

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

MUSA KINO-POÉTICA
Documental y poesía
en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda

Pedro Serra

Universidad de Salamanca

Palavras-chave: documentário – poesia – linguagem cinematográfica.

Resumo: Proposta de reflexão sobre alguns aspectos da cinematografia de três documentários que cruzam poesia e cinema: *Sophia de Mello Breyner Andresen*, filmado em 1963 pelo cineasta português João César Monteiro; *El desencanto*, do espanhol Jaime Chávarri, filmado em 1974 mas apenas apresentado ao público em 1976; em enfim, *Les dites cariatides*, de 1984, da prodigiosa Agnès Varda.

I. Consideraciones previas

Formulaba Rudolf Arhneim, hacia inicios de los años 30, que la valorización del cine como forma de arte venía tropezando con un escollo ponderoso: en tanto fotografía animada, fotografía en movimiento, el cine era el resultado de un proceso de reproducción y representación que prescindía de la agencia humana (Arnheim, 1971: 15). La cámara, tanto fotográfica como cinematográfica, es el operador “ciego” e impasible que, siendo objeto, tiene la capacidad de reproducir el mundo –objeto externo– sin la mediación de lo subjetivo, visión interior suspendida en el proceso. Efectivamente, en el contexto de las primeras décadas del siglo XX no siempre encontramos creadores, artistas e intelectuales que intuyeran el potencial estético y las consecuencias antropológicas del advenimiento primero de la fotografía y, en fin, del cine.

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

En modulación portuguesa, es sin duda el caso de Fernando Pessoa que valoraba muy despectivamente tanto el registro de mundo llevado a cabo por la fotografía como por el cine. En un ensayo reciente –“O Soba de Bicá. Usos do ‘primitivo’ africano na cena de Orpheu” (2006) – he intentado demostrar esto mismo, y de qué modo podemos extraer consecuencias para la lectura de su poesía. Esta realidad ha cambiado notoriamente hacia los años 60. De ello he también intentado dar cuenta en un poeta como Ruy Belo, quién ya ostensivamente manifestaba que “el cine nos ha enseñado a ver”. En un ensayo intitulado “Esplendor na Relva. Ruy Belo e a lição da poesia” (cf. Serra, 2003), sobre el soneto “Deanie Loomis” de *Homem de Palavra[s]*, he procurado mostrar de qué modo los dos regímenes imagéticos se amalgaman: la imagen poética y la imagen cinematográfica. “Yo sé que Deanie Loomis no existe” es el primer verso del poema, que en fin cerrará con “y veo que camina entre las demás”. Esta mujer que se mueve –una musa móvil– es una referencia bíblica: María es la mujer que camina entre las demás. Pero es también una particular experiencia estética: ante su inexistencia, es una madona, una musa, que vemos moverse, que sale de instante congelado y se anima provocando en nosotros la alucinación del movimiento, independiente incluso de nuestra percepción. Lo que podríamos llamar una musa *kino*-poética.

Bien, pero hoy no vengo a hablar ni de Fernando Pessoa ni de Ruy Belo. Procuraré, sí, desarrollar algunas argumentos sobre las relaciones entre imagen poética e imagen cinematográfica haciéndolo en función de tres documentales que aúnan poesía y cinematografía. El desarrollo que ahora propongo se inscribe en la investigación y docencia que vengo llevando a cabo desde 2004 sobre documentales en mi curso de doctorado *Realidades (Des)encontradas. Documental y literatura de testimonio*. Ante el instigante desafío de Rosa Maria Martelo a participar en este seminario, me propuse no tanto partir del texto escrito sino hacerlo desde tres maravillosos documentales: *Sophia de Mello Breyner Andresen*, filmado en 1963 por el cineasta portugués João César Monteiro; *El desencanto*, del español Jaime Chávarri, filmado en 1974 pero sólo

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

exhibido comercialmente en 1976; y por último, de 1984, *Les dites cariatides* de la portentosa Agnès Varda.

En este sentido, me centraré en la toma larga y profundidad de campo que definen la escena de la lectura en voz alta de Sophia, sentada en el sofá, a su hijo Xavier. Un momento extremadamente bello: la madre lee a su hijo las palabras finales de su libro *A Menina do Mar*. Es la toma más larga de la película – dentro de unos breves momentos la proyectaremos– y sabemos que supuso para João César Monteiro un pequeño problema: ¿dónde cortar la toma en la mesa de montaje? Asimismo, destacaré de *El desencanto* el episodio en que la mujer de Leopoldo Panero está sentada con dos de sus hijos, Leopoldo María y Michi, en un banco del Colegio Italiano dónde estudiaron de niños. Es muy curiosa esta escena, que Chávarri podría haber resuelto sencillamente con un plano-secuencia de la conversación entablada. Y sin embargo no lo hace. La solución no pasa, en todo caso, por el juego plano/contraplano a que el cine nos ha acostumbrado. Lo que Chávarri hizo fue filmar planos largos de cada uno, por una parte, y de planos largos en cuyo encuadre se incluían, por ejemplo, Felicidad Blanc y Michi. En el montaje la conversación mantenida articula trozos de ambos tipos de planos creando una especie de “falsa” sintaxis de plano/contraplano pues en ningún momento tenemos el punto de vista subjetivo de los interlocutores. Por último, del deslumbrante documental *Les dites cariatides* de Varda, escojo el plano final de la cariátide enigmática de la Rue Turbigo. Es el plano que cierra el “film court” de Varda. En este caso, lo hago porque supone una variación de la gramática de los planos secuencia con que filma las cariátides a lo largo de la película. El dispositivo es predominantemente el de empezar por los pies de las estatuas y hacer subir la cámara en un encuadre frontal hasta llegar al respectivo rostro. La cariátide de la Rue Turbigo también es filmada en estos términos. Pero Varda añade a la película, y encierra la película, con una toma del rostro de la cariátide dibujando acto seguido un *travelling* vertical ascendiente hasta encuadrar en un plano general los bellísimos tejados de la ciudad de Paris.

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

II. Primera musa *kino-poética*

Sophia es la primera película de César Monteiro, la dedica a Carl Th. Dreyer, y en ella se plantea la irreductibilidad de los códigos estéticos y semióticos poético y fílmico. Son elocuentes unas reflexiones tuyas en una “Auto-entrevista” publicada inicialmente en el mismo año de filmaciones, 1969, en la prestigiosa revista *O Tempo e o Modo* (nº69/70) y que vendría a ser integrada en el volumen *Morituri te Salutant*, publicado por &etc. en el año de 1974. “En lo que concierne a mi película, supongo que, antes de todo, ella es la prueba, para quien quiera entenderlo, que la poesía no es filmable y no adelanta perseguirla. Lo que es filmable es siempre otra cosa que puede o no tener una calidad poética. Mi película es la constatación de esa imposibilidad, y esa intransigente vergüenza la hace, según creo, poética *malgré elle*. Creo, también – y me parece increíble que la crítica no se haya percatado de ello (lo que, por cierto, sólo refuerza una vieja impresión sobre la infinita ignorancia de la susodicha), que mucho más que una película sobre Sophia –que para mí sólo de un modo aleatorio es parte de ella–, mi película es sobre el cine y su materia” (Monteiro, 2005 : 251). ¿Cuál es, entonces, la materia del cine? ¿Acaso la comparecencia “aleatoria” de la realidad en él? Esto no significa indiferencia de la imagen cinematográfica por la realidad; significa un modo específico de irrupción de lo real en la imagen fílmica.

La gramática cinematográfica de César Monteiro en esta *opera prima* – utilizo la locución en el sentido que tiene en español, es decir, esta primera obra– pasa por lo que llama “trabajar sin red”. Esto significa el acoger en la planificación del guión la posibilidad de la contingencia. “Trabajar sin red”, tropo de la cinematografía de este documental, significa integrar en el cálculo la alteridad del acaso. Cálculo y acaso tensan la labor del cineasta. Es este, sin lugar a dudas, el momento más impresionante

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

de la película, un mínimo instante, casi trivial, pero que tiene la valencia suplementar de exponer la ley formal de su cinematografía.

Me refiero al plano fijo en que tenemos a Sophia y su hijo Xavier sentados en el sofá de su casa de verano en Lagos. Sophia lee los párrafos finales de *A Menina do Mar*,

como sabemos uno de sus libros infantiles más conocidos y reconocidos. Podría ser tomado el plano como alegoría del complejo sistema de comunicación (e incomunicación) de la lectoescritura. El poeta, la poeta, lee su texto en voz alta, performatizando así la palabra escrita. Diríase que en esa performance tendríamos el texto encarnado en el cuerpo bucal, el trazo de ausencia de la escritura hecho presente en su vocalización. Es alegoría de la lectoescritura en tanto que leamos la escritura poética como voz que nos hable, o que hacemos hablar en la lectura.

Y sin embargo, cuando Sophia termina de leer ese extracto final de su obra, el hijo Xavier interviene de un modo que, diríase, tiene algo de brechtiano. Una vez que la voz de la madre se calla, le dice: ¡“Podría usted haber utilizado un voz más natural”! De pronto, toda la subsunción de la escena al efecto de presencia de la voz del poeta se invierte. El niño Xavier oye una voz impostada, la voz propia de la madre como voz impostada, o como, añade, una voz que la madre “inventó”. Esta interrupción introduce un incómodo fantasma en la propia poética de Sophia de Mello Breyner Andresen en tanto que sostenida por una creencia: “Creo en la desnudez de mi vida”, como asevera en la película.

Me interesa subrayar el papel de lo doméstico en la contravención de lo poético. El documental de João César Monteiro es construido como una compleja sintaxis de escenas de la familia de Sophia en vacaciones – tumbados o jugando en la playa, paseando en barco, zambulléndose en el mar, sentados en el sofá de su casa –, planos de Sophia junto a un ventana que da al mar, escribiendo en un cuaderno, sentada a una mesa en la que hay objetos cotidianos – una cesta de frutas, un vaso de agua, un cuaderno y un bolígrafo; planos de Sophia caminando sola por las calles vacías de un pueblo de casas blancas. Una sintaxis, asimismo, que intercala montaje y planos

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

secuencia. La labor de montaje se observa fundamentalmente en la escenas de la poeta, los planos secuencia en los momentos en que Sophia es también la madre.

La irrupción de lo contingente ocurre en los planos secuencia. Es el caso ya aludido. Pero hay otros. Notoriamente, en el plano largo en que Sophia está sentada en el sofá de casa hablando a cámara y haciendo “balance de su vida” – en el que distingue

la ‘desnudez’ vital antes mencionada de la “biografía, que es la vida contada por los otros”, en la que no cree. Se trata de un plano fijo cuyo encuadre permite ver en campo a los hijos, indiferentes a lo que dice su madre. Pues bien, de pronto uno de los hijos enciende la cadena musical, haciendo con que la música interrumpa el discurso de Sophia, quien molesta recrimina al hijo: “Ay, no puedo con esto, Francisco. No puedo, de ninguna manera”. Una vez más, el plano acoge la contingencia de la mano de los hijos, acaso los hijos son figuras de lo contingente.

El cineasta *corta* el plano, en ambos casos, haciendo coincidir el corte con el gesto de interrupción de Xavier y Francisco. Es decir, ajusta la cinematografía a lo contingente; el corte cinematográfico del plano montado se pretende que coincida con la interrupción de los hijos, buscando acaso algo como una indistinción entre la vida *en directo* y la labor autoconsciente del cinematógrafo. He aquí el meollo de la gramática y de la poética de João César Monteiro en tanto “trabajo sin red”. Según lo describe el propio cineasta, se trata de “transformar el acto de filmar en pura contingencia. Ocurrió ser el mejor plano de la película, porque al final Xavier critica la voz de la madre. Ahora bien, como la duración del plano asienta en el movimiento que anima la voz de Sophia leyendo, la crítica que Xavier le hace equivale a la crítica del propio plano y, por lo tanto, obliga al espectador a restaurarle el sentido a través de la necesidad de leerlo de nuevo. Así, cortar o descomponer el plano (que es largo, dura tres minutos) sería destruirle el movimiento y el movimiento que su crítica contiene sería, en suma, destruir su razón de ser y tornarlo profundamente convencional” (Monteiro, 2005: 251). En estas escasas líneas tenemos todo un manifiesto cinematográfico, en ellas se propone

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

una respuesta a la cuestión ¿Cuál es la materia del cine? Esa materia no son los objetos, es su duración y su movimiento, es decir, su temporalidad.

III. Segunda musa *kino-poética*

El documental *El Desencanto* trata, como es sabido, del círculo vicioso del luto de la familia del poeta Leopoldo Panero, que murió en 1962. Filmado poco tiempo antes de la muerte de Franco, la película empieza y concluye con la estatua de Leopoldo Panero ominosamente envuelta por un plástico que la reviste por completo. Estatua conmemorativa, inaugurada en ceremonia pública el 28 de agosto de 1974. Diríamos que muerta y enterrada, la figura paterna permanece presente encapsulada en ese ropaje de plástico. Es bien la figura del fantasma que, invidente, aun observa los vivos que por él se sienten observados. He aquí la primera imagen del documental, *esta* imagen de una estatua, por definición invidente, pero cuya mirada aun tutela el mundo de los vivos.

No es necesario recordar su valor alegórico, que por cierto nos devuelve la importancia del documental de Chávarri, de 1974, para comprender la cultura de la llamada Transición Española. La elevación de *El desencanto* a emblema mayor del proceso transicional es señalada inmediatamente, es esa la invitación de Jorge Semprún en el prefacio del *script* de la película, publicado a finales de 1975: “hay que escuchar – he aquí la propuesta de Semprún– estas voces que hablan de nosotros, de aquello que es más oscuro y soterrado de nuestra intimidad” (Semprún, 1976: 17). Quien osa pronunciar este ‘nosotros’ nos remite para la traducción política de la obra.

Pero es también en el “entre dos” de presencia y ausencia que podemos leer los planos secuencia en contraluz de Felicidad Blanc. Felicidad Blanc es mi segunda musa

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

kino-poética. Mujercísima del poeta Leopoldo Panero, madre de Juan Luís, Leopoldo María y Michi: sola, sentada en un sofá, recordando – en la casa vacía de Castrillo de las Piedras (Astorga) – los momentos claves del enamoramiento y matrimonio con Leopoldo. El registro fotográfico de la película de Jaime Chávarri, diríamos, subraya aun más el efecto de contraluz; un exceso de luz y una revelación sobre-expuesta, ‘quemada’, va como que absorbiendo Felicidad Blanc. Al mismo tiempo, tenemos a Felicidad Blanc instalada en una aporía enunciativa. Por un lado, la demanda de lo íntimo, tanto personal como familiar, demanda crepuscular pautada por la *Sonata para*

piano n° 20 en Lá Maior, D 959 de Schubert. Este íntimo demandado es la supervivencia del XIX romanesco que la identifica: Felicidad Blanc se imagina heroína de una novela del gran siglo de las novelas, una Mm. Bovary.

La luz que envuelve Felicidad – pero también Juan Luis, Leopoldo María o Michi – la fotografía “quemada” es, digamos, el significante propuesto por el documental cinematográfico de un halo que envuelve, aun protegiendo pero devorando vorazmente, el núcleo familiar profanado. Expulsión del edén, nido progresivamente corrompido, que sugiere, además, enterramiento *in vivo*, esterilidad o crimen doméstico. Crimen doméstico transferido metonímicamente para aquella camada de cachorros que Felicidad sacrifica, para grande estupor de Michi. Crimen doméstico que, en fin, leemos en el “Epitafio de Leopoldo Panero” con el que concluye el documental: “Ha muerto / acribillado por los besos de sus hijos, / absuelto por los ojos más dulcemente azules, / y con el corazón mas tranquilo que otros días, / el poeta Leopoldo Panero, / que nació en la ciudad de Astorga / y maduró su / vida bajo el silencio de una encina. / Que amó mucho / y bebió mucho y ahora, / vendados sus ojos, / espera la resurrección de la carne / aquí, bajo esta piedra.”

El movimiento de la voz de Felicidad Blanc conduce *El desencanto*. Así, va rememorando la venta de la casa paterna, que remonta a 1964, dos años después de la muerte del marido. Salva, en esa ocasión, los muebles de familia, que traslada a Castrillo de las Piedras, a la casa en Astorga donde vivió con Leopoldo y donde

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

nacieron Juan Luís, Leopoldo María y Michi. Tampoco esa propiedad acabará por pertenecerle, es herencia de los hijos y de los hermanos del marido. En el documental se faz alusión además a la venta de los bienes patrimoniales de casa de Castrillo. En primer lugar, se vendieron los libros, se vendió la biblioteca del poeta falangista Leopoldo Panero. De tal manera que, cuando Felicidad revisita Castrillo de las Piedras, la casa es ya un hueco vaciado, destripada. Son, por cierto, variados los *travellings* por ese espacio doméstico ausente, que la cámara de Chávarri va subrayando en su espectralidad y tumularidad, con una vehemencia melancólica acompañada por la ya mencionada *Sonata para piano nº 20 en Lá Maior, D 959* de Schubert. En un libro de memorias

posterior, Felicidad recordará las filmaciones de *El desencanto* en Castrillo: “Las casas destruidas, los cristales rotos, el frío insoportable y mis lágrimas que interrumpen el rodaje” (Blanc, 1977: 243).

Algo ocurre durante el rodaje del documental, algo de verdaderamente profundo y de grande significado psicosocial y político-cultural. Algo que no obedece a un decir unívoco: la cámara de filmar entra en un espacio insular que, en principio, se define por su absoluta oclusión: el espacio doméstico, íntimo, secreto, de este modo eviscerado, sometido a al registro impasible de la objetiva, de la lente cinematográfica. No obstante, no es sólo este el acontecimiento. Verdaderamente determinante es, de igual modo, la ‘invisibilidad’ de la cámara en ese espacio doméstico, íntimo, secreto. Esta ‘invisibilidad’ no se verifica en todo el documental, es cierto, muy determinado por la autoconciencia de los diferentes participantes. Sin embargo, hay distintos momentos en que no se obedece a un *script* establecido o previamente preparado. En esos instantes puntuales, el grado de exposición nos devuelve una sociedad aun no inmersa en la cultura audiovisual, o por lo menos que aun no ha interiorizado las gramáticas de los *media*.

Uno de esos momentos – son varios, pero me centro ahora apenas en uno de ellos– acontece durante la conversación entre Leopoldo María, Michi e Felicidad en los jardines del Colegio Italiano que los hijos del matrimonio frecuentaron en su infancia.

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Antes del rodaje Felicidad había propuesto un pequeño guión para estructurar la conversación. Los hijos, en un principio, aceptan. Y, sin embargo, durante el efectivo rodaje de la conversación, nos revela Felicidad, “cuando menos espero oigo la voz de Leopoldo María que empieza a atacarme. Y ahora ya sólo me interesa defenderme. *No importa la cámara, soy yo con os mis viejos problemas, y me tiemblan de rabia las manos y los parpados*” (Blanc, 1977 : 243). La musa se mueve, pues. Como si Felicidad rompiera con el peso, la inmovilidad que supone una imagen –y hay imagen cuando hay una cámara, recuerda Barthes–, se comporta como si no estuviera delante de una cámara, como si se hurtara a toda mirada.

La secuencia que elijo de *El desencanto* es la que fue filmada en el colegio dónde estudiaron los hijos de Felicidad Blanc y Leopoldo Panero. Se trata de la secuencia montada del diálogo que se establece entre Leopoldo María, Felicidad y Michi. En este momento, Juan Luís había ya abandonado las filmaciones. Bien, la secuencia es montada con diferentes planos que o bien encuadran a Leopoldo María, por una parte, o a Felicidad y Michi por otra. Tenemos planos estáticos, pero en algún caso, el plano es un pequeño movimiento de cámara, es un plano móvil, la cámara describe un pequeño *travelling* que empieza por tener en encuadre a Michi y después a Felicidad. Como se trata de una conversación, esperaríamos algo como un montaje de tipo plano/contraplano. Pero eso supondría que la cámara alternase los puntos de vista de los interlocutores. En realidad, eso no ocurre. La cuestión que se me plantea es la siguiente: ¿Por qué no resolver la puesta en escena de esta conversación con un plano secuencia? ¿Un plano medio largo con los tres personajes? La puesta en escena de los distintos primeros planos de las caras de los tres interlocutores en posicionamiento frontal sugiere aislamiento, separación: de un lado Leopoldo, del otro Felicidad/Michi.

IV. Tercera musa *kino-poética*

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

El documental de Agnès Varda, *Les dites cariatides*, pequeña película de 12 minutos filmada en 1984, nos propone a su vez una deriva por la ciudad de Paris, ambulación por la geografía coligiendo, recolectando estatuas, concretamente cariátides, equivalente femenino de los atlantes. Varda va al encuentro, una vez más, del universo de las mujeres, presente desde *La pointe courte* (1954), su primera película, en el personaje de Ela. Después vendrán Cléo, de *Cléo de 5 a 7* (1961), Elsa Triolet, de *Else, la rose, Pomme*, de *L'une chante, l'autre pas*, Mona, de *Sans toit, ni loi*, Jane Birkin, de *Jane B. par Agnès V.*, para nombrar sólo algunas.

La cámara va registrando, acumulando cariátides y la sintaxis de la película articula planos-secuencia (*plans-séquence*) que siguen una sencilla regla gramatical: el

plano empieza por los pies de la estatua y la cámara dibuja un *travelling* vertical ascendiente hasta encuadrar el rostro enigmático de la cariátide, culminando así en un plano fijo sugiriendo la filmación de un *still* del rostro. Un falso *still*, diríamos, pues no es una foto estática. Este dispositivo no agota la poética de la película, pero es el que me gustaría de destacar e interpretar. Y ello porque el plano final del film consiste justamente en una significativa versión de este dispositivo figural del lenguaje cinematográfico desplegado. El encuadre móvil del plano, una vez más, supone un movimiento de traslación del eje de la cámara en el plano vertical ascendiente. Pero ahora, no se detiene en un primer plano del rostro de la cariátide: se eleva por encima de la estatua hasta abrir el encuadre y culminar en un plano general de los tejados de la ciudad de Paris.

Varda filma las cariátides parisinas como si intentara sacarlas de su sueño de piedra, las va archivando en un movimiento de recolección que, años más tarde, repetiría con *La glaneuse et les glaneurs* (2000). Ambas películas, por cierto, tienen secuelas, lo que nos dice de lo infinito del gesto recolector. Hay algo de bazaniano en el registro de la realidad del documentarismo de Agnès Varda. La impronta de Bazin se vincula, justamente, en la apuesta por un “realismo” que no se reduce a la crónica de lo

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

cotidiano. El modelo realista de Bazin contrasta, por ejemplo, con el de Kracauer, para quién la apetencia por el cotidiano en lo fílmico denunciaría una afinidad entre mundo filmado y mundo real. No así para Bazin, como recuerda Dudley Andrew: “Kracauer supone que el cine debe registrar los hechos cotidianos de la vida por su afinidad con la realidad empírica. Por el contrario, Bazin muestra una visión más compleja de la realidad concibiéndola como de múltiples niveles. Según él, la realidad empírica contiene correspondencias e interrelaciones que la cámara puede hallar. Además, el hombre ha creado un mundo político y artístico por encima de la “realidad natural” y esto es también accesible para la cámara. Así, aunque Bazin desconfiaba de las composiciones abstractas y pictóricas en el cine, apoyaba sinceramente los documentales sobre la pintura y los pintores” (Andrew, 1993: 154). Documentar cariátides en París, como lo hace Varda, es filmar una realidad que integra lo artístico.

El gesto fílmico de recolección estaba ya presente en *Le dites cariátides*. Pero este documental mantiene también estrechas relaciones con *Cléo de 5 a 7*. Efectivamente, el personaje de Cléo puede ser leído como una cariátide viviente, encarnada en el tiempo de otro periplo urbano, de 5 a 6,30 de la tarde. Cléo en la Rue de Rivoli, Cléo en la Rue de Guénégaud, Cléo en la Rue de Huyghens, Cléo en la Rue de Delambre, Cléo en el Boulevard Edgar Quinet y una vez más en la Rue Delambre, Cléo en el Parc Montsouris, Cléo en la Rue Bobillot... Y por fin, Cléo, ya acompañada del joven soldado desconocido, en el Hôpital Pitié-Salpêtrière.

La deriva por la ciudad de París acumulando estatuas anónimas tiene, asimismo, una determinante componente poética. Una determinante imbricación de la modernidad poética en la imaginación de las mismas cariátides, son sólo cariátides de la segunda mitad del XIX las que son filmadas. Varda conjura ese cronotopo sociopolítico y estético-literario que produjo *Les cariatides* de Banville, los *Poèmes antiques* de Leconte, *Les Misérables* de Hugo, *La Belle Hélène* de Offenbach –fondo musical, por cierto, del documental, que también incluye una melodía de Rameau–, *El capital* de Marx, *L'éducation sentimentale* de Flaubert y, sobre todo importante para la película,

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Les fleurs du mal de Baudelaire. La voz en *off* de Varda, que comanda la narración del documental, lee las dos primeras estrofas del impresionante poema “Réversibilité”: “Ange plein de gaieté, connaissez-vous l’angoisse, / La honte, les remords, les sanglots, les ennuis, / Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui complimentent le coeur comme un papier qu’on froisse? / Ange plein de gaieté, connaissez-vous l’angoisse? // Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine, / Les poings crispés dans l’ombre et les larmes de fiel, / Quand la Vengeance bat son infernal rappel, / Et de nos facultés se fait le capitaine? / Ange plein de bonté connaissez-vous la haine? //” (Baudelaire, 2000: 208). Letanía dedicada a Mme. Sabatier, poema que tiene como ley formal el *oxímoron* con el que devuelve lo enigmático de todo Ángel, toda Musa, toda Madonna.

Ciertamente como la última cariátide de la película, aquella que se encuentra en la Rue Turbigo. Extraño ángel guardián, extraña *madonna*, extraña musa, invisible para el mundo ajetreado del barrio. El último plano-secuencia arranca de su rostro en primer

plano, describiendo un movimiento vertical ascendiente hasta que el encuadre abre un gran plano general en que los tejados de la ciudad llenan la pantalla. El movimiento ascensional subraya la belleza como enajenación del tiempo. ¿Qué podemos leer en ese bellísimo gran plano general de los tejados de París captados por un ángulo alto de la cámara? ¿El refuerzo de la indiferencia de la Historia, que transcurre a ras de suelo, por la belleza? ¿La ciudad de París ‘congelada’ en una imagen móvil, como una estatua de piedra, ambas opacas, mudas, enigmáticas? “En una imagen –ha afirmado Agnès Varda–, se ve aquello que queremos ver” (*apud* Dubois, 2006: 37). La imagen es pura imagen, es decir, puro movimiento, puro cine: “arte de, con las imágenes, no representar nada” como formuló Robert Bresson (1988: 116).

V. Notas finales

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Un *fil rouge* delgado une los tres momentos escogidos para hacer la apóstrofe de mis «musas *kino-poéticas*»: las reflexiones de André Bazin a propósito del lenguaje fotográfico y cinematográfico. Como es sabido, Bazin prône su estética cinemática a partir del supuesto de agotamiento del montaje como motor de la construcción fílmica, distanciándose así de Malraux, Pudovkin, Dziga Vertov o Eisenstein (cf. Andrew, 1993: 137). En lo que atañe a la poética fílmica, el «realismo ontológico» defendido por Bazin supone la preservación de la unidad espacial del objeto filmado, lo que en términos de lenguaje cinematográfico significa optar por la profundidad de campo y la secuencia larga, el plano-secuencia, como eje formal del cine. En este marco, las aporías abundan en las escenas elegidas.

Por otra parte, en cada uno de estos tres documentales se convoca la figure de la musa móvil. Variaciones sobre una musa *kino-poética*. En cada uno de ellos y partiendo de opciones cinematográficas diversas encontramos concretada una tensión formal que se juega entre la inmovilidad y la movilidad, el instante y el tiempo, la belleza y la muerte, el Arte y la Historia. Esta tensión atraviesa, finalmente, el ensayo «Ontologie de

l’image photographique» de André Bazin. Poco habla de cine, aunque el cine constituye un claro horizonte de sus reflexiones. El lugar destinado al cine es el siguiente, un *locus* que no está exento de dificultades de lectura: «[L]e cinéma apparaît comme l’achèvement dans le temps de l’objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l’objet enrobé dans son instant comme, dans l’ambre, le corps intact des insectes d’une ère révolue, il délivre l’art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l’image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement» (Bazin, 2007: 14). El cine produce una imagen que no está enclaustrada en el instante y que el instante encierra: es decir, aunque esté conectado a la fenomenología de la fotografía, con el cine adviene algo nuevo. El cine restituye el tiempo y lo hace a través del movimiento.

Se significa que una nueva ‘ontología’ de la imagen es instaurada con el cine, su naturaleza tiene una vez más que ver con la temporalidad. Si la fotografía suspendía el

Pedro Serra (2010), “Musa Kino-Poética. Documental y poesia en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

tiempo en la conservación del instante, el cine es la imagen de la duración de los objetos. Le cine es momia del cambio. Me gustaría subrayar que Bazin utiliza el mismo *analogon* para la fotografía y el cine: la momia. Fotografía y cine son *artes* temporales, mas si la primera es poética del instante, el segundo es poética del movimiento.

Pedro Serra (2010), "Musa Kino-Poética. Documental y poesia en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda", in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Bibliografía

Andrew, Dudley (1976), *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

Arnheim, Rudolf (1971), *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971.

Bazin, André (2007), «Ontologie de l'image cinématographique», in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf-Corlet, 9-17.

Baudelaire, Charles (2000), *Poesía Completa*, ed. bilingüe, Javier del Prado e José A. Millán Alba, trads., Madrid, Espasa Calpe.

Blanc, Felicidad (1977), *Espejo de Sombras*, pról. de Natividad Massanés, Barcelona, Argos Vergara.

Bresson, Robert (1988), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.

Dubois, Philippe (2006), «A estratificação nas excavações de uma imagem-múmia : *Ulisses*» in AA. VV., *Agnès Varda. O Movimento Perpétuo do Olhar*, São Paulo, Centro Cultural do Banco do Brasil, 37-38.

Monteiro, João César (2005), «Auto-entrevista», in AA. VV., *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 249-255.

Semprún, Jorge (1976), «*El desencanto* o las secretas ceremonias de la familia», in Felicidad Blanc *et alii*, *El desencanto*, Elías Querejeta Ediciones, 9-17.

Serra, Pedro (2003), «Esplendor na Relva. Ruy Belo e a lição da poesia», in *Um Nome para Isto. Leituras da poesia de Ruy Belo*, Coimbra, Angelus Novus, 125-140.