

# VERDAD Y FICCIÓN EN EL CINE DE PETER KUBELKA

ALBERTE PAGÁN

**E**l propósito de las películas publicitarias es engañar, ya que por naturaleza la publicidad es mentira.

Peter Kubelka

## EN EL PRINCIPIO ERA LA PUBLICIDAD

En las últimas décadas del siglo pasado una serie de directores, de clara tendencia barroca o formal, fueron acusados de practicar una estética de anuncio publicitario o de vídeo musical. Muchos de ellos procedían del mundo de la publicidad, otros de las promociones musicales (que no dejan de ser publicidad), antes de ser engullidos por la industria cinematográfica. Pero enseguida se produjo el efecto contrario: reconocidos directores de cine fueron llamados por la industria publicitaria y musical para realizar anuncios. El trasvase de ideas entre uno y otro medio provocó una fructífera contaminación mutua.

La promoción musical, nacida con el vídeo, adquirió una impensable popularidad gracias a cadenas como MTV. Pero el viejo fantasma seguía presente: la "estética MTV", que a su vez acabó contaminando a la publicidad televisiva, continuaba siendo mal vista por la vieja guardia de la crítica cinematográfica; considerada vacía, efectista y en exceso formal, quizá apta para vídeos y publicidades pero no fácilmente adaptable a una película narrativa convencional. Quizá sea

aquí donde radique la, aparentemente, esencial diferencia entre los dos mundos: la publicidad no se siente obligada a ilustrar una narración, mientras el cine es, nos dicen, esencialmente narrativo; la publicidad es pura forma y el posible contenido (o el objetivo final: aumentar las ventas) no se transmite a través de un relato, sino por medio de la propia forma, sin intermediaciones narrativas, mientras que el cine narrativo, nos dicen, es mejor cuanto más la forma se ajuste al contenido, es decir, al relato.

Lo que no nos cuentan es que la esencia del cine no es, o no tiene por qué ser, narrativa. Desde sus mismos orígenes el cine ha buscado un modo de expresión propio, una estética no delegada de las otras artes. Si ha de imitar, o inspirarse en, otras artes, el cine debe mirarse en el espejo de la fotografía, su madre directa, o de la pintura, su abuela, porque con ambas comparte el carácter visual y compositivo, o en el de la música, pues con ella coincide en su esencia temporal. Pero nunca en la novela decimonónica o en el teatro, que le han robado el alma.

La publicidad y el cine son medios muy diferentes, pero no tanto; tienen muchos elementos en común, pero no los que habitualmente se piensan. El vídeo, con él la publicidad moderna, nació, como cien años antes el cine, con el dilema de imitar a su antecedente más inmediato, el propio ci-





Peter Kubelka

nematógrafo, o de buscar su propia idiosincrasia, su alma estilística, en su misma materialidad magnética. Muchos de los rasgos publicitarios más aparentes proceden en realidad del cine, pero no del convencional narrativo, sino del llamado experimental, muchas veces conscientemente, otras no tanto. De esta manera, ambos mundos, la publicidad y el cine experimental, entrecruzan sus caminos más a menudo de lo que imaginamos. Un claro ejemplo de esta deuda es el vídeo de R.E.M. *We All Go Back To Where We Belong* (2011), en el que vemos un sostenido primer plano del poeta John Giorno en blanco y negro, en claro homenaje al cine de Andy Warhol. Si Giorno es sobradamente conocido como protagonista de *Sleep* (1963), obra sin duda atractiva para un grupo que toma su nombre de una de las fases del sueño, las películas que realmente imita este vídeo son los *Screen Tests* (1964) en los que lo retrató Warhol (números 116 y 117 en la catalogación de Callie Angell). En cuanto a la publicidad televisiva, nos encontramos con anuncios como *Time Force: Ultimate Concept Watches* (visto en 2005) que imita sin complejos la película de James Whitney *Lapis* (1966), música clásica india incluida, o como *Honda. The Power of Dreams* (visto en 2004), que copia literalmente *Der Lauf der*



*Dinge* (Peter Fischli y David Weis, 1986), lo que le valió una acusación de plagio.

Si la estética publicitaria utiliza estilemas del cine experimental con fines espurios, es decir, no como expresión independiente, sino como vehículo comercial, si los vídeos musicales supeditan la imagen a la ilustración o acompañamiento de la canción de turno, entonces podríamos afirmar que el cine comercial pierde calidad por su excesiva dependencia de la narración. El cine convencional utiliza el arte cinematográfico aplicado al drama, convirtiéndose en mera ilustración de narraciones, de igual manera que cierta publicidad se reduce a cine experimental aplicado al mercado. No estamos ante el mundo del arte, sino en el mundo de las artes aplicadas. No podemos hablar de arte, sino de decoración. La subversión formal de la vanguardia pierde su fuerza cuando se aplica a la publicidad; el mercado fagocita y desvirtúa cualquier atisbo de inconformismo. La publicidad es el arma contrarrevolucionaria del capital.

Sólo cuando la publicidad trasciende sus orígenes comerciales, cuando se convierte en obra independiente, podemos empezar a hablar de creaciones artísticas. No olvidemos que auténticos clásicos como Len Lye o Norman McLaren realizaron algunas de sus mejores obras como anuncios para la oficina de correos británica. *Rhythm* (1957), del mismo Lye, promociona

una empresa automovilística. La obra de Peter Kubelka está íntimamente ligada a la publicidad. La publicidad es tan vieja como el cine: el primer anuncio de la historia del cine data de 1898: *Dewar's - It's Scotch*, de Edison. Si la publicidad bebe del cine experimental quizá sea porque este ya se había adentrado con anterioridad en el mundo de la publicidad, mucho antes de la televisión. Si las promociones musicales copian u homenajan el cine experimental es porque los primeros vídeos musicales los realizaron cineastas experimentales, en película de 16 mm, mucho antes de los tiempos de la MTV. Son vídeos musicales las piezas que Harry Smith sincroniza con música de Dizzy Gillespie (*Abstraction #2*) o de los Beatles (*Early Abstractions*); son vídeos musicales las películas de Bruce Conner con música de Ray Charles (*Cosmic Ray*) o Brian Eno y David Byrne (*America Is Waiting*), también lo es *All My Life* de Bruce Baillie, con la voz de Ella Fitzgerald.

Los buenos anuncios son los que consiguen trascender su origen. Desde una perspectiva comercial, un buen anuncio es el que consigue aumentar las ventas del producto anunciado (la publicidad es el alma y el arma del capitalismo, el consumo es el sustituto de la democracia); desde un punto de vista artístico, un buen anuncio es el que se promociona a sí mismo como obra de arte, haciéndonos olvidar la mercancía publicitada. En un mundo mercantilizado hasta la obscenidad, donde todo se compra y todo se vende, donde los nombres de los países se promocionan como "marcas", donde los estados funcionan como empresas, donde los equipos deportivos llevan nombres de bancos o de detergentes, donde es la propia marca la que se vende, independientemente del objeto que la acompaña, en un mundo así la única publicidad válida es aquella que se encuentra con el rechazo frontal del grupo empresarial contratante, aquella que provoca la indignación del mecenas de turno, aquella cuya forma consigue trascender el contenido (su objetivo, la venta). Sería una publicidad que se niega a sí misma como tal, un contrasentido, se dirá; una imposibilidad práctica, se dirá. Pero eso es, precisamente, el cine del artista austríaco Peter Kubelka.

## POESÍA Y VERDAD

A pesar de rechazar de plano el arte industrial (aquel "hecho para ser vendido" y que sigue "un procedimiento industrial de fabricación", en sus propias palabras), Kubelka siempre ha buscado patrocinador, mecenas o grupo empresarial para realizar su obra y al menos cuatro de sus siete películas son, o nacieron

como, encargos. Cualquiera lo diría, podríamos pensar, vista la radicalidad formal de sus propuestas y la escasez de su obra, que mal le podría proporcionar un medio de vida. Es su última película "metafórica", *Dichtung und Wahrheit (Poesía y verdad, 2003, 13', 35mm, color, muda)*, que *no* es un anuncio y *no* es un encargo, la que más obviamente nos recuerda la relación de su cine con la publicidad.

Después de 26 años de silencio, Kubelka sorprendió con una obra compuesta exclusivamente de descartes de anuncios, es decir, de material preexistente no filmado por el cineasta. No es esta la primera incursión de Kubelka en el llamado cine de metraje encontrado, pues ya su primera obra, *Mosaik im Vertrauen*, incluía extensas escenas de un noticiario, pero sí es la primera vez en la que la totalidad de la película se compone de material ajeno. Ya con anterioridad había realizado una película sin cámara, *Arnulf Rainer*, aunque desde un ángulo diametralmente opuesto: la ausencia de cualquier tipo de figuración en *Arnulf Rainer* contrasta fuertemente con las cargadas imágenes de *Dichtung und Wahrheit*.

La película está estructurada en 12 secuencias que ilustran nueve escenas básicas: un hombre se acicala delante de un escaparate, una mujer come un bombón, otra se gira hacia la cámara y sonríe (reaparecerá en la séptima secuencia, pero esta vez no nos mirará), un cubo de plástico azul se ilumina desde dentro, la mujer de la quinta secuencia posa ahora con su hija y la muñeca de esta mientras hablan y ríen, una mano le indica a un perro dónde tiene que rascar con la pata, la niña juega con la muñeca ante la presencia del perro, un plato de pasta ocupa la pantalla y, por último, la niña mece la cuna de la muñeca.

Son escenas que pertenecen a cuatro anuncios diferentes. Pero Kubelka es capaz de unificarlos en una narración simbólica: el acondicionador capilar levanta la autoestima del personaje masculino mientras la mujer se deja seducir oralmente por un bombón; el resultado socialmente previsto de tal encuentro es la familia (padre, madre e hija que, muñeca mediante, es educada para la maternidad) que necesita un hogar para el que hace falta un buen barniz, un perro y un generoso plato de pasta. El preocupante resultado de todas estas convenciones sociales y estéticas es la niña de la secuencia final que mece la cuna con una seriedad deshumanizada, ella misma convertida en marioneta.

Las mismas escenas, de gran belleza plástica, se repiten una y otra vez al interior de cada secuencia, algunas tres veces (el





*Dichtung und Wahrheit*

balde azul), otras hasta veinte veces (la modelo de la tercera secuencia engulle su bombón hasta la saciedad). Pero pronto nos damos cuenta de que no estamos ante un montaje en bucle (estilema característico del cine estructural, del que Kubelka es precursor), sino ante tomas diferentes en las que actores y actrices han de interpretar unas reacciones cuya naturalidad muere en la reiteración: la sonrisa cálida y maternal de una modelo (en la quinta secuencia), cuyo rostro se ilumina antes de levantar la vista para mirar a cámara, se transforma en horripilante mueca. La superficie lustrosa de la publicidad, la felicidad de las familias representadas y la perfección de los rostros esconden un mundo horrendo e inhumano que la película de Kubelka desvela. Es en la novena secuencia, la del perro, donde queda clara la diferencia de las tomas repetidas, pues en este caso no se repiten planos desde un mismo punto de vista sino media docena de tomas, con posiciones y encuadres diferentes, que sólo tienen en común la presencia del animal en la habitación.



*Dichtung und Wahrheit* toma su título del de la autobiografía de Goethe, el mismo al que la voz del cineasta menospreciaba en *Unsere Afrikareise* ("Goethe es imbécil", le oíamos decir). De hecho, *Unsere Afrikareise* anticipa a *Dichtung und Wahrheit* en su velada crítica social. Ambas rascan en la superficie de las imágenes que la burguesía occidental produce de sí misma hasta descubrir todo el horror que ocultan, la primera usando el sonido asincrónico y el montaje como herramienta, la última, por el contrario, prescindiendo de la locución para dejar a las imágenes huérfanas de sentido, desnudas y vulnerables, reales como nunca lo serán en una pantalla de televisión.

*Dichtung und Wahrheit* se puede traducir por "Poesía y verdad" pero también por "Ficción y verdad". Kubelka afirma no haber querido hacer una crítica de la publicidad o de la sociedad que la produce sino recopilar imágenes de la sociedad actual para que la arqueología del futuro pueda entendernos un poco mejor. Para eso, se sirvió de tomas publicitarias en las que se recogen gestos de actores y actrices antes y después de la actuación, como personas primero y como intérpretes después, reflejando su "verdad" antes de adentrarse en la "ficción". Es esa "verdad" previa a la representación la que quedará fosilizada para las futuras generaciones como elemento de estudio, contrarrestando los miles de horas de cine comercial que dan una imagen falsa de la sociedad. (La propia publicidad no es más que "exageradas representaciones de un falso paraíso", según Kubelka). Al mismo tiempo, la "verdad" del horror transmitido por la repetición de las imágenes, ya que no por las imágenes en sí, es una "verdad" formal. Si la representación (la narración) es "ficción", la forma (la repetición de las tomas y el silencio, en este caso, el montaje y la desincronización del sonido en *Unsere Afrikareise*) consiguen transmitir la "verdad" de las imágenes. En la ficción, sólo la forma es verdadera; la forma transmite verdades que el relato oculta.

En algunas filmografías, *Dichtung und Wahrheit* aparece datada entre 1996-2003, lo que indica la paciencia y meticulosidad con las que Kubelka realiza su obra. Pero ya en una entrevista de 1989 el cineasta aboga por la utilización didáctica de descartes de filmes publicitarios en los que se ve a actrices y actores tal y como son antes de volverse "artificiales" después de la palabra "acción". "Ese pedazo de película cortado y tirado constituye un momento de observación real del verdadero mundo en el que se ve a la gente tal y como es". Es decir, catorce años antes del estreno de *Dichtung und Wahrheit* la idea de la película ya estaba madurando en su cabeza.

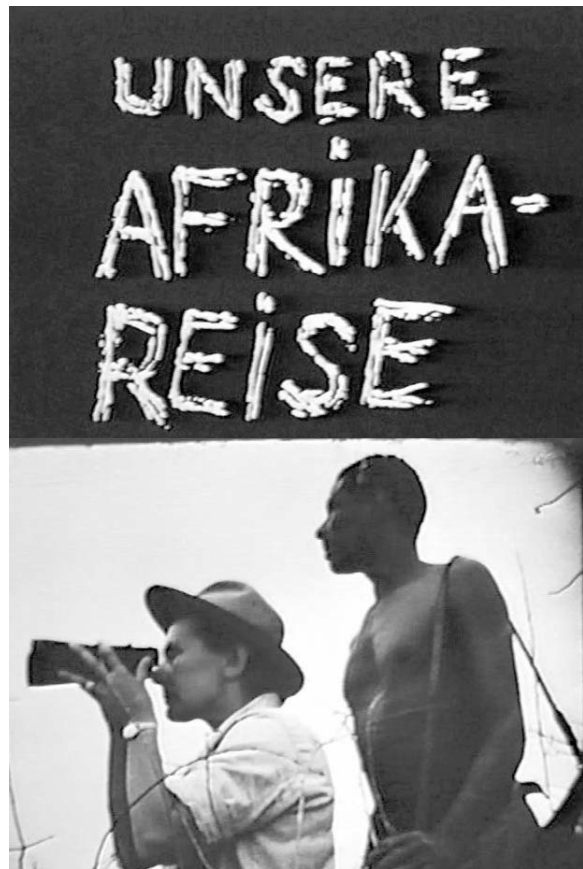
## EL VIAJE A ÁFRICA

Cinco años tardó Kubelka en montar los pocos minutos de *Unsere Afrikareise* (*Nuestro viaje a África*, 1966, 12', 16 mm, color), la película que más tiene en común con *Dichtung und Wahrheit*. Ambas utilizan imágenes con una gran carga social que permiten una lectura política o antropológica. Si la primera se puede interpretar como tratado etnográfico europeo, la segunda va más allá de la antropología cultural africana para convertirse en una imputación del colonialismo occidental. Después de unos inicios narrativos y de un terceto de películas métricas abstractas en las que el contenido visual apenas tenía peso o desaparecía por completo, resulta curioso que el cineasta haya acudido, en las dos películas citadas, a unas imágenes tan cargadas política y simbólicamente.

*Unsere Afrikareise* nació como encargo. Un grupo de la burguesía austríaca contrató a Kubelka para que registrase en película su viaje al Sudán (pasando por Yugoslavia y Egipto) y sus escenas de caza. No son viajeros, ni tan siquiera turistas: lo único que les interesa son los trofeos de caza y el "prestigio" asociado. Las relaciones entre la población africana y los intrusos europeos son tirantes (una imagen queda grabada en la retina: un cazador europeo apoya su rifle sobre el hombro de su ayudante africano, objetivizándolo) y esa tirantez se refleja en, y es potenciada por, el montaje intelectual, no narrativo, que Kubelka toma de Eisenstein. La utilización de sonido asincrónico, que yuxtapone abruptamente las conversaciones en alemán o las canciones en inglés con las imágenes africanas, subraya de igual modo la brecha entre uno y otro mundo. Como era de suponer el resultado final no gustó a la parte contratante y las relaciones entre los interesados, ya tensas durante el viaje, se deterioraron. El cineasta tuvo que devolver las tres horas de imágenes y las 14 de sonido no utilizadas y prometer que nunca proyectaría la película en la ciudad natal de sus "mecenas".

Es curioso el modo en que Kubelka siempre se mantiene en la cuerda floja en relación con sus patrocinadores. Hablemos de sus anuncios o de encargos como *Unsere Afrikareise*, son obras que no sólo no satisfacen a quienes las contratan, sino que consiguen indignarlos; son encargos y anuncios realizados en contra del contratante, pero que sin él, sin su dinero, no tendrían existencia. En *Unsere Afrikareise* el cineasta se permite incluso, como veremos, "insultar" al grupo de austríacos.

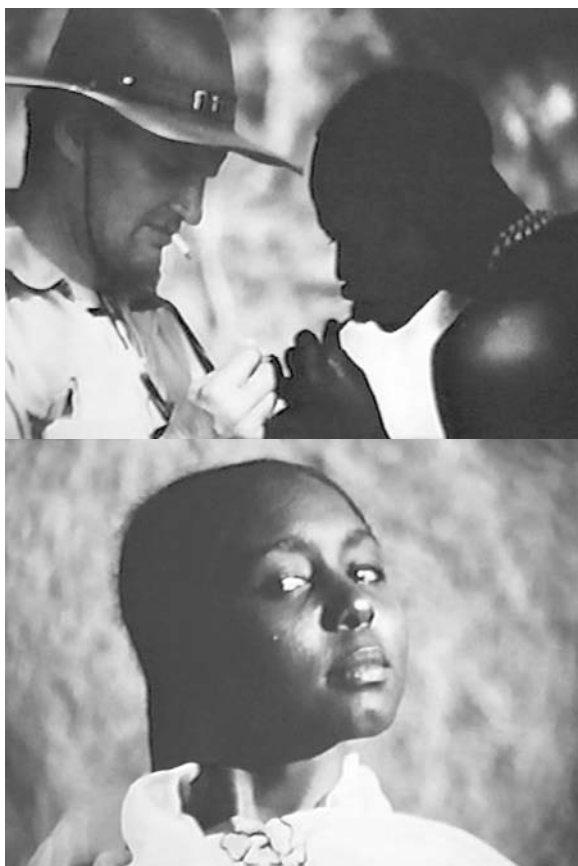
*Unsere Afrikareise* consta de 178 planos, de los cuales 71 recogen escenas de caza y pesca (incluyendo



*Unsere Afrikareise*

preparativos y panorámicas por la sabana): elefantes, cebras, antílopes, gacelas, leonas y liebres son abatidos y una jirafa es atrapada. (La mayor parte de los encuadres son estáticos, pero algunos barridos y saltos bruscos de la cámara, en la escena de caza de la jirafa, impiden identificar claramente los cortes, por lo que el número real de planos podría ser ligeramente superior). En otras escenas, vemos animales fuera de un contexto cinegético: una cobra, hombres montando a caballo y a camello, un colibrí revoloteando sobre una flor, cebúes siendo conducidos a un mercado, aves volando en formación... El resto de planos retrata al grupo de austríacos en situación de ocio: navegan por el Nilo, se bañan, comen o se relacionan (saludándose o posando para la cámara o, en el plano más integrador de la película, compartiendo el fuego del tabaco) con la población sudanesa; o a la población autóctona, bien desde un punto de vista sexista y etnocéntrico (imágenes "exóticas" y "pintorescas"), bien





*Unsere Afrikareise*

desde una perspectiva colonial: los sudaneses que mantienen relaciones con el grupo de cazadores lo hacen como súbditos o empleados de los que uno se puede burlar. Cuando vemos un primer plano de un hombre no podemos situarlo en relación con el grupo de europeos; pero cuando seis planos después reaparece manejando la barca en la que una de las europeas toma el sol entendemos su posición subordinada. Por mucho que Kubelka se pudiera sentir, como contratado, formando parte de este último grupo, su mirada, que es la que recoge las imágenes de la película, no deja de ser la de un europeo etnocéntrico en busca de "exotismo" (no en vano tituló la película "*Nuestro viaje a África*"): abundan los planos de mujeres desnudas, detalles de sus pechos y planos de torsos en los que la cabeza está ausente, como si lo importante no fuese la persona sino el hecho "chocante" de que vayan desnudos. El presunto machismo de estos planos queda en cierta medida contrarrestado por la



imagen final, en la que se nos muestra un hombre desnudo, aunque, de nuevo, lo único que vemos es su torso y su pene en posición central, no su "persona".

Algunas imágenes pertenecen a Egipto: ruinas al lado del río, estatuas, los colosos de Memnon, minaretes y una vista del Cairo desde la terraza de un hotel. Otras son breves apuntes líricos: reflejos en la superficie del río, chorro de agua, vuelo de un ave... Las mismas imágenes se reproducen una y otra vez, articulando la película. Pero la imagen que más se repite (hasta ocho veces) es el primer plano de una bailarina que gira el pescuezo lentamente con una media sonrisa, finalmente mirando a cámara. ¿Baila para los europeos? Si es así, lo hace con una dignidad que ni las risas (europeas) superpuestas ni el montaje comparativo con el pescuezo de una jirafa consigue menoscabar.

La banda sonora está compuesta por los diálogos y las cacofónicas carcajadas de los austríacos, algunas voces sudanesas y unas pocas canciones, además de una decena de disparos de rifle y diferentes sonidos animales. Algunas de las piezas musicales (todas grabadas durante el viaje, ya fuera en directo o de la radio) son sudanesas, una fue grabada durante una boda en Yugoslavia y la más recurrida es una versión de Frank Sinatra de *Around the World in 80 Days*, escrita por Adamson y Young en 1956. Es la banda sonora la que amplía y potencia el choque crítico de los planos, al romper la sincronía y, con ella, la naturalidad de las imágenes, multiplicando los significados. Los ejemplos abundan porque toda la película está meticulosamente montada para hacer chocar a las imágenes entre sí y al sonido con ellas.

Ya en el cuarto plano, Kubelka nos pone sobre aviso de sus intenciones: una pareja de austríacos toma el sol en la cubierta de un barco, la cámara hace una panorámica hacia la derecha por el resto de pasajeros hasta que el viento le vuela el sombrero a uno de ellos y justo en ese momento suena un disparo. En el plano siguiente, volvemos a la posición inicial de la toma con los dos austríacos, pero ahora el hombre está mirando por unos prismáticos. Sólo con estos dos planos y con el sonido de un disparo Kubelka introduce el tema de la caza de la manera más irónica y crítica: la caza del hombre por el hombre. Si en esta ocasión el montaje sonoro y visual no pasa de ser un chiste (pues tanto cazador como presa son europeos), con posterioridad los mismos elementos adquirirán connotaciones colonialistas. En el plano 127 dos austríacos están sentados junto a un río, una apuntando con su fusil y el otro mirando por sus binoculares. En el plano siguiente, cuando el torso de un sudanés

cruza la pantalla ante una cabaña, suena el disparo. La población africana se convierte metafóricamente en carne animal, en presa para la codicia occidental, como cuando Kubelka monta un plano de un pedazo de carne descuartizada a continuación de la imagen de las nalgas de una mujer o cuando unos pocos planos después de ver las nalgas de una jirafa se nos muestra a una joven caminando con los pechos al aire.

Fusil y prismáticos son elementos recurrentes en la película. Ya el primer plano nos muestra un cazador apuntando con el fusil (que acabará disparando muchos planos después). Los prismáticos ya aparecían en la primera película de Kubelka, como metonimia del acto de ver e, indirectamente, de filmar. Ambos, binoculares y fusil, son metáforas de la propia cámara de cine: el cazador apunta a la presa, el cineasta apunta y dispara al cazador. *Unsere Afrikareise* es el particular trofeo del safari de Kubelka.

En el plano más largo de la película (24 segundos), un cocodrilo herido chapotea violentamente en el agua. De nuevo, el cineasta crea una distancia con el hecho en sí al incorporar en la banda sonora los compases de un tango. ¿Trivialización de la muerte del animal o imagen de la falta de escrúpulos con la que los europeos diezman la fauna africana? En el plano 51, unos jóvenes sacan agua de una canoa con sonido aparentemente directo. Cuando poco después (plano 72) veamos y escuchemos un incendio en la sabana nos daremos cuenta de que se trata del mismo sonido. Retrospectivamente entenderemos el plano del agua como un ficticio e humorístico intento de apagar el fuego.

El cineasta monta el plano del pecho de una joven a continuación del de la desollada cabeza de un animal. En el diálogo se cuele la palabra "mangiare". El plano siguiente muestra a dos europeos comiendo de pie, en una mezcla de erotismo y antropofagia. En otras ocasiones, el ataque sexual se dirige hacia las mujeres blancas: en un plano ralentizado una europea desaparece tras la columna de un templo seguida por un hombre de turbante mientras suena un rebuzno (apunta Kubelka que el rebuzno es la manera que tiene el asno de expresar sus deseos sexuales). En el plano siguiente, vemos a un burro ante una pared, pero ahora no suena el rebuzno sino una pieza musical (grabada en un prostíbulo sudanés) que imita la cadencia del roznido. Cinco planos después, vemos a la europea en la barca con el barquero y la misma pieza musical vuelve a sonar, pero ahora ya somos capaces de identificarla con el ansia sexual del jumento. En su pretensión de neutralizar el creciente racismo de las imágenes sexuales (etnografía y racismo van



*Unsere Afrikareise*

demasiadas veces de la mano), Kubelka intenta volver las burlas contra sus compañeras de viaje, como en el caso comentado, o contra Europa en general. En este sentido, los tres últimos planos de la película son significativos: el torso de un hombre desnudo, con el pene al aire, se acerca a la cámara. Una voz en inglés, con acento africano, dice: "Me gustaría visitar vuestro país". En el plano siguiente, en silencio, vemos un paisaje nevado por el que se acerca una mujer. Finalmente, rematando la película, volvemos a ver al mismo hombre, ahora alejándose de la cámara, y la voz continúa: "...si tengo oportunidad".

Este hombre es un cazador (lleva lanzas y una pieza cobrada) que cierra el círculo temático de la obra (no olvidemos que su primer plano representaba a un cazador europeo). Pero no es un cazador depredador, sino de subsistencia. Está desnudo, lo que contrasta con el paisaje europeo nevado: las imá-





*Unsere Afrikareise*

genes hacen un comentario negativo sobre esas "posibilidades" con las que sueña el africano (no hace falta recordar que la voz es independiente de la imagen: no es necesariamente el hombre que vemos en la pantalla el que está hablando). El paisaje nevado fue rodado en Yugoslavia y es el único plano "europeo" de la obra. Curiosamente, en una película en la que no existe el silencio, carece de sonido. Si las voces y música occidental inundan las imágenes africanas, parece que el proceso inverso es inasumible: no podemos llenar de voces africanas las imágenes europeas. El hecho de que el hombre esté desnudo y que en el inserto europeo aparezca una mujer, por muy abrigada que esté y muy pequeña que se vea en el plano general, incide en el comentario que veníamos desarrollando sobre las relaciones entre mujeres europeas y hombres africanos.

Para que no queden dudas sobre las intenciones de Kubelka, después de mostrarnos a la mujer en la barca con el barquero (connotaciones eróticas subrayadas por la música), el cineasta inserta un plano de uno de los austríacos nadando con gafas de buceo y dos tubos de respiración asomando sobre su cabeza, como cuernos. La palabra "cornudo"



viene a la mente, quizá cogida por los pelos. Pero, después de dos planos, vemos a un cazador contemplando un incendio. La posición de la cámara hace coincidir dos enormes ramas con su cabeza, simulando inequívocamente una cornamenta de ciervo. A continuación, volvemos a ver al bañista con los dos tubos de respiración y, justo después, la imagen de dos minaretes gemelos. Creo que después de tal proliferación de "cuernos" la pequeña venganza del reportero de encargo queda meridianamente clara.

Por último, la canción *Around the World* da pie a alguna que otra ironía: cuando la leona herida mira miserablemente a cámara la voz de Sinatra canta: "...tú me mirarías y yo vería la sonrisa...". El mismo verso se repite sobre la imagen de una mujer con la cara tapada: "...la sonrisa en tu boca...". Una vez más, la fauna y la población africana (en concreto las mujeres) se funden y unifican como piezas de caza a cobrar.

Si *Dichtung und Wahrheit* comparte con *A Movie* (Bruce Conner, 1958) la utilización de material preexistente, es en realidad *Unsere Afrikareise* la película de Kubelka que más se acerca al espíritu, a la forma y al humor de la obra de Conner. Ambas incluyen iconografía etnográfica y utilizan el montaje, sea de imágenes propias o ajenas, como método para la crítica social, ilustrando de manera clara el poder significativo de los



empalmes. Recordemos una humorística y famosa secuencia de *A Movie*: un marinero mira por el periscopio de un submarino, una mujer posa en bikini, a continuación se lanza un torpedo y, por último, se nos muestra una explosión atómica. Las connotaciones sexuales del fragmento resultan obvias en su simpleza. Ese es el método utilizado por Kubelka en su película africana, aunque el austríaco cargue las tintas en su particular interpretación del colonialismo, como cuando empalma el ojo abierto de un elefante desollado a continuación del primer plano de un pecho de mujer, identificando ambas redondeces. El humor se ennegrece.

#### LAS CONSECUENCIAS DE LE MANS

Ya he mencionado la presencia de prismáticos, tanto en *Unsere Afrikareise* como en *Mosaik im Vertrauen* (*Mosaico en confianza*, 1955, 16', 35 mm, color y b/n), como metáfora de la visión y, por tanto, del cine. Más allá de eso, ambas películas comparten el montaje fragmentado y repetitivo y el uso expresionista del sonido desincronizado. El hecho de que una utilice imágenes documentales y la otra de ficción no diluye la gran similitud de estilo. La diferencia más obvia entre una y otra son los cuidados encuadres de *Mosaik im Vertrauen*, picados, contrapicados y fragmentados, tal vez responsabilidad del camarógrafo Ferry Radax (más conocido por su película surrealista *Sonne Halt!* [1959-62]).

*Mosaik im Vertrauen* es la película inaugural de la vanguardia austríaca, la sola obra de ficción de Kubelka y la única para la que existía un guion previo, necesario para la busca de una financiación que acabaría encontrando en organismos eclesiásticos (a través del sacerdote Rudolf Malik, acreditado como productor). De esta circunstancia procede también el título: "mosaico" refleja la estructura fragmentada del montaje y "confianza" alude al contenido narrativo del guion (cuya moraleja sería la necesidad de que las personas confíen unas en otras), adaptado a los intereses de los financiadores y en el que se cuenta la historia de un inmigrante que se enamora de la hija de un ferroviario que, a su vez, acepta los avances amorosos de un hombre rico y seductor. Si algo queda de esta sinopsis en el resultado final no será más que unos personajes planos, carentes de psicología, y unos breves y lacunares apuntes narrativos que mal pudieron satisfacer los intereses humanistas de los patrocinadores, a los que hubo que reembolsar el dinero invertido.

La película depende demasiado, sin embargo, de la dramaturgia, por muy surrealista o simbolista que esta sea. Una escena ilustra claramente esta dependencia: la cámara se desplaza a lo largo de la vía del tren, que vemos invertida; el cineasta inserta a continuación un plano del vagabundo agachado en medio de los raíles, con la cabeza entre las piernas (es decir, invertida), mirando la vía. Este plano "justifica" el anterior y nos obliga a interpretarlo como la mirada subjetiva del hombre (de ahí la inversión), como si a



*Mosaik im Vertrauen*



*Mosaik im Vertrauen*

Kubelka le faltase la suficiente confianza como para dejar que el cine hable por sí mismo, que los planos y el montaje se expresen sin ataduras narrativas. Demasiada "ficción" para tan poca "verdad".

*Mosaik im Vertrauen* consta de una centena de planos. Una quinta parte de ellos pertenecen a un noticiario de Gaumont Actualités titulado "La catastrophe des 24 heures du Mans", sobre el accidente ocurrido en el famoso circuito el 11 de junio de 1955 que dejó más de 80 personas muertas. Los sucesos de Le Mans quedaban muy próximos en el tiempo al estreno de *Mosaik im Vertrauen* en diciembre de ese mismo año y, de hecho, fueron simultáneos a la elaboración de la película, por lo que su significado debió de haber tenido un impacto brutal en el público de la época, así como en la interpretación de la película. Las imágenes de Gaumont se distribuyen a lo largo de toda la película. Su primera aparición viene a continuación de un contrapicado de un hombre, el chófer, simulando mirar por prismáticos (en realidad, no tiene nada en las manos): narrativamente es como si estuviese observando la carrera de Le Mans en directo, a pesar de que el título del noticiario rompe la ilusión realista y delata el carácter ajeno de las imágenes. Vol-



veremos a ver al mismo personaje observando la carrera desde su atalaya, primero, y en primer plano, con Michaela tras él, después: los binoculares no son sólo metáforas de la cámara sino, en

estos casos, del montaje, pues permiten el salto entre dos realidades y dos geografías dispares, entre ficción y documental. Este montaje paralelo se repetirá en varias ocasiones: por dos veces, Kubelka compara el avance de una locomotora con la carrera de coches; en otro momento, alterna tomas de la competición con el chófer conduciendo, mirando asombrado, saliendo del coche y abriéndole la puerta al personaje de Michaela.

Si el rifle y la caza son los elementos que constituyen el núcleo de *Unsere Afrikareise*, los vehículos en movimiento (trenes y automóviles) y los circuitos, carreteras y vías lo son de *Mosaik im Vertrauen*. La estación de tren, con sus edificios, cambios de vías y andenes, es uno de los lugares recurrentes. Junto con las fábricas, identificadas por sus altas chimeneas, indican una sociedad industrial que contrasta con la rural de la película africana. Otras localizaciones recurrentes son el tendedero de ropa, donde el vagabundo ayuda a la hija del ferroviario a recoger la ropa; un portal nocturno, ante el que el hombre del puro intenta seducir a la misma mujer; y el oscuro interior de un vagón abandonado donde el inmigrante recoge y tira leña por la ventana mientras se escuchan las ovaciones de una multitud. Este plano no se repite pero adquiere una presencia especial por ser, con un minuto de duración, el más largo de la película.

El tema de *Mosaik im Vertrauen* es la separación: el ferroviario echa al vagabundo ("Levántate y vete", le dice al principio, aunque en la segunda se-



Mosaik im Vertrauen

cuencia nocturna parecen querer reconciliarse alrededor de una fogata); el tendedero separa visual y compositivamente al vagabundo de la hija del ferroviario; igualmente, cuando el hombre del puro intenta aproximarse a la mujer, delante del portal, una tercera persona entra en cuadro y pasa entre ellos, separándolos, para entrar en el edificio. Por medio del montaje identificamos a la pareja del portal con la que forman el chófer y Michaela (también ellos separados en el interior del coche, uno delante, la otra atrás): cuando ella sale del vehículo ambos quedan de pie, sus cuerpos fragmentados por el encuadre, y a continuación vemos a la pareja del portal. El hecho de que una voz repita la misma palabra (*Verfall*, "Caerás") en ambos planos subraya su permutabilidad.

La narración transcurre durante dos períodos diurnos y dos nocturnos, con un amanecer final tras el cual Michaela, después de mirar a cámara en primer plano, se agarra el sombrero y se aleja en un coche descapotable. Ella y su chófer parecen no ser más que simples observadores de las escenas amorosas (y de las catastróficas). Una vez que se alejan de la cámara el relato (y la película) rematan. Pero la temporalidad no es lineal, sino repetitiva y cíclica: después de recogida la colada, tras un inserto del ferroviario levantando el puño en silencio (como ya había hecho antes, aquella vez con acompañamiento verbal), la cámara regresa al mismo tendedero y al mismo vagabundo que vuelve a ayudar a la joven a recoger la ropa, mientras en la banda sonora se repite un fragmento

del cuarto movimiento de la *Sinfonía del nuevo mundo* de Dvořák.

En el apartado visual, destacan dos secuencias de montaje rápido, que anticipan el cine "métrico" posterior de Kubelka, y cinco insertos a color, mudos, en los que vemos, por este orden, al hombre del puro colocando su pequeña radio bajo el brazo, un primer plano desenfocado de la mujer, los cuidadosos dedos de Michaela golpeando un neumático, la luna cruzando el cielo y, en el penúltimo plano, un amanecer. La primera sección "métrica" en realidad no es más que un picado acelerado de gente jugando al fútbol; pero el movimiento rápido de las bolas y de los jugadores produce el mismo efecto fugaz que el montaje de planos de unos pocos fotogramas de duración. La segunda sección tiene lugar entre el primero y el segundo inserto a color y consta de 50 empalmes comprimidos en 21 segundos. Son sólo seis las tomas que se montan en este concentrado fragmento; por orden de aparición: primer plano de la mujer (A), primer plano del hombre (B), dibujo esquemático de un norteamericano nativo disparando un arco (C), silueta de un pequeño invertebrado (D), el vagabundo con la cabeza entre las piernas mirando la vía del tren (E) y la filigrana que el protagonista pinta en los primeros planos de la película (F). Realmente, podemos considerar todos estos planos como breves insertos subliminales al interior de un único plano de la mujer, que a





*Mosaik im Vertrauen*

su vez delata un corte cuando cambia bruscamente la sonrisa que le dedica al hombre por una mirada baja y triste. El montaje resultante, que anticipa películas como *Adebar* y *Schwechater*, crea el ritmo siguiente: ABABABACABDABADACACAEABDEDADEDBDEDA-DAEDBDEDADEDBDAF, con una presencia creciente de los elementos subliminales. Simbólicamente, apoyados en la presencia fálica del puro y en la mirada y sonrisa de la mujer, podríamos interpretar este entrelazado de imágenes como un coito, real o deseado, posible o imaginado, entre los dos personajes; una cópula que no se describe en la "ficción" pero sí en la "verdad" de la forma.

El mismo estilo de montaje metonímico, aunque no "métrico" (es decir, no repetitivo), le sirve al cineasta para presentar a la pareja. Después de la escena del fútbolín, vemos un plano de detalle de una corbata, luego una mano sosteniendo un puro y una pequeña radio, a continuación un picado de los pies de un hombre y, finalmente, un picado de los pies de una mujer antes de presentarnos el rostro del hombre, fumando orgulloso el puro en contrapicado y dando inicio a la conversación. Un ruido de truenos acompaña la secuencia. Los planos de la corbata, impecablemente centrada, y de la mano sosteniendo el cigarro nos dicen más sobre el personaje que cualquier gesticulación seudopsicológica.

Los diálogos de la pareja del portal son sincrónicos, pero por

norma general las voces (en alemán, francés e italiano) vienen de un fuera de campo indefinido. El diálogo entre el ferroviario y su esposa tiene lugar mientras en la pantalla vemos varios primeros planos de una bombilla. Incluso cuando la voz es directa Kubelka inserta ruidos que desvirtúan el realismo de la escena (el presumido hombre del puro tiene que soportar estoicamente un ruido de cañerías que minan su fina estampa).

#### EL CINE MÉTRICO

Kubelka denomina "cine métrico" a aquel que se basa en el fotograma, no en el plano, como unidad de montaje, y que utiliza unos elementos constitutivos mínimos que repite basándose en una estructura predeterminada. Si en *Mosaik im Vertrauen* y en *Unsere Afrikareise* era el contenido de los planos el que dictaba el montaje, en sus películas métricas (*Adebar*, *Schwechater* y *Arnulf Rainer*) la imagen deja de ser significativa, directamente prescindible en el caso de *Arnulf Rainer*, y su función se limita a indicar el cambio de plano o el empalme. La métrica del montaje es más geométrica que aritmética y las películas, más espaciales que temporales, se asemejan a una escultura o una arquitectura. Las dos primeras películas nacen como anuncios publicitarios de la cafetería vienesa *Adebar* y de la cerveza *Schwechater*, la tercera es un encargo del pintor *Arnulf Rainer*, que deseaba un re-



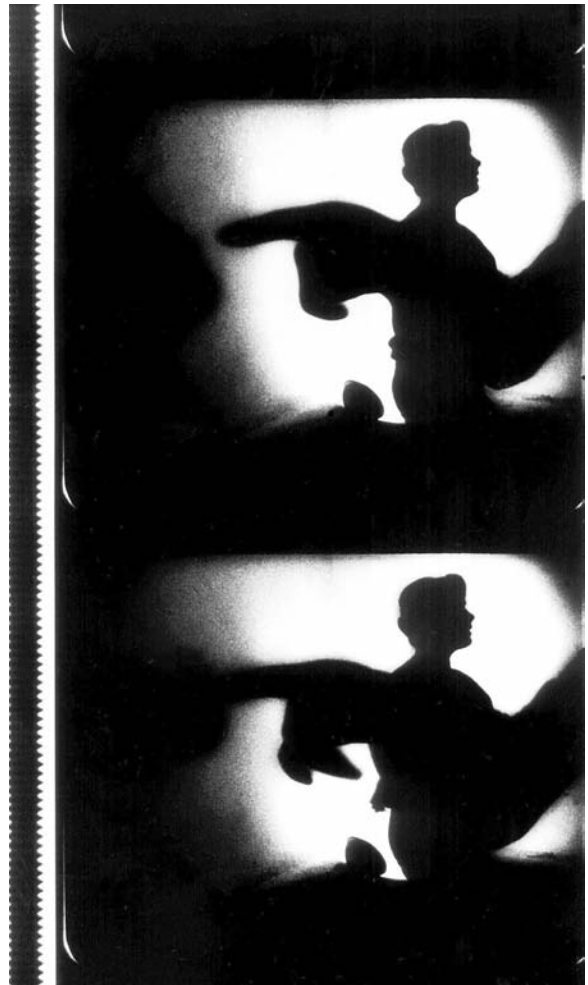
trato del artista en su taller. Del proyecto inicial, como veremos, sólo quedará el título. El intento de Kubelka de sobrevivir como realizador de publicidad en los años sesenta se verá abocado al fracaso.

(No deja de ser interesante constatar que el primer encuentro del niño Kubelka con el cine tuvo lugar durante la proyección de una película publicitaria sobre la preparación de una receta culinaria. Kubelka quedó fascinado no tanto por la película como por el juego de luces y sombras, por la sala oscura y por el atento público, aunque significativamente el evento unificaba en un solo proceso las dos pasiones del cineasta: el cine y la cocina).

Las figuras danzantes de *Adebar* (1957, 69", 35 mm, b/n) no tienen rasgos; son simples siluetas o manchas abstractas que no tienen mayor protagonismo gráfico que el fondo sobre el que se mueven; a base de repetirse se vuelven mecánicas, inhumanas, pétreas y espectrales (como los modelos de *Dichtung und Wahrheit*).

El soporte sonoro de *Adebar* es una frase musical baka de 26 fotogramas de duración que se repite constantemente y que Kubelka utiliza como medida para la composición de su anuncio. De esta manera, las ocho tomas de *Adebar* duran bien 26 fotogramas, bien su mitad, 13, bien el doble, 52. El contenido de las tomas es el siguiente: una pareja bailando, un brazo haciendo girar a una mujer, un grupo de piernas bailando, gente moviéndose con las manos en las caderas, y dos planos diferentes de parejas danzando. El primero y el último fotograma de cada plano puede aparecer congelado, constituyendo un plano independiente con una de las tres duraciones preestablecidas. En cada cambio de plano, la imagen se invierte, negativizándose o positivizándose según el caso.

Existen 64 cortes en la película, con las siguientes posibilidades combinatorias: en cuanto al contenido, hay ocho tomas diferentes de las que escoger; en cuanto a la forma, se pueden combinar imágenes en movimiento e imágenes congeladas (pudiendo elegir en este caso entre el primer fotograma y el último de cada toma); en cuanto al revelado tenemos imágenes en positivo y en negativo; según la duración tenemos las tres posibilidades mencionadas. *Adebar* consta de 16 secuencias de 104 fotogramas de longitud (cuatro veces la unidad métrica de la película). Exactamente la mitad de las secuencias están formadas por cuatro planos de igual longitud (26 fotogramas). Las ocho restantes constan de planos de diferentes longitudes (dentro de las tres posibilidades citadas). Si el elemento visual es sencillo, la estructura es suficientemente compleja como para no ser



*Adebar*

apreciada en la pantalla, de ahí que Kubelka abogue por la repetición de la proyección en cada pase. El montaje no agota todas las posibilidades combinatorias, pero sí equilibra la composición, de manera que cualquier punto de la pantalla recibe la misma cantidad de luz y de oscuridad durante la proyección.

El fuerte contraste entre figuras y fondo imita el contraste entre el ritmo y la danza por un lado, tan esencialmente humanos, y la deshumanización de los personajes por el otro. *Adebar*, reducida a fondo blanco y figuras negras (o al revés cuando la imagen se negativiza), prefigura la radicalidad de *Arnulf Rainer*.

En el segundo anuncio kubelkiano, *Schwechater* (1958, 1', 35 mm, color y b/n), el número de tomas se reduce a cuatro, pero la





Schwechater

composición se complica con respecto a *Adebar*. Los cuatro planos representan: detalle de espuma de cerveza; mujer que bebe y mano que agarra un vaso en primer plano; grupo de personas en la mesa de un restaurante; y perfil de mujer bebiendo junto a un hombre. Aquí la unidad temporal no son los 26 fotogramas de la película anterior, sino el fotograma en sí, por lo que no existen secuencias que se repitan, sino que hay 1.440 unidades diferentes, coincidentes con el número de fotogramas (lo que constituye un minuto exacto de duración; tanto la duración como el título

como la figuración están impuestos por la fábrica de cervezas patrocinadora). El aspecto visual viene marcado por dos series de "ondas", una roja, la otra negra, y por la negativización o positivización de las



imágenes. El color rojo tiñe 443 fotogramas, tanto figurativos como "negros". La ausencia de imagen, fotograma negro, que a su vez es susceptible de teñirse de rojo, abarca la mitad de la película, 720 fotogramas. La negativización permite ocho combinaciones posibles de los cuatro planos figurativos o dieciséis si tenemos en cuenta la posibilidad de que el filtro rojo tiña cada uno de ellos. Otros elementos compositivos son el número de fotogramas que puede durar cada plano, el orden de aparición y, por último, pero sin agotar el número de factores, el sonido.

El filtro rojo (también, indirectamente, impuesto por los patrocinadores, que querían una película a color) tiñe 14 grupos de 30 fotogramas (además del título final, de igual duración) separados entre sí por secciones de película no teñida cuya longitud decrece de 110 a 10 fotogramas, por lo que la presencia del color rojo se va imponiendo progresivamente. Esta primera "onda" de influencia es la dominante, pues se aplica a esos grupos de 30 fotogramas independientemente de su tipo (figurativo o no, negativo o positivo). Si la nitidez de las imágenes en blanco y negro no es perfecta, el color rojo convierte a la imagen en un juego de manchas casi abstractas que recuerdan las de *Adebar*.

La segunda onda en orden de importancia es sonora y tiene un comportamiento paralelo al de la onda roja. Un sonido grave continuo cubre todas las secciones rojas. A él se superponen unas notas agudas breves que varían en número de 0 a 3. En la primera de las 14 secciones teñidas escuchamos dos notas agudas seguidas; en la siguiente, 3; y en las siguientes, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 2, 1, 0, 1, 2 y 3. Los sonidos están separados por intervalos de silencio cada vez menores. En el último plano (sección de 30 fotogramas teñidos de rojo, excepcionalmente no separada de la anterior por fotogramas en blanco y negro, en la que se ve el logotipo de la marca de cerveza), la nota aguda se sostiene durante toda su duración sin acompañamiento del zumbido grave.

El siguiente elemento estructurante es la "onda de negros". Recordemos que la mitad de la obra está constituida por celuloide negro (teñido o no de rojo). Kubelka utiliza la imagen negra no como transición sino como elemento de igual valor compositivo que los planos figurativos, siguiendo una partitura férreamente establecida. Debido a esta desjerarquización entre figuración y colas negras, así como a la utilización formal del sonido, *Schwechater* prefigura el radicalismo formal de *Arnulf Rainer*. Los fotogramas figurativos y los negros se distribuyen en paralelo de acuerdo con el siguiente esquema: 1 fotograma figu-



Schwechater

rativo va seguido de 1 fotograma negro, 2 figurativos de 2 negros, 4 de 4, 8 de 8, 16 de 16 y 32 de 32. A partir de aquí la frecuencia desciende a 16, 8, 4, 2 y 1 para volver a ascender, constituyendo una auténtica "onda" que se repetirá hasta 8 veces. La película comienza y termina a media onda, es decir, con segmentos de 16 fotogramas. Esta onda negra está subordinada a la roja, pues los planos negros dejan de serlo cuando adquieren esa tonalidad.

La secuencialización de cada fotograma se articula con ciertas normas rítmicas internas. *Schwechater* es una compleja obra polifónica en la que las diferentes voces (el filtro rojo, el plano negro, el zumbido grave, las notas agudas, la negativización) se entrecruzan en perfecta armonía. *Schwechater* es una metáfora de la naturaleza, aparentemente informe (vista en la sala de proyección) y, sin embargo, estudiada en el laboratorio-moviola, producto de una serie de leyes y una infinidad de influencias que la hacen crecer ineludiblemente de una manera dada, como el fuego, como los movimientos del agua o de las nubes. El cine estructuralista, a pesar de las semejanzas con el cine métrico de Kubelka, "explica" donde el austríaco "crea". El cine estructuralista intentaba descifrar la realidad, el de Kubelka la reproduce. El placer del visionado de las películas estructuralistas se basa en la apreciación de su composición. La belleza del cine de Kubelka radica en su forma "orgánica", como la de una manzana o un cristal. Sólo en la moviola llegaremos a entender su estructura y las leyes que la han produ-

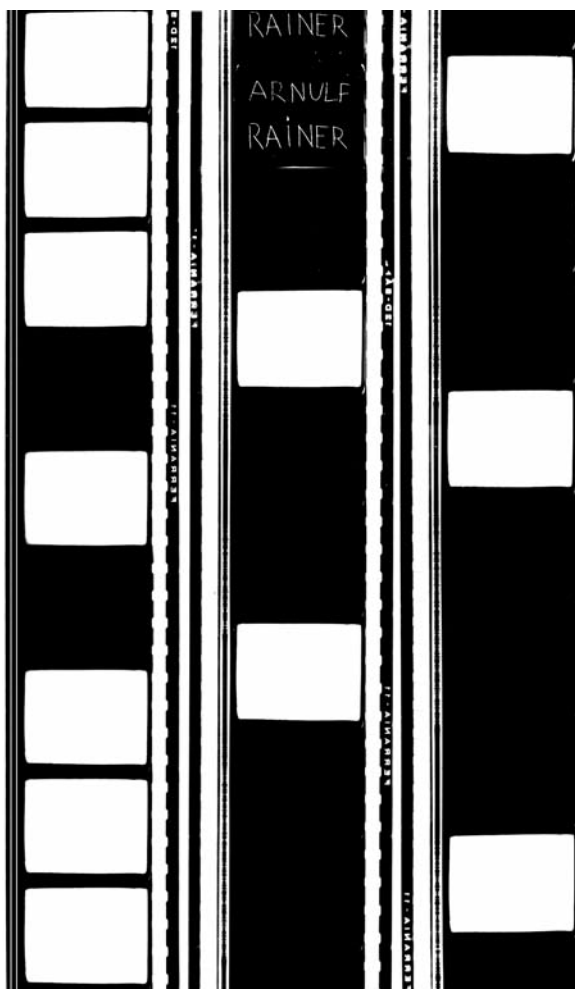
cido; pero son leyes que intuimos y cuyo resultado apreciamos en la pantalla.

Desde *Adebar* hasta *Arnulf Rainer* (1960, 6'24", 35 mm, b/n) se produce una depuración de elementos constitutivos que, sin embargo, esconden, estructuralmente, una progresiva complejidad generativa. Es decir, la ausencia de figuración de *Arnulf Rainer* conlleva una mayor riqueza estructural.

La película toma el nombre del artista vienés que la había subvencionado. *Arnulf Rainer* nació como encargo del pintor, como publicidad de su obra, pero pronto Kubelka perdió interés por el proyecto. Tendrán que pasar 17 años para que cineasta y pintor coincidan en una nueva película, *Pause!*, en la que por fin Rainer aparece retratado físicamente.

*Arnulf Rainer* se compone únicamente de luz y oscuridad (película transparente y película negra), de sonido y silencio. Pero no nos dejemos engañar, porque no estamos ante una obra minimalista. Si bien es cierto que los elementos utilizados son mínimos (luz y sonido y su ausencia), su distribución a lo largo de la película sigue un complejísimo esquema matemático imposible de apreciar en la pantalla. Al igual que un recargado dibujo compuesto de una sola línea de lápiz negro sobre papel blanco, *Arnulf Rainer* se convierte en una película barroca por lo elaborado de su estructura. Lo que en una proyección normal apreciamos es una serie arrítmica de luz y oscuridad y de





Arnulf Rainer

ruido blanco y silencio. Si la luz blanca engloba todo el espectro lumínico, de igual manera el ruido blanco incluye todas las frecuencias sonoras. Si acudimos a la "partitura" de Kubelka (que permitiría reconstruir exactamente la película en caso de destrucción) descubriremos que se compone de 16 secciones de 576 fotogramas de longitud (24 segundos de duración) cada una; cada sección se compone de "frases" de 288, 192, 144, 96, 72, 48, 36, 24, 18, 16, 12, 9, 8, 6, 4 y 2 fotogramas, pero nunca de todas. Estas duraciones son submúltiplos de 576 y dentro de cada sección las frases aparecen en orden decreciente (por lo que percibimos una aceleración en la pantalla) excepto en una, la sexta, que consta de 24 segundos de silencio y de oscuridad. Algunas frases se com-



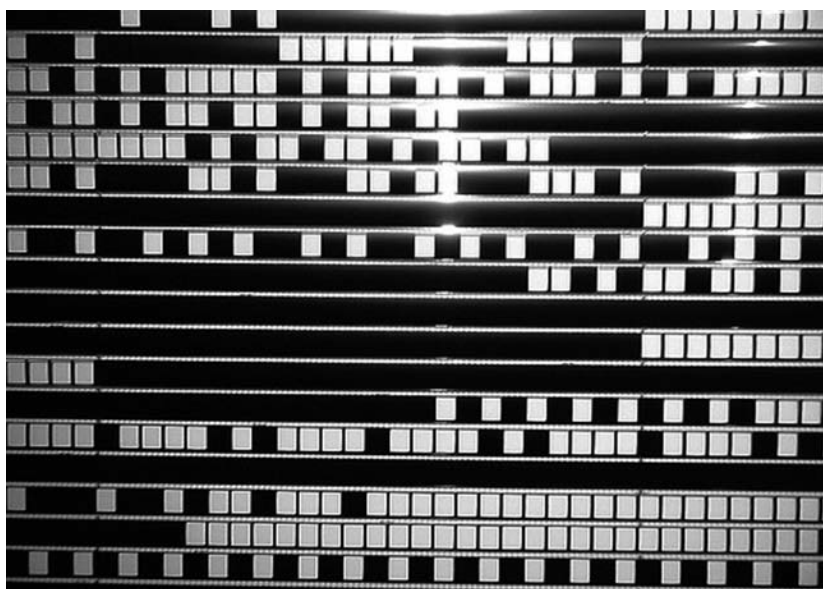
binan con el sonido en su totalidad, otras carecen de él. La banda sonora sigue un esquema semejante al de la luz, multiplicando las posibilidades combinatorias.

En esta película, Kubelka destruye tanto el concepto de plano como el de movimiento en el cine. Para él, la esencia del cine, la razón de su poder de significación, está en el choque entre fotogramas y no entre planos. Para él, lo que normalmente consideramos plano no es más que una serie de fotogramas con "articulación" débil, es decir, la colisión o diferencia entre cada uno de ellos es mínima y de ahí la ilusión de movimiento. Pero el cine no es movimiento, sino la sucesión de imágenes fijas (aunque lo de "imágenes" también habría que matizarlo en el caso de *Arnulf Rainer*). La diferencia entre dos fotogramas de una misma toma y dos de dos tomas diferentes es que entre estos últimos se produce una colisión mayor. Es una cuestión de grado.

Para la construcción de sus películas métricas Kubelka utiliza medidas (fotograma a fotograma) que buscan la armonía, como en la arquitectura o en la música. La estructuración matemática de sus partituras cinematográficas es análoga a las musicales. No es que cada fotograma represente una nota, sino cada sección temporal (de 26, 13 o 52 fotogramas, por ejemplo). La armonía, por lo tanto, se sale del fotograma como medida.

*Arnulf Rainer* es la primera película que prescinde totalmente de cualquier representación (sea figurativa o abstracta), pero no es la primera que prescinde de la imagen. Existe una larga tradición de cine sin imágenes, de películas que sólo utilizan la luz y la oscuridad, el blanco y el negro, y que nacen de *Rhythmus 21* (Hans Richter, 1921), cuyas formas cuadrangulares son una extensión de los bordes de la pantalla. En 1952, Guy Debord realiza su primera película, *Hurléments en faveur de Sade*, prescindiendo completamente de la imagen a lo largo de sus 64 minutos. ("Y aquí el espectador, privado de todo, será también privado de imágenes", repetirá el francés en *In girum imus nocte et consumimur igni* [1978]). Pero su película no es del todo abstracta porque, a diferencia de Kubelka, mantiene un elemento fuertemente significativo: la voz humana. La locución surge con la pantalla en blanco y se vuelve silencio con la pantalla negra, un silencio y una oscuridad que se mantienen constantes en los últimos 24 minutos de película. Todas estas propuestas remiten ineludiblemente a las pinturas suprematistas de Kazimir Malevich, a su *Cuadrado negro sobre blanco* o a sus pinturas *Blanco sobre blanco*, en las que prescinde de pigmentos de igual manera que una pantalla





Arnulf Rainer

blanca puede prescindir de la película: con la luz del proyector es suficiente.

*Arnulf Rainer* mal puede juzgarse abstracta porque no hay ningún elemento que se pueda considerar "abstraído" (a menos que nos dejemos llevar por una interpretación metafórica: el día y la noche, truenos y rayos...). Como acabo de apuntar, se podría "proyectar" sin utilizar película: la luz del proyector y su obstrucción podrían cumplir la misma función. De hecho, la película es perfectamente asimilable con los ojos cerrados. Si la teoría del cine métrico rompe con el concepto de plano, la no figuración de *Arnulf Rainer* permite la proyección desenfocada (como aconsejaba su autor en un principio), anulando así un elemento tan básico como son los cuatro límites de la pantalla, algo que hará más claramente *Line Describing a Cone* (Anthony McCall, 1973) al situar al público de espaldas al lienzo para observar directamente la luz que sale del proyector. Pero este desenfoco también tendría consecuencias sobre nuestra interpretación de la película como obra materialista, pues anularía, junto con la pantalla, las rascaduras y rayones y motas de polvo (elementos estéticos recurrentes en el cine material-estructuralista) que se han ido depositando sobre el celuloide a lo largo de su vida útil.

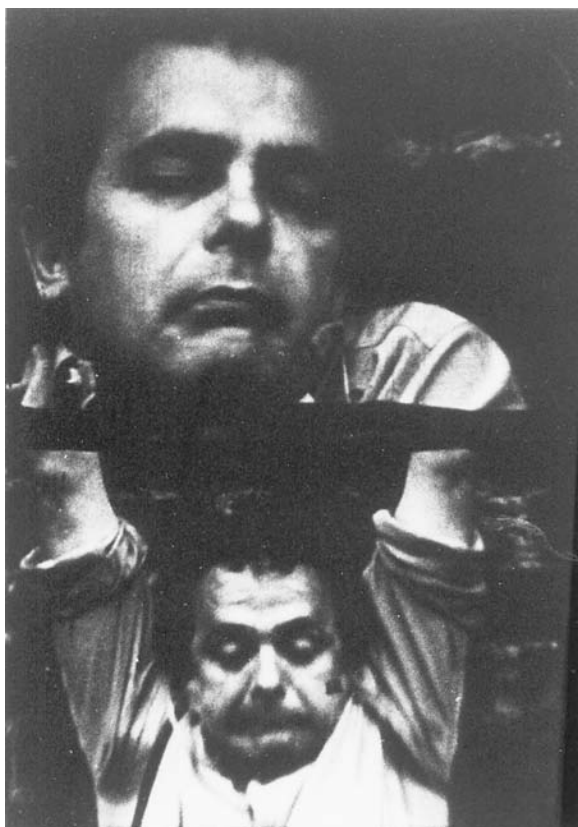
Tony Conrad realizó *The Flicker* en 1966 utilizando los mismos elementos: luz y oscuridad. Pero donde *The Flicker* es puramente sensorial y se adentra en el mundo de las ilusiones ópticas (siendo en ese sentido un proyecto anti-materialista), *Arnulf*

*Rainer* resulta fría e intelectual. Ahora, ante la inminente desaparición de los proyectores de 35 mm y por tanto del cine como tira de celuloide, Kubelka insiste en la proyección enfocada para resaltar la materialidad de la película, los rasguños y motas de polvo que atestiguan su vida física. Esta reivindicación materialista está en el origen de su último proyecto, *Monument Film*, que conjuga *Arnulf Rainer* con su negativo exacto, *Antiphon*, y que seguramente sea la última película del cineasta.

#### UNA PAUSA

La última película de Kubelka en el siglo XX es *Pause!* (1977, 12'30", 16 mm, color), una obra única y atípica que renuncia al montaje y a la desincronización para limitarse, al menos aparentemente, a registrar una serie de acciones del artista Arnulf Rainer. Es precisamente su presencia lo que nos permite relacionarla con la película homónima, aunque estilísticamente sean opuestas. Con *Pause!* Kubelka paga su vieja deuda al pintor vienés y lo hace cediéndole todo el protagonismo, sin montajes métricos ni contrapuntos sonoros ni desincronizaciones. Kubelka se limita a captar, neutramente, a Rainer en plena realización de sus *Körpersprache*, "lenguaje corporal", en las que el artista mueve los brazos y la cara,





*Pause!*

se golpea el pecho, respira ruidosamente o roza su cara contra un vidrio para hacer "hablar" al cuerpo. El contenido de los planos obliga al cineasta a respetar estrictamente el sincronismo de imagen y sonido. Con todo, el sonido dista de ser realista porque el micrófono, que Rainer lleva pegado al cuerpo, exagera los ruidos, que no oiríamos tan intensamente de encontrarnos presentes en la posición de la cámara. Por primera vez, Kubelka se conforma con ser mero transmisor o mediador de las imágenes. Podríamos afirmar que *Pause!* es más una película de Rainer que de Kubelka: la forma está en función del contenido; no hay manipulación de la imagen, más allá del encuadre y el montaje, como si el cineasta se tomase una "pausa" en sus investigaciones cinematográficas y dejase hablar a la realidad, como si llegado a este



punto la "verdad" se encontrase en las actuaciones de Rainer y no en la manipulación formal, que no hubiese hecho más que "ficcionalizarlas". En ese sentido, *Pause!* es excesivamente sencilla, sobre todo

si la comparamos con las películas que Kurt Kren había realizado a partir de las acciones de Otto Mühl y Gunter Brus y se asemeja a los primeros vídeos que artistas como Bruce Nauman realizaban de sus propias actuaciones: la imagen como vehículo de la representación, como simple registro de una acción que, de no ser filmada, se perdería en el tiempo.

Tratándose de Kubelka se podría pensar que la aparente sencillez de la película esconde una elaborada estructura, pero un análisis de las posibles variantes compositivas no arroja mucha luz sobre el asunto. *Pause!* consta de 108 planos de Rainer actuando. Sus duraciones van de unos pocos fotogramas (en casos muy contados) al medio minuto del plano 104. El rodaje tuvo lugar en siete espacios exteriores diferentes: delante de un muro de ladrillo (52 planos); en un espacio indeterminado, aplastando la cara contra un vidrio (9 planos); contra un muro de piedra (24 planos); sobre un fondo oscuro, a contraluz (10 planos); acostado en el suelo (4 planos); en primer plano, sin posibilidad de identificar el fondo (6 planos); y tirado sobre la hierba ante una edificación (3 planos). La frecuencia del primer espacio mencionado disminuye a medida que avanza la película; ocurre lo contrario con el segundo y tercer espacio. Este último se puede subdividir en tres, dependiendo de los diferentes encuadres. Podemos situar algunos planos de detalle de la cara de Rainer en un espacio dado porque son continuación de los mismos gestos que la cámara recoge en otros planos más abiertos que nos permiten identificar el fondo. Los claroscuros y contraluces tampoco facilitan la identificación de los espacios.

Otro elemento que nos permite separar una toma de la otra es la vestimenta de Rainer: en algunos momentos viste camisa azul y pantalones vaqueros; en otros, lo vemos en camiseta; en una docena de ellos, aparece desnudo de cintura para arriba; y, en unos pocos, está tirado en el suelo en ropa interior. A medida que avanza la película las tomas se repiten con más frecuencia, continuando las mismas acciones: el personaje se chupa un dedo, se masajea las sienes o introduce en la boca un pequeño embudo. La cámara en mano es siempre temblorosa, pero en dos o tres ocasiones realiza panorámicas conscientes: en el plano 7 la cámara se eleva siguiendo el movimiento de los brazos del pintor; en el número 30 se eleva y desciende al ritmo de los estornudos de Rainer; en el 49 gira sobre su eje para encuadrar el cuerpo tumbado; en el 60 desciende brevemente; en el 52 reduce el cuadro y en el 107 lo amplía. Son movimientos breves que se confunden con el temblor de la cámara y que pasan desapercibidos porque están en función de los movimientos de Rainer.

Kubelka sólo se permitió una pequeña manipulación formal, que en realidad no es más que un accidente de la cámara: la veladura de la imagen, que se produce en el plano 68 y se repite en el último, finalizando la obra con la "desaparición" del contenido. A nivel sonoro, *Pause!* es una continua sinfonía corporal. Pero, entre tanto sonido abstracto (golpes, roces, respiraciones, estornudos, gesticulaciones..., a los que habría que añadir el sonido ambiente de tráfico lejano y pájaros cercanos), destaca una palabra, la del título, en el brevísimo plano 83. Pero esta petición de auxilio del protagonista es improductiva, porque la película continuará durante casi tres minutos más. Rainer tiene

habitualmente los ojos cerrados, concentrado en un trabajo que parece agotar todas sus energías. Esa tensión se transmite al público, que realmente desea una "pausa" en el sufrimiento corporal del pintor. Un plano efectivamente relajante es el 104, el más largo de la película: Rainer, continuando una acción previa en la que se tiraba por los suelos, se presenta de pie, con el torso desnudo, respirando intensamente; poco a poco se irá relajando, espaciando las inspiraciones y transmitiendo al público, quizá por primera vez, una sensación de calma. Pero aún le quedarán cuatro planos de tensión y no será su renuncia a actuar la que dé remate a la obra sino una veladura formal, ajena al contenido, que lo borrará literalmente de la pantalla.



*Untitled (Body Language)*, Arnulf Rainer, 1973.