilatarse más la entrega a la televisión alemana. Periodo en el que también grabó algunos planos para cerrar la narración.

En mis documentales, los tiempos de grabación fueron intermitentes, lo marcaron los artistas, un tiempo unido a los espacios que también eligieron para nuestros encuentros. El tiempo de edición de las tres películas me llevó casi dos años. Los lugares escogidos por cada uno fueron determinantes para conocer por donde transitan sus tiempos, circunstancia que habla de sus hábitos como artistas.

El lugar que eligió **Agnès Varda** en un principio para ser filmada fue la habitación del fondo de la sala de montaje. Ella está sentada delante de las bobinas de su vida, sus películas y

las de Jacques Demy<sup>9</sup>, metidas y enrolladas en las latas, construyendo así un plano *fondo-figura* donde *los tiempos* del pasado y el presente parecen ubicarse en el espacio.

Semejante a esta escena es el último plano de *Les plages d'Agnès* (2008), ella sentada dentro de una casa-habitación, donde el tiempo de las películas, su metraje y sus imágenes, esta vez desenrolladas, envuelven su presente. Ella misma se considera que pertenece al tiempo de sus films, pues sus películas son los *tiempos* de su vida. (A.V. 00:07:07 min.)

En la secuencia del patio de su casa en *Espigando a una Espigadora*, he insertado escenas de las películas de Varda donde enseña las imágenes del recuerdo de su familia, planos a modo de *flashbacks* donde recrear un paralelismo de tiempos sobre el mismo lugar (A.V. 01:19:21 min.), que se unen al presente de la fotografía de su familia, la de ahora, que Varda enseña a la cámara. Capas temporales que se entrelazan: el tiempo cuando grabó, el tiempo en el que se realizó la fotografía y el tiempo de mi documental en un mismo lugar, por donde también el tiempo ha pasado transformando las cosas. Todas son capas del *pasado* que se unen en el presente de mi documental, que es también un tiempo pasado para el espectador. Reflexión que trae a colación la conocida cita de las constelaciones temporales de W. Benjamin: “Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues así como la relación del presente respecto del pasado es puramente continua, temporal, la de lo

---

<sup>9</sup> Jacques Demy, cineasta de la Nouvelle Vague y marido de Agnès Varda, con el que compartió casi toda su vida profesional y emocional.

sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad.”<sup>10</sup>

*Les Glaneurs et la glaneuse* es una *road movie*, y como tal, *un viaje*. La temporalidad del viaje, el tiempo del desplazarse es, para Varda, un tiempo de reflexión, el tiempo del pensamiento donde cualquier viajero está en tránsito - *the passing-*, de dónde viene y adónde va. Este tiempo es un tiempo *muerto* (de espera hasta la llegada) y *vivo* (de experiencia durante el camino) a la vez. Varda interacciona con el tiempo de la búsqueda de sus personajes, que es el presente del viaje, por ejemplo cuando va a visitar una pintura de Roger Van der Weyden y analiza el hecho del tiempo que ha pasado sobre esta pintura, que no ha mitigado su fuerza expresiva. Reflexión que sitúa a la obra de arte en una temporalidad continua. Bill Viola considera que el Arte atraviesa el tiempo de ahí que afirme que no cabe distinguir entre arte antiguo o moderno, tal y como lo entendemos, pues forma parte de la esencia del ser humano, el arte es atemporal.

Para Varda, todo lo aprendido o visto en su vida ”se activa en tu cabeza cuando vas a contar alguna historia” (A.V. 00:57:30 min.), son experiencias, imágenes, etc., que le acompañarán toda la vida, poniéndolas en discusión ante lo que mira en el presente. El cuerpo es su principal objeto de observación, en él observa inevitable el paso del tiempo. En *Les glaneurs et la glaneuse* se autorretrata en su vejez. Una de las escenas más contundentes de la película es la secuencia en la que recoge un reloj sin agujas de la calle, se lo lleva a casa y seguidamente

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin. *Das Passagen- Werk (Libro de los pasajes)*, N 2 a, 3. Cita consultada en:

<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=220>, web sobre la exposición *Atlas* sobre W. Benjamin. Fecha de consulta: 9/9/2011.

vemos a Varda detrás del reloj *transparente y sin agujas*, desplazándose de izquierda a derecha, con un movimiento horizontal apegado al tiempo de la vida en la tierra. (A.V. 00:41:03 min.) El movimiento circular de las agujas de un reloj parecen moverse como una forma metafórica de representación de los ciclos de la humanidad, para Varda la vida de los individuos es un pasar horizontal dentro de esos ciclos circulares del tiempo.

En el horizonte se marca la línea horizontal donde parece transcurrir el paso del día a la noche. Viola representa el horizonte con un sendero de luces, donde las almas transitan por un umbral de dos tiempos y dos espacios, el *paisaje del tiempo del tránsito de la vida y la muerte*. (B.V. 01:15:37 min.)

En *Espigando a una espigadora*, podemos observar cómo Varda rompe la *cuarta pared*<sup>11</sup>, marcando un presente inmediato en el proceso de la grabación; un ejemplo de ello es cuando Varda coge mi cámara pequeña y revela donde esta la cámara principal. Esto parece forzar al espectador a situarse en el presente de la película.

**Alan Berliner** trabaja fundamentalmente con el material de archivo en casi todos sus trabajos con films, fotografía, sonidos, documentos periodísticos, etc. En *Nobody's Business*, el tiempo

---

<sup>11</sup> En la escena televisiva o cinematográfica hay tres paredes, que se denomina la primera zona, que es donde los actores se mueven y luego existe una cuarta pared imaginaria, que constituye la línea de las cámaras, que es la separación de lo que pasa delante a lo que pasa detrás de las cámaras. El término romper la cuarta pared, viene del teatro, donde se usa mucho, y donde Pirandello fue propulsor. En las obras de Pirandello se exhiben los mecanismos de la construcción de la obra y desvelan el proceso de realización de la obra, incluso salían del escenario para mezclarse con el público. Según Alberto Nahum, la ruptura de la cuarta pared, es lo más cercano a la ruptura brechtiana del ilusionismo.

pasado está inscrito y escrito en las grabaciones de los vídeos familiares, que yuxtapone a los tiempos pasados de las imágenes de archivo y al presente de la entrevista con su padre. Planteamientos que se entrelazan nuevamente a la idea de la *imagen-cristal* a la que ya se ha referido de Deleuze. Aunque Berliner va más allá, ya que al utilizar las imágenes del pasado de otras personas junto a la suya, expande el tiempo del pasado individual al pasado colectivo. Muchas de estas imágenes y sonidos de archivos sociales suele utilizarlas repetidamente en sus obras, lo que configura también el pasado, presente y futuro de sus películas. “El reciclaje de determinadas imágenes y sonidos vincula todas mis películas, como si fueran parte de la misma genealogía”.<sup>12</sup>

El tiempo del “interrogatorio” es el que tiene Berliner con su padre para desenmarañar el pasado, mientras que descubre la herida del divorcio de su padre al espectador, que el tiempo no ha curado. Tiene que pasar tiempo para que el olvido se construya en la distancia temporal, pero su padre no ha dejado que esto ocurra, revive el pasado como una emoción presente dolorosa.

En el comienzo de *Nobody's Business*, Berliner responde a su padre con el tiempo de la duración de la película cuando éste le pregunta la duración del interrogatorio: “una hora”. Esta respuesta vuelve a considerar en relevancia del tiempo fílmico en relación al tiempo que al espectador le llevará ver la película. Y a su vez, Berliner elige también un sonido para

---

<sup>12</sup> Entrevista de Carlos Muguiro y Efrén Cuevas. Extraída del libro *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*, Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.

<http://www.tercerajo.com/magazine/pagina.asp@0=4&1=346302&2=7660&3=23608.htm>. Fecha consulta: 8/7/2011.

marcar el paso de este tiempo fílmico, el metrónomo que, junto a las campanadas del combate de boxeo, van señalando los momentos de más intensidad en la película.

El concepto del tiempo para Berliner es fundamental. Él quiere conservar ese tiempo como depósito de capas. Los momentos vividos pasados y presentes, él quiere que queden grabados para llevarlos a un futuro, tanto para utilizarlos en sus películas como para conservar la memoria que tanto miedo tiene de perder.

Berliner parece estar viviendo y trabajando en su presente para unir el pasado con el futuro, como si el presente fuera solo un tiempo de colisión, de enlace. Para él, el tiempo parece construirse en la memoria, una manera de vida que se articula desde el archivo: el tiempo de la memoria para definir su proyección sobre el futuro.

En *Nobody's Business*, los tiempos en sus secuencias los altera ralentizándolos o acelerándolos en la película. Un ejemplo de ello es la escena de su madre con su hermana en la playa jugando a las palas, en la que ralentiza el tiempo en el plano de la madre golpeando la pelota y no el de su hermana. (A.B. 00:45:57 min.). Son dos tiempos distintos unidos, que Berliner sugiere y relaciona en una acción común como genealogía conductual dentro de los comportamientos familiares, siendo este “juego” de la vida, parte de la herencia de nuestros progenitores.

El siguiente plano es el de su padre solo, en medio de la calle, mientras el paso de la gente está acelerado Oscar Berliner, su padre, está quieto en medio de la muchedumbre. Permanece inmóvil mirando a cámara, luego todo se ralentiza para devolvernos al tiempo real. Con este sencillo efecto de montaje consigue Berliner decir que su padre, su madre y su hermana vivían en diferentes tiempos dentro de una realidad común,

alejados unos de otros, y en donde él solo aparece en las imágenes de archivo con su padre; mientras que ahora, de adulto y director de la película, comparece como observador de un pasado familiar.

Otra relación de tiempos a destacar es el maridaje que hace Berliner de las imágenes de archivo, del pasado lejano o grabadas, con el sonido presente del “interrogatorio” a su padre, creando con ello nuevamente una unión temporal pasado-presente.

Los tiempos de los planos en *Algo de todos*, como en las otras películas de esta tesis, he pretendido hacer un paralelismo entre los tiempos del interior de la entrevista con el exterior de las ciudades. Son tiempos paralelos que emergen en mi memoria y que pertenecen al mismo tiempo del viaje.

Los planos exteriores, en algunos casos, los he ralentizado, sin embargo no los he acelerado, ya que considero que el plano a tiempo real, en muchas de las ocasiones, denota la propia aceleración de la vida en las ciudades.

Con Berliner al igual que ocurrió con Varda, hay momentos durante la grabación que potencian el tiempo presente, como las llamadas de teléfono que recibe, comentando a su interlocutor que tiene una cámara grabándole en ese momento. Aquí se rompe la continuidad de la línea de tiempo de la entrevista y nos devuelve a un tiempo cotidiano en la vida del artista. Tiempos como circunstancias paralelas y cruzadas en el tiempo fílmico, “todos los tiempos se condensan en el presente del que mira”, dice Bill Viola.

Aproximándonos al trabajo de **Bill Viola**, para quien el tiempo es el tema, el objeto con el que trabaja: “Yo no trabajo sobre imágenes fijas, yo trabajo con imágenes en movimiento, y eso es tiempo. La imagen para mí tiene menos importancia

que el tiempo, yo soy un artista del tiempo”. (B.V. 01:05:03 min.), en la narrativa de *The Passing* incorpora dos tiempos: el del sueño, con imágenes ralentizadas, y el de la vigilia, a tiempo real. Para Viola, el paso del tiempo forma parte de la condición humana, entendiendo la vida como ciclos. El final de una persona puede ser el nacimiento de otra, es un eterno retorno.

Mi documental sobre Viola lo he titulado *Tiempos del tránsito*, haciendo alusión a los múltiples tiempos que coexisten en paralelo y que se cruzan dentro de la película *The Passing*, como reflejo de su trabajo y de los tiempos de nuestros encuentros.

El paso del tiempo sobre los edificios que luego se convertirán en ruinas, habla también del pasado de los seres humanos. Lugares que fueron habitados por nuestros antepasados y a los que pertenecemos. A Viola le gusta mirar las ruinas afectadas por el paso tiempo. Percibir el tiempo del pasado en el presente nos ayuda a situarnos consciente y/o inconscientemente en el presente de nuestra existencia.

Al igual que Berliner, Viola utiliza sonidos que marcan el paso del tiempo, como el de un reloj -que Varda también utiliza pero sin agujas-. En *The Passing*, en la secuencia del salón de la casa lleno de objetos, fotos, recuerdos, etc. (B.V. 00:19:49 min), Viola recurre a una *panorámica circular* -movimiento de las agujas de reloj-, junto al sonido de un reloj de pared, para hablarnos del paso del tiempo. Podría haber utilizado un *travelling*, pero el movimiento de la cámara sería otro, horizontal o vertical -como un eje cartesiano-. A diferencia del *travelling*, en la panorámica la cámara rota sobre su eje, no se desplaza, observa el entorno desde la quietud, los recuerdos que transmiten los objetos, la memoria en las fotografías, todo

ello enmarcado en el sonido del silencio de la noche con ladridos de perros, coches y el de un reloj marcando el tiempo presente de la escena. *En Nobody's Business*, Berliner utiliza casi siempre planos fijos, siendo el sonido que va a marcar el paso del tiempo, y en *Les glaneurs et la glaneuse*, que ya he comentado antes, Varda observa su cuerpo como el lugar donde se ha depositado el tiempo. Y su película, a su vez, es un largo *travelling* narrativo, un *road movie*, que construye el tiempo de su viaje como el proceso y tiempo para los encuentros con sus personajes.

Lo que hace Viola con *The Passing* es darle más importancia al tiempo presente del sueño, onírico, que al de la vigilia, para dejarnos entrar en otra dimensión. Tiempos de realidades que parecen mezclarse en la mente. Como es el cine de David Lynch cuando construye umbrales microscópicos de tiempos por donde transitan sus personajes, de una realidad a otra<sup>13</sup>. Escenas que irrumpen en el frágil tejido cotidiano como mundos y/o tiempos paralelos, al que parece estar conectado nuestro inconsciente.

La **muerte** como tiempo es un tema recurrente para los tres artista. Viola reflexiona con el fallecimiento de su madre sobre la muerte como un “tiempo umbral”, paso de una vida a otra. En la película de Alan Berliner, la muerte es el destino al que quiere llegar su padre lo antes posible. Cuando Agnès Varda mira las arrugas de su cuerpo o las de las patatas en su película, lo entiende como el aviso de que la muerte ya está cerca, un umbral que ya han atravesado casi todos sus amigos, al igual

---

<sup>13</sup> Un ejemplo de ello es la escena de la película de *Lost Highway* (1999) donde el protagonista se mete por un espacio, que parece un laberinto donde no hay ni principio ni final, en su propia casa y sin tener noción del transcurso del tiempo

que Jacques Demy, circunstancia que describe en *Les plâges d'Agnès*.

El tema de la muerte en mis documentales aparece en el diálogo con los artistas. Con Viola, he utilizando sus comentarios, voz *en off* con las imágenes de un avión que se va desplazando por el cielo, metáfora del “vuelo” del alma antes de marcharse definitivamente. (B.V 00:11:00 min.) El tiempo de estar dentro de un avión parece condensar el tiempo que se vive sobre la tierra. De Madrid a Nueva York se viven nueve horas dentro de un avión, pero cuando llegas solo han pasado cuatro horas del tiempo que dejamos en el otro lugar.

También Viola entiende la muerte como momentos de cambio o de crisis en la vida, muertes de unos tiempos para salir a otro. *The Passing*, como ya he mencionado, es una obra que responde al encargo de la televisión alemana. El tiempo que Viola estaba viviendo en ese momento fue un periodo de su vida dentro de una “muerte creativa y emocional”, lo que le llevó a alejarse temporalmente de la creación. Fue la exigencia de la televisión en la entrega de la película, lo que presionó al artista para salir de ese tiempo de crisis. Entonces a Viola se le ocurrió unir *las muertes* que él estaba viviendo, la de su madre y la creativa, con las imágenes del desierto que grabó en un primer momento para el proyecto.

En *Tiempos del tránsito*, cuando Viola narra el momento de enfrentarse a las cintas que había grabado de la muerte de su madre, quise crear un paralelismo entre el tiempo presente de la entrevista con su recuerdo de emoción ante esas imágenes que no podía mirar. Su gesto presente de taparse los ojos al recordar aquella situación con el pasado de las imágenes de su madre y la emoción que sintió ante las mismas. (B.V. 00:13:50 min.)

Siguiendo con este paralelismo de tiempos que suelo hacer en mis ediciones. En la segunda parte de la película, he insertado un *travelling* ralentizado en una parada de autobús en Nueva York, donde personas adultas esperan en la linde de la acera con la calle mirando a la cámara, mientras la publicidad que está tras ellos dice: “The Secret to our Youthful Appearance: Youth” (“el secreto de nuestra apariencia juvenil: la juventud”); ese tiempo de la juventud como el tiempo que esas personas dejaron tras de sí y al que no volverán. Aquí la cámara pasa por esa línea de separación entre la *espera* y el *tránsito* y con el que pongo en relación, salvando las distancias, con *D’Est* de Chantal Akerman, donde la cámara también pasa lentamente marcando la frontera con la gente, como una línea que no puede ser atravesada. Este plano de la parada de autobús lo uno por *corte* a un primer plano de Viola en la galería. El artista, voz *en off*, cuenta lo fácil que es morir y “cómo de repente puede venir un coche y ¡puaff!”, expresó Viola. En ese momento cambia el plano a Viola, como si esa persona en *la línea de la espera* fuera atropellada. El tiempo que se le da a un plano cambia el significado de lo que percibe el espectador, pues si hubiera abordado el plano de la parada del autobús con más *frames*, si durara más tiempo, no tendría el mismo significado. (B.V. 00:58:31 min.)

La muerte es tratada por Viola, Berliner y Varda como tiempo que forma parte de la vida y con el que convivimos, pero Viola lo muestra en su película como el umbral que atravesaremos todos más tarde o más temprano. Haciendo uso de ello he abordado este tiempo en el final de *Tiempos del tránsito* con la escena de *The Passing* en la que la imagen nos muestra a unos niños jugando alrededor de la caja del cuerpo muerto de la madre de Viola, seguida de imágenes de árboles y el sonido del coche cortando el aire... que pareciera como si se quemara la

imagen anterior con el encadenado de la siguiente. Sonido que tanto ha utilizado Viola en sus obras y pertenece al *tránsito*. Con lo que he pretendido terminar mi documental en la misma conclusión y sintonía de su obra; así mis imágenes se unen a sus sonidos como *líneas de tiempos* que continúan desarrollándose en el presente del espectador.



## 5

### Los retratos

Este título, *los retratos*, alberga dos significados: el que el artista hace sobre los otros y el que hace sobre sí mismo que conocemos como autorretrato.

El retrato y el autorretrato son dos formas de representación que siempre han estado presente en las artes, tanto visuales como literarias. En el retrato visual ha predominado la cara y su expresión. Se ha pretendido mostrar la semejanza, personalidad e incluso el estado de ánimo. En el Renacimiento, la palabra retrato adquiere su significado moderno, el hombre vuelve los ojos hacía sí mismo. Deja de mirarse siempre como referido a Dios, para "ver" quien es, y aparece con singularidad el "yo". La persona, la personalidad, el personaje. Y es aquí donde comienza a perfilarse la semántica de la palabra retrato como imagen de la persona.

Los comienzos del videoarte han estado muy ligados a este modo de expresión; los artistas se grababan a sí mismos en su estudio, explorándose con el nuevo soporte tecnológico del vídeo en los años 70. Ejemplo de ello son las obras de Nam June Paik (1932-2006), Bruce Nauman (n.1941), Marina Abramovic (n.1946) y Vito Acconci (n.1940), entre otros.

Ellos hicieron de la cámara de vídeo un espejo donde mirarse, grabar y realizar sus performances.

La idea del autorretrato en el audiovisual implica la puesta en escena de una mirada introspectiva y con la que el artista busca definirse. En “el retrato del otro” se crea un diálogo y a su vez una tensión entre el que filma y quien es filmado, el retratado. Otra de las características del retrato en el audiovisual es que, al no ser una imagen fija, como en la pintura o en la fotografía, el retrato se configura en torno a imágenes en movimiento que, dependiendo del encuadre -un rostro, una mano, el cuerpo entero, etc.-, muestran diferentes detalles del personaje en cuestión, sumándose como fragmentos del cuerpo en los planos dentro de una secuencia.

El género documental ha estado muy relacionado con la mirada hacia los otros, la exploración hacia el otro trasciende la mirada hacia lo plural, abordado desde un punto de vista subjetivo que deviene de una exploración autobiográfica en el audiovisual como autorretrato, y que también está enraizado en la memoria personal del artista/director como protagonista de la película, un *performer* que se interpreta a si mismo.

Este énfasis de la subjetividad dentro del documental se ha potenciado desde finales de los años ochenta hasta hoy día. Así lo ratifica Bill Nichols<sup>1</sup> con el concepto de *documental performativo*, es decir, la inscripción del cineasta en la pantalla que interactúa con los otros. Aquí aparecerían artistas/cineastas como Jonas Mekas (n.1922), Chantal Akerman (n.1950), Sadie Benning (n.1973), Agnès Varda (n.1928) pasando por

---

<sup>1</sup> Véase a Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Question of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington /Minneapolis,1994.

Welles (1915-1985).<sup>2</sup> Su garante parece ser la noción de “la escritura del Yo en el cine”.

Esta relación del cineasta consigo mismo aparece también a modo de ensayo “diarístico” en el audiovisual; y si además, este audiovisual subjetivo está implicado en circunstancias culturales y sociales, la teórica Catherine Russell lo enmarcaría dentro del concepto de la *autoetnografía*.<sup>3</sup> Un género de “cine o vídeo personal” emitido como una forma de etnografía experimental, incorpora el diario audiovisual como una forma importante de conocimiento etnográfico, y como diría Renov una “etnografía doméstica”<sup>4</sup> que documentan los miembros de una familia desde una observación *emic* -el punto de vista del nativo- y que posteriormente el artista y miembro de la familia, lo utilizaría desde una visión *etic* -punto de vista del extranjero-.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Algunas obras autobiográficas: Jonas Mekas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-72). Chantal Akerman, *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997). Sadie Benning, *A Place Called Lovely* (1991). Orson Welles, *F for Fake* (1973).

<sup>3</sup> Catherine Russell. *Autoethnography: Journeys of the Self. Experimental Ethnography*. Duke University Press. 1999.  
<http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>. Fecha consulta: 13/7/2011.

<http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>. Fecha consulta: 13/7/2011.

<sup>4</sup> Cita consultada en *Especios Rotos* (2007). Autora: María Luisa Ortega. Madrid, Ocho y Medio. Pág.180.

<sup>5</sup> La distinción Emic/etic se usa en las ciencias sociales y las ciencias del comportamiento para referirse a dos tipos diferentes de descripción relacionadas con la conducta y la interpretación de los agentes involucrados. Se entiende generalmente "Emic" como el punto de vista del nativo y "Etic" como el punto de vista del extranjero, mediante una serie de herramientas metodológicas y de categorías.

El papel de la identidad en estas películas exige una noción ampliada de “etnicidad”, a modo de formación cultural del sujeto. Entonces la pregunta del “¿quién soy dentro de todo esto?”, nos llevaría a una respuesta compartida entre *los retratos*: autorretratos, retratos de amigos, retratos de familia / cartas, diarios de viaje, actualidades privadas / diario íntimo / confesiones / recuerdos de infancia, notas de cineasta. Lo que terminará configurando la *creación audiovisual autoetnográfica*. Este es el marco donde se mueven las obras de los artistas que presento en esta tesis: Bill Viola, Alan Berliner y Agnès Varda. Cuentan sus experiencias personales dentro de un contexto social más amplio, donde “los otros” aparecen como espejo de ellos mismos, lo que determina que la autoetnografía en el audiovisual sea una construcción en discusión permanente del entorno social con el individuo.

Desde el lenguaje audiovisual, la mayoría de los artistas resuelven estas cuestiones del retrato utilizando cámara en mano, planos en encuadre móvil o encuadre en movimiento. El teórico Raymond Bellour<sup>6</sup> asegura que el sujeto del autorretrato -concepto que extiende al autoetnográfico-, cuenta quién es él, mientras su mano coge la cámara, la presencia del autor no solo está ligada a la cámara a través de la inestabilidad de algunos encuadres, sino también la búsqueda de una imagen; y “no una imagen justa, justo una imagen” que diría Godard<sup>7</sup>, cuando el director tiene que elegir entre

---

<sup>6</sup> Véase Raimond Bellour (2009): *Entre imágenes. Foto, Cine, Video*. Ed. Colihue S.R.L. Buenos Aires, donde reflexiona sobre el autorretrato frente a la cámara.

<sup>7</sup> Epígrafe que Jean-Luc Godard pronunciaría por primera vez en *Vent de l'Est* (1970) y que volvería a anunciar en el capítulo 1B de las *Histoire(s) du cinéma*. Véase sobre Godard el artículo de Natalia Ruiz Martínez, compañera de la Sección departamental de Historia del Arte III (Contemporáneo): *Formas que*

diferentes posibilidades de la realidad para retratar. Una realidad compuesta de múltiples imágenes y sonidos, donde el artista busca los reflejos de su vida para así reconstruir su identidad.

En mi aproximación a los artistas que nos ocupan y mi retrato de los mismos, me interesaba salir de la imagen que se pudiera haber construido de ellos en relación al mito del artista, para mostrarlos como personas a través de la cercanía, observando sus gestos, los espacios que habían elegido para grabar, sus maneras y comentarios dentro de nuestro encuentro. Por otro lado, ellos también se retratan a sí mismos a través de sus trabajos, como personas con inquietudes que buscan respuestas dentro de su entorno social. Los tres son protagonistas de sus películas, donde la voz forma parte de ese retrato (respiración en el caso de Viola), tema que trataré más detalladamente en el capítulo de *Los sonidos y la voz*.

Los retratos que ofrezco de estos artistas son muy concretos, y tienden a lo contingente. Retratos en un momento -aquí y ahora- y propiciados por nuestro encuentro, que hace que ese retrato sea el que es y no otro, ya que se ha buscado la interacción entre el que graba y el que es grabado como algo fundamental de esta tesis. Aquí haríamos alusión a ese diálogo-tensión que ya mencionaba anteriormente, donde yo aparezco y me retrato junto a los artistas, relacionándome con ellos en ese momento.

## 5.1 Retratando a Varda

Su productora, *Ciné-tamaris*, tiene un escaparate como el de una tienda más del barrio, con fotogramas y carteles de las películas de Varda y Demy. Una imagen-retrato de la vida de los dos en paralelo, desde donde ella quiere ser mirada, ya que su vida profesional y emocional quiere que siga unida a la de Jacques Demy.

En *Les glaneurs et la glaneuse* con su voz en primer plano, Agnès Varda se retrata entre los encuentros de los espigadores y las visitas que hace a los museos buscando esas pinturas que retratan a “*les glaneurs*”. Pues el retrato de una sociedad se ha grabado desde siempre a través de la pintura; son los “documentales” de un momento histórico y representan las maneras de estar y actuar de una sociedad en un determinado tiempo y espacio. En este proceso, Varda descubre que las pinturas retrataban el espigar en grupo, mientras que ahora, cuando retrata ella con su cámara se da cuenta que, normalmente, se hace en solitario.

El retrato de *La espigadora* de Jules Breton (1827-1906), le va a dar pie a presentarse como “*la glaneuse*”, la espigadora de las imágenes con su cámara doméstica : “La glaneuse de c’est documentaire, c’est moi!” (la espigadora de este documental soy yo), afirma la artista. Se retrata como la narradora y co-protagonista de la película.

Catherine Russell critica que Varda tenga tanta presencia en la película, aunque considero que su presencia en *Les glaneurs et la glaneuse* es fundamental, pues no tendría tanta fuerza. Además, es su manera de contar y narrar dentro del documental de creación o ensayo audiovisual<sup>8</sup>. Varda no se

---

<sup>8</sup> Entrevista a Catherine Russell. Apéndice 2. Pág. 193.

atiene a las estructuras del cine, rompe las fronteras de lo clásico, creando otras maneras en el audiovisual documental.

En una de las secuencias de *Les glaneurs et la glaneuse*, Varda saca unas postales de su maleta al llegar a casa después de haber estado en *Tokio Film Festival*, postales que son retratos de artistas. Su mano sobre el autorretrato de Rembrandt se une en una sola imagen, junto a su voz *en off* y mientras su otra mano con la cámara compone un plano-retrato de dos autorretratos. Sus manos toman una importante presencia en el desarrollo de la película, siendo la mano que filma la que *espiga* y la que retrata, nos enseña una realidad de la sociedad occidental. (A.V. 00:36:29 min.)

De esta misma manera se retrata a través de su cuerpo, observando el paso del tiempo, observando desde primeros planos con las imágenes y su voz *en off* las canas de su pelo, las arrugas, etc. También, en *Espigando a una espigadora* aparece mostrando sus canas que ha dejado crecer en forma de boina blanca. “La vejez no es desesperación, la vejez no es una enemiga”, afirma, mientras que su pelo y su mano le avisan de que pronto llegara el fin, palabras que reiterará más tarde en la película. “No tengo miedo a la muerte, pero sí a la enfermedad, a sufrir”, me comentó; se acababa de operar de la cadera y le han colocado dos prótesis de titanio, por eso afirma “Je suis une femme bionic!” (¡Soy una mujer biónica!). Pero si bien Varda bromea con todo esto y es capaz de grabarse observando su vejez, no parece querer que los demás la retratemos desde ese lugar, pues justo al entrar en la sala de montaje, comentó: “No me filmes como a una vieja coja”. (A.V. 00:04:40 min.)

A Agnès Varda le gusta sentirse querida por la gente que ha visto su película, y así lo expresa: “*Les glaneurs et la glaneuse* se

ha visto en más de cuarenta países, y la gente sigue mandándome regalos de todo el mundo” (A.V. 00:44:26 min.). Regalos que ha colocado por las paredes de su productora o prendas de vestir con las que viste. Le interesa dialogar con estas personas y escuchar sus comentarios, para ella el público es más importante que los premios.

El oso de la Berlinale de 1966, premio estatuilla, que recibió con la película *Le Bonheur* (1965) lo tiene colocado en un mueble en el patio de su casa abrazado por un oso de peluche más grande. Una instalación donde el *trofeo* parece no tener ninguna importancia más allá de ser un oso. Destaco esta imagen de los osos en mi documental, ya que expresa como Varda se desdibuja del retrato del artista venerado, desmitificando los premios de las instituciones, y dándole el valor de “premio” al cariño de la gente, pues son ellos, la gente, los protagonistas de muchas sus películas.

Al lado de los osos encontramos dos escultura indias, una de ellas viste con ropas imitando a Varda. Es otro retrato de ella que muestra a la cámara, y a su vez ella terminará por imitar a la muñeca. Es usual en Varda que ella busque su retrato y caricatura, juega a retratarse constantemente. (A.V 01:21:31 min.)

Esta misma idea de autorepresentarse desde la caricatura lo realizó también en la exposición en la Bienal de Venecia de 2001. Agnès Varda se transformó en “Madame Patata”, nombre con el que se autodefine como personaje. (A.V. 00:26:25 min.)

En los paseos que dábamos por la sala de montaje, durante la grabación, fuimos unas tres veces hacia el escaparate y, en un momento dado, había una fotógrafa fuera. Al verla, Varda se acercó al cristal y quiso posar para ella, jugando a ser la artista

observada.<sup>9</sup> “Esto no es serio”, comentó y siguió con la conversación.

Varda parece tener miedo a mostrar pérdida de control, aunque nunca lo pierde. Ese juego improvisado de un diálogo permanente con lo inesperado, le hace diferente como persona y como artista, potenciando esa riqueza de la mirada femenina sobre el mundo en ese estar “a todas” sin desviarse del propósito. Reflejando esta mirada, me ha interesado mostrar a Varda cuando coge la cámara pequeña y su rostro aparece en contrapicado dentro de un amasijo de imágenes sin un rumbo fijo, ya que mueve la cámara sin ningún propósito. Con esto he querido mostrar su carácter improvisado como estilo de vida, que es a su vez mi estilo, reflejar las circunstancias paralelas del momento para retratar al personaje en cuestión.

## 5.2 Retratando a Berliner

Los retratos que muestra Berliner en su película son vídeos y fotografías de cuando era pequeño. Es su memoria retratada, pasado continuo que está activado permanentemente en el presente del artista y que discurre con su voz *en off* sobre las imágenes. Durante la mayor parte de la película en *Nobody's Business*, Berliner aparece como un ser *acusmático*, voz a la que no se le ve el rostro, aunque hay dos veces que mira a cámara: vocalizando exageradamente, sin decir palabra en el interrogatorio a su padre y filmándose en el espejo en la boda de su hermana como el camarógrafo que registra los eventos familiares. Y, otras dos más, como el personaje en la

---

<sup>9</sup> Varda no sabía que la fotógrafa, Coral Ortiz, formaba parte de nuestro equipo.

investigación para su documental en la Biblioteca de Historia Familiar de Salt Lake City. Son las únicas imágenes que nos desvelan su retrato de adulto.

*Nobody's Business* en la búsqueda de repuestas del hijo en el padre, termina siendo un retrato de la relación entre ambos. Cuando retrata a su padre, parece retratarse a sí mismo, pues le pregunta a su padre en la película en qué se parecen, y Alan Berliner responde en su película con la voz *en off* de su padre sobre imágenes domésticas que son los dos inteligente, decididos, etc., a lo que Berliner contesta que también se parecen físicamente. Entonces con la imagen de su padre de cuerpo entero, de una edad similar a la suya, sugiere un gran parecido físico de los dos. Aunque Berliner no llegara a aparecer nunca en la película, el retrato de su padre le valdría para mostrarse físicamente. Toda la película es un retrato de los dos, representa la dualidad que viven padre e hijo en una permanente lucha de aceptación del uno con el otro.

Berliner le da la potestad a su padre para que “retrate” al artista en la película, en definitiva que opine sobre como le ve a él, que es su hijo y es artista. Con este tema la película queda enmarcada -comienzo y final- entre dos secuencias con la voz *en off* del padre planteando la cuestión del artista.

Al comienzo, el padre cuenta una historia de un hombre que va a ver a un artista y le dice que le haga un cuadro sobre él mismo, a lo que el artista pregunta: ¿qué quiere, un paisaje o un retrato?, y el hombre le contesta: ¿cuál es más barato?, y el artista dice: "El paisaje". "¡Bueno, pues haga un paisaje de mi!". Es lo que hace Berliner, insertar bajo estos comentarios una imagen retratando a su padre como paisaje: un árbol solo en un campo sin vegetación, que como dice Berliner, “pero podemos ir hacia él o él puede venir hacia nosotros, porque al

fin y al cabo no está tan aislado al estar rodeado de tierra y no de agua”. (A.B. 00:24:23 min.)

Esta imagen también le retrataría a él, pues le gusta estar solo y teme terminar su vida como su padre.

Al final de la película, Berliner edita la voz *en off* de su padre sobre los créditos finales. Este afirma que lo que está haciendo Alan va a ser un auténtico fracaso. Menosprecia la vida del artista, pues para Oscar Berliner el artista es alguien que pide limosna: vive de becas y subsidios, y ese es su hijo. “¿Qué has construido en tu vida para la sociedad?”, “pudiendo haber hecho otra cosa con tu inteligencia, con tu talento, ¿Y haces esto?!” , le dice. (A.B. 00:57:15 min.) De esta manera, su padre cierra el discurso que ha mantenido durante toda la película. Este retrato que hace su padre de él, forma parte de cómo él se ve también, ya que forma parte de su identidad: no se siente entendido como artista. Eterno cuestionamiento del rol del artista en la sociedad y que hemos sufrido algunos.

Al retratar también a su padre, Berliner retrata al tipo de sociedad americana donde viven. El retrato del grupo al que pertenecen como sociedad es un plano de cabezas aglutinadas dentro del marco de la pantalla, millones de personas de la sociedad americana a principios del siglo XX. Aquí su padre lanza la pregunta de “¿Quién es Oscar Berliner?” y la imagen responde con “Es una de esas cabezas”, como el retrato de una persona más dentro de una sociedad.

Berliner utiliza una imagen de archivo de un vídeo propaganda de familias modelo para retratar a la familia que le hubiese gustado tener a su padre. Unos padres con sus dos hijos desayunando: el padre sentado y la madre atendiendo a la familia, donde todos parecen muy felices. (A.B.00:33:31 min.)

Una imagen que ha utilizado Berliner en otras películas como una familia modelo que no tuvo.

Una de las partes más importantes en *Nobody's Business* es aclarar el motivo del divorcio. Berliner pone en relación los comentarios de su madre y los de su padre para cotejar cuál fue la causa de esta separación. La edad, dice él, y la diferencia cultural, dice ella. El padre de Berliner, durante el matrimonio, no podía soportar que no se dedicara completamente a él y que para ella fuera más importante el teatro. Este tema lo expone Berliner en la edición con las voces *en off* de los padres en la actualidad sobre imágenes fotográficas del pasado: un plano del padre serio y solo, esperando sentado en un sofá, que *suma* al de la madre con los brazos en alto alegre en una actuación, y la música aquí cambia para acercarnos a un desastre, al de la ruptura familiar. Así es como retrata esta situación Berliner, mostrando claramente los estados de cada uno frente al otro. Al igual que en la secuencia del juego de palabras *him- her*, hasta llegar a “*divorce*.”

En *Algo de todos*, retrato a Berliner con su hijo, Eli. Observando la relación que tienen pongo en paralelo la que tuvo con su padre. Parece que él mismo provocara que yo terminara haciendo ese paralelismo, pues en efecto son los únicos planos en los que está en relación con otra persona. Por otro lado, las únicas fotografías que tiene en su estudio son las de su hijo y su padre, con el que sigue hablando a diario, según comenta en mi documental. Son los Berliner, un retrato en construcción generacional del abuelo, del padre y del hijo, como una “Trinidad” donde todos son hombres.

Durante la entrevista voy retratando a Berliner con el fondo de imágenes y sonidos de *Nobody's Business*, repitiendo los

diálogos que se sabe de memoria y que los comenta emotivamente como artista que ama su trabajo.

También quise introducir los momentos inesperados que aparecieran en nuestro encuentro, como las llamadas de teléfono o cuando se le caían los papeles de sus archivos. Pero lo cierto, es que el tenía bastante controlado lo que quería mostrar. Ante esta situación de control, opté por retratarle así, pero al querer verle fuera de su contexto con algo que le envolviera fuera de su obsesión familiar, opté en la edición por encabalar el sonido de la calle de Nueva York con él en su estudio. Este sonido era de la canción de *Shakira* que tocaba un músico con la flauta de pan (instrumento de viento sudamericano). Un retrato de Berliner contaminado por el sonido del exterior fuera del foco familiar, una escena donde parece livianizar algo su personaje. (A.B. 00:54:44 min.) Tras este breve momento le vemos caminando hacia su instalación de sonido *Audiofile* (1994)<sup>10</sup>. El artista quiere mostrar a la cámara su obra sonora que presentó en 1994 en la *Furman Gallery* de Nueva York.

El quería ser “retratado” junto a esta instalación, abriendo sus cajones llenos de sonidos. (A.B 00:55:19 min.) Sonidos que inundaban todo su estudio mientras la cámara se aleja recreando el espacio con los sonidos que envuelven a Berliner, en un paisaje-retrato que le define como artista.

---

<sup>10</sup> *Audiofile* es una obra de sonidos de archivo donde el espectador puede ir creando su propia sinfonía uniendo los sonidos que producen los cajones al abrirlos.

### 5.3 Varda y Berliner se miran al espejo

Agnès Varda necesita mirar a los otros para verse a sí misma. En *Les plages d'Agnès* (2008), concebida a partir de la idea del autorretrato, sin guión previo (el mismo estilo con el que ya había trabajado en *Les Glaneurs et la glaneuse*), arranca con las playas de su infancia, en la costa belga. Arena que puebla de espejos y recuerdos en una instalación. Con humor y con gracia, aprovecha para presentar a su joven equipo ante el espejo mirando a la cámara y, por tanto, al espectador.

Varda utiliza la cámara como el espejo donde mirarse y, jugando con el uso de sus efectos, se retrata de diferentes maneras, con diferentes imágenes. Ella relata con su voz *en off*, de tal manera que nos encontramos con formas de representación “narcisista” e “hiperrealista”. La vida pasa, el tiempo pasa y la vejez llega. En esa escena donde Varda se peina frente a la cámara enseñando sus canas, la cámara es el espejo y detrás de ese espejo está el espectador. (A.V. 00:39:20 min.) Acción que se ha repetido incesantemente en los comienzos del videoarte, la cámara como espejo para la construcción de la imagen del artista. Así, esta acción de Varda es muy parecida a la que protagoniza Marina Abramovic en su video-performance *Art must be beautiful* (1975), peinándose frente a la cámara. “Mirarse al espejo es también mirar a la cámara frontalmente, gesto prohibido por la tradición clásica, temerosa de que en él se produzca la ruptura de la credibilidad del *efecto ficción*”, afirma Jordi Balló.<sup>11</sup> Esta cámara como espejo donde se miran los artistas es también el lugar por donde van a mirar a los otros.

---

<sup>11</sup> Jordi Balló. *Imágenes del Silencio. Los motivos visuales en el cine*. Anagrama Colección argumentos. 2000. Pág. 61.

Sin embargo, cuando Berliner se autorretrata de adulto en *Nobody's Business* aparece solo dos veces mirando a la cámara, y en una de ellas se graba filmándose en un espejo. Un breve instante en toda la película, que en mi documental he ralentizado para resaltar ese breve instante tan significativo si pensamos en Berliner como "*el hombre sin la cámara*", título que dan al libro sobre Berliner sus editores Efrén Cuevas y Carlos Muguiro<sup>12</sup>. Aunque Berliner tiene marcada su larga trayectoria artística por el reciclaje de imágenes de archivo, que han sido creadas por otros, aquí podemos verlo cámara en mano, como el artista y documentalista que retrata a su familia y que se autorretrata con su *handycam*. Él está detrás de la cámara, como observador y espectador. La cámara, a su vez, es parte de él, con ella observa el mundo, es su espejo y un filtro por donde mirar con distancia. La pantalla termina siendo un *espejo* de una vida y una *ventana* por donde mirar otras historias, así es como lo define Berliner en *Algo de todos* (A.B. 00:51:12 min.).

#### 5.4 Retratando a Viola

El artista es el protagonista en *The Passing*. Él se retrata como el ser durmiente que muestra al espectador sus sueños. Sueños agitados a la búsqueda de entender la muerte de su madre como ciclo de la vida.

La respiración de los dos, madre e hijo, como base de la banda sonora de la película se unen como en una sola sinfonía,

---

<sup>12</sup> *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Efrén Cuevas, Carlos Muguiro. Ediciones Universitarias. Madrid.2002. Hacen un juego de palabras sobre la película emblemática de *El hombre con la cámara* (1929) de Dziga Vértov.

creando con ello un “retrato sonoro” entre las imágenes de su madre en estado de coma -un sueño profundo- y las del ser durmiente, donde el sonido de la respiración pareciera ampliar el espacio interior, donde ese lugar de encuentro solo se diera a través de los “ojos cerrados”; imagen y símbolo a la que tanto han invocado los surrealistas con las fotografías de Man Ray (1890-1976)<sup>13</sup>. Un movimiento que consideraba que para cambiar la vida había que cambiar la mirada y que los sueños, el mundo onírico, constituían la parte más importante de la vida.<sup>14</sup>

El artista se autorretrata con primeros planos de su rostro en la habitación donde duerme. Se graba a sí mismo en casi todas las escenas, excepto en las escenas donde su cuerpo está en el agua. Viola se muestra solo, adentrándose en el mundo de los sueños: imágenes y sonidos que recrean sus recuerdos, retratos de un pasado a través de sus videos domésticos.

Otros autorretratos son: ahogándose en el agua, el de su sombra con la arena del desierto o andando entre los árboles y mirando a su alrededor extrañado e intentando reconocer a través de los árboles la conexión con la vida. Él, se autorretrata físicamente desde el presente y en un pasado no muy lejano al momento de la película. Crea una relación en un trinomio de él, como ser durmiente en busca de respuestas, su madre, yendo hacia la muerte, y su hijo, despertando a la vida. Imágenes y sonidos ralentizados que retratan desde la memoria onírica a su familia.

---

<sup>13</sup> En 1934 realizó un fotomontaje con las fotografías de los surrealistas con los ojos cerrados y abiertos: “The surrealist chessboard”.

<sup>14</sup> Véase la exposición *Surrealismo. Subversión de las imágenes*, de la Fundación Mapfre. <http://www.exposicionesmapfrearte.com/subversion/>. Fecha consulta 29/1/2012.

Viola también busca mirarse en su hijo y su hijo en él, en *The Passing*. Como en un espejo él mira a la cámara y en el plano siguiente es su hijo Blake es quien mira acercándose a la cámara lentamente. Un juego de espejos generacionales donde encontrar similitudes y diferencias, como ha realizado Berliner.

En *Tiempos del tránsito*, Bill Viola es retratado en dos ciudades, Nueva York y Barcelona. En esta última, en Junio de 2009, podemos verle en el Palacio de la Generalitat junto a las autoridades de Cataluña, momento en que el que se le había concedido el premio internacional que reconoce su trayectoria como artista. Y en Nueva York, en Octubre de 2009, lo vemos en la inauguración de su exposición *Bodies of Light* en la galería James Cohan.

Viola se mostro en mi documental como un artista reconocido en eventos públicos, pero siendo en todo momento alguien cercano y amable. Mientras que Varda y Berliner, también conocidos como grandes artistas del siglo XX, se muestran en sus espacios cotidianos, donde crean. Lo que hace nos hace pensar que la cotidianidad de Viola en ese momento fueran los eventos públicos.

En la inauguración la cámara registró el encuentro de Viola con un antiguo compañero de estudios, tema que mencionaré en el capítulo de la memoria emocional. Su antiguo compañero pensaba que Viola no se acordaría de él, pero se acordó. Me interesa destacar aquí también, esta situación como retrato del artista en su relación con los demás, porque da las pautas de cómo es esa persona. En este sentido, quise retratar a Viola con su familia caminando por Barcelona, para verles dentro de un cierto anonimato entre las gentes de la calle, que no les reconocen. (B.V 00:23:52 min.)

En la entrevista de Barcelona, al artista se le retrato con sus dotes de gran comunicador, afable y amante de su trabajo. Siendo el encuadre más habitual que retrató a Viola, un primer plano con un fondo de espejos y cristales que creaban planos paralelos con otros espacios que se traslucían o se reflejaban en ellos. Planos de un retrato que parecen reforzar el carácter del personaje, donde su fondo particular termina siendo un espacio de representación común.

Ya en la galería de Nueva York, la cámara nos retrata a los dos analizando *The Passing*, en un banco rodeados de la obra de otros artistas. No estamos dentro de su exposición, quería dislocarlo y llevarlo a otro lugar con las obras de otros artistas de su galería. Los primeros planos que retratan a Viola tiene de fondo una obra de Alan Saret<sup>15</sup>. La obra de Saret parece representar la madeja de los pensamientos de Viola, que van desmadejándose al verbalizarlos en la conversación. (B.V. 00:52:40 min.) Estos son encuadres de un retrato que reflejan el tipo de conversación que tuvimos en cada ciudad.

## 5.5 Retrato femenino en Viola

Los rostros de las mujeres en *The Passing* hacen alusión a la feminidad como parte del ser humano, da igual que sea hombre o mujer, todos tenemos las dos partes. Los rostros de ellas, que a veces no se ven muy claramente, simbolizan la creación de la “madre tierra”, comenta Viola en *Tiempos del tránsito*. Esta imagen es una de las más importantes para el artista, y en su película las introduce en el agua como símbolos

---

<sup>15</sup> La obra de Alan Saret (n. 1944, New York) es *Infinity Cluster with Red and Dark Green*, 1980.

fundamentales del conocimiento a través del inconsciente. Una de las imágenes recuerda a la *Venus de Botticelli*, lo que sugiere claramente al espectador un icono de la representación de la feminidad reconocido en la Historia del Arte. Para Viola no existe diferencia entre el arte moderno y el antiguo, como sugiere lo que va a hacer luego en su exposición *The Passions* (2000), escenificando las pinturas clásicas en vídeo.

Los retratos femeninos que aparecen en *The Passing* son el de su madre, el de unas amigas y el rostro de su mujer Kira. (B.V. 00:59:04 min.). Los rostros femeninos sumergidos en el agua con los ojos abiertos recrean un tiempo de paz y contemplación desde donde parecen mirar al durmiente, esto es a la cámara y por consiguiente al espectador. Son retratos que aparentan rostros de sirenas, como el nacimiento de la venus de Botticelli, donde aparece la diosa dentro de una concha mecida por las aguas aproximándose a la tierra, mientras los rostros de Viola no emergen, son seres que se quedan sumergidos para acompañarnos en el tránsito de la muerte, al igual que el mito de la sirena griego<sup>16</sup>, pero con la vinculación a la idea de la belleza del mito de Platón.<sup>17</sup>

El retrato del rostro de su madre aparece en primeros planos y planos medios en la cama del hospital. Aquí Viola no ralentiza el tiempo como en las demás escenas de la película. El encuadre enmarca el marco de la respiración del cuerpo

---

<sup>16</sup> El primer testimonio escrito de ellas es su mención en la Odisea de Homero. Sin embargo, figuran como una forma de representación artística en Grecia, las cuales son monumentos y ofrendas funerarios. Se deduce así su presumible vínculo con el otro mundo y la muerte, unido al frecuente uso iconográfico de los seres alados para representar a los espíritus de los difuntos. <http://sobreyendas.com/2008/11/26/el-mito-de-las-sirenas/> . Fecha de consulta 6/3/2012.

<sup>17</sup> Véase a Platón, (1993): *El Banquete*. Barcelona, Planeta.

tumbado en un coma profundo. Este cuerpo yacente que retrata en su película en un momento dado, se entrecruza con el cuerpo de Viola, y así retrata la mano de la madre con la suya como si fuera la misma mano que reposa sobre la cama; de igual manera entrecruzarán las respiraciones de los dos.

Viola nos muestra los videos domésticos con su madre en vida, días pasados, cercanos al momento de enfermar. La madre aparece dos veces, sonriendo a su hijo, que es el que la mira a través de la cámara en los sueños. Su madre en vida y en muerte dentro del mismo tiempo, el tiempo del sueño.

El final de *The Passing* es el retrato de su madre ya muerta en el ataúd, mientras sus nietos juegan alrededor del féretro. Plano general con el que Viola prosigue retratando el ciclo de la vida.

Siguiendo con los rostros femeninos dentro del agua, quisiera traer como referencia esos planos metafóricos que utilizaba Jean Vigo, cineasta que fue reivindicado como uno de los referentes de la *Nouvelle Vague*, en *L'Atante* (1934), el único largometraje que llegó a realizar. En ellos aparece el protagonista tirándose al río y, cuando va nadando-buceando, ve a su amada dentro de las aguas. Necesita sumergirse en el inconsciente para volver a verla, para tener la visión de ella. Recurso que utiliza también Viola para adentrarnos en el inconsciente y la imagen de la feminidad. Esta misma mujer que ve el protagonista de *L'Atante* aparece más tarde en una inolvidable escena, donde la frágil silueta de una mujer vestida de novia camina a contracorriente en mitad de un cuadro negrísimo, donde no parece haber ni origen ni destino. La joven novia se encuentra en el techo de la gabarra, cuyos contornos se funden con la oscuridad. Después de haber dejado atrás a toda la “familia”, donde el pasado queda *fuera*

*de campo* y el futuro todavía no es visible, esa frágil silueta está perdida en “la noche oscura” y al fondo de la imagen, el mar.

También en la película de *Madre e hijo* (1997), de Aleksandr Sokurov, el hijo cuida de su madre enferma en sus últimos días de vida. Los planos son de un color vahído, como lavados por el tiempo, y las imágenes de los paisajes están contenidas en sus bordes por unos intensos y espesos negros, la oscuridad y el vacío. Los cuerpos del hijo y de la madre aparecen en escena como pinturas de *La piedad*. A Viola, por el contrario, no se le ve nunca cerca de la madre en el lecho de muerte, la cámara filma con una mano, pero no entra la otra mano para tocarla. La única persona que aparece en la película al lado de la madre es su padre. “Para poder entender aquello de la muerte, tuve que coger la cámara y ver a través de ella lo que estaba ocurriendo”, comentó Viola al respecto.

En torno a esta idea de lo femenino y su retrato, no deseo dejar de hacer una llamada de atención sobre el hecho de que Alan Berliner no hablara nunca de su mujer, que en definitiva es la madre de Eli. Solo muestra un vínculo familiar afectivo a través de los hombres. Su madre y su hermana aparecen en su película en la entrevista o en fragmentos de videos domésticos en una buena relación, mientras que a Berliner nunca se le ve en una relación afectiva con ellas. A esto le podemos añadir que en *Algo de todos*, su asistente es también una mujer a la que se la descubre como un rostro femenino entre cajas y archivos, con Berliner en primer plano de la imagen. Situación metafórica en donde parece coloca lo femenino en su vida.



## 6

### La memoria emocional

La memoria es la capacidad mental que posibilita a un sujeto registrar, conservar y evocar las experiencias (ideas, imágenes, acontecimientos, sentimientos, etc.). Y haciendo un juego de aproximación a los ensayos audiovisuales, como *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) o *Les dites cariátides* (1984), donde Agnès Varda busca la definición para empezar su investigación; voy a ir al encuentro de la definición de la memoria.

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, en una de sus acepciones, la define como: «*Potencia del alma, por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado*».<sup>1</sup> La memoria esta ligada al tiempo, a la experiencia, a lo vivido.

El pasado se esta conjugando permanentemente en el presente y en los recuerdos se deposita ese fluir de momentos que se arrastran los unos a los otros configurando la memoria.

También el olvido forma parte de la memoria, así lo tratan los poetas, como la muerte es a la vida, para despojarse del peso de la experiencia pasada como ancla que no dejará ejercer un nuevo movimiento y crear nuevas experiencias. Pero el desear que perduren los instantes para poder revivirlos, nos hace

---

<sup>1</sup> <http://www.hipocampo.org/memoria.asp>. Consulta 30/01/2012.

querer grabarlos; congelar un instante a través de la fotografía o del audiovisual, pero realmente algo siempre cambia al volver a mirar lo que hemos grabado, pues cambia nuestra mirada, ya que las nuevas experiencias modelan nuestra manera de mirar, y en consecuencia la memoria, los recuerdos se modelan y van variando.

En esta experiencia de la mirada en la que interviene la memoria y, con ella, lo que Paul Ricoeur denomina *fenomenología del recuerdo como momento objetual de la memoria*, “el recuerdo puede ser algo que aparece de forma “pasiva” o algo que se busca intencionadamente (rememoración)”.<sup>2</sup>

¿Qué recuerda un sujeto cuando mira una imagen o un audiovisual en la que él y/o su entorno social aparecen representados?; ¿a quién pertenece ese recuerdo? Este último interrogante nos lleva a reflexionar sobre el olvido de ciertas imágenes y las imágenes de ciertas memorias; sobre la persistencia y la pérdida de algunas imágenes contenidas en una conciencia individual o colectiva. Qué imágenes se eligen, se adquieren y recuerdan y cuáles se olvidan en ese devenir del pasado, presente y futuro, sería una pregunta a responder.

La posibilidad de leer en una imagen o en un audiovisual algo que “ha sido” a partir de lo que “está siendo” supone considerar su dimensión temporal. “La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira...”, afirma George Didi-Huberman<sup>3</sup>.

De manera que, dentro del tema que nos compete, el audiovisual, y considerándolo en su versión de uso doméstico,

---

<sup>2</sup> Paul Ricoeur. *La memoria, la historia y el olvido*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México. 2000, pág. 95.

<sup>3</sup> George Didi Huberman. *Ante el tiempo*. Adrina Hidalgo editora. Buenos Aires, 2005, pág. 12.

el tiempo fílmico registra los momentos que se eligen grabar para ser recordados. Un recuerdo que puede remitirnos a experiencias muy lejanas o a un pasado más inmediato, porque las nuevas tecnologías vinculadas al uso doméstico permiten visionar lo grabado al momento de haberlo vivido, creando una sensación de temporalidad dilatada, en la que presente y pasado se mezclan en ese devenir que señalábamos a propósito de las *líneas de tiempos*.

En sus películas, Viola, Berliner y Varda necesitan estar en permanente diálogo con la memoria, tanto individual como colectiva, con la que interpretan un presente y proyectan un futuro. Una memoria sujeta a los objetos que evocan el recuerdo. En el transcurso de un viaje podemos querer llevarnos algo que nos recuerde esa experiencia y nos haga recordar, algo para colocar más tarde en un lugar como nuestra casa, donde depositamos los recuerdos de nuestra vida.

Este punto de vista es el que desarrollan en sus trabajos los tres artistas citados. La memoria es la casa, con todos sus recuerdos y a su vez la familia, todo lo que en ella habita y habitó, raíces que sustentarán la memoria emocional.

Inevitable mencionar *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, una de las películas más emblemáticas en torno a la memoria, donde la diferencia entre los replicantes y los humanos estaba en el recuerdo. Un recuerdo que se sustenta no ya en la memoria de la experiencia del individuo, sino en las imágenes *grabadas* en un papel, la fotografía, que confirma un pasado familiar. Imágenes-recuerdo que sustentan un pasado sin una experiencia es la que han desarrollado los replicantes, pues la memoria emocional es como un tesoro que pertenece al ser humano.

Sin embargo, el protagonista Joel (Jim Carrey) de la película *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004, de Michel

Gondry, decide borrar y eliminar todos los recuerdos de la relación que tuvo con Clementine (Kate Winslet), sometiéndose para ello a un lavado de cerebro. En el proceso, Joel se arrepiente de su decisión y decide escapar con Clementine dentro de sus recuerdos para no olvidarla.

Los recuerdos aparecen en estas películas como las raíces emocionales de nuestra identidad, como si al perderlos nos perdiéramos también a nosotros mismos. También para los artistas que nos ocupan en esta tesis, la memoria y la identidad son temas que desarrollan mirando a sus raíces, aunque como veremos a continuación, cada uno de ellos trabaja esta relación desde un enfoque diferente.

## 6.1 La casa, la familia

“The House is the Memory”, la casa es la memoria, dice Viola. En *The Passing*, el artista muestra por primera vez las imágenes de sus vídeos domésticos, aunque siempre había querido separar el mundo profesional de su mundo familiar. “Es la primera vez que no hago arte, era una necesidad vital”, comenta el artista.(B.V. 00:03:00 min.) *The Passing* parte de su necesidad de enfrentarse al cambio que estaba sufriendo a nivel emocional en el contexto familiar. Esta obra recorre con imágenes y sonidos el recuerdo de los vídeos domésticos que fueron grabados y que ahora, ante la pérdida de su madre, requieren ser revisados, para volver a construir la memoria emocional. Esta “casa emocional” es también un espejo donde nos podemos mirar. Sensación que pertenece a un sentir universal, aun siendo Viola un hombre blanco occidental de familia acomodada, todos podemos reflejarnos en ese lugar de la emoción ante la pérdida de un ser querido.

Uno de los planos más simbólicos y bellos de *The Passing* es la panorámica circular que hace en la supuesta casa de su madre, pero es la casa de la abuela de un amigo, siendo esta dislocación importante en tanto que, y al igual que hace Alan Berliner en sus trabajos -aunque esos planos fueron grabados por otros-, utiliza las imágenes de otras casas, de otras familias, para hablar de la suya<sup>4</sup>, ya que su biografía podría ser la de otra persona. Este recurso que también utiliza Viola resulta incluso más interesante que si hubiera mostrado la casa de su madre. Son las imágenes y recuerdos de otros, pero pertenecen a un lugar común de la memoria.

Las imágenes de los demás sobre las que ponemos nuestra experiencia reposan sobre la idea de lo colectivo como parte de lo individual, y viceversa, ya que formamos parte de los otros y los otros forman parte de nosotros.

En *Tiempos del tránsito* he montado la escena del hotel con las escenas de la casa en *The Passing* y con el sonido de los comentarios de Viola: él y su familia están alojados en *un lugar de tránsito*, el hotel, es un *no lugar*, como lo describiría Marc Augé.<sup>5</sup> Aunque estos nuevos espacios se están viendo integrados en la vida de muchas personas en la actualidad, pues los viajes forman parte de su cotidianidad, como le sucede a Viola y a bastantes artistas. Es la idea de “la casa que se expande”, no tanto como un *no lugar*, sino más bien más como un lugar en tránsito que forma parte de “la casa” contemporánea.

---

<sup>4</sup> *The Family Album* (1986) fue la película donde empezó a establecer este tipo de montajes, vinculando de imágenes de otros a los sonidos y voces de su familia.

<sup>5</sup> Marc Augé (2008): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

Para Agnès Varda, la casa es un presente donde se conjugan pasado y futuro, es donde siempre vuelve. Ella ha construido su casa, la casa que ella deseaba. Para ella no hay pérdida, hay encuentro con los recuerdos. Su casa, su familia, es la gente con la que trabaja, la gente de la calle donde vive... Su familia es de origen griego y belga, aunque se trasladaron a vivir a Francia, al igual que otras muchas familias han emigrado en diferentes momentos de la historia europea.

En *Berliner* su casa y su familia se destruyó por el divorcio de sus padre. Reconstruye su memoria desde el dolor y la lucha de unos padres que no se entendían. Para él, su película *Nobody's Business* viene a traer al presente todos esos recuerdos a través de su padre. Su casa es su memoria, su familia es su memoria. Una casa que busca en los archivos para encontrar sus raíces. Su familia presente en *Algo de todos* parece crecer a través de su hijo, a quién también insta a crecer en su memoria.

## 6.2 La casa se expande

En *Tiempos del tránsito* en el hotel de Barcelona, mientras Viola habla sobre su casa, su familia, en ese mismo instante en el fondo aparecen su hijo Blake y a su mujer Kira, como si hubiera estado planificado. La coincidencia de una imagen que viene a reforzar sus palabras, creando un trasfondo que expande sus pensamientos ante la mirada del espectador. Comenta que el tema de la familia es “otro gran problema de América, que no sabemos dónde está el hogar”. Pero al final de sus comentarios dice: “el hogar está aquí, está en el interior de nosotros” y a lo que añadiría, que el hogar, la casa, son también esas personas que nos acompañan por los diferentes lugares que habitamos.

El hogar de Viola está en movimiento, por lo que la casa, “Home”, es un concepto más global.

Otro lugar de encuentro con Viola fue su galería de Nueva York, su ciudad natal. La galería *James Cohan* representa al artista junto con *BlainSouthern* de Londres y *Kukie* de Seúl. En la inauguración de *Bodies of Light*, en la galería *James Cohan*, Viola se encuentra con un antiguo compañero de estudios de los años 80. Viola se acuerda perfectamente de él y a Frensy, su compañero de estudios, le sorprende. (B.V 00:47:33 min.) Esta situación viene a mostrar que los recuerdos compartidos forman parte de “la casa emocional”, y que parecen certificar que ocurrieron.

Estos planteamientos Berliner también los sostiene cuando afirma que el recuerdo individual pertenece también a la identidad colectiva. (A.B 00:37:45 min.)

El día de la entrevista en la galería, Bill Viola se estaba tomando una taza de café como si estuviera en su casa. Estábamos en una habitación al lado de su exposición rodeados, como ya he mencionado en el capítulo anterior, por las obras de los artistas Richard Long (artista favorito de Viola), Hiraki Sawa y Alan Saret. Todo ello forman parte de esa “otra casa” que son las galerías, pues son como embajadas de los artistas en el mundo, lo que daría pie a definirla también como “la casa expandida”.

Uno de los planos de *Tiempos del tránsito* es el de un grupo de personas que estaban en plena acera, alrededor de una mesa, jugando a las cartas en Nueva York. La “sala de estar” se había desplazado al exterior. Los edificios, los árboles y los coches recrean un escenario dislocado del hogar que se expande fuera de la casa. Esto es muy común en las culturas del sur, el interior se hace exterior y viceversa, mientras en otras culturas

la casa se ciñe al interior arquitectónico. Este tipo de situaciones son fáciles de encontrar en ciudades como Nueva York, donde conviven gentes de diferentes culturas y, por ende, formas diferente de entender el hogar. (B.V. 01:02:50 min.)

Volviendo a la representación del hogar, tal y como la entienden y muestran en sus obras los artistas de esta tesis, Bill Viola crea un bodegón con una mesa ovalada en *The Passing* con una lámpara encendida, una silla, un florero, un cuaderno, es una imagen simbólica del espacio doméstico, que Viola utiliza como metáfora de un lugar íntimo y personal. Un recuerdo nostálgico del hogar al que siempre recurre en diferentes obras, como en su emblemática video-instalación *Room for St. John of the Cross* (1983). Reconstruye la última “casa-habitación” de San Juan de la Cruz, donde pasó sus últimos días, desde una mirada contemporánea, con una mesa, una jarra de agua y un pequeño televisor que mostraba paisajes en movimiento, metáfora de “la casa interior” del monje. Recrea la memoria que ha forjado Viola de los escritos que ha leído de y sobre San Juan de la Cruz. También en la obra *Catherine’s Room* (2001) plantea la habitación como la idea de casa. Video-instalación que divide en cinco pantallas de LCD con cinco escenas diferentes representando las tareas cotidianas de Santa Catalina a distintas horas del día y en diferentes estaciones del año. Esta habitación de la santa guarda relación con el misticismo y recogimiento interior que había explorado ya con San Juan de la Cruz. Estos recuerdos que ha recreado Viola, tratando las figuras de los místicos dotándolas de un carácter contemporáneo a partir de sus ropas, refuerzan el hecho del pasado como un devenir continuo en el tiempo presente, donde parece cambiar su aspecto pero que contienen en esencia lo mismo.

La habitación en *The Passing* es la habitación del “durmiendo”. Esta habitación vuelve a no pertenecer a su casa, “es la habitación de mi vecina”, comentó Viola. Esta dislocación de la casa, como una representación de un espacio más colectivo, enriquece su montaje al unirlas con escenas de sus películas domésticas, como el uso de la casa de la madre de su amigo. Él se desubica, se disloca en una habitación que puede pertenecer a cualquiera.

Alan Berliner también se grabó en su habitación en *Wide Awake* (2006), en este caso él, también protagonista, proyecta su problema de insomnio, pues el solo intento de dormirse es para él entrar en una pesadilla. Berliner “estira” tanto el tiempo fílmico que a ratos la sensación de “somnolencia” recae sobre el espectador.

Continuando con Viola, la habitación en *The Passing* con la mesa, la lámpara, el florero, el cuaderno... es destruida por el agua. “Este lugar representa el hogar destruido”, afirma Viola. Siente que perdió la idea del hogar cuando él y sus hermanos se fueron a vivir lejos de sus padres. (B.V 00:21:34 min.)

Viola tiene unida la idea de la familia al territorio, como casi todas las familias americanas: “Somos casi todos inmigrantes en los Estados Unidos, excepto los indios. Nosotros solo somos una pequeña franja de la historia de esta tierra. Por lo que este espacio que he creado en *The Passing* es mi hogar virtual”<sup>6</sup>. Alan Berliner tuvo la misma idea de la pérdida del

---

<sup>6</sup> «La imagen virtual (recuerdo puro) no es un estado psicológico o una conciencia: existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendría que darnos más trabajo admitir la insistencia virtual de recuerdos puros en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio (...) Si preguntamos “dónde” va a buscar la conciencia estás imágenes-recuerdo que ella evoca según sus estados, nos vemos devueltos a las puras imágenes virtuales de las que aquéllas no son sino modos o grados de actualización». Gilles Deleuze. *La*

hogar cuando se separaron sus padres y la imagen que utiliza para ello en *Nobody's Business* es la de una casa que se cae y arrastra el agua. El divorcio de su familia fue una tragedia, “es la destrucción de la casa de cualquiera”, dice Berliner. (A.B 00:38:10 min.) Si Berliner mira la casa desde fuera y a lo lejos, Viola la mira desde dentro. Sin embargo, los dos utilizan la imagen de la casa como metáfora visual de la pérdida del hogar, las casas de los dos artistas americanos han sido destruidas por “el agua”. Agua que también parece separarlos de sus antepasados europeos.

Varda reconstruye sus recuerdos en *Les glaneurs et la glaneuse* y en *Les plages d'Agnès* como un puzzle de circunstancias que van configurando su memoria. Para comenzar esta última película se pone a caminar hacia atrás, como un cangrejo de playa, para rememorar el pasado. Varda recuerda a su padre de origen griego y a su madre de origen belga, el éxodo ante la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial y el refugio en un pequeño puerto pesquero francés del Mediterráneo, Sète, donde la familia vivió en un barco amarrado al muelle. Allí, Varda filmaría en 1954 su primer largo, *La pointe courte*, un film de referencia para las nuevas generaciones de entonces, rodado casi sin recursos y con una gran libertad estructural, en la que se permite “confundir” la ficción con el documental. Estilo que marcaría a la *Nouvelle Vague* como forma narrativa. La memoria en Varda, su memoria, es su vida ligada a las artes: la fotografía, la pintura, el cine... y a su familia, que se dedica también a lo mismo. En *Les plages d'Agnès*, llena de arena de playa la *Rue Daguerre* e instala su productora allí mismo. Su casa se expande al exterior. Es la calle que atraviesa cada día que conecta la sala de

---

*imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós, 1986. Pág. 112.

montaje como parte de su casa. Toma este lugar público como parte de su casa, como la escena de los jugadores de cartas en la calle de Nueva York en *Tiempos de tránsito*.

Los recuerdos y las imágenes de sus películas llenan las paredes de la sala de montaje, junto a su personaje de cartón, el gato/tigre naranja que representa a su amigo Chris Marker en *Les plages d'Agnès*.

Los recuerdos de la imágenes se activan en su memoria. En *Les glaneurs et la glaneuse* a la vuelta de su viaje de Japón cuando encuentra goteras en el techo de su casa las observa como manchas que le recuerdan y las asocia a las pinturas de Tapiés, Guo Qiang o Borderie. Imágenes que forman parte de su memoria, como un pequeño “magazin” que siempre lleva consigo, señaló Varda en nuestro encuentro. Con este hallazgo casual en el presente se activar su memoria. (A.V 00:35:50 min.)

En Febrero, en el segundo encuentro con Varda, entré en su “famoso patio”, lugar que comunica con los otros espacios de la casa y sus recuerdos. Cuando entras, tienes la sensación de estar en una gran comuna: las asistentes, las becarias, la cocinera, la gata... Es la casa emocional de Agnès Varda.

En *Espigando a una espigadora*, Varda comienza a podar una hortensia en su patio, escena que uno a la de la familia de espigadores de uvas en *Les glaneurs et la glaneuse*, pues utilizan las mismas tijeras que Varda tenía entre sus manos. Unidas como una única escena familiar, pues para ella los otros forman parte de su hogar.

*Les glaneurs et la glaneuse* se ha metido en muchos hogares a través de la televisión, por lo tanto, ahora esta obra también forma parte de la memoria de muchos de nosotros, algo que podríamos hacer extensible a las películas de Viola y Berliner.

Ellos nos muestran sus casas, sus familias, sus conflictos, sus memorias emocionales, que terminan perteneciendo de alguna manera al espectador cuando sus películas entran en nuestras casas, pues las películas como ventanas de las suyas se extienden a las nuestras.

### 6.3 Imágenes recuerdos

En sus películas, Agnès Varda utiliza las fotografías de su familia para hablar de sus recuerdos, rememorando a Jacques Demy, su marido, sobre el que hizo dos películas<sup>7</sup>. En la última fotografía que hizo en 2009 y que nos enseña a la cámara ya no aparece Demy. Entonces, por casualidad, descubrí, con gran sorpresa, la tumba de la familia Demy-Varda en el cementerio de *Montparnasse*, justo al lado de su casa. Esta escena que grabé con mi cámara la he editado junto a la de *Les plages d'Agnès*, para que formen parte de un mismo momento, un mismo recuerdo, ya que cuando estuve allí recordé fielmente sus imágenes. (A.V. 01:20:29 min.)

Otras imágenes recuerdo son las postales. Varda las saca de su maleta al volver de un viaje a Japón en *Les glaneurs et la glaneuse*. A cualquiera se le hace imprescindible traer una imagen recuerdo de un viaje, pues parece haber la necesidad de activar la memoria en un futuro. Son las imágenes recuerdo que elegimos para que sigan vivas y no queden en el olvido.

En el caso de Alan Berliner, que es un acérrimo coleccionista, compró a otro coleccionista películas domésticas americanas

---

<sup>7</sup> Películas sobre Jacques Demy: *Jacquot de Nantes*, 1991 y el *L'Univers de Jacques Demy*, 1995.

anónimas en 16 mm de los años veinte a los cincuenta, que utilizó para hacer la película *The Family Album* (1993). Con ello utiliza las imágenes construidas para el recuerdo de otros y que han quedado en el olvido y que no han sido conservadas por sus familias. Estas por asociación formaran parte del recuerdo del espectador junto a los sonidos que Berliner fue recopilando en fiestas de cumpleaños, bodas, etc. de su familia y amigos, creándose así un mismo corpus familiar, donde la imagen de una familia pertenece a las demás y a la de todas a una. Esta película es el álbum de una "familia global", configurando parte de la historia de los Estados Unidos.

El registro de la familia en el cine o el vídeo doméstico se representa a sí misma idealizada, sin conflictos ni dolor, como una fuente de alegría y diversión perpetua, "como si la vida fuera un largo día de verano en la playa", apunta Berliner. Lo que parece concluir es que los recuerdos, las imágenes que queremos que nos acompañen, nos reporten una alegría eterna, aunque sea impostada. En este sentido, escribe Patricia Zimmermann: "...it served to idealize and immortalize the family" (esto sirvió para idealizar e inmortalizar la familia).<sup>8</sup>

Sin embargo, Bill Viola en *The Passing* recurre a enseñar las fotografías y objetos de recuerdos con una panorámica circular en el supuesto salón de la casa de su madre. Los observa como en una instalación, todos colocados en vitrinas y estanterías. Así, Viola muestra los recuerdos que forman partes de la decoración de la casa de una persona mayor.

---

<sup>8</sup> Patricia R. Zimmermann (1995): *Reel Families: A social History of Amateur Film*, Bloomington, Indiana University Press. Pág. 47.

## 6.4 Herencia familiar y memoria archivo en Berliner

A través del juego, los niños establecen sus maneras de interactuar y entender las relaciones con los demás. En *The Passing*, aparece el hijo de Viola jugando; en *Les Glaneurs et la glaneuse*, Varda juega a coger los camiones con la mano; a Alan Berliner lo vemos jugando con su hijo y en *Nobody's Business* juega de pequeño con su padre.

Berliner va a utilizar el juego de la pelota entre los miembros de su familia como símbolo de la trasmisión generacional: una pelota que se pasan su hermana y su madre en diferentes planos montados en paralelo, en tiempos y lugares diferentes. El padre recibe esta pelota en algún momento, pero la tira fuera y no sigue el juego. Repite la misma dinámica más tarde con su sobrina, la nieta de Oscar Berliner. Sobre estas imágenes está el diálogo de Alan con su padre insistiendo en que la vinculación familiar que tiene Oscar con su nieta es la misma que tiene él con su abuelo de Polonia. El padre sigue negando la vinculación afectiva con su abuelo, porque no lo ha conocido y no lo conocerá, sin embargo, a su nieta sí la conoce y esta es la diferencia que él marca para sentirse vinculado a alguien. Al final, la pelota termina en las manos de Oscar Berliner. Alan hubiese querido que esa pelota hubiera sido lanzada hacia algún lugar como metáfora de una bomba, cayendo sobre las montañas rocosas de Utah, donde la Iglesia mormona ha creado un archivo universal construido a doscientos metros de profundidad, donde reposan documentos de todo el mundo en la Biblioteca de Historia Familiar de Salt Lake City (Utah-EEUU). Berliner para poder entrar e investigar los archivos tuvo que conseguir un permiso especial, y estuvo a punto de no introducir en la película lo que aquí grabó, dijo en nuestro encuentro. (A.B. 00:47:46 min.) Pero

su padre no tiró la pelota. No pretendía destruir nada, no le importa de dónde viene genealógicamente. Para Berliner, esta negación es sinónimo de pérdida de la memoria.

El padre le dice a Berliner que no entiende cómo todo eso que le cuenta de la genealogía tenga que ver con su biografía y el siguiente plano es un paisaje de cabezas; todos formamos parte de todos. Tampoco a sus primos les interesa el pasado de su familia, para ellos “su memoria” empieza en Estados Unidos, por lo que terminé por preguntarle si esto era una generalidad en la sociedad americana y afirmó que sí, pero no quiso profundizar más en ello.

El estudio donde trabaja Berliner es una especie de archivo multimedia de sonidos, filmes domésticos (tanto de su familia como anónimas), artículos de periódicos y revistas, álbumes de fotografías y toda clase de objetos diversos y curiosidades que ha rescatado a lo largo de los años, fragmentos de la memoria de una sociedad. Como anécdota curiosa, en varias ocasiones a Berliner se le cayeron los papeles de las carpetas-archivos al mostrarlas a la cámara. Esta situación funciona como una metáfora, pues aunque se quiera almacenar todo en la memoria o en los archivos, algo siempre se cae, se pierde. Que Berliner no acepte ninguna pérdida de memoria, le lleva a guardar y archivarlo todo obsesivamente, hasta los sentimientos. Pues comentó que guardaba las cintas de su hijo para mostrarle todo lo mucho que fue querido de pequeño.

En una carpeta negra, Berliner recoge cartas y e-mails que le ha enviado durante toda su vida su amigo Spencer Simon. “It’s my friend”, este es mi amigo, “él puede ver su vida si viene al estudio”, dice Berliner. Él se considera “el guardián de la memoria” de su familia, como en este caso parece serlo de la de su amigo. (A.B. 00:06:40 min.)

Cuando trabaja sobre un tema saca las carpetas de las estanterías a su isleta de trabajo. Las que tiene en este momento son las de la memoria, pues el proyecto sobre el que está trabajando en los últimos años es sobre el Alzheimer de su primo, poeta y profesor, Edwin Honig. Lo graba varias veces al año y va archivando el material hasta saber qué va a hacer con él. En el año 2010, presentó en Films Festival de Nueva York y en Festival Punto de Vista de Pamplona, España, un corto que pertenece a *Lost in Memory Lane, work in progress*. En el trailer del corto, Berliner, al igual que hizo con su padre, insiste en que su primo Edwin diga algo para las millones de personas que le escuchan: “Recordar para olvidar, eso es todo”, termino diciendo.

“Los archivos son la memoria”, afirma Berliner, (A.B. 00:51:43 min.) aunque creo que hay una memoria que no se sostiene desde el pasado, para dar identidad al “yo soy”, sino que se podría crear en un presente siempre nuevo. Las personas mayores tienden a ir perdiendo la memoria antes de morir, a lo mejor, y como hipótesis, esta situación podría entenderse no tanto como una enfermedad sino como parte de un proceso del ser humano antes de morir, ya que es bastante común.

La frase celebre, que se le atribuye a Joaquim María Machado de Assis (1839-1908), nos dice que “Olvidar es una necesidad. La vida es una pizarra en la que el destino, para escribir un nuevo caso, necesita apagar el caso escrito”.<sup>9</sup> Porque olvidar también es una necesidad; dejar que los recuerdos mueran, no

---

<sup>9</sup> Joaquim María Machado de Assis (1976). *Siete Cuentos*. Cláusula testamentaria. Editorial Arte y Literatura. Pág. 12. Fecha consulta: 2/4/2012. <http://es.scribd.com/doc/76682104/Machado-de-Assis-Siete-Cuentos>. Machado de Assis (1839-1908). Escritor brasileño, y uno de los grandes narradores del siglo XIX.

como algo trágico, sino para darnos paso al comienzo de otras experiencias, pues como dice Viola, “está dentro del ciclo de la vida”.

“La memoria es el pegamento de la vida” dice Berliner, y termina dirigiéndose a la cámara, al espectador en *Algo de todos*. (A.B.00:16:33 min.) Tiene miedo de perder la memoria como su padre, porque es una herencia familiar perder la memoria y se prepara para ello. Por eso muestra a su hijo las películas de familiares, para así llenar su memoria de recuerdos felices y tal vez estos archivos le servirán algún día a su hijo para enseñárselos a él cuando pierda la memoria. Berliner parece querer dejar en herencia a su hijo sus obsesiones.

Berliner le enseña a su hijo a coleccionar y a construir la memoria con cajas llenas de objetos como hace él. Los dos en diferentes momentos muestran a la cámara sus colecciones de objetos en *Algo de todos*. (A.B. 00:58:26 min.) Es una perpetua mirada hacia atrás, que le hace vivir todo su presente a través del pasado y preparar un futuro ligado al pasado.

Para él, la pérdida de la memoria le convertiría en una isla. Tiene todo sus recuerdos archivados, por ser consciente de que en algún momento puede perder la memoria, pero puede también no llegar a acordarse dónde estaban colocados. Son “sus recuerdos archivos”.

Para Agnès Varda, los archivos tienen otro significado y los utiliza en momentos concretos. Sus películas grabadas desde el presente se convertirán en archivo de su vida, siendo este material el que ha utilizado para contar su autobiografía en *Les plages d’Agnès*. También ha construido la memoria de su marido con la película *Univers de Jacques Demy* (1995), que rodó cuando aún Demy vivía. Imágenes y sonidos de archivo para construir el recuerdo de una vida, eso es lo que hace

Varda, pero sin mecerse en él como Berliner. Bill Viola solo ha utilizado imágenes de archivo y de su familia en *The Passing*, no recurre en sus obras a materiales de archivo por lo general. Esta película es la excepción de su obra hasta el momento.

Considero que es sumamente importante el uso que hacen muchos artistas del material de archivo, sobre todo del doméstico, como punto de vista histórico y etnográfico, y que al asociarlas con otras imágenes y sonidos, están interfiriendo y cuestionando la memoria colectiva. Este uso del audiovisual doméstico por parte de cineastas como Péter Forgács (n.1950), Alan Berliner (n.1956) o Ralph Arlyck (n.1940) tiene consecuencias sobre las que es necesario reflexionar, sobre el hecho de convertir unas imágenes más o menos íntimas, pensadas para ser proyectadas en la sala de estar de una casa, en una película pública. No en vano, Jonas Mekas ha reivindicado el modo doméstico como el enfoque más genuino para realizar películas, en contraposición a los moldes dominantes del cine industrial.<sup>10</sup>

Pensamiento que vendría a reforzar la idea de la autoetnografía como base de la representación etnográfica, para formar parte de la memoria colectiva dentro de la historia de la autorepresentación social. “La *autoetnografía* es una autobiografía que de alguna manera tiene en cuenta las cuestiones de identidad étnica y la cuestionan. Es interesante que se abran la puerta de las realidades autobiográficas que tiene interés etnográfico”, afirma Catherine Russell.<sup>11</sup> A su vez, el artista audiovisual observa con la cámara y reflexiona sobre

---

<sup>10</sup> Véase sobre películas domésticas: Patricia Zimmermann (1995): *Reel families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington, Indiana University Press. Y a James M. Moran (2002): *There's No Place Like Home Video*. USA, University of Minnesota Press.

<sup>11</sup> Entrevista a Catherine Russell. Apéndice 2. Pág. 193

las circunstancias sociales que le rodean como catalizador de realidades, es lo que realizan en sus trabajos Berliner, Viola y Varda, con diferentes perspectivas, con sus maneras de observar el mundo dentro de sus obras que se analizan en esta tesis.



## **El paisaje, el viaje**

La representación del paisaje ha sido tratada de diferentes formas a lo largo de la historia en la literatura, la pintura, la fotografía, la música y en el cine. Con frecuencia, la observación del paisaje para su representación va más allá de lo casual, siendo el paisaje un símbolo que trasciende lo puramente topográfico para construir metáforas de la realidad. Cuando el artista aborda el paisaje y muestra los significados posibles que hay tras él, puede activar un escenario psicológico con el que crear sensaciones en el espectador, como es el caso del audiovisual.

En esta tesis, la idea del paisaje no se refiere solo a la naturaleza, sino que se abre al concepto del entorno, del espacio como escenario de representación, convirtiéndose el paisaje en protagonista y no solo el fondo de una figura.

El viaje, dentro de este paisaje, se establece como metáfora de cambios -un encuentro con experiencias personales, con diferentes emociones en lugares y tiempos-, de movimientos y desplazamiento, como un “tránsito” hacia el conocimiento, que se va desarrollando en las películas como parte de la narrativa.

Esta representación del paisaje dentro del cine ha estado ligada a las tres grandes corrientes de pensamiento visual, como apunta Jordi Balló en su libro *Imágenes del silencio*.<sup>1</sup> Las tradiciones pictóricas china y japonesa -la humanidad se disuelve en la naturaleza-, la de los fotógrafos y pintores naturalistas americanos del XIX -el paisaje del horizonte como futuro-, y la de Europa -confrontación entre humanidad y paisaje- legado de las pinturas de E. Munch (1863-1944) o de Caspar David Friedrich (1774-1840), entre otras. Paisaje cinematográfico que revierte en un estado de ánimo; las películas de Kaige Chen (n.1952) como *Hai zi Wang*, 1989, transmiten un estado de ánimo taoísta; las películas del western americano o del *road movie*, van a la conquista del territorio; en Europa, los paisajes de Ingmar Bergman (1918-2007) y de Theo Angelopoulos (1935-2012) aparecen como un abismo, a veces melancólico y en otras ocasiones simplemente sublime, que acompañan a los personajes en la película.

En conjunción a estos pensamientos, formas de representación localizadas por continentes/culturas, hay artistas audiovisuales que los han mutado y dislocado, creando otro significado con iconos similares. Ejemplo de ello son los artistas de esta tesis. Los paisajes americanos de Bill Viola están contaminados por la mirada japonesa. El misticismo japonés y el melancólico europeo se unen en sus imágenes junto a esos paisajes americanos de carreteras en el horizonte. Estos paisajes que construye, sonoros y visuales, son los lugares por donde transita observando lo sublime<sup>2</sup>. Un paisaje del eterno retorno

---

<sup>1</sup> Jordi Balló. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Anagrama. Barcelona, 2000.

<sup>2</sup> Lo sublime como la observación romántica del paisaje entre el abismo y la fascinación. La mirada inquietante del ser humano ante el horizonte. Autores

de la humanidad. Con esa mirada mística que le caracteriza en todas sus obras, el artista utiliza el paisaje en *The Passing* como metáfora de sus estados de ánimo, con imágenes del desierto o el reflejo de las montañas en el agua. También va a la búsqueda del lugar a donde pertenecemos, tanto a través de la naturaleza como de lo urbano. Muestra el paisaje de lugares desolados e inundados entre ruinas.

Lo mismo le sucede a Agnès Varda utilizando el *road movie* como estilo fílmico, pero sin ir a la conquista del territorio, ni asumiendo el papel de heroína dentro de un lugar cercado, como lo hacían Susan Sarandon y Geena Davis en *Thelma & Louise* (1991)<sup>3</sup>, al ir huyendo de sus vidas anteriores. Y aunque el motivo en *Les glaneurs et la glaneuse* es la búsqueda, la protagonista vuelve casa, pues no hay desarraigo.

En *Nobody's Business*, Alan Berliner vincula el paisaje a lo urbano, donde la naturaleza aparece en ocasiones como retrato, tanto de su padre como de la sociedad americana. Pero no llega a ser un elemento protagonista, como en Varda o en Viola. Son imágenes que se apoyan en la voz *en off* de Berliner, aunque sí aparece el concepto de paisaje como multitudes de

---

de referencia: Robert Roseblum. *Northern Romantic Tradition Friedrich to Rothko*. Ed. Thames and Hudson. Londres, 1988; Rafael Argullol. *La atracción del abismo*. Ed. Destino. Barcelona, 2000.

<sup>3</sup> *Thelma y Louise* es una road movie de 1991 ideada y escrita por Callie Khouri, y dirigida por Ridley Scott, con Geena Davis haciendo el papel de Thelma y Susan Sarandon el de Louise. *Road movie* con las características propias de este género: una huida, un coche, la carretera, el paisaje, un arma y dos protagonistas que intentan encontrar un resquicio de libertad en unas vidas dominadas por el poder de los hombres. En este tipo de films aparecen las señas de las películas del westerns. Fecha consulta: 12/03/2012. Link tráiler: <http://youtu.be/PRr0HY9MPZ0>.

personas donde no hay horizonte, solo gentes agrupadas que parecen no tener salida. Al igual que las imágenes de archivo del combate de boxeo, gentes y gentes alrededor de dos combatientes, como el público ante la película, son retratos paisaje o paisajes de retratos. (A.B. 00:20:40 min.)

En mis documentales, he querido utilizar el sonido y la imagen como paisajes en sí mismos, el entorno, el lugar y el tiempo, la atmosfera, etc., donde había naturaleza, cosas, personas, edificios, etc. Lo importante para mí era observar los elementos dentro del cuadro de la imagen, el entorno de los lugares donde me movía y por el que las personas transitan. Mis paisajes como reflejos de los viajes, como imágenes que se construyen en cada instante y donde la imagen paisaje se multiplica en sus espacios en una sola imagen, esto es lo que me interesaba.

Entendiendo la imagen como paisaje de lo representado, cuadro de la imagen, que se construye en el encuadre, actualmente todas las cámaras y, entre ellas, con la que he realizado estos documentales, tienen un formato de grabación estándar rectangular panorámico 16:9. Sin embargo, el marco de las películas de los artistas es cuadrado, pues era el estándar en aquellos momentos, 4:3. El formato tiene importancia como marco de representación. Que hoy en día el formato de representación sea 16:9 (imitando al formato cinematográfico), hace que el espacio del encuadre que elijamos sea tomado más en cuenta. La forma en sí es paisajística, por lo tanto el entorno es muy importante a la hora de encuadrar.

En torno al audiovisual como lenguaje de representación y en este caso del paisaje, Bill Viola en su texto *Paisaje y Tiempo* (1982), escribe lo siguiente: “Mis viajes me han enseñado que siempre existe un único *lugar adecuado* en el que puede nacer a

la vida una idea, que el único esfuerzo de hacer un vídeo consiste en encontrar ese *lugar adecuado*, que el vídeo es sensible a mucho más de lo que la cámara *ve* y *oye* el micrófono, y que lo que llamamos cultura y espíritu humano pueden considerarse como expresión colectiva e interpretación de la abrumadora energía del paisaje.”<sup>4</sup> Aquí él, reflexiona sobre la importancia de elegir el lugar, la imagen que grabar de ese paisaje al que es sensible la cámara y el ojo. Viola concibe el vídeo, por extensión el medio audiovisual, como el instrumento idóneo para retratar un paisaje.

### 7.1 El vehículo, el tránsito

El coche ha sido un motivo visual muy utilizado en el cine americano y, en concreto, en las *road-movies*, como heredero de los *westerns* clásicos, como acción individual sin fronteras y relacionados con la generación *beat*; “la carretera es la vida”, afirma el protagonista de la novela *En el camino*, de Jack Kerouac <sup>5</sup>. Es la reivindicación de la pureza de la carretera, la consciencia de que cualquier carretera lleva al más allá, el placer de cruzar la frontera, de dejar atrás el mundo anterior.

---

<sup>4</sup> Bill Viola (1982): *Paisaje y Tiempo*. Fecha consulta 08/06/2011: [http://www.quadernsdigitals.net/datos\\_web/hemeroteca/r\\_32/nr\\_339/a\\_4356/4356.html](http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_32/nr_339/a_4356/4356.html).

<sup>5</sup> Jack Kerouac. *En el camino*. Anagrama. Barcelona. 1989. Pág. 252. “ *Nuestro maltrecho equipaje volvió a amontonarse en la acera; todavía nos quedaba mucho camino. Pero no nos importaba: la carretera es la vida*”. *En el camino (On the Road)* de 1951. *Novela* en parte autobiográfica escrita como un monólogo interior y está basada en los viajes que Kerouac y sus amigos hicieron por los Estados Unidos y México entre 1947 y 1950 y contribuyó a la mitificación de la ruta 66.1.

En mis viajes hacia los artistas que he entrevistado para esta tesis, utilicé diferentes vehículos: el avión, el coche y el metro. Estos aparecen en las películas como parte del desplazamiento entre lugares. Con ellos doy entrada y salida a los viajes. Por ejemplo, el plano de avión con el que termina el primer encuentro con Bill Viola en Barcelona se une al sonido y la imagen del coche en la calle de Nueva York, antes de entrar en la Galería James Cohan (B.V. 00:45:53 min.). El metro, tren subterráneo en las grandes ciudades de Nueva York o París, forma arterias subterráneas y paisajes cotidianos, ya que la mayoría de la población lo utiliza a diario para ir a trabajar. Cuando este tren sale a la superficie nos deja ver la ciudad, y una naturaleza que parece se hubiera incrustado entre los edificios. Los planos de mis documentales transcurren en la observación de estos paisajes, como en la escena exterior de *travelling* en el metro de Nueva York, donde la imagen y el sonido construyen un paisaje exterior húmedo y gris, con la ciudad de fondo y delante el río. Todo este escenario queda enmarcado por los hierros del puente donde transita el metro, junto a los coches que se movían en la otra dirección. Este plano exterior de un paisaje lo utilizo como tiempo de pausa y contemplación a lo que rodea nuestro encuentro con Bill Viola. (B.V. 00:58:52 min.)

Mirando las creaciones de nuestros artistas, observamos cómo en *The Passing* el coche aparece como uno de los elementos principales del paisaje, metáfora del tránsito de las almas. Las luces y sonidos en la carretera del desierto parecieran naves que atraviesan el paisaje de la noche, junto a los sonidos de la noche. Coches en tránsito, luces que van y vienen por una autopista. “Los bebés vienen y otras personas se van”, dice Viola. Él, utiliza un plano general para mostrar la línea del

horizonte, los coches en el umbral entre los dos espacios, el cielo y la tierra.

Los coches se mueven por arterias de carreteras dentro de las ciudades y de los territorios, donde circulamos dentro de unas normas, escena exterior que utilizo en mi documental *Tiempos del tránsito*, con un guardia marcando el ritmo del tráfico, que se contrapone al comentario de Viola sobre la toma de decisiones de ir en una dirección u otra, pues la mayoría de las veces la sociedad marca férreamente las pautas de conducta del individuo, donde no parece haber lugar para la toma de decisiones. No eliges, el camino está marcado, “¡es por donde se debe transitar!”. (B.V. 00:57:07 min.)

El coche es también un juguete que suelen tener los niños. Viola lo introduce en *The Passing* como los juguetes de su hijo Blake. Los tiene colocados en su mesilla del cuarto como en un parking. En esta escena, el niño termina eligiendo uno. El niño a través del juego y con los juguetes, conecta con las formas de representación de la sociedad y las imita, como he comentado en el capítulo anterior. Para Viola lo que hace su hijo es aprendizaje, “tiene que elegir” (B.V. 01:13:05 min.).<sup>6</sup> Agnès Varda también utiliza el juego en *Les glaneurs et la glaneuse*, intenta coger los camiones de la carretera como si fueran juguetes dentro del paisaje. Aun siendo una mujer mayor, parece mostrarnos así la necesidad del juego en la

---

<sup>6</sup> El juego y los juguetes les van a servir a muchos artistas en sus creaciones, como por ejemplo, a Sadie Benning en su vídeo *A Place Called Lovely* (1991). Utiliza un coche de juguete y una mesa de su habitación para escenificar lo que vivió siendo niña, cuando un hombre desconocido la invitó a subir a su coche de adulto contra su voluntad, representando el paisaje urbano en imágenes a través de los juguetes y con sonidos de la calle. Desarrollo este tema en el artículo *Un lugar llamado encantador* del libro *Imágenes de la violencia en el Arte Contemporáneo*. Valeriano Bozal (ed.). La Balsa de la Medusa. A.Machado Libros, Madrid, 2005.

cotidianidad de la vida. Entendiendo el juego desde una perspectiva de reflexión creativa y así despojar a la realidad de su dureza objetiva. Una forma de percibir. “La vida es juego”, podríamos decir.<sup>7</sup>

Atravesando Francia de norte a sur, Varda va descubriendo a los espigadores de hoy, tanto en el campo como en la ciudad. A diferencia de Viola, y sin tratar la imagen de lo que capta la cámara, ella está dentro del coche filmando durante el día y la noche, donde la luz está presente y la realidad es palpable en colores. *Les glaneurs et la glaneuse* es un *road movie*, un tiempo de “tránsito” entre lugares e historias entre personas, tiempo de búsqueda y no de pérdida, porque Varda siempre vuelve a casa después de cada viaje para recapitular y seguir reflexionando sobre lo grabado con su cámara.

En *Nobody's Business*, de Alan Berliner, el coche aparece como un elemento más dentro de las imágenes familiares de los años 50, ya que ha sido el símbolo del “bienestar” en nuestra sociedad. También dentro de esas imágenes familiares, aparecen él y su hermana en un cochecito de feria, mientras que durante nuestra grabación en la casa de Berliner, insta a su hijo a enseñarnos sus juguetes, aunque en ningún momento nos enseñó un coche. Seguramente lo tiene, como cualquier niño, pero creo que no se le ocurrió enseñarlo porque su padre le marcaba la elección de los juguetes que debía enseñar a la cámara.

---

<sup>7</sup> Hago un juego cambiando la palabra “juego” por “sueño” del título de la obra *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, donde el tema central es la libertad frente al destino.

## 7.2 La naturaleza en el paisaje

La naturaleza ha sido el escenario por excelencia del paisaje, pero el paisaje no es tan solo la naturaleza, son espacios compuesto tanto por la naturaleza como por lo urbano; territorios, lugares y espacios, entorno en los que habitamos.

La representación del paisaje tienen una constante presencia en las películas de Viola, Berliner y Varda, pues es un de los elemento sobre el que se apoyan sus narrativas. La naturaleza y lo urbano están conviviendo dentro de los paisajes que crean estos artistas. Bill Viola establece otra conexión más con la naturaleza cercana a la construcción del paisaje romántico. El paisaje como el escenario en que está representada la tensión, a menudo dramática, entre la naturaleza y el espíritu humano. Silencioso y carente de figuras humanas, a través de él, el artista hace presente la amenaza que la naturaleza oculta y simultáneamente ansía reencontrar en la naturaleza su identidad, en esa infinitud que aparece como abismo deseado e inalcanzable.

Este tipo de contemplación de la naturaleza también lo tenemos representado en el cine, siendo un ejemplo de ello el cine de Aleksandr Sokurov. Destaca su película *Madre e hijo*, ya que sus paisajes de la naturaleza recrean hasta la saciedad las pinturas de Turner, donde estos dos personajes pasean como elementos insignificantes dentro de ella para buscar su lugar. O como en el final de *Landscape in the Mist*, de Theodoros Angelopoulos, los dos niños protagonistas atraviesan un territorio inundado de niebla queriendo encontrar el árbol hacia el que corren y se abrazan.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *Madre e hijo*, 1997, de Aleksandr Sokurov. Alemania, Rusia. Duración 73 min. Fecha consulta: 26/11/2011; Link secuencia:

Los árboles son otro de los elementos constantes en la obra de Viola. Representan la constitución del ser humano como individuo. La raíz como lugar de donde venimos, invisibles a nuestros ojos, pero a donde pertenecemos. Tal y como dice Viola: “nuestros maestros, nuestros padres, etc. Las ramas son hacia donde nos proyectamos y crecemos”. Considera que los artistas deben mirar al pasado como los árboles a sus raíces, “esto permite mantenerte y extenderte, estar mirando al futuro sin reconocer tus raíces no lleva ningún lugar”. (B.V. 01:18:23 min.)

Los árboles en *The Passing* aparecen solos o al lado de edificios, coexistiendo dentro del paisaje urbano observados desde una soledad mística. En *Tiempos del tránsito* elijo el plano de un árbol solo en medio del tráfico y los rascacielos de Nueva York, para dar respuesta a los comentarios de Viola como metáfora del complejo crecimiento que desarrolla un individuo dentro de una sociedad. Las ramas de este árbol tendrían que llegar hasta el *skyline* para tener luz, o derribar lo que le rodea con sus raíces desde lo invisible para poder subsistir. (B.V. 01:18:40 min)

Viola asemeja la ramificación de los árboles como la que se establece con internet, donde todos estamos conectados: “esta red es como los árboles, como es el universo, como es el sistema sanguíneo, como cuando miras desde un avión la tierra

---

<http://youtu.be/V36G6aSRqVw>.

*Landscape in the Mist*, 1988, de Theodoros Angelopoulos. Grecia, Francia, Italia. Duración 126 min. Fecha consulta: 23/11/2011: Link secuencia: <http://youtu.be/gOCc6mORBG0>.

con sus ríos. Son ramificaciones que responden al mismo sistema universal, el cosmos.” (B.V. 01:17:50 min.)

Aquí también utilizo el paisaje exterior de Barcelona con la imagen de una red vertical en la playa, donde niños y niñas intentan moverse por ella, unida a la voz *en off* de Viola comentando que estamos en un momento esencial de aprendizaje sobre un nuevo medio, una red de comunicación que hay que saber utilizar, es la práctica la que nos llevará a desarrollar el conocimiento de la misma, ya que las anteriores generaciones no crecieron con ella.

La ciudad es también un conjunto de arterias, llena de ramificaciones por donde circulan las gentes, los coches, etc. Plano general de la ciudad donde la noche cubre a Barcelona. Los árboles y la vegetación en la base del encuadre, una espesura oscura de donde parece nacer la imagen y el sonido. (B.V. 00:45:46 min.)

La contemplación de la naturaleza en lo urbano, en la mayoría de los casos, es un paisaje de árboles en las calles o parques, pequeños oasis de las ciudades. Por lo que, he querido recurrir a este tipo de paisaje, con una panorámica circular que discurre entre Central Park Street hasta el Central Park donde la vegetación termina siendo una imagen contaminada por los sonidos de la ciudad. (B.V. 01:16:13 min.)

En *Nobody's Business*, Berliner utiliza el árbol como símbolo de la genealogía familiar y de la humanidad, explicaciones a las que su padre es escéptico. Es la imagen y símbolo de dónde viene su familia, y a la que todos los humanos pertenecemos, sinónimo del tronco común de la humanidad. La imagen de archivo de un árbol en medio de un terreno árido, sin nada ni nadie alrededor, es el retrato de su padre. “El padre es una isla metafóricamente”, dice Berliner, al que no va nadie. (A.B. 00:24:25 min.) Similitud que también quiero llevar a ese árbol

que aparece en medio de rascacielos y coches, aprisionado y a su vez aislado en *Tiempos del tránsito*. (B.V. 01:19:00 min.)

Ese árbol solitario es el que también retrata Angelopoulos en *Landscape in the Mist*, que ya hemos citado, y al que terminan abrazándose los dos niños, nos sirve aquí como la metáfora perfecta de lo que significo *Nobody's Business* en la vida de Oscar Berliner, pues fue la vía de acceso para que la gente se “abrazara” a él.

En *Algo de todos*, Berliner y su hijo están por la ciudad rodeados de un paisaje urbano con coches y asfalto, donde la naturaleza está contenida en recintos. La improvisación que, por lo general, ofrece la naturaleza está controlada en la ciudad.

Su hijo colecciona hojas de árboles y trozos de madera, naturaleza muerta en imágenes que forman parte de los archivos que también colecciona el padre en su estudio.

Agnés Varda interacciona con los árboles cogiendo sus frutos y comiéndoselos en *Les glaneurs et la glaneuse*; la naturaleza forma parte de su viaje. En mi documental *Espigando a una espigadora*, ella está dentro del patio rodeada de plantas y hablando acerca de cuando sembró sus árboles y sus buganvillas, y los que poda con sus tijeras. Este patio es su paisaje, donde ha pasado la mayor parte de su vida con su familia, es el espacio al que mira cuando trabaja, es la naturaleza de lo que ha sembrado y el que aún sigue creciendo. (A.V. 01:17:57 min.)

Varda espiga los paisajes con su cámara desde el presente. Nos hace observar el uso del territorio como el campo generador de alimentos para el consumo social. Los alimentos que da este paisaje, como la patata, a la que comemos o desechamos, le sirven para hablar del sistema en el que rechazamos lo que no debe ser consumido, por una cuestión de formas y tamaños.

De la misma manera, las personas son rechazadas dependiendo de su aspecto físico o rendimiento intelectual.

Ella adopta el personaje del alimento que destaca de esos paisajes que retrata, y se convierte en “Madame Patata” para identificarse con los “frutos” marginados.

### 7.3 El agua

El agua es uno de los cinco elementos básicos de la vida, es un medio de riqueza para el asentamiento de una población. Nosotros somos agua en la mayor parte de nuestro cuerpo y vivimos en “el planeta de las aguas”. Es la imagen simbólica de las emociones. Las religiones también han dado importancia al agua como símbolo. En el evangelio de San Juan<sup>9</sup> aparece como elemento creador, también como símbolo de la fertilidad, de la maternidad y purificadora para la iniciación cristiana.

En Nueva York, hablamos con Bill Viola del momento de revelación de la vida y la muerte cuando él tenía siete años, pues estuvo a punto de ahogarse antes de que su tío le sacara del agua. “Fue un momento de peligro y de calma al mismo tiempo. El agua como elemento creador y destructor al mismo tiempo”. En *The Passing* representa esta escena como un estado psicológico del durmiente donde no puede respirar, al estar ahogándose en las emociones. (B.V. 00:51:35 min.)

Viola, en Barcelona, cuando comprueba si el sonido entra bien por el micrófono, comienza a echar agua de la botella al vaso. Ese agua que luego bebe en *Tiempos del tránsito* lo edito junto

---

<sup>9</sup> Evangelio de San Juan. *Nuevo testamento*. Capítulo 1:27 (El Bautismo).

al sonido del movimiento del mar en la playa, con lo que quiero representar la fuerza del agua como uno de los principales elementos con los que trabaja en su obra y de sus revelaciones. Como cuando describe entusiasmado que al salir del velatorio de su madre, encontró un televisor en medio de un riachuelo, con el agua fluyendo y rodeando al aparato. “Thanks you, God!”, terminó diciendo. (B.V. 00:11:29 min.) Su casa virtual, escenificada en *The Passing*, está debajo del agua. “Dentro del agua porque está dentro de nosotros, es nuestra casa de las emociones”, en palabras de Viola. El agua simboliza el inconsciente, que es donde nuestro hogar se entreteje y el que parece necesitar ser escuchado. Y este agua es también la que bebe el durmiente en *The Passing* para calmar la agitación de sus sueños.

El agua va a aparecer varias veces en *Nobody's Business*. Berliner busca sus ancestros en un viaje a través del océano para llegar a Europa. La ruptura del hogar con el divorcio de sus padres, la casa se cae al agua, un agua que se ha metido en la tierra, un tsunami que destrozará lo establecido y construido por el hombre.

Dentro de esas imágenes domésticas archivadas, Berliner elige algunas en las que su familia está en una piscina cuando el era pequeño, pero donde cada uno dentro del entorno del agua está por su lado: él nadando, su padre tirando una pelota, su hermana jugando y su madre por otro lado, también nadando. Con este paisaje familiar en el agua parece describir el lugar donde las emociones de la familia no están unidas, lo que llevara más tarde a la ruptura familiar, donde la casa, como he mencionado antes, terminará también por caerse y destruirse por el agua, las emociones.

En *Les glaneurs et la glaneuse*, el agua para Agnès Varda es un paisaje más donde espigar, es el mar con sus frutos marinos y es el que llega a sus playas en *Les plages d'Agnès*, o es que con sus goteras dibujan paisajes en el techo de su casa. En otro momento, Agnès navega con un velero por el Sena de París y va contando como de pequeña estuvo con su familia viviendo en un barco durante una temporada. Este agua en la que navega y en la que se refleja, es ella misma.

La superficie del agua, dependiendo del tipo de luz y del fondo de esta, a veces es espejo y a veces cristal, reflejando su entorno o uniendo los dos. Es “la superficie, una fina capa que crea un espacio de conexión: lo de dentro y lo de fuera”, dice Viola, es el lugar de la conexión de los mundos. (B.V. 00:56:07 min.) También es un “umbral”, el umbral de Walter Benjamin como lugar del conocimiento donde hay que vivir. Benjamin hacia 1929, en *La dialéctica en suspenso*<sup>10</sup>, hablaba de alcanzar el umbral del despertar entre la visión del surrealismo, mundo onírico, con el de la vigilia. Ese umbral donde conviven los dos mundos, la fina capa de la superficie del agua; es el “umbral” por donde transita el universo, como diría Viola. O como el lugar de percepción al que también se refiere en Silverman titulado a su libro *El umbral del mundo visible* y donde cita a Jean-Louis Baudry afirmando que el espectador se identifica con la cámara, por lo que, aquí, la pantalla sería un umbral que da acceso a una visión aparentemente invisible. Silverman complejiza las relaciones entre el ojo y la cámara, y señala el papel que juega el espectador a la hora de hacer suyas las imágenes que mira.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin . *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. ARCIS-LOM, Santiago de Chile. 1996.

<sup>11</sup> Silverman Kaja (2009). *El umbral del mundo visible*. Madrid, Akal. Pág.135.

En *Tiempos del tránsito* hay dos escenas, editadas en paralelo, la escena del metro de Nueva York y la de los reflejos en el agua en *The Passing*. El cristal suele actuar como membrana de separación de dos espacios, paisajes con una misma unidad temporal. Es igual a esa fina capa de la superficie del agua que refleja o que deja pasar las dos imágenes de los dos lugares dependiendo de la intensidad de la luz, como describe Viola. Esa fina capa está en muchos lugares que nos rodean en lo cotidiano. (B.V. 00:55:47 min.) La fina membrana es la que utiliza en muchos de sus videos, y también en *Bodies of Light*. Los personajes vienen de un espacio en blanco y negro, y la atraviesan entrando a la vida, la luz rebota sobre sus cuerpos y les da color.

“Esta agua” toca la cámara en *Tiempos del tránsito*, en un plano a ras de suelo sobre las piedras en Nueva York, encuadrando el paisaje del río entre Brooklyn y la Gran manzana con la ciudad al fondo. El agua que se movía en pequeños oleajes, llega a tocar el objetivo y se levanta salpicada de gotas mirando al sol. (B.V. 01:20:45 min.) Este plano lo he editado junto al de *The Passing* en el que su hijo va andando dentro del agua. Viola saca esa cámara a la superficie, nos deja observar el paisaje de la playa y vuelve a entrar en el agua. La observación de estos dos mundos unidos por el movimiento de la cámara vuelve a hablar Viola de los dos paisajes donde transitamos en la vida.

El final de *The Passing* es de nuevo el cuerpo del durmiente, pero esta vez Viola está pegado a la tierra del fondo del agua cerca de la superficie. La cámara se va alejando con un *travelling* frontal, “It’s the wounded Soul, after the mother died” (Esto es el alma herida, después de que la madre murió.) (B.V. 01:22:38 min.). Es el cuerpo del alma que necesita refugiarse en el agua.

## 7.4 Los espejos en el paisaje

En la película de *Les plages d'Agnès* los espejos retratan al equipo de rodaje, y a su vez estos espejos retrata al mar en fragmentos. Espejos colocados a modo de instalación en la playa. Donde parece intuirse que la idea de paisaje y el retrato forman parte de lo mismo.

Los espejos retratan al paisaje. Esta idea del paisaje y de su captura, es similar a la obra que *Perejaume* realizó con *Postaler* (1984). Reflejaba imágenes de diferentes paisajes, bosques, montañas, capturadas por unos espejos en formato postal. Esta intervención en la naturaleza reflexiona sobre la construcción del paisaje, representación fragmentada como retratos de un lugar. En *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986) también Bill Viola mira a estos lugares de la naturaleza, donde intenta encontrarse a si mismo, en los paisajes: con sus imágenes y sonidos, adonde pertenece dentro de la naturaleza como espejo del alma. También Viola utiliza en *The Passing* la superficie del agua como espejo del paisaje con sus montañas y las ruinas que ha devastado el mismo agua. (B.V. 00:54:17 min.)

En París, Varda durante la grabación del documental, mandó al cámara salir fuera a la calle para filmar el escaparate de la sala de montaje. Este cristal actuaba como membrana dejando ver un interior, de lo que ella quiere hacer público, y a su vez reflejaba el exterior, lo que daba como resultado una imagen-intersección donde los mundos visibles se unen.

En *Espigando a una espigadora* a este plano del escaparate le sigue el del interior de una cafetería de París, en donde también se crea un escenario similar, aunque en este caso, el plano se divide en partes: un cristal que refleja la calle, edificios, árboles, y al otro lado de la imagen, la parte interior de la cafetería. En este lugar, como una única imagen, los

camareros transitan por los dos espacios aparentemente divididos, pasando de “lo real” a “lo reflejado” y viceversa. Creando de este tránsito un lugar común de realidades paralelas. (A.V. 00:33:32 min.)

Estos reflejos que aparecen como atisbos de esa fina capa del universo a la que se refiere Viola, y que puede estar en cualquier lugar de nuestra cotidianidad, parecen abrir nuevas percepciones donde transitan realidades paralelas.

## El sonido y la voz

”(Todavía) se sigue diciendo “ver” una película o una emisión, ignorando la modificación introducida por la banda sonora. O bien se considera suficiente un esquema auditivo. Asistir a un espectáculo audiovisual vendría a ser en definitiva ver las imágenes más oír los sonidos, permaneciendo dócilmente cada percepción en su lugar. Pero realmente, una percepción influye a la otra y la transforma: no se *ve* lo mismo cuando se oye; no se *oye* lo mismo cuando se ve.”, dice Michel Chion.<sup>1</sup>

Cuando reflexiona Chion, sobre la distinción entre el cine mudo y el cine sonoro, basándose en la *imagen muda* y la *imagen parlante*, plantea que la *imagen muda* interacciona la imagen con la vista, puesto que se trata de un film leído, que va acompañado de una música en busca de la misma finalidad que la imagen. Mientras que la *imagen parlante* es capaz de transmitir el concepto vivo que desborda la imagen visual sin prescindir de ella. Aquí Chion quiere hacer sobresalir el hecho de que el sonido ya no está supeditado a la imagen sino que, y sin prescindir de ella, desborda la imagen para convertirse en audiovisual. Entorno a lo dicho, es interesante traer a relación

---

<sup>1</sup> Michel Chion (1993): *La audiovisión*. Barcelona, Paidós. Pág. 11

el célebre aforismo de Bresson<sup>2</sup> en el plantea que el cine sonoro ha aportado el silencio, ya que son necesarios los ruidos y voces para que su ausencia evidencie lo que se llama silencio,<sup>3</sup> mientras que el cine mudo sugería ruidos. Reflexión que hacer tomar nuevamente el sonido como algo fundamental que enriquece nuestra percepción, completando la representación de la imagen en movimiento.

Sabemos que el sonido forma parte en cualquier momento de nuestra vida, esas *ondas elásticas*<sup>4</sup> están siempre presente, pero nuestra cultura de la imagen ha desdeñado la *escucha* a través del oído aun siendo el primer sentido que nuestro cuerpo despierta en el vientre de la madre antes de nacer, y el último sentido que se pierde antes de morir.

Cualquier circunstancia está envuelta en sonido, una imagen está envuelta por el sonido ambiente del lugar que la contiene, y si la misma imagen lo percibiéramos con otro sonido diferente al que lo hemos visto antes, la sensación y el significado cambia. Y en el audiovisual ocurre lo mismo. Generalmente, el sonido esta sincronizado con la imagen, y todo sonido que sea *acusmático* -no se ve la fuente del sonido- “no tiene encuadre”; no tiene justo ese marco que lo contenga como a la imagen en el cine. Así, por ejemplo, si suena un móvil en una sala de cine, y dentro de la imagen de la pantalla no vemos la fuente de este sonido, el espectador puede pensar que es de alguien de la sala, y más tarde ver que proviene de la

---

<sup>2</sup> Robert Bresson (1979): *Notas sobre el cinematógrafo*. México, Biblioteca Era.

<sup>3</sup> Véase sobre el silencio la entrevista a Michel Chion. Apéndice 2. Pág. 222.

<sup>4</sup> El sonido, en física, es cualquier fenómeno que involucre la propagación en forma de ondas elásticas (sean audibles o no), generalmente a través de un fluido (u otro medio elástico) que esté generando el movimiento vibratorio de un cuerpo.

película al visualizar la fuente del sonido.<sup>5</sup> Este planteamiento de oír un sonido y no ubicarlo, alimenta el imaginario del espectador. Lo mismo le puede ocurrir al oír una voz *no diegética*<sup>6</sup>. También hay voces que sí oímos sin saber quienes son, no se nos muestra su rostro. A estas voces sin rostro Michel Chion les otorga un nombre: *acusmaseses*, o personas que nos hablan sin estar en la imagen. “Son también voces que aparecen continuamente en nuestra vida cotidiana en la radio, en el metro, por teléfono, son sombras parlantes a las que todavía no hemos visto su rostro”.<sup>7</sup>

Quiero aportar algo más acerca de esta reflexión que Chion plantea, pues omite algo importante cuando habla de los *seres acusmáticos*: cuando oímos una voz sin ver el rostro, inmediatamente o al cabo de un momento, hemos imaginado el rostro de quien nos habla, hemos construido su retrato, a través de los matices que inspira su voz. De tal manera, que si viéramos más tarde al *acusmaseser* nos sorprendería, tanto por el parecido que hemos creado como por lo diferente que es a lo que habíamos imaginado. Creamos imágenes a partir de lo que percibimos por los sentidos o a través de las ideas. Y también ponemos sonidos a las imágenes que vemos, y olores y gusto a través de la *sinestesia*. Son éstas experiencias de los sentidos que invocan a la metáfora de lo real.

---

<sup>5</sup> Véase sobre el marco del sonido la entrevista a Michel Chion. Apéndice 2. Pág. 213-214.

<sup>4</sup> Sonido *no diegético*, es el sonido que oímos y que su fuente no está dentro de la imagen que vemos. Este sonido puede además no pertenecer al contexto de lo que vemos en la película.

<sup>7</sup> Michel Chion (2004): *La voz en el cine*. Madrid, Cátedra. Pág.29-41.

El cine, la televisión, el video ha sido mayoritariamente *voco y verbocentrista*, pues la voz destaca como centro entre los demás sonidos, ya que el ser humano en su cotidianidad también lo es, entonces las voces conformarían un primer plano sobre lo que *audiovemos*.<sup>8</sup> También el videoarte en sus comienzos ha buscado la experimentación del soporte entorno a la voz y a la palabra. El artista que más ha representado este tipo de trabajo *verbocentrista* ha sido Gary Hill -en *Black, White, Text* (1980)<sup>9</sup>, *Meditations* (1986)<sup>10</sup>, *Wall Piece* (2000)<sup>11</sup>-, aunque también ha trabajado entorno al sonido, al ruido, sin voz ni palabras, modelando con ello imagen -*Electronic linguistic* (1978)-. Y artistas como el mismo Bill Viola también experimento con la voz sin palabras -*The Space Between the Teeth* (1974)<sup>12</sup>- o las video-performance de Marina Abramovic -*Uly&Abramovic: AAA AAA* (1978), *Art Must Be Beautiful* (1975)- y las de Vito Aconcci -*Theme Song* (1973)-, ambos han utilizado la voz y la palabra como elemento básico en sus trabajos. La voz parece ser guía dentro del ensayo audiovisual, una voz que marca el camino entre las imágenes y los sonidos, y esa voz, según la ha descrito Pascual Bonitzer, es un residuo, ya que aparece cuando se exhala durante la respiración.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Hago alusión el título del libro de Michel Chion, *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós. Barcelona. 1998; para resaltar este carácter perceptivo de los sentidos unidos.

<sup>9</sup> *Black, White, Text* (1980) <http://youtu.be/bg1O3NcPwBg>

<sup>10</sup> *Meditations* (1986) <http://youtu.be/23njMQx0UuQ>

<sup>11</sup> *Wall Piece* (2000) <http://youtu.be/bHSEzNZ1OdA>

<sup>12</sup> *The Space Between the Teeth* (1974) <http://youtu.be/Ux0NMWDpiXw>

<sup>13</sup> Cita consultada en el artículo de Karl Sierek : *Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo filmico*, en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, (2007). Pág. 176.

Para los artistas de esta tesis, el cuidado del audio, el sonido, es fundamental en sus audiovisuales. En *The Passing* hay voces, pero no se entienden las palabras, están distorsionadas, tratadas. Bill Viola las trata como campo sonoro que envuelve a las imágenes codificadas dentro de un sueño. Siendo la respiración con su inhalación y exhalación, la que crea el ritmo de la película. Alan Berliner construye sus audiovisuales en un diálogo permanente entre el sonido y la imagen. En *Nobody's Business* el sonido, de ruidos y voces, son los que marcan el ritmo de su montaje ya que la conversación/pelea con su padre es el eje. Y en Agnès Varda es su voz *en off* la que nos guía en primera persona junto a los diálogos con los espigadores. Siendo la única de los tres que introduce música, específicamente creada para la película.

En mis documentales, he tenido muy presente los planos como continentes de los sonidos y de las imágenes, estando el sonido *diegético*<sup>14</sup> presente en la mayor parte de las películas, ya que el ritmo de las películas está en los diálogos, las voces, las palabras de Viola, Berliner y Varda. Voces que aumentan su riqueza por los matices fonéticos de los diferentes idiomas que se escuchan: inglés, francés y español.

## 8.1 Con Agnès Varda

*Espigando a una espigadora* comienza con el sonido de la radio de un taxi y la imagen en *negro*, siguiéndole la escena del aeropuerto y del avión junto al sonido ambiente y las voces de la azafata y del azafato; todos los sonidos que aparecen hasta

---

<sup>14</sup> El sonido es diegético cuando la fuente del sonido que oímos está en la imagen que vemos.

llegar al encuentro con Varda son *acusmáticos*<sup>15</sup>. Me interesa este tipo de sonidos para crear fisuras en la percepción del espectador para la recreación en su mente generando nuevas imágenes que acompañan a las que ve, lo que deja espacios abiertos para la magia del audiovisual.

Más tarde, entre los reflejos de un cristal se ve a Agnès Varda al fondo, el sonido sigue sin pertenecer a la imagen que vemos, su voz está *fuera de campo*, el tiempo del sonido y la imagen no corresponden, hasta que llegamos a la imagen de Varda sincronizada con la imagen al cabo de un momento. Esta relación de las imágenes donde una se adentra en la otra siendo el sonido de una de ellas el que arrastra a la otra por *encabalgamiento*, el sonido en esta situación construye nuevos referentes, hace que se expanda el imaginario del espectador, más que dejar en todo momento la relación obvia de la sincronía imagen-sonido, pues me interesa el hecho de sugerir como forma de creación en el arte.

Forma que he desarrollado en gran parte de las escenas exteriores de París en la película.

Sabido es que las obras de Agnès Varda se caracteriza por la presencia de su voz *en off*, es la narradora, y como tal un *acusmático*, esto implica que hay esa distancia de la narradora con las demás de la película, pues es “la que lo ve todo y su palabra es como la de Dios”, diría Chion. Aunque ella parece *desacusmatizarse*, por el simple hecho de acabar por mostrarse en la pantalla, tanto en *Les glaneurs et la glaneuse* como en *Les plages d’Agnès*. pues se involucra en la historia como otro personaje y entra en el terreno de los seres humanos, pero más allá de lo expuesto, considero que en *Les glaneurs et la glaneuse*

---

<sup>15</sup> Sonido Acusmático es el sonido que oímos y que su fuente no está dentro de la imagen que vemos en la pantalla.

ella se desdobra en dos personajes, uno como narradora, una acusmase, y el otro como una performer, en diálogo con los espigadores. Su voz por lo tanto, aparece representando dos personajes.

Su voz casi siempre está llena de palabras, palabras que utiliza para dirigir al espectador en la imagen y sobre las que necesita depositar sus emociones. “La voz coge de la mano a la imagen y camina hacia fuera, hacia extensiones inconcebibles, invisibles”, dice Karl Sierek<sup>16</sup>

Varda comienza su documental buscando la definición de la palabra *Glaneur*, título y tema de su película. Palabra que el diccionario Larousse asocia a unas imágenes, ilustraciones que acompañan a las palabras y que parecen compartir sus significados. También, Varda va a ir al encuentro de ellas.

Otro de los elementos sonoros que introduce en la película es la música, la que utiliza en ciertas situaciones como en los viajes en coche o bajo su voz *en off*. Esta música la crea un amigo suyo compositor para sus películas. En *Les glaneurs et la glaneuse* aparece un elemento nuevo musical: el *Rap*, que además tiene como centro la palabra. Canción principal de la película que introduce en los planos del mercado de París, y donde Varda también canta sobre el desecho de la sociedad de consumo y la precariedad en la que vive la gente. Llama la atención que esta mujer de ochenta años tenga tanta frescura para utilizar registros y formulas contemporáneas. El *Rap* es un estilo musical que apareció en las calles de Nueva York como poesía callejera musical de temas sociales.<sup>17</sup> Paralelismo

---

<sup>16</sup> En la *Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo filmico*, en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, (2007). Pág. 180.

<sup>17</sup> El rap (también conocido en inglés como *emceeing*) es un tipo de Sprechgesang o recitación rítmica de rimas, juegos de palabras y poesía surgido

perfecto donde la música acompaña a las palabras, para dárselas a los que no la tienen, a los marginados. Varda a todas las personas que entrevista y retrata tienen la palabra, e incluso los abogados como representantes de la ley.

Esta forma de Varda de entrar en la palabra, me ha empujado a que también yo lo hiciera. A modo de rótulo y a pié de imagen, aparece la voz silenciosa de una narradora. De esta manera intervengo en unas escenas intentando que el espectador dirija su mirada hacia lo que me interesa: los reflejos en el escaparate de su productora y en la cafetería de París (A.V. 00:33:21 min.), en su casa ante al reloj sin agujas (A.V. 00:43:40 min.) y en el cementerio en Montparnasse (A.V. 01:20:24 min.).

La *voz texto* semejante a como se utilizó en el mal llamado *cine mudo* -dice Chion- debería de llamarse *cine sordo*<sup>18</sup>, pues los actores hablaban pero el cine no escucha. Antes en el “cine sordo” los diálogos se escribían en rótulos y aparecían entre las imágenes. Ahora en mi documental *Espigando a una espigadora* he superpuesto palabras escritas sobre imágenes, las palabras que son reflexiones y recuerdos, que parecen obligar al espectador a oír su propia voz al leer para sí, siendo las palabras de otros las que terminan resonando en su imaginación, pues como subraya Bajtin, “el ser humano (en todas sus manifestaciones vitales) se exterioriza e ilumina completamente a través de la palabra”.<sup>19</sup>

---

a mediados del siglo XX entre la comunidad negra de los Estados Unidos. Es uno de los cuatro pilares fundamentales de la cultura hip hop.

<sup>18</sup> Michel Chion (2004). *La voz en el cine*. Madrid, Catedra. Pág. 19-22

<sup>19</sup> Cita consultada en el artículo de Karl Sierck : *Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo filmico*, en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, (2007). Pág. 182.

“Le chat, c’est ma vie” (el gato, es mi vida), dice Agnès Varda en *Espigando a una espigadora*. Su gata *nene* sube por una estantería hasta el plafón del techo, escena narrada por Varda con su voz *fuera de campo*. Aquí, se vuelve a poner de manifiesto la potencialidad de su voz y su capacidad para crear de algo simple y habitual en la vida de un gato, algo expectante y anodino (A.V. 00:06:02 min.). Es su forma de ser, y parece como si su persona estuviera llena de palabras que quieren salir para narrar y describir en todo momento sus improvisados pensamientos. Esto mismo, lo materializó en una instalación-performance que realizó para la Bienal de Venecia de 2003. Ella se caracterizó como “Madame patate”. Con un traje de patata sonoro, *lleno de palabras* que hablaba con su *voz en off*, al que paseaba entre el público que se acercaba a su videoinstalación *Patatutopia*. (A.V 00:26:27 min.) Esta acción aparece como escena en *Les plâges d’Agnès*.

Por lo tanto, las bandas sonoras de Agnès Varda son *Vocoverbocentrista*. La presencia de la voz humana jerarquiza la percepción de lo que está a su alrededor, tanto en la imagen como en los sonidos (ruidos, música) en la banda sonora.

Para Michel Chion el concepto de *banda sonora* tal y como se entiende actualmente tiene un mal uso: “En el cine hablado (se) suele hablar más bien de la *banda sonora*. Término que es un *cajón de sastre* engañoso, (se) le presentarían efectivamente al espectador como una especie de bloque amalgamado (...).”<sup>20</sup> Él considera que deben de analizarse separadamente

---

<sup>20</sup> Michel Chion. *La voz en el cine*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2004. Pág.14-16.

los diferentes elementos sonoros de las llamadas bandas sonoras.

La voz y las palabras en el ensayo audiovisual han sido un elemento inherente al propio lenguaje, donde casi siempre ha sido utilizado como elemento base de su estructura narrativa.

## 8.2 Con Alan Berliner

El comienzo de *Algo de todos* el sonido entra con el *negro* por *encabalgamiento*, para dar paso a la imagen de donde proviene el sonido de un niño hablando con su padre. La imagen nos revela a Alan Berliner con su hijo Eli, jugando en medio de la calle en Nueva York.

En mi documental recorro a construir un paralelismo de escenas con su película *Nobody's Business*, donde los sonidos de su película se encabalguen con mis imágenes y viceversa, para así, dar salida y entrada al presente del encuentro con Alan Berliner -por ejemplo, cuando Eli pulsa el botón del ascensor introduzco el sonido de la campana que nos lleva a las imágenes de su película cuando Alan Berliner era pequeño-.

Los elementos sonoros son imprescindibles en las películas de Berliner, las escenas aparecen como pegadas a los sonidos, y donde sobresale un sonido en especial, como en *Nobody's Business* un metrónomo, con el que marcar el tiempo de las imágenes en la película, al igual que unas diapositivas son movidas por el sonido de un proyector.

Sus sonidos, con los que también crea la textura de sus imágenes, provienen de sus archivos, sonidos que utiliza para acentuar escenas del recuerdo como el de una cámara super8 o los sonidos de flases, voces de los periodista tomando notas, y que junto a la voz de su padre le dan un carácter de realidad a

situación que se pone en escena. Imágenes y sonidos con los que Berliner contradice las palabras del padre, al negar que sus comentarios no sean importantes, como sí sugiere él. (A.B. 00:25:00 min.)

En *Algo de todos* después de recoger a Eli a la escuela de música, prepararon en la habitación del niño una instalación de latas como tambores para mostrar las habilidades de su hijo. A Berliner le interesa la música y el sonido y educa a su hijo en ello. Al final de mi documental, los dos terminan mostrando a cámara los objetos sonoros han ido coleccionando. Esta puesta en escena del padre y del hijo, me dió juego para crear un montaje paralelo con los planos de ambos, donde el padre terminará por contaminar con sus sonidos los objetos de su hijo, metáfora de la educación que dirige a Eli. (A.B. 00:59:30 min.)

Las palabras y la voz, al igual que los sonidos, son muy importantes para Berliner. Él, como el principal narrador, va forzar a su padre a que tome también la palabra para contar los conflictos de sus vidas. Al comienzo de *Nobody's Business* percibimos dos *acusmases*, pero Alan Berliner se desmarca para convertirse en el *acusmase*, ya que nos muestra a su padre al poco tiempo en el interrogatorio. Berliner es esa voz que se oye detrás de la cámara que graba.

Él es el narrador, el director, el cámara, “yo hago todo”, dice Berliner, es “el creador”, esa voz que pregunta incesantemente tanto a su padre como a sus familiares, jerarquiza y toma del poder del *acusmase* (A.B. 00:40:25 min.) como personaje. Aunque hay cuatro momentos donde él aparece y un solo plano en el que aparece a cámara desde el presente, gesticulándole a su padre las palabras que no oye. Considero que estas imágenes no le hacen *desacusmatizarse* y convertirse

en “un humano más” de su película, por el contrario refuerzan esa distancia donde sigue controlando la situación. En definitiva, Alan Berliner es el que modula las conversaciones hacia donde él quiere, cosa que también le dice su padre en la película. “tu vas a hacer lo que quieras hacer, da igual lo que yo quiera.” (A.B 00:25:00 min.)

Esa conversación-lucha que mantiene con su padre, eje de la película, como ya hemos dicho anteriormente, está marcada por un tono de oposición dialéctica entre los puntos de vista del padre y del hijo, creando así el clímax de la película.

Los enfados de Oscar Berliner con su tono de voz y los murmullos prevocálicos intensifican estos enfrentamientos, y a los que Berliner sigue intensificando al poner en paralelo el enfrentamiento dialéctico con las imágenes y los sonidos de un combate de Boxeo.

Tanto *Nobody's Business* como *Les glaneurs et la glaneuse* es de carácter *voco-verbocentrista*, pero Berliner al introducir elementos sonoros con gran carga semántica, hace que los sonidos sean correlativos en importancia a las voces y las palabras, siendo la escena del juego de palabras *Him y Her*, donde los muestra sumergidos en el sonido del metrónomo: sonido que marca los tiempos que necesitaban el padre y la madre para terminar rompiendo su matrimonio. (A.B. 00:33:59 min.)

En *Algo de todos* me dejo influenciar por el uso de los sonidos de Berliner, siendo un ejemplo de ello una panorámica circular de las calles de Nueva York, donde inserto los sonidos de archivo -como el de un reloj- junto al sonido ambiente, marcando el comienzo y final de la escena. Pretendo con ello, acentuar la temporalidad circular de los sonidos de la calle, el

sonido del interior de un bar, hasta que por *encabalgamiento* aparece de nuevo la voz de Berliner para volver a llevarnos a su estudio. (A.B. 00:14:33 min.)

Este uso de sonidos de archivo lo vuelvo a utilizar en otra escena con de la música de la película *Tiburón* (1975), cuando Eli desoja su librito de un tiburón comiéndose a un pez. Unas imágenes ralentizadas que modeladas por la conocida música de esta película intensifican el significado del plano. A su vez, este sonido se disocia del terror en mi documental, pues el tiburón no terminará por comerse al pez. (A.B. 00:29:12 min.)

El sonido, dice Michel Chion, es algo que no podemos ver pero oímos en una presencia constante. Tampoco es algo que se pueda coger, no es un objeto no tiene cuerpo. La situación que aparece en mi documental cuando Berliner busca un sonido para explica su proyecto *Aritmetic*, al intentar buscarlo y cogerlo, al igual que las imágenes que tenía sobre la mesa, y no encontrarlo, entonces lo nombra, lo invoca para que lo imaginemos (A.B. 00:12:10 min). Los sonidos no se pueden coger, pero sí pueden recoger o grabar. Que es lo que hace Berliner, pues la base de su trabajo es registrar y archivar los sonidos, las voces y las palabras. “(El sonido) no tiene cuerpo en sí, pero puede destruir un cuerpo, como un vaso de cristal” dice Bill Viola. (B.V. 00:19:24 min.)

### 8.3 Con Bill Viola

*Tiempos del tránsito* comienza con un encadenado del sonido diegético de las calles de Barcelona. El sonido continua mientras que la imagen cambia a un interior donde vemos a Viola. Este tipo de sonido *no diegético*, es el que utilizo en gran parte de las escenas de mis documentales donde pretendo unir

el interior con el exterior y viceversa. Formas que Viola también utiliza para abrir los espacios interiores a los exteriores, llegando a crear con esa unión un espacio y tiempo global.

Viola es un estudioso de la percepción del sonido lo que le ha llevado a observar, por ejemplo, el sonido que un coche crea acortar el aire en la carretera, sonido que ha grabado y utilizado en diferentes obras al igual que en *The Passing*. Otros ejemplos de sonidos que vertebran el ADN de las bandas sonoras de sus obras son también el sonido del agua, los sonidos de la noche -ladridos de perros, grillos-, de la naturaleza -las hojas, los insectos-, etc. Sonidos que graba en esos lugares y que luego utiliza como paisaje sonoro en sus películas.

*The Passing* recrea los paisaje de la naturaleza y de lo urbano, imprimiendo a sus imágenes un marcado carácter sonoro. Los sonidos *no diegéticos, fuera de campo*, del exterior -la calle, la ciudad, el campo-, Viola los une a los *diegéticos, sonidos de pantalla*, que corresponden a las imágenes de los interiores. Esta unión de sonidos en los espacios y tiempos crean la atmosfera sonora de los sueños del durmiente, paisaje sonoro se transcurre por las imágenes como un continuo fluir de lo externo y lo interno.

Al ser una película que narra los sueños del protagonista, estos en su mayoría están tratados con cierta distorsión, pero sin embargo la respiración no esta tratada como distorsión sino que recrea la realidad, fundiéndola a la de su madre en el lecho de muerte. Es el sonido base de la banda sonora de toda la película, es la *voz-yo* de Viola. “(La *voz-yo*, con la respiración) trata sobre todo en cierto modo de resonar y de ocupar el espacio, de una determinada proximidad con respecto al oído del espectador, de una determinada manera de rodearlo y de

provocar su identificación”; dice Michel Chion.<sup>21</sup> Esa respiración profunda donde todos nos identificamos como seres sonoros durmientes. En este sonido universal, no hay palabras, va a determinar el ritmo en la película por su desaceleración o agitación. Este ser durmiente invita al espectador a entrar en la dimensión del inconsciente, donde se *audiovisualizan* cuerpos entre los sonidos del agua flotando dentro del sueño. Esta escena rememora a esa respiración que nos ha marcado a todos dentro de la historia del cine como es el final de *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick (1968), donde al astronauta lo vemos perdido como una marioneta en el espacio, un cuerpo muy lejano que flota en el vacío, pero que su respiración hace presente que es una persona con la que nos identificamos por mimetismo auditivo, el mismo mimetismo que nos ocurre con el ser durmiente en *The Passing*.<sup>22</sup>

Viola con esta respiración podría ser un *acusmiser*, pero no lo es, pues él entra *en plano* desde el comienzo, respiración que actúa como la voz del narrador que en algunos momentos es una voz *en off*. Es el sonido de un ser humano que quiere compartir el tiempo de sus sueños.

En la segunda secuencia de *Tiempos del tránsito*, Viola hace el ejercicio para comprobar la entrada del sonido en el micrófono echando agua en un vaso. La presencia del sonido y de la imagen del agua es fundamental en su obra, agua a la que él recurre y a la que yo recurro en su extensión con el agua que rodea a la ciudad que los hallamos en ese momento. Ese agua que luego beberá la amplifico con el sonido del agua del mar.

---

<sup>21</sup> Michel Chion. *La voz en el cine*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2004. Pág. 57.

<sup>22</sup> Véase sobre la respiración. Entrevista a Michel Chion. Apéndice 2. Pág. 221

(B.V 00:02:33 min.)El sonido del agua que aparece en *The Passing* desde la calma o con turbulencia.

En nuestro encuentro, Viola comentó de la importancia del sonido y por ende del sentido del oído. Según la cosmología india el sonido es creador del universo, siendo el oído el primer sentido que se despierta en el cuerpo para entrar en la vida y el último que se pierde, según *El libro tibetano de los muertos*. “Los tibetanos cantan durante dos o tres días al muerto para guiar el alma después de la muerte, para que no tomen el camino equivocado en la reencarnación”. Parece como si él hubiese querido a través del sonido de su respiración guiar el alma de su madre. (B.V. 00:16:35 min)

En la escena del nacimiento del niño, el sonido lo distorsiona para llevar al espectador a la realidad auditiva del despertar a la vida, “este sonido, que he recreado, es el que escucha el niño al nacer”, dice Viola. Sonido de voces donde las palabras son ininteligibles, pero que el niño reconoce los matices de los sonidos desde que estaba en el feto -como la voz de su madre- (B.V 01:00:48 min).

La *voz-yo* en Viola, Berliner y Varda es el eje de sus películas, que determina las imágenes que nos muestran. A este respecto Michel Chion opinaba lo siguiente sobre el uso de la voz: “Toda voz, todo argumento verbal, estructura lo que vemos y pone en valor lo que pone en evidencia, es decir crea un no dicho de todo lo dicho, como la luz crea una sombra. Subrayo a menudo en mi trabajo, hasta que punto el hecho de decir determinadas cosas en una película sirve no solamente para puntuar algo, sino para crear cosas no dichas.”<sup>23</sup> Palabras

---

<sup>23</sup> Entrevista a Michel Chion. Apéndice 2. Pág. 207.

reveladoras que nos hacen reflexionar sobre esta presencia de la voz, ya que esta voz puede describir y acentuar partes de la imagen, creando así un primer plano de lo que audiovemos. Y en ocasiones si la voz omite lo evidente de la imagen crea un efecto contradictorio en la percepción del espectador, como en este caso utiliza Berliner en sus películas con los flases de los periodistas que oyen a su padre. (A.B. 00:25:42 min)

Los documentales que he realizado para esta tesis son *verbocentristas*. Las escenas exteriores, en su mayoría, he querido utilizar solo el sonido ambiente y sin efectos, pues este espacio y tiempo de silencio de la palabra hablada, y favorece el ritmo perceptivo del espectador al audiover las películas.

He utilizado las películas de los artistas con sus subtítulos originales. Pues a mi parecer, los subtítulos forman parte también de esas voces y palabras que traducen a las otras voces en otros idiomas. Son unos códigos gráficos que, al final, suelen formar parte de la imagen al audioverlas en su idioma original. Esto me parece interesante, porque surgen otras voces que están sujetas al marco de la imagen. No se suelen tomar en cuenta los subtítulos al encuadrar en los rodajes, aunque realmente terminan por formar parte de la película.

En *Algo de todos*, he editado la escena de *Nobody's Business*, cuando muestra un día cualquiera en la vida de su padre sin la voz del padre, pero si con los subtítulos de lo que dice en español y sobre estas imágenes la voz de Alan Berliner, explicando, en nuestra entrevista, como cambió la vida de su padre su película después de estrenarse. Esta voz de hijo parece liberar la imagen de la soledad, y si se utilizan los subtítulos de la voz de Berliner en español, estos aparecerán como parte también de la imagen en la franja superior contraponiendo los comentarios del padre, creando un cúmulo de tres voces

complementarias que terminan por cambiar el significado de esta escena en origen, y donde los códigos gráficos, los subtítulos, forman parte esencial de la imagen.

## Conclusiones

Una vez terminada esta investigación, el proceso, me ha llevado a proponer unas conclusiones, que organizo en los siguientes puntos:

1.- Sobre los tres artistas y sus tres obras, considero demostrado que la cámara *escribe*, desarrollando un lenguaje audiovisual que terminará de escribirse y ordenar lo escrito por la cámara en el montaje, como hemos visto y oído a la propia Varda en *Espigando a una espigadora*. Por lo que este lenguaje audiovisual no precisa de otros lenguajes previos para su organización y desarrollo, ya que se va configurando con su propia gramática para abordar una investigación sobre obras audiovisuales.

2.- Esta investigación la he desarrollado en una doble vertiente. Por un lado, están mis películas documentales creadas mediante el lenguaje audiovisual que acaba por convertirse en un metalenguaje que resulta del encuentro entre mis documentales y las películas de los artistas. Y por otro lado, el texto impreso, que analiza ese lugar de encuentro que he generado en las relaciones con los planos y secuencias de las obras de los artistas y con los míos. Planteamiento que refuerza

la tesis aquí expuesta: que este tipo de investigaciones requieren un análisis desde el propio audiovisual.

4.- Que las imágenes y los sonidos de una película, en su narrativa, están abiertos a las lecturas de los espectadores como en una novela, ya que considero que hay unas fisuras que se crean entre las imágenes y los sonidos en la mente del espectador, lo que le permite reconstruir su propia versión de lo que se cuenta.

3.- Que el lenguaje audiovisual es más que el uso de una cámara específica y que el fácil manejo de la cámara doméstica hoy en día (teléfonos, cámaras digitales, webcam, etc.) democratiza el instrumento y el lenguaje, como un lápiz y un papel, aunque el hecho de que sea más fácil grabar y editar, no implica que se sepa “escribir o dibujar”.

El uso de estas cámaras, *handycam*, amplía la mirada hacia lo cotidiano, donde la mirada artística se entreteje en el entender y en el explicar el proceso de la vida, como diría Andrei Tarkovski.

Por otro lado, el formato de la imagen en las cámaras, 4:3 o 16:9, hace que varíe nuestra percepción. Actualmente, la estándar es 16:9, más paisajística y panorámica, lo que lleva a tomar más en cuenta el entorno a la hora de encuadrar; a su vez, esto implica nuevos formatos en la construcción de los retratos, llevándolos incluso a la categoría de paisaje. Por eso en mi análisis la vinculación entre *el paisaje y los retratos* resulta imprescindible.

4.- Viola trata el paisaje desde la contemplación y sus elementos -los árboles, las montañas, los edificios, el agua...-, forman parte de su entorno, adonde quiere mirar para reconocerse. Para Varda, el paisaje es un espacio que ella construye y recrea, como su patio, o donde permanece al lado de sus reflejos. como vimos en

la instalación de espejos a la orilla del mar en *Les plages d'Agnès*. Pero también es el lugar por donde transita para llegar hasta “sus espigadores” y a “sus playas”. En Berliner, el paisaje es retrato y viceversa, y también son los lugares que pertenecen a su memoria. Que los tres artista busquen en “el paisaje” mirarse, de alguna manera, es interesante, pues potencia la idea de lo particular parte del entorno, de lo colectivo.

5.- Los tres artistas se autorretratan de la siguiente forma: Viola como “ser durmiente” que está en *The Passing*, la vida, entre su madre y su hijo. Varda desde el presente investigando a los otros, “Los espigadores”, mientras va mirando cómo su cuerpo envejece. Y Berliner se retrata mirándose en su padre y su hijo, como el personaje que se ocupa de mantener a salvo la memoria familiar. Los tres buscan en la cámara el instrumento donde mirarse, el espejo, para encontrarse consigo mismo y con los otros.

6.- A través de la entrevista con Catherine Russell, coincido con ella que tanto una película de ficción como un documental pueden hablar desde la etnografía o la autoetnografía, pues una película, ya se defina como documental o ficción, es construida para plantear un juego de representación y, por ende, la pantalla es un espejo de lo social que refleja las maneras y formas de una sociedad.

7.- Todos los planteamientos autoetnográficos y etnográficos de la mano de los artistas contribuyen a alimentar nuevas formas de percepción en el espectador, lo que construye discursos paralelos a los medios de comunicación pertenecientes al poder político-económico.

8.- El registro autoetnográfico por el artista se encuentra dentro de la *memoria emocional*, tal y como lo desarrollo en el capítulo con el mismo nombre. El acercamiento a sus

recuerdos desde el presente se establece desde el lugar del archivo, ya que todo lo grabado termina siendo un archivo temporal que nos vincula a un tiempo pasado. Temática que ha sido muy desarrollada por Alan Berliner y que en la tesis se desarrolla en mis propios documentales, donde he editado unas imágenes y unos sonidos que fueron grabados bajo una experiencia ya pasada. Por tanto, lo que aquí vemos es el resultado de los recuerdos de esos momentos. La cámara construye entonces los fragmentos de realidad de manera similar a como la mente edita y teje los recuerdos.

9.- Hacer, crear, componer un audiovisual es modelar o esculpir el tiempo, como he desarrollado en el capítulo *Líneas de tiempos*. Desde que comenzó el desarrollo del audiovisual a través del vídeo, ha habido muchos escritos que lo determinaban como un arte ligado al tiempo, donde las imágenes y los sonidos se encuentran supeditados.

Bill Viola se define como “artista del tiempo”, siendo el tiempo “el lugar” donde crea sus obras. Para Viola, el tiempo también es un ciclo donde presente, pasado y futuro se van conjugando al unísono; para Berliner, el tiempo es memoria, pasado; y en Varda, el tiempo es un presente continuo donde conjuga su memoria y proyecta un futuro.

10.- Que, de acuerdo con los planteamientos de Michel Chion, podríamos hacer más uso de la palabra *audiover*, ya que se discrimina el audio cuando utilizamos solo la palabra *ver* una película. Por ello, la tesis quiere contribuir a llamar la atención sobre la necesidad de ser más conscientes del diálogo que establece el audio con la imagen y viceversa, siendo los artistas de esta tesis un ejemplo de ello, como he desarrollado en el capítulo *El sonido y La voz*. Lo que me lleva a plantear que sería sumamente importante desarrollar el estudio del

sonido en las Bellas Artes, ya que es parte fundamental del audiovisual tanto en la creación de un monocal canal o de una instalación. Tema al que también se refiere Michel Chion en la entrevista del *Apéndice 2* de esta tesis.

11.- Los ensayos audiovisuales de *Les glaneurs et la glaneuse* y *Les plages d'Agnès* de Varda son voco-verbocentristas. Ella construye dos voces de dos personajes: una acusmática y otra en la que se revela como performer y habla a la cámara; *Nobody's Business* es verbocentrista, todo gira entorno al diálogo/pelea con su padre, pero a su vez la banda sonora es sumamente importante, ya que Berliner la utiliza como un paisaje sonoro que está al mismo nivel que la imagen; y *The Passing* es vococentrista, pero no verbocentrista, ya que la palabra no está presente, siendo el sonido de la respiración tratado desde la *voz-yo*, como podría referir Chion, pues es el hilo conductor de su película. La banda sonora en *Viola*, al igual que en Berliner, construye un paisaje sonoro sumamente rico de matices que dialoga en perfecta equidad con la imagen. La *voz-yo* o las voces son en los tres el eje sobre el que transcurre la película, siendo además “el elemento común” más habitual del llamado “ensayo audiovisual”.

12.- El proceso creativo es la base y fundamento de la obra. Como artista y docente, considero que sería de mucha ayuda en las facultades y escuelas de Artes que se diera más importancia al proceso, pues los alumnos parecen tan solo tener como meta el resultado sin entrar de lleno en el proceso, la investigación y los tiempos de reflexión, dejando con ello que los proyectos puedan convertirse en tan solo *fast food*.

13.- Considero fundamental el estudio de los artistas y sus obras desde la mirada de otro artista, y en mi caso me he acercado ellos para analizar con su mismo lenguaje los

problemas que les preocupan. Mi análisis no es meramente textual, acompañado de una serie de lecturas como herramienta para ese análisis, sino que mi propia producción - los documentales- son una forma ensayística también.

14.- Este tipo de análisis que he realizado sobre las obras de Viola, Berliner y Varda, abordando su análisis desde el ensayo audiovisual y el texto, es el corpus de una tesis desde la voz de una artista y docente, que defiende la opción de investigar el audiovisual a través del lenguaje propio del medio, que es el audiovisual como medio y forma. Intento expandir el marco de una tesis doctoral creada solo desde la categoría teórica como única y posible vía de investigación. Cuando fui alumna necesitaba este tipo de propuesta y ahora que soy también artista y docente veo que es necesario para los futuros creadores o artistas establecer este tipo de vínculo con las fuentes. Se trata de acudir al origen, a los propios creadores, con los que se analizan conjuntamente los procesos creativos de sus obras, atendiendo al lenguaje propio que utilizan. Esta es una propuesta que enriquece enormemente las herramientas a la hora de resolver planteamientos creativos en el desarrollo de una obra o de un proyecto, cosa que interesa sobradamente a la comunidad de artistas e investigadores de las artes.

15.- Que el discurso se amplía sobre la obra de los artistas cuando se les conoce, se los audiové y se les muestra, en definitiva, componiendo un retrato que es producto de sus procesos creativos, pues sus inquietudes creativas están modeladas por la forma de ser de cada uno, lo que nos lleva a considerar que un artista crece en relación al desarrollo de su persona.

**10**

**Apéndice 1**

**La biografía de un viaje**  
Cuaderno de Bitácora

En este apartado quiero incorporar, a modo de cuaderno de bitácora o *making off*, el proceso vivido hasta el encuentro con los artistas, siendo un tono más autobiográfico el que voy a emplear, ya que intento expresar la experiencia desde la cercanía y la emoción. Considero necesario contarlo, ya que ha marcado el estilo y desarrollo de esta tesis, con lo que pongo en paralelo mi experiencia con la experiencia vital que rodeó a estos tres artistas en el desarrollo creativo de sus tres películas. Por otro lado, intercalo una presentación de estos artistas en referencia a otras obras suyas para aportar una mirada sobre sus trayectorias.

Desde el primer momento en que me planteé esta investigación quise conocer y reflexionar con Bill Viola (*The Passing, 1991*) con Alan Berliner (*Nobody's Business, 1996*) y con Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse, 2000*). Quería encontrarme con ellos y hablar de sus maneras de entender la creación en el audiovisual, indagando en sus procesos creativos. Que los tres artistas aparezcan en sus obras como performers, como protagonistas, era una de las facetas interesantes de sus obras, pues se muestran a sí mismos transmisores de sus pensamientos y sentimientos. Intentan entender las cosas desde la obra audiovisual, lo que ocurre dentro y fuera de ellos en relación a sus vidas, desde lo más espiritual a lo más pragmático.

Fue para mí una necesidad el apreciar a estas personas, los artistas, desde la perspectiva de comunicación no verbal, ya que los gestos transmiten un carácter y un sentir que permanece oculto en las palabras, sobre los que Ortega y Gasset dice lo siguiente: “ El gesto, la forma de nuestro cuerpo, es la pantomima de nuestra alma. El hombre externo

es el actor que representa al hombre interior. Ciertamente que en nuestra figura y gestos no se deja ver toda nuestra intimidad, pero ¿es que alguien ha visto todo un cuerpo? ¿Quién ha visto, por ejemplo, entera una naranja? De cualquier sitio que le miremos encontraremos solo de ella la cara que da a nosotros; su otro haz queda siempre fuera de nuestra visión. Lo único que podemos es dar vueltas entorno al objeto corporal y sumar los aspectos que sucesivamente nos presenta; pero entero y de un golpe, con auténtica e inmediata visión, no lo veremos nunca. Conviene no olvidar esta sencilla observación, porque de ordinario creemos que el mundo material nos es completo patente y, en cambio, el mundo íntimo nos es completo inasequible.”<sup>1</sup>

Mi intención, por lo tanto, era la de investigar el audiovisual desde el propio lenguaje audiovisual, siendo indispensable también el encontrarme con ellos y grabarlos, pues el mismo encuentro iba a desarrollar los temas a tratar.

En los encuentros se hablaría las lenguas que cada uno utiliza en su vida cotidiana. Se oirán, por tanto, tres idiomas diferentes: inglés, francés y español. Un juego de lenguas donde lo importante es la comunicación y, a su vez, algo que daría riqueza, color y temperatura al sonido.

La primera vez que audioví *The Passing* (1991) fue en clase, en segundo de carrera, me fascinó. Y ahora, poder encontrarme con Bill Viola, estar con él y analizar su proceso creativo, suponía para mí una experiencia muy emocionante.

En *The Passing*, Viola utiliza la imagen del video doméstico de su familia para contarse a sí mismo y a los demás, para mostrar que la muerte forma parte de la vida, de donde el ser humano

---

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset. *El Espectador (Antología)*. Alianza Editorial. Madrid. 1980. Pág. 124-125

está saliendo y entrando continuamente. Una mirada espiritual a través de imágenes domésticas ralentizadas, para así mirarlas desde otro lugar, desde otro tiempo.

En cuanto a Alan Berliner, lo conocí en una charla que dio en la Casa Encendida en Madrid, hace unos seis años, y me sorprendió su película *Nobody's Business* (1996), por cómo contaba, en una edición fascinante, una historia personal haciendo uso de sus imágenes domésticas junto a imágenes y sonidos de archivos. Esta obra narra la “lucha” perenne que tiene con su padre y los conflictos emocionales de una familia rota por el divorcio de sus padres. Padre e hijo se pasan todo el tiempo, enfrentándose en una pelea-discusión que termina siendo el eje de la película. Alan Berliner fuerza a su padre a recordar y a hablar de sus emociones. Lo autobiográfico se convierte en un reflejo de lo etnográfico; mientras cuenta su vida, nos sumerge en la historia contemporánea de los Estados Unidos. Una experiencia particular-subjetiva concluye en un ejemplo de la vida dentro de una sociedad, de su cultura y de su etnografía, y todo ello contado por un artista. Esto me interesaba cada vez más, pues considero que la mirada artística ofrece otras posibilidades dentro del lenguaje de la representación, dislocando los mensajes, a los que estamos habituados, en los medios de comunicación de masas.

Hace 8 años un amigo me presta *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), y me impresionó la frescura con la que alguien como Agnès Varda, con su edad podía contar historias así, sobre una problemática social. Sus comentarios, el hilo conductor de la película citada, reflexionan sobre el derroche de alimentos en una sociedad en un país del primer mundo como Francia. Varda mientras va observado esta situación social y no deja de mostrarnos todas las cosas que se le pasan por la cabeza durante

la grabación y la edición. Entra y sale de la historia central para convertir todo lo que va ocurriendo a su alrededor en puntos de reflexiones que responden a la vida misma.

Agnès Varda, mujer que se ha movido dentro del cine con una mirada femenina en una época en la que la dirección era un ámbito eminentemente masculino. Esa mirada interactúa con la improvisación y atiende a más de una situación a la vez, algo que destilan sus películas, creando una forma muy particular de narrar.

La idea de esta película le surgió observando a las personas que se quedaban esperando el cierre del mercado en el centro de París para poder recoger la comida sobrante. Resulta muy interesante como Varda relaciona el espigar tradicional de las cosechas con este otro espigar. Ella coge a un cámara, su coche y con su cámara doméstica se va a buscar la historia, a encontrar “le sujet” (el tema).

Ella, una mujer mayor que se ve a si misma mirando a los otros, los otros que son quienes le motivan y apasionan. De *Les glaneurs et la glaneuse* una de las cosas que más me interesaron fue como se iba retratando, tema que desarrolla en profundidad en su película autobiográfica *Les plages d’Agnès* (2009), que precisamente la estaba montando cuando me puse en contacto con ella.

Quería acercarme a estos tres artistas para descubrir sus procesos creativos y sus formas de contar historias desde sus subjetividades con la cámara, con esa cámara doméstica que te hace acercarte más a las situaciones que nos rodean. El uso de este material doméstico permite hablar de lo más cercano y de temas que si bien son particulares, se expanden a intereses generales. Entonces resolví en poner el título: “La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (The

Passing), Alan Berliner (Nobody's Business) Agnès Varda (Les glaneurs et la glaneuse)".

No puedo dejar de hacer alusión a mi situación personal durante este "viaje de encuentros", ya que lo que rodea a una situación creo que forma parte de ellas.

En Febrero de 2009, mi madre que ya llevaba enferma varios años, empeoró gravemente y tuve que dejarlo todo y marcharme a Mérida junto a mi familia. Fueron unos meses de mucho sufrimiento. Desplacé todo lo relacionado con el arte y me metí en lo funcional: en asearla, en ayudarla a comer, en acompañarla y sentirla cada día durante esos tres meses últimos de su vida. Me veía impotente ante lo inevitable, la muerte de mi madre. Deseaba volver a verla andando por la acera de mi casa, sonriendo como siempre o en su cocina desplegando su generosidad ante todo el que llegaba. Quería que se quedara conmigo en la vida. Pero había comenzado el duelo, mi madre murió el 15 de Mayo de 2009, a las 20.30h pasadas. Dos días antes, había entrado en coma. Antes, nos decía que había visto y había hablado con su madre y su hermana, ya fallecidas hacía muchos años. Pensar y sentir que la estaban esperando me tranquilizaba.

A finales de Mayo<sup>2</sup>, la asistente de Bill Viola se puso en contacto para tener nuestro primer encuentro a finales de Junio en Barcelona. Esta situación me sorprendió mucho, pues mi madre acababa de morir y tenía que ir al encuentro con Viola, con el que iba a dialogar justo sobre la obra en la que se enfrentaba con la muerte de su madre. *The Passing* se convirtió en el espejo donde mirarme.

---

<sup>2</sup> Durante todo este periodo Peio Arzak, mi amigo, se ocupó de la producción: organizar los encuentros con los artistas hablando con los asistentes y respondiendo a los email.

## 10.1 Con Bill Viola en Barcelona y Nueva York

Bill Viola venía a Barcelona a recoger el *Premio Internacional de Catalunya*. Era la primera vez que se lo daban a un artista de las Bellas Artes, y además que trabaja con el audiovisual. Cataluña siempre fue pionera en el video en España y así lo demostró una vez más.

Nos vimos durante la entrega del premio, y al día siguiente en el hotel donde se alojaba.<sup>3</sup> Me sentí muy ligada a él, por todo lo que me ha transmitido siempre su obra.

Viola va acompañado siempre de su mujer Kira Perov, y esta vez también les acompañó su hijo Blake Viola, poeta y artista -así lo describió su padre en la ceremonia de entrega-. Me emocionó reconocer a ese niño pequeño que salía en el video en *The Passing*, y que ahora era un adulto.

La situación fue muy formal y la agenda de Viola estaba muy apretada. El encuentro fue en uno de los salones del Hotel Colón, donde se alojaba. Tuvimos la suerte de que el lugar era muy espacioso con cristales y espejos. Esto nos dio juego con los planos, posibilitando ver otros escenarios como las personas que transitaban por el *Hall* del Hotel. El sonido se recogía perfectamente por las telas y los muebles que nos rodeaban.

Su llegada se retrasó, estaba en una entrevista para la prensa, por lo que Kira nos estuvo acompañando hasta su llegada.

---

<sup>3</sup> Al encuentro del Hotel fui con Peio Arzak como asistente y traductor, dos cámaras (David Arasa, lo conocí en Barcelona para este proyecto y Tiago da Cruz, amigo, y que por casualidad estaba en Barcelona, con quien también he trabajado en otros proyectos, y un sonidista (Nicolás Céléry), que conocía por otros proyectos también.

En mi libreta escribí el orden de comentarios y preguntas aunque quería que este encuentro fuera tejiéndose dentro de la improvisación.

Los nervios al ver a Viola me hicieron sentarme primero sin darme cuenta, sin haberle ofrecido antes su asiento. Bill Viola inmediatamente se metió en la situación y me relajé. Había en ese salón momentos de reconocimiento, mientras que todos nos mirábamos con pequeñas risas de fondo. A Viola se le puso un micrófono de corbata metido en el cajón de la mesa donde estábamos sentados. Le presenté al equipo, entonces se dio cuenta de que había dos cámaras y se levantó a saludarlas. Un juego, una improvisación que ofrecía un tono amistoso a la situación.

Le observaba allí sentado con su camiseta roja, su collar, sus vaqueros y sus sandalias. Su rostro era dulce y sereno, estaba más mayor y delgado que en las fotos y videos donde le había visto antes.

Al empezar la conversación sabía que teníamos poco tiempo, una hora y media; intenté que la situación no se acelerara, dejando que las cosas se fueran dando. Él hablaba en inglés y yo en español. Dos lenguas diferentes se unían en un mismo diálogo.

*The Passing* (1991) fue realizada después de la muerte de su madre. Grabó a su madre, y las cintas las guardó en su casa. Cintas que no se atrevía a mirar.

Viola estaba pasando en esos momento por una crisis creativa, por el duelo de su madre, y a su vez tenía que hacer un proyecto audiovisual para la ZKM (cadena de televisión alemana) sobre el desierto. El hecho de no poder concentrarse sobre este proyecto y necesitar estar con sus emociones le llevó a plantearse abandonar. Pero eso no era posible, pues tenía que entregar el trabajo a la ZKM y lo que finalmente le llevo a

narra, en el proyecto, la situación personal que estaba viviendo en ese momento.

Nunca antes había realizado una obra incorporando videos domésticos de su familia. *The Passing* es una obra narrativa que utiliza como hilo conductor la unión de las respiraciones del durmiente y la de su madre. Viola une los planos de él, como durmiente, junto a los planos de su madre que grabó durante los tres meses que estuvo en coma por un infarto cerebral. Viola nos muestra el sueño como tiempo donde se crea un lenguaje de representación lleno de revelaciones y resoluciones para los conflictos. El sueño como el lugar para descifrar y entender los entresijos de la vida y de la muerte.

A pesar de que el psicoanálisis nos ha abierto puertas para mirar hacia el inconsciente, y que los nuevas investigaciones en neurociencia<sup>4</sup> han descubierto que la mayor parte de nuestro cerebro (80%) aprende a través del inconsciente (la intuición), aún la sociedad occidental sigue alejada de mirar en el inconsciente e interpretar de los sueños, dándole a la consciencia un lugar privilegiado. Siendo lo que rige nuestra sociedad occidental actual. Son temas de los que estuvimos hablando, y contó que estaba dolido, triste, inquieto, necesitaba saber, necesitaba entender y asumir el proceso de la vida.

Con este trabajo su vida personal la abre a los demás, nos muestra su experiencia particular como algo que forma parte de la experiencia de todos. Los sonidos de la respiración se unen a las imágenes como en una narrativa universal, donde el

---

<sup>4</sup> Programa Redes de TVE, director Eduardo Punset: *Estamos programados para ser únicos*. <http://www.rtve.es/television/20120419/estamos-programados-pero-para-ser-unicos/517281.shtml> Fecha de consulta: 22/4/2012

entendimiento es a través de los sentidos, de la emoción, del arte.

*The Passing* tiene una duración de 54 minutos. No tiene una construcción narrativa al uso, aparentemente parece entrar en un *collage* de imágenes y sonidos, pero tiene un principio y un fin y un desarrollo temporal de las acciones, una estructura narrativa.

Antes de esta película realizó otras dos en monocal. Son las únicas tres obras hasta el momento de tan larga duración. *Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), color, sonido estéreo, 89 minutos, y *Hatsu-Yume –First Dream–* (1981), color, sonido estéreo, 56 minutos. Películas en las que se recrea con la cámara pequeña filmando largos planos, buscando en la naturaleza y en los animales su parecido.

Al final de este encuentro pudimos concretar otra cita en New York para Octubre de 2009, pues quería desmenuzar más el análisis de *The Passing*.

En estos días también estuve haciendo grabaciones en Barcelona, y al cabo de dos días más regresamos a Madrid, contenta de tener, ya por fin, los primeros planos del primer artista. Lo siguiente fue cerrar fechas con Alan Berliner para otoño en New York, aprovechando el encuentro con la inauguración de la exposición de Viola en la Galería James Cohan, *Bodies of Light*, el 23 Octubre de 2009.

Nueva York, la otra ciudad donde he pasado largos periodos en los últimos años gracias a la Beca FPU, y a la que volvía para grabar y realizar la tesis.

Salimos de Madrid, el 14 de Octubre de 2009, con escala en Philadelphia hacia Nueva York<sup>5</sup>. En dos días alquilé un coche

---

<sup>5</sup> Este viaje lo realice con Peio Arzak y el cámara Pablo Pro (que conocí meses atrás en Madrid), y con la ayuda de Mark Walker (sonido con Alan Berliner) y

para ir a Montreal. Quería conocer a Catherine Russell la autora del libro *Experimental Ethnography*, y dialogar con ella sobre el capítulo “Autoethnography: Journeys of the Self Author”, temática de las películas que iba a analizar.<sup>6</sup>

La inauguración de la exposición de Bill Viola comenzaba a las 19h el 23 de Octubre en la *Galería James Cohan*. Había mucho público. Público que se pegaba a las obras, contemplándolas.

Al fondo de la Galería, junto a las oficinas, la zona para tomarse una copa en la inauguración. Viola estaba rodeado por curiosos y admiradores con ganas de conversar. Viola vestía rebeca, camisa, pantalones vaqueros y zapatos todo de negro. Kira también de negro. Al cabo de un rato apareció Blake con unos amigos, vestido de color negro también. La familia “de negro” con piel blanca, pensé.

La idea de grabación, este día, consistía tan solo que la cámara observara, registrara, lo que acontecía.

*Bodies of Light*, el nombre de su exposición, tenía que ver de nuevo con el tránsito como *The Passing*. Seres, personas que venían de un fondo granulado en blanco y negro, mientras en la parte inferior de la pantalla se depositaba una textura creada por una fina cortina de agua al rebotar sobre el suelo. Esta imagen recordaba a las imágenes de las cintas de video cuando ya son viejas. Los cuerpos, en blanco y negro, atravesaban lentamente esta fina capa de agua hasta quedar delante de ella, adquiriendo color. Tránsito entre espacios como metáfora de la vida y la muerte.

---

Howard Silver (sonido inauguración en la James Cohan) en Nueva York.

<sup>6</sup> Véase Apéndice 2: Entrevistas a los teóricos Catherine Russell y Michel Chion.

Otra de las salas contenía una videoinstalación en la que se proyectaban imágenes granuladas sobre las paredes, como la imagen que Bill Viola ha descrito en múltiples ocasiones cuando recuerda lo que veía en el techo de su habitación de niño.

Al cabo de dos días, volvimos a la Galería por la mañana para el segundo encuentro. Una cadena de televisión le estaba entrevistando en una de las salas de la exposición. Tuvimos que esperar, y cuando terminó nos saludo diciendo: "venid a la oscuridad", y le seguimos llegando a la zona de luz de las oficinas. Se sirvió un té, se puso la chaqueta mientras hablaba con Kira y con su galerista. Cuando llego a la sala donde le estaba esperando, ví que tenía una mano vendada, le pregunté y me explicó que le había mordido un perro cuando intentaba defender al suyo del ataque de este, cerca de su casa en Long Beach.

La entrevista se hizo en una sala donde no había ninguna obra suya. Fue interesante verle como espectador de las obras de otros artistas. Comentó que Richard Long era uno de sus artistas preferidos.

En esta ocasión solo disponíamos de escasamente una hora para analizar otros temas de *The Passing*, por eso fueron preguntas muy directas.

El cámara grababa alrededor de nosotros. El sonido reverberaba, pues no había muebles o telas que lo contuvieran y dejó de funcionar el micrófono de corbata. Cuando paso el tiempo, Kira apareció en la sala diciendo que teníamos que terminar. Le di las gracias por su buena predisposición y entrega a nuestros encuentros y él me dio las gracias por el interés y devoción hacia su obra, en concreto a *The Passing*. Me dijo que su interpretación, de todo lo que habíamos hablado sobre su obra, es una más y no la única, pues entiende

que el arte se compone de la intersección de las diferentes miradas que se proyectan sobre una obra.

Viola se despidió con una frase de San Juan de la Cruz: “la noche oscura”, atravesando “la oscuridad” de su exposición.

## **10.2 Con Alan Berliner en Nueva York**

En la tarde del 20 de Octubre de 2009 fue el primer encuentro con Alan Berliner y su hijo, Eli Berliner.

Su hijo salía de la clase de música, por la tarde, en el Upper West Side. El niño se extrañó al verle en la puerta, allí también estaba la chica que le cuida, que intentaba escabullirse de la cámara. Tenía muchas ganas de conocerle. Desde el primer momento estuvo muy predispuesto y se organizó todo fácilmente.

Nos presento a su hijo. Eli le dijo al padre si era él el que estaba haciendo la película. Berliner le aclaro que no, que era nuestra película. Le preguntó cual era mi función, pues en ese momento yo no llevaba nada entre mis manos, ni el sonido ni una cámara, le contestó que yo era la directora, que no hacía nada, que era la que miraba. Curiosa e interesante la definición.

Eli quería jugar y su padre le seguía. Inevitablemente al verles juntos me recordaron a las imágenes de su película, cuando Alan era pequeño y su padre Oscar le daba mimos.

Ya en su casa, a dos manzanas de la escuela, solo podíamos grabar en la habitación de Eli. Esta estaba dividida en tres partes: el dormitorio, el baño y la sala de juegos.

Se pasaron un rato llenando de agua unos botes de lata con tapaderas de plástico. Eli comenzó a tocarlos cual tambores. El padre quería mostrar la complicidad que tenía con su hijo y las

habilidades de éste. Al cabo de un rato sacó la cámara pequeña de Eli, y empezaron a filmarse. Se mostró muy amable siempre, su actitud era cercana, pero algo reservada.

Más tarde nos fuimos a comer algo a un restaurante donde habitualmente suele ir Berliner y quedamos para vernos por el día siguiente en su estudio.

Desde Harlem, donde había alquilado una casa para alojarnos durante este tiempo, cogimos el metro hasta el barrio de Tribeca al sur de Manhattan. TriBeCa,<sup>7</sup> donde tiene su estudio, y donde también había vivido antes de que naciera su hijo.

Cuando llegamos estaba con su asistente, Mónica, una chica española de Madrid, que no hablaba mucho y que intentó ocultarse de la grabación, aunque su cabeza sobresalía siempre entre los objetos y los muebles.

El estudio era muy grande. La zona de trabajo para la edición está rodeada de sus archivos. En su película *Wide Awake* (2006) que trata sobre su insomnio, explica minuciosamente qué tiene colocado en cada estantería, la que además tiene ordenada por colores, y también lo dijo en nuestra entrevista. Todo esta meticulosamente colocado. Berliner necesita archivar, está obsesionado con perder la memoria. Esta pérdida sería una parte más de su herencia familiar, a la que quiere hacer frente.

En su estudio solo estaban la foto de su padre, con el que habla a diario, según comentó, y la de su hijo, pegada a la pantalla del ordenador. Me resultó curioso que no hablara ni de su mujer ni de su madre, no contó en ningún momento su

---

<sup>7</sup> TriBeCa, abreviatura de Triangle Belong Canal, por su situación al Sur de Canal Street se puede considerar una prolongación del SoHo en Manhattan.

vinculación afectiva con las mujeres de su vida.

*Nobody's Business* fue realizada en 1996 con una duración de 60 minutos. Esta película de Berliner, como la mayoría que ha realizado, no respondía a una petición de una institución. El quería hacerla y buscó la financiación para ello.

Esta película trata como tema general a los Berliner que son de origen judío e inmigrantes como casi toda la población de los Estados Unidos que se asentaron a principios del siglo XX. Esta película que termina siendo de obstinación doble: por un lado, Alan obliga e insiste a su padre a contar y el padre no quiere responder, aunque al final Alan Berliner consigue que hable y cuente, cosa que le refiere el padre en la película. Una lucha que representa Alan Berliner como un combate de Boxeo.

Casi todo el tiempo, en su estudio, sentí que respondía a mis preguntas, pero controlando en todo momento dónde estaba la cámara, y en diferentes ocasiones hablando directamente a ella. Igual que el día anterior con su hijo controlaba lo que tenía que mostrar ante la cámara.

Cuando visioné por encima la grabación en Nueva York, sentí a Berliner obsesivo y ofuscado en sí mismo. Entonces me empecé a preguntar: ¿Qué es lo que estaba buscando en Alan Berliner o en los demás artistas?, ¿Qué tipo de personalidad había detrás de las obras? Sí, creo que quería descubrir su relación con “el otro”, ya que todos intentan mostrarse a sí mismos para los demás. ¿Y para qué? ¿Acaso quiere transmitir algo particular con un interés colectivo o tratar sus obsesiones usando la creación con fines terapéutico? Y pensé que si así era, eso también era interesante de contar. En algunas ocasiones, desde la tradición romántica, se ha considerado al artista como algo loco, neurótico u obsesivo. Aunque el caso de Alan

Berliner no es tan extremo.

Me sigue fascinado de su obra y la manera de contar una historia particular, considero genial y brillante su película *Nobody's Business*.

El comienzo de su película, Oscar Berliner, el padre, cuenta la historia de un hombre que quiere que le hagan una pintura, el artista le pregunta: “¿Un retrato o un paisaje?”, y el hombre le responde: “¿Qué es más barato?”, el artista responde: “el paisaje”, y el hombre dice: “pues haga un paisaje de mi”. La respuesta es significativa, pues como hemos visto a lo largo de esta tesis, y en particular en los capítulos de *El paisaje* y *Los retratos*, un paisaje puede ser un retrato de alguien en tanto que modela el genotipo de una persona forjándole un carácter. La película termina también, hablando sobre el artista. El padre no está contento con la profesión que ha elegido su hijo, la de artista. Considera que Alan es muy inteligente como para dedicarse a hacer esas películas “chorras”. Vivir de subsidios y becas lo considera “pedir limosna”. Según él, Alan tenía que haber sido ingeniero o algo parecido. Pudiera ser que rechazara todo tema artístico en general, pues parece que la madre de Berliner también tenía esas necesidades creativas, cosa que Oscar Berliner interpreta como la razón por la cual su matrimonio se rompió, según se desvela en la película.

Alan Berliner explicó sobre un proyecto nuevo, que estaba realizando, “Aritmetic” (Aritmética). En el proceso de la edición, relaciona imágenes y/o sonidos como si fueran una suma, una recta, multiplicación o división.

Este nuevo proyecto creo que tiene bastante relación con las obras que realizó en los años 80 con *City Edition* (1980), *Myth in the Electric Age* (1981) o *Natural History* (1983), pues pone en juego este tipo de asociación entre las imágenes y los sonidos, creando a partir de diferentes escenas y secuencias de

video y películas dentro del estilo *found footage*.

Este proceso ha estado implícito siempre en sus montajes, y en concreto en *Nobody's Business*, donde los sonidos y las imágenes están meticulosamente asociados.

Me despedí de Berliner con la promesa que le mandaría lo grabado con su hijo Eli.

Después de pasar unos días más por Nueva York, regresé a Madrid. Y un mes más tarde, a principios de Diciembre de 2009, viajé a París. Iba a encontrarme con Agnès Varda y, a su vez, con Michel Chion, el teórico por excelencia del sonido con el que mantuve una entrevista abordando el tema de la audiovisión.<sup>8</sup>

### 10.3 Con Agnès Varda en París

Nuestra primera cita se organizó para el 4 de diciembre, pero a Varda le habían operado de la pierna hacia tan solo un mes y no se encontraba bien, y Anita, su asistente de toda la vida, nos llamo para cambiarla cuando ya estábamos en París para el 8 de Diciembre de 2009. La noche anterior a la cita llamó la misma Agnès Varda por teléfono para decirnos que todo fuera rápido, que no se encontraba bien y que no durara demasiado. Me asusté un poco, tenía miedo de no poder estar con ella y que se sintiera agobiada. Entonces decidí que no viniera el sonidista, y me fui solamente con el cámara.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Véase la entrevista a Michel Chion en el Apéndice 2. Pág. 216

<sup>9</sup> Aleksandra Chevreux (productora que conocí en Madrid meses atrás y que vivía en París) se encargó de la organización y Kiko Herrero (cámara) & Serge Ramon (sonido) que llevan el espacio expositivo EOF. Todos ellos me dejaron sus casas durante el tiempo de rodaje.

A las 11 de la mañana ya estábamos en el número 88 de la *Rue Daguerre*. Había varios timbres, me confundí y llamé al estudio de Rosalie, la hija de Varda que es diseñadora de vestuario. No había nadie y llamé a otro. Abrieron la puerta. Nos recibió Anita, y al momento salió Angès. Nada más verla sentí como si hubiese estado a su lado toda mi vida.

Comenzó a decir que si no traíamos focos para la luz y se puso un poco alterada, podía tener razón pero yo no trabajo con iluminación extra.

Anita, mientras íbamos a la sala de montaje, nos explicó que se encontraba mal después de la operación, pues era una mujer muy energética y no se sentía bien al verse disminuida con la muleta.

A la becaria que trabaja con ella le dijo que trajera un Stick para que rebotara la luz, y resultó al final que su cara estuviera la mayor parte del tiempo quemada. Me observaba a mi misma adoptando la actitud de la aprendiz con su maestra, y lo deje estar. No quería imponer nada, era lo que tenía que pasar para entrar en diálogo. Al principio nos sentamos al fondo donde estaban las bobinas de sus películas junto a las de Jacques Demy.

Luego estuvimos paseando en nuestro primer encuentro por los diferentes espacios de la sala de montaje. Me iba explicando cuál visitante que entra en un museo sobre todas las cosas que había. La presencia de su gata *nene* era constante, “le chat c’est ma vie”, decía.

Durante el paseo/conversación interactuábamos todo el tiempo con *nene* y *nene* con nosotros. Los gatos que han formado parte de su vida han salido casi siempre en sus películas, el logo de su productora *Ciné-Tamaris* es la cara de uno de sus gatos.

El león de “La place de la Denfert-Rochereau”, que queda al

lado de su casa, lo ha cambiando por alguno de sus gatos en alguna de sus películas. Es el gran gato, que custodia el área de su casa, he incluso ha realizado un corto siendo uno de los protagonistas este león junto a dos actores más: *Le Lion volátil* (2003).

Agnès Varda es una mujer tremendamente observadora, perceptiva e inteligente. Tiene una gran capacidad para asociar circunstancias y cosas, es su forma de ser, que se refleja en su manera de construir sus ensayos fílmicos.

Como en un momento en el que su gata *Nene* subía por una estantería, Varda con la presencia de su voz y con sus comentarios, hizo de algo simple algo de tremendo interés y expectación.

La actitud de Varda fue cambiando conforme iba pasando el tiempo, iba estando menos tensa y comenzaba a reírse hasta que terminó, al final, por quitarle importancia a la luz.

Empezó a preguntarme por los videos que hacía y los comparó con los suyos, pues parecía que nos ocupaban intereses similares. Fue la única artista que preguntó por mi trabajo, lo que también ponía en común una mirada artística que se nutre de un mismo mundo perceptivo.

El estar con Varda me traía sensaciones y recuerdos de cuando de pequeña iba muy a menudo a visitar a la señora Higinia, una vecina viejita. Me contaba historias de su vida en su mesa camilla, e invitaba a comer *galletas maría* que guardaba en una caja y que terminaban por ponerse blandas, pues no se sabe cuanto tiempo llevaban allí, pero me encantaban. Mi madre también era viejecita cuando murió, me recordaba mucho a su carácter y actitud vital, ya que sabía sobreponerse a las dificultades, era una luchadora igual que Varda. Esto hizo también que no me amedrentara su carácter.

Pasaba el tiempo, cambiábamos de lugar e íbamos hablando de

cosas diferentes.

El audiovisual era el tema por el que nos habíamos encontrado. Ella salía y entraba de unos temas a otros, cosa que me encantaba y a su vez hacía que me perdiera del tema que íbamos hablando y de lo que quería preguntarle.

En sus documentales siempre improvisa, todo lo que se le va ocurriendo es óptimo para formar parte de la historia, tanto en el rodaje como en el montaje. Cosas y situaciones que dan frescura a la narrativa y que muchas veces desdeñamos en la edición de una película. Sus ensayos audiovisuales son reflejo de la forma natural de la vida donde las cosas no son lineales y están conectadas unas con otras. Desde intentar coger los camiones por la carretera hasta desviarse para ver una pintura. Me interesa desde dónde se conecta con lo creativo, esa manera de contar las historias que las hace más auténticas, más libres rompiendo las lindes de las artes (cine, artes plásticas, etc.). Me despedí de ella frente a la puerta de su patio y dos horas más tarde volví a comprar todas sus películas en DVD a la Sala de Montaje.

Quedamos en volver a vernos el 7 de Febrero de 2010.<sup>10</sup> Día en el que quedamos también a las 11h, y directamente en la parte baja de su casa donde está el patio, su despacho y la oficina de la productora.

En Febrero ya parecía más recuperada de la operación. Durante el poco tiempo que estuvimos con ella Varda me enseñó sus cámaras, su oso de la Berlinale, su patio con sus plantas y me presentó a su familia desde una foto. Terminamos de nuevo en su sala de montaje para despedirnos hablando del montaje. Después me pase por el cementerio de Montparnasse, y tuve la sorpresa de encontrarme con la tumba

---

<sup>10</sup> El cámara que me acompañó fue Raúl Alaejos, de Madrid.

de la familia Demy-Varda, lo que me causó una tremenda emoción, pues la tumba aparece en *Les plages d'Agnès*, imágenes y sonidos que aparecen en mi documental.

Los días que rodearon a estos encuentros fueron de paseos por la ciudad al encuentro de imágenes y sonidos. Cuando me encontré con las cariátides en fuentes y edificios que Varda grabó me acordaba de su corto *Les dites cariátides* (1984) e imaginaba como las grabó, lo mismo que me pasó con el león de la Place de la Denfert-Rochereau. Cuando cogí el Bateaux-Mouches recordé a Varda subiendo por el Sena, o al ver algunas de las tiendas que aún quedan en la Rue Daguerre, también imaginé como realizó *Daguerreotypes* (1975). En estos días tuve la suerte de poder ver en el cine *Les plages d'Agnès*, y me sorprendió que aún estuviera en cartelera, después de casi un año de estrenarse, pues una película de este tipo no hubiera durado más de dos o tres meses en cartelera en Madrid.

Las grabaciones habían terminado, volvía a Madrid y tenía ya ante mí todo el material. Mi ordenador portátil, el programa *FinalCut* y las películas de los artistas formaron el material con el que iba a continuar el proceso de creación, reflexión e investigación.



**11**

**Apéndice 2**

Entrevistas

**Catherine Russell**  
**Michel Chion**

Transcribo la entrevista que mantuve.  
Mis preguntas están en cursiva, sus respuestas entre comillas y  
mis comentarios en notas a pié de página.

**Catherine Russell**

autora del libro *Experimental Ethnography*. 1999.

La entrevista se desarrolla sobre el capítulo final de dicho libro:  
“Autoethnography: Journeys of the Self Author”.

Montreal, 17 de Octubre de 2009.

*¿En tu libro planteas qué la Etnografía es un concepto moderno, objetivo y la Autoetnografía un concepto posmoderno, subjetivo?*

“No sería tan general si son objetivos o son siempre subjetivos, creo que lo interesante es jugar entre ambos, con respecto a los cineastas que he tratado en este capítulo, ellos se posicionan siempre como el sujeto de las imágenes, incluso cuando las reúnen se convierten en propias de alguna forma, porque los cineastas están siempre interesados en situarse a si mismo como los realizadores, e intentan marcar que no son solo el sujeto que esta detrás de la cámara, como en el cine convencional, pues al posicionarse como realizadores, este sujeto que esta detrás de la cámara ya está estructurando las imágenes que van recolectando.

Escribí este libro en 1999, por aquella época la gente estaba muy obsesionada con lo moderno y lo posmoderno. Ahora, pienso que la posmodernidad es otra cara de la modernidad, la

verdad es que dudo que haya ruptura entre ambas, especialmente en el cine, pues creo que no hay una cara modernista del cine, ya que este ha sido posmoderno desde sus comienzos, así es que realmente no podemos hacer ese tipo de distinciones. Si pensamos en el cine de Friedland y Vertov, para mí eso es posmoderno. Pero de hecho, la etnografía convencional que se ha desarrollado como ciencia social, no se considera a sí misma como moderna, científica y objetiva, aunque sí era objetiva en el sentido de recolectar imágenes y tomar notas de sus observaciones, aunque sí se ha hecho literatura etnográfica modernista, uno de sus autores más representativos es Levis Strauss a mediados del siglo XX.”

*La autobiografía a principio de los años 90 se desarrolla en el audiovisual como un tema habitual, Se utiliza la cámara doméstica para realizar películas que tienen también que ver con los procesos sociales. ¿Cuál es la diferencia entre autobiografía y autoetnografía?*

“¿Cuál es la diferencia?, es una buena pregunta, depende de cómo lo mires. En mi libro hablé de Jonas Mekas como autoetnografía, pero no pienso que fuera un pensamiento clave de lo que estaba haciendo, de todas formas hablaba mucho sobre su herencia lituana como parte de su nueva identidad que se estaba formando al vivir en Nueva York como artista. Aunque no creo que él estuviera pensando que su trabajo tuviera algo que ver con la antropología, pues él estaba marcando su trabajo en la historia de la autorrepresentación. Pero si quieres una definición más estricta, diría que la *autoetnografía* es una autobiografía que tiene en cuenta las cuestiones de identidad étnica y donde el autor se pregunta sobre su identidad. Todo esto es demasiado general, pues no

creo realmente que haya nadie que no haga cine autobiográfico y que no toque el tema autoetnográfico, incluso aunque no sea conscientemente. Es interesante que se abran las puertas a las diferentes realidades autobiográficas que tiene interés etnográfico.”

*Si tenemos que hablar de Autoetnografía, ¿un buen lugar es el audiovisual?*

“Pienso que es un buen medio para representar la autoetnografía...”

*... pues también el audiovisual es el medio de comunicación contemporáneo, y como decía Walter Benjamin en la cita con la que empiezas este capítulo: “ la autobiografía tiene que ver con la secuencia, con el fluir del tiempo”, y eso es el audiovisual...*

“Si, es el medio que se utiliza por defecto, y desde luego sí que esta vinculado el audiovisual a esta manera que dice Benjamin. Pero él no escribe en realidad sobre autobiografía, la hace, su genero es la literatura. Él escribe sobre Berlín, Moscú... sobre sus experiencias en esas ciudades, ya que su vida esta muy mezclada con la ciudad. Lo que yo recibía de él tiene que ver con imágenes quizás, más que con tiempo, el comunica desde sus recuerdos, su propia vida a través de imágenes muy detalladas casi fotográficas, por ejemplo, de su niñez en Berlín. Esto es lo más importante que saque de sus escritos, además de todo esto diría que es una forma fragmentada del tiempo lineal, pero en una película tu pones esos fragmentos en el *timeline* y construyes una linealidad. Pero también es verdad que con los nuevos media se puede explorar lo autobiográfico de otra manera, por ejemplo, Jonas Mekas, en uno de sus

trabajos más recientes crea una *web site* donde escribe diarios con una cámara que nunca apaga, y que publica cada día en internet. En realidad, esto no es una obra lineal sino fragmentada. Como espectador puedes entrar y salir de la obra, pues no estas en un marco temporal. Encontré esta información de Mekas, porque hace poco estuve leyendo sobre un artista canadiense que ha realizado un trabajo similar de 365 cortos con forma de diario para internet.”

*Sobre las películas que estoy investigando una de ellas es The Passing de Bill Viola donde por primera vez y única, hasta el momento, utiliza sus vídeos domésticos sobre la muerte de su madre para mostrar esta situación común a toda la humanidad. ¿Esta sería una obra autoetnográfica?*

“Creo que es una pregunta interesante, aunque no creo que sea una manera de enmarcarlo, pues cuando vi el video no quedaba claro que él fuera el ser durmiente, luego pensé que sí, que podía ser él, pues creo que no se sabe y no estoy segura ni siquiera de que se aclare en los créditos. Sí, queda claro que son su madre y su hijo los que aparecen. Este trabajo, lo relacioné con otros trabajos suyos como la instalación de bidones llenos de agua y televisores con imágenes de caras dormidas.”

*... ah, si, The Sleepers (1992), es el nombre de la instalación a la que te refieres.*

“Cuando vi *The Passing* lo relacione con esta instalación y me pareció más universal que la película, ya que tenía más variedad de rostros. Mi primer pensamiento no fue sobre si era una obra autobiográfica, pensé más bien que el tema central

era más existencial. Y fue en los créditos finales donde vi que el niño tenía su apellido y pensé que era algo sobre su familia. Aunque bueno, como autoetnografía puedes mirarlo, pues ellos parecen americanos que viven, duermen, respiran como todos los demás, esto no me impactó. Mencionas algunos aspectos domésticos que aparecen en la película, pero no es algo que me llegara, recuerdo más bien paisajes, edificios, hospitales, que las escenas domésticas con el niño o la madre. Sobre esta película pienso que es un poco pretenciosa, los americanos blancos son los héroes existenciales universales de sus propias vidas y eso es Bill Viola un artista visionario; desde ahí es desde dónde él trabaja, hay una larga historia de artistas occidentales que hacen esto. Por lo que pienso, que quizás sea más la etnografía del varón visionario occidental que entiende su propio dilema existencial como necesariamente un dilema universal.”

*Tu mencionas en tu libro a Bill Viola con dos documentales, “Hatsu-Yume (First Dream)”, 1981, de 56 minutos y “I Do Not Know What It Is I Am Like”, 1986, de 89 minutos. Este último es donde registra a tribus en las islas Fidjis haciendo rituales, en ese camino de encontrarse a si mismo tiene que mirar al otro. ¿Esto es autoetnografía entonces?*

“¿Escribí sobre eso en el libro? No recuerdo que dije...”

*¡Qué bueno!*

“Fue en 1999, cuando se publicó y posiblemente lo escribiera en 1997...”

*No hay problema, te explico: en estos documentales el artista busca*

*encontrarse a si mismo, en la naturaleza y en los otros, estos otros, las tribus de las islas Fidjis, son personas que pertenecen a una cultura muy diferente a la suya. ¿Crees que es una mirada etnográfica colonialista?*

“Sinceramente, no puedo recordar lo que dije en el libro. Pero lo que más me interesó fue la secuencia de caminar sobre el fuego en Fidjis. Viola utiliza algunos efectos especiales de cámara lenta, rompiendo el sonido para recrear el sentido del trance, quizás para acercarse más al otro.

Solo puedo recordar la intención, pues no utilizo entrevistas en mi trabajo, no baso mis análisis en lo que piensa el director. Pero pienso que esta secuencia induce al espectador también al trance, aunque no fuera ni remotamente la sensación que esta gente de Fidjis pudieran sentir caminando sobre el fuego. Lo encontré como un planteamiento interesante de aproximación, donde Viola esta intentando recortar la distancia utilizando el video como vinculo, ya que creo que esta interesado en este medio como algo natural y no tanto tecnológico, esto es lo que me interesa de su trabajo. ¿Es etnografía o etnografía experimental y que sea o no políticamente correcto? Está en cada uno el decidirlo, creo.”

*Últimamente parece que la antropología y otras disciplinas están buscando en al arte y a los artistas para encontrar nuevos caminos y formas de mirar a la sociedad y a la cultura.*

“En los últimos dos o tres años he estado en unas conferencias muy interesantes tanto en Europa como en América patrocinadas por departamentos de antropología, a las que invitaron a artistas y a personas, como yo misma, que vienen del arte. Están intentando aprender del artista, pues quieren

incorporar materiales audiovisuales en sus proyectos, quizás tengan éxito no sé. Pues creo que la antropología como ciencia social, está en una especie de crisis.

Este verano pasado, di una conferencia sobre mi libro de cine japonés: *The Cinema of naruse Mikio: Women and japanese Modernity* (2008), y sobre las investigaciones que hice, que me llevaron a estar de nuevo en contacto con el cine experimental de Ozu y de otros directores japonés. Encontré que los temas que trata en sus películas son de conflictos doméstico. Por este motivo, intento hablar de ello desde la etnografía, aunque sean películas de ficción, producidas en estudio y con actores, pues estas películas tienen valor etnográfico, debido al nivel de detalle de su especificidad histórica.

Creo que el arte audiovisual, en general, puede plantear cuestiones sobre la otredad, para representar cuestiones de contacto, de encuentro cultura, en definitiva, aprender los unos de los otros.”

*Qué opinas sobre Agnès Varda (Les Glaneurs et la glaneuse) y Alan Berliner (Nobody's Business).*

“Agnes Varda en su película juega a ser un personaje diferente a lo que hace Alan Berliner. Las dos películas son potentes. Varda tiene este estilo performático, pues es una artista performer. *Les Plâges d'Agnès* es una película donde aparecen pedazos de su vida, ella se interpreta a si misma como *Naiif*, inocente e ingenua.

Me pregunto, si en la intelectualidad francesa tiene uno que adquirir este personaje, esta imagen, para ser tomado en serio. Considero que a Chantal Akerman le pasa lo mismo. Varda, de todas maneras, tiene un trabajo muy interesante. Es una de las pocas directoras francesa capaz de continuar una carrera de

este tipo, no sé porque adopta este papel tan infantil, aunque realmente funciona.<sup>1</sup>

La mirada de Agnès Varda es inteligente, pero juega a un papel tontorrón. Como directora es muy buena. En la segunda parte de *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), *Deux ans après* (2002), uno de sus espigadores le pregunta a Varda, por qué se muestra tanto a sí misma en la película, y es verdad, porque el material es suficientemente estupendo para que la película sea igual de buena sin ella.

Creo que a Varda le interesa el cine como recolección, y que ella con su camarita recolecta; recoge imágenes para hacer un análisis de la sociedad en la Francia contemporánea con un sutil acercamiento.

---

<sup>1</sup> Parece que los artistas franceses establecen un juego con mostrar y vender lo *naïf*. La cantante Jannette o la protagonista de la película *Amelie* son también personajes *naïf*, semejante a lo que Russell plantea como rol de lo francés. Aunque en Varda al establecer un juego con la realidad, por ejemplo, yendo a la búsqueda de los corazones de patatas en *Les glaneurs et la glaneuse*, o cuando deja bailar el tapón delante de la cámara, va a plantear una mirada inocente reivindicando una mirada que no solo pertenecer a la niñez. Cabe preguntarse, por qué habría que perderla, y ¿No será más un error querer despojarse de ella? Russell lo percibe como un icono de lo femenino en Francia: lo *naïf* es lo que vende la intelectualidad Francesa. Pero hay muchos ejemplos de este estilo al que se refiere Russell en otros países, como la cantante Vanessa Paradis, o la artista y cineasta americana Miranda July, que desarrolla este estilo *naïf* en su última película *The Future* que presento en la Berlinale 2011. La película trata de una pareja de treintañeros aburridos que deciden adoptar un gato. Pienso que esto es también podría considerarse como algo etnográfico, porque habla de un tipo de personas en una sociedad capitalista y de los intereses que les mueven a diario. Situación para analizar y estudiar, ya que habla de un tipo de sociedad que no está ligada a un territorio o un país concreto, lo que podría ser la nueva sociedad contemporánea: micro-sociedades dispersas en diferentes territorios con unos mismos planteamientos de vida burgués.

Creo que su cine basado en recolectar imágenes es una especie de coartada, que le permite encontrar una identidad entre esas personas. El cine le da acceso a esta gente y me parece muy inteligente esta estrategia.”

*Y Alan Berliner haría lo mismo, recolecta imágenes... aunque de forma diferente.*

“Sí, pero de forma diferente. Berliner, saca a la luz imágenes de sus videos familiares, obligando a su padre a mirar estos archivos y a tomarse en serio lo que ve allí. Esto es interesante por la relación entre ellos, que se ve muy dramática en *Nobody's Business* (1996). Sus voces tienen mucho carácter. La banda sonora de la película me parece genial.

Los estudiosos del sonido en el cine critican que no se habla de la banda sonora y sus matices, por eso lo resalto, ya que es muy importante, y en especial en esta película de Berliner, sus voces son muy interesantes, por el acento judío de una familia de Brooklyn, casi un dialecto. Esto tiene muchas connotaciones de intelectualidad en América.”

*¿Crees que es necesario que el director aparezca en una película autoetnográfica?*

“No, no es necesario que el director este presente. Son películas que construyen su identidad buscando, también, en los medios de comunicación. Un buen ejemplo es la obra *A Place Called Lovely* (1991), de la artista Sadie Benning. Ella filma en la televisión de su habitación, un fragmento de la película *Psicosis* (1960) de Hitchcock. Esta escena desde donde ella vive como sujeto, crea un espacio de una identidad

marcada por los medios de comunicación. En esta película da igual que aparezca Benning, aunque queremos que sea ella, pero quizás no importe. Es más una persona de esa edad, una adolescente mostrado el violento mundo de los medios de comunicación donde vive. En *The Passing* no me importa que sea Viola, pero sí en la película de Berliner, porque es a su padre al que entrevista, y este es su personaje. ¿Cómo sabemos que es el cineasta el que aparece en pantalla? Pues, por ejemplo, a Agnès Varda la reconocemos inmediatamente, porque es una famosa del cine desde hace mucho tiempo.”<sup>2</sup>

*Bill Viola, está entre la vigilia y el sueño, creo que es importante también que Viola aparezca en su video pues su madre es la que se está muriendo.*

“¿pero como lo sabes?, tu lo sabes por una información que no viene dada en la película, no hay ninguna señal al principio de la película para identificarle...”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> El director cuando habla de su vida, es importante que aparezca, de alguna manera. Por ejemplo en la película de Sadie Benning ella habla de su vida y de situaciones que le ocurrieron, e incluso aparece una foto de su padre unida a su rostro, para contarnos algo que le paso con él. En mi opinión, si es importante que ellos aparezcan como performers. En *The Passing* ocurre lo mismo, es la madre de Viola y no es otra, y en nuestro encuentro dijo que no era algo creado solo para la televisión lo que realizó con esta obra, sino que era algo muy personal, lo mismo que Berliner. Con Varda, creo también que es importante que sea ella, porque se va modelando la película desde su pensamientos y sus reflexiones.

<sup>3</sup> Bill Viola es muy conocido, igual o más que Varda.

*Pero desde la autoetnografía creo que es interesante que el artista aparezca y se mire al espejo-película que ha realizado, por lo menos en estos casos...*

“Sí, las películas tienen diferentes significados dependiendo de la información que manejes como espectador, y estas van cambiando con el tiempo al volver a verlas. La mirada del director es importante que se vea, dentro del concepto de la autoetnografía, pero no necesito su rostro, quieres que sea el artista al que estas viendo como espectadora.”

*¿Cuál de las películas de estos artistas te interesa más?*

*“Nobody’s Business* porque no estaba familiarizada con ella, es una novedad para mí. Ahora mismo trabajo sobre temas de archivos, de imágenes y su papel en el cine documental. Me interesa mucho como utiliza las tomas de cine doméstico.

Berliner le pregunta a su padre, porque hizo esas películas, y su padre no puede responder a eso, no quiere mirarlas, no tiene respuestas. Este es un agujero vacío familiar muy común, y que se muestra en la película, el de no saber todas las respuestas de las preguntas que les puedes hacer a tus padres. Esta película tiene una forma más como retrato del padre, que como autobiografía o autoetnografía.

Aunque obviamente la biografía y la autoetnografía se pueden sobrepone una a otra o solaparse, aunque también se puede solapar el retrato con lo autoetnográfico. El retrato puede ser un paisaje encontrando a su padre en una multitud, es un retrato como paisaje.

Los archivos cumplen un papel central en la película, llenan de detalles sus vidas, la historia de la familia. Esta película es una especie de discurso sobre la memoria y la importancia de la

memoria, provoca al padre para que mire en los recuerdos, y tiene que convencerle de lo importante que es la memoria.<sup>4</sup> También me gusta la película de Agnès Varda, es la mas conocida. Son muy diferentes, y es interesante que hayas juntado a Viola, a Varda y a Berliner. Le suelo sugerir a mis estudiantes, que mezclen cosas que supuestamente no tienen relación, y de ello resultan preguntas interesantes, es una buena elección la que has hecho en esta investigación.”

*La autoetnografía es una temática importante para el artista de hoy en día...*

“Sí, hay mucha gente que utiliza ese formato. He visto a mis estudiantes, querer combinar investigaciones de humanidades con prácticas en estudios de fotógrafos, cineasta, artista visuales y que a menudo cogen una forma de autoetnografía, ya que investigan aspectos diferentes de sus propias historias. Una investigación sobre humanidades, pero utilizando la fotografía y el cine como conocimiento subjetivo pero informado.

Estos artistas de tu investigación son recolectores, excepto Bill Viola, el esta haciendo otra cosa. Para recolectar imágenes tienes que tener una investigación, para utilizar archivos te tienes que hacer preguntas, para que tengan una evolución a la hora de recolectar. Viola no esta tanto en esa línea, es un artista visionario todo sale de su cabeza. Como artista no

---

<sup>4</sup> No es solo el padre el que no quiere mirar en la memoria, es toda la familia. La sociedad Estadounidense, como comente con Berliner en Nueva York, parece querer llegar solo en la memoria hasta cuando sus abuelos llegaron a este nuevo país.

respondería a la categoría que tiene Varda y Berliner como recolectores.”<sup>5</sup>

*Mi trabajo artístico también estaría dentro de la Autoetnografía.*

“Estoy interesada en ver tu trabajo, en ver nuevo material. Hay mucha *autoetnografía* en el mundo, y es una categoría bastante amplia, en la que los cineastas hablan en primera persona. El capítulo de la *autoetnografía*, fue el más rápido que hice y ha sido el más popular del libro, es curioso. Seguramente, tuve que haber escrito todo el resto para llegar a ese punto, terminándolo en una semana. El resto del libro fue un trabajo, sufrí escribiéndolo.”

*¿Crees pretencioso que el artista vaya a un lugar extranjero a mirar, sin estar implicado en los procesos de esas culturas?*

“Hay muchas formas de aproximarse a las imágenes de otros lugares. Chis Marker, por ejemplo, es un recolector de imágenes fundamentalmente, por ejemplo en *Sans Soleil*, (1982), crea una forma muy literaria de autoetnografía, es una aproximación moderna, donde no está pretendiendo entender esas culturas. No me parece práctico poner límites a lo que un artista debiera o no debiera hacer, depende de como sea el procedimiento de la crítica.”

---

<sup>5</sup> Viola expone, por primera vez, en *The Passing* videos domésticos mostrando a una familia blanca, acomodada y americana. Él si ha investigado buscando a dónde pertenece, ha recolectado imágenes de diferentes lugares en sus viajes en sus trabajos de los años 80. Aunque realmente, también creo, que no está en la misma línea de trabajo de Varda o Berliner





Transcribo la entrevista que mantuve.  
Mis preguntas están en cursiva, sus respuestas entre comillas y  
mis comentarios en notas a pié de página.

### **Michel Chion**

autor del libro *L'audio-vision*, 1993.

La entrevista se desarrolla sobre su libro *La audiovisión*.

París, 7 de Diciembre de 2009.

*Me gustaría que habláramos un poco sobre la idea del sonido como objeto que planteó Pierre Schaeffer.*

“En 1948 se creó la música concreta, yo tenía un año de edad. Después de la invención de esto, él cambió de dirección en sus intereses, pues la música concreta no le interesaba ya en sí, lo que le interesaba es trabajar en la idea de una música hecha por instrumentos y máquinas, una música generalizada que se apoyara sobre las propiedades perceptivas del sonido. Esto quiere decir, que en vez de partir de la práctica instrumental, pues la música se transmite a través de los instrumentos, también le interesaba la historia cultural del sonido. Él se preguntaba: ¿se puede hacer una música universal que se base en las propiedades universales del oído? Esta pregunta le llevó a interesarse por: ¿qué es lo que escuchamos cuando escuchamos el sonido?

Todo este tema lo he expuesto en *Guide des objets sonores*, 1983, que no está traducido al español, y que se basa en las

reflexiones del libro de Schaeffer *El tratado de objetos musicales* que leí en 1968/69. Me apasionó e interesó la precisión de este libro sobre lo que es escuchar un sonido, y en que condiciones podemos hacer de un sonido un objeto, es decir escuchar un sonido independientemente de saber la causa del sonido, el efecto y el sentido del sonido, es lo que se llama “escucha reducida”. Otra pregunta es: ¿se puede precisar la percepción del sonido? Pierre Schaeffer se nutre de aspectos científicos, categorías científicas para resolver esta cuestión, basando la música directamente sobre la acústica, la idea de escuchar sonidos y nombrarlos y designarlos con precisión. Después de esto viene la pregunta: ¿se puede hacer del sonido un objeto? Es muy compleja la respuesta, porque entran en juego muchos problemas, no se si estoy siendo claro, porque es muy complicado, pues la palabra *objeto sonoro* ya en si crea muchos problemas, porque tenemos la impresión que sonoro es un adjetivo, como una cualidad del objeto, es por eso que propongo en un libro más reciente *Le son, traité d'acoulogie, 1998*, decir en algunos casos “Objeto/Sonido”. El sonido es el objeto, porque el sonido no es una propiedad del objeto, pero estos son problemas casi filosóficos, que son apasionantes y me gusta que sean un aspecto de mi trabajo.”

*¿Entiendes que un objeto sonoro pueda pertenecer a diferentes culturas, un objeto sonoro que sea universal y que sea solo de una cultura?*

“Hay una parte universal en lo que escuchamos, es decir cosas que son comunes en el mundo entero, porque el cuerpo humano no esta hecho de mil maneras diferentes, y también determinados fenómenos sonoros son los mismos en todas partes. Antes, al igual que ahora, una gota de agua era una gota

de agua en el mundo entero. Muchísimas cosas hacen un ruido que podemos reconocer y que estructuran la percepción de una manera concreta, por ejemplo como los coches hoy en día. En Japón, hay muchas voces automáticas que son emitidas por aparatos, por ejemplo la máquina expendedora de billetes en una estación de tren te dice: “Arigatô”. Esto es algo particular dentro de un paisaje sonoro, pero al mismo tiempo las otras tres cuartas partes de los sonidos que oímos se pueden escuchar en cualquier parte del mundo. Si grabo sonidos en Japón, independientemente de estos sonidos lingüísticos, nadie podría decir que es en Japón o España o Francia, nadie podría identificarlos, por lo tanto hay una universalidad. Schaeffer estaba en la búsqueda de esto, porque si hay sonidos universales, y yo soy como él, universalista. Pienso que se puede insistir sobre las diferencias culturales, pero que hay universos comunes y se puede trabajar sobre ellos. En este momento estoy terminando un trabajo que empecé hace 10 años, y que intentaré publicar el año que viene; es un libro sobre los sonidos donde mostraré un inventario del vocabulario de diferentes lenguas, que conozco más o menos bien: francés, italiano, castellano, alemán, inglés, etc., en él reúno las palabras con respecto a su sonido.

Con respecto a las lenguas, también hay grandes diferencias entre lo que se entiende por sonido o por ruido; en inglés, por ejemplo, se utiliza *sound* para designar el sonido que hace alguien cuando camina, y sin embargo en francés se dice “un ruido de pasos”. Esto habla de las diferencias culturales a través del lenguaje, en alemán es más complicado porque existen dos palabras para designarlo. Las diferencias están a menudo unidas a la lengua, y es importante conservar estas diferencias, no hay que intentar suprimirlas.”

*¿Qué opinas sobre la idea del sonido como tiempo y la imagen como espacio dentro del audiovisual? Aunque creo, que puede ser al revés también, la imagen puede ser tiempo y el sonido puede crear un espacio.*

“No se puede decir radicalmente que no hay espacio en el sonido y que no hay tiempo en la imagen, desde que en una imagen hay movimiento hay tiempo, porque si alguien empieza a andar de izquierda a derecha esto nos da una temporalidad, pero también hay imágenes donde nada se mueve y sin marcadores de tiempo, sin embargo en el sonido tiene que haber forzosamente un movimiento para que haya sonido, por lo que el sonido nos indica, generalmente, más el tiempo que la imagen, pero es una cuestión de proporciones. A menudo el sonido marca el tiempo, es el constructor de tiempo, pero la imagen también puede serlo.

En mis libros digo que el 90 % de lo que oímos es evolutivo y el 90% de lo que vemos no es evolutivo. Si miramos algo que no se mueve, esta fijo, evidentemente si miramos cuando se oye va a moverse, esto no quiere decir que no haya espacios en el sonido por supuesto, no soy para nada radical en esto.”

*¿Podrías explicar las diferencias entre de las diferentes formas de escuchas: casual, semántica y reducida?*

“Es Pierre Schaeffer quien hizo estas tres distinciones de los tipos de escucha, y yo he distinguido una cuarta, no se si esta en *La audiovisión* o en otro libro, la he llamado la “escucha de los efectos”, es decir, qué efecto tiene ese sonido sobre mi.

¿Cuál es la causa del sonido? Esta es la pregunta que tenemos que responder para saber que es lo que lo produce, y reaccionar por si es un coche que esta detrás de nosotros, o si

es alguien que habla, ¿quién es?, esto es la *escucha causal*. Lo que también digo en el libro es que la *escucha causal* es muy misteriosa, porque nos informa poco de la causa, mucho menos que la vista. Oímos ramas que se rompen, pero si vemos al animal tenemos diez veces más información, porque el sonido no se produce por una causa global sino por algo concreto o por algún detalle. El sonido cuenta poco de su causa, menos que la vista, pero este poco que cuenta es necesario. El oído está siempre abierto y puede informarnos del peligro. Otro aspecto de la *escucha causal* es que no nos damos cuenta de que nos informa poco, porque es siempre contextual; si estoy en mi casa y alguien mueve platos en la cocina, por una cuestión de probabilidades, seguramente este ruido lo hace alguien que ha estado conmigo un minuto antes, pero en un film de suspense si oímos a alguien en la cocina puede ser otra persona aunque es el mismo sonido el que escuchamos. Luego entonces, tenemos pocas oportunidades de darnos cuenta en realidad hasta que punto la *escucha causal* nos dice cosas generales o distintas, porque en el contexto, ese sonido que escuchamos tiene que venir de algo concreto.

La *escucha semántica*, Schaeffer la ha bautizado así, yo la llamo más bien la *escucha "de código"*, es cuando hay un código en base a la unión de esos sonidos. La mayoría de las veces es un lenguaje con sistemas muy complejos como el morse, o por ejemplo otros menos complejos como los sonidos que hacen en las celdas los prisioneros para comunicarse: si un sonido se repite tres veces quiere decir la letra "c", etc., de esta manera podríamos codificarlo todo. El morse ha sido un código muy importante, que ya no se utiliza, pero ha funcionado más de un siglo.

Y la tercera *escucha* inventada por Schaeffer, es de una simplicidad increíble, es la *escucha reducida*. Consiste en

escuchar el sonido en si mismo sin ocuparse de su causa o de su sentido, y a lo que yo añado los efectos que produce, es decir, no hace falta saber de donde viene el sonido, pero si sabes si este sonido te hace mal o te da placer. La *escucha reducida* es algo antinatural en una observación, y es por eso mismo, por lo que la encuentro interesante, porque es antinatural.

La sociedad califica muchas cosas como “no natural”; no es natural no comer, sentarse durante horas, pero también la técnica, la religión, el deporte, todo esto es antinatural.

¿Qué puedo decir del sonido si no hablo de la causa del sentido y del efecto?, por supuesto que no hay que dejar de hablar ni de pensar en ello. Lo que tiene de antinatural es interesante, puesto que es una disciplina que obliga a desconectarse de las diferentes escuchas cuando en realidad están siempre conectadas.

Cuando practico las *escuchas reducidas* con mis estudiantes, los alumnos encuentran que esto no es fácil y yo les digo que en efecto no es fácil, y se lo comparo a como se aprende a tocar el piano, ya que hay que desconectar la mano izquierda de la mano derecha, cuando en realidad lo natural es moverlas al mismo tiempo. Con el tiempo será interesante para ellos aprender a desconectar la *escucha reducida* de la *escucha causal*, porque es muy creativo desconectar lo interconectado.”

*Es muy interesante y creativo lo que has dicho con respecto de la escucha reducida. Volviendo al audiovisual y a la relación sincrónica del sonido y la imagen, es perturbador cuando escuchamos un sonido que no se corresponde con la imagen...*

“No sé si he entendido muy bien. En *La audiovisión* hablo de un fenómeno que se llama *Síncresis*. Si ves un movimiento

visual y si escuchas simultáneamente un determinado sonido durante unos segundos para todos es la misma cosa, esto quiere decir que el sonido viene de lo que vemos, la imagen es forzosamente la que oímos, esto es así, y de esto se vale el cine para hacer el doblaje. La gente puede decir que no cree en el doblaje, porque saben que Robert de Niro no habla en español o en francés, pero se lo creen por el hecho de que esta sincronizado. Lo mismo ocurre con los ruidos, un sonido se vuelve real si está sincronizado. A todos los sonidos de hecho les pasa esto, en algunas películas ya sean cómicas o de terror, hay voces de mujer sobre un cuerpo de hombre y funciona, todo es posible, cuando hay sincronización. ¿Te he respondido a lo que querías?”

*Si, en parte. Me refería más a la función del sonido frente a la imagen, como el sonido del espacio off.*

“La imagen siempre se percibe dentro de un contexto en el cine o en la vida, no hay nunca imágenes puras esto lo sabemos, y lo mismo pasa con el sonido. El sonido está siempre influenciado por las otras percepciones. El audiovisual es la relación de la imagen con el sonido, y viceversa. A diferencia de determinadas obras e instalaciones audiovisuales con multipantallas, las películas monocanal son un cuadro visual único, por lo tanto un encuadre visual, pero para el sonido no hay un encuadre visible, esto introduce una desimetría entre lo que vemos y lo que oímos. La imagen está siempre influenciada por lo que oímos, el sonido está siempre influenciado por lo que vemos, hay influencias reciprocas, pero no se producen en una simetría porque si. La imagen en el audiovisual es el marco, es el cuadro de lo visual, incluso si el cuadro está en negro, la imagen ya existe, porque es este su

lugar, es el continente de las imágenes en movimiento. Pero sin embargo, para el sonido no hay ese marco, esto es lo que pienso, aunque hay otra gente que opina que si hay un cuadro sonoro.

El *cuadro visual* de las imágenes tiene de particular que delimita lo que pertenece a la película, pero si escuchas un sonido, nadie puede decir a priori que pertenece a la película y no al entorno de la sala. En algunos cines podemos escuchar el sonido de un móvil y nos preguntamos si es el nuestro o si alguien se lo ha dejado encendido, o si viene de la película. Entonces, para el sonido no existe un encuadre, y esta desimetría la encuentro muy interesante.

Podemos hablar de la imagen y el sonido, pero realmente no es la imagen, son las imágenes y no es el sonido son los sonidos. He escrito un libro que se llama *El sonido en el cine*, donde trato la cuestión del sonido, pero en realidad son los sonidos: voces, ruidos, músicas, etc.”

*En tu libro “La audiovisión” hablas de esto, de que el sonido puede reunir, puntuar, marcar, anticipar la imagen y separarla, entonces los sonidos son también como signos de puntuación de la gramática audiovisual...*

“El sonido tiene muchas funciones, y en el cine siempre ha sido considerado como una especie de servidor, pues se identifica al cine con la imagen, aunque sea parlante y sea un medio sonoro desde hace mucho tiempo. Pero bueno, el sonido es muy práctico para contar y mostrar, y a esto es lo que yo llamo el *valor añadido*, quiere decir que lo que el sonido aporta viene de la imagen. Por ejemplo, si ruedas dos cosas distintas en una misma pieza: una esquina de una mesa y lo que se ve por una ventana en dos planos separados, no hay

nada que pueda decirnos que es el mismo lugar, pero si tienes un sonido, por ejemplo mi voz uniendo estos dos planos, el espectador sabe inmediatamente que es la misma habitación a la que pertenecen la mesa y la ventana, aunque parece que es la imagen quien nos informa de esto, y sería lo contrario si ponemos dos sonidos distintos sobre cada una de estas dos imágenes. Entonces gracias al sonido se puede retratar un apartamento entero, con solo filmar primeros planos de los diferentes rincones.

Proyectamos en la imagen lo que oímos, interpretamos lo que vemos en función de lo que oímos, esto es bastante normal, pero la gente no siempre sabe que es gracias al sonido por lo que se tiene la información, creen que es a través de los ojos. Se debería quitar el sonido para que se dieran cuenta de ello. Uno cree lo que ve, pero en realidad lo *audio-ve*, es por eso que he titulado mi libro *L'audio-vision*.

La audiovisión en general es un proceso de desconocimiento, es decir no sabemos que es lo que provoca el efecto, lo sentimos. Voy a hacer una comparación, aunque todas las comparaciones son un poco criticables: en la música clásica están la armonía y la melodía, si has estudiado armonía, se sabe que la fuerza emocional de una melodía, está creada por las notas de la melodía y también por los acordes que están en la armonía. Toda la gente que escucha una melodía es sensible a la armonía, pero creen que les gusta la melodía. La mayor parte del audiovisual funciona así, es decir la proyección de diferentes elementos sobre un solo elemento, se convierte en el elemento del que somos conscientes. La melodía entonces sería como la imagen, por supuesto con los límites de esta comparación que estoy haciendo.”

*El sonido en el audiovisual construye un flujo interno y un flujo externo, una lógica interna...*

“Si, a veces los sonidos y las imágenes están unidos de tal manera, que tenemos la impresión que se producen como algo natural en el seno de las historias, esto se llama la lógica interna. Otras veces se corta e interrumpe este flujo donde se hace visible el gesto del montador o creador, por lo que se crea una dialéctica entre las dos alternancias. Con mi música, hago lo mismo, es decir a menudo se oye esa ruptura en el flujo que acerca al espectador a la creación desde el montaje, y sin embargo muchos compositores quieren que al escuchar música el espectador olvide que está montado. Y esto, le ocurre a la mayoría de la gente que quiere olvidar el hecho de que lo que escucha está construido o montado, la gente no quiere saber si escucha una sinfonía de Beethoven o de Albéniz, que es un gran compositor, porque los disco de música clásica están hechos para olvidarse de esto. Por ejemplo algo creativo podría ser, grabar una sonata para piano donde la primera parte de la grabación se hiciera con el micrófono muy alejado, y la segunda con el micro más cerca; entonces en el montaje audiovisual crearíamos junto a las imágenes y sus cambios de encuadre, esa ruptura que junto al sonido nos daría la percepción de lo cercano y lo lejano. Pues al sonido se le ha dado el papel de que tiene que ser continuo, y tener una lógica interna, que una las cosas, pero no tiene porque ser así. Godard utiliza esta tipo de transgresión del sonido sobre la imagen, con el efecto de ruptura del flujo interno para encontrar su lógica externa, hoy en día ya no se suele hacer esto. Y estos serían dos o tres ejemplos de la lógica interna y externa.”

*El cine tiene una construcción narrativa donde el sonido tiene una clara linealidad interna, generalmente. Pero, por ejemplo, en el videoarte, hay mucha más ruptura, se trabaja con el sonido muchas veces rompiendo esta linealidad, como lo hacía Godard.*

“Hay videos que son narrativos y los hay que no lo son, aunque sean en monocanal o en instalaciones, muchas veces la relación del sonido con lo que se ve, es menos importante, siendo este utilizado como sonido ambiente en muchas ocasiones, como lo sería un perfume. Pero, la cuestión de cómo se exponen las obras de vídeo sería una reflexión a hacer, ya que a menudo están expuestas junto a otras obras proyectadas al lado y los sonidos se contaminan.

En París, el año pasado hubo una gran exposición de video en el *Gran Palais*, fue muy bonita, había cinco pantallas con imágenes y entonces, dentro de ese marco visual visible podías ver de un lado imágenes de un artista, de otro lado imágenes de otro artista como Chris Marker, por otro lado veías imágenes de otro videoartista chino, y el sonido... ¡Buff...tremendo!. Los comisarios y los del museo se justificaban diciendo que habían puesto altavoces que permitían escuchar el sonido en el punto concreto de cada video, pero esto era de risa. Efectivamente los hay creados para escuchar bien si estás delante del altavoz, pero a pesar de esto se seguía escuchando todo el sonido ambiente. Esto pasa muy a menudo, una exposición crea una percepción audiovisual muy mala, hay que cuidar el sonido, porque es normal que los sonidos se mezclan los unos con los otros.

Por otro lado, el video y el cine se parecen cuando hay una estructura narrativa, y a la gente le da igual que una película este rodada en cine o en video, lo que le interesa es seguir el hilo de los personajes.

David Lynch realizó la película *Inland Empire*, 2005, y dicen que es como un videoarte abstracto, pero yo no estoy de acuerdo, ya que ocurren cosas con los personajes, entonces desde ese momento la relaciones de esta narrativa te unen a la historia. Entonces lo que pienso, es que no hay diferencias entre cine y video como soporte, si no que más bien es la elección o no de una película narrativa, es decir la historia de una persona o de varias.”<sup>6</sup>

*Yo también lo creo, pues da igual si es cine o video, lo único que decía es que en el videoarte siempre se ha trabajado más desde la fragmentación sin buscar una linealidad narrativa, pero ahora hay un mayor acercamiento a la narrativa desde los años 90 en el arte.*

“Si, el videoarte ha estado normalmente relacionado con el audiovisual informal. Lo informal puede ser considerado interesante, pero también podemos considerarlo menos interesante, porque siempre parece que funciona, aunque puede y debe haber otras formas además de las formas narrativas. Creo que muchas obras de video son presentadas en un marco no tradicional, esto quiere decir que el sonido sale de todas partes y la imagen también, pero desde el momento en el que se presenta una obra de video en un marco tradicional, es decir una sala de cine, con una sola pantalla, se

---

<sup>6</sup> Comparto su mismo pensamiento, pero si que es cierto que al utilizar una cámara de cine te lleva más a la idea de la fotografía, a la imagen, mientras que el video esta más ligado ritmo del sonido, al micrófono. Las cámaras hoy son digitales, por lo que este soporte está más en relación a al ritmo del audiovisual, imagen y sonido, que se unen como lenguaje desde el mismo momento de la grabación.

vuelve formal, o sea que la forma expositiva esta determinando la obra. Generalmente, es difícil juzgar las relaciones audiovisuales en una obra audiovisual cuando el marco de presentación es informal. Por ejemplo, por lo general en el videoarte el tiempo no se construye con un inicio y un final, y en el cine si. También en el mundo de la música hay creaciones informales, yo hago música más bien formal. Cuando doy un concierto, digo que mi obra dura 40 minutos y no puedes solo escuchar cinco minutos, porque un determinado momento musical te lleva a otro. Estoy muy preocupado como compositor que la gente crea que oír 5 minutos de mi música al principio y 5 minutos del final son lo mismo, porque es así como se suele consumir la música, de esta manera informal, ya que uno enciende la radio comienza a oír una música empezada y le da igual. Para mí la música, si dura 40 minutos tiene que ser así, si no creo que es como si se le quitara un trozo a una pintura.

Algunas obras de video son informales a nivel del tiempo y de espacio, pero a mí el arte informal me interesa menos que el arte formal, pues el arte me interesa con una forma concreta en el tiempo, en el espacio, con una narrativa. También en la poesía prefiero que las cosas sean formales.

Estoy de acuerdo en que hay otras formas posibles además de la narrativa, pero haría falta que las presentaciones de las obras de video estuvieran formalizadas de alguna manera, pues tengo la impresión de que algunos artistas quieren presentar sus obras en galerías y que no es exactamente el lugar más propicio para una obra audiovisual, ya que el sonido se suele oír de cualquier manera. En fin, perdóname, estoy un poco hablando por hablar de diferentes cosas mezcladas.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Ciertamente es que las obras audiovisuales, se suelen poner de cualquier manera en los museos o las galerías, dándole siempre más importancia a la imagen

*Estoy analizando en esta investigación la obra de Bill Viola no se si conoces The Passing, es una pieza de 50 minutos...*

“No, lo siento, no la he visto.”

*Es un ejemplo, para sacar a colación el uso de la voz, aunque en esta obra Viola no utiliza la palabra, utiliza la respiración como flujo interno y externo. Pues parece no necesitar la palabra para dar significado a lo que cuenta...*

“Si, en casi todas las películas el sonido se mueve en torno a las palabras. Pero también hay películas, que son las menos, en las cuales durante 20 minutos no hay palabras, esto es buena parte del cine de Kubrick como en *Odisea 2001*, no hay apenas palabras. Los personajes hablan poco esto no quiere decir que las palabras no sean importantes, al contrario cuando las palabras son escasas en una película esto las hace más importantes. Tengo tendencia a pensar que cuando un elemento es escaso en una película, es una manera de hacerlo importante.

No he visto esta obra de Bill Viola, pero si que hay películas que han sido realizadas donde el personaje no habla nunca.

Hay una película japonesa, que no he visto hace tiempo, que se llama *La isla desnuda*(1961) de Kaneto Shindo, trata sobre la vida de gente pobre que trabaja en el campo de Japón, y no hablan, pero sin embargo se utiliza una música un poco

---

mientras que el sonido se pierde o se contamina de otras obras. Pero una obra informal, puede estar construida con multipantallas en una sala y además que su visionado sea en *loop*, pudiendo ser narrativa o no, y además con un sonido muy cuidado. Como por ejemplo son las obras de Bill Viola, Doug Aitken, Eija-Liisa Ahtila, Chantal Akerman y un largo etcétera de artistas que trabajan con el audiovisual.

sentimental. Por un lado, el hecho de que no hablen es bastante normal, pues la gente estaba trabajando sola, pero si hacemos películas sobre seres humanos, los humanos la mayor parte del tiempo hablan.

La respiración es un sonido fundamental, y me dices que Viola crea con ello la unión entre la vigilia y el sueño, este sonido pertenece a los sonidos básicos de la vida. La respiración es un sonido importante, porque es un ritmo fundamental y lo refiero en *La audiovisión*, pues hay que tener en cuenta los elementos que llamo *transensoriales*, es decir que las dimensiones que pueden venir de la imagen y del sonido no importan, el ritmo es el elemento más común entre una imagen y un sonido, y hay muchas diferencias entre ellos. Si un mismo ritmo nos es comunicado por los ojos o los oídos es el mismo ritmo, nos toca al mismo nivel rítmico, somos seres rítmicos, y la respiración nos puede influenciar dándonos paz o todo lo contrario. También las imágenes están en un ritmo, yo soy muy sensible al ritmo visual, la gran diferencia de ahora con la tecnología es que la luz no palpita. La gente cuando se alumbraba antes en las casas, estaban con una luz rítmica, que palpitaba, una vela por ejemplo, entonces aunque la gente no prestara atención esto daba un rítmico constante, esto mismo pasa cuando se ponen velas en un restaurante para crear un ambiente.

Hoy en día, para tener esta sensación encendemos la televisión, porque la televisión crea palpitations visuales de luz. Cuando paseamos por la calle y vemos las casa con las televisiones encendidas y nos damos cuenta por el color azulado y por la palpitation, se mueve la luz, parece que nos sirviéramos de la televisión como antes del candelabro y así hacer la luz más viva, esto es mi teoría. La encuentro poética, me gusta, esto

quiere decir en ciertos casos que la diferencia entre imagen y sonido no existe, es ritmo.

Entonces, la obra de Bill Viola, que no he visto, que no he *audiovisto*, ja,ja,ja,... pienso que es también una idea rítmica, porque la respiración es uno de los ritmos principales, nunca regular y nunca robótico, nunca igual. La respiración humana nunca es mecánica.”

*Has hablado al principio de que en la vida real no hay imagen sin sonido, incluso en un espacio insonorizado nunca habrá silencio real, porque estarás escuchando tu respiración.*

“El término silencio es diferencial, el silencio es siempre de algo. Por ejemplo, se puede hablar de silencio cuando la gente esta comiendo junta y paran de hablar, esto no es silencio porque se oyen los ruidos de los cubiertos y de las bocas al comer.

Yo tengo silbidos en los oídos, es lo que llaman acúfenos. El 15% de la gente los tiene, muchos a causa del uso de los cascos, sabemos que es peligroso usarlos mucho, mucha gente van a tener cada vez más y más silbidos de oído. Al final te acostumbras a tenerlos, y se aprende a no hacerles caso, porque si no te puedes volver loco. Entonces un sonido al que no le prestas atención es el silencio, es como el ruido de la calle al que ya no le damos importancia, pues efectivamente, siempre hay ruidos internos que están presentes las 24 horas. Los sonidos son muy importantes y tenemos que ser sensibles a ellos por una razón animal, ya que los sonidos nos advierten del peligro.”

*Colaboraste con tu amigo, el artista Robert Cahen en el video Corps flotans (1997), haciendo la banda sonora de su video, y es*

*muy interesante como construiste el paisaje sonoro, con la música y los ruidos del lugar junto a los comentarios del artista japonés.*

“Robert ya había grabado la voz, extractos de texto de un escritor japonés. Estos fueron leídos por un hombre que tenía una voz, en mi opinión, muy rígida. Y bueno, como ya estaba hecho, entonces yo a partir de ese momento me siento obligado a hacer el resto con respecto a lo ya hecho, porque no quiero que se tenga la impresión de que la voz esta añadida a otros sonidos, por lo que los sonidos están alrededor de esta voz y de la imagen, al mismo tiempo, para que todo tuviera una unidad orgánica, aunque todo fue realizado separadamente. Por ejemplo, al principio inserté unos sonidos que había grabado hace tiempo con discos de vinilo sucios, con lo que volví a trabajar para que encajaran en este video de Robert. Lo que era muy importante es que funcionara bien con el ritmo de la voz del narrador, pues encuentro que el problema de muchas obras es que parece que la voz ha sido metida con calzador, hay que crear un vinculo. Al menos que el director quiera lo contrario, que los elementos se separen. Tuve problemas con este video al final, porque no tuvimos mucho tiempo y metí música japonesa, lo que hizo que se perdiera la atención final, hubiese sido mejor no hacerlo, pues termina de una manera un poco banal con música japonesa. Esto es un reproche que me hago, y en cambio hay otros videos en los que he trabajado con Robert, de los que estoy mucho más contento con el resultado.”

*Me gustaría tratar el tema de la voz y su presencia en el audiovisual, el verbocentrismo. Parece haber una necesidad de contar lo que ya se está viendo en la imagen, ¿es una redundancia?...*

“Pienso que la redundancia es siempre una ilusión, no puede haber una redundancia entre un discurso y una imagen, porque son realidades completamente diferentes. Si vemos la imagen de una casa y alguien llega y entra en la casa o si una voz nos dice que un hombre entra en la casa, parece redundante, porque alguien nos cuenta lo que vemos, pero lo interesante es que esto no es así, porque la persona que habla podría decirnos: “ la casa tiene un piso” y lo vemos, también la voz podría decir: “esta mañana hace buen tiempo”, y también lo estamos viendo, ¿Qué ocurre entonces? Que toda voz, todo argumento verbal, estructura lo que vemos y pone en valor lo que pone en evidencia, es decir crea un no dicho de todo lo dicho, como la luz crea una sombra. Subrayo a menudo en mi trabajo, hasta que punto el hecho de decir determinadas cosas en una película sirve no solamente para puntuar algo, sino para crear cosas no dichas.

Por ejemplo, hay una secuencia de la película de *Batman*, que pongo muy a menudo en mis clases como ejemplo, porque se ve muy claro a lo que me refiero; es una escena donde hay una mujer y un niño en un hotel de ciudad por la noche, de repente se escucha un gran ruido, y se entiende enseguida de donde viene este ruido, porque se ve un tanque enorme aproximándose, mientras todo está en calma. El tanque para debajo de las ventanas de la habitación del hotel, y la mujer entablan una pequeña discusión con el niño, se callan, y el tanque se va. ¿Qué ocurre con ese sonido en la escena? Pues que no hablan del tanque, la gran idea de la escena es que no se habla del tanque en ningún momento, no se dice nada de algo que es importante, luego esto es una dialéctica. Un video en el cual se habla para decir unas cosas y no otras, crea luces y sombras. No quiero decir que todo tiene que ser verbal, fíjate

ahora estoy pasando de la cuestión de la voz a la cuestión verbal. En la películas mudas había un texto que se leía entre las imágenes, esto permitía poder ver una película francesa en España cambiando solamente los letreros.

También la voz puede ser el soporte de sonidos no verbales, por ejemplo cuando se canta con determinados sonidos: ¡umumumm, umumumm!. Por ello cuando hablemos de voz tenemos que tener en cuenta que abarca cuestiones verbales y no verbales.”

*Y entorno a lo verbal, haces una diferencia dentro de lo que es la palabra: la palabra como texto y la palabra como enunciación.*

“En mi libro de la audiovisión digo que se puede hablar de *palabras texto*, cuando son las palabras las que deciden y traen las imágenes. Cuando se lee un texto este crea visualizaciones, asociaciones mentales, entonces las palabras en una película se comportan como lo que trae la imagen. Se está contando algo y se está viendo. Hay películas en “palabras texto absolutas”, esto quiere decir que todo lo que se ve, se está contando, como si las imágenes se metieran corriendo en el texto para que se vea lo que se está diciendo. Por lo que, el interés de la palabra texto es justamente resaltar los momentos en los que la imagen no esta guiada por las palabras. Si alguien hace una película en la que solo se escuchan tres palabras, esto le da valor a la palabra. La palabra texto sirve para revalorar la existencia de las cosas. La palabra texto la utilizada muy bien Jean Jacques Vitry, y no es que sea uno de mis autores favorito.

Hay películas donde los personajes hablan mucho y momentos preciosos donde la imagen no obedece al texto. También, dentro del arte contemporáneo, hay muchas obras que le dan valor al silencio porque esto luego le dará valor a las palabras.

*Dentro de mi investigación en la creación audiovisual me estoy encontrando con dos voces: la del artista como narrador, voz en off, y la del artista como otro personaje dentro de la película, parece como un desdoblamiento, y por otro lado quería preguntarte: ¿no crees que hay una exageración dentro del ensayo audiovisual de utilizar la voz en off?*

“Es una cuestión interesante. La voz *en off* sirve a menudo simplemente para dar el contexto a las cosas, porque si filmas por ejemplo, gente trabajando, la manera de decirnos cuanto ganan, es por un texto que leemos o por una voz *en off*. Aunque hoy la moda en la televisión, por lo menos en Francia, es que cuando nos muestran un acontecimiento sobre algo importante que esta pasando en el mundo, por debajo aparece el texto de : “ Miss mundo ha sido elegida en Miami”. Lo que se convierte en un gran bazar de información completamente desestructurada.

Pero volviendo a la voz, esta sirve para dar informaciones verbales porque es la forma de comunicación del cine, del video y de la televisión. La voz te da matices de si es una voz de mujer, de hombre o de niño. La voz no es un mediador, es un personaje, nos introduce al personaje.

Creemos a menudo que la imagen cuenta cosas por si misma, vemos soldados por ahí en países, los soldados en general se visten de la misma manera, las armas son las mismas, empezamos a mirar y nos preguntamos quiénes son, si están del lado del poder, si son fascistas... ¿cómo lo sabemos si no nos lo dicen? necesitamos la voz. La noción de información es verbal, pero el audiovisual crea la ilusión de que la realidad visual nos da información, pero esto es una ilusión, porque sin ciertas informaciones verbales esas imágenes no cuentan nada.”

... por supuesto en la televisión la palabra hablada es necesaria para aclarar situaciones que sino serían larguísimas de contar, pero me refiero más a la construcción del ensayo audiovisual con esa voz que hila una narrativa, y está todo el tiempo encima de la imagen y del sonido. Como por ejemplo Varda, en *Les plages d'Agnes* o *Les glaneurs et la glaneuse*. Pues hay veces que las imágenes y los sonidos parecen necesitar respirar solos, donde no harían falta los comentarios, pregunto.

“Estas películas de Varda son en primera persona, son autobiográficas. Me ha gustado mucho *Les plages d'Agnes*, está muy bien realizada. Es una película con mucha emoción poética. La poesía, ha sido muy importante en el arte, y menos mal, esta sigue estando presente en ciertas películas. Hay un cineasta muy querido en Francia, no sé si lo conoces, Malik Chibane<sup>8</sup> que hace un cine verdaderamente poético, es magnifico, podemos ver un cine documental con poesía, por sus palabras. Cuando era niño amaba la poesía porque las palabras no ocupaban toda la hoja, y eso para mi era una disposición de palabras en el espacio, había aire alrededor de las palabras, había una respiración determinada alrededor de las palabras, había la posibilidad de respirar, de ver partes en blanco, nubes. También en el audiovisual se puede ver un lugar donde las palabras pueden estar en un espacio, las palabras que escuchamos o cuando vemos las palabras que leemos. Robert Cahen ha realizado videos donde hay pocas palabras, por lo que cada artista tiene su propia relación con las palabras. Las palabras son facultativas en el video, son

---

<sup>8</sup> Malik Chibane es director, guionista, productor de cine francés, nacido 10 de marzo de 1964 en San Vallier , Drome, Francia

prácticamente obligatorias en el cine narrativo, porque es difícil contar cualquier cosa sin palabras, sin que hablen los personajes o alguien en concreto. Alain Cavalier ha realizado películas donde no se habla, pero esto son casos límite, y bueno, esto es un poco artificial, pues la gente habla aunque este sola, ya sea a su perro o a su gato. A Varda le gusta mucho hablar y le produce mucho placer jugar con las palabras, hay muchos títulos de películas de Agnès Varda en los que juega con las palabras en francés: *Sans toit ni loi* (sin techo ni ley) yo lo relaciono con el juego de palabras “toi” con “foi”, que quiere decir fe. Varda consigue que al ver una de sus películas tengamos ese placer de oírla hablar, ella se hace presente con su voz y sus palabras, y lo hace muy bien.”

*Si, yo también creo que Varda lo hace muy bien...*

*Para ir terminado, ¿crees que hoy podemos hablar del audiovisual como lenguaje sin que este separado por un soporte como ha sido el cine o el video?*

“Si, desde hace tiempo creo que las diferencias se van a hacer más bien, entre las obras narrativas y las que no lo son, como los libros, que los hay de todo tipo. Lo que si es verdad es que cuando contábamos una historia, el soporte técnico era importante, pero ahora como sabes muchas de las películas que se proyectan están rodadas en video, cada vez menos en cine.

El término audiovisual efectivamente no es muy poético. Con el tiempo la cuestión será el saber si se quiere hacer la diferencia entre prosa y poesía. Ahora hay poetas que escriben prosa, ja,ja... Henric Michaux, el poeta belga, escribe en prosa, pero, por la manera que tiene de utilizar el lenguaje, es poesía. Creo que, desde hace tiempo, no hay diferencias

fundamentales entre el video y el cine, pero también entiendo que ciertos artistas tengan necesidad de identificarse en concreto con el video para poder crear. Hay un videoasta que admiro mucho Gianni Toti,<sup>9</sup> no es muy conocido fuera de Italia, él se define como poeta a través del video, ha hecho obras poéticas y ensayos, es magnífico, y también David Larcher<sup>10</sup> videoasta inglés es muy interesante. Esta gente necesitan del video como lugar de trabajo, donde se sienten unidos para crear. Comprendo la necesidad de la gente de unirse a un mundo, a una familia, a una tradición, a una historia.

También hay ciertos casos, donde el video ha querido encontrar su familia en la pintura, y hay que tener cuidado, porque la pintura tiene una historia muy vieja, pues en la pintura se tiene la impresión de que todo ya ha pasado.

Marcel Duchamp creó un arte joven dentro de una familia vieja, me explico: la historia de las artes plásticas y de la pintura es muy pesada y muy vieja, a mí no me gusta cargar con esto. Yo soy compositor y otros compositores piensan también que la música es muy vieja y muy pesada, y tienen razón. También hay algunos músicos que han querido ubicarse dentro de las artes plásticas, y dicen de son *sonoplástico* (plástico del sonido).

---

<sup>9</sup> Gianni Toti (1924-2007). En los años 80 comenzó una experimentación con la poesía, el cine y el arte electrónico, creando un nuevo lenguaje, al que definió "poetronica" –poesía y cine elaborado con arte electrónico–.

<sup>10</sup> David Larcher (London, 1942), pone permanentemente en escena cuestiones fundamentales inherentes a la tecnología, a los discursos posibles de construir con los medios audiovisuales y a las maneras de hacer percibir diferentes mensajes que ponen en juego mecanismos de la visión, la mente y el espíritu humano.

Sin embargo, la fuerza del cine es que ha creado una historia propia, aunque la gente procedía del teatro, de la literatura, eso era el cine un lugar joven y nuevo, y esto le daba mucha fuerza, por lo que creo que no se debería relacionar tanto la pintura con el video.”

*Hoy en día la gente ya tiene en sus casas los elementos tecnológicos necesarios para poder realizar un audiovisual, y también hay un problema: no saber leer tanta saturación de imágenes, videos...*

“Es verdad, que hay saturación, también la gente hace miles de fotos....pero lo bueno de esto es que ahora la gente puede montar, te compras un pequeño ordenador... yo tengo un iMac con el que puedo montar, estructurar y seleccionar. De este modo, se pude entender mucho mejor lo que es el montaje. Encuentro superpositivo que la gente tenga acceso al montaje, que sea accesible para todo el mundo.”

*Jean Cocteau decía: el cine no será arte hasta que no sea tan barato como el lápiz y el papel. Hoy esta pasando esto, todos tenemos acceso a poder construir una historia con el audiovisual, pero hay una carencia de conocimiento del lenguaje audiovisual, y sobre todo del sonido.*

“Si, si, es verdad, he hecho un estudio sobre el audiovisual y esto es verdad. Hay muy pocas personas en Francia que hacen cine y que tengan una formación musical. Haría falta una formación musical en las escuelas, pues no existe prácticamente, sin embargo en otros países si la hay. En Estados Unidos en las universidades la gente esta familiarizada con la música, aquí en Francia no, nadie sabe nada de música, aunque la música no son todos los sonidos, pero es parte del

sonido, es muy importante saber como la música funciona para estudiar el sonido. El sonido, como oficio, no está muy bien cubierto legalmente y tampoco se le reconoce su trabajo, pues la gente que hace el sonido esta peor pagada y son menos conocidos que los que hacen la imagen, hablo de las películas. Hay gente que rueda películas en su propia casa y con poco dinero, y muchas de ellas están muy bien. Esto pasaba un poco en los años 70, se podían hacer películas en 16mm, pero luego el cine se volvió muy caro y ahora otra vez no es caro, espero que esto siga así. En este momento alguien que tenga tiempo puede hacer ensayos, obras audiovisuales que estén bien y que pueden ser vistas, pero también es importante que la gente se forme bien para ello. No hay necesidad de utilizar micros y cámaras muy caras, no es necesario, pues todos tenemos que tener la posibilidad humana y social de trabajar con el audiovisual, con la pintura, con la escritura, etc. pues todo esto ha sido siempre un arte.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> La imagen y el sonido se unen para crear un lenguaje, el lenguaje audiovisual. La importancia del sonido es pues tanta como la de la imagen, aunque estemos más acostumbrados a pensar que lo que vemos tiene más importancia que lo que escuchamos. Muchas veces, se ha subestimado el poder del sonido y la música en el audiovisual, pues se le otorga un primer plano a la percepción visual. Esta idea encuentra su origen en ciertas creencias perceptivas y, sobre todo, en factores culturales.



## 12

### Bibliografía

En esta bibliografía, específica para la investigación de esta tesis, he incorporado libros y películas que han acompañado mi desarrollo y formación como artista e investigadora.

Esta dividida en cuatro apartados, uno general y tres específicos de cada artista, conteniendo cada apartado un sub-apartado filmográfico.

#### 1.- General

ADORNO, T.W; Y EISLER, H. (1981): *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos.

AITKEN, D. (2005): *Broken Screen: 26 Conversations with Doug Aitken: Expanding the Image Breaking the Narrative*. London, Thames&Hudson.

AUGÉ, M. (2008): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa

AUMONT, J. *et al.* (1986): *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós.

AUMONT, J.; y MARIE, M. (1990): *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.

- AUMONT, J. (1998): *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós.
- AUMONT, J. BERGALA, A. Y VERNET, M. (2002): *Estética del cine*. Barcelona, Paidós.
- AUMONT, J. y otros (1995): *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- ARGULLOL, R. (2000): *La atracción del abismo*. Barcelona, Destino.
- BAIGORRI, L. (2004): *Video: Primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid, Brumaria.
- BALDELLI, P. (1970): *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires, Galerna.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, J. (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- BALLÓ, JORDI. (2000): *Imágenes del Silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- BARTHES, R. (1989): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BAZIN, A. (1991): *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp.
- BELLOUR, R. (2009): *Entre imágenes. Foto, Cine, Video*. Buenos Aires, Colihue S.R.L.
- BELLOUR, R. (1995): *L'Analyse du film*. París, Calmann-Lévy.
- BENJAMIN, W. (1996): *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile, Arcis-Lom.
- BERGER, J. (2001): *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BERGER, J. (2003): *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BERGER, J. (2007): *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BIEMANN, U. (2003): *Stuff it. The video essay in the digital age*. New York, Springer.

- BREA, J.L. (2005): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal.
- BREA, J.L. (2010). *Las 3 eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal.
- BRESSON, R. (1979): *Notas sobre el cinematógrafo*. México, Biblioteca Era.
- BRESCHAND, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona, Paidós.
- BORAU, J.L. (2003): *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid, Ocho y Medio.
- BORDWELL, D. (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, D. (1999): *El cine de Eisenstein. Teoría y Práctica*. Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- BUÑUEL, L. (1993): *El cine, instrumento de poesía*. Teruel, Turia.
- BURCH, N. (1970): *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.
- BURCH, N. (1987): *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, Cátedra.
- CABRERA INFANTE, G. (1997): *Cine o sardina*. Madrid, Alfaguara.
- CABRERA, J. (1999): *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona, Gedisa.
- CAMINO, J. (1997): *El oficio de director de cine*. Madrid: Cátedra.
- CARRIÈRE, J.C. (1997): *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós.
- CASSANY, D. (1996): *La cocina de la escritura*. Barcelona, Anagrama.
- CASSETTI, F. Y DE CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

- COMOLLI, J.L. (2002): *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires, Simurg.
- COMPANY J.M. (1987): *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid, Cátedra.
- COPPOLA, Francis F. (2007): *Entrevista a F.F. Coppola*. Fecha consulta 23/11/2011:  
<http://tu.tv/videos/francis-ford-coppola-y-el-cine-indep>.
- CHATMAN S. (1990): *Historia y discursos. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.
- CHION M. (2004): *La voz en el cine*. Madrid, Cátedra.
- CHION, M. (1992): *El cine y sus oficios*. Madrid, Cátedra.
- CHION, M. (1998): *La Audiovisión*. Madrid, Paidós.
- DIDI HUBERMAN, G. (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- DIDI HUBERMAN, G. (2010): *Atlas ¿Cómo llevar el mundo acuestas?*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía
- DELEUZE, G. (1986): *La Imagen-Tiempo*. Madrid, Paidós.
- DELEUZE, G. (1984): *La Imagen en movimiento*. Madrid, Paidós.
- DELCLAUX, F. (1988): *El silencio creador*. Madrid, Rialp.
- DOUGLAS, S. (1987-1991): *Broadcast Work*. Fecha consulta: 30/11/2011 <http://www.youtube.com/watch?v=R8e4tJo183E>
- EISENSTEIN, S. M. (2001): *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona, Paidós.
- EISENSTEIN, S. M. (1987): *La forma del cine*. Madrid, Cátedra.
- EISENSTEIN, S. M. (1989): *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, Rialp.
- EISENSTEIN, S. M. (1990): *El sentido del cine*. México, Siglo XXI.

- EISENSTEIN, S. M. (1970): *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona, Lumen.
- FOSTER, H. (2001): *El entorno de lo real*. Madrid, Akal.
- GARCÍA ESCUDERO, J.M. (1970): *Vamos a hablar de cine*. Madrid, Salvat.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- GIMFERRER, P. (1985): *Cine y literatura*. Madrid, Planeta.
- GUBERN, R. (1993): *Espejo de fantasmas*. Madrid, Espasa.
- GUBERN, R. (1996): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, R. (2002): *Máscaras de ficción*. Barcelona, Anagrama.
- GUILFORD, J.P. (1979): *La naturaleza de la inteligencia humana*. Buenos Aires, Paidós.
- GUTIERREZ SAN MIGUEL, B. (2006): *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- HERNÁNDEZ, J.A. (2001): *Cine y literatura. La metáfora visual*. Madrid, JC.
- HITCHCOCK, A. Y TRUFFAUT, F. (1983): *Conversaciones entre Alfred Hitchcock y François Truffaut*. Fecha consulta 20/10/2011: <http://www.filmin.es/blog/el-cine-segun-hitchcock-escucha-las-conversaciones-entre-hitchcock-y-truffaut>.
- HITCHCOCK, A. (1978): *Hitchcock y el Montaje*. Fecha consulta: 22/01/2012  
<http://youtu.be/hKLSvfrS8io>
- HITCHCOCK, A. (1987): *Alfred Hitchcock- Masters of Cinema (1-4)*. Fecha consulta 10/11/2011. <http://youtu.be/ERViZe6K2Wo> ; [http://youtu.be/L1lnORpKg\\_Q](http://youtu.be/L1lnORpKg_Q) ; <http://youtu.be/TgF3YfL8UqE> ; <http://youtu.be/bt8ISK1xTyU>.

- JOLY, M. (2003): *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós.
- JUNG, C.G. (1995): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Paidós.
- JURGENSON, A. BRUNET, S. (1995): *La práctica del montaje*. Barcelona, Gedisa.
- KEROUAC, J. (1989): *En el camino*. Barcelona, Anagrama.
- LAWSON, J.H. (1986): *El proceso creador del filme*. La Habana, Arte y Literatura.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.
- LOISELEUX, J. (2005): *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con la luz*. Barcelona, Paidós.
- MACDONALD, S. (2005): *A Critical Cinema 4; Interviews with Independent Filmmakers*. Los Ángeles, USA, University of California Press.
- MAGNY, J. (2004): *Vocabularios del cine*. Barcelona, Paidós.
- MARCLAY, C. (2011): *The Clock*. Fecha consulta: 10/01/2012. Fragmento de la obra: <http://youtu.be/xp4EUryS6ac>. Entrevista al artista: <http://youtu.be/IPz55aeSLL0>
- MARINELLO, S. (1992): *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica de Lev Kuleshov*. Madrid, Cátedra.
- MARTIN, S. (2006): *Videoarte*. Colonia, Alemania, Taschen.
- MARTÍN PATINO, B. (2008): *Espejos en la niebla*. Madrid, Circulo de Bellas Artes.
- MEMBA, J. (2003): *La Nouvelle Vague*. Madrid, T&B.
- MIRO, N. (2007): *El video como lugar de encuentro*. Madrid, Revista *Exit Express*, nº 28.
- MITRY, J. (2002): *Estética y psicología del cine*. 2 Volúmenes. Madrid, Siglo XXI.

- MONTES DEL CASTILLO, A.(2001): *Films Etnográficos. La construcción audiovisual de las otras culturas*. Huelva, En Comunicar.
- MORAN, J.M. (2002): *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MULVEY, L. (2006): *Death 24x a second*. Londres, Reaktion Books.
- MUSICCO NOMBELA, D. (2007): *El campo vacío. El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- NICHOLS, B. (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.
- PALLIER, M. (2007): *El tiempo de las imágenes. Un panorama de la videocreación en España*, Madrid, Revista *Exit Express*, nº 28.
- PEÑA-ARDID C. (1992): *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.
- PÉREZ ORNIA, J.M. (1989): *El arte del video*, de J. M. Pérez Ornia. RTVE. Fecha consulta 20/12/2011:  
<http://www.archive.org/details/Jerjestv-ElArteDelVideo871>;  
[http://youtu.be/31EdYM\\_uO4Q](http://youtu.be/31EdYM_uO4Q).
- PÉREZ ORNIA, J.M. (1991): *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Barcelona, RTVE: Ediciones del Serbal.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1995): *Huellas de luz*, Barcelona, Diorama.
- PINEL, V. (2004): *El montaje, el espacio y tiempo del film*. Barcelona, Paidós.
- PIQUERAS, M.J. y ORTIZ, A. (1995). *La Pintura en el cine*. Barcelona, Paidós.
- PORTABELLA, P. (2001): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Barcelona, La Mirada.
- PUDOVKIN, V. (1957): *Lecciones de cinematografía*. Madrid, Rialp.
- RENOV, M. (2004): *The Subject of Documentary*. Minneapolis, Minnesota University Press.

- RACIONERO, A. Y SELLÉS, M. (2008): *El lenguaje cinematográfico. El documental*. Barcelona, UOC.
- REKALDE-IZAGUIRRE, J. (1995): *Video un soporte temporal para el arte*. Bilbao, Universidad País Vasco.
- RICOEUR, P. (2000): *La memoria, la historia y el olvido*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ROSEMBLUM, R. (1988): *Northern Romantic Tradition Friedrich to Rothko*. Londres, Thames and Hudson.
- RUSSELL, C. (1999): *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. USA, Durham: Duke University Press.
- RUSH, M. (2003): *Video Art*. Londres, Thames & Hudson.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1996): *El Montaje cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- SILVERMAN, K. (2009): *El umbral del mundo visible*. Madrid, Akal.
- SOKUROV, A. (2004): *Elegías Visuales*. Madrid, Maldoror.
- TARKOVSKI, A. (1991): *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.
- TORRES, A. (1995): *100 años de cine*. Madrid, Alianza editorial.
- TRUFFAUT, F. (2005): *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza.
- TYLER, P. (1973): *El cine underground*. Barcelona, Planeta.
- ORTEGA, M.L. (2003): *Los tiempos, los dobles y la memoria. AK, de Chris Marker*. Revista *Nosferetu*. nº 44-45.
- ORTEGA, M.L. (2004): *Rupturas y continuidades en el documental social*. Revista de historia del cine *En Secuencias*, nº 20.
- ORTEGA, M.L. (2007): *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid, Ocho y Medio.
- VALS GORINA, M. Y PADROL, J. (1996): *Música y cine*. Barcelona, Salvat.

- VALENTINI, Valentina. (2010): *Entrevista comisaria de la exposición: TV/ARTS/TV*. Barcelona, Centro de Arte Santa Mónica. Fecha consulta 20/2/2012. <http://youtu.be/6QO3i2X9uJU>.
- VALENTINI, V. (2003): *Le pratiche del video*. Roma, Bulzoni.
- VALENTINI, V. (2003): *Le storie del video*. Roma, Bulzoni.
- VARIOS (1980): *En torno al video*. Barcelona, Gustavo Gili.
- VARIOS (1982): *Historia universal del cine*. Barcelona, Planeta.
- VARIOS (1994): *Historia del cine*. Madrid, País Aguilar.
- VARIOS (2008): *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B.
- VARIOS (2006): *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía.
- VARIOS (2005): *Teoría y crítica del cine*. Barcelona, Paidós.
- VARIOS (2007): *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra.
- VARIOS (2004): *'Ficcions' documentals*. Barcelona, Fundació La Caixa.
- VARIOS (2005): *Tiempos del video 1965-2005*. Barcelona, Fundació La Caixa.
- VARIOS (2005): *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. La Balsa de la Medusa. Madrid, A. Machado Libros, 2005.
- VARIOS (2008): *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid, T&B.
- VARIOS (2003): *Postvérité*. Murcia, Centro Párraga.
- VERTOV, D. (1974): *El cine ojo*. Madrid, Fundamentos.
- VILLAIN, D. (1994): *El montaje*. Madrid, Cátedra.
- WEINRICHTER, A. (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B.
- WEINRICHTER, A. (2006): *De película. El cine se instala en el museo*. Madrid, Revista *Exit Express*, nº 20.

WEINRICHTER, A. (2009): *El metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, Gobierno de Navarra.

ZIMMERMANN, P. (1995): *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Indiana, USA, Indiana Univ Pr.

ZUNZUNEGUI, S. (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós.

### 1.1- Filmografía

*A Place Called Lovely*, (Sadie Benning, 1991)

*Black, White, Text* (Gary Hill, 1980). Fecha de consulta: 15/11/2011  
<http://youtu.be/bg1O3NcPwBg>

*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)

*Chantal Akerman par Chantal Akerman* (Chanta Akerman, 1997)

*Corps flotants* (Robert Cahen, 1997)

*D'Est* (Chantal Akerman, 1993)

*De l'autre côté* (Chantal Akerman, 2002)

*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, (Michel Gondry, 2004)

*Empire* (Andy Warhol, 1972)

*F for Fake* (Orson Welles, 1973)

*Guest* (J.L.Guerin, 2005)

*Gertrud*, (Carl T. Dreyer, 1964)

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

*In Search of Our Fathers* (Marco Williams, 1992)

*Italianamerican* (Martin Scorsese, 1974)

*Joe and Maxi*, (Maxi Cohen, 1978)

- Landscape in the Mist* (T. Angelopoulos, 1988)
- L'Atante* (Jean Vigo, 1934)
- La Jetée* (Chris Marker, 1962)
- Le Filmeur* (Alan Cavalier, 2005)
- Lettre d'Alain Cavalier*, (Alain Cavalier, 1982)
- Madre e hijo* (Aleksandr Sokurov, 1997)
- Meditations* (Gary Hill, 1986). Fecha de consulta: 18/11/2011  
<http://youtu.be/23njMQx0UuQ>
- My Father Sold Studebackers* (Skip Sweeney, 1983)
- Nana, Mom and Me* (Amalie Rothschild, 1974)
- Navajo Talking Picture* (Arlene Bowman, 1986)
- Pillow Book* (Peter Grennaway, 1997)
- Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1972).
- Sans soleil* (Chris Marker. 1983)
- The Clock* (Christian Marclay, 2011). Fecha de consulta: 15/01/2012  
<http://youtu.be/xp4EUryS6ac>
- Thelma&Louise* (Ridley Scott, 1991)
- Wall Piece* (Gary Hill, 2000). Fecha de consulta: 12/12/2011  
<http://youtu.be/bHSEzNZ1OdA>
- 2001: Una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968)

## 2.- Bill Viola

La web oficial de Bill Viola: [www.billviola.com](http://www.billviola.com)

En esta web se puede encontrar todo publicado sobre el artista - libros, artículos, entrevistas, etc.- y su obra, curriculum o biografía; que ha sido consultada para esta tesis.

Selección de las publicaciones en español:

VARIOS (1992): *Bill Viola: Más allá de la mirada (imágenes no vistas)*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía.

VIOLA, B. (2002): *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

MARK KIDEL (2003): Documental, *Bill Viola: The Eye of the Heart*. London, BBC&Caliopediamedia.

VIOLA, B. (2006): Entrevista en *Tokyo Art Beat at Mori Museum*  
Fecha consulta: 17/09/2011: <http://youtu.be/37u-Tx4XHj8>;  
<http://youtu.be/2yd14CMYJBY>

VARIOS (2005): *Bill Viola: Las Pasiones*. Madrid, Fundación La Caixa.

VARIOS (2007): *Bill Viola: Las horas invisibles*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía.

### 2.1.- Filmografía

Su película *The Passing*, se puede consultar online. Fecha consulta 25/11/2011:  
<http://video.google.com/videoplay?docid=-6073297352800316213>

Selección obra consultada:

*THE PASSING*, 1991. In memory of Wynne Lee Viola. B/N , mono; 54 min.

*I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE*, 1986. Color, estéreo; 89 min.

*ANTHEM*, 1983. Color, mono, 11:42 min. Fecha consultada: 26/02/2012: <http://vodpod.com/watch/1625991-bill-viola-anthem-1983>

*HATSU-YUME (First Dream)*, 1981 For Daien Tanaka. Color, estéreo; 56 min.

*MIGRATION*, 1976. Color, mono, 7 min.

*THE REFLECTING POOL*. 1977-79. Color, mono, 7 min.

*ANCIENT OF DAYS*, 1979-81. Color, estéreo, 12:21 min.

*CHOTT EL-DJERID (A Portrait in Light and Heat)*, 1979. Color, mono, 28 min..

*THE SPACE BETWEEN THE TEETH*, 1974. Color, mono, 9: 30 min. <http://youtu.be/Ux0NMWDpiXw>

### **3.- Alan Berliner**

La web oficial de Alan Berliner: [www.alanberliner.com](http://www.alanberliner.com)

En esta web se puede encontrar todo publicado sobre el artista - libros, artículos, entrevistas, etc.- y su obra, currículum o biografía; que ha sido consultada para esta tesis.

Selección de las publicaciones en español:

CUEVAS, E. Y MUGUIRO, C. (2002): *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Madrid, Ediciones Universitarias.

SANTOS, L. (2008) : *Entrevista a Alan Berliner*. Barcelona,

UAB DIVULGA. Fecha consulta: 30/7/ 2010.

[http://www.uab.cat/servlet/Satellite?cid=1096481464166&pagename=UABDivulga%2FPage%2FTemplatePageDetallArticleInvestigar&param1=1213683116913&setletertype=\\_a:1](http://www.uab.cat/servlet/Satellite?cid=1096481464166&pagename=UABDivulga%2FPage%2FTemplatePageDetallArticleInvestigar&param1=1213683116913&setletertype=_a:1)

### 3.1.- Filmografía

Selección consultada:

*WIDE AWAKE*, 2006. Color, estéreo, 79 min.

*THE SWEETEST SOUND*, 2001. Color, estéreo, 60 min.

*NOBODY'S BUSINESS*, 1996. Color, estéreo, 60 min. Fecha de consulta 27/11/2011. (solo para U.S, pronto a nivel internacional, dicen en la web). [http://www.fandor.com/films/nobodys\\_business](http://www.fandor.com/films/nobodys_business)

*FAMILY ALBUM*, 1986. B/N, estéreo, 60 min.

*NATURAL HISTORY*, 1983. Color, estéreo, 13 min.

*CITY EDITION*, 1980. B/N, estéreo, 10 min.

*MIT IN THE ELECTRIC AGE*, 1981. Color, estéreo, 13 min.

### 4.- Agnès Varda

En su web de la productora se puede consultar toda su filmografía y la de Jacques Demy, pero no hace referencia a escritos que versen sobre su obra: [www.cine-tamaris.com](http://www.cine-tamaris.com)

Selección de publicaciones consultadas:

BASTIDE, B. (1995): *Les Cent et une nuits, chronique d'un tournage*. Paris, Pierre Bordas et fils,

CORTELLAZO, S. ET MICHELE MARANGI. (1990): *Agnès Varda*. Torino, Edizioni di Torino.

FLITTERMAN-LEWIS, S. (1996): *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, New York, Columbia University Press.

SMITH, A. (1998): *Agnès Varda*. Manchester, Manchester University Press.

VARDA, A. (1994): *Varda par Agnès*. Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma. Réédition 2005.

VARDA, A. (2009): *Entrevista sobre Les plages d'Agnes*. México.  
[http://youtu.be/c9\\_8Sf5V-DM](http://youtu.be/c9_8Sf5V-DM)

## 4.2.- Filmografía

Selección consultada:

*LES PLÂGES D'AGNÈS*, 2008. Color, estéreo, 110 min. Fecha consulta 12/2/2012. Tráiler: [http://youtu.be/7xBOQtG\\_FJA](http://youtu.be/7xBOQtG_FJA)

*LE LION VOLATIL*, 2003. Color, estéreo, 11 min. Fecha consulta 12/2/2012.  
<http://youtu.be/c7PzW9s7b9I>

*DEUX ANS APRÈS*, 2002. Color, estéreo. 64 min.

*LES GLANEURS ET LA GLANEUSE*, 2000. Color, estéreo, 78 min.  
Fecha de consulta 30/11/2011. <http://youtu.be/gcduo8-GjFs>

*LES DITES CARIATIDES*, 1984. Color, estéreo, 12 min.

*ULYSSE*, 1982. Color, estéreo, 21 min.

*DAGUERRÉOTYPES*, 1975. Color, estéreo, 75 min.

*REPONSE DE FEMMES*, 1975. Color, estéreo. 8 min. Fecha consulta 7/2/2012. <http://youtu.be/VcwyY9pQfp4>

*BLACK PANTHERS*, 1968. Color, estéreo, 30 min. Fecha consulta 9/2/2012.  
<http://youtu.be/-zT0xKSDJro>

*LE BONHEUR*, 1964. Color, estéreo, 85 min. Fecha consulta 17/2/2012.  
Tráiler <http://www.criterion.com/films/525-le-bonheur>

*CLÉO DE 5 À 7*, 1961. B/N, estéreo, 86 min. Fecha consulta 17/2/2012.  
Tráiler <http://www.criterion.com/films/244-cleo-from-5-to-7>

*DU CÔTÉ DE LA CÔTE*, 1958, Color, estéreo, 26 min. Fecha  
consulta 17/2/2012.  
[http://www.dailymotion.com/video/xd0vho\\_du-cote-de-la-cote-agnes-warda-1958\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xd0vho_du-cote-de-la-cote-agnes-warda-1958_shortfilms)



