

# ESTRATEGIAS E MODELOS DE FILMACIÓN PARA UNHA DIALÉCTICA HISTÓRICA

**JULIO VILARIÑO CABEZAS**

Grande parte dos filmes que tratan o pasado, especialmente os dramas históricos, non buscan máis que unha ilustración, utilizando para iso un modo de representación académico e institucional. A homoxeneización dos elementos visuais e sonoros da posta en escena e o tratamento realista e superficial de temáticas coñecidas e escasamente discutidas non pon en dúbida as teses e presuncións da historiografía tradicional, senón que as subliña e axuda a asentalas no subconsciente colectivo dos espectadores. Existe, con todo un certo cinema militante, «non conciliado» en termos de Serge Daney, que busca combater estas características ás que o crítico francés denominou como «moda do retro».

O cinema clásico dos grandes estudos pertence ás clases dominantes, e por iso nunca marca a enunciación, xa que a mensaxe que se emite desde a posición privilexiada asimílese ao saber verdadeiro, atópase de seu lexitimado. O cinema heteroxéneo e radical que defende Daney revela a construción do discurso oficial a través dun paradoxo: a emisión dun discurso de resistencia en combinación coa exposición das reviravoltas da maquinaria institucional. Esta manobra establece unha novo paradigma baixo o cal as mensaxes e/ou imaxes do pasado emitidos desde o poder son desposuídos de toda connotación adquirida co tempo, podendo así o presente establecer un diálogo con eles.

Este cinema «non conciliado», que o crítico francés asimilaba ás figuras de Godard, Straub e Huillet inscribe nas súas imaxes as nocións do oculto e o descoñecido para o espectador, deconstruíndo numerosos discursos oficiais da historia tal e como nola ensinaron e levantando unha capa de sospeita sobre a realidade do pasado, e a realidade do presente. Como sostivo Walter Benjamin nas súas Teses de Filosofía da Historia: «Articular historicamente o pasado non significa coñecelo «tal e como verdadeiramente foi»

(...) O historicismo expón a imaxe «eterna» do pasado, o materialista histórico en cambio expón unha experiencia con el que é única»<sup>1</sup>

Enténdese por anacronismo un erro ou incongruencia que resulta de presentar algo como propio dunha época á que non corresponde. A anacronía, como ben nos indica Didi-Huberman no seu libro *Ante o tempo* é considerada coma o maior dos pecados dentro das disciplinas historiográficas de ascendencia positivista. Con todo esta concepción parte dunha concepción errónea da historia como disciplina científica. Ao darlle á palabra escrita unha aura de obxectividade estamos a esquecermos que a Historia é unha construción que non pode evitar participar da narrativa, a poética, ou a ficción. Xa só o feito de pensar o pasado desde as estruturas mentais do presente supón xa unha tarefa esencialmente anacrónica.

É imposible pensar e concibir a historia de modo completamente eucrónico e coherente; xa nas nosas relacións con outros individuos e coa contorna incorremos en anacronismos constantes, dado que tanto o pasado recente como o afastado forman parte das nosas estruturas mentais e as nosas experiencias cognitivas. Dados os cambios que se produciron na maneira de ser e proceder do ser humano nos últimos dous mil anos, non podemos remontarnos ao pasado para coñecelo mellor sen levar connosco a anacrónica bagaxe do noso presente. É máis, dado que as fontes contemporáneas a un texto, obra ou suceso poden non ser suficientes para interrogar ao pasado, o anacronismo consciente e controlado é un procedemento necesario para a súa comprensión.

No seu libro *O pasado en imaxes*, o historiador norteamericano Jonathan Rosenstone fai unha acesa defensa das obras audiovisuais como medios para o estudo e coñe-

[1] BENJAMIN, W., *Tesis de Filosofía de la Historia*, Madrid, Taurus, 2006, p. 4

cemento da Historia, tanto as ficcións como o cinema documental. Nun apartado o autor fálanos do que categoriza como filmes históricos posmodernos, os cales quebrantan deliberadamente os modos clásicos de representación instituídos polo Hollywood clásico. Ao romper esa xanela aberta ao mundo (herdeira da concepción albertiana da arte) que supoñen os dramas históricos, xéranse películas de corte experimental que nos obrigan a revisar e enfrontarnos, en forma e contido, á historiografía tradicional.

No abrente do cambio de século, Erika Fischer-Lichte redefiniu por completo o concepto de teatralidade, asimilándoo á representación ficcional e á *performance*. Segundo isto existen seis categorías ao redor deste concepto: performatividade e corpo, a arte como evento, o aparello de poder e a súa posta en escena, a ritualidade, os medios de comunicación e a experiencia estética. A presenza de varios destes elementos performativos é constante nos filmes históricos aquí analizados, especialmente en todo o relacionado coa revelación do dispositivo fílmico (e televisivo), o papel dos *mass-media* na configuración da Historia e o traballo de disposición de elementos nun espazo onde se executa unha acción nun tempo determinado. Cineastas como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Jean-Marie Straub e Danielle Huillet ou Peter Watkins (entre moitos outros) serían, debido á súa renuncia a utilizar subterfuxios expresionistas ou montaxes completas, cineastas da realidade.

Di André Bazin nun soado artigo que a chegada do sonoro abriu unha fenda entre dous tipos de cineastas: os que confiaban na imaxe e os que crían na realidade. Entre os primeiros atoparíanse todos aqueles que confían en que a esencia ontolóxica do cinema debe evolucionar cara á gravación cinematográfica sinxela, capaz de «atopar, máis aló das comodidades da montaxe, o segredo dun relato cinematográfico capaz de expresalo todo sen dividir o mundo, de revelarnos o sentido escondido dos seres sen romper a súa unidade natural»<sup>2</sup>. Dentro deste tipo de cinema pódense enmarcar todos os filmes históricos realizados segundo o modo de representación institucional.

En palabras de Jean Mitry «o cinema debe dar sempre unha impresión de vida real», mentres que «a verdade do teatro é unha verdade baseada nun acordo, unha realidade estilizada, unha combinación de dispositivos artísticos»<sup>3</sup>. Segundo isto, o teatro constrúese ao redor dunha linguaxe non naturalista que deforma a realidade, esquematizándoa e someténdoa a un pacto previo co espectador para facilitar a comprensión da súa mensaxe. O tratamento igualitario e sintético do espazo serviría para reforzar a interacción entre os personaxes, deixando de lado a súa relación coa contorna. Podemos atopar varias destas características esaxeradas até o extremo no modelo brechtiano de Teatro Épico.

Bertolt Brecht concibiu unha posta en escena onde a estilización chegaba ao momento de revelar o propio deseño do sistema, achegando avisos ao público, interrupcións da acción mediante subtítulos visuais e outras estratexias como a ruptura da cuarta parede; todo isto distancia á audiencia de calquera compoñente emocional. O tratamento interpretativo require a creación de personaxes-tipo, modelos próximos ao clíx que afasten aos actores dos seus papeis.

Este *verfremdungseffekt* ou «efecto de defamiliarización» anula a suspensión da incredulidade, convertendo a obra nun xogo autoconsciente que incita ao espectador a realizar os seus propios xuízos de valor sobre o que o texto di.

O modelo que Brecht propugnaba sobre a posta en escena servía tanto para a dramaturxia de obras propias como para a reinterpretación de textos alleos. Neste último caso, a creación de arquetipos provoca un distanciamento entre orixinal e representación, acentuando as diferenzas entre o que o espectador contempla e o texto preexistente. Esta estrutura heteroxénea, que permite a coexistencia de ambos os materiais, convida á audiencia a realizar unha comparación entre realidade e ficción; no caso especial de obras que falen de lugares e épocas afastadas, esta confrontación co «aquí e agora» permite unha profunda análise política das relacións entre Historia e presente.

As estratexias de estrañamento e o exame do mundo actual á luz de textos históricos e contemporáneos son técnicas tamén extensibles ao campo cinematográfico. A chegada da modernidade ao cinema nos anos sesenta trouxo unha serie de autores que trataban de aplicar as leccións brechtianas. Jean-Luc Godard, probablemente o máis coñecido deles, dicía nunha entrevista con *Cahiers du Cinéma* de 1962 «O que me interesa é o aspecto teatral (...) canto máis me aproximaba ao concreto, máis me achegaba ao teatro. A forza de ser realista, descóbrese o teatro, e a forza de ser teatral... (...) Eu partín do imaxinario e descubrín o real: pero tras o real, está de novo o imaxinario»<sup>4</sup>. Así, no cinema de Straub e Huillet o voluntario aplanamento das actuacións e a impersonalidade das situacións anulan a verosimilitude, permitindo aniñar ao discurso dentro do xogo de representación.

Polo que vemos, tanto o anacronismo como os aspectos performativos serven, dentro dunha película, para suspender a credibilidade e chamar así a atención do espectador. Roto o artificio, pasamos da fascinación ontolóxica do modo de representación institucional á dialéctica que nos propón un cinema heteroxéneo da disxunción, unha arte «non conciliada». Neste punto podemos conxecturar acerca dunha conxunción de ambos os elementos que nos ofrezan unha ferramenta de análise, performativa e anacrónica, que nos sirva para enfrontarnos ao cinema histórico. E esta ferramenta, a pesar das súas limitacións, será a presenza explícita ou implícita da cámara cinematográfica (ou de vídeo) rexistrando a acción.

Partindo da última obra escrita por Bertolt Brecht, *Os negocios de Xulio César*, Jean Marie Straub e Danielle Huillet realizaron en 1972 *Geschichtsunterricht (Aula de historia)*. Nela un xornalista contemporáneo á época de elaboración do filme indaga na vida do primeiro emperador romano a través de catro entrevistas realizadas a un banqueiro, un xurista, un poeta e un lexionario retirado, todos eles procedentes do século I a.C. As capas de historia que se superpoñen na visualización deste filme son innumerables, xa que nel atopamos os tempos referentes á obra de Brecht, o momento da súa elaboración, o de filmación da película e o do seu visionado, xerándose así un xogo de espellos infinito que permite aos diversos autores e o espectador trazar múltiples liñas de contacto entre diferentes épocas.

[2] BAZIN, A., «Montaje Prohibido» en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, p. 119

[3] MITRY, J., «Das Wort als Spiegel der Wirklichkeit» en *Sprache im technischen Zeitalter* 13, 1965, pp. 1046-1047

[4] VV. AA., *La nouvelle vague. Sus protagonistas*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 109

A cámara é un elemento esencial e configurador da película; a filmación dunha serie de secuencias desde un automóbil condiciónase á posibilidade de meter dentro o dispositivo cinematográfico. En lugar de proporse a gravación dun lugar ou acción determinado, buscando posteriormente a solución técnica, os cineastas efectúan unha cura de realismo lexitimando as condicións obxectivas da realidade rodada, e as preguntas acerca de como filmar Roma cunha cámara, ou como realizar o tratamento do espazo onde transcorre a acción son as que acaban configurando a obra final.

Nas fórmulas narrativas clásicas o espazo convértese en lugar, e é construído e modificado segundo a significancia que teña na acción; a unificación e consecución dun espazo (sempre claro, intelixible e completo) lógrase internamente mediante o xogo de accións e miradas e externamente mediante a montaxe. Os realizadores operan contra o modo de facer habitual mediante a ausencia de planos máster de situación e rompendo a convención do plano-contraplano

dentro das conversacións. Desta maneira, en gran parte das escenas de diálogo que teñen lugar nos seus filmes todos os intérpretes atópanse presentes e levemente virados cara ao espectador.

Segundo Jonathan Rosenbaum moitos dos filmes de Straub e Huillet rompen coas regras habituais de continuidade da montaxe cinematográfica; mediante a alteración consciente do *raccord* de miradas, moitos dos planos de cabezas parlantes carecen do seu contraplano, co que o espectador vese obrigado a reconstruír o espazo no que conversan os personaxes, en lugar de aceptalo como algo xa dado. Este tipo de planificación utilizada en moitos das obras da parella, provoca un efecto de estrañamento espacial; en *Geschichtsunterricht*, o uso deliberado do anacronismo produce un efecto semellante no plano temporal. A combinación de personaxes, textos e referentes de épocas diferentes e indefinidas provoca unha serie de enfrontamentos e correspondencias entre distintos feitos históricos, amosando unha Roma máis eterna ca nunca.

# CINECLUBE DE COMPOSTELA 04/2013: LECCIÓNS DE HISTORIA

**MÉRCORES 3 DE ABRIL, ÁS 21.30 H**

*Aula de historia (Geschichtsunterricht,*  
Danièle Huillet / Jean-Marie Straub, RFA, 1972, 88', VOSG)

**MÉRCORES 10 DE ABRIL, ÁS 21.30 H**

*Culloden (Culloden,* Peter Watkins,  
Reino Unido, 1964, 69', VOSG)

**MÉRCORES 17 DE ABRIL, ÁS 21.30 H**

*Sobibór, 14 de outubro de 1943, 4 da tarde*  
(*Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures,*  
Claude Lanzmann, Francia, 2001, 97', VOSG)

**MÉRCORES 24 DE ABRIL, ÁS 21.30 H**

*Torre Bela (Torre Bela,*  
Thomas Harlan, Portugal, 1975, 81', VOSG)