

Mirar los pequeños acontecimientos. El caso de Chris Marker y David Perlov

Marta Montiano

El cine sigue en contacto con el mundo. Como había dicho Jean-Louis Comolli, la puesta en escena documental parece seguir siendo el lazo más firme que mantiene al cine y al mundo conectados. Y da la sensación de que la manera más directa de acercarse a las cosas es desde la práctica cotidiana del cine, haciendo cine día tras día, filmando las cosas más sencillas, a veces desde el ámbito de lo doméstico. Algunas manifestaciones del cine documental contemporáneo se identifican con aquella idea del cine como una práctica individual y cotidiana, dinámica que había planteado la *caméra-stylo* de Alexandre Astruc (la cámara como una estilográfica) y actividad a la que también hacía referencia Chris Marker: «poseemos los medios —y esto es algo nuevo— para una forma de hacer cine íntima, solitaria. El proceso de hacer películas con uno mismo, la forma en la que trabaja un pintor o un escritor, ahora no solo tiene que ser experimental» (ORTEGA Y WEINRICHTER, 2006: 187). Se trataría aquí, pues, de ver y entender el cine como un trabajo individual de coleccionar una serie de capturas *vivas* sobre la realidad, un conjunto de imágenes que, como recoge Marker del *Libro de la almohada* de Sei Shônagon, «*aceleran el corazón*».

A través del registro de las actividades cotidianas, algunos cineastas han intentado establecer un vínculo con el mundo. Como si, al poner la atención sobre las cosas más cercanas y los movimientos más sencillos, fuera posible ver estas cosas por primera vez. Las imágenes de cine nos redescubren el mundo y funcionan como una revelación. Filmar sería una actividad cotidiana, de manera que el cine es considerado como verbo, actividad, casi más que por su asunto o contenido. Sin embargo, las imágenes que resultan de esta práctica fílmica suelen caracterizarse por una gran fuerza. Así, nos topamos con que el cine de Chris Marker, Jonas Mekas o David Perlov está lleno de imágenes de gran pregnancia, sean retratos al azar o filmación de *tiempos muertos*. El deseo de la imagen es una cuestión que se plantea Marker al final de *Sans soleil* [Sin sol] (Chris Marker, 1983), cuando retoma la *cita* que había situado al principio de la película: la imagen de los tres niños rubios mirando a la cámara, es decir, mirándolo. La voz del cineasta no deja de preguntarse, preguntarnos: «*la temblorosa toma bajo la fuerza del viento que nos golpeaba en el acantilado, todo lo que había seleccionado para ordenar, y que reflejaba mejor lo que veía en ese momento; ¿por qué la mantenía al extremo de los brazos, al extremo del zoom, hasta su último veinticuatroavo de segundo?*». ¿Cuál es la relación que establece el cineasta con estos niños? Se trata de una relación con la imagen en la que el objeto de deseo es la imagen de los demás, el presente colectivo, «no vuelto sobre sí mismo, sino sobre el otro, los otros», como ha dicho Olivier Kohn (ORTEGA Y WEINRICHTER, 2006: 109).

La observación como trabajo y rutina

El álter ego de Chris Marker en *Sans soleil* se embarca en un viaje en busca de lo banal, del gesto coleccionable en cuya simplicidad reside toda la potencia de la imagen cinematográfica. Una actitud similar se identifica en la obra diarística del israelí David Perlov, que se compone de *Diary* [Diario] (1973-1983) y *Revised Diary* [Diario revisado] (1990-1999). En su práctica fílmica diaria se encuentra la fascinación del que, tras la cámara, observa atento un movimiento cotidiano (por ejemplo, el de un hombre que barre la calle o una ventana que se abre) y siente el deseo de verlo mejor y de coleccionar dicho movimiento en forma de imagen. La reflexión que en torno a la cuestión de lo visual realiza el escritor y crítico de arte John Berger se sitúa en una línea próxima a las imágenes a las que aquí nos estamos refiriendo. En su libro *Mirar*, y a propósito de la pintura de Gustave Courbet, escribe que en ella «todo está interpretado con asombro: asombro porque ver, que es algo que carece de reglas, consiste en sorprenderse continuamente» (BERGER, 2001: 136).

El cine de Perlov está abierto a la sorpresa, se deja asombrar y se propone comenzar a mirar desde el principio. Sus Diarios suponen un empezar el cine desde cero:

comprar una cámara modesta, asomarse a la ventana y registrar lo que se repite cada día como si se mirara por primera vez. Las imágenes que resultan son unas miradas al mundo casi de carácter originario, primario. En mayo de 1973 Perlov compra una cámara y comienza su práctica de filmación cotidiana. Su primera toma, desde una ventana de su vivienda, apunta ya al marco de lo que va a ser un trabajo de observar los movimientos y gestos de las actividades del día a día, desligados de un mero interés narrativo o dramático. El ejercicio de estos Diarios se fundamenta en la actividad de observar, que él mismo confiesa que se ha convertido en la clave de su trabajo y de su manera de vivir. Estas imágenes dan cuenta de sus impresiones hacia *lo infraordinario*: los movimientos del tráfico en la calle, los gestos de las personas que pasean bajo su casa, las actividades cotidianas de sus hijas y esposa, la colección de rostros de los amigos que le visitan. Los movimientos más sencillos llaman la atención del que filma, que siente el deseo de capturarlos y conservarlos. Lo mismo ocurre con el registro de los sonidos del día a día en la calle, el que hace la bocina de un autobús o el de una reja que mueve un niño que juega.



Filmar la vida no es irrelevante, dice Perlov

Observar se convierte para el cineasta en una rutina y en un juego. Por un lado, observar y filmar son prácticas diarias que el cineasta ve necesario realizar con cierta regularidad. Como explica la voz de Perlov, conseguir filmar un movimiento interesante conduce a querer «*filmar más y más*». Sobre estas imágenes, dice el cineasta: «*Quiero comenzar a filmar por mi cuenta y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo diferente. Quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre*

SE TRATARÍA AQUÍ, PUES,
DE VER Y ENTENDER
EL CINE COMO UN
TRABAJO INDIVIDUAL
DE COLECCIONAR UNA
SERIE DE CAPTURAS VIVAS
SOBRE LA REALIDAD, UN
CONJUNTO DE IMÁGENES
QUE, COMO RECOGE
MARKER DEL LIBRO DE
LA ALMOHADA DE SEI
SHÔNAGON, «ACELERAN EL
CORAZÓN»

*todo, anónimamente. Lle-
va su tiempo aprender a
hacerlo*». Esta rutina re-
quiere una cierta práctica
para conseguir filmar los
movimientos que mejor
revelen la vitalidad. Por
otro lado, la práctica de
observar se convierte en
un juego, consistente en
colocar un marco fijo,
que será la ventana de la
propia vivienda, y a par-
tir de éste coleccionar los
movimientos que, permi-
tiendo al azar hacer su
trabajo, se dejan atrapar
en los límites de dicho

marco. Este juego de atrapar la vitalidad de los pequeños
eventos de la calle, el flujo de la vida en las calles, los
movimientos que se ven desde la ventana, las imágenes
que más o menos fortuitamente se producen, los distin-
tos marcos que se pueden establecer, remite a las sinfo-
nías urbanas que hicieron los retratos de las ciudades: *El
hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom, Dziga
Vertov, 1929), *A propósito de Niza* (À propos de Nice, Jean
Vigo, 1930) o *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Berlin:
Die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927). Del
juego de espiar el exterior surge en el que filma el deseo
de registrar también los movimientos que se dan al otro
lado de la ventana, en el interior del espacio doméstico.

En el texto *Un prado* John Berger describe una expe-
riencia que ilustra las características principales del acer-
camiento visual a lo cotidiano del cine de David Perlov.
Explica Berger que, en ocasiones, cuando conduce de ca-
mino a su casa, el encuentro con un paso a nivel cerrado
le obliga a detenerse junto a un hermoso prado verde
(BERGER, 2001: 184). Durante una pausa de unos minu-
tos, el azar le ofrece una posibilidad de observar los acon-
tecimientos que allí tienen lugar. Este lugar privilegiado
para la observación está a corta distancia de su casa y,
sin embargo, no suele visitarlo. La explicación que ofrece
Berger hace referencia a una noción del acontecimiento
en que se unen el espacio y el tiempo. Los *acontecimien-
tos* que se suceden en el prado son similares a los que
inventariaba Georges Perec en su libro de piezas cortas
Lo infraordinario, es decir, habituales, cotidianos y que es-
capan a la espectacularidad. También están en la misma
línea de los que registra la cámara de Perlov a partir de
su ventana: «dos pájaros que se persiguen, una nube que
oculta al sol cambiando así el color del verde» (BERGER,
2001: 184). Estos pequeños acontecimientos adquieren
una significación especial porque ocurren durante los
minutos en que Berger se ve obligado a detenerse, o du-
rante el espacio-tiempo en que Perlov se asoma a la ven-
tana, cámara en mano.

rante el espacio-tiempo en que Perlov se asoma a la ven-
tana, cámara en mano.

El modo de percepción que aquí describe Berger coin-
cide en muchos aspectos con la imagen observacional
que desarrollan los diarios de Perlov, con la ventana
como imagen paradigmática y lugar privilegiado. Hay un
momento en que el cineasta propone un juego alrededor
de la mirada. Desde una ventana que da al patio interior
de una vivienda en París, la cámara se asoma y estable-
ce unos límites dentro de la imagen, un reencuadre con-
figurado por las líneas que forman una pared, el suelo,
un muro. El juego consiste en detenerse en la filmación
de estos límites y esperar (confiar en) que suceda *algo*.
El menor acontecimiento será registrado y considerado
por el cineasta como una fortuna y como una imagen de
enorme valor y de poder casi revelador. Las imágenes que
en esos límites se van a suceder no van a ser otras que los
pasos que dan unos tacones, o las piernas de un hombre
que corre. Perlov comentará ante esa imagen que, huyen-
do de todo interés dramático o narrativo, no interesa el
motivo que hay para correr, o el lugar al que se dirige,
sino que lo que interesa es la propia imagen de un hom-
bre corriendo.

El marco que establece el juego de Perlov es la imagen
cinematográfica que fundamenta los acontecimientos
que dentro de ella tienen lugar. La imagen-marco, como
el prado, no solo enmarca los acontecimientos, sino que
también, como dice Berger, los *contiene*. De repente, lo
que había comenzado como una experiencia más de ob-
servación cotidiana, dice Berger, «se abre por el centro y
da vida a una alegría que reconocemos al instante como
nuestra. El prado ante el que nos hemos detenido parece
tener las mismas proporciones que nuestra vida» (BER-
GER, 2001: 188). Esta alegría de la que habla Berger nos
remite a la fortuna que transmiten las imágenes de David
Perlov cuando, sin esperarlo, un acontecimiento se cuelga
en el marco que se ha impuesto.

El gesto de coleccionar

La idea de colección parece ser un concepto adecuado
para acercarse al modo en que se estructura la percep-
ción y la filmación de lo cotidiano. Lo que es visto en la
filmación cotidiana es descrito como una serie, un lista-
do de impresiones, de carácter inacabado, una colección
de esbozos. El caso de la descripción de las naturalezas
muertas es especialmente significativo. En *Lo infraordi-
nario* Georges Perec enumera los objetos encontrados en
su paseo rutinario: «al lado, tiendas de muebles italianos
o de iluminación japonesa, vendedores de grabados, de
libros de arte, de baratijas indias, de carteles de películas,
de cualquier clase de cosa pseudoantigua o pseudomo-
derna a la moda de anteayer, de hoy o de pasado mañana:
ahí es donde se puede, por unos francos, adquirir una lata
de conservas que contenga un poco de aire de París, un

sacapuntas en forma de barco de palas, de viejo gramófono o de... Centro Georges-Pompidou, un cuaderno escolar añejo en cuya contratapa figure una anticuada tabla de multiplicar" (PEREC, 2009: 37).

Esta acumulación de imágenes, aunque parecen no permitir el conocimiento *profundo* de la realidad, quedan como una imagen de enorme pregnancia en la memoria. Cuando Perlov o Marker visitan una ciudad, toman vistas de cosas como, utilizando palabras de Perec, «un gentleman muy digno corriendo bajo la borrasca tras su sombrero de hongo, una niñita sentada entre las patas de uno de los leones de la columna de Nelson». De esta idea de colección se desprende una noción de cierta mirada nueva. En su recorrido minucioso, Georges Perec apunta la idea de que el encuentro con nuevos emplazamientos y retos para la mirada es un hecho que revoluciona el modo de percepción del que mira. El cineasta de lo cotidiano se dedica a registrar lo que hay a su alrededor, las personas, los gestos. ¿Qué interés hay en el momento de filmar? En *Sans soleil* Chris Marker explica: «*Le gustaba la fragilidad de esos momentos suspendidos en el tiempo. Esos recuerdos cuya única función es estar dejando atrás nada más que recuerdos. Él escribió: he estado alrededor del mundo varias veces y ahora, solamente la banalidad me interesa aún*».

La película, que se convierte en un ensayo sobre la memoria, parte de la práctica a la que aquí estamos apuntando: la de registrar las cosas que, aparentemente irrelevantes, producen una especie de revelación al convertirlas en imagen cinematográfica. Se trata de traducir lo vivido en una imagen, lo cual da lugar a un archivo o colección de imágenes del mundo, personas, cosas hermosas. Marker reconoce que, aunque quería hablar del milagro económico en Japón, acaba filmando algo más directo, las celebraciones en la calle, y con el registro del sonido, la intensidad de los bailes, transmitirnos su presencia y la de las personas retratadas. Esas «*cosas que aceleran el corazón*» lo hacen por ser registradas y convertidas en imagen cinematográfica, y en alguna ocasión el cineasta tiene la necesidad de congelar la imagen y grabar en las retinas toda la fuerza de un retrato. Hay una especie de revelación en estas imágenes, y al montar un plano filmado en África con otro de los emús que viven en Île-de-France, expresa un sentimiento de universalidad o convivencia de tiempos. O, como ha expresado Olivier Kohn, el «sentimiento de recorrer el planeta con un gran ojo abierto, de pasar con un clic de obturador de un paisaje a otro, de un rostro a otro, que sabemos lejanos, separados en el espacio y en el tiempo y que sin embargo se hablan, y cuya voz escuchamos» (ORTEGA Y WEINRICHTER, 2006: 107).

La película de Marker nos da una vía para interpretar este tipo de imagen y práctica cinematográfica de la colección: la cuestión de la memoria. Se filma para construir unos archivos del mundo, para *ayudar* a la memoria. David Perlov intenta ordenar los fragmentos que obtiene a partir de la realidad, quizá para comprenderla mejor, y para conservar recuerdos. Los signos de la memoria, en la llamada *zona de Sans soleil*, pueden ser retenidos, dice Marker, «*como a insectos que han volado más allá del tiempo, y a los que puede contemplar desde un punto de vista fuera del tiempo*»: la eternidad.

Más allá de la intensidad de las cosas que revela la imagen cinematográfica, la pedagogía crítica de la obra de Marker reafirma el *ser imagen* de la imagen, la necesidad de unas imágenes críticas que no se confundan con la realidad que representan. Jean-Louis Comolli habló de que filmamos para ver. Las imágenes, como le ocurre a Robert Flaherty en *Hombres de Aran* (Man of Aran, Robert Flaherty, 1934), son la única prueba que queda «de la existencia y de la potencia de los seres y de las cosas». En la imagen cinematográfica, la realidad se revela en una nueva dimensión, el mundo se transforma, al pasar por el cine, en mirada al mundo.

Ordenar lo doméstico en imágenes

Filmar para ver es lo que hacía David Perlov en su práctica diarística, con muchos puntos de conexión con el cine familiar. En su empeño por registrar la vida, las imágenes son capturas sobre la realidad, miradas al mundo, que funcionan sin necesidad de ser apoyadas en un relato. Para, como pretende, «*ver la vida*», abandona los relatos y argumentos utilizados en otras prácticas documentales y se limita a documentar lo cotidiano, «*lo ordinario*».

Esta determinación por capturar lo cotidiano no obvia la vida pública, lo político. Desde el espacio doméstico el cineasta se asoma para filmar lo que sucede en el exte-

La temblorosa toma de Chris Marker





Sans soleil se detiene en retratos al azar

rior, opta por establecer una distancia y también un límite, señalado por el marco de la ventana, como lugar de trasvase exterior-interior, público-privado. En su ambición por capturar la esencia de lo real reconoce la dificultad de responder a la cuestión *¿cómo filmar lo público?*, de manera que el cineasta debe acomodarse a los límites más o menos azarosos que establece la ventana de su habitación. La realidad le queda demasiado grande para ser registrada por una cámara, o ser comprendida con una mirada. Este gesto de filmar se concreta en una serie de capturas sobre la realidad, que produce unos archivos dirigidos al futuro. El cineasta que se asigna esta tarea obtiene un material útil para poder comprender mejor, pero es también un trabajo de ordenamiento de la información, los acontecimientos, los sentimientos, produciendo un conjunto más accesible. En este intento de ordenar la realidad, Perlov realiza una segunda lectura sobre las imágenes filmadas, revisa el proceso de filmación y expone la construcción de ideas. En esta revisión completa el sentido de las imágenes, aunque se trata siempre de un sentido abierto, que las interroga sobre su significado y las abre al espectador.

Filmar lo cotidiano, como vemos en la obra de Perlov, supone poner la atención en los gestos, sobre todo el gesto humano, e intentar adivinar la esencia de cada movimiento. Los acontecimientos más interesantes para ser coleccionados son entonces los movimientos más sencillos, accesibles desde una ventana, flujos que se pueden arrebatar a la realidad: el cambio de vestido de su esposa

en una sola toma, *«los ángulos activos de mi casa»*. A veces las secuencias que filma en el exterior capturan gestos que le son extraños, pero en la mayoría de ocasiones cualquier sencillo movimiento puede revelarse hipnótico por la mirada de la cámara: dos personas rezando en la playa, el baile de un grupo oriental, una mujer que limpia. Las imágenes de lo cotidiano son tentativas, posibilidades abiertas que constituyen su manera de relacionarse con las cosas del mundo; lo vivido se convierte en imagen. Registrar y archivar lo vivido es rendir cuentas con la realidad íntima, una actividad para vivir el presente con mayor intensidad. Pero la emoción vivida en el presente conduce a la posibilidad de conservar un recuerdo futuro, para la propia memoria.

Quizá ante la sensación de que el mundo está demasiado lleno (de miradas, de imágenes), la posición de Perlov es empezar a pensar las imágenes desde el ámbito de la intimidad y el interior doméstico. Fascinado por la profusión de gestos y movimientos que del exterior captura desde su ventana, Perlov siente *«la necesidad de voltearme, enfocar mi cámara hacia adentro, hacia mi propia casa»*. En el espacio doméstico parecen ampliarse las posibilidades para coleccionar imágenes. Una imagen paradigmática de esta cuestión es el movimiento que, entre estancias, realiza Mira, la esposa del cineasta: *«Aún no logro comprender cómo Mira, en una sola toma, logra cambiarse de vestido y regresar tan rápidamente»*.

La obra de Perlov pone la atención precisamente en estas posibilidades del entorno cotidiano, con el afán de



En el Diario de Perlov, la *experiencia de un prado*

capturar la vida en tiempo presente. Si la fotografía común había sido un producto de uso particular, con significación solo para quien la había tomado y los que eran retratados, estas películas recuperan la universalidad y trasladan a la esfera pública unos materiales que en origen parecían estar reservados a lo privado, la esfera de la familia y de la intimidad.

El que está tras la cámara también deja prueba de su presencia en el momento de la filmación. También su personalidad y existencia siguen viviendo en las imágenes que han sido filmadas. Además de la atención prestada a los rostros y actividades de los demás, amigos y extraños, en los diarios de David Perlov hay muchos momentos en que el cineasta se encuentra solo en el espacio interior de la casa familiar. Inscribir en la película el tiempo que uno pasa consigo mismo es expresar la intimidad más absoluta, la de quien está tras la cámara. En una ocasión Perlov constata que las escenas familiares suponen demasiada presencia y que, en cambio, necesita adoptar una distancia. Cuando se queda a solas recobra significación la presencia que hay detrás de la cámara. El espacio interior representa la necesidad de estar con uno mismo, aunque solo en contadas ocasiones Perlov muestra su propia imagen ante el espejo. Las paredes del piso, las ventanas, los cuadros y fotografías colgados son la expresión del individuo que está a solas consigo mismo. El débil movimiento de la cámara es la dirección de su mirada y su deambular por la casa.

El cineasta, David Perlov, Chris Marker, intentan, filmando, mantener un vínculo con el mundo, mantenerse en contacto con la realidad. Más que verse a sí mismos, el cineasta deja huellas de los pequeños acontecimientos que vio.

Notas

* Las imágenes que ilustran este texto son fotogramas (capturas de pantalla) de *Sans Soleil* de Chris Marker, y *Diary* y *Revised Diary* de David Perlov aportadas voluntariamente por la autora del texto. *L'Atalante* agradece a Manuel Asín (Prodimag/Intermedio), y a Mira Perlov y Yael Perlov, respectivamente, la autorización para su reproducción en estas páginas. (Nota del editor.)

Bibliografía

- BERGER, John (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COMOLLI, Jean-Louis (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- ORTEGA, María Luisa y WEINRICHTER, Antonio (Eds.) (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T & B Editores y Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria.
- PEREC, Georges (2009). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

Marta Montiano es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha realizado el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Recientemente ha presentado su tesina llamada *La imagen coleccionada de lo cotidiano*. Colabora habitualmente en la revista *Lumière*.