

EL YO COMO SUPERFICIE

Celina López Seco

DNI: 25 334 233

celinalopezseco@gmail.com

Título de la ponencia: **EL YO COMO SUPERFICIE**

Área de interés: Arte y comunicación

Universidad Nacional de Córdoba

Centro de Estudios Avanzados

RESUMEN:

Mediante el presente trabajo se intentará poner en cuestión y reflexionar sobre la presencia del yo, (tan en boga en los relatos contemporáneos) en el texto fílmico a través de una relación con el "El grado cero de la escritura" de Roland Barthes. Para tal fin recupero aspectos relevantes de los "Diarios filmados", del cineasta brasilero-israelí David Perlov, donde señalo la articulación entre los tres elementos configuradores de su obra: lo real, la realidad y la experiencia. En dicha articulación se establecen las coordenadas de la experiencia cinematográfica, como escritura cinematográfica de superficie en oposición a la escritura como expiación que remite a la interioridad y psicologización del yo que enuncia.

EL YO COMO SUPERFICIE PRESENTACIÓN



Ella: ¿Viene aquí a menudo?

Él: No, a veces. Hoy, por azar.

Ella: ¿Por qué lee?

Él: Es mi oficio.

Ella: ¡Qué curioso! De pronto no sé que decir; me sucede a menudo. Sé lo que quiero decir. Lo medito antes de decirlo.....pero al llegar el momento de hablar, ya no soy capaz de decirlo.

Él: Sí, claro. ¿Ha leído "Los Tres Mosqueteros"?

Ella: No, pero vi la película. ¿Por qué?

Él: Porque... Verá, tenemos a Porthos.

Aunque no es en "Los Tres Mosqueteros", sino en "Veinte Años Después".

Porthos, el alto, el fuerte, un poco bruto, no pensó en toda su vida. ¿Comprende? Él tiene que poner una bomba en un subterráneo, y hacerla estallar.

Lo hace. Coloca la bomba, prende la mecha, luego sale corriendo... naturalmente.

Pero de golpe, se pone a pensar...

¿En qué piensa?

Se pregunta cómo es posible que pueda poner un pie delante de otro.

Eso también le ha ocurrido a usted, sin duda, ¿no?

Ella: ¿Por qué me cuenta historias así?

Él: Ya ve... un poco por hablar.

Ella: ¿Por qué hay que hablar siempre?
Muy a menudo habría que callarse, vivir en silencio.
Cuanto más se habla, menos dicen las palabras...

Él: Tal vez, pero... ¿se puede?

Ella: No lo sé.

Él: Siempre me impresionó que no se pueda vivir sin hablar.

Ella: Sería agradable vivir sin hablar.

Él: Sí, sería hermoso, ¿eh?
Como si nos amásemos más
Pero es imposible. Nunca se ha logrado.

Ella: Pero ¿por qué? Las palabras deberían expresar exactamente lo que se quiere decir.
¿Es que nos traicionan?

Él: Quizás... Pero nosotros las traicionamos también.
Se debe poder llegar a decir lo que hay que decir, ya que se llega a escribir bien...
Piense: a alguien como Platón se le puede aún comprender, se le comprende. Sin embargo escribió en griego, hace 2.500 años. Nadie sabe la lengua de aquella época, al menos, no exactamente. Sin embargo, llega algo. Por tanto se debe lograr expresarse bien... Y es preciso.

Ella: ¿Y por qué hay que expresarse? ¿Para comprenderse?

Él: Hay que pensar, y para pensar hay que hablar.
No se piensa de otro modo. Y para comunicar hay que hablar, es la vida humana.

Ella: Sí, pero es muy difícil.
Yo pienso que la vida debería ser fácil.
Tu historia de "Los Tres Mosqueteros"... quizás sea muy hermosa, pero es terrible.

Él: Sí, pero es una indicación.
Hablar es casi una resurrección con respecto a la vida.
Cuando se habla hay otra vida distinta que cuando no se habla. ¿Entiende?
Entonces, para vivir hablando uno debe haber pasado por la muerte de vivir sin hablar.
No sé si me explico bien, pero hay una especie de ascesis que te impide hablar bien hasta que se mira la vida con desapego.

Ella: Pero la vida de todos los días no se puede vivir con... No sé yo... con...

Él: Con desapego.

Claro, Se oscila, por eso se va del silencio a la palabra.

Oscilamos entre ambos porque es el movimiento de la vida.

De la vida cotidiana uno se eleva a una vida... llamémosla superior.

Es la vida con el pensamiento.

Pero esta vida presupone que se ha matado la vida muy cotidiana, la vida demasiado elemental.

Ella: Entonces, ¿pensar y hablar es lo mismo?

Él: ¡Yo creo que sí!

Está dicho en Platón; es una vieja idea.

Uno no puede distinguir el pensamiento de las palabras que lo expresan.

Un momento de pensamiento sólo puede ser captado por las palabras.

Ella: Entonces, ¿hablar es un poco correr el riesgo de mentir?

Él: Sí, porque la mentira es uno de los medios de buscarlo.

Errores y mentiras son muy parecidos.

No hablo de mentiras ordinarias como prometer que vendré mañana, y luego no venir, porque no quise.

¿Comprende? Eso son trucos.

Pero la mentira sutil es muy poco diferente de un error.

Uno busca y no encuentra la palabra justa.

Por eso le sucedía a usted lo de no saber qué decir.

Tenía miedo de no encontrar la palabra exacta. Yo creo que es eso...

Ella: ¿Cómo estar seguro de haber encontrado la palabra justa?

Él: Bueno, hay que trabajar. Es necesario un esfuerzo.

Uno debe decir lo necesario de modo que sea justo, que no hiera, que diga lo que quiere decir, que haga lo que tiene que hacer sin herir y sin hacer daño.

Ella: Hay que tratar de actuar de buena fe.

Alguien me dijo: "La verdad está en todo, incluso en el error."

Él: ¡Es cierto!. Francia no lo vio en el siglo XVII.

Se creyó que se podía evitar el error, no sólo la mentira, y que se podía vivir en libertad así directamente.

Y no es posible (...)

Ella: Anna Karina

Él: Brice Parain

*VIVIR SU VIDA – Jean-Luc
Godard, 1962*



Red
NACIONAL
de Investigadores en
COMUNICACIÓN



XV Jornadas Nacionales de
Investigadores en COMUNICACION
Recorridos de comunicación y cultura. Repensando prácticas y procesos



Facultad de Ciencias Humanas



ISSN 1852-0308

LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA EN LOS DIARIOS DE PERLOV

En el último congreso de Cine de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual¹, una de las temáticas más recurrentes fueron las modalidades del Yo en el documental contemporáneo. Se discutía alrededor de la legitimidad de dichos modos. La mayoría de los conferencistas parecían querer redimir la presencia de los realizadores en los filmes de sus corpus, a través de un análisis que demostraba cómo este Yose diluía en un nosotros inclusivo; mientras se recordaba cierta identidad del cine como “arte social”. En estos términos apareció la noción de *cine ego* y la discusión se abocó a discriminar una moral cinematográfica: la del buen yo: aquel que habla por todos, que sólo es un pasaje social, y la del ego yo: aquel que a través del cine expía, narra, muestra su interioridad.

A partir de esta aproximación a una de las discusiones centrales dentro del panorama cinematográfico contemporáneo, y de la propuesta del seminario dictado por la Dra. Camblond sobre Roland Barthes -en el marco del Doctorado en Semiótica²-, intentaremos esbozar una reflexión sobre la escritura cinematográfica en relación a la película del cineasta israelí de origen brasileño David Perlov, *Diarios Filmados, 1973-1983*.

Para ello, articularemos la categoría analítica de nuestra investigación doctoral, Cine de la Experiencia, con una de las preocupaciones teóricas en torno al corpus seleccionado: la noción de experiencia inscripta en un texto fílmico.

UNA DEFINICIÓN

En una primera instancia definimos el cine de la experiencia como una modalidad que pone en relación al menos tres categorías: 1-la memoria del cineasta, 2-un real o materialidad que por definición se resiste a una aprehensión total (pero que se presenta como) 3-una realidad o su representación. Este cine es una manifestación que incluye el

¹ Buenos Aires, 18 al 23 de octubre de 2010

² Tercera Cohorte, 2010

cine autobiográfico, los diarios filmados, el cine amateur, el cine ensayo, y cuyo denominador común es el pacto que establece con el espectador, basado en la noción de verdad como experiencia.

Proponemos entonces pensar la presencia del yo portador de la experiencia en los *Diarios filmados* de Perlov, a través de la noción de escritura de Barthes en *El Grado cero de la escritura* (Barthes, R. 1973 11-89).

LA HISTORIA O DONDE SITUAMOS LA EXPERIENCIA

A partir de la proliferación de relatos audiovisuales que asume nuestra contemporaneidad, encontramos una línea cinematográfica que retoma los postulados más radicales de los orígenes del cine -desde Jonas Mekas, Maya Deren, Jean Epstein, Jean Vigo, Joris Ivens, Dziga Vertov, Jhon Griergson- hasta los cineastas que cuestionaron la noción de clasicismo cinematográfico y fundaron a fines de la segunda guerra mundial el Cine moderno -Roberto Rossellini, Jean Renoir, Jean Luc Godard, Jean Eustache, Francois Truffaut, Jacques Rivette y Erich Rohmer, entre otros-.

Ahora bien, la particularidad de esta línea, en relación a esa doble tradición que hereda, es el modo en que construye su yo como un elemento discursivo más, a través de la articulación entre la memoria, lo real y la realidad. Es decir, se configura un yo que, a diferencia de los autores del Cine Moderno, no alude a la interioridad de sus creadores (Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Francois Truffaut, etc), ni establece a través de huellas y marcas una analogía entre la obra y la vida del autor empírico. Tampoco es el yo de los primeros cineastas de vanguardia cuya fe en la técnica incipiente defendía una especie de correlación natural entre el cineasta y el mundo, garantizada por la objetividad del nuevo dispositivo (ya que a través de él, el ojo humano podía superar las limitaciones perceptivas).

El yo del cine de la experiencia es un yo diluido, que reconfigura la vieja utopía de la vanguardia cinematográfica de usar la cámara como una pluma. Esto es: escribir con imágenes. En 1948 el crítico y realizador francés Alexandre Astruc escribía en su célebre manifiesto:

(...) Precisemos. El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela. Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra stylo*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. Este arte dotado de todas las posibilidades, pero prisionero de todos los prejuicios, no seguirá cavando eternamente la pequeña parcela del realismo y de lo fantástico social que le ha sido concedida en las fronteras de la novela popular, cuando no le convierte en el campo personal de los fotógrafos. Ningún terreno debe quedarle vedado. La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente. Más aún, afirmamos que estas ideas y estas visiones del mundo son de tal suerte que en la actualidad sólo el cine puede describirlas (...) (L'Écran Français N° 144, 30 de marzo de 1948)

Pero, ¿Qué es la escritura cinematográfica? Y, ¿cómo dar cuenta de la experiencia dentro de un filme?

Dijimos en una primera instancia que la noción de experiencia surge a partir de la articulación de la memoria del cineasta, un real o materialidad y una realidad o representación. Esta definición tiene implicancias sobre dos de los aspectos a analizar:

- El carácter relacional del concepto.
- La exterioridad de su modo.

Por tanto, si definimos la noción como una práctica material que se visibiliza en la superficie, sólo podremos dar cuenta de ella a través de la interrelación de sus significantes.

Para situar la experiencia cinematográfica a un nivel de escritura, tomamos la diferencia entre estilo y escritura que establece Barthes en torno a su pregunta **¿Qué es la escritura?**

El autor desarrolla una noción de estilo y la contrapone a la de escritura. En relación al estilo plantea que:

“(...) Es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de

su responsabilidad. Es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta (...) El estilo sólo tiene una dimensión vertical, se hunde en el recuerdo cerrado de la persona, compone su opacidad a partir de cierta experiencia cerrada de la materia (...) El estilo es siempre un secreto; pero la vertiente silenciosa de su referencia no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor” (Barthes, R, 1973, 19-20)

Lengua y estilo son fuerzas ciegas, dirá el autor, quien distingue la escritura como una función: “Es la relación entre la creación y la sociedad”. De esto modo Barthes liga al escritor con la sociedad en términos de responsabilidad, no de una naturaleza “que anuda el humor del escritor a su lenguaje.” (Barthes, R. 1973: 21) Por el contrario, para él, la individuación del escritor reside en el compromiso: en la elección general de un tono, un ethos “(...) Ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro” (Barthes, R. 1973:22)

En este sentido, nos referimos a la experiencia inscripta en el filme *Diarios*, como una experiencia de escritura –de relación con la Historia– y no un ejercicio de autoconocimiento interior o de estilo. En oposición al estilo Barthes dirá que en la escritura:

“Sus secretos están en la misma línea que sus palabras y lo que esconde se desanuda en la duración de su continuo; en la palabra todo está ofrecido, destinado a un inmediato desgaste, y el verbo, el silencio y su movimiento son lanzados hacia un sentido abolido (...)”

Recuperando la horizontalidad de la palabra, que subraya la cadencia de sus elementos, decimos que la exposición del Yo en *Diarios*, es una escritura que transfiere, que da paso, que enuncia la relación entre los demás significantes que componen la cadena o texto fílmico.

“La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco y negro donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad de cuerpo que escribe” (1994, pp 65 71)

Por lo tanto, el yo que configura parte de esta categoría analítica no se define por la temática (Contenidos sociales/políticos/comprometidos vs. Familia/experiencias personales/psicología) sino por el modo en que construye conocimiento. Es un yo material no esencial, es un yo contingente, fluctuante, un cuerpo límite, es una escritura.

“(…) es que (o se sigue que) escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de pintura (como decían los clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en el presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el Yo declaro de los reyes o el Yo canto de los más antiguos poetas (…)” (Barthes, R. 1994: pp 68 69)

Una analogía entre el acto de escribir así definido por Barthes y el acto de filmar nos permite en esta segunda instancia re-definir la experiencia como escritura. Y de esta manera dar cuenta, como afirma el realizador y ensayista Jean Luc Godard a propósito de la forma cinematográfica una “la forma que piensa”

LOS DIARIOS FILMADOS (1973-1983) O EL CORPUS

En 1973 David Perlov trabajaba en un encargo para la televisión, sobre el recuerdo de los días de la Guerra de la Independencia de Israel, cuando giró el eje de la cámara y comenzó a filmar (*desde*) su propia vida. Desde ese año y hasta el 1983, en un recorrido que comenzó en la ciudad de Tel-Aviv, el realizador trazó un mapa que fue desplazando hacia lugares como Londres, París o São Paulo. El material está distribuido cronológicamente, en un montaje de seis capítulos, de aproximadamente 55 minutos cada uno, narrados por su voz en *off*.

LA FORMA QUE PIENSA

(…) Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela (…)

Diarios empieza ensayando las posibilidades de la nueva cámara (la cámara de 16 mm): a medida que presenta los componentes de su familia, indica la numeración de los planos filmados, y mientras registra el paisaje exterior de su ventana muestra el espacio geográfico de la narración: un entorno problemático contenido por la realidad política

israelita. En *Diario IV* y *V*, recorre parte de su biografía a través de visitas a Londres y París (donde presencia sus primeras amistades cinematográficas: en el piso de Joris Ivens, en un rodaje junto a Klaus Kinski, en el montaje de Shoah ante Claude Lanzmann).

La voz en *off* del realizador articula y construye la relación de las imágenes, en *Diario III*: El yo del realizador (1) con cámara en mano, nos muestra una realidad (2): la guerra; a través de la exposición de un real o elección: los cuerpos mutilados (3).

En un apartado de *Diario V* muestra durante varios minutos una toma fija de una paloma vista a través del marco de la ventana; de esta manera, con un largo fundido en negro, da cuenta de las tomas exteriores que no pudo realizar (como lo venía haciendo hasta *Diario IV*) a causa de un accidente que lo dejó inválido varias semanas.

En ambos ejemplos: el que registra una existencia (los cuerpos mutilados) y el que registra la ausencia (de nuevas vistas, de movimiento), la experiencia del cineasta es evidenciada, construida en la relación exterior de los elementos. La guerra como realidad/representación; los cuerpos mutilados como real y el sujeto que narra (la voz en *off*) como memoria. Esto es, el modo particular, el compromiso y la responsabilidad que señalaba Barthes respecto de la escritura, se evidencian en los *Diarios* a través de la articulación de las imágenes –montaje– con la voz en *off*. Este modo, dando cuenta del artificio-*yo miro-*, describe pero no interpreta el mundo.

El yo de Perlov modula una experiencia material: nombra, declara, subraya, cuestiona los acontecimientos, sin remitir al secreto profundo y vertical que une el yo con los humores del escritor. En el *Diario V*, mientras recorre lugares de París donde había vivido en su juventud, deja unos instantes una toma sobre tres mujeres caminando y dice:

“Los gestos se exteriorizan, siendo exactamente lo que son”

En la comprensión del cine como gesto exterior, ese gesto desprovisto de finalidad, la captura del tiempo y el movimiento son lanzados hacia el abismo de un sentido

abolido³. La voz en *off*, no reflexiona sobre el significado de las imágenes, éstas son contempladas como superficie, como significante. Cuando observa (filma) a sus hijas, el narrador no nos traduce lo que ellas dicen, al mirarlas las describe sin explicarlas. Su intimidad, un diálogo entre padre (cámara) e hija, a través de la puesta en escena, focaliza la materialidad de la situación: un diálogo entre padre (cámara) e hija.

En una secuencia de *Diario Vse* nos muestran imágenes, tomadas desde la ventana del apartamento de una de sus hijas en París, del patio interior, mientras la voz en *off* dice:

“Me permito un juego de azar, el único de mi agrado. ¿Atraparé algo en mi pequeño marco? ¿O no? Mi pequeña vecina, ensayando la maternidad, sabe perfectamente cuando la estoy observando. Observar se ha convertido en la esencia de mi vida. No en busca de un tema, de una historia. Es la imagen de un hombre la que me fascina, no la razón por la cual corre, o hacia donde. La trama, la intriga, las prefiero fuera de mi vista.”

Las imágenes no asumen ni el lugar de garantía del mundo real (regla básica de la puesta en escena del documental tradicional) ni su puesta en cuestión (característica del documental reflexivo, aquél que no habla del mundo histórico sino de los modos en que este ha sido abordado). En este sentido, en la autonomía de su forma, decimos que Los *Diarios filmados* constituyen una escritura cinematográfica original, una forma que piensa:

“(…) que traza un campo sin origen, o que al menos no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes” (Barthes, R. 1994: 69)

Llegados a este punto podemos preguntarnos entonces: ¿Cómo el yo presente en los *Diarios filmados* de Perlov, un yo que coincide real, material, físicamente con el del realizador, asume a través de su presencia la condición de su disolución?

Ese sujeto de la enunciación que en el texto escrito aparece a través de huellas y marcas en el enunciado, en el texto fílmico se presenta como cuerpo investido de materialidad a través de la voz en *off*, movimientos de cámara, su misma figura reflejada en un espejo,

³ Barthes se refiere a la abolición del sentido cuando, diferenciando entre estilo y escritura dice que: “ en la palabra todo está ofrecido, destinado a un inmediato desgaste, y el verbo, el silencio y su movimiento son lanzados hacia un sentido abolido” (Barthes, R. 1973:19)

etc. Sin embargo no es ese cuerpo -aquél que remitiría a la autoría de la película analizada- al que hacemos alusión en el cine de la experiencia, sino a la modulación de la experiencia que construye ese yo como superficie, como cuerpo, como texto. Y es en este sentido en el que decimos que los *Diarios* se apropian de una moral, pero no de aquella que remite al buen o mal yo del cineasta dentro de su filme, sino a esa moral de la forma que, Barthes definía como:

“(…) Un signo total, -experiencia⁴- , elección de un comportamiento humano, afirmación de cierto Bien, comprometiendo así al escritor en la evidencia y la comunicación de una felicidad o de un malestar y ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro” (Barthes, R. 1973: 22)

Una moral que es un modo de escribir la experiencia.

⁴ La aclaración es nuestra

BOBLOGRAFÍA

- Barthes, R.** (1997) *El grado cero de la escritura*. Ed. Siglo Veintiuno. Bs. As. Argentina
- Barthes, R.** (2004) *S/Z*. Ed. Siglo Veintiuno. Bs. As. Argentina
- Barthes, R.** (2005), *El grano de la voz*, Entrevistas 1962-1980. Ed. Siglo Veintiuno. Bs. As. Argentina
- Barthes, R.** (2008) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ed. Siglo Veintiuno. Bs. As. Argentina
- Bellour, R.** (2000), *El libro ida y vuelta*, en Nuria Enguita Mayo, Marcelo Espósito y Esther Regueira Matriz, Eds. Chris Marker: “Retorno a la inmemoria del cineasta” Eds. De la mirada, Valencia
- Bergalá, A.** (2000) Roberto Rossellini, *El cine revelado*. Eds. Paidós Ibérica S.A. Barcelona
- Catalá, J.M. y Josexto Cerdá**, eds. (2008) “Después de lo real” Volumen I y II, en Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos de la imagen.
- Deleuze, G.** (2009) *Cine I. Bergson y las imágenes*. Ed. Cactus. Bs.As. Argentina
- Nichols, B.** (1997) *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona
- Ortega, M.L. y Weinricheter, A.** Eds (2006) *Mystére Marker*. Ed. T&B Madrid, España.