

# CERRAR LOS OJOS PARA VER EL PARTO: IMÁGENES ENTRE LO REAL Y LA EXPLORACIÓN PERSONAL

CRISTINA GARCIA HINOJO

**Tutora:** Núria Aidelman Feldman

**Curso:** 2015/2016

**Trabajos de investigación de los programas de posgrado del**

**Departamento de Comunicación**

**Departamento de Comunicación**

**Universidad Pompeu Fabra**



## Agradecimientos

A Erika Kramer y Keja Ho Kramer por compartir conmigo  
sus experiencias acerca del cine y de la vida que vivieron junto a Robert Kramer

A Juan Barrero e Isaki Lacuesta por prestarme materiales de trabajo

A Núria Aidelman por el incalculable valor de sus palabras  
y por su aliento y ayuda hasta el último momento

A mi familia y amigos por su apoyo incondicional

A mi madre, gracias desde el corazón

**Abstract:**

El presente trabajo aborda el parto en la obra cinematográfica. Este depasa el motivo visual, y exige que el cineasta emprenda los procesos creativos desde la experiencia de un acontecimiento liminar. El texto realiza un recorrido a partir de estas imágenes centrando la atención en la experiencia de lo Real, en el cuerpo y la relación entre sujetos, y en el papel que ahí ocupa el cine. Todo ello desde una mirada a los procesos de creación.

**Keywords:**

Childbirth, Cinema, Body, Face, Close-up, Autobiography, Cinematographic self-portrait, Video, Barrero, Berliner, Brakhage, Chambers, Hara, Kawase, Kramer, Pelechian, Van der Keuken, Viola.

“Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sponce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.”

James Joyce, *Ulises*

- Tía, dime algo, tengo miedo porque está oscuro.
- ¿Para qué te sirve, si no puedes verme?
- Es igual, cuando alguien habla ya hay luz.

Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre la vida sexual*

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
---------------------------	---

### PRIMERA PARTE

#### **Filmar el parto**

<b>I CUERPO QUE ACONTECE</b> .....	11
------------------------------------	----

1) ¿Es posible ver al otro como infinitamente Otro? .....	13
---	----

2) El primer plano .....	21
--------------------------	----

• ¿Qué es lo visible? .....	21
-----------------------------	----

- El rostro femenino

◦ La epifanía del rostro .....	23
--------------------------------	----

◦ Usos del primer plano y del <i>zoom</i> .....	27
---	----

▪ El primer plano y el acercamiento en <i>Tarachime</i> , <i>Wide Awake</i> y <i>La jungla interior</i> .....	28
--	----

▪ El primer plano en relación a la expulsión del bebé en <i>Face Value</i> .....	30
---	----

▪ La visión de conjunto en <i>Milestones</i> , <i>Shara</i> , <i>Genpin</i> , y <i>Extreme Private Eros: Love Song 1974</i> .....	31
--	----

◦ La intensidad en el rostro femenino .....	35
---	----

• Entre lo figurativo y lo figural: el rostro del bebé .....	39
--	----

3) Corporalidad y materia .....	44
---------------------------------	----

• Del velo a la imagen abierta .....	44
--------------------------------------	----

• De los fluidos corporales a los medios fluidos .....	48
--	----

#### **II EL CUERPO FEMENINO.**

<b>LUGAR DE ESCRITURA Y VACÍO</b> .....	51
---	----

1) Vínculo materno-filial y corte del cordón umbilical .....	51
--	----

2) Alumbramiento y vacío del vientre materno .....	53
--	----

3) La huella de la experiencia en el cuerpo femenino .....	55
--	----

## SEGUNDA PARTE

### **El lugar del cineasta**

<b>I FRENTE AL PARTO</b>	58
1) Reinención de la relación entre sujeto que filma (shutai/ sujeto) y sujeto que es filmado (taisho/ objeto)	58
• Pactos fílmicos y la relación entre los cuerpos	59
• La cámara para el cineasta	64
2) Escisiones entre sonido e imagen	70
• El silencio: Stan Brakhage y Naomi Kawase	70
• La ruptura de la sincronía	72
• La sublimación de la música	74
<b>II EL PARTO DENTRO DEL FILM Y DE LA FILMOGRAFÍA DEL CINEASTA</b>	77
<b>A MODO DE CONCLUSIÓN</b>	85
<b>REFERENCIAS</b>	
• Filmografía	87
• Filmografía complementaria	87
• Bibliografía general	88
• Bibliografía por autores	89
• Artículos de revista	91
• Webgrafía	93

## INTRODUCCIÓN

Hace algún tiempo, en una comida navideña de empresa salió un tema que me daría en qué pensar durante mucho tiempo. Una de las compañeras había sido madre hacia unos pocos meses y la maternidad fue el tema de conversación de aquel día, ya que gran parte de las allí presentes eran madres. Las experiencias personales se fueron sucediendo y encabalgando, y los testimonios evocaban recuerdos similares, o bien exponían lo que su vivencia había tenido de singular. De todo lo que se dijo solo quedaría grabada en mi memoria una imagen que es la que ahora convoco. Una de ellas explicó como, después de algo más de ocho meses de gestación, el feto murió, de manera que el bebé que habían estado esperando durante ese tiempo nació muerto.

Este relato me afectó, supuso una gran agitación emocional, ya que mostraba una realidad que, no tan solo desconocía, sino que evidenciaba como esos dos extremos adónde situaba el nacimiento y la muerte no eran tales, y que la vida pendía -y pende- de un hilo sumamente frágil.

Automáticamente empecé a buscar en mi memoria alguna imagen sobre ello sin a penas obtener fruto alguno. No obstante, fueron emergiendo fragmentos difusos de partos que había visto en algunas películas o videos. Se mezclaban entre ellos, pero poco a poco fueron reclamando mi atención, se fueron haciendo visibles a raíz de esta experiencia que los había acabado citando.

En las páginas que siguen, me gustaría aportar un poco de luz sobre el parto, sobre este motivo en trabajos cinematográficos. En la actualidad se pueden encontrar en plataformas de video online un gran número de filmaciones domésticas de este acontecimiento. Sin embargo, delimitaré el objeto de estudio a esas imágenes que forman parte de una obra cinematográfica. De este modo, centraremos nuestra mirada en las siguientes cintas: *La jungla interior* (2013) de Juan Barrero, *Wide Awake* (2006) de Alan Berliner, *Window Water Baby Moving* (1959), *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) y *Dog Star Man* (1964) de Stan Brakhage, *The Hart of London* (1970) de Jack Chambers, *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (1974) de Kazuo Hara, *Shara* (2003), *Tarachime* (2006) y *Genpin* (2010) de Naomi Kawase, *Milestones* (1975) y *Point de Départ* (1991) de Robert Kramer, *Kyanq (Life)* (1993) de Artavazd Pelechian, *Face Value* (1991) de Johan van der Keuken y *The Passing* (1991) de Bill Viola.

El recorrido que vamos a realizar está totalmente vinculado con la experiencia de lo Real por parte del creador, de los sujetos a los que filma y del espectador de esas imágenes. Vamos a reflexionar sobre estas obras desde el acto de creación. Queremos trabajar desde el propio cine, desde la construcción de la imagen, desde la filmación como forma de relación para con el mundo y el otro... Y reivindicar la mirada sobre uno de los temas más esenciales del ser humano al cual la historia



del cine parece habérsela negado, y habérsela negado a nosotros, los espectadores.

Pero veamos, esta operación, el mirar, no es un gesto tan sencillo como parece. Didi-Huberman (1997) se pregunta: “cuando vemos lo que está *frente* a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*?” (p.14). Para dar respuesta a esta pregunta recorre a las palabras que hemos adoptado para dar título a este trabajo “Cerrar los ojos para ver” (p.14). Vamos a desgranar las implicaciones de esta oración. En primer lugar, implica un paso de lo óptico a lo háptico, una forma de percepción más allá de la visión (p.14); en segundo, “debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye” (p.15); y, por último, dándole la vuelta propone que abramos los ojos ante lo que no vemos (p.17). Didi-Huberman amplía, así, los modos de la percepción: incluye otros sentidos además de la visión; plantea otras direcciones de la mirada entre el sujeto que mira y el que es mirado, entre “lo que vemos y lo que nos mira”; y reivindica la visibilidad de todo aquello que permanece o ha permanecido invisible a los ojos.

Estas cuatro palabras sintetizan a la perfección el gesto que nos gustaría llevar a cabo en las páginas que siguen. Una vez reclamados los sentidos, suspendida la supremacía de nuestra mirada, y expuesto un motivo, vamos a facilitar que estas imágenes se den a ver.

Dividiremos este escrito en dos bloques, entre “lo que vemos” -primera parte-, y “lo que nos mira” -segunda parte-. A lo largo del texto van a ir apareciendo los conceptos de cuerpo, rostro y Otro. Para tratarlos nos hemos dirigido a la filosofía de Merleau-Ponty, Nancy y Didi-Huberman -cuerpo-; y de Lévinas -rostro y el Otro-. En la primera parte la atención va a estar centrada en las imágenes cinematográficas creadas a partir de la mirada del cineasta sobre otro cuerpo en el cual acontece el parto. Partiremos de la relación con el Otro, para ir acercándonos progresivamente a su interior, hasta llegar a su matriz -literal y metafóricamente-. En la segunda, nos focalizaremos en la figura del cineasta, yendo desde el acto de creación hasta reflexionar acerca de la relación entre el cine y la vida. Un proceso de *zoom in* y *zoom out* en el cual cambiamos el sujeto central.

Estos dos trayectos van a estar atravesados por una serie de cuestiones de fondo cuyas vinculaciones veremos a continuación. La primera de ellas hace referencia a la filmación: ¿Filmar o experimentar la realidad? ¿Por qué filma el cineasta lo que filma? ¿Cómo expresar una aflicción en la grabación?

La segunda ahonda en la relación para con el Otro: ¿Quién soy o qué soy yo -cineasta- cuando filmo al Otro? ¿Qué tipo de contrato establecen entre ambos? ¿Qué rol juega la cámara en esta relación? ¿A qué distancia se sitúa del otro cuerpo? ¿Cómo mira a los cuerpos y a sus singularidades? ¿Cómo se relaciona ante la apertura que conlleva mirar el rostro del Otro? ¿Cambian los sujetos su

forma de comportarse ante una cámara?

En estrecho contacto con las dos anteriores se encuentra la exposición de la intimidad: ¿Cuánto de la vida privada del cineasta se expone? ¿Cómo acceder a un cuerpo sin violentarlo? ¿Desde dónde situarse para hacerlo? ¿Desnudar un cuerpo para acceder a su intimidad o mostrarlo desde la apertura, desde su desnudez?

Sobre el bebé que está por nacer se despliegan una serie de imágenes vinculadas con lo virtual, con lo invisible y su introducción en el campo de lo visible: ¿Cómo gestiona el cineasta la espera hasta ver un cuerpo recién nacido? ¿Cómo se vincula con esta virtualidad? ¿Adónde centra la mirada una vez que el bebé ha salido a la luz?

Todas las cuestiones planteadas son atravesadas por el tiempo -el de la realidad, el de la filmación, y el del film-. A partir de ellos emergen preguntas sobre los registros de la experiencia y la memoria: ¿Por qué motivo escoge un tipo de cámara o un formato determinado? ¿Adónde se inscribe la experiencia de lo vivido? ¿Qué relación se establece entre la imagen y el vestigio? ¿Entre la finitud de la vida y la supervivencia del cine?

Todas estas cuestiones emergen a partir de las imágenes de forma paulatina. No obstante, hay una fuerza en el interior de ellas, un magma que siempre está presente: la filmación. Esta, a su vez, está completamente vinculada con el tiempo. Por un lado, la primera parte centrará la atención en la relación con el Otro, en la exposición de la intimidad y en la imagen del bebé. Por el otro, en la segunda emergerá con energía ese núcleo de las imágenes -la filmación y el tiempo- centrando la atención en la figura del cineasta. No se tratará tanto de lo que la imagen muestra como tal, sino de los procesos y motivos que tienen una implicación en su creación.

En un contexto en el cual vivimos rodeados por una saturación de imágenes, resulta interesante centrar la mirada en aquellas -junto con los temas que abordan- entorno de las cuales se ha creado un vacío, o bien han sido invisibilizadas. En las páginas que siguen queremos realizar una aproximación a uno de estos motivos silenciados: el parto, el cual depasa el motivo visual y exige que el cineasta emprenda los procesos creativos desde la experiencia de un acontecimiento liminar.

Dar un poco de luz al parto. Empezar camino de la mano que el cine tiende a la vida.

# PRIMERA PARTE

## Filmar el parto

## CUERPO QUE ACONTECE

Dar a luz. Parir. Parto. Alumbrar. Nacer. Nacimiento. Y, algo menos habitual, desembarazar. Son algunos de los términos empleados en lengua castellana para referirse a dicho evento o acontecimiento. De todos ellos, solo en dar a luz, parir y alumbrar -precisando que en términos médicos alumbrar hace referencia a la expulsión de las membranas y la placenta- el sujeto de la acción es el cuerpo embarazado. ¿Y desembarazar? En todo caso, deberíamos añadirle el pronombre reflexivo “se”, es decir, desembarazarse, pero las acepciones más comunes de este verbo no hacen referencia al tema que estamos tratando. Pongamos atención ahora a los binomios parir y parto y nacer y nacimiento. ¿Por qué los consideramos relevantes? Una vez más, por un motivo fundamental: el sujeto de cada acción. Yo, cuerpo embarazado, paro o estoy de parto. Yo, neonato, nazco o se produce mi nacimiento. Esta distinción es relevante para situar el texto que prosigue, ya que la mirada va a estar centrada en el parto, y por tanto en la figura de la mujer embarazada.

Los términos evento y acontecimiento, traducciones de la palabra francesa *évènement*, han sido trabajados a lo largo de la historia de la filosofía -desde Aristóteles, pasando por Heidegger (*Ereignis*), quien lo sitúa en el centro de sus reflexiones, hasta llegar a Derrida o Badiou-. No obstante, dicho concepto se emplea de forma imprecisa, ya que, a menudo, se traduce indistintamente como hecho, suceso, evento o acontecimiento, sin respetar las diferencias entre cada una de estas palabras. Su origen se encuentra en el latín: *evenire* y *advenir*. Es decir, *e-venire* (venir de, lo que llega) y *ad-venir* (venir a o hacia alguien). Como vemos, la traducción más precisa es acontecimiento o evento. Aún así, entre estos dos términos siguen habiendo diferencias. Precisémoslo, pues, con las palabras de Derrida (Borradori, 2003):

El recorrido del evento o, mejor, lo que en él se abre a la experiencia a la vez que resiste a ella, consiste a mi entender en una cierta imposibilidad de apropiarse de lo que sucede. El evento es lo que sucede y que, sucediendo, logra sorprenderme, sorprender y suspender la comprensión.

Y un poco más adelante:

Después de todo, cada vez que algo acontece, incluso en la experiencia cotidiana más banal, hay una parte de evento y de singular imprevisibilidad: cada instante marca un evento, como todo lo que es 'otro', cada nacimiento y cada muerte, hasta las más dulces y naturales.

De este modo, podemos emplear el término acontecimiento para hablar de todo aquello que surge (¿podríamos decir todo lo “real” que surge?) y nos sale al encuentro; lo que nos viene y nos ad- viene desde un lugar desconocido que escapa a nuestro control.

Para Ricouer toda experiencia está vinculada al tiempo, y a su vez, cuando se introduce una articulación narrativa, este tiempo se convierte en el de lo humano. Una de las características de este ser narrativo, y siguiendo el discurso de Merleau-Ponty, es que la forma en que el ser percibe, lee y habita el mundo es a través de un cuerpo. Es decir, es un *ser-en-el-mundo* a partir del cuerpo. Tener conciencia corporal, dejar de lado los dualismos que separaban mente y cuerpo para ver que todo está integrado en éste último, y que todo conocimiento y todo saber de la realidad se inscribe a través de él. Jean-Luc Nancy -siguiendo esta línea- desarrolla una filosofía del cuerpo partiendo de la base de que no tenemos un cuerpo, sino que somos uno, el cual -a su vez- está volcado hacia el exterior. Es relevante llegar hasta su filosofía para tratar el parto por diversas razones. La primera de ellas es la recuperación que hace del cuerpo y de los sentidos, de la experiencia corporal. La segunda, y vinculada con la anterior, es que esta recuperación que hace del cuerpo cuestiona términos e ideas desde donde se lo ha explicado tradicionalmente, proponiendo nuevos conceptos a sus formas de funcionamiento. Y, por último, pero no menos importante, porque propone un conocimiento del otro en tanto que ese sujeto siempre va a ser un cuerpo:

Yo siempre ignoraré mi cuerpo, me ignoraré siempre como cuerpo justo ahí mismo donde «corpus ego» es una certidumbre sin reservas. A los otros, por el contrario, los conoceré siempre en tanto que cuerpos. Otro es un cuerpo porque sólo un cuerpo es otro (Nancy, p.26).

Llegados aquí, formulemos el punto de partida de esta primera parte: todo parto es un acontecimiento cuyo lugar de experimentación se sitúa y fundamenta en el cuerpo embarazado. La relación que se establece para con este cuerpo debe ser, a su vez, desde otro cuerpo que interpele ese advenimiento, y que desde ahí genere la narratividad de esta experiencia. Al vincular el parto con la cuestión fílmica Comolli (2002) evidencia como el acto de ser filmado implica una exposición al otro:

El sujeto filmado, infaliblemente, identifica el ojo negro y redondo de la cámara como una mirada del otro materializada. De un saber inconsciente pero seguro, el sujeto sabe que ser filmado significa exponerse al otro (p.24).

Y bien... ¿Cuál es la mirada del/ de la cineasta hacia este cuerpo? ¿Hasta qué punto puede sentirse interpelado/a? ¿Adónde dirige su mirada? ¿Qué observa en este acontecimiento? ¿Qué grados de afectación encontramos ante las imágenes filmadas?

## ¿Es posible ver al Otro como infinitamente Otro?

Vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.

Jose Luís Borges, *El aleph*

Hemos iniciado el recorrido de esta tesina a partir del lenguaje, de los términos empleados para hablar sobre el parto, para, a continuación, proponer la superación del discurso y entrar en la visión. Tal y como indica Lyotard (1974) “La posición del arte supone desmentir la posición del discurso” (p.32). Debemos sobrepasar este estadio previo para acceder a “un mundo que sea una reserva de «vistas», o un intramundo que sea una reserva de «visiones», y que cualquier discurso se agote antes de llegar a su fin” (Lyotard, 1974, p.32). En este camino que Lyotard hace desde el discurso hacia lo figural se encuentra con el ojo y el ver. Desde ahí, Didi-Huberman (1997) plantea el dilema de lo visible:

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real. [...] Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones que en un momento podría creerse el poseedor. [...] No hay que elegir entre lo que vemos y lo que nos mira. Hay que inquietarse por el *entre* y solo por él” (p.47).

Desde otro lugar, Stan Brakhage (1963) también reflexiona al respecto:

Imagine a world before the "beginning was the word." [...] Yet I suggest that there is a pursuit of knowledge foreign to language and founded upon visual communication, demanding a development of the optical mind, and dependent upon perception in the original and deepest sense of the word (p.29).

No debemos olvidar que esta relación entre lo que vemos y lo que nos mira se produce con otro cuerpo; que ver, siempre es ver un sujeto. Este sujeto a partir de ahora lo vamos a llamar Otro, tal y como lo nombra Lévinas.

A través de *Genpin* (Naomi Kawase), *Milestones* (Robert Kramer), *Face Value* (Johan van der Keuken) y *Extrem Private Eros: Love Song 1974*<sup>1</sup> (Kazuo Hara) vamos a hacer un recorrido que transita desde el intento de totalización del sujeto, hasta el reconocimiento de su infinitud, con las implicaciones que esto comporta en las obras fílmicas.

Difícilmente nos vendrá a la mente el cine de Naomi Kawase para pensar en una escritura que pueda aproximarse a un grado cero, a la objetividad necesaria para hablar de totalidad. No obstante, *Genpin* (2010) presenta algunas singularidades que difieren del resto de su obra. En ella la cineasta se adentra en el universo de la clínica del doctor Yoshimura -donde se practica el parto natural- para, a partir de ahí, hablar sobre la vida y la muerte, sobre el nacimiento y los vínculos familiares. A diferencia de sus anteriores cintas, Naomi aborda la maternidad de unas mujeres que no conoce, las cuales han acudido a esta clínica para acompañar su embarazo y parto.

Unos árboles mecidos por el viento, rayos de Sol colándose entre su follaje y una puerta abierta a lo desconocido. La cámara se empieza a aproximar pero no llega a traspasar este umbral. Permanece en el jardín. Instantes después, sin haber podido transitar esa distancia, un intento de acomodar la mirada a través de tres imágenes metafóricas: un horno de leña encendido, agua saliendo por una fuente y un barreño en que esta cae. Figuras circulares y convexas<sup>2</sup> de este espacio en las que Naomi centra su mirada antes de ir a parar al primer parto al cual... ¿llega tarde?

El rostro de un bebé.

Las manos.

El corte del cordón umbilical.

Todo hasta desembocar a esta última imagen ha sido un tránsito, un intento de cruzar ese umbral que separa lo desconocido de la vida, de aproximarse al otro pero sin tratar, en este caso, de tocarlo. Y es que estas manos ya no son las suyas entrando a formar parte de la realidad que filma.



Fig. 1: De izquierda a derecha: *Genpin* (2010), *Tarachime* (2006) y *Katatsumori (Caracol)* (1994) de Kawase.

---

1 Esta película se incluye en este apartado, ya que Kazuo Hara, el cineasta, cumple el pacto hecho con Miyuki Takeda que le impide intervenir a lo largo de todo el proceso del parto. Él solo podrá estar allí con la cámara grabando.  
2 Las tres remiten a un universo simbólico de lo femenino relacionado con la maternidad. Como en muchas otras ocasiones, es importante remarcar su mirada hacia el detalle, hacia los objetos de la vida cotidiana que significan.

En esa corta distancia a la que graba se observa el control, y la separación para con la mujer que está mirando. Lo que sus manos antes querían tocar ahora lo encuadrará la cámara. Será esta última quien intente crear una sutura entre las unidades de mirada. Como más adelante veremos, en el fondo este documental puede ser leído desde el punto de vista del corte y de la unión; de la creación de lazos familiares desde el momento del parto.

Naomi Kawase, en esta ocasión, se aproxima a un tipo de registro en el que los cuerpos son puestos en acción -trabajando la tierra, cuidando de la casa, haciendo leña, etc.- ofreciendo una imagen totalmente opuesta a la de las instituciones clínicas tradicionales, las cuales tienden a inscribirlos como cuerpos enfermos. Es el relato sobre la clínica del doctor Yoshimura<sup>3</sup>, un lugar de estada temporal, donde las protagonistas del documental exponen a cámara -a través de entrevistas hechas a una distancia “adecuada”- su intimidad. Hay una cierta incomodidad e inseguridad que parece sobrevolar toda la pieza, como si la cineasta buscase un lugar para asirse y no lo pudiese encontrar. Un nadar entre dos aguas sin acabar de llegar a puerto.

Observemos ahora la estructura: a lo largo de los 92 minutos asistimos a tres partos -y medio, si consideramos también el primero- cada uno de los cuales<sup>4</sup>, y tal y como propone Carlos Losilla (Lopez, 2008, p.55), supone una redención en sus vidas. Haciendo un símil musical, es como si estuviésemos ante un rondón y los partos fuesen el estribillo que se repite. Y, como todo estribillo, esa repetición -que se compone de focos de mirada reiterativos<sup>5</sup> (los niños, el rostro, el doctor, las manos, etc.)- ha obviado las diferencias producidas en las estrofas. En esta estructura Naomi Kawase encuentra un lugar donde situarse -no demasiado cerca- desde donde narrar el acontecimiento del parto sin mostrar como es interpelada por el Otro. Crea una temporalidad universalizada, un universo de singularidades no singularizadas, unos cuerpos vetados de su especificidad que son observados como cosas. Es decir, un relato de la totalidad que no trasciende a la cineasta.

Empecemos ahora a través de la estructura. En *Milestones* (1975) algo sucede; algo que evoluciona y que al final acontece a todos los miembros de la tribu al mismo tiempo: el parto. Kramer atraviesa Estados Unidos para realizar un amplio mosaico de la historia de país y de sus gentes. Debajo de la multiplicidad de voces que se irán sucediendo, el embarazo de Susie atravesará el film de inicio a fin.

En *Milestones* hay algunos elementos que ya se daban en *Genpin*, pero que aquí se encaminan en otra dirección. Si en *Genpin* se trataba a las mujeres como individuos y no como sujetos, aquí tenemos un punto de ruptura: lo heterogéneo de la sociedad americana se muestra a través de un

---

3 Hay una tendencia hacia la verificación de un discurso ya dado. Esto podría pensarse, también, en relación con el tratamiento que hace la cineasta del Otro.

4 En el segundo, la redención se desplazaría hasta el regreso del marido.

5 Bajo la mirada observacional de este documental, se desvelan algunos rastros de la escritura de la cineastas mediante las imágenes que de forma recurrente y reiterativa filma.



proceso de acomodación de la mirada diferente, que acuñaremos como cotidiana, y que ofrece un mundo de sujetos y significaciones<sup>6</sup>. Kramer y Douglas significan al Otro, se sitúan en el interior, con cada miembro de la tribu, en el lugar de las relaciones familiares, y de la realidad social, que es la única realidad. La muestran desde un acercamiento íntimo, pero sin que esas imágenes quieran demostrar algo. Kramer es una especie de caminante errante que filma el colectivo a través del cuerpo, desde lo físico y material, desde el trabajo y las acciones<sup>7</sup>. Ellos comparten un tiempo y unas experiencias, pero no son las suyas, son las del Otro, como tampoco son sus voces, sino la de cada uno de los sujetos, la de cada pueblo silenciado. Es el Otro quien expone su propio mensaje, quien se hace oír.

Y el cuerpo, una y otra vez. Y es que para Kramer es el lugar desde donde se crea y se inscribe el discurso, ya sea en instantes de máxima potencia, como en los de debilidad. Y la comunidad... sin duda la encargada de prestar los cuidados necesarios en la fragilidad: viene a ser, durante el parto y en el lecho de muerte. Al dar a luz vemos como la intimidad se abre a la tribu. No supeditan el acceso a lo íntimo al discurso oral, sino que el cuerpo al despojarse de todo lo que lo enmascaraba es la unidad que actúa, piensa y siente. Por consiguiente, vamos a fijarnos en el tratamiento -y más concretamente en la distancia- a la que se sitúan respecto a este<sup>8</sup>.

Al imaginarnos la planta de la escena -una cama en el centro con la mujer acostada, a su derecha, justo a la altura de su cabeza, su pareja, y en los dos laterales y pies del lecho el resto de asistentes-, observamos que Kramer se sitúa en la punta de la cama, para poder filmar el cuerpo entero de Susie mientras va a dar a luz, así como al resto de personas que la rodean y acompañan. Desde esa posición, la distancia y el eje en el que se sitúa respecto a ese cuerpo van a venir determinados por el devenir de la acción. Ellos transitan, trabajan delante de la cámara dándole la espalda e interponiéndose entre ella y Susie. No puede haber previsión ni coreografía de este acontecimiento, con lo que el cineasta no puede elegir un enclave fijo desde donde filmarlo todo. Debe moverse, rectificar el encuadre, recurrir al uso del *zoom* cuando quiera focalizar la atención -ya sea en el rostro, en las manos, o en el vientre- y estar siempre al servicio de la acción y del movimiento que se produce a su alrededor. Diversas eventualidades acontecen, los personajes reaccionan a ellas y el cineasta acomoda su lugar al cambio, intentando, sin interferir, abrir paso a la mirada de la cámara para mostrar el parto como un trabajo que realiza Susie. Y todo eso, centrando la atención en el rostro, en lo visible y lo invisible, en el cuerpo que oculta y que muestra. Más adelante trabajaremos la forma como filma el rostro, pero ¿puede apreciarse la necesidad de contener el exceso del Otro?, ¿de revelar e intentar aprehender a fondo esta experiencia compartida? ¿Una proyección en el cuerpo de Susie del de su pareja real?

---

6 A diferencia de *Genpin* en donde podemos hablar de una mirada observacional que define al otro como objeto y lo separa del sujeto que graba.

7 Pese a estar grabada entre dos, estos trechos característicos del cine de Kramer se manifiestan en esta obra.

8 Más adelante nos detendremos para analizar la escritura que se da en el rostro.

Captamos su punto de vista mostrativo, pero en *Milestones* hay una ruptura en la forma de mirar que nos lleva a hablar de Susie como del Otro que el director intenta neutralizar. ¿Y cómo creemos que hace esto? Con el uso del *zoom in* y el *zoom out*. Él no encuentra una manera definida de relacionarse con ese cuerpo, y vaga a merced de la situación -cambio de posición de la cámara-, y de sus propios sentimientos -cambio de la distancia focal-.

Y *Face Value* (1991)...

Si je suis à la distance où on peut me frapper, les gens sont en position de pouvoir égal. Si je suis distant, je peux prendre l'image et me sauver.  
(...) En principe, je filme à la distance où je peux toucher, où on peut me toucher. Et là, on est à même de refuser, ce qui arrive évidemment  
(Van der Keuken, 1998, p.171).

Van der Keuken es todavía más revelador a la hora de hablar de la distancia a la cual situarse para filmar. En esta separación, pese a la igualdad de poder, él siempre será él, y las personas a las que filme siempre serán Otro(s). Compartirán un contexto, un espacio y tal vez una construcción de significado, pero no obstante, siempre habrá algo infinito entre ambos. Como él dice al inicio del film:

To look at the others is to desire the unattainable.

I see the others and desire the unattainable.

Aquí observamos un punto de tensión: él, como rostro, como cuerpo-superficie permeable, está introducido en la relación con aquello que filma. *Face Value* es un film del rostro -a través del cual acceder al otro- y del retrato, de la imposibilidad de verse a uno mismo y del deseo de ver al otro. Y no se queda ahí:

I don't see myself without glasses. Without glasses I don't see myself. I can see the other. To look at the other people is to desire the unattainable. I see the others and desire the unattainable. I can't see the other. The camera has gone wild. It looks behind the eye. It doesn't see thoughts. There are no thoughts, only things. People come together. People leave. A multitude winding down the roads. Ribbons of planes in the sky. It must be a feast. Behind the eye there's a thought. In front of the eye, there's a face. The face sees other faces. It sees things. There's love, why is there love? I'm a God, like everybody else. Not the God which crushes the others. Without a lens, I don't see myself. I don't see myself without a lens. I will be born tomorrow. I will make music with my lens. And I won't see myself.

No ahondaremos sobre este monólogo, pero la visión cosmológica y metafísica que tiene Van der Keuken del mundo en él nos plantea un marco de lectura de las dos horas de metraje, así como del resto de su filmografía.

Hemos dicho que *Face Value* es un film del rostro, no en vano aparecen más de cincuenta retratos a lo largo de él, pero vamos a fijarnos en tres (Fig. 2): el suyo propio, el de la mujer que va a dar a luz, y el del neonato.



Fig. 2: *Face Value* (1991) de Van der Keuken.

Él se inscribe como rostro que mira, a la vez que es receptor de esa mirada que el otro proyecta. En su cuerpo esa relación se escribe, y consecuentemente pasa a estar reflejada en las imágenes que graba. Veamos un caso concreto: ¿qué filma cuando filma un parto y cómo lo hace? Centraliza su mirada en el rostro de la madre y en el cuerpo -en búsqueda de su rostro- del neonato. La cámara explora y se desplaza, incluye los límites sin permanecer en un encuadre estable. Se desliza entre el rostro de la madre y las primeras imágenes del cuerpo del bebé, entre un lienzo escrito que significa y uno en blanco por escribir. Con calma, determinación y seguridad, sin entrometerse en la acción. Su observación pasa por una apertura a esos rostros. Pero, ¿qué implica mirar a esos rostros realmente? ¿No hay ahí una relación con lo infinitamente Otro que no puede ser aprehendido? ¿Una apertura hacia la vida y el futuro? Para pensar esta relación a través del pensamiento de Lévinas, en primer lugar debemos poner atención en la intención de Van der Keuken. Al aproximarse al Otro -y concretamente a su rostro- se convoca la responsabilidad de este acercamiento. El Otro se expone, se desnuda a la mirada del cineasta. Sin embargo, no se puede hablar de la inteligencia de ese ser a través de la introducción de un término medio, ni de su reducción a Mismo, sino que su alteridad pasa por verlo como lo infinitamente Otro, como el extranjero:

Lo absolutamente Otro es el Otro. No se enumera conmigo. La colectividad en la que digo 'tú' o 'nosotros' no es un plural del 'yo'. Yo, tú, no son aquí individuos de un concepto común. Ni la posesión, ni la unidad del número, ni la unidad del concepto, me incorporan al Otro.

Ausencia de patria común que hace del Otro el extranjero; el extranjero que perturba el «en nuestra casa». Pero extranjero quiere decir también libre. Sobre él no puedo poder. Escapa a mi aprehensión es un aspecto esencial, aún si dispongo de él. No está de lleno en mi lugar (Lévinas, 1977, p. 63).

Con Kazuo Hara recogemos algunas ideas de Van der Keuken, pero el lugar de partida es diferente. *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (1974) nace de la petición de Takeda Miyuki, su ex-pareja, de ser filmada -y concretamente, del deseo que tiene de ser grabada dando a luz-. El documental recoge los vestigios de aquella relación y el intento de conjugar en presente un vínculo entre ambos. Hara (2009) lo explica así:

I'd agreed to make a movie about Takeda Miyuki, but I knew deep down that by filming her, I would actually be filming my own circumstances (p.100).

Van der Keuken se acercaba a la realidad para tocarla y que esta le tocara, se interesaba por cuerpos que, salvo en obras autobiográficas construidas a partir de la primera persona -y en las cuales se filmaba a sí mismo, a su familia o a amigos-, no le eran familiares. En comparación, en Hara se aprecian los residuos de su relación con Takeda Miyuki. Su filmación varía en función de sus emociones, las cuales van a la merced de la vida de Takeda. De esta manera, la distancia que separa a ambos a lo largo del film tiene que ser leída de forma diferente. Takeda es alguien a quien él solía conocer, y cuando como cineasta se siente afectado ante la realidad que está filmando es porque la relación que establece para con esa otra persona, que inicialmente podría ser entre iguales, se ve superada por la realidad, por la emoción y los sentimientos, convirtiéndose estos en parte constituyente del documental. Takeda es vista como lo infinitamente Otro que planteábamos con Van der Keuken, pero en este caso la cámara y el cineasta se ven desbordados al intentar aprehender la infinitud del Otro. Y con ello, la imagen pasa a hablar mucho más de la persona que está detrás de la cámara que de aquel que está siendo filmado:

Filming oneself doesn't necessarily mean exposing oneself in front of a camera. I thought of it as representing the extent to which I could turn my gaze upon myself in a given situation (Hara, 2009, p.101).

Una autoexploración de su ser, un preguntarse a sí mismo quién o qué es mientras está filmando al Otro.

Veamos un ejemplo ilustrativo de todo esto: el parto de Takeda filmado fuera de foco. Él explica el acontecimiento de esta manera (Muguiro, 2006):

En ese momento, yo estaba muy nervioso y realmente no sabía qué haría si algo le ocurriese al bebé. Estaba sudando tanto que se me empañaron las gafas y no podía ver. Estaba utilizando dos cámaras, una con una lente de gran angular. Con esa cámara a veces resulta difícil saber si estás enfocado bien. El hecho de estar nervioso no es ninguna excusa para no rodar correctamente enfocado, pero tuve la impresión de que no podría mostrar mis emociones de una forma más efectiva que a través de ese desenfoque real: no veía (p.182).



Fig. 3: *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (1974) de Hara.

Esta imagen nos sirve como culminación del recorrido que hemos hecho en este apartado. La decisión de cada uno de los directores de situarse en un punto de vista observacional que no implique una intervención directa en la acción no conlleva necesariamente que el tipo de imagen obtenida pueda ser considerada objetiva. El grado más cercano a una escritura cero podría ser el de Naomi Kawase, pero ese abandono de su ser en un intento de captar la totalidad y donde el Otro está desprovisto de

individualización es anecdótico en su carrera. Con el resto de obras hemos visto entrar en juego la relación para con el Otro, ya sea a partir de un inicio de individualización del sujeto al cual se le da voz -*Milestones*-, hasta llegar a una relación en la cual el Otro, como lo infinitamente Otro a Mi Mismo no puede ser aprehendido -*Face Value* y *Extreme Private Eros: Love Song 1974*-. Y en estos últimos casos, en donde la imagen muestra el rastro, la huella de la experiencia y del contacto con el otro es desde donde vamos a situarnos. No se puede hablar de una imagen total de un parto, como tampoco, tal y como veremos lo largo de este trabajo, pensar en un tipo de escritura cero de este acontecimiento. Así pues, trabajaremos con imágenes individualizadas sobre motivos o elementos que aparecen reiterativamente, con aperturas -del cuerpo, del Yo ante el Otro, ante la realidad, ante la filmación...-, con superficies de escritura -el cuerpo, y el film-, con relaciones -y con sus rupturas-, con instantes de realidad.

## El primer plano

Si en el capítulo anterior hemos planteado el parto en tanto que relación con el Otro, en este vamos a pasar a la acción y ver como es la representación durante el parto de ese Otro que es la mujer. Como es evidente, hablaremos también del bebé, en torno del cual se generarán unas formas determinadas de representación.

Hemos titulado este capítulo “El primer plano” ya que permite hacer referencia a diversos puntos de acceso a la hora de hablar del parto.

La primera acepción tiene que ver con la temporalidad, es decir, la primera imagen fílmica de X. Dentro de este apartado se debe hablar de visión, y sobre todo, de la idea de lo visible.

En segundo lugar, debe ser visto como un valor determinado de plano. El primer plano trabajado en relación al rostro femenino, ya que a través suyo se construye gran parte del acontecimiento.

Y por último, la combinación de ambos sentidos en lo Real: la primera vez que se ve un plano, y además en primer plano, del bebé.

La representación del parto la hemos dividido en dos capítulos. Este que acabamos de presentar, y el siguiente, en donde abordaremos la representación del parto desde la salida del feto del vientre materno.

### ¿Qué es lo visible?

En 1963, bajo la dirección de Roger Corman, se estrenaba *X: The Man with the X-Ray Eyes*. En esta película, James Xavier experimenta aplicando en sus propios ojos un suero que permitía aumentar el rango del espectro visible que es capaz de captar el ojo humano.

A finales del siglo XIX, en 1895, se descubrió la radiación X, y posteriormente, casi cuarenta años más tarde, empezaron las experimentaciones en el campo de la medicina con los ultrasonidos, para obtener, gracias a ellos, imágenes de determinados órganos y tejidos del cuerpo. Todas estas investigaciones, como también el film de Corman, partían de un anhelo: el deseo de ver más allá de la piel, de ver a través suyo. El cuerpo -y la vista- han sido tratados desde la carencia, desde sus limitaciones perceptivas y sensoriales; y la investigación científica ha entrado en juego para solucionarlo, creando, entre otros, los rayos X y las ecografías.

En cuatro ocasiones -*Amsterdam Global Village* (1996), *Tarachime*, *Genpin* y *La jungla interior* (2013)- se filma la realización de una ecografía. ¿Ante qué tipo de imagen se confrontan los protagonistas? Ante una posibilidad, una imagen que todavía no es realidad pero que tiene en ella toda la potencia para serlo. Es decir, ante una virtualidad<sup>9</sup>. Y, con más exactitud, con la imagen digital de una virtualidad, relacionándose -ellos- con una doble virtualidad. Por un lado, el feto como potencia de un sinnúmero de formas posibles que todavía no se da en lo Real; una indeterminación que está abierta a infinitas formas de poder ser. Por el otro, la imagen digital en tanto que virtual. En ambos casos, lo virtual está sujeto al devenir, pero de diferente modo. En el feto converge pasado, presente y futuro. La imagen digital, en cambio, deviene infinito hacia el futuro; no contempla en ella instantes pasados de la imagen.

Más allá de esto, hay que pensar en el motivo que lleva a querer figurar el cuerpo del feto, a reducir la indeterminación en contornos, sexos o rostros más o menos definidos<sup>10</sup>. Como si el abismo que separa los cuerpos pudiese ser reducido a través de una figuración, o como si la fijación de la imagen digital en una fotografía asegurase un asidero ante el vacío del devenir humano. Tal y como la voz en off de *La jungla interior* relata:

Una ecografía en tres dimensiones confirma que se trata de una niña, y ven por primera vez una imagen del rostro de su hija. Juan no consigue averiguar si ella tiene los ojos abiertos o cerrados. Duda incluso de que se pueda tener un rostro antes de nacer. Pero comprende profundamente a los médicos... ocupados en fabricar imágenes que nos ayuden a acercarnos a otros cuerpos.

Paralelamente, en el deseo de ver más allá encontramos otra vía según la cual hay que “hacer visible lo invisible”. Esta idea de lo invisible está vinculada a una vuelta hacia lo íntimo, hacia las emociones ocultas del alma, a hacer visible fuerzas ocultas. En este giro hacia lo que uno realmente ve o experimenta, Stan Brakhage plantea su *close-eye vision* que surge de la interacción de la luz con el ojo cuando este está cerrado; e, incluso, de la presión exterior sobre el globo ocular o de los impulsos eléctricos sobre el nervio óptico. Esta noción ofrece infinitud de posibilidades al film y lo hace, sobre todo, porque en su utilización emerge un lugar que se encontraría entre lo filmado y el cineasta, una especie de tercer espacio en el cual confluyen dos fuerzas.

---

<sup>9</sup> El concepto de virtualidad recorre la historia de la filosofía desde Aristóteles a Deleuze.

<sup>10</sup> En *Tarachime*, Naomi Kawase, después de la ecografía, le pregunta a su tía-abuela: “¿Tú has visto su cara? ¿Cómo es?”.

How was *Thigh Line Lyre Triangular* different, when it was finally edited, from *Window Water Baby Moving*, the earlier film?

The main difference is the painting on the film in *Thigh Line Lyre Triangular*. Only at a crisis do I see both scene as I've been trained to see it (that is, with Renaissance perspective, three-dimensional logic, colors as we've been trained to call a color a color, and so forth) and patterns that move straight out from the inside of the mind through the optic nerves. In other words, an intensive crisis I can see from the inside out and the outside in.

You mean double exposure?

I see patterns moving that are the same patterns that I see when I close my eyes; and can also see the same kind of scene that I see when my eyes are open (Brakhage y Sitney, 1963).

En *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) Brakhage filma el nacimiento de su tercer hijo. En este film, -a diferencia de *Window Water Baby Moving* (1959) (en donde filmó el del primero de sus hijos)-, a partir de este desarrollo de su visión y de su plasmación a través de la pintura en la película fílmica, accede a una imagen que, en primer lugar, ha reducido la distancia para con el objeto enfocado, y en segundo, ha dejado de lado la representación del objeto para poder acceder a la interacción de su subjetividad con el otro. La invisibilidad que puede esconder este tipo de relación casi metafísica.

### **La epifanía del rostro**

Existe una gran tradición de pensamiento sobre el rostro y el retrato en las artes del siglo XIX y XX, y cómo no, también en el cine. Las obras de Balázs, Epstein, Benjamin, Deleuze, o Aumont son referencia en la mayoría de casos, pero hay dos autores que ciertamente no son pieza central en esa mirada: Lévinas -perspectiva ética- y Sloterdijk -perspectiva antropológica-. No se trata de lugares de acceso que sean opuestos o excluyentes, sino que entre todos ellos se puede tejer un entramado de relaciones y diálogos a través de los cuales pensar el rostro.

El rostro de la chica que Pelechian filma en *Life* acoge ideas planteadas a principios de siglo XX por Epstein, integra las rupturas que se dan en el neorrealismo y la modernidad, y, finalmente, con todo esto restituye una alternativa al futuro de este. A lo largo del texto iremos encontrando resonancias a las siguientes dos ideas que son clave para entender su cine:



Une naissance sans géniteurs. imaginez un monstre qui dévore ce qui dont il est issu. Ou encore un processus, dans lequel les uns en mourant ignorent à qui ils donnent naissance, les autres, en naissant, ignorent qui ils tuent (Pélechian, 1991-1992).

En agrandissant les dimensions d'un particule, l'autre particule à distance devient tellement petite et compacte qu'elle est presque ou complètement supprimée. Pratiquement, certaines images disparaissent. Cela ne signifie pas qu'elles n'existent pas. Elles existent, mais elles sont dans une situation d'absence et, physiquement, n'ont pas de place sur l'écran. Là, nous avons un montage aux images absentes (Pélechian, 1997).

Pelechian indica que *End* (1991) y *Life* (1993) -en este orden- se tienen que ver como un díptico, hecho que obliga a pensar en las relaciones que ambas mantienen. Los rostros de los niños al inicio de *End* anteceden a los que aparecen en el final de *Life*, a la vez que la luz al fondo del túnel en el desenlace de la primera anuncia el inicio de la segunda, de la vida. Se trata, pues, de “El movimiento del nacimiento a la muerte, así como de la muerte al nacimiento: crecimiento-degradación, muerte-resurrección” (Pigoullié, 1992) tal y como construye gracias su teoría del montaje a distancia. En ella, dos planos de base pueden ser separados entre sí colocando en medio otros, de manera que lo más importante sea el campo emocional que se establece alrededor del film. El cine de Pelechian está estrechamente vinculado con el pensamiento sobre el cine de Epstein, quien observa en el cinematógrafo dos cualidades esenciales: la fotogenia y la alteración del devenir temporal, es decir, el ralentí y la aceleración, que sin duda son fundamentales en *Life*. Epstein (1957) describe a esta primera de la siguiente manera:

Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica.

Este concepto espacio temporal encontró su punto culminante con el hallazgo del primer plano, ya fuese el de un objeto o el de un cuerpo humano:

Cuando la cámara aprendió que al tiempo que registraba los movimientos ella misma podía moverse, se acercó a los personajes e hizo grandes planos. Entonces se descubrió en las expresiones de un rostro que ocupaba toda la pantalla, un mundo de una movilidad mucho más fina. Era todavía una movilidad física, pero traducía minuciosamente la del alma. Así, el gran plano significó, para el cine, un inmenso progreso, pues inauguraba la microscopia del movimiento exterior y entendía el poder de figuración del nuevo lenguaje al dominio de los movimientos interiores, de los movimientos del espíritu (Epstein, 1957, p.71).

Si para Epstein el primer plano se daba en combinación con otros niveles de plano, y suponía una parada del devenir de la historia para entrar en una dimensión psicológica, para Pelechian este es el único elemento presente durante aproximadamente el ochenta por ciento de la pieza, elevándolo a un primer o primerísimo plano que, a su vez, desplaza al resto de elementos -el bebé recién nacido y las madres-, y convierte en ausentes las imágenes explícitas del neonato saliendo del vientre materno.

Y sigue diciendo del ralentí y del acelerado:

La cualidad específica del nuevo mundo proyectado, es poner en evidencia una perspectiva distinta de los fenómenos: la del tiempo (p.12).

El ralentí despliega a voluntad todo cuanto el espíritu no alcanza a retener, cuanto el ojo no tiene el tiempo ni la perspectiva para percibir en una expresión (p.16).

El ralentí y el acelerado nos revelan un mundo de imprevisto despojado de una de sus más evidentes cualidades materiales: la solidez. Nos muestran un mundo profundamente fluido del cual la permanencia de las formas ha desaparecido en un espacio que ya no conoce la simetría y en un tiempo que ha dejado de ser uniforme (p.158).

El primer plano y el ralentí son dos de los elementos constituyentes de *Life*. A ellos hay que sumarles el color, la relación que se establece entre figura y fondo y la música -la cual será analizada en el cuarto apartado de este mismo capítulo-. Las potencialidades que Epstein veía en el rostro, y ese deseo de que él mismo pudiera mostrar al final el alma, son trabajadas por Pelechian. El primero de los elementos a remarcar es el trabajo que hace respecto del rostro y la dimensión espacio temporal, ya que más adelante veremos como la sobrepasa para adentrarse en las cualidades del espíritu. Es un

fondo cualquiera. Tal y como explica Deleuze (2002) en relación a la obra de Francis Bacon (p.6), se puede dar el caso que el fondo sea indeterminado, que la relación entre sombras y luces produzca incertidumbre y que se pueda o no hablar de un cierto grado de profundidad o alejamiento de este fondo respecto de la Figura, en este caso del rostro. En primer lugar, subrayar cómo está filmado: el cineasta utiliza un teleobjetivo -seguramente a partir de unos 85mm- y se sitúa a unos tres o cuatro metros de distancia respecto de la mujer. El uso de este objetivo crea a la vez la sensación de cercanía y lejanía, y el fondo no remite a un espacio definido, reconocible y relevante, sino a una indeterminación cuya única diferencia se da a través del color. Tal y como explican Becerra y Fontanel (2012) “El color no se impone en *Vida* como “evolución” ni como resultado, sino como medio alternativo para acceder a la textura del mundo, a su semilla, a sus tonalidades y a sus variaciones. Ofrece igualmente una presencia pictórica más afianzada, que da cabida a una representación icónica de la mujer (p.38).” Estas gamas cromáticas se encuentran tanto en el rostro como en el espacio, aunque tanto al inicio como al final predomina en el fondo un juego de luces y sombras que podría ser una metáfora de las luces y las tinieblas del mundo. El rostro se eleva, se escinde de esas tonalidades mundanas que le daba el fondo para acercarse al blanco de la divinidad<sup>11</sup>. Y solo una cosa más conserva, la relación con el Otro que se evidencia con las manos de una persona que la toca, y mediante los cables desenfocados en primer término de la imagen -relación con quién está mirando-. Y sobre este rostro, Pelechian repite tres veces, como si de un mantra se tratase, el fragmento musical que contiene la frase “Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus”, es decir, “Te ofrecemos, Oh Señor, sacrificios y plegarias”. Y es que en su rostro ha depositado todo el dolor, el sacrificio y las lágrimas derramadas en la historia de la humanidad. Y pide el renacer del mundo -materializado en el bebé-, el paso de la muerte a la vida.

Pelechian no utiliza el rostro como alegoría, como tampoco lo hizo en *End* -ni en sus películas previas-, pero sí hace que el acontecer emocional<sup>12</sup> que se inscribe en sus gestos o en su mirada guarde en él un vínculo con lo universal. Y esta conciencia de lo universal, y más concretamente de su velocidad, es uno de los motivos que le ha podido llevar a pararse y utilizar la cámara lenta. El frenesí del desarrollo de la humanidad, el ritmo de las personas, el movimiento -materializado, por ejemplo, en el tren de *End*- se acaban frenando con la muerte. Y si *Life* es ese renacer de la humanidad, debe serlo a condición de que se produzca también una restitución del movimiento natural de las cosas. Gracias al ralentí se observa la evolución de una emoción hacia otra. Hay un intento de ligar esta respiración pausada con una fuerza que emerge de fondo y que hacer nacer la vida de la muerte. La cámara lenta, en relación con el trabajo de Bill Viola en diversas de sus instalaciones -*Las Pasiones*, *Anima*, etc.-, permite acercarse al infinito que se abre a partir de cada

---

11 Más adelante, también sobre luces blancas, aparecerá por primera vez el bebé.

12 La idea de acontecer emocional está vinculada a la subyugación que realiza de los acontecimientos ante la contemplación de un devenir emocional.

instante. Y aunque Pelechian no la lleve a los extremos de Viola, permite ver la relación que se establece entre la respiración, el cuerpo y el movimiento profundo del alma, de las emociones, de la conexión con lo universal o lo divino. En los cinco minutos iniciales, sobre el rostro se produce el acontecimiento en y para sí mismo, él es la experiencia misma. Y en este acontecer transita a través de diferentes gestos, ninguno de los cuales permanece o es fijado. En el devenir despuntan instantes de intensidad.

El rostro en *Life* representa la supervivencia de la fotogenia tras haber pasado por la historia del cine. Se ha olvidado de rostros con nombre propio, se ha humanizado y ha sobrevivido a la destrucción y al horror de la guerra. Pero en él hay algo que va más allá de sus manifestaciones materiales y expresivas. Algo que tiene que ver con un acercamiento a la idea rostro en la cual se deja de ver las partes singulares -los ojos, la nariz, la boca, etc.-, se ausentan sus cualidades físicas para establecer lo que se da en tanto que potencia creadora. Algo así como lo que para Lévinas sería una apertura a través del rostro hacia lo divino, estableciendo un vínculo muy estrecho -tal y como veremos al hablar de la intensidad del rostro femenino- con el personaje de Falconetti en *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Dreyer.

### **Usos del primer plano y del zoom**

Si Pelechian eleva el rostro mostrando toda su potencia y desplazando otras imágenes, las siguientes obras lo trabajan en tanto que elemento de una relación. No se trata de ver el primer plano del rostro en contacto con una escala de valores de plano, sino de profundizar en él: ¿por qué filmar un primer plano?, ¿qué convocamos en él?

Si en el apartado anterior hemos hecho mención a la importancia del acelerado y el ralenti, en este vamos a distinguir tres momentos o tipologías temporales que convergen en la imagen filmada del acontecimiento:

- El del acontecimiento en la realidad
- El total de la filmación
- El que se muestra en la obra

En la mayoría de casos, la duración total del acontecimiento real no se puede determinar con exactitud al ver las imágenes, pero, cuando esta se dilata en el tiempo, acaba por dejar huella en los cuerpos, evidenciando el esfuerzo realizado, y la situación, al borde del agotamiento físico, en que se hallan.

Este tiempo de lo Real es recortado por el cineasta cuando decide qué filmar, obteniendo, así, una serie de horas de material fílmico. En estos casos se suele conjugar una lucha entre la vivencia y la filmación. Es decir, ¿por qué motivo filmo lo que filmo?, ¿es necesario una relación a tres para poder soportar o vivir esta realidad?

Y por último, el tiempo que aparece en el film. En este momento se plantea una pregunta clave: ¿cómo explicar la temporalidad del acontecimiento?, ¿a partir de qué recursos formales y de qué imágenes? Establecer aquí clasificaciones es un tanto peliagudo, ya que casi cada uno de los films determina su propia lógica interna de construcción. A grandes rasgos se puede pensar en aquellos que intentan sintetizarlo a través de unos pocos planos mediante gestos y expresiones significativos o singulares, hasta aquellos que, con la duración, van más allá adentrándose en otros niveles de esta experiencia.

Curiosamente, en aquellos que sintetizan al máximo el nacimiento, el montaje es lineal y cronológico: hay un acontecer dentro del cuerpo femenino que se pone de manifiesto principalmente a través del rostro, sin mostrar el cuerpo de ese bebé que actúa desde esa invisibilidad. Por otro lado, aquellos que contemplan el proceso en una duración más extendida, tienden a incluir la filmación de los genitales femeninos o del vientre -además de rostros de otras personas que les acompañan-, ampliando el abanico de emociones y gestos, y evidenciando que ese tiempo de la espera es el que permite que todo esto aflore. El montaje en estos casos va más allá de la concatenación de planos: evidencia dos tipos de reflexiones ante la realidad. La primera se pliega sobre el el rostro de la mujer y se recoge en él; en la segunda, la profundidad expresiva del acontecimiento excede al poder de significación, y la realidad es vivida desde lo sensible como una apertura al otro.

Vamos a establecer tres motivos visuales:

- El primer plano y el acercamiento en *Tarachime*, *Wide Awake* y *La jungla interior*.
- El primer plano del rostro en relación a los genitales en *Face Value*.
- La visión de conjunto en *Milestones*, *Shara*, *Genpin* y *Extreme Private Eros: Love Song 1974*.

**El primer plano y el acercamiento en *Tarachime*, *Wide Awake* y *La jungla interior*.**

Filmar el primer plano de un rostro puede generar tensiones entre lo filmado y quién filma, ya que entran en juego cuestiones de fondo que van más allá de la simple filmación del parto. Es un proceso, una reducción de la distancia entre los cuerpos, un intento de salvar el abismo que los separa.

Una respiración profunda, abdominal y calmada, algún parpadeo esporádico y lento, un movimiento afirmativo con la cabeza... El rostro de Naomi Kawase momentos antes de dar a luz en *Tarachime* (2006) exhibe una gran paz y serenidad. Y la respiración -la única función que regula el sistema nervioso y que puede ser controlada conscientemente- es la clave. Es un momento de atenuación total de las tensiones; un primer plano fijo filmado a una cierta proximidad de su rostro pero que no le resulta incómodo.

En *Wide Awake* (2006) sucede todo lo contrario. Alan Berliner ha construido una autopuesta en escena para tratar el tema de su insomnio. Pero en esa grabación de la intimidad, su mujer se ve incluida sin que -en muchas de las ocasiones- lo desee. En las secuencias anteriores a la del parto -mientras duerme o antes de ducharse para ir al hospital- se ha evidenciado ese malestar que le genera a Shari, su mujer, que la filme. Hay una proximidad entre los cuerpos que se rompe cuando aparece este tercer elemento entre ellos. ¿Por qué recurre Berliner a mostrar toda la espera en la habitación del hospital en planos generales en vez de sobre el rostro de su mujer? (Fig. 4) ¿Ha puesto su mujer unas normas? ¿Se han repetido las discusiones previas? Sea como fuere, no se puede dar este acercamiento.

Entre ambas películas, se puede situar *La jungla interior* (2013). A lo largo del film, la relación con Gala muestra la existencia de una línea que el cineasta tiene miedo a sobrepasar. A través de la recuperación de filmaciones domésticas y de la noticia del embarazo de Gala, Barrero construye un relato sobre la paternidad y la pareja. Si en el caso anterior la cámara era el elemento disruptivo de la relación, en este aparece donde las palabras se han extinguido. El primer plano durante todo el film intenta salvar esa distancia que los separa, está en relación con la aproximación a ella. No obstante, hay un valor de plano que es todavía más significativo: el plano medio sobre su rostro durmiendo (Fig. 5). Este supone un intento de restitución de la proximidad entre sus cuerpos, un paso entre el general y el primer plano sobre el rostro de ella durmiendo. La distancia que los separa, y que a su vez está narrada en el sueño de Gala, intenta, a través de lo fílmico, restaurar el vínculo entre ambos. Es sobre su rostro dormido sobre el que puede empezar a acercarse, sobre el que se aventura a filmarla en primer plano hasta que abre los ojos y lo interpela. Es decir, el uso del primer plano -o el acercamiento a este- es un intento de destrucción de la distancia que separa ambos cuerpos, y que solo a través de lo fílmico puede darse. Si bien a lo largo del film lo utiliza, en el momento del parto expresa su máxima importancia. Todas las preguntas e inquietudes que tiene Barrero en el interior pueden convocarse ante el rostro de la persona ¿amada? y de el ser que va a nacer a raíz de esta relación.

En estos casos, la filmación del rostro y del primer plano está vinculada directamente con la relación de pareja que tienen ambos personajes, evidenciándose la importancia de la cámara dentro de ella. Si en *Tarachime* Naomi Kawase es filmada en ese primer plano que respeta y deja respirar su

rostro y que no muestra ningún tipo de tensión ni por la presencia de la cámara ni por el sujeto que graba, en los siguientes dos casos, la filmación de este primer plano será un motivo disruptivo o catalizador de la relación. En *Berliner* la filmación del primer plano se produce a pesar y en contra de la voluntad de su esposa, evidenciando en lo profílmico la importancia de la cámara. Es un rostro robado. En cambio, en *La jungla interior* hay un intento de acercamientos físico gracias a la presencia de la cámara, para conseguir, a través suyo, reducir la distancia que los separa.

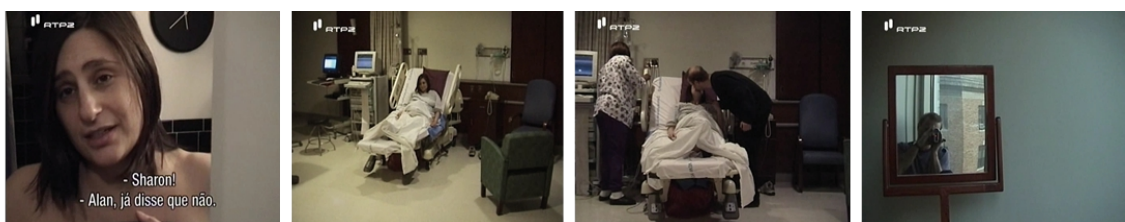


Fig. 4: *Wide Awake* (2006) de Berliner.

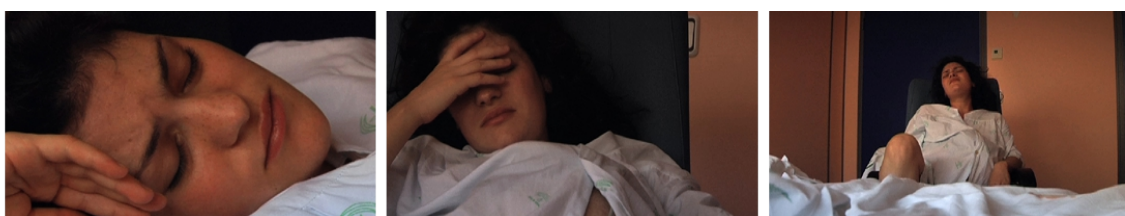


Fig. 6: *La jungla interior* (2013) de Juan Barrero.



Fig. 6: *Tarachime* (2006) de Kawase.

### El primer plano en relación a la expulsión del bebé en *Face Value*.

En los casos anteriores, la filmación no incluía los estadios por los cuales transita el rostro mientras se producía la expulsión del feto.

*Face Value* (1991) se encuentra en una posición intermedia: filma el parto durante todo el proceso de espera antes de que el feto salga a la luz fijándose principalmente en el rostro, pero no obstante redirige la mirada para captar la escena en su totalidad, lo que implica que incluya al marido y los primeros atisbos de la cabeza del bebé. Llega a esta escena sin haberla anticipado y sintetiza, a través de varios cortes sobre el rostro, el incremento gradual del esfuerzo que realiza la mujer. A instantes de máxima tensión facial le siguen otros de relajación, una afectación que se sucede en sístole y diástole. La distancia a que se sitúa Van der Keuken es totalmente respetuosa para con las personas a las que está filmando. En un momento tal de apertura de la intimidad, él, como observador, está

cerca de la pareja pero no estorba, y opta por recurrir a la utilización del *zoom* para obtener primeros planos sin tener que acercarse físicamente a ellos.

### **La visión de conjunto en *Milestones*, *Shara*, *Genpin*, y *Extreme Private Eros: Love Song 1974***

Hemos dejado para lo último estas películas, ya que en ellas se amplía el campo de la filmación y se incluyen elementos que antes habían sido dejados de lado.

Una diferencia fundamental entre las tres es el lugar desde donde se filma, decisión que comportará un tipo u otro de plano. Mientras que en *Extreme Private Eros* y en *Shara* (2003) el camarógrafo se acerca a los cuerpos, se sitúa y cambia de posición cerca de ellos manteniéndose muy cerca y utilizando el *zoom* -en el caso de *Shara*- para acabar de perfilar los detalles, en *Milestones*, Kramer se aleja de la escena -aunque en algún momento puntual se acerque un poco más-. Durante el parto se llevan a cabo dos películas: la suya y la de las personas a las que filma, y, siendo totalmente respetuoso, se aleja de esa escena para no interferir.

Una película anterior a *Milestones*, pero con la cuál está muy vinculada, es *Faces* (1968) de Cassavetes. A partir de la cuál Kramer decía que había aprendido a filmar los rostros. A través de ambas se crea un poso que marca un punto y a parte respecto del rostro clásico hollywoodiense. Las dos son la búsqueda de una verdad, formas de resistencia ante lo que la sociedad predicaba. Y todo esto gracias al trabajo sobre el rostro con tal que la construcción del discurso se generase desde dentro del propio sujeto y no fuesen sentimientos, acciones o pensamientos impuestos por el director. Si bien Cassavetes (Carney, 2004) escribía y reescribía el guión sobre la marcha, no marcaba como debía ser esa interpretación: “Yo no le digo al actor los gestos que debe hacer. Es absurdo, es limitante.” [...] Yo prefiero escoger a un buen actor y decirle: «Qué te parece esto? ¿Qué sientes?»” (pp.192-194) Desde ahí, desde el sentimiento y no desde la mímica construía la ficción. Robert Kramer, sin dirigir, edifica *Milestones* como relato coral con innumerables voces que emergen desde ese mutismo al que habían sido sometidas. Tanto *Faces* como *Milestones* son todo aperturas, comienzos, nuevos discursos en la pantalla que abren otras opciones de futuro, films hechos desde el sentimiento.

Toda esta apuesta no obvia ni menosprecia el cuidado y el trabajo con los cuerpos. Ellos son sin duda el elemento principal, y toda la parafernalia técnica debía adaptárseles:

Le decíamos al cámara: «Haz esto.» Pero los actores actúan con tanta libertad que no hay manera de hacer lo que planeamos. El operador se volvía loco. Por lo tanto, le convenía relajarse y seguir el ritmo de los



actores en lugar de lo que habías planificado. Lo único que puedo decir de antemano es: «Esto es probablemente lo que ocurrirá. La cámara debe ir por aquí. Usa esta lente y ten cuidado de no salirte de la zona iluminada. Después sigue y hazlo lo mejor que puedas.» Y el cámara puede seguir. (p.216)

Además, la libertad que había adquirido la cámara gracias a los avances técnicos debía estar, también, al servicio de los personajes. Si tanto en *Faces* como en *Milestones* la cámara fue el lápiz de escritura de una búsqueda, el trabajo de George Sims en la primera debía amoldarse a un área más acotada de incertidumbre. Por el contrario, la filmación de la realidad de Kramer y Douglas estaba abierta a un devenir poco previsible, debiéndose adaptar en todo momento al acontecer de lo Real.

Junto a la filmación aparece, una vez más, la cuestión del cuerpo que filma y la distancia a la que se sitúa respecto del resto de personas. Sin duda Kramer, un observador lleno de inquietudes, se muestra totalmente respetuoso con aquellos a los que graba, a la vez que intenta absorber el máximo posible de estas situaciones. Hay un avance técnico que le permite ampliar el campo de exploración de la realidad que lo rodea sin comprometerle a él físicamente, sin que su cuerpo pueda interferir al intentar acercarse a un rasgo específico de un sujeto, objeto o lugar: el *zoom*. A lo largo de *Milestones* lo usa de forma recurrente, pero con tal centrarnos en la cuestión que nos atañe, vamos a observarlo durante la escena del parto.

Jacques Aumont (1998) dice del *zoom* :

Con esta duración concedida al espacio, cambia un poco el estatuto del rostro, incluso en el cine narrativo convencional. El intercambio, contenido en la duración del plano, se manifiesta de manera diferente, y en menor cantidad, ya que la práctica de la mirada ya no se reitera sistemáticamente por el sistema fuera de campo + corte. El reencuadre -con el *zoom* o la *dolly*, es indiferente- permite seguir al rostro por sí mismo, enfocararlo para extraer bruscamente algo de él. La duración de los planos permite mantener algunos tiempos muertos, ya no someter al rostro, a cada segundo, a la férrea ley de la comunicación (p.117).

Si bien Aumont plantea cuestiones estilísticas y discursivas de base respecto de las posibilidades e implicaciones del *zoom*, deja de lado aspectos relacionados con la producción y la ética de su uso. Al pensar en Robert Kramer, estos dos aspectos están vinculados. No se trata de que el *zoom* le facilitase la filmación bajo determinadas circunstancias que podrían ser limitantes, sino que, sin él, el tipo de acercamiento que hizo a la realidad y a los cuerpos directamente no habría sido posible, ya que parte de la intimidad de los personajes se habría visto coartada o modificada con su presencia. Él se sitúa a

la distancia suficiente para no molestar ni entrometerse en una película que no va con él. Y desde esta distancia recurre a todas las opciones de encuadre para poder explorar la realidad con detalle. Si la acción implica a todo el cuerpo, opta por un plano general; si percibe que el foco de su mirada es el rostro de la mujer, se centra en él; si la espera se hace larga y aumenta el deseo de ver lo que se oculta en ese vientre, se detiene ahí... Es una exploración en toda regla en la cual la filmación y la vivencia le ayudan a emprender un proceso de descubrimiento de él como hombre, del Otro y de la familia.

Hay muchos elementos presentes en la filmación de este parto. El primero de ellos es el cuerpo femenino. Lo ve como unidad, como un todo a través del cual experimentar el acontecimiento. Se acerca y aleja con *zooms* graduales, nada abruptos, mostrando una forma delicada de aproximarse a ella. Lo resigue en su integridad sin cosificarlo; se detiene en el vientre abultado, en las caricias a sus piernas, brazos, abdomen o rostro, en el amplio abanico de emociones que emergen en su cara. Y esa insistencia en ella, una y otra vez, revela la magnitud de lo Real y la emergencia de eventos dentro de este acontecimiento que sorprenden y exceden. La filmación le permite explorar su sentir. Se aprovecha del *zoom* para intentar destruir la distancia física que los separa -de la acción y de su rostro-, y, ya sea utilizándolo en continuidad o a través del corte, siempre supone una búsqueda de algo que está más allá, del detalle, del gesto mínimo. El *zoom* integra y focaliza; le permite captar los espacios intermedios, así como los gestos que en ese periodo de tiempo continuo se generan. Y reaccionar, alejándose o acercándose respecto del plano ya encuadrado. Una continua búsqueda de lo que ahí sucede de Real, un deseo de verdad, como si de una floritura musical se tratase, un querer adentrarse en el alma o las profundidades del Otro y de la vida.

Esta forma de filmar el cuerpo femenino que está a punto de dar a luz es extensiva al resto de personas presentes en el documental durante el parto. Se trata de cuerpos abiertos al devenir, en cuyos rostros, gestos y acciones se aprecia la afectación, emoción y preocupación que la situación crea. Aunque no responda a los conceptos canónicos, se trata de un retrato familiar, un retrato de la unión de lo que a lo largo de todo el film era una heterogeneidad. Kramer, de forma maestra, articula esta diversidad y los lazos tejidos entre ellos.

Si para Kramer la filmación del parto se trata de un proceso de descubrimiento, en *Shara y Genpin* no se va más allá de un plano ilustrativo. Hay una aproximación al individuo que no logra romper la distancia. Si los cuerpos en *Milestones* eran una piel osmótica, en las obras de Naomi Kawase parecen separados por una lámina de metacrilato que impide el contacto. ¿Se trata de una cuestión cultural? ¿Está relacionado con la intensidad de lo Real?

El segundo parto de *Extrem Private Eros: Love Song 1974* puede dar un poco de luz a la cuestión, ya que la duración del parto y su intensidad mantiene similitudes con el de *Milestones*. Hara (2009) comentaba al respecto:

At the same time, since her labor went on forever, I had more leeway in shooting the scene. More time, at least. She wasn't able to deliver the child, so the women who were helping her put their heads together and tried one thing after another. They calmly talked about possible solutions as they sat down and ate, suggesting this and that. I filmed all of this. So when editing, I naturally strung together a sequence of short shots.

Since the action of giving birth was pretty much the same for both Takeda Miyuki and Kobayashi, I knew how to film this second one. I didn't want to film Kobayashi with her legs spread out and all that, since that had been the way I'd filmed Takeda Miyuki. So I decided to string together short takes from different angles, which why those two scenes were shot differently (p.114).

Hara filma los cuerpos en acción, como si de un trabajo se tratase. En el proceso de montaje ha decidido centrarse en los instantes de máxima intensidad. No tiende a utilizar siempre un mismo tipo de plano, sino que encuadra y se mueve en función de la posición de los cuerpos o de la acción que llevan a cabo. Filma buscando una visión total de lo que allí está sucediendo -introduciendo al resto de personas que asisten el parto-, y si se acerca al rostro de su mujer es porque en él emerge todo el sufrimiento que está viviendo.

Se evidencia el nerviosismo, la inquietud y el miedo que le está produciendo a Hara el devenir del acontecimiento. Su experiencia previa con la filmación del parto de Miyuki Takeda, le había creado unas expectativas que se ven totalmente superadas. Se mueve constantemente intentando captar todo. Tal y como le sucedía a Stan Brakhage (Brakhage y Sitney, 1963) en *Window Water Baby Moving*, la única manera de poder vivir esa experiencia era trabajando, es decir, filmándola :

I literally could not have watched that birth if I had not been working. I'm sure I would have passed out, but since I was working and intensively involved with my own concerns, Jane and I could be together in the most clear sense.

En *Milestones* y *Extreme Private Eros: Love Song 1974* hay una forma de relacionarse con la realidad filmada compartida. Un situarse ante lo Real como cuerpo abierto al sentir que se puede ver desbordado ante la intensidad de la experiencia. Esto no es exclusivo de estas tres obras, ya que se podría decir también de Van der Keuken, por citar solo un ejemplo, pero sin embargo en ellas emerge una forma de filmar mucho más pulsional o visceral que plasma en la imagen la agitación interior del sujeto. Esta emoción es el vínculo que permite agrupar las imágenes. Más allá de lo que en ellas se observa implícitamente, hay una serie de conexiones desde lo sensible, desde lo oculto, que dan un sentido más allá y más profundo de lo que en ellas es visible. Desde esta forma de conexión casi de ensueño puede pensarse *Window Water Baby Moving*.

Este movimiento pulsional vemos que es integrante, tanto del cuerpo de la mujer, como de las personas que la acompañan, y que tan importante son los gestos de uno como de otros en la vivencia de lo Real por parte del cineasta. Y no es el único, pero el rostro sigue ocupando un lugar privilegiado en la escritura de esta experiencia.

### **La intensidad en el rostro femenino**

No hay nada en el mundo que se pueda comparar con un rostro humano. Es un territorio que uno no se cansa nunca de explorar, un paisaje con su propia belleza, ya sea dura o suave. No hay experiencia mayor que la de ser testigo, en el estudio, de la expresión de un rostro lleno de sentimiento provocado por las fuerzas misteriosas de la inspiración que salen de muy adentro y se convierten en poesía.

Carl-Theodor Dreyer, *Sobre el cine*

El rostro de la mujer dando a luz exhibe un abismo emocional que encuentra dificultades para ser aprehendido mediante el lenguaje. Repensando las palabras de Dreyer, es un rostro lleno de ¿sentimiento? provocado por fuerzas misteriosas que, en estos casos, no se deben a la inspiración, sino que salen de muy adentro del Ser. ¿Qué tipo de expresión emerge a través suyo? ¿Qué supone ver un rostro que sufre, que está en tensión, suda, y se retuerce de dolor en la pantalla? ¿Hay momento de mayor desnudamiento y acceso a lo íntimo? Si el rostro me muestra su límite, su máxima fragilidad, ¿qué debo hacer yo como espectador ante esta apertura?, ¿acepto mirarla?, ¿me siento interpelado?, ¿lo integro o lo rechazo?

Los rostros de Falconneti en *La Passion de Jeanne d'Arc* y los de *Faces* anteceden al tratamiento que comentaremos en *Life*, *Window Water Baby Moving*, *Milestones*, y *Extreme Private Eros: Love Song 1974*.

Como hemos anticipado, la manera de filmar el rostro de Pelechian en *Life* mantiene un estrecho vínculo con la de Dreyer. Veámoslo en algunas imágenes:



Fig. 7: De izquierda a derecha: *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Dreyer y *Life* (1993) de Pelechian.

Estos rostros parecen no existir más allá de ellos mismos: están experimentando el sufrimiento y el dolor producido por unas circunstancias determinadas; pero ese mirar no va dirigido a nadie, no implica en él una acción. Stan Brakhage, aunque bebe del trabajo de Dreyer, no se encamina en esta dirección: el rostro de Jane sí que va ligado a la acción, a un devenir interior a ella misma pero que implica una relación con un contra campo. Deleuze (1987) describe así los encuadres de Dreyer:

A menudo el rostro de Jeanne se relega a la parte inferior de la imagen, y tanto que el primer plano se lleva un fragmento de decorado blanco, una zona vacía, un espacio de cielo en el que ella toma su inspiración (p.157).

Este tipo de encuadre responde al concepto de “espacios fuera de cuadro” que propuso Bonitzer en relación a aquellos puntos de vista anormales que abren otras dimensiones de la imagen para afirmar que además de visible, esta tiene una función legible. Siguiendo con el punto de vista de Deleuze respecto de la obra de Dreyer, vemos como la pasión de Jeanne se expresa a partir de su rostro y del enfrentamiento del límite. El afecto de este límite no remite más que al rostro que lo ha expresado, motivo por el cual el sufrimiento y la exploración que hace sobre las pasiones humanas -como haría Bill Viola en su videoinstalación *Las Pasiones*- puede ser extrapolado a otras obras, y sin duda, a *Life*. Ante el rostro que filma Pelechian el espectador no dispone de una explicación ni de un

contexto. Se ve abocado al devenir de las expresiones del rostro, a sus sentimientos, los cuales, sin duda, les interpelarán y se verán abocados a experimentarlos en sí mismos.

Además, el rostro de Falconetti posee una cualidad háptica que más adelante será retomada por Brakhage al filmar a Jane. En ambos casos los fluidos corporales como el sudor, la saliva o la sangre despiertan todo un universo sensible y olfativo que, más que separar al individuo, lo pone en relación con otros cuerpos. Brakhage en *The Brakhages Lectures* (1972) hizo una interpretación del rostro de Falconetti en la que sugería que Dreyer, Falconetti y Jeanne se mezclan en una persona:

Carl found himself, thus, in a fashion magazine; and as Theodore, chose himself to play with himself in the deadliest game of all: the hermaphrodite's game . . . played as always, to tortured end Death itself by fire, for sure! (p.47).

A través de esta afirmación, cabe la posibilidad de preguntarse quién es el protagonista de la obra. ¿Es Jeanne, es Falconetti o es Dreyer? ¿Es Brakhage o es Jane? Los rostros filmados de Brakhage son una forma de profundizar en su percepción más allá de la forma como estos se ven en el día a día. La relación espacio temporal también desaparece y los planos se suceden siguiendo una especie de lógica de sueño. Se trata de su forma de ver el mundo, de ver a Jane y relacionarse con una situación que lo interpela. Brakhage filma el acontecimiento que Jane (Sitney, 2000) describe de esta manera:

Something tremendous is happening to me. I have entered into a world of beautiful agony -agony of great beauty, joyous agony, unbearable beauty. I roar like a lion. Stan films, clickety-clackety-buzz, his hands are trembling with the camera, but clickety-clackety-buzz anyway. I roar again and pant fast like I had run a mile and roar, and Stan films, and we are so very happy because the baby is coming at last! (p.232).

Se entrelaza la agonía del dolor con la felicidad; su rostro se tensiona: ojos cerrados haciendo fuerza, ceño fruncido, boca medio abierta... En él, e intentando no caer en la sobreinterpretación, se conjuga a la vez la apertura del cuerpo hacia lo exterior, y el encierro ante inputs exteriores; es decir, boca abierta ojos cerrados. Esta imagen se repite en la mayoría de obras donde se filma el rostro femenino dando a luz, aunque la intensidad de las expresiones del rostro pueda variar: los ojos pueden hacer más o menos fuerza, la boca puede estar cerrada con los dientes y la mandíbula apretados, etc. No obstante, podríamos decir que sería la manifestación fundamental del dolor, el sufrimiento y la agonía por la que transita el ser durante el parto.



Fig. 8: De izquierda a derecha, de arriba a abajo: *Window Water Baby Moving* (1959) de Brakhage, *Face Value* (1991) de Van der Keuken, *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (1974) de Hara, *Life* (1993) de Pelechian y *Milestones* (1975) de Kramer.

Estas expresiones emergen dentro de un entorno gestual más amplio y comedido, respecto del cual significan el momento cumbre de un devenir que las lleva hasta el límite de lo sensorial, hasta el desborde perceptivo. No se trata de un sentimiento, sino de un afecto, de un instante de intensidad. Después de *La Passion de Jeanne d'Arc*, no volvemos a encontrar un tratamiento de ruptura respecto del rostro hasta llegar a Cassavetes, en el cual Kramer se inspira para filmar los rostros de *Milestones*. A diferencia de *Life* y *Window Water Baby Moving*, *Milestones* es pues filmada en tomas largas. No obstante, Kramer se encuentra a una distancia de los rostros que no le permite elevarlos de su relación con el espacio, a la vez que en ellos concilia el afecto y el sentimiento.

El rostro femenino debe ser visto desde la afección o el sentimiento, pudiéndose dar ambos sobre determinados rostros. El abanico de expresiones que salen a la luz es sumamente amplio; la interpelación del espectador se da en función del grado de identificación para con una emoción universal o por lo menos compartida. En estos casos, el contexto en el cual esos rostros emergen es sumamente importante; su mirada puede estar contenida en ellos mismos y solicitar una respuesta del espectador, o bien estar proyectada en todo momento hacia fuera, hacia la imagen acción que acuñó Deleuze.

Así pues, el rostro de la mujer que está dando a luz se puede introducir en un recorrido que va desde la universalidad de las pasiones humanas situadas en un plano espiritual y vividas como afecciones -*La Passion de Jeanne d'Arc*, *Life*, *Window Water Baby Moving*-, hasta transitar y llegar a un plano terrenal en el cual estas afecciones pasan a estar vinculadas con la emoción o el sentimiento -*Extreme Private Eros: Love Song 1974*, *Faces*, *Milestones*-.

### Entre lo figurativo y lo figural: el rostro del bebé

Una ecografía en tres dimensiones confirma que se trata de una niña, y ven por primera vez una imagen del rostro de su hija. Juan no consigue averiguar si ella tiene los ojos abiertos o cerrados. Duda incluso de que se pueda tener un rostro antes de nacer.

Esta reflexión de la voz en off en *La jungla interior* evidencia uno de los anhelos más extendidos ante una imagen que no era visible: el proceso de figuración del rostro.

Nos gustaría realizar este recorrido a partir de la visualización por primera vez de un cuerpo saliendo o fuera del vientre materno, para acercarnos a la búsqueda de esta figuración que se realiza a través del primer plano del rostro, y que posteriormente acaba siendo sobrepasada para introducirse en un entorno figural.

Poco a poco empieza a emerger desde un orificio dilatado los primeros indicios de una cabeza (Fig.9), que por el momento no es más que una superficie plana con algo de pelo oscuro y mojado. Lentamente esas dos dimensiones van dando lugar a una tercera, hasta que al final la cabeza del bebé sale a la luz. Estas primeras imágenes generan un tipo de deseo en la persona que las está viendo que va siendo satisfecho a medida que el cuerpo del bebé va saliendo cada vez más hacia fuera, hasta que, finalmente, se ve como una Figura. Se trata de un proceso de espera que intensifica la aparición de la cabeza como primera imagen que puede ser pensada como totalidad. Y hablamos de cabeza, porque es relevante subrayar que no todos los cineastas van en búsqueda del reconocimiento y del rostro. Los que no lo hacen, pueden filmar la parte posterior de la cabeza o un plano que no esté totalmente definido (Fig 10), y los otros, por el contrario, empiezan en ese rostro un proceso de significación, de discurso (Fig. 11).

Una vez que la cabeza está fuera, el resto del cuerpo es expulsado y visto como una unidad. A partir de este momento se produce, otra vez dos tendencias a la hora de filmar el bebé: la primera de ellas concibe el cuerpo en su totalidad sin separar la cabeza y/o el rostro del resto del cuerpo (Fig 12); la segunda, en cambio, se focaliza en el rostro concibiéndolo como una unidad (Fig. 13) que puede mantener relación o no con el rostro materno, ya sea filmándolos ambos en un plano conjunto (Fig 14) o a través del montaje de los dos rostros por separado<sup>13</sup>.

En la filmación de estas figuras surgen una serie de implicaciones discursivas. En primer lugar, una filmación que se mantiene en la indeterminación -ya sea encuadrando la parte posterior de la cabeza o el cuerpo de forma poco definida- evidencia si el foco de atención del cineasta pasa por la inscripción del neonato como sujeto constructor de discurso, en cuyo caso esta imagen

---

13 En algunos casos, se filman los dos rostros de forma conjunta para posteriormente centrarse en cada uno por separado.



indeterminada no es más que un incidente, un lugar de transición hasta la llegada del rostro; o bien si le interesa aquello que acontece más allá de la expulsión del feto -la vivencia de la mujer, la expulsión de la placenta, etc.-. En este segundo caso, el rostro no se da como exploración dentro de ese plano o escena, sino que aparece por corte, en una superación de esta situación, en la cual ha cambiado el foco de interés. En segundo lugar, se debe hablar del accidente. En la búsqueda de este rostro hay elementos que se interponen entre la cámara y la imagen anhelada -una mano, un brazo, partes de un cuerpo...- que se mueven y que obligan al cineasta a rectificar en encuadre, a buscar, a abrirse paso entre ellos obteniendo una imagen sujeta al acontecer con todo lo que ello implica: uso de *zoom in* y *zoom out*, desenfocados, cuadros abstractos, saltos o movimientos abruptos, etc.

De todos estos ejemplos, encontramos un tratamiento singular en *Life*, en la cual se mantiene la idea de la figura de un cuerpo, pero dejando de lado la importancia del rostro. Pelechian no lo filma -el rostro del bebé- en ningún momento; se trata de un cuerpo no personificado, ya que simboliza el nacimiento, la vida como idea que va más allá del sujeto singular; es un concepto, una idea que excluye toda rostrificación (Fig 15).

En todos estos casos, todavía se encuentran vestigios de una textualidad propia del lenguaje verbal. Yendo más allá de la imagen figurativa, en su límite, Stan Brakhage abre otro tipo de espacio que llamaremos figural. Con él nos adentramos en el orden de lo visual donde lo importante es la experiencia de lo visible, la activación de un proceso mental que pase por la sensación. Si bien no trabaja todos los partos de la misma manera, hay un punto de partida clave: dejar de lado la literalidad del acontecimiento y trabajarlo de forma plástica a partir de su percepción. En *Window Water Baby Moving* -obra dentro de las que veremos que puede considerarse más documental- encontramos imágenes figurativas como las que hemos visto antes -el rostro, la salida del bebé, el vientre materno, etc.-, pero las conexiones que se establecen entre ellas no van ligadas a la visibilidad del acontecimiento, sino que persiguen la vivencia. Se trata de un tipo de montaje el que plantea Brakhage que parte de la Figura para pasar a lo figural, a una abstracción en busca de el acontecimiento sensible durante el visionado. El universo sensorial que construye tiene una profundidad que no puede ser descrita con el lenguaje, un encuentro entre lo óptico y lo háptico que se escapa y va más allá de la simple aprehensión conceptual. Describir como son, por ejemplo, los diferentes rostros de Jane cuando la filma en la bañera, durante una escena sexual y en el parto, no nos acerca a la vivencia sensible que se produce al verlos en el todo de la obra; o, como un plano de la ventana, seguido de la boca de Jane y de su vagina no nos aproxima, si no es desde su abstracción y encuentro, a la idea de apertura. Con todo esto queremos evidenciar como en *Window Water Baby Moving*, el paso de la Figura a lo figural se da a través de la abstracción en el montaje de planos que

todavía están vinculados a la Figura, pero que ya han perdido el vínculo fuerte con la textualidad para dar paso a la experiencia de un universo que conjuga lo óptico junto lo háptico, desembocando, así, en una experiencia visual. En las siguientes obras -*Thigh Line Tyre Triangular* y *Dog Star Man*- el trabajo hacia una abstracción es más fuerte. En *Dog Star Man*, el vínculo con lo narrativo se ha perdido por completo. Para ello utiliza las superimposiciones, el montaje, la manipulación del celuloide y las distorsiones de la lente, de manera que algunas de sus preocupaciones, entre las que se encuentran el rostro de uno de sus hijos -Part II-, y el nacimiento de otro -Part IV-, emerjan a través de la sucesión rítmica de colores, formas y texturas.

Aún en este paso hacia una vivencia figural del acontecimiento, el rostro, como imagen que singulariza al individuo no desaparece. El rostro sigue siendo el lugar de inscripción de la subjetividad y del reconocimiento del Otro. Brakhage edita los partos de sus hijos en relación a una serie de conexiones metafóricas y poéticas, acercándose en algunos casos, como en *Window Water Baby Moving*, a la simbología del mito. Pero aún así, todas estas conexiones se dan en tanto que hay una Figura, unos rostros a partir de los cuales se vive el acontecimiento.

No hay que olvidar que entre el entorno figurativo y el figural se abre una amplia escala de grises dentro de la cual se sitúan el resto de obras que no hemos mencionado específicamente. Por ejemplo, Viola en *The Passing* hace emerger las imágenes a través de una lógica de sueño, de conexiones mentales que él establece y que su evocación produce un fuerte impacto. El rostro de su hijo recién nacido, por ejemplo, está vinculado con la muerte de su madre, y el paso entre ambos estadios, la conexión, se da a partir de la plasticidad de una sábana blanca, situándose, por tanto, en un terreno más figural. *Genpin*, en el otro extremo, hace visibles los diversos partos y rostros en tanto que narración de un acontecimiento vital par cada una de estas mujeres, dejando de lado todo acercamiento sensorial a ellos.

Así pues, ya sea en un entorno figurativo o figural, el rostro del bebé sobrevive como Figura. Excepto Pelechian, el resto de cineastas trabajan con él como motivo pregnante, convirtiéndose en algunos casos en el punto de inicio de una mirada sobre los niños en sus obras posteriores como son los casos significativos de *Walk the Walk* de Kramer y *Scenes from under Childhood* de Brakhage.

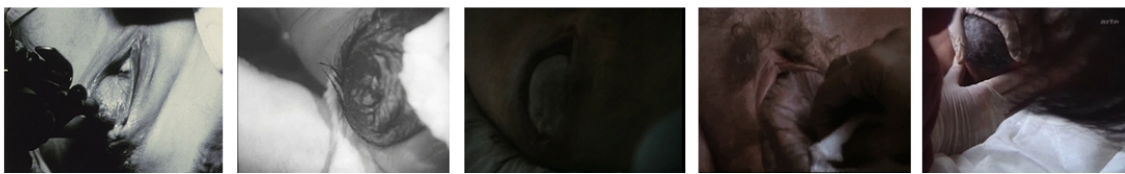


Fig. 9: De izquierda a derecha. *The Hart of London* (1970) de Chambers, *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (1974) de Hara, *Face Value* (1991) de Van der Keuken, *Milestones* (1975) de Kramer y *Tarachime* (2006) de Kawase.



Fig. 10: De izquierda a derecha: *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (1974) de Hara, *Face Value* (1991) de Van der Keuken y *Milestones* (1974) de Kramer.

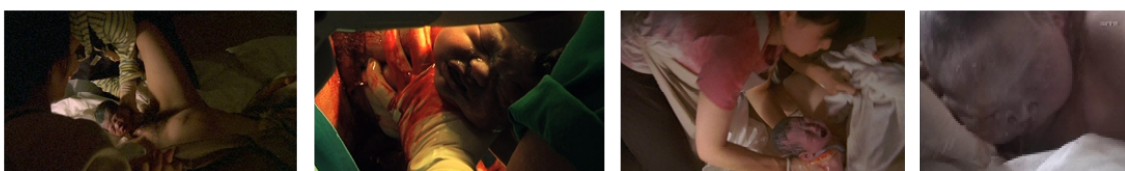


Fig. 11: De izquierda a derecha: *Genpin* (2010) de Naomi Kawase, *La jungla interior* (2013) de Juan Barrero, *Genpin* (2010) de Naomi Kawase y *Tarachime* (2006) de Naomi Kawase.



Fig. 12: De izquierda a derecha: *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (1974) de Hara y *Point de Départ* (1994) de Kramer.

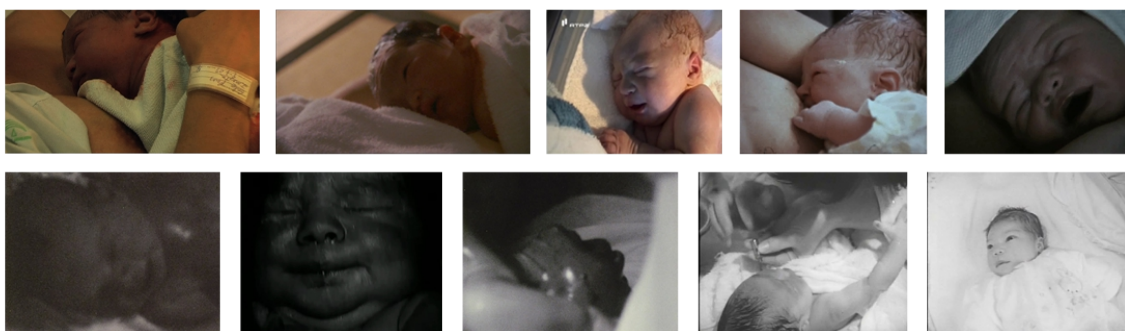


Fig. 13: De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *La jungla interior* (2013) de Juan Barrero, *Genpin* (2010) de Naomi Kawase, *Wide Awake* (2006) de Alan Berliner, *Milestones* (1975) de Robert Kramer, *Face Value* (1991) de Johan van der Keuken, *Point de Départ* (1993) de Robert Kramer, *The Passing* (1991) de Bill Viola, *The Hart of London* (1970) de Jack Chambers, *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (1974) de Kazuo Hara.



Fig. 14: De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Milestones* (1975) de Robert Kramer, *Genpin* (2010) de Naomi Kawase, *La jungla interior* (2013) de Juan Barrero, *Shara* (2003) y *Genpin* (2010) de Naomi Kawase, *The Passing* (1991) de Bill Viola, *Tarachime* (2006) de Naomi Kawase y *Wide Awake* (2006) de Alan Berliner.



Fig. 15: *Life* (1993) de Pelechian.

## Corporalidad y materia

### Del velo a la imagen abierta

Para hablar de la apertura del cuerpo hay que, en primer lugar, desvelarlo. Tal y como plantea Agamben (2011):

En nuestra cultura, la relación cara/ cuerpo está signada por una asimetría fundamental, que establece que la cara permanezca por lo general desnuda, mientras que el cuerpo normalmente se cubre. A esta asimetría le corresponde un primado de la cabeza, que se expresa en los modos más diversos (p.128).

Esta cuestión es relevante cuando se trabaja el cuerpo a partir de “imágenes”. No es lo mismo un cuerpo desnudo que uno desnudado ni que la desnudez. Cada uno de estos términos despliega alrededor suyo un universo visual diferente. Desnudar un cuerpo puede ser una acción respetuosa o pornográfica, todo dependerá de la posición en que se encuentre el sujeto que es desnudado y la mirada que se le dedique. El erotismo y la violación serán ambas caras de esta moneda. Agamben en *Desnudez* (2011) explica las distinciones entre estos tres términos; pero antes de adentrarnos en este terreno, vamos a hacer un breve paréntesis para retomar el rostro femenino. Cuando hablábamos de él, no evidenciamos la tensión que se produce en el proceso de filmación entre el desnudo y la desnudez. La forma en que Berliner robaba primeros planos a su mujer, o algunos de los planos de Barrero, hablan de esta desnudez del rostro -aún cuando el rostro es siempre la parte visible- que se genera en la filmación de estas obras autobiográficas. En cambio, la exposición de Naomi Kawase o de Susie en *Milestones* se alejan totalmente de esta idea. Pero no todo es blanco o negro, algunas imágenes se sitúan en el limbo entre los dos estadios: ¿Qué sucede, por ejemplo, con Jane en *Window Water Baby Moving*?

Desnudez y desnudo respecto del rostro, a la vez que se producirá respecto del cuerpo. Entre *Milestones* que muestra un cuerpo desnudo y *Genpin* donde se cubren los cuerpos para evitar su desnudez, se sitúan el resto de obras en un diálogo entre ambos polos.

Dentro del desnudo/desnudez del cuerpo, el tratamiento de la zona genital debe ser mirada con atención. Se pueden observar dos tendencias: una primera -y la más habitual- donde se muestran en relación a la sexualidad y/o el acto sexual<sup>14</sup>; y una segunda en la cual se integran en el desnudo

---

14 Tal y como plantea Marc Ferniot (Odin, 1995) en relación a las filmaciones de familia: “le tournage privé va permettre à ces couples de se basculer... dans la fiction. «L'évidence du sexe sur l'écran fictionnera l'identité d'un sexe». [...] Héros du casting d'un soir, ils vont «jouer à» et se délecter de leur représentation endoscopique, théâtralisation exceptionnelle «des petites formes insignifiantes» soudainement chargées d'un potentiel eidétique” (p.142).

corporal -dejando de lado este componente sexual que mencionábamos en el caso anterior-. En la filmación del parto, la sexualización del sexo es -a excepción de *Windows Water Baby Moving*- dejada de lado, de manera que salen a relucir otras cuestiones. Si hasta los años sesenta había un cierto tabú ante estas imágenes por considerarlas impúdicas o obscenas, hoy en día esta obscenidad se aprecia en otro tipo de imágenes, pero ahora no entraremos a hablar de ello.

Didi-Huberman (2005) parte de la noción que Bataille tiene de desnudez

La desnudez no es el simple resultado de un proceso. Es el proceso mismo, la operación deseante por excelencia. [...] La desnudez, en este sentido, “elude incesantemente la representación nítida” por el motivo principal de que pone al ser en movimiento, lo sitúa en el deseo, en el “deslizamiento”, y porque hace del deslizamiento mismo una dinámica de exuberancia ontológica, una dinámica de apertura en la que la representación fallará generalmente a la hora de “delimitarla”. La desnudez es el asunto menos definido del mundo por la sencilla y esencial razón de que *abre nuestro mundo* (pp.112-113).

para poder acceder a la apertura. No obstante, la concepción de desnudez que proponen previa a la apertura del cuerpo se da también si -siguiendo las palabras de Agamben- se ve como cuerpo desnudo desde el inicio.

Mas, ¿en qué sentido se ha de entender esta apertura? [...] Aceptemos el trabajo conjunto de los dos significados antitéticos de apertura: abrir como se abre el campo semántico, como se abre una infinidad de posibilidades; abrir como se abre, hiriéndolo, un cuerpo, como se sacrifica la integridad de un organismo. La desnudez conduciría pues su propio horizonte procesal hacia la apertura de un mundo aumentado y hacia la de un mundo herido (Didi-Huberman, 2005, p.113).

Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos sens que l'on entendre dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui d'un faculté intelligible. Ici, nous avons cru avoir affaire à une image familière, mais voilà que, tout à coup, elle se referme devant nous et devient l'inaccessible par excellence. Là -autre version de cette même inquiétante étrangeté-, nous avons éprouvé l'image comme un obstacle

insurmontable, une opacité sans fond, quand, soudain, elle s'ouvre devant nous et nous donne l'impression qu'elle nous aspire violemment dans ses tréfonds. Les images nous embrassent: elles s'ouvrent à nous et se referment sur nous dans la mesure où elles suscitent *en* nous quelque chose que l'on pourrait nommer une *expérience intérieure* (Didi-Huberman, 2007, p.1).

Y, ya por último, algo más adelante:

*L'image ouverte* désignerait donc moins une certaine catégorie d'images qu'un moment privilégié, un *événement d'image* où se déchire profondément, *au contact d'un réel*, l'organisation aspectuelle du semblable (p.35).

Es decir, de la desnudez o desnudo se pasa a hablar de la apertura. En ese momento, Didi-Huberman pone en evidencia que, en esta apertura del cuerpo -para él de la imagen-, es importante la relación del otro para con él/ella. Y por último, regresando a la dos acepciones propuestas en el primer capítulo de la palabra *événement*, ver como este instante privilegiado que él propone va a ser traducido como “evento”.

Ouvrir signifie *commencer*, entrer en exercice. Il y a la naissance dans ce mot, l'image concrète d'un corps qui s'ouvre pour accoucher d'un autre (Didi-Huberman, 2007, p.37).

De todas estas posibilidades que tiene la imagen de abrirse, vamos a dirigirnos directamente a la apertura de la vagina para la expulsión del bebé. ¿Qué sucede ahí? Dentro de todo el acontecimiento del parto, es el máximo encuentro con lo Real, un instante que sorprende, que sobrepasa, que lleva al límite la capacidad de respuesta afectiva ante este evento. Como el niño que, en *Extreme Private Eros: Love Song 1974*, empieza a llorar al observar como ella está dando a luz. Este llanto desconsolado es la respuesta emocional ante una situación que sobrepasa su comprensión afectiva, respecto de la cual el acto automático del llanto le sirve para exteriorizar su sentir. Sin palabras, solo a través de un gesto. El evento sobrecoge, y supera su comprensión. Del mismo modo para nosotros, espectadores, se trata de un momento de suspensión ante una imagen que transgrede, que se sitúa al límite de la representación, y ante la cual nuestra sensibilidad experimenta una fuerte sacudida.

En tres ocasiones -con *Milestones*, *Windows Water Baby Moving* y *The Hart of London*- somos testigos del proceso -casi minuto a minuto- de dicha apertura. El cuerpo es dejado de lado y se filma el parto en primer plano. El suspense domina; la imagen se carga de tensión, llegando a su pico de intensidad instantes antes de que la cabeza del bebé esté completamente fuera. De ahí en adelante

todo se relaja. La expulsión no es un proceso unidireccional: así como el bebé es expelido hacia afuera, vuelve a ser aspirado hacia el interior, hasta que finalmente llega a un punto de no retorno en el que todo lo que le queda es acabar de salir.



Fig. 16: De arriba a abajo: *Window Water Baby Moving* (1958) de Brakhage y *Milestones* (1975) de Kramer.

El cuerpo en su integridad se abre, deja salir lo que hay en el interior. No obstante, hay una cara no tan amable; la introducción de la mano de los doctores dentro de la vagina provoca una gran violencia. Es una penetración, una violación permitida por la medicina que agrede al cuerpo.



Fig. 17: De izquierda a derecha: *Milestones* (1975) de Kramer y *Window Water Baby Moving* (1958) de Brakhage.

Yendo aún más allá, encontramos estas imágenes:

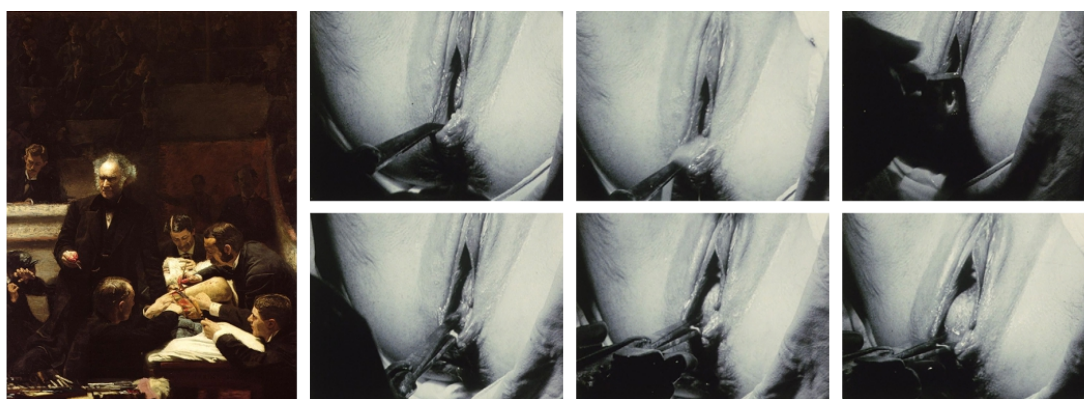


Fig. 18: De izquierda a derecha: *Portrait of Dr. Samuel D. Gross* (1875) de Eakins y *The Hart of London* (1970) de Chambers.



Quedémonos con el gesto de la señora situada en la zona inferior izquierda de la pintura de Eakins. Ella se tapa el rostro ante lo insoportable de la situación, ante una visión extrema de la realidad. Algo menos de un siglo separan estas obras, pero en ambas la dureza de lo que muestran es tal que hacen apartar la vista de ellas. ¿Qué hay en ellas que provoque ese rechazo, ese malestar en la mirada? ¿La carne abierta dejando ver el interior? ¿El instrumental quirúrgico? ¿La sangre y los fluidos corporales? O tal vez ¿La violencia hacia un cuerpo? ¿La profanación del hermetismo corporal?

Sea como fuere, si la imagen de la expulsión del bebé habíamos dicho que era una transgresión, estas últimas podríamos decir que van aún más allá al transgredir el límite de la representación. Tal y como pensaba Warburg, habría que mirar estas imágenes en relación al síntoma, a la tensión de nuestra cultura que en ellas sale a la luz, a las zonas oscuras.

Le monde des images n'est pas seulement fait pour nous montrer la belle face des choses. Sa puissance consiste bien plutôt à critiquer, à ouvrir cela même qu'il rend visible. À nous faire regarder toute chose selon sa double face, voire son double fond, l'inquiétant qui se trouve juste sous le familier, l'informe qui surgit lorsqu'on décide de refendre l'apparence (Didi-Huberman, 2007, p58).

Didi-Huberman concibe esta doble cara en una misma cosa, pero a su vez, se puede extrapolar esta idea para acercarse a los gestos ocultos que en este evento pueden darse. La expulsión del bebé de forma natural impacta y sobrecoge; suspende la comprensión por el desborde de realidad que en ella se da. Es una imagen que transgrede. Por el otro lado, la utilización, por ejemplo, de los fórceps traspassa el límite de esta transgresión. Pone sobre la mesa prácticas obstetricias habituales en aquella época, pero no por ello menos cuestionables debido a la violencia que generaban tanto sobre el cuerpo de la mujer como -y principalmente- sobre el del bebé.

### **De fluidos corporales a medios fluidos**

Antes de producirse el parto, la mujer rompe aguas. Vamos a realizar un recorrido desde los fluidos corporales hasta el video, desde la individualidad hasta la disolución.

Una de las imágenes más explícitas de la ruptura de aguas y de la salida del líquido de la vagina puede verse en *Window Water Baby Moving*. Brakhage lo filma desde diversos ángulos mostrando el momento en que la sangre y el resto de fluidos emergen del interior; capta su forma de fluir, su textura y su materialidad. De forma parecida, en *The Hart of London* (1970) mientras una mano está removiendo el fórceps empieza a emerger flujo vaginal. Tanto estos líquidos como los que se expulsan después de la salida del bebé responden a una condición individual y única en contacto de

la cuál el bebé no volverá a estar a lo largo de su vida. El líquido amniótico lo ha envuelto durante los meses de gestación, protegiéndolo y dándole el espacio para moverse. Una vez pasado este periodo, todo fluido con el que el cuerpo esté en contacto se caracterizará por la disolución, por ser un universal.

Al nacer, el líquido amniótico recubre el cuerpo del bebé, texturizando, así, su piel. Del mismo modo que en la piel de la tía-abuela de Naomi Kawase quedarán suspendidas gotas de agua, o que en el vientre y el cuerpo de Jane estas resbalarán... Nos hallamos frente la relación del cuerpo para con un entorno fluido.

*The Passing, La jungla Interior, The Hart of London, Window Water Baby Moving, Shara, Tarachime, Genpin, Face Value* y *Amsterdam Global Village* son films de la condición fluida. Veamos en qué sentidos se puede entender esta caracterización.

En primer lugar, lo fluido en tanto que estado de la materia. Dentro de las películas, el agua o lo líquido emerge bajo formas muy diversas: la lluvia, el líquido que recubre el bebé, el agua donde uno se baña, el mar, el sudor, las lágrimas, los fluidos corporales, etc. Pese a que no vayamos a detenernos explicando como lo hace, su aparición en lo profílmico significa. Por ejemplo, Viola -tanto en *The Passing* como en la videoinstalación *Nantes Triptych* (1992)- recurre a la mitología para, a través de la entrada y salida de los cuerpos del agua -así como su flotación debajo de la superficie-, reflexionar sobre el cambio y la transformación.

En segundo lugar, lo fluido en tanto que materialidad de la imagen. Tal y como explica Bellour (2009) el video posee algunas características que propician el autorretrato fílmico (pp.297-300). Muestra de ello son los trabajos de Viola, Barrero y algunas cintas de Kawase en las cuales ha dejado de lado el trabajo en Súper-8.

Por último, estas dos características confluyen en la estructura narrativa. Tanto si el agua está incluida dentro de lo profílmico, como si se trata de una cinta realizada en video, el resultado final es que esta fluidez tiene una repercusión en la narración. En *The Passing* el agua -en tanto que materia- es un entorno en el cual emergen algunas de las imágenes mentales de Viola, a la vez que el vídeo le permite construir ese flujo sonoro y visual en el cual cohabita la vida y la muerte. En *Amsterdam Global Village* (1996) se observa la presencia de pantallas que emiten imágenes electrónicas de manera que muestran una profundidad, una imagen oculta, a la vez que Van der Keuken comparte la fluidez de movimiento de la cámara con la de los canales de Ámsterdam. O *La jungla interior*, solo por poner un último ejemplo, donde la distancia que separa a ambos, más que física es emocional, y necesita del vídeo para poder salvarse.

Los fluidos corporales que emergen a raíz del parto convocan una materialidad dentro de la imagen a partir de la cual hay que pensar en lo que conlleva esta capacidad de lo fluido en otros niveles. La singularidad de los primeros fluidos deja paso a una fluidez universal donde todo se encuentra en un proceso de devenir constante y cambio. Tal y como propone el budismo, “nada es permanente, salvo el cambio”. O, recuperando las palabras de Heráclito, “no es posible bañarse dos veces en un mismo río”.

## EL CUERPO FEMENINO. LUGAR DE ESCRITURA Y VACÍO

Si en los apartados anteriores hemos trabajado el cuerpo femenino desde su rostro y lo que sucede en su cuerpo durante el parto, vamos a ver a continuación la situación de después. Lo que pasa cuando el bebé ya ha sido expulsado.

### Vínculo materno-filial y corte del cordón umbilical

En *Tarachime*, Naomi Kawase en una irrupción de fuerza interior coge la cámara para filmar ella misma el corte del cordón umbilical que la va a separar de su hijo. Tal y como ella (López, 2008) explica:

JML: Me gustaría que nos hablaras de la escena del parto en *Nacimiento/Madre* (Tarachime, 2006) cuando un instante después de nacer Mitsuki pides la cámara para filmar el corte del cordón umbilical. Me parece un bello gesto plenamente consecuente con toda tu obra anterior, pero cuéntanos cómo preparaste esa escena. ¿Estaba previsto que cogieras la cámara o fue algo instintivo?

NK: Fue algo instintivo. De repente, le quité la cámara a la persona a quien pedí que filmara ese momento. Es difícil de explicar, pero algo me impulsó a rodado con mis propias manos. Sorprendentemente, pude sujetar la cámara con firmeza y ajustar bien el plano así que, al verla, parece que no hay ninguna oscilación de la cámara. En momentos así, me doy cuenta de que la fuerza del ser humano es milagrosa (p.138).

Algunos años más tarde, el motivo con que inicia *Genpin* vuelve a ser un corte de cordón umbilical. ¿Por qué es tan significativa para la cineasta? ¿Qué revela este gesto?

Que me criara en el vientre de mi madre significa que entonces tenía una conexión con ella, pero desde el momento en que el cordón umbilical fue cortado, mi “pérdida” se ha vuelto permanente (López, 2008, p.86).

A partir del corte del cordón umbilical se puede empezar a hablar de la autonomía del ser, ya que deja de depender del otro, de un cuerpo donde alojarse. Es un gesto que simboliza, -más allá de una separación física de dos cuerpos- la ruptura de los vínculos afectivos materno-filiales. Se trata de un

caso singular que nos revela como -ante un gesto que normalmente no es generador de narrativa al respecto- se esconde una profunda carga simbólica, tanto en la vida como en el cine. El corte es un cambio de forma, es la ruptura de un continuo para entrar en una dialéctica, ya sea entre cuerpos o entre imágenes. Ese sentimiento de pérdida que Naomi siente busca a lo largo de todo su cine la sutura. El montaje de *Genpin*, por ejemplo, posee esta característica. Naomi filma la unidad familiar integrando a todos los miembros en el acontecimiento, como si fuesen en un núcleo de sólidas relaciones. La construcción fílmica de esta unión se crea a partir de los centros de interés o de mirada de Kawase, los cuales pasan por la proximidad entre los cuerpos, por sus rostros, por la caricia, o por una mano que sostiene un pañuelo y seca las gotas de sudor de la frente... Es decir, por la yuxtaposición de pequeñas expresiones y gestos afectivos que se generan a través de una vivencia compartida.

Paralelamente a esta aproximación desde lo simbólico, se produce otra desde la carnalidad del cuerpo. Del corte se pasa a los cortes. En *The Hart of London*, unos minutos antes del parto, un jardinero está podando las ramas de unos arbustos. Las tijeras, en primer término, se abren y cierran de forma enérgica, decidida y ciertamente agresiva. Chambers focaliza la atención en este gesto, en la violencia que en él se encuentra. A estos arbustos le siguen las imágenes de dos corderos que van a ser degollados hasta llegar, por último, al parto.

Se ha ido cargando tanto todo el universo con la idea del corte -desde la poda de los arbustos, pasando por el degollamiento de los animales, los cuchillos ensangrentados y el corte en la vagina para ampliar el espacio por donde debe salir el bebé- que no necesita mostrar como corta el cordón umbilical del bebé. Filma el cordón que lo vincula, y a continuación el bebé con él ya cortado.

El corte es la apertura a la vida, pero también a la muerte. Chambers se focaliza en el microgesto de unas tijeras al cerrarse evidenciando la violencia que se encuentra en él y la violencia ejercida a partir de este gesto sobre el cuerpo. La violencia del corte de los cuerpos o la carne, se traspa al corte entre planos en los cuales se evidencia el corte -valga la redundancia-, el choque entre imágenes, haciendo presente las relaciones conceptuales que se establecen entre ellas. Para Kawase, en cambio, la importancia de este gesto se debe a la aparición de una distancia que desemboca en el sentimiento de pérdida, en la imposibilidad de unir lo que ya ha sido escindido. Ella, con su cine, intentará componer una sutura.

## Alumbramiento y vacío del vientre materno

El órgano mediante el cual estaba conectada a ti estaba ligeramente ensangrentado y tenía un gusto cálido (*Tarachime*, 2006).

Después del corte del cordón umbilical se produce el alumbramiento, es decir, la expulsión de la placenta y de las membranas ovulares. Este proceso es tratado como un resto. Si bien la expulsión y la primera filmación del rostro del bebé reciben la mirada de casi todos los cineastas trabajados, la de la placenta es una imagen marginal, obviada de la misma manera que acaban obviando el cuerpo femenino. Es un más a más que no interesa, destinando al cuerpo de la mujer a ser visto como medio, y cuyos procesos son olvidados una vez que ha cumplido con el “objetivo”, una vez que el bebé ha nacido.

Este órgano con todos sus fluidos es el único que puede ser expulsado por el propio cuerpo; el acceso al resto de ellos implica una violencia, la herida de la carne, la rajadura. Consecuentemente, la expulsión de la placenta no supone la muerte de ese sujeto. Se trata de la exteriorización de lo visceral que hasta ese momento estaba recogido dentro del cuerpo. Didi-Huberman (2007) habla sobre la irrupción de lo interior en lo visible a raíz de la sangre:

Le sang qui jaillit en lieu et place d'un collier de perles dénote exactement ce qu'on pourrait nommer l'incursion du visuel dans le visible: soit, ici, l'irruption du dedans -l'irruption de la couleur viscérale, de la couleur d'âme, dans un monde visible d'où âme et viscères sont normalement retranchés, repliés dans les fonds de la chair. Leur irruption dans le visible les voue, d'ailleurs, à une logique inexorable: mettre au jour la couleur du dedans -la couleur de la vie-, cela signifie très exactement mettre à mort (p.134).

Él lo observa a partir de la sangre de Cristo, de manera que al ir brotando de su cuerpo lo conduce a su muerte; implica la finitud. No obstante, la expulsión de la placenta forma parte de un ciclo que va desde su creación hasta su expulsión.

No son demasiados los cineastas -Kazuo Hara, Stan Brakhage, Robert Kramer y Naomi Kawase- que incluyen en sus trabajos este motivo, los cuales, al decidir mirar a esta imagen, muestran una concepción del cuerpo y de los procesos global e integrante. Si la expulsión del bebé da paso a la vida, la expulsión de la placenta se encamina hacia la descomposición de este órgano. La placenta es el tejido informe, el material de desecho, el resto que queda de un acontecimiento. Estos directores que hemos citado observan el alumbramiento de maneras diferentes:

Kazuo Hara filma todo el proceso desde el mismo encuadre: no corta, no enfoca, no se mueve. El bebé se encuentra al lado de la vagina de Miyuki estirado en el suelo. El plano dura, y en esta duración su cuerpo frágil intenta recomponerse del esfuerzo para expulsar la placenta. Tras varios intentos erráticos que no dan fruto, finalmente logra incorporarse. Tapa al bebé con una sábana para que no le caiga todo el contenido encima y Hara corta la imagen. ¿Por qué motivo mantiene el plano hasta este extremo y después no filma la expulsión de la placenta?

Brakhage y Kramer la tratan de manera parecida. Kramer, en primer lugar, observa el acontecimiento como un todo. La acción no finaliza con el nacimiento ni el corte del cordón umbilical, sino que se dirige al cuerpo de la mujer y observa como acaban de extraer la placenta. Le dan la vuelta, la tocan. Kramer, con un *zoom in*, se acerca a esa imagen como si con la cámara también intentase tocarla. El rojo está integrado con el resto de tonalidades: no resalta, no impacta a la vista, no pretende convertirse en foco de atención. Al cabo de unos instantes, cambia de ámbito y filma los latidos de un corazón, ambos órganos de la vida.

Brakhage también graba ese momento de la expulsión. El doctor abre la fina capa que recubre la placenta para acceder a su interior. Brakhage no solo se acerca con la cámara, sino que la toca, juega con ella y la luz; aprecia en esa fina membrana las cualidades materiales que ofrece para experimentar. En ambos cineastas hay un deseo de aproximación a esa materia, a lo más interno del cuerpo femenino. Kramer no se acerca hasta tocarla, ya que él nunca interviene en la acción. No obstante, utiliza el *zoom* para focalizar en ella la atención, como anteriormente había hecho con los rostros. Por su lado, Brakhage no solo se aproxima filmándola, sino que la vuelve táctil, la mira a través de la luz como si fuera tiras de celuloide.

Naomi Kawase, por su parte, inicia y finaliza *Tarachime* con un plano muy cercano de su placenta. Algunos momentos antes del final del film -antes de ver como se la toma- recuerda que “tenía algo de sangre y estaba caliente”. Ese rojo de la sangre contrasta con el resto del film, de la misma manera que la sangre que emana de los corderos degollados en *The Hart of London* hace irrumpir el color en el film después de todas las imágenes en blanco y negro, entre las cuales se encuentra el parto. Es un color vivo, intenso, brillante que no hemos visto en ninguno de los casos anteriores y que a la vez resalta dentro de las tonalidades de *Tarachime*. Kawase es el caso más extremo: no tan solo la filma sino que filma como se la bebe. Integra en su cuerpo aquello que momentos antes expulsó. Filma el vacío de su propio cuerpo. Si bien el cordón umbilical era el nexo con el bebé, la placenta era su hábitat; ahora todo eso no es más que materia en descomposición de un pasado. Al tomarse su propia placenta intenta restituir una totalidad. Y más allá de ella, la nada.

De inicio a fin, cuatro maneras de relacionarse con ella: de la elipsis de Hara a la visión de Kramer; de la visión, a lo visual y háptico de Brakhage; y de lo háptico, al gusto de Kawase.

## La huella de la experiencia en el cuerpo femenino

El acontecimiento finaliza y de esa vivencia queda el cuerpo que ha nacido y las huellas de su paso, tanto físicas como emocionales. La cámara ha sido testigo de este proceso proporcionando la prueba que evidencia que se ha vivido. A partir de las marcas que el tiempo ha dejado con su paso, podemos trazar un arco entre la piel de Gala en *La jungla interior* pasando por la de Noshka en *Les Vacances du Cinéaste* hasta la de la tía-abuela de Naomi Kawase en *Tarachime*.

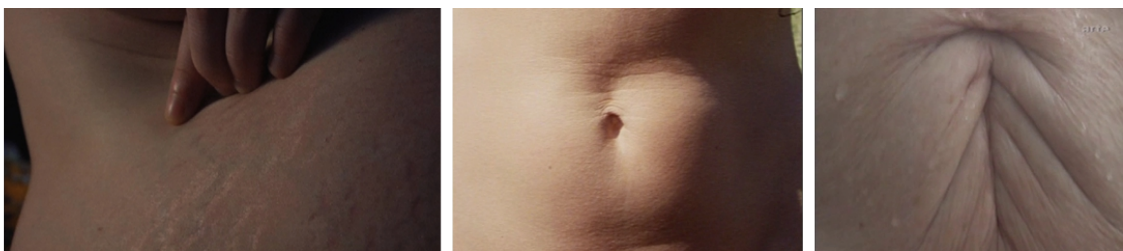


Fig. 20: De izquierda a derecha: *La jungla interior* (2013) de Barrero, *Les Vacances du Cinéaste* (1974) de Van der Keuken y *Tarachime* (2006) de Kawase.

La piel tersa de un vientre que poco a poco se empieza a desgarrar hasta evidenciar unas marcas rojas, unas estrías fruto del abultamiento al cual se ha visto sometido su cuerpo para dar cabida a este nuevo ser. La mano de Gala las toca, se detiene en su relieve y las resigue; intenta juntar la piel para eliminarlas, para volver al pasado, a aquello que ya no es. Las toca intentando reconocerlas y reconocerse ahí, con melancolía. La aparición de estas estrías evidencia una elección, el dibujo de un camino entre tantos posibles por trazar.

Van der Keuken regresa al vientre de su mujer tres años después de haberlo filmado en *Diary*. Ese vientre -que en aquel momento estaba abultado y que escondía en su interior a su hijo-, lo presenta ahora de la siguiente manera: “Quelques rides témoignent que le petit gros y a séjourné”. Las vacaciones familiares le sirven a Van der Keuken como pretexto para realizar una obra en la que filma la felicidad familiar, trabaja sobre la memoria, recoge fragmentos de otros films y reflexiona sobre la vida y el cine.

Como observa Adrián Martín a propósito de la filosofía de Serres (López, 2008):

En el otro extremo del cuerpo posible abierto a todas las direcciones y formas que puede tomar, está el cuerpo marcado y surcado por todas las bifurcaciones de los caminos que ha tomado en realidad. El cuerpo arrugado del anciano o de la anciana es como un río al final de su trayecto, que ha trazado su itinerario fluctuante a través de un paisaje irregular, y que termina sus días cargado de sedimento y de



gravilla, con su energía esparcida entre las ramificaciones de su delta y con escasa capacidad para tomar aire. Este no es un cuerpo abierto a cualquier posibilidad, sino un cuerpo «saturado de singularidades» (p.49).

Martín recupera estas palabras para hablar del cuerpo de la tía-abuela de Kawase, en cuyas arrugas, pliegues y recovecos de la piel se lee la experiencia de toda una vida. Esas arrugas que Stephen Dwoskin subraya con un lápiz azul en un rostro en *Age is...* Film que sin duda muestra bellamente la textura de los cuerpos y rostros envejecidos, centrando su mirada en los pequeños gestos, en los movimientos y miradas para adentrarse en lo que supone envejecer. Esos cuerpos, sin duda, son un registro de la memoria.

Naomi Kawase inicia *Tarachime* volviendo sobre el tema de su origen. Lo hace dirigiéndose a su tía-abuela a partir de quien está intentando conocer su pasado. Se centra en su cuerpo, en la cicatriz que recorre su vientre. Y le pregunta: “¿Querías tener a tu propio hijo?” A lo que ella le responde: “No, nunca se me ocurrió esa idea. Tuve un embarazo ectópico y tuve que abortar. Se acabó, ya no quise más hijos”. Naomi filma ese vientre de la persona que no la tuvo dentro pero que la crió. Filma de muy cerca la herida física y emocional de su tía-abuela, la cicatriz dejada por un cuerpo muerto. Se aproxima tanto a su piel como si con la cámara fuese a tocarla. Y la marca... un índice de la ausencia, de aquello que nunca llegó a ser. El paso del tiempo, de una vida ha sido fijado en ese cuerpo, y la piel es solo la superficie externa que lo da a ver.

Pero... ¿Qué sucede entre estos dos momentos? ¿Cómo se relaciona el cine con un lienzo en blanco y con otro “saturado de singularidades”? ¿De qué manera la experiencia del embarazo y del parto deja una huella en la mujer y cómo puede percibirse eso en estas imágenes?

Más que dar una respuesta a estas preguntas -ya que implicaría un trabajo mucho más extenso alejándonos, en parte, del motivo del parto como tal-, podemos plantear una serie de cuestiones que se despliegan en relación a ellas. En primer lugar, se puede reflexionar acerca de las diversas formas como el tiempo y las experiencias vividas dejan huella en el cuerpo. La piel y el cuerpo acaban reflejando el registro permanente de un gesto producido de forma repetida, así como las experiencias que directamente tienen una implicación corporal. El embarazo es una de ellas: el cuerpo se ensancha y cambia su morfología, ya sea de forma permanente o temporal, pero en él queda el rastro -si no visible, emocional- de lo que eso ha implicado. La arruga, la cicatriz, la huella, la marca... no aparecen en el cuerpo de forma instantánea, sino que se construyen con el tiempo, teniendo que ser leídas a posteriori, como reflejo indicial de una ausencia, de aquello que ya no es o de aquello que ya no está. Entre Gala y la tía-abuela ha pasado la vida, con todo lo inconmensurable que eso supone.

## SEGUNDA PARTE

### El lugar del cineasta

## FRENTE AL PARTO

En la primera parte hemos partido de la visión del otro en tanto que cuerpo en el cual acontece el parto. Al dejar hablar a las imágenes hemos visto como era necesario tener en cuenta la figura del cineasta para comprenderlas en profundidad.

En esta segunda parte centraremos la atención en el cineasta, en el gesto de filmar cuando el cuerpo que mira lo que mira le devuelve una mirada; y, consecuentemente, en la forma en que todo esto se traduce en imágenes.

### Reinvención de la relación entre sujeto que filma (*shutai*/ sujeto) y sujeto que es filmado (*taisho*/ objeto)

Abé Mark Nonés (Muguiro, 2006) -a propósito del cine japonés de postguerra de los años setenta- se da cuenta de que las fronteras entre el *shutai* (sujeto) y el *taisho* (objeto) empiezan a ser difusas:

Si empleamos el binomio *shutai/ taisho* para dibujar la transformación que se está produciendo, podríamos decir que si la anterior generación de cineastas se esforzó por *armonizar con o simpatizar con el taisho*, la nueva generación plegó el *taisho* dentro del *shutai*. Es decir, el *shutai se convirtió en el taisho*. El contenido de una película se centra a partir de ahora en el yo o en la familia, y muy frecuentemente con preocupaciones y obsesiones muy personales. Las más de las veces, el cine privado carece de cualquier compromiso significativo con otros seres fuera del entorno familiar y revela una reticencia a posicionarse en el universo de lo público como lo hizo la generación anterior (p.80).

Estos dos términos no tienen una definición específica pero salen a relucir constantemente al hablar de este tipo de documentales. Un poco antes, en ese mismo libro, se plantea una diferencia entre el documental japonés y el norteamericano según la cual “el cineasta americano crea un signo a partir de un referente que existe en el mundo” sin que sea “la interacción íntima del cineasta con el referente lo que crea ese rastro de significación que llamamos película documental” (p.77). Esta afirmación no es nada exhaustiva. Como veremos a continuación, hay una serie de cineastas estadounidenses y europeos cuyas películas documentales se construyen a partir de la interacción del cineasta con la realidad, con el sujeto que tiene enfrente, realizando obras de carácter autobiográfico.

En esta reinención de las relaciones, es importante el papel que desarrollan los pactos fílmicos que se establecen para llevar a cabo la filmación, así como el rol que juega la figura de la cámara. A esto hay que sumarle -tal y como veremos en el siguiente apartado- la introducción de otros temas narrativos ante los cuales el cineasta se siente interpelado pasando a construir un relato basado en su propia biografía, ya sea en forma de autorretrato o de autobiografía.

### **Pactos fílmicos y la relación entre los cuerpos**

Vamos a partir de las palabras de Comolli (2002)

Con el cine directo está presente el propio cuerpo del operador que lleva la cámara; hay esa presión física constante en el acto de filmar; una respiración, un hálito, una presencia. Es decir que por esta física corporal el acento se pone siempre más en la relación que en la filmación. A uno y otro lado de la máquina está el cuerpo. El cuerpo del sujeto. Esta relación entre filmador y filmado vía la máquina, significa a la vez que disminuye la distancia siempre en juego en el trabajo de puesta en escena y que se acerca la misma posibilidad de representar lo íntimo. [...]

Lo que se desea es que lo de dentro se libre en lo de fuera. Filmar el exterior para descubrir el interior, filmar la cobertura sensible de los seres y de las cosas pero para adivinar y desenmascarar su parte secreta, escondida, maldita. Inscribir lo visible como palimpsesto que recubre lo invisible, pero que a la vez da acceso a él (p.129).

en las cuales introduce la figura del operador de la cámara, es decir, del sujeto que filma, para ver como, en la figura de Johan van der Keuken -tal y como explica Cristóbal Fernández (2008)-, este sujeto pasa a ocupar otra posición:

Esa dimensión del cuerpo-sujeto del cineasta quedaba en el directo reducida a una mera posición observacional, que no ponía en duda el mundo presentado por las imágenes, que trataba de enmascarar su presencia amparándose en la coartada de una supuesta “buena posición” del observador. Para van der Keuken el modelo quedaba incompleto en cuanto que escondía lo aleatorio y fragmentario de la filmación, sin integrar de manera patente la duda y la experiencia del sujeto que filma.

Este posicionamiento de Van der Keuken es compartido por Robert Kramer. Rompiendo con la afirmación de Nonés, *Milestones* se sitúa en otro lugar. La gran pregunta del film sería: ¿Cómo filmar al otro? Creemos que Kramer la resuelve a través del diálogo: las personas a las que filma tienen la palabra, él se aproxima con su cámara para filmar sus cuerpos y lo que ellos comunican, pero sin inmiscuirse en la acción. Ellas se han abierto a ser filmadas, han introducido al cineasta en su entorno y él aprende de esta realidad, evidenciando su posicionamiento ético a través de la manera como filma. Tanto Kramer como Van der Keuken se sitúan frente a la realidad de forma similar: abriendo una vía de aproximación a lo Real, a su exploración, y a la búsqueda de una verdad, que sin duda, pasa por ellos mismos y por la relación con el otro:

Ce que nous y rencontrons -des sous-cultures, des groupes, des minorités, des communautés, des mutants, des voyageurs du temps, tous les mondes regroupés au sein d'une seule ville- constitue notre vrai sujet. Nous sommes en contact le plus direct possible avec toutes ces aventures diverses, parfois témérairement mais toujours avec respect, nous essayons de pénétrer dans tous ces espaces humains. Mais, en même temps, les êtres humains et les choses nous catapultent dans les airs, vers des terres lointaines, sur lesquelles nous nous abattons pour nous mêler à la vie (Van der Keuken, 1998, p.185).

En ambos casos, su presencia como cineastas pasa tanto por la presencia física, como por la psíquica y la rítmica. Más adelante veremos como Van der Keuken no puede hablar de su cuerpo y de la filmación sin pensar en lo que supone para él el uso de la cámara. Pero ahora vamos a complementar la cita que incluimos en la primera parte al hablar sobre la distancia a la que se sitúa Van der Keuken respecto del otro a la hora de filmar:

La donnée de base d'une mise en scène du réel, c'est: comment traverser les dix mètres qui me séparent de l'autre, comment arriver à être dans le même espace. Donc, si je suis dans une rue et qu'il y a quelque chose qui se passe de l'autre côté de la rue, je en peux pas commencer à filmer. Sinon, je suis l'observateur extérieur, et les gens le sentent. Il faut arriver à traverser la rue, se mettre sur le même trottoir et peu à peu s'insinuer (Van der Keuken, 1998, p.171).

Pero, ¿qué sucede ante la filmación de un parto? ¿Qué tipo de contrato se establece entre cineasta y sujeto filmado ante dicha apertura de la intimidad?

*Milestones* pone sobre la mesa el compromiso entre el cineasta y Susie para filmar la evolución del embarazo y el parto. No es un tema baladí, ya que el sujeto filmado debe aceptar la presencia del

cineasta; que él pase a formar parte de su vida, pudiendo aparecer el conflicto a lo largo del proceso. No obstante, tal y como Erika Kramer comenta, Susie se prestó en todo momento a la filmación, y Robert, por su parte, se dirigía a ella con consideración, sin imponer su presencia física ni entrometerse. Este respeto se ve en la distancia entre los cuerpos: Kramer no invade el espacio vital pero tampoco se aleja completamente; se mueve dentro de un marco de acción en el que no molesta. Del mismo modo lo hace Van der Keuken. Ambos, además, combaten las limitaciones de la aproximación física mediante el *zoom*.

Volviendo de nuevo al continente asiático, esta tendencia que Nonés evidenciaba en el documental japonés tiene en Hara y Kawase a dos de sus representantes. La exposición extremadamente revolucionaria que Hara hace de lo íntimo no sería posible si entre ellos -entre Hara y Miyuki Takeda- no hubiese habido un acuerdo explícito de lo que iban a llevar a cabo:

With *Extreme Private Eros*, Takeda Miyuki specifically promised me that she would go to Okinawa and give birth unassisted, and that she would let me film that scene, which she also wanted to see onscreen. "I'll make the film, but don't you dare change your mind in the middle. Don't quit on me," I said. "I won't," she said. "Promise that you won't, either." I promised. We were both bound by this vow, obliged to see it through. In a way, we'd made and agreed on a contract. So no matter what happened, our promise would persist. In other words, we had set ourselves the goal of doing everything in our power to fulfill our promise (Hara, 2009, p.105).

En este pacto, es muy importante las peticiones que hace Takeda sobre como quiere que la filme. Por ejemplo (Hara, 2009):

One day, she said, "I want to see what my face looks like while having sex, so I want you to film me." "Oh, I see. OK," I said, and filmed her. [...] What was driving her was her extraordinarily intense desire to see what should normally be hidden, what one is supposed to avert one's eyes from (p.106).

Se trata de una aproximación absoluta al cuerpo y a la intimidad del otro. Las distancias entre cineasta y mujer filmada fluctúa, pero no debido a limitaciones a la hora de aproximarse al otro, sino en función del devenir emocional y del desarrollo de la narración. Esto mismo sucederá en *La jungla interior*. En ambos casos, estamos ante documentales que exploran la autobiografía. Tal y como dice Hara (Muguiro, 2006) "Lo que yo quiero hacer no es entrometerme en la privacidad de la gente, sino

mostrar la mía y ver hasta dónde puedo llegar en esta revelación” (p.182). En los dos, la decisión de filmar la relación se produce de mutuo acuerdo; del mismo modo que con Kramer y Van der Keuken se establece una distancia física que no se traspasa por respeto al otro, con Hara y Barrero esta desaparece totalmente, pero entra en juego la dimensión emocional que en los casos anteriores se “ignoraba”.

Siguiendo la corriente iniciada por Hara, en Kawase la autobiografía también es muy importante. No obstante, a la hora de filmar los partos nos encontramos con posiciones un tanto excepcionales respecto del resto de su cinematografía. En *Tarachime* y *Shara* presenciamos el nacimiento de sus propios hijos; en *Genpin*, en cambio, filma los que se producen en la clínica del doctor Yoshimura. En este caso, no estamos ante un documental autobiográfico, ni ante una ficción con huellas de su biografía, sino que casi casi se puede ver como un documental por encargo. Es totalmente observacional: la cineasta se distancia, no entra en la intimidad de ellas, en su espacio personal; hay un límite tácito de lo que puede mostrarse que no traspasa. Casi sin duda, podemos decir que el peso de la censura que durante muchos años se ha producido en la cultura japonesa sobre imágenes de zonas genitales ha influido en la exposición de estas mujeres en el film, el grado de apertura de lo que de sí mismas muestran.

En *Shara* ella se convierte en personaje y la distancia a la cual es filmada la acción responde a las características del resto de la ficción.

Y por último, *Tarachime*; pieza paradigmática dentro de este grupo reducido de su filmografía. Kawase encara la maternidad y el nacimiento a partir de su propia historia personal, siendo sumamente importante la relación que mantiene con su tía-abuela. Como hemos comentado anteriormente, los cuerpos son tocados por la cámara-mano de Kawase; a penas hay distancia entre ellos. ¿Qué sucede, en cambio, cuando ella relega la cámara a otra persona para que filme como da a luz? Que ella acaba apropiándose de la cámara para filmar como cortan el cordón umbilical de su hijo, ese corte fundamental tanto en su biografía como en su filmografía. Toda la cinta se construye a partir de su mirada a través de la cámara, ya sea del otro como de sí misma. Al retomar el rol activo de filmar, deja de ser el sujeto mirado para construir ella la historia de su hijo, ese relato que no tuvo de sus padres. Así pues, *Tarachime* es una obra en la que las distancias entre ella y su tía-abuela son reducidas al máximo, al contacto de la cámara con la piel. Si bien durante los momentos en que ella no sostiene la cámara la persona que filma se despega del cuerpo, no pasa a alejarse por completo, manteniéndose cerca de Naomi y del bebé que nace. La cámara en Kawase se sitúa en el intersticio que separa los cuerpos, acercándose a ellos al máximo, pero siempre sabiendo que hay una distancia insondable que separa al otro del yo. De este modo, ella puede filmar el momento en que cortan el cordón umbilical de su hijo, pero no el momento en que lo tiene en brazos. El contacto real piel con piel elimina la cámara; no hay espacio entre sus cuerpos para que esta se sitúe, así como tampoco hay

la intención por parte de Naomi de ver el bebé de forma aislada, desvinculada de ella, motivo por el cual esos momentos son fotografiados o filmados por una persona externa.

La tía-abuela de Kawase se queja en algunas ocasiones de la proximidad con que la filma, así como del tono y de la forma como la cineasta la increpa. De forma parecida, se produce la relación entre Berliner y su esposa. El film es la crónica de su insomnio; graba a su familia, amigos y médicos situando la cámara a una distancia respecto de los otros cuerpos en la cual no invade el espacio privado. No obstante, esto se rompe cuando filma la intimidad. Su mujer se siente violentada por la filmación continua, noche y día, que realiza el cineasta. Hay un acercamiento molesto, una violación del espacio personal que ella reclama continuamente. La filmación se produce sobre la cuerda floja, pudiendo ser un elemento lúdico entre ellos, o bien, el desencadenante de una discusión.

Pelechian en *Life* se distancia totalmente de la escena filmada, mínimo unos tres o cuatro metros, de la misma manera que lo hace en *End*. Como hemos comentado respecto del rostro, esta distancia le permite introducir una significación concreta a partir de él. El director armenio realiza lo contrario que hemos visto en los casos anteriores: si los cineastas querían acercarse al cuerpo hasta tocarlo, él se aleja. De los intentos que hemos visto de convertir la imagen en materia al de buscar hacerla desaparecer convirtiéndola en algo casi casi incorpóreo.

Por último encontramos un caso paradigmático con Stan Brakhage y Jane. No tanto por la distancia entre sus cuerpos, sino por el pacto que se realiza entre ellos: en esa relación ambos filman y son filmados por el otro. Y no tan solo eso, el proceso creativo a partir de un determinado momento pasa a realizarse a partir de los dos, y el material surgido se encuentra en un espacio medio:

These days my struggle is to make each work complete unto itself. I began having ways to create an unengaging form by watching her reaction, reaction. Then for the first time my central concern in working was the necessity arising from both Jane and me, not just from myself. It was like being able to pitch the center of a working process between the two of us. In some way this working process that began developing between Jane and me was dependent on the necessity out of which our drives emerge, and is cast out not between us but in some space that is the shape of both of us, and yet doesn't enclose us. Terms like IN BETWEEN and INTERIM and all I those "ins" or all I those "outs" like RE-FLECTIONS, and re this and re that re placement, ceased to exist; and we began living in direct relationship to a larger concern than each other or these dichotomies. [...] In that sense the work of art arising from such a process out of the total needs Jane and I share is like a child arising out of that kind of love and is then free of



each of us. (Brakhage & Sitney, 1963).

Más allá de esta forma de creación compartida, hay que ver como se produce un acercamiento a las personas que filma a partir de la exploración de su *close-eye vision*, tal y como sucede en *Thigh Line Lyre Triangular*, por citar solo un ejemplo.

Así pues, se evidencia como la distancia entre los cuerpos, a medida que los cineastas se adentran en el terreno del relato autobiográfico o del autorretrato, disminuyen. La cámara es el elemento que se sitúa en medio, la que crea esta triangulación en la relación, de manera que en torno el gesto de filmar pueden surgir situaciones de tensión -tanto si ambas partes han accedido a la filmación, como si no-. Paralelamente a esta aproximación al otro, hay dos cineastas que trabajan desde otro lugar: Pelechian recurre al distanciamiento de este cuerpo; y Brakhage, por su parte, opta por poner la creación en diálogo: ya no se trata solo de la distancia para con el sujeto filmado -la cual se ve modificada en determinadas ocasiones-, sino del replanteamiento de los roles. Si con la autobiografía el sujeto que filma se introduce en la narración y el relato se construye desde un “yo”, con Brakhage, de alguna manera -y no todas sus obras-, ese “yo” -que aún es presente y reivindicado a través de la expresión de la percepción propia- pasa a ser un “nosotros”, y en la pieza resultante emerge una fuerza invisible en ese espacio entre ambos.

### La cámara para el cineasta

Pour moi, la caméra a trois aspects: l'aspect instrument de musique où l'on joue sa partie, où l'on improvise, où l'on intervient directement; le deuxième est la boxe, avec la force de frappe de la caméra; et la caresse, car les petits mouvements qui effleurent la peau des êtres et des choses m'intéressent beaucoup. J'ai senti ces dernières années que j'avais appris beaucoup de choses sur la caméra. Autrefois, je faisais de nombreux décadrages qui en font pas arriver un nouveau plan, mais une autre variation du même plan. Où on se dit: il y aura toujours du hors-champ, toujours quelque chose à côté du cadre, à explorer. Le cadre est donc toujours quelque chose d'approximatif. Aujourd'hui, j'ai de plus en plus le sentiment que ce n'est plus tellement moi qui dirige le cadre, mais que j'ai simplement à suivre la caméra. Elle vole, et je vole derrière elle. Je fais partie d'un peuple de grands patineurs (Van der Keuken, 1998, pp.184-185).

Van der Keuken poetiza así la importancia que tiene para él la cámara. No podemos olvidar que es una de las herramientas principales para los cineastas, su material de trabajo y de reflexión. En las obras analizadas se mezclan las cintas en 8mm, 16mm, 35mm y video, con lo que no es baladí pararse un momento para recapitular y dar la palabra a los cineastas para conocer por qué utilizan uno u otro tipo de material.

Vamos a realizar un recorrido entre la pesadez de la cámara tal y como la presenta Van der Keuken hasta el video -o el *vidéo légère*, como se acuñó en Francia-.

Devoir porter la caméra m'oblige à me mettre en forme. Il faut que j'ai un bon rythme physique. La caméra est lourde, du moins je trouve. Elle pèse 11,5 kilos, avec une batterie de 4,5 kilos. Au total, 16 kilos. C'est un poids qui compte et qui fait que les mouvements d'appareil ne peuvent pas avoir lieu gratuitement, chaque mouvement compte, pèse (Daney y Fargier, 1978).

Pour ma part, le travail de tournage consiste à être justement le plus ouvert possible, à pouvoir réagir d'une façon spécifique dans chaque circonstance. Comme je tiens presque toujours la camera moi-même, je crois que l'image qu'on voit traduit la réaction physique aux circonstances. [...] Je l'utilise la plupart du temps à la main et cela me demande un effort réel. Le temps maximum pendant lequel je peux tenir la caméra et les limites dans les mouvements qu'elle m'impose, donnent un caractère de nécessité à ce qu'on fait: l'image qui passe est plus ou moins conquise sur les circonstances, tant extérieures que physiques (Van der Keuken, 1998, p.12).

Después de la Arriflex BL, Van der Keuken trabajó con una Aäton, del mismo modo que haría Kramer. Este había filmado sus primeras películas en 16mm y 35mm, pero a partir de un momento dejó de lado este material para pasar a trabajar en Hi-8 y VHS -ya que le permitían llevar a cabo él mismo el proceso de edición-. Habrá, hacia el final de sus carreras, dos obras paradigmáticas: *De Grote Vakantie (Vacaciones prolongadas)* y *Berlin 10/90*; algo más adelante veremos el porqué.

Igual que ellos, Brakhage utilizó los 16mm en las obras que hemos trabajado. Si con los 16mm pudo pintar sobre el celuloide lo que había visto durante el nacimiento de sus hijos,

When I photographed the births of my children I saw that with their first in-takes of breath their whole bodies were suffused with rainbowing colors from head to toe: but the film stock always recorded

only the spread of reddish blotches across the surface of the skin: and so, by the time I had photographed the birth of my third child and in each occasion seen this incredible phenomenon, I felt compelled to paint some approximation of it directly on the surface of the 16mm film and superimposed, as it were, over the photographed images of birth (Brakhage, 1982, pp.166-167).

en los 8mm fue donde encontró una posibilidad plástica que le interesó especialmente; no por la mida -ya que los 16mm o los 35 podían ser reducidos a 8mm-, sino porque “there is a correspondence in 8mm to close-eye vision; this grain field in 8mm is like *seeing* yourself *seeing*” (Brakhage, 1982, p.48). ¿Por qué esos 8mm?:

Because a man when is working with his 8mm home movie camera is usually trying to make a record of what he cares about. [...] and simply use the camera with the sense of what is in his hands. It's good if he wants to put something in it of how he feels about the things he photographs -how much he's enjoying the trip he's taking, how much it's bugging him, too; and how much he loves his wife and children, or how much or to what degree he hates one or the other of them at that moment. [...]

Even limitations of 8mm are interesting. [...] When I came to the editing I could splice: I could change and shift around.

I get very excited, too, about the colors and textures of 8mm (Brakhage, 1982, pp. 47-48).

Este formato creó un boom en la producción de *home movies*, cuya evolución no desembocó directamente en el diario fílmico, pero sí que se produjeron conexiones entre ambos. Brakhage, quien defendía el uso de los 8mm, vio en esta forma de creación amateur una potente cualidad que no hay que dejar de lado:

When an amateur photographs scenes of a trip he's taking, a party or other occasion, and specially when he's photographing his children, he's primarily seeking a hold on time and, as such, is ultimately attempting to defeat death. The entire acto of motion picture making, thus, can be considered as an exteriorization of the process of memory (Brakhage, 1982, p.167).

En esta exploración, unos años más tarde Naomi Kawase recuperó el Súper-8 para algunas de sus producciones, pero, no obstante, lo empleó en combinación con el digital:

Me metí en el cine, en el pequeño mundo de las películas de 8 mm. Un mundo que está conectado con el mundo en su sentido más amplio o con el universo, algo que aparece conforme se van ensamblando fotogramas, se revelan y se proyectan (López, 2008, p.118).

Cuando ruedo en 8 mm, casi todo está en primeros planos. No uso casi nunca un objetivo largo. Ruedo cada vez más cerca, hasta que casi puedo tocar lo que estoy filmando. Ésta técnica se ha convertido en mi método para conectarme con el mundo. Pero a decir verdad, me gustaría ser capaz algún día de conectar mi interioridad con la de otra persona sin la ayuda de una cámara (López, 2008, p.120).

L: *Sombra y Nacimiento/Madre* están rodadas con cámaras digitales pero en esta última insertas unas breves escenas que parecen rodadas en Súper 8 y el contraste entre ambos formatos es de una gran belleza. En un cine íntimo como el tuyo, ¿qué ventajas ofrecen las cámaras digitales? Y al mismo tiempo, ¿qué te siguen ofreciendo las pequeñas cámaras analógicas?

NK: El digital me permite improvisar. Puedo grabar el sonido simultáneamente y capturar lo que me rodea de una manera muy espontánea y real. Por otro lado, las imágenes rodadas en 8 mm, un formato, digamos, más doméstico y familiar, me permiten expresar mejor mis recuerdos y mis sentimientos a través de su textura y su luz tan especial. Por eso, porque dan forma a mi mapa sentimental, los 8mm son mi formato más querido (López, 2008, p.142).

Los 8mm tanto para Brakhage como para Kawase están vinculados con un cierto tipo de imagen que capta el recuerdo de la experiencia, de la vida, de lo doméstico, entre otros motivos porque la dimensión de una cámara de 8mm permitía que pudiera ser llevada con facilidad dentro del bolsillo de un abrigo (Brakhage, 1982, p.168). Tal y como explica Alan Berliner (Cuevas, Muguero y Berliner, 2002):

Las películas domésticas nunca fueron ideadas para explicar la vida, sino para decorarla; no se rodaron para componer un relato autónomo e independiente sino para formar parte de la cotidianidad, como pequeñas ceremonias de autoafirmación familiar, de ahí que sirvieran más para estimular la melancolía que para restaurar la memoria (p.65).

A pesar esta mezcla de formatos y usos, se puede llegar a una idea clave: hay una reapropiación creativa de los 8mm para construir a partir de ellos un autorretrato. Yo, cineasta, “No voy a contarles qué hice, sino a decirles quién soy” (Bellour, 2009, p.294). Ese es el punto clave: partir un universo autobiográfico que al romper con toda autobiografía construye una obra sobre el “yo”. En este paso hacia una creación de la subjetividad, Bellour (2009, p.297) observa como el vídeo posee cinco características que favorecerán el autorretrato. Dentro de este terreno, Viola será un referente claro del videoarte:

Tiene una manera única de tomarse por objeto sin dejar de observar una real distancia de sí mismo. Esto se debe a que las situaciones personales en las que él elige mostrarse, de modo muy concreto, son otras tantas estaciones en la exploración sistemática del *medium*, por la que optó desde el primer instante en que se apoderó de una cámara. De tal manera que se vuelve difícil distinguir dónde tiene lugar la dimensión subjetiva, cuya presión, sin embargo, se siente, como si una poética inventara sus reglas ligando sus fases con una nueva forma de pasión. Viola abre así al autorretrato un régimen singular, a la vez muy antiguo y totalmente nuevo, que no es concebible si no se tiene fe en las virtudes catárticas de la tecnología, en su capacidad para dotar de una especie de razón visible a los excesos más singulares de la sinrazón y de la individuación (Bellour, 2009, p.310).

En *The Passing* Viola utiliza el video de manera que a través suyo la vida y la muerte pueden emerger y evanecerse, cíclicamente, sin permanecer.

Recuperemos ahora *Berlin 10/90* y *Vacaciones prolongadas*. En el vídeo, la materia del cuerpo se inscribe en un entorno inmaterial propio del digital. El cuerpo de Van der Keuken que al aguantar la cámara de 16mm se hacía pesado pasa a formar parte de la imagen del video, la cual posee otras características. El cineasta antes grababa con pesadez la ligereza de la vida; ahora, en cambio, necesita de la ligereza de la cámara para poder mostrar el estado de su cuerpo, las dificultades del caminar, la pesadumbre y la fatiga. Por su lado Kramer evidencia dentro de la continuidad del video ese cansancio del cuerpo ante el rodaje, su agotamiento ante la exposición a la cámara. Ambos recurren al video en un momento u otro; Kramer desde un relato autobiográfico, y Van der Keuken desde el autorretrato. En uno hay un intento de explicar las cosas como sucedieron, en el otro de explicar qué es lo que le sucede.

Este recorrido que hemos realizado no llega a un lugar donde converjan los usos que los diferentes directores hacen del medio escogido. Viola, Kramer y en parte Van der Keuken experimentan con las posibilidades del video, reflexionando y mostrando las potencialidades de ese

flujo visual; tienen una conciencia del medio, investigan con él, lo exploran a fondo. La muerte y la vida tienen ahí su lugar de encuentro. No obstante, no todas las piezas que se realizan en este soporte siguen esa dirección, sino que más bien utilizan el digital para aprovechar sus ventajas: los precios de las videocámaras son asequibles, no se necesita soporte fílmico para utilizarlas y son cómodamente manejables. No obstante, todas estas reflexiones evidencian la importancia que tiene para ellos la elección de la adecuada herramienta de trabajo.

A su vez, la utilización de un tipo de cámara u otro tiene una implicación corporal del cineasta, una forma de colocársela en el hombro o de sostenerla con la mano, la imposición de acercarse con su cuerpo o la discreción de poder extender el brazo... En resumen, o una distancia entre cuerpos, o una distancia mano-cuerpo. Sin duda, este cambio introdujo diferencias en las relaciones durante la filmación. Las cámaras -que con el tiempo se han vuelto cada vez más manejables- empezaron a introducirse en la intimidad de la pareja, y en esa proximidad, sus usos fueron establecidos de forma implícita.

Ya desde la primera hemos ido reflexionando acerca de las implicaciones y consecuencias derivadas de tener una cámara en medio de una relación, un tercer personaje presente, de modo que no volveremos sobre ello ahora. No obstante, hay un tema que a penas se hemos tocado en la relación con el otro: la puesta en escena, el mirar viéndose mirado. Puede haberla o no, sin duda, pero es ahí donde se inscribe el infinito universo de la poética de la intimidad, de la belleza de la relación con otro a quién filmar. Más allá de las distancias que separan o unen los cuerpos están los gestos -aprendidos, espontáneos o fijados, etc.-, los movimientos -naturales, forzados...-, las miradas, la palabra... ¿Inconsciente o actuado?

Si es que la ha habido en el resto del film, ¿desaparece la puesta en escena en la filmación del parto?, ¿tanto la del cineasta como la de la mujer? Berliner -al grabar a su mujer actuando en el hospital mientras transcurría la noche de espera, y posteriormente a él mismo reflejado en un espejo- nos permite ver un ejemplo claro de lo que sería esta actuación y así bosquejar una respuesta. *Wide Awake* es una auto-puesta en escena para hablar de su insomnio, y a partir de ahí van apareciendo otros temas. Sin duda, la inscripción del parto se hace desde ese lugar. Hemos elegido este film porque en él observa claramente este hecho, pero a través suyo no se pueden generalizar. En las otras cintas, en caso de hallarse una puesta en escena, esta se lleva a cabo de forma mucho más sutil; sería necesario un estudio pormenorizado de los gestos del creador y del sujeto filmado -ver la forma en que emergen, si se construyen ante la presencia de la cámara o si no, si son aprendidos, etc.- con tal de poder llegar a conclusiones determinantes.

## Escisiones entre sonido e imagen

Michel Chion (2008) en *La audiovisión* partía de una idea: la música y el sonido no son entes separados que se perciben de forma aislada, sino que “en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se «ve» lo mismo cuando se oye; no se «oye» lo mismo cuando se ve” (p.11). Si bien entre ambos se produce esta relación, ¿qué tratamientos de sonido realizan los cineastas en las filmaciones de los partos? ¿Cuál es la distancia sonora a la que se sitúan y qué implicaciones comporta? Vamos a dividir los usos de la banda de sonido en tres apartados:

1. El silencio
2. La ruptura de la sincronía
3. La sublimación de la música

### El silencio: Stan Brakhage y Naomi Kawase

“El cine sonoro ha aportado el silencio” tal y como decía Robert Bresson. La introducción del sonido en el cine era la puerta de entrada a toda una nueva área de experimentación que entendiese las posibilidades del audio más allá de su subyugación sincrónica a la imagen, uso que sigue siendo hoy en día el más extendido.

Cada uno de estos cineastas tiene motivos diferentes para que en el momento de dar a luz no haya ningún sonido.

Para Naomi Kawase, el silencio es parte constituyente de su cine. Tal y como dice Gonzalo de Lucas (López, 2008) “No en vano el silencio acompaña muchas fotografías y también instantes de duelo -como el funeral del amigo en *La danza de los recuerdos-* o de una belleza intensa y dolorosa -como el nacimiento del niño en *Nacimiento/Madre*, donde la cámara tiembla igual que lo hacía en el último plano del enfermo desahuciado-” (p.40). En el silencio Naomi encuentra un lugar de recogimiento con la intimidad de las imágenes, con ella misma. En *Tarachime* la pérdida del sonido se produce de una manera progresiva: mientras se filma en el reflejo del cristal, los últimos vestigios de la voz de su tía-abuela finalizan; y, brevemente, los latidos del corazón de su bebé -en una suerte de encabalgamiento interno- anticipan su llegada. Pero solo dura un instante, con la misma levedad con que ha llegado desaparece para dejar lugar al rostro en calma de Naomi. Todo respira paz y tranquilidad, no hay nada más que la vivencia plena de ese momento presente, nada que disturbe la magia e intensidad de ese acontecimiento. Como si a través de su figura nos hubiésemos empezado a adentrar en su ser y todo el sonido de alrededor se alejase hasta dejar de existir. Una suspensión de la

percepción total de la realidad en pro de la emotividad generada por el acercamiento a la intimidad del cuerpo. Y todo se mantiene en silencio hasta que irrumpe el gesto de sus manos cogiendo la cámara. De forma abrupta, inesperada contacta de nuevo con la realidad. Son solo unos segundos pero el regreso del sonido impacta, reactiva la mirada que se había quedado ensimismada con las imágenes, hace evidente la fuerza que se halla en ese gesto de coger la cámara para filmar ella misma ese momento tan íntimo de separación irrevocable que destina a los dos cuerpos a una vida escindida. Pero no le sirve quedarse en ese tumulto de sonidos y voces, la experiencia pasa por la vivencia interior de este acontecimiento sensible, así que abandona de nuevo los sonidos exteriores para pasar a escuchar el propio interior. Y aquí realiza un cambio respecto a su relación con la fotografía: de aquellas fotos de *Embrassing* (1992) que Luis Miranda (Martín Gutiérrez, 2008) llama “signos silenciosos” (p.176) a estas que se han convertido en signos significantes al incluir en ellas el relato de su infancia. Sobre la imagen de su hijo mamando inscribe con la voz de su abuela su pasado, e inicia entonando una nana el de su hijo.

Se produce una sonorización de la fotografía y una pérdida del sonido de la imagen. Al filmar las fotografías hace que ese momento pasado se convierta en presente continuo, eliminando el peso del recuerdo.

Una de las posiciones más radicales respecto al uso del sonido tiene la firma de Stan Brakhage (MacDonald, 2006):

MacDonald: One of the things that makes the film so powerful is that it's silent. Your shift into silent film has to do with a concentration on seeing, but was there a specific point in your life where you just said, "Okay, I'm not going to do sound anymore"?

Brakhage: Gradually it became more and more apparent to me that my abilities as a composer of sound were not keeping up with my abilities as a visionary; sound was tearing the films apart. I was desperately trying to keep up with my burgeoning envisionment, and as the films kept developing visually, I just had to forget sound. What sound can you put with *Loving? Anticipation of the Night* takes courage from that and just says, "Okay, we're just a silent film." Then *Wedlock House, An Intercourse* [1959], and *Window Water Baby Moving* go on from there: sound is hardly conceivable.

But then the question would rise again: Shouldn't I have sound? [...]  
But I was never capable of achieving adequate sound, except under



unusual circumstances where the vision was either deficient or intentionally low yield, the way the visuals in *Blue Moses* are. I was perfectly aware of my own faults, as I had also become aware of my poetic limitations earlier, and had discontinued my pretensions to be a poet. Just because you want to write a poem doesn't mean you're going to be able to. It's like wanting to be in love. You may want to be, but you either are or you're not. [...] But I am what I am. It's always a question, do you accept what you are? Are you honest about that? And for me, anyway, the art gets a tremendous strength if one is honest about what one cannot do, and I simply couldn't do sound well (p.29-30).

Más adelante, continuará diciendo:

For the eyes to have it fully, silence -or quiet, anyway- is best. But on the other hand, sound is a great challenge. If a film seems to need a sound, I won't duck that. It's a challenge to add sound that does not destroy the envisionment of a film. I have made a few that I feel do this sufficiently well that I leave them in distribution. But, basically, I don't see any more reason for a film to have sound than for a painting to have sound. It's just a habit of history that we have that possibility and use it (p.82).

Más allá de la negación del uso del sonido en sus películas, en ellas sí que se produce un énfasis sobre la cualidad musical de las imágenes y del montaje. Una sinestesia que obliga a aprender a una nueva forma de acercarse a la experiencia visual de manera que las categorías sensoriales establecidas empiecen a conjugar una nueva forma de relacionarse entre ellas y para con la realidad.

### La ruptura de la sincronía

En torno al concepto de sincronía se abre un amplio abanico de posibilidades tal y como planteó Michel Chion (2008), quien distingue entre el punto de sincronía, el punto de sincronía evitado, la síncrexis, el golpe y los acentuados, y el sincronismo amplio/ medio/ estrecho (p.61-67).

A continuación trabajaremos sobre sincronización evitada.

Juan Barrero no edita todo el parto con sonido directo sincrónico a la imagen, sino que decide acercarse a la acción -tal y como anteriormente había hecho Naomi Kawase- introduciendo los latidos del corazón transmitidos por una máquina de ecografías sobre la mano y el rostro de Gala. No deja la

imagen en silencio, sino que ese elemento recurrente le permite mantenerse en un estadio a medio paso entre la abstracción total de la situación y la presencia imponente de lo Real. No se recrea en la voz de Gala evidenciando el dolor del acontecimiento, sino que regresa al sonido de la realidad en el último momento, justo cuando el bebé va a acabar de ser expulsado evidenciando que la apertura a esta nueva vida no se hace desde el sufrimiento o el dolor.

*The Hart of London* y *The Passing* construyen su sonoridad de una forma diferente. La revista Lumière -en su especial dedicado a Jack Chambers- recopiló una serie de texto sobre la obra de este cineasta que ayudan a realizar una aproximación a su obra. *The Hart of London* es un film cuya banda sonora no atiende -hasta llegados los cinco últimos minutos- a una relación sincrónica entre imagen y sonido. El film se construye a partir de las formas de percepción de Chambers, las cuales están relacionadas con la propuesta de Stan Brakhage de producir una apertura de los ojos. Esta apertura pasa por incluir la exploración de su propia experiencia a través de una serie de escenas vinculadas con el nacimiento y la muerte. En este punto, la banda de sonido hace raso que ha dejado atrás un sonido indeterminado, para dar paso al fluir del agua. Este fluir no mantiene constantemente su volumen, sino que se matiza, gana presencia y la pierde, ateniéndose al carácter de la naturaleza. Este sonido de agua es el que se escucha durante las imágenes del parto. Chambers relaciona la violencia de los seres humanos -filmando un parto realmente violento y agresivo en el cual la función de las manos ayudando a salir a la luz a ese niño pasa a realizarse a partir de material de obstetricia- con la violencia de la naturaleza. La circulación del agua se encamina en esta dirección, aludiendo tanto a la vida como a la muerte, a la creación y a la destrucción. ¿Pero de donde proviene este sonido? Chambers no descubre hasta el final del film que “la banda de sonido que hemos estado escuchando se corresponde con la grabación de un día en un zoológico local para niños” (Feldman, 1976). En esta obra se une -o se observa la unión- un universo perceptivo propio, del yo, y el conocimiento del otro. La imagen surge de su experimentación sobre las formas de percepción y las posibilidades de la visión, y el sonido emerge de la realidad, en la cual tiene tanta importancia la naturaleza como el contacto y la presencia del Otro.

Entre la obra de Chambers y *The Passing* de Bill Viola encontramos dos similitudes importantes: en ambas hay una importante presencia del sonido del agua, de lo fluido, a la vez que las dos hablan sobre los ciclos de la vida y la muerte. En *The Passing* los sonidos de la realidad -desde el movimiento de los árboles, el ladrido de unos perros hasta el sonido de coches o trenes- están guiados filtrados a través de su percepción. Al entrar en el sueño se aleja de ese entorno sonoro, se distancia y distancia al espectador para sumergirse en un espacio donde la abstracción del sonido va y viene, acercándose a la creación de puntos de sincronía con la imagen. Son vestigios de sonidos o voces que emergen

distorsionados, alejados, como si entre él y ellos hubiese un vacío. Aparece la voz, pero no la palabra, como si en el nacimiento y la muerte no se pudiese dar la comunicación con el otro. Y su respiración. Es ella la que sostiene el flujo de imágenes, una fragilidad que lo conecta a la vigilia y el sueño, y a través de la cual se sucede el paso de un estado al otro. Su continuidad y alteraciones están totalmente ligadas a las imágenes que se le revelan siguiendo conexiones propias del sueño.

Todo esto sucede también cuando acontece el nacimiento de su hijo. El sonido estrepitoso de un tren y la luz blanca le hacen despertar del sueño. Poco a poco vuelve a entrar en él, y del abismo de oscuridad y espacio se empieza a vislumbrar el rostro del bebé. Un primer plano que se va abriendo, a la vez que introduce el sonido indeterminado y distorsionado de voces humanas, aquellas que estaban durante el momento del parto. Paulatinamente las imágenes se pierden y dentro de este espacio vacío, cuya reverberación lo convierte en una especie de abismo, una tela blanca conecta el nacimiento con la muerte.

En todos estos casos, hay una escisión entre el sonido de la realidad y la forma como el cineasta lo filtra para introducirlo en sus obras. Barrero deja de lado la sincronía entre sonido e imagen hasta recuperarla en una especie de vuelta a la realidad. Por otro lado, Chambers y Viola recurren a la construcción de una banda de sonido que está mediada por su presencia. Chambers acude a los sonidos de lo Real para colocarlos en un universo construido a partir de sus percepciones. Por otro lado, Viola se separa de esos sonidos de la realidad; los que provienen de su entorno espacial son silenciados por la entrada en el sueño, y aquellos que emergen como las imágenes están distorsionados de su forma original.

### **La sublimación de la música**

Volvemos una vez más al díptico *End* y *Life* de Pelechian.

Un traqueteo rítmico, abstracto, cuyo origen tanto puede ser el tren en movimiento, como el latir de un corazón humano. Este *ostinato* se mantiene hasta que una bocina anuncia la entrada en un túnel negro. ¿Hacia donde van? ¿Qué simboliza este trayecto? Con la entrada a esta oscuridad, el latir deja paso a un fragmento de *La Pasión según San Juan* de Bach, pieza que posteriormente desaparecerá para dar lugar a la pista de audio inicial. Estas líneas son una descripción escueta del tratamiento de la banda de sonido de *End*, la cual mantiene muchas conexiones con *Life*. Este *tuc-tuc* indeterminado reaparece en *Life* evidenciando un vínculo más literal con el latir de un corazón. A su vez, añade de otra pieza musical: el Offertorium del *Requiem* de Verdi. Ambas obras son sumamente conocidas. Tal y como afirma Chion (1997):

La extraordinaria vitalidad de su mirada parece apoyarse sobre la banalidad musical. [...] Esta música, más oída que escuchada, que se mezcla con ruidos reales, no sólo presta su base rítmica para envolver y estructurar el montaje, sino que también aporta parcialmente su estructura armónica y melódica (p.373).

Y a partir de esas obras escogidas, Pelechian (Mityr, 1993) explica como es el proceso de trabajo:

Il est préférable dans ma logique de travail que le son soit déjà construit dans ma tête, que je l'ai déjà compris, pour commencer le montage. La musique me permet de faire "s'absenter les images". Je transforme les images qui existent et, par la musique, crée des images qui n'existent pas mais qui sont vues ou senties. [...] En voyant mes films, on peut peut-être croire que je fais du montage sur la musique mais pour moi il s'agit du rapport de deux émotions. L'émotion de la musique correspond à l'émotion de l'image et je construis un montage d'émotions. [...] Quand je dis que l'image doit rentrer dans le territoire du son, c'est qu'elle devient immatérielle, donc irréelle. Par contre, ce qui était irréel et abstrait comme la musique et le son doit devenir palpable (p.20).

Ahora bien, ¿cómo se produce esta correspondencia de emociones en *End*, y más concretamente, en *Life*? Bach sin duda alguna es uno de los mejores dibujantes del sufrimiento en música. Esta obra está llena de tensiones sostenidas sobre melismas a través de los cuales relata este dolor y sufrimiento. Como, por ejemplo, en el "Blute Nur" de *La Pasión de Sant Mateo* donde Bach, a través de la línea melódica, trazaba el recorrido de la sangre al gotear. Pelechian introduce con *Life* el paso de la muerte a la vida tal y como se evidencia en el fragmento musical escogido. Se centra en dos oraciones que repite siguiendo una evolución y cadencia emotiva: los gestos de dolor en su cara van aumentando progresivamente hasta que su rostro se desmaterializa entre la luz blanca, para volver al poco a una dimensión terrenal. La amplitud de registro abre este espacio entre lo terrenal y el espacio divino en que parece hallarse la chica. Los tonos graves favorecen el ralentí visual y la concatenación de imágenes, y los melismas resiguen la línea que traza los momentos de intensidad y tensión, dando la clave de toda la gestualidad, dibujando los matices a lo largo de este acontecimiento. A banda de esta pista musical, el latido de un corazón que no se detiene simboliza la Vida, en su continua marcha hacia delante; y ante esta irrevocabilidad de la humanidad, algunas breves respiraciones se abren lugar en los intersticios que permite la música, conjugando en un mismo rostro lo singular y lo universal, el pulso sin fin de la Vida y el hilo de sonido frágil que permite mantenernos con vida.

De forma muy sutil Pelechian establece un entramado de significado entre sonido e imagen que introduce la pieza en una dimensión simbólica universal. No se trata de un embellecimiento de la imagen a través del sonido, sino que Pelechian elimina al sujeto cognitivo que estaba presente en los casos anteriores, y hace que la pieza sea accesible en tanto que conecta con una emoción universal.

Hemos pasado pues, tres estadios de la sonoridad: un primero que trabaja una de las posibilidades de lo Real poco exploradas -el uso del silencio-; un segundo en que el sonido no es sincrónico con la imagen y está sujeto a la subjetividad del creador; y un último en el que la relación con lo Real y con el sujeto individual pasan a eliminarse hasta llegar a la sublimación, elevando la experiencia a una nueva dimensión espiritual.

## EL PARTO DENTRO DEL FILM Y DE LA FILMOGRAFÍA DEL CINEASTA

El parto -y la introducción en sus vidas de ese bebé- ha sido un importante centro de atención para algunos cineastas. A través del recorrido realizado hemos visto como Naomi Kawase y Stan Brakhage habían filmado en más de una ocasión un parto; no obstante -y a continuación entraremos en más detalle- para Johan van der Keuken, Robert Kramer y Bill Viola este también ha sido un motivo de gran importancia en torno el cual se ha estructurado parte de sus filmografías.

Vamos a iniciar el recorrido con Van der Keuken, pero no por la primera obra donde aparece, sino por *Les Vacances du Cinéaste* (1974). En ellas hay este pasaje de gran belleza (Van der Keuken, 1998, p.138):

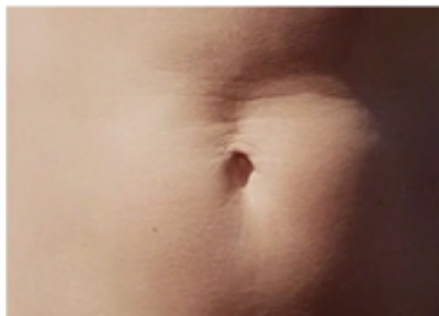


La sagesse est dans le  
ventre du petit gros.

Il y a trois ans, le petit gros  
était dans ce ventre-ci  
dans le film *Diary*.



Nous l'attendons. Ses frères  
sont pleins de curiosité.  
Nous en savons pas encore que  
c'est *lui*.



Nous en le saurons  
qu'à la fin du film.  
Et *ce* ventre est  
maintenant *ce* ventre.  
Quelques rides témoignent que  
le petit gros y a séjourné.

Fig. 21: *Les Vacances du Cinéaste* (1974)  
de Van der Keuken.

Van der Keuken, al recuperar las imágenes del vientre de su mujer<sup>15</sup> inscribe en la obra una dimensión histórica, autobiográfica. Acto seguido, cuestiona (1998) las palabras de André Bazin:

Le critique André Bazin a dit que le cinéma est le seul média capable de montrer le passage de la vie à la mort. J'ai filmé ce passage plusieurs fois et j'ai vu qu'il n'y a rien à apprendre: il en se passe rien. Il est plus difficile de montrer le passage de la mort à la vie. Mais il faut créer ce passage, car il en se passe rien (p.138).

No se queda con esa afirmación, sino que la desarrolla en imágenes: el cineasta muestra la muerte de un animal y a sus hijos bañándose en un río. En el primer caso, nada sucede; pero en esas imágenes de sus hijos es donde se encuentra todo el poder del cine, en mostrar el paso de la muerte a la vida o, lo que es aún más importante, la llegada de la Vida y su manifestación fílmica. ¿Por qué viajamos hasta este punto para iniciar el recorrido por la forma como Van der Keuken ha mostrado el parto? Porque esta reflexión permite ver como para él en *Diary* lo más importante no es mostrar ese momento de paso en el que no pasa nada, sino revelar cómo es la sociedad y el mundo en que ese niño va a vivir. Por un motivo similar, en *Amsterdam Global Village* tampoco filma el momento en que el bebé sale a la luz, sino que lo presenta en una ecografía -así como a su hijo lo presentó oculto en el vientre materno-, y posteriormente, en su hogar. Tal y como él explica (1998):

Je me suis dit qu'il fallait créer une ellipse, et faire arriver le bébé directement dans cet univers. J'ai eu la chance de pouvoir tourner quasiment le même plan de la petite baignoire, avec la même lumière de rêve, mais avec le bébé soudainement présent (pp.20-21).

En *Face Value*, al contrario que en el resto de los casos, sí que decide filmarlo. Todo el documental está construido entorno el rostro: ninguno de ellos es idéntico a otro ni confundible. Van der Keuken intenta acceder a lo que hay detrás de la fisonomía de los rostros, es decir eliminar las apariencias. En el rostro del bebé no las hay; este es, por el contrario, una hoja en blanco, la potencia del futuro materializada en una cara, el nacimiento de una nueva Europa después de la caída del muro de Berlín.

Es relevante evidenciar los tres lugares donde ha situado este motivo dentro del film. *Diary* está atravesado por él, ya que construye la pieza en torno la comparación de las condiciones de vida entre Amsterdam y los diversos países que visita. El embarazo y el parto le sirven, pues, de tres maneras: como situación de inicio; como pivote, es decir lugar desde donde partir y al cual ir regresando en el transcurso de los viajes; y finalmente, como llegada. En *Amsterdam Global Village* lo ubica al principio, evidenciando un punto de partida, un nuevo comienzo a partir de la llegada a este entorno familiar de

---

15 "Il y a donc un mémoire des images enregistrées dans le passé qui fonctionne dans le présent. Avec les années, les films s'agglutient entre eux" (Van der Keuken, 1998, p.17).

un nuevo ser. Finalmente, en *Face Value*, se sitúa al final del film, pero más que ser una conclusión, trabaja como apertura hacia un nuevo comienzo.

Estos emplazamientos del parto se repiten en otras películas. En *Milestones* el embarazo atraviesa el film -del mismo modo que sucedía en *Diary*, o como sucederá en *Tarachime*, *Shara*, *Extreme Private Eros: Love Song 1974* o *La jungla interior*-. En ninguno de los casos es la última imagen del film, pero, no obstante, sí que concluye parte de las cuestiones que se habían planteado, a la vez que supone una apertura hacia el futuro. En *Milestones*, por ejemplo, esa apertura hay que pensarla en una doble dirección: por un lado es hacia un nuevo futuro social para Estados Unidos; por otro, un paso previo a *Point de Départ* (1994), obra que Kramer realizará años más tarde y en la cual incluirá el nacimiento de su hija Keja Ho. *Milestones* supuso para Kramer el descubrimiento del acontecimiento del parto, ya que, al haber nacido por cesárea, no había podido escuchar ese relato sobre su propio nacimiento<sup>16</sup>. Por su lado, los partos de Naomi Kawase en *Tarachime* y *Shara*, al situarse al final de las cintas, poseen un carácter redentor (López, 2008, p.55), una reconstrucción de un yo devastado por el pasado familiar. De forma similar, el nacimiento de Luz en *La jungla interior* puede ser la coartada para que esa distancia entre ambos miembros de la pareja que hemos conocido a lo largo de la cinta sea suturada. Por último, en *Extreme Private Eros: Love Song 1974*, el primer parto se sitúa pasados dos tercios del film. Este, junto con el de Kobayashi, ocupa buena parte del resto del metraje. Como Hara (2008) explica, a filmación del parto de Miyuki no es casual:

When Takeda Miyuki was pregnant with her first-born child, I photographed the progress of her pregnancy, her increasingly expanding stomach. Before the child was born, she asked me to photograph her giving birth. I promised her I would. [...] When she went into labor, I asked the nurses if I could photograph the birth, but they flat-out refused. "No way," they said. Since they wouldn't allow me to photograph her that time, I promised her I would shoot the next one. This promise carried over into *Extreme Private Eros: Love Song 1974*. The phrase "according to a previous promise" that comes up in the opening sequence of the film refers to the one I'd made then (p.61).

Se observa como el embarazo de Takeda evoluciona a lo largo del documental, pero, en cambio, el de Kobayashi irrumpe de forma inesperada. Se trata de una inclusión de un acontecimiento de la vida personal del cineasta en medio de la filmación de Takeda. No obstante, no muestra a su hijo en los últimos planos del film, sino la apuesta de su ex-pareja por vivir en una comuna en la cual el cuidado y el nacimiento de los niños se lleva a cabo de forma conjunta. Hara se ha sentido

---

16 Entre ambos films realizó *Naissance*, pero, al no haber podido localizar una copia de visionado, la dejaremos de lado.



interpelado directamente por Takeda en diversas ocasiones mientras la filmaba, pero una vez ambas han dado a luz, los caminos de sus vidas, y el modo en que cada uno decide vivirla, se bifurcan. Hara se distancia y filma la apuesta de Miyuki por vivir en comunidad, dejando de lado sus decisiones personales.

Esta temporalidad del embarazo -o mejor dicho, su duración-, ha estado vinculada con el desarrollo narrativo del film, es decir, que ha evolucionado desde el inicio hasta un punto final de llegada -el parto- que a su vez coincidía con la resolución narrativa de la obra. No obstante, este arco temporal puede ser redefinido o reestructurado en otras películas como en *Wide Awake* o *Genpin*. En el primer caso, el parto acontece más o menos hacia la mitad de la cinta. Berliner no se detiene en profundidad en él, sino que lo verdaderamente importante es lo que sucede a partir de ese instante, del momento en que ese ser se introduce en su familia. A través de su hijo abre las reflexiones sobre el sueño y el insomnio -que antes se centraban en sí mismo- a una concepción más universal, en la cual se evidencia lo poco que se cuida este aspecto en la sociedad contemporánea. Por su lado, Kawase distribuye a lo largo del documental cuatro partos. El primero se inicia directamente con el corte del cordón umbilical reafirmando la importancia que tiene para ella este gesto. Los tres restantes se disponen de forma más o menos equidistante a lo largo del metraje. En este documental, cada parto supone un momento de conclusión, el final de un proceso: no se vuelve a ver a las mujeres que han dado a luz -excepto en el tercero en el cual Naomi muestra la reunificación familiar-, de manera que lo importante es la continuación de la actividad del centro, y no la singularidad de cada una de las mujeres que por allí han pasado y de los niños que han nacido -las cuales son sin duda dejadas de lado-. El último nacimiento marca dos puntos finales -el de la carrera del doctor y el del film- y una apertura. Tal y como sucede en *Face Value*, la voz del bebé se extenderá más allá de su imagen.

Hemos dejado para el final a Bill Viola y Stan Brakhage, ya que junto con el nacimiento, la muerte es otro elemento fundamental en sus reflexiones y filmografías. Tal y como explica Viola (1998):

Video currently bears the weight of the truth factor in our society. Most people feel that what they are seeing through a video camera is a truthful record of an actual event. This perception has its roots in certain characteristics of the medium such as its ability to display a "live" image and is often described pictorially as a quality of "immediacy." Think of the difference, for example, of displaying a painting of a woman in childbirth as opposed to a videotape of the actual event.

I have felt for a long time that contemporary art, as well as philosophy, has neglected the fundamental energies of our beings. It is easy to see how notions of a "progress" of ideas can pass over issues as basic as birth and death. Yet these are the great themes of so much of human creative expression. Since so much of my work has to do with "seeing" in an extended sense, I have found that raw and direct recordings in our current context can have great power. These essential experiences are universal, profound, and mysterious, and lie like unsolved equations in contemporary society (p.250).

Con estas palabras evidencia como estos dos temas fundamentales que están relacionados con la esencia del ser han sido invisibilizados o dejados de lado creando un vacío al cual solo algunos artistas se han dirigido, no para llenarlo, pero sí para sacarlo a la luz y trabajar entorno suyo.

Yet in this contemporary time how many of us even struggle to deeply perceive our own children? The artist has carried the tradition of vision and visualization down through the ages. In the present time a very few have continued the process of visual perception in its deepest sense and transformed their inspirations into cinematic experiences. They create a new language made possible by the moving picture image. They create where fear before them has created the greatest necessity. They are essentially preoccupied by and deal imaginatively with -- birth, sex, death, and the search for God (Brakhage & Sitney, 1963).

Ambos focalizan su trabajo en esos aspectos que les generan una inquietud y un malestar personal, que los agitan y que los ponen en movimiento para así reflexionar a través de su propia percepción sobre ellos.

What is a birth? A birth of a human baby can mean so many different things to so many people, because of the power of the mind to speculate, to fantasize, to project onto another, and therefore to create metaphors. That's a very fundamental pattern in the human mind; it's been there for millenia. You can see it in operation in the paleolithic age on the walls of Lascaux. It's something that we just do as human beings, and it's a beautiful, beautiful thing. That meaning is relative, an active agent that gives life to objects, is the essence of their existence as living things (Viola, 1998, p.178).

I've been asked for years, 'Why don't you make a home movie of your children? Actually, I've taken a lot of pictures of the children, of Jane and our life, and of places we've moved to, you know: Home movies, in a very simple sense... like recording something. I had always done this; but I had never edited any of the material. People kept asking, 'Why don't you make a film out of this material? It seemed to me like a challenge; but I was also concerned that I not make something of engagement, and that the source material or records be transformed into a work of art, if possible (Brakhage & Sitney, 1963).

Como veremos a continuación, una parte importante de sus obras está construida a partir de filmaciones de sus propias experiencias.

Stan Brakhage hace una inclusión en el tema del nacimiento en varias de sus piezas: *Window Water Baby Moving*, *Thigh Line Lyre Triangular*, *Dog Star Man* y *Scenes from under Childhood*, aunque tan solo en las tres primeras se observa un parto de forma explícita. Las *home movies* realizadas por Brakhage son un punto clave para observar los temas que le preocupaban; pero no hay que quedarse solo con el motivo trabajado, sino que su experimentación abre el camino a otras formas de percepción y pensamiento. Si en *Window Water Baby Moving* se aproxima más a un registro puramente documental en el que muestra el nacimiento a través de un paralelismo con el nacimiento mitológico de Venus, en las obras siguientes opta por adentrarse cada vez más en la exploración de su percepción, tal y como sucederá en *Thigh Line Lyre Triangular* y *Dog Star Man*. En los dos primeros casos, se trata de piezas cortas que giran entorno este motivo. En cambio, en *Dog Star Man* pasa a formar parte de un todo mucho más complejo, dentro del cual abordará el rostro del bebé en *Part II*, y el parto en *Part IV*. En medio del proceso de edición de *Dog Star Man*, Brakhage (Brakhage & Sitney, 1963) explica el origen y la forma de nacimiento del material con el cual trabaja:

I began to feel that all history, all life, all that I would have as material with which to work, would have to come from the inside of me out rather than as some form imposed from the outside in. I had the concept of everything radiating out of me, and that the more personal or egocentric I would become, the deeper I would reach and the more I could touch those universal concerns which would involve all man [...] I now feel that there is some other concrete center where love from one person to another meets; and that the more total view arises from there... [...] Now the films are being struck off, not in the gesture, but in the very real action of moving out. Where I take action strongest and

most immediately is in reaching through the power of all that love toward my wife, (and she toward me) and somewhere where those actions meet and cross, and bring forth children and films and inspire concerns with plants and rocks and all sights seen, a new center, composed of action, is made.

Bill Viola, por su parte, hace converger en *The Passing* imágenes que grabó del nacimiento de su hijo, junto con las de la muerte de su madre o aquellas que registró en el desierto de Atacama.

Viola make works (not all of his works, but some) that draw upon his own life for their material. Sometimes this is autobiographical in a fairly straightforward sense; at other times, Viola distorts the living of his life in order to shape it into material of which art can be made (Cubitt, p.113).

El nacimiento, la muerte y el video serán temas recurrentes en sus reflexiones:

Finitude is really the essence of what being alive is all about. A baby is born, and immediately mortality has been created before your eyes. The desires of two individuals become coalesced into this physical being, who's created as a kind of condensation of possibilities into a singularity, into a thing (Viola, 1998, p.180).

Por otro lado, en “Video Black – The Mortality of the Image” intenta mostrar como las imágenes -en el momento en que escribe el artículo- son mortales, finitas, ya que han tenido un nacimiento y una muerte. Y, complementando a dicho texto:

As instruments of time, the materials of video, and by extension the moving image, have as a part of their nature this fragility of temporal existence. Images are born, they are created, they exist, and, in the flick of a switch, they die. Paintings in the halls of the museum in the middle of the night are still there, a farm of sleep, but in the room of the video projections there is nothing (Viola, 1998, p.278).

Todo este material con el que Bill Viola y Stan Brakhage construyen sus piezas tiene que ser moldeado, trabajado de manera que la obra resultante vaya más allá de lo que la cámara ha captado para mostrar, al fin, la realidad desde su propia percepción. El nacimiento y la muerte serán algunos de los motivos centrales de sus obras, en las cuales experimentarán siempre con las posibilidades del medio -ya sea el fílmico o el video-.

En las películas que hemos abordado, el motivo del parto aparece a menudo relacionado con el del la muerte; los textos de Stan Brakhage y Bill Viola evidenciaban como, en sus reflexiones acerca del cine y de la vida, estos motivos eran un centro gravitacional de gran importancia. Además de ellos, otros cineastas Naomi Kawase, Robert Kramer, Jack Chambers, Johan van der Keuken y Artavadz Pelechian también lo han trabajado. Todos ellos -a lo largo de sus respectivas filmografías- abordarán el nacimiento y la muerte, introduciendo y partiendo en muchos casos de su propia experiencia personal. Obras a partir y sobre la vida y los polos que la limitan - el nacimiento y la muerte .

## A MODO DE CONCLUSIÓN

- ¿Lo viste todo bien, en colores?

Jose Luis Borges, *El Aleph*

Hemos iniciado el recorrido en torno el parto en las obras cinematográficas a partir de dos verbos ver y mirar ; de un fragmento de Joyce y de otro de Borges, gracias a los cuales hemos empezado a pensar acerca del acto de ver, de la inquietud de mirar unas determinadas imágenes y, sobre todo, de lo que implica que lo que se mire devuelva una mirada.

En la primera parte hemos trabajado esas imágenes del parto, las cuales habían sido originadas a través del encuentro entre cineasta y un sujeto en cuyo cuerpo acontecía el parto. Pero no se trata tan solo de una relación entre el sujeto que filma y el sujeto que es filmado, sino que hemos visto como entre ellos se introducía un tercer elemento la cámara . Gran parte de las cuestiones planteadas a lo largo de esta primera parte texto han girado entorno las relaciones entre estos personajes. Veámoslo a continuación:

En primer lugar, el vínculo entre el cineasta y su herramienta de trabajo: la cámara. Estas, con el paso de los años, han ido ganando en ligereza, facilitando así el registro de otros temas y motivos visuales. A su vez, esto ha influido en la forma como el cineasta se ha podido aproximar a la realidad: del movimiento que debía surgir de todo su cuerpo a la manipulación a través de una sola mano.

A partir de la relación entre el cineasta y el sujeto (Otro) a quien filma hemos planteado como el acto de ver implica una responsabilidad con aquello que es mirado, y ser filmado supone aceptar exponerse ante la cámara y el Otro. Esta exposición al Otro hemos visto que pasaba, en primer lugar, por el rostro, al cual el cineasta accedía a través del primer plano. Esa aproximación en algunos casos ha hecho emerger tensiones entre ambos cuerpos, sobre todo en aquellas piezas de carácter autobiográfico en las cuales el cineasta tenía una implicación emocional para con la persona filmada. Más allá del rostro, la exposición del Otro en el momento del parto conllevaba el acceso al resto del cuerpo, la visión de la piel y de su interior. Una apertura en sus más amplios sentidos: del cuerpo, del yo ante el Otro, ante los acontecimientos de la realidad y ante la filmación. ¿Pero qué sucedía realmente al intentar acceder al interior del cuerpo? Que algunas de las imágenes generadas transgredían el propio límite de la representación, de lo que para una sociedad puede ser tolerable en un momento determinado.

Más allá de las ya expuestas, ha habido un gran número de cuestiones desplegadas en esta parte, ya que el parto ha convocado muchos motivos que dialogan entre sí, y que a su vez pueden ser afrontados desde ángulos muy diversos a la vez que complementarios.

En la segunda parte, en cambio, el recorrido realizado por la obra de los cineastas y por la forma como ellos han trabajado el tema nos ha conducido a reflexionar desde dos lugares: desde los motivos visuales y desde la autobiografía o autorretrato.

En primer lugar, a lo largo de la primera parte hemos visto como el parto es mucho más que un motivo visual, que desborda al motivo por la magnitud de todo lo que en él se convoca. A su vez, habría que distinguirlo del nacimiento. Una de las diferencias principales entre ambos es el universo simbólico que convoca cada uno de ellos: en el primero, en la expulsión del bebé, la dimensión de lo corporal, de lo carnal, remite a una serie de imágenes vinculadas en gran parte con la violencia sobre el cuerpo, con la apertura tal y como la presentaba Didi-Huberman, con la presentación de lo abyecto. En cambio, cuando se pasa a hablar del nacimiento estas mismas imágenes cobran un calidad simbólica mucho más amable vinculada con el comienzo, el cambio, la apertura -no del cuerpo, sino hacia el futuro y hacia el otro-, la felicidad, etc. Se trata de dos dimensiones que los cineastas pueden emplazar en una misma filmación o no. Por ejemplo, *The Hart of London* se vería reducida al parto, *Life* al nacimiento y *Tarachime* convocaría a ambos.

Los cineastas que hemos visto no volvían reiteradamente sobre el parto, sino sobre el nacimiento. El ejemplo más evidente lo tenemos con Johan Van der Keuken, pero sucede lo mismo con Naomi Kawase o Bill Viola. Brakhage, como excepción, no muestra un predominio claro por uno de los aspectos. Pero... ¿por qué es relevante establecer esta distinción? Pensamos que por la relación, por el diálogo que establece este tema con el resto de la obra de los cineastas. Los autores trabajados que han vuelto sobre este en más de una ocasión se caracterizan por haber trabajado sus obras en tanto que autorretratos o relatos autobiográficos. Brakhage o Viola han reflexionado y publicado textos escritos donde expresan explícitamente la fuente de donde obtienen el material para construir sus cintas, a la vez que evidencian la importancia que tiene su propia percepción en todo este proceso; más allá de ellos, en la obra de Berliner y Barrero también se puede observar un origen similar.

Hemos visto como en las imágenes analizadas sobre el parto se convocan un gran número de cuestiones entorno la experiencia de la realidad en relación con el cine, el gesto de filmar, el cuerpo, la relación para con lo Real, y la figura del Otro. Por este motivo, más que proponer una clausura, un punto de recogimiento de todas ellas nos gustaría poner de relieve que, debido a la profundidad de niveles que recogen pueden ser abordadas desde lugares de acceso diferentes sin agotarse en el proceso. A la vez, que se deja abierto un posible diálogo entre el nacimiento y la muerte.

## REFERENCIAS

### Filmografía

- Barrero, J. (2013). *La jungla interior*. España: Eddie Saeta S.A.
- Berliner, A. (2006). *Wide Awake*. Estados Unidos: Experiments in Time, Light & Motion.
- Brakhage, S. (1959). *Window Water Baby Moving*. Estados Unidos: Stan Brakhage.
- Brakhage, S. (1961). *Thigh Line Lyre Triangular*. Estados Unidos: Stan Brakhage.
- Brakhage, S. (1964). *Dog Star Man*. Estados Unidos: Stan Brakhage.
- Chambers, J. (1970). *The Hart of London*. Canadá.
- Hara, K. (1974). *Gukushiteki erosu: Renka 1974 (Extreme Private Eros: Love Song 1974)*. Japón: Shisso Producton.
- Kawase, N. (2003). *Sharasojyu (Shara)*. Japón: RealProduct.
- Kawase, N. (2006). *Tarachime*. Japón: Kumie/ Arte France Cinéma.
- Kawase, N. (2010). *Genpin*. Japón: Kumie.
- Kramer, R. y Douglas, J. (1975). *Milestones*. Estados Unidos.
- Kramer, R. (1994). *Starting Place (Point de Départ)*. Francia: Les Films d'Ici.
- Pelechian, A. (1993). *Kyanq (Life)*. Armenia: Armenfilm Studios.
- Van der Keuken, J. (1991). *Face Value*. Holanda: Fonds voor de Nederlandse Film, Interkerkelijke Omroep Nederland, Le Sept.
- Viola, B. (1992). *The Passing*. Estados Unidos: Dis Voir.

### Filmografía complementaria

- Brakhage, S. (1970). *Scenes from under Childhood*. Estados Unidos: Stan Brakhage.
- Cassavetes, J. (1968). *Faces*. Estados Unidos: Continental.
- Dreyer, C-T. (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc*. Francia: Societé Generale de Films.
- Pelechian, A. (1994). *Verj (End)*. Armenia: Hayk Studio.
- Van der Keuken, J. (1972). *Dagboek (Diary)*. Holanda.
- Van der Keuken, J. (1974). *Les vacances du Cinéaste*. Francia, Holanda.
- Van der Keuken, J. (1996). *Amsterdam Global Village*. Holanda: Pieter van Huystee Film and Television.



## Bibliografía general

- Introducción aos clásicos do cinema experimental.* (1999). Santiago de Compostela.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Beauvais, Y., & Bouhours, J. (1995). *Le je filmé*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- Bergala, A. (1998). *Je est un film*. Saint-Sulpice-sur-Loire: ACOR, Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche.
- Borradori, G. (2003). Autoinmunidad: suicidios simbólicos y reales. In J. Habermas, J. Derrida & G. Borradori, *La filosofía en una época de terror: diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid: Taurus.
- Brenez, N. (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. París, Bruselas: De Boeck Université.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Clément, C. & Kristeva, J. (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Comolli, J. (2002). *Filmar para ver*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon, lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deville, V. (2014). *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada*. Madrid: Losada.
- Didi-Huberman, G. (2007). *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard.
- Dreyer, C. (1995). *Sobre el cine*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Eliade, M. (1972). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Epstein, J. (1957). *La esencia del cine*. Buenos Aires: Ediciones Galatea Nueva Visión.
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lévinas, E. (1977). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Levinas, E., & Nemo, P. (1988). *Ètica i infinit*. Barcelona: Barcelonesa d'Edicions.
- Lyotard, J-F. (1974). *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín Gutiérrez, G. (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B.
- Muguiro, C. (2006). *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*. Pamplona: Colección punto de vista. Festival Intl. de Cine Documental de Navarra
- Carney, R. (2004). *Cassavetes por Cassavetes*. Barcelona: Anagrama.

- Nancy, J. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena libros.
- Nancy, J. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. (2010). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.
- Odin, R. (1995). *Le film de famille*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Sitney, P. (2008). *Eyes upside down*. Oxford: Oxford University Press.
- Vernant, J. (1986). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.
- Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real*. Madrid: T & B.

## Bibliografía por autores

### **Berliner, Alan**

- Cuevas, E., Muguero, C., & Berliner, A. (2002). *El hombre sin la cámara*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

### **Brakhage, Stan**

- Brakhage, S. & Sitney, P. (1963). *Metaphors on vision*.
- Brakhage, S. (1972). *The Brakhage lectures*. Chicago: The GoldLion.
- Brakhage, S. (1982). *Brakhage scrapbook*. New York: Documentext.
- MacDonald, S. (2006). Stan Brakhage. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, 4, 36-122.
- Sitney, P. (2008). *Eyes upside down*. Oxford: Oxford University Press.
- Brakhage, S. (1972). *The Brakhage lectures: Georges Méliès, David Wark Griffith, Carl Theodore Dreyer, Sergei Eisenstein*. Chicago: The GoodLion.

### **Kawase, Naomi**

- Bullot, É. (2012). Elogio de Naomi Kawase. *Lectora*, 18, 153-162.
- López, J. (2008). *El cine en el umbral*. Madrid: T & B.

### **Kazuo, Hara**

- Hara, K. (2009). *Camera obtrusa*. New York, NY: Kaya Press
- Marc Nornes, A. (2003). Private Reality: Hara Kazuo's Films. In I. Margulies, *Rites of Realism* (pp. 144 - 163). Durham and London: Duke University Press.

### **Kramer, Robert**

Kramer, R., Eisenschitz, B., & Turigliatto, R. (2001). *Points de départ*. Aix-en-Provence: Institut de l'image.

Vatrican, V., Venail, C. (2011). *Trajets: à travers le cinéma de Robert Kramer*. Aix-en-Provence: Institut de l'Image.

### **Pelechian, Artavazd**

Becerra, S. & Fontanel, R. (2012). *Materia y cosmos*. Bogotá: Gerencia de Artes Audiovisuales, Cinemateca Distrital-Idartes.

FEMIS (1993). *Les mardis de la FEMIS. Confrontations avec Raymond Depardon, Daniel Humair, Emir Kusturica, Artavazd Pelechian, Claude Regy, Alain Rocca, Martin Scorsese*. Paris: FEMIS

MacDonald, S. (2006). Arthur Peleshian. *A Critical Cinema: Interviews With Independent Filmmakers*, 3, 93-103.

Mitry, J. (1993). *Symphonies fantastiques : films de Artavazdt Pelechian*.

### **Van der Keuken, Johan**

Van der Keuken, J. (1998). *Johan Van der Keuken. Aventures d'un regard*. Paris: Cahiers du cinéma.

Daudelin, R. (2006). *L'oeil au-dessus du puits. Deux conversations avec Johan van der Keuken*. Montréal: Les 400 coups

Ledo Andi6n, M. (2005). *Cine de fot6grafos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

### **Viola, Bill**

Bellour, R. & Viola, B. (1985). *An Interview with Bill Viola*. MIT Press.

Townsend, C., & Viola, B. (2004). *The art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson.

Utrera, F. (2011). *Viola on v6deo*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Viola, B. (1993). *M6s all6 de la mirada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sof6a.

Viola, B. (1998). *Reasons for knocking at an empty house*. London: Thames and Hudson.

Viola, B., Walsh, J., Sellars, P., & Belting, H. (2004). *Bill Viola. Las Pasiones*. Barcelona: Fundaci6n La Caixa.

VVAA. (1993). Bill Viola. *M6s all6 de la mirada (im6genes no vistas)*. Madrid: Centro de Arte Reina Sof6a.

## Artículos de revista

Egoyan, A. (1994). Le sourire d'Arshile. *Trafic*, 10, 107-111.

Lecarme, J. (2000). Cinéma et autobiographie. *Positif*, 470, 61-64.

Nysenholc, A. (1987). L'impossible autobiographie. *Revue Belge Du Cinéma*, 19, 3-40.

### **Brakhage, Stan**

Brenez, N. (2003). Dream Instruction. *Cahiers du Cinéma*, 578, 49.

Sitney, A. (2003). Jusqu'à son dernier souffle. *Cahiers du Cinéma*, 578, 50-51.

### **Kawase, Naomi**

Blouin, P. (2003). Parade. *Cahiers du Cinéma*, 580, 38-39.

Burdeau, E. (2004). Modernes solitudes. *Cahiers du Cinéma*, 590, 12-14.

Burdeau, E. (2004). Rencontre/ Naomi Kawase. *Cahiers du Cinéma*, 590, 23.

Thirion, A. (2004). Capitale fantôme. *Cahiers du Cinéma*, 590, 20-22.

### **Kazuo, Hara**

Du Mesnildot, S. (2015). Kazuo Hara, un cinéma du choc. *Cahiers du Cinéma*, 707, 51-52.

Nornes, M. (2002). The Postwar Documentary Trace: Groping in the Dark. *Positions: East Asia Culture Critique*, 10, 39-78.

### **Kramer, Robert**

Béghin, C. (2008). L'événement Milestones. *Cahiers du Cinéma*, 634, 32-33.

Neyrat, C. (2006). Un guerrier. *Cahiers Du Cinéma*, 610, 84-85.

Tessé, J. (2006). Entretien avec Keja Kramer. Fabrique du cinéma. *Cahiers du Cinéma*, 610, 81.

### **Pelechian, Artavazd**

Cazals, P. (2016). La galaxie Péléchian. *Cahiers du Cinéma*, 427, 97-98.

De Lucas, G. (2009). La materia del hombre. *Cahiers du Cinéma España*, 22, 15-16.

Pélechián, A. (1991-1992). La montage à contrepoint, ou la théorie de la distance. *Trafic*, 2, 90-104.

Pélechián, A. (1997). Le temps contre moi, mon cinéma contre le temps. *Positif*, 431, 46-47.

Richard, F. (1992). L'image démocratique. *Positif*, 382, 72-73.

Pigoullié, J. (1992). Pelechián: le montage-mouvement. *Cahiers du Cinéma*, 454, 30-37.

### **Van der Keuken, Johan**

Daney, S. & Fargier, J. (1978). Johan Van der Keuken, la radiation cruelle de ce qui est.

*Cahiers du Cinéma*, 290-291.

Daney, S. & Fargier, J. (1978). Entretien avec Johan van der Keuken. *Cahiers du Cinéma*, 289.

Delorme, S. (2008). Petit cinéma, petite magie. *Cahiers du Cinéma*, 632, 63-64.

Fargier, J. (1978). Sans images preconçues. *Cahiers Du Cinema*, 289.

Lounas, T. (1998). Les messagers de Johan van der Keuken. *Cahiers du Cinéma*, 530, 52-55.

Niney, F. (1993). Being there. *Cahiers du Cinéma*, 465, 77.

Toubiana, S. (1997). Le monde au fil de l'eau. 'Amsterdam Global Village' de Johan van der Keuken.

*Cahiers du Cinéma*, 517, 45-55.

Toubiana, S. (2001). La passion selon Johan. *Cahiers du Cinéma*, 554, 12-19.

Perret, J. (2005). Les moments du réel. *Cahiers du Cinéma*, 704, 84-85.

Van Der Keuken, J. (1979). Tribune. *Cahiers du Cinéma*, 296, 60-61.

Van Der Keuken, J. (1993). Le comment du monde. *Cahiers du Cinéma*, 465, 78-81.

Van Der Keuken, J. (2001). Le gilet rouge. *Cahiers du Cinéma*, 554, 20.

### **Viola, Bill**

Béghin, C. (2010). La voie vidéo. Entretien avec Bill Viola. *Cahiers Du Cinéma*, 665, 82-85.

Boyle, D. (1996). Post-traumatic shock: Bill Viola's recent work. *Feature*, 24 n°2, 9-11.

Cubitt, S. (1995). On Interpretation: Bill Viola's 'The Passing'. *Screen*, 36:2, 113-129.

Joyard, O. (2003). Mort d'un voyant. *Cahiers Du Cinéma*, 25, 48.

Massie, P. (1992). The Passing. *Scope Magazine*, 1, 58-59.

Viola, B. (2000). Le noir vidéo - mortalité de l'image. *Trafic*, 33, 63-72.

## Webgrafía

- Adalia, R. (2014). *La jungla interior. La intimidad como espectáculo. Transit: cine y otros desvíos*.  
From <http://cinentransit.com/la-jungla-interior/>
- Alarcón, S. (2014, February 14). Videoentrevista N°3. Atardecer en La jungla interior [Archivo de video]. From <https://vimeo.com/87687516>
- Baba, H. (2016). *Robert Kramer and the Jewish-German Question. Rouge*.  
From <http://www.rouge.com.au/9/kramer.html>
- Benavente, F. & Salvadó, G. (2010). *From Figure to Figural. Body and Incarnation in Contemporary Film*. From <https://www.researchgate.net/publication/273445982>
- Brenez, N. (2010). *El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine. Imagofagia. Revista de la asociación argentina de estudios y Cine y Audiovisual. Núm. 1*.  
From <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/7>
- ESPECIAL JACK CHAMBERS*. (2016). *Lumière*.  
From <http://elumiere.net/especiales/JackChambers/index.php>
- ESPECIAL ROBERT KRAMER*. (2016). *Lumière*.  
From <http://www.elumiere.net/especiales/kramer/index.php>
- Fernández, C. (2008). *Johan Van der Keuken. La imagen-cuerpo. Blogs&Docs*.  
From <http://www.blogsandocs.com/?p=87>
- Kawase, N. (2016). *Naomi KAWASE | KUMIE Inc*. From <http://www.kawasenaomi.com/kawase/en.html>
- López, J. (2009). *Extreme Private Eros: Love Song 1974. Blogs&Docs*.  
From <http://www.blogsandocs.com/?p=416>
- Medina, A. (2016). *Cofre Robert Kramer. Blogs&Docs*. From <http://www.blogsandocs.com/?p=585>
- Oroz, E. (2007). *Tarachime (Nacimiento/Madre). Blogs&Docs*. From <http://www.blogsandocs.com/?p=220>