

- *la FÁBRICA DE HECHOS*
- *Filmar hechos. Clasificar hechos. Diseminar hechos. Agítar con hechos. Propaganda con hechos. Puños hechos de hechos.*
- *Destellos de relámpagos de hechos.*
- *Montañas de hechos.*
- *Huracanes de hechos.*
- *Y pequeños hechos individuales.*
- *En contra de la hechicería fílmica.*
- *En contra de la mistificación fílmica.*
- *Por la cinematificación genuina del campesino obrero.*
- *U.R.S.S.*

—Dziga Vertov, 1926

I

Originalmente, me pidieron colaborar con un ensayo para una colección llamada *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film* (Más allá del documento: ensayos acerca del cine de no ficción), editado por Charles Warren, con una introducción de Stanley Cavell, gracias a un libro que escribí sobre la poesía de Emily Dickinson. Aunque parecía una extraña razón para asumir que yo podía escribir sobre cine de no ficción, el proyecto me atrajo debido a la muerte de mi esposo y mi deseo de encontrar un modo para documentar su vida y su obra.

David Von Schlegell fue un norteamericano de segunda generación con apellido alemán. Nació en San Luis en 1920. Su apellido alemán lo avergonzaba, especialmente el “von”, pero no se lo cambió, tal vez porque era hijo único. La familia se mudó al este poco después de su nacimiento

cuando su padre consiguió un trabajo como maestro de pintura en el Art Students League en la ciudad de Nueva York. El nombre de su madre era Alice, pero la gente la llamaba Bae (pronunciado *Bay* [Bei]). También dibujaba y pintaba. A los tres les encantaba el Océano Atlántico, especialmente la costa de Maine en Ogunquit donde pasaban los veranos. De niño, David diseñaba veleros. De adolescente construyó el suyo y lo llamó *Stormy*. Esperaba convertirse en diseñador de yates o arquitecto, pero era lo suficientemente joven y sano para volverse carne de cañón, así que de 1943 a 1945 prestó servicio en la Octava Fuerza Aérea como piloto de bombarderos y oficial de sistemas de armamento. Hasta su muerte y cremación tuvo una gran cicatriz en su brazo izquierdo donde recibió un disparo mientras pilotaba un B-17 en los cielos ardientes sobre Emden en Alemania. La bala deshizo su muñeca, pero logró regresar el bombardero a la base central en Inglaterra. Otros tres de la tripulación también resultaron heridos. Podría decirse que esta herida justo sobre su mano izquierda le salvó la vida, ya que estuvo hospitalizado varios meses y luego recibió su baja con honores. Pero la guerra lo hirió de formas de las cuales nunca se recuperaría. Después de la guerra estudió pintura con su padre en el Art Students League. Pintó por muchos años, luego cambió repentinamente a la escultura. Era una persona tímida. Su arte fue influenciado por el Constructivismo ruso y por varios diseñadores de barcos norteamericanos. Trabajaba con madera, acero y aluminio y normalmente construía sus propias piezas. Sus esculturas más conocidas fueron hechas en los años sesenta y a principios de los setenta. Lo conocí hasta 1965 cuando él tenía 45 y a mí ya me encantaban sus esculturas. Vivimos

juntos durante 27 años. La mayoría de éstos en Long Island Sound. Hacia el final de su vida tuvo que dejar de velear a causa de una artritis severa en sus rodillas, pero aún podía remar. Me gustaba ver cómo estabilizaba los remos para deslizarse de vuelta. Se formaban pequeños remolinos en donde la paleta de los remos se sumergía: su entrada tan limpia como su salida. Estos son sólo hechos. Le dio una embolia y murió tres días después, el lunes 5 de octubre de 1992 a las 5 A.M. Estos últimos días en el hospital fueron un horror. Estaba totalmente consciente, pero las palabras fallaban. No podía hablar ni escribir. Intentaba comunicarse con gestos. No los podíamos interpretar. No dejaba de hacer el gesto de apuntar. En el espacio físico no podíamos ver lo que él vio. No podía guiar un lápiz o formar un signo coherente. François Truffaut dice que el problema básico para un cineasta es cómo expresarse a sí mismo solamente con medios visuales. Lo mismo puede decirse de un escultor, salvo que por dos días y tres noches en el hospital, no creo que David haya visto lo que significaba “medios visuales”. ¿Sin palabras qué son los hechos? Sus ojos parecían saberlo. Su mano apretó la mía. ¿Qué quería decir? En mi escritura, a menudo he explorado ideas acerca de lo que constituye una versión oficial de los acontecimientos opuesta a una versión anterior en peligro inminente de perderse.

Al clasificar palabras-hechos sólo reconozco una aparición. La gramática garabateada no tiene vecino. En nombre de la razón necesito registrar algo porque soy una sobreviviente en este océano.

Es por ello que acepté entrometerme dentro de una disciplina desconocida.

Ya casi es el siguiente octubre. En Connecticut le llamamos a los días cálidos de octubre Verano Indio. En una entrevista con Philippe Sollers, Jean-Luc Godard, refiriéndose a *Yo te saludo, María*, cita un fragmento de Antonin Artaud: “Quiero que el alma sea el cuerpo, así no podrán decir que el cuerpo es el alma, porque será el alma la que es el cuerpo”. Godard dice que esto le ayudó a explicarle cosas a sus técnicos.¹

Seguramente, los cineastas que hacen no ficción a veces trabajan intuitivamente por telepatía factual. Para mí la poesía es *telepatía factual*.

II

El documentalista, fotógrafo y viajero francés, Chris Marker, era antes que nada un poeta. *La Jetée*, su película de veintiocho minutos, escrita y fotografiada a principios de los sesenta, imagina una tercera Guerra Mundial. Un hombre, marcado por una imagen de su infancia viaja a través de fragmentos de memorias-espejo intertraductivas hacia la línea original de la fractura que ninguna interpretación calmará. Muchos pilotos, hombres y mujeres, sobrevivieron, aun sin sobrevivir, al servicio militar colectivo durante la Segunda Guerra Mundial. A *La Jetée* (1962) y a *Sans Soleil* (1982) las acosan las llamas que habitan los espíritus. Al inicio de cada película de Marker vemos aviones que se escapan del ojo de la cámara. Uno de ellos es la matanza que ruge en las alturas. Vemos al otro esconderse bajo

1. La entrevista está impresa en “Hail Mary”: *Women and the Sacred in Film* de Jean-Luc Godard (Yo te saludo, María: las mujeres y lo sagrado en el cine) ed. Maryel Locke y Charles Warren (Southern Illinois University Press, 1993), 123-24.

la cabina de un avión de carga. A *La Jetée* la llaman una novela cinematográfica; a *Sans Soleil*, un documental.



III

La vida, la vida

En 1927 una de las pautas de Vladimir Mayakovski para una Poética Constructivista de la Revolución era: “Dejemos a un lado todas estas tonterías acerca de desplegar ‘el lienzo épico’ sobre las barricadas durante un periodo de guerra— tu lienzo será desgarrado por todos los lados”.² Dziga Vertov estaba de acuerdo. Ambos fueron hacedores de imágenes iconoclastas, aunque esto sea un oxímoron. Los oximorones son incongruentes; copian y contradicen. Los hacedores de imágenes iconoclastas y los oximorones parodian los patrones comunes del pensamiento mientras marcan un punto de convergencia

2. Citado en *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Anette Michelson, trad. de Kevin O'Brien (University of California Press, 1984), xxvii. La siguientes citas de este libro aparecerán con la abreviatura KE.

y conflicto: repetición dividida, aceleración, movimiento en reversa.

“El sendero del progreso seguido por cine revolucionario ha sido encontrado”, declaró osadamente Vertov en 1929. “Avanza más allá de las cabezas de los actores de cine y de los techos de los estudios, hacia la vida, hacia la realidad genuina, lleno de su propio drama y tramas detectivescas» (KE 32). Consideraba la estética acerca de la poesía de Mayakovski muy identificada con sus propias aspiraciones para un cambio radical en la producción cinematográfica: un cambio que enfatizaría lo “factual” como la prioridad. La esencia de los hechos debía ser encontrada en la poesía de la realidad; en los objetos materiales.

El debut de Vertov en el cine estuvo proféticamente ligado a una caída. El cineasta-poeta-documentalista le ordenó al camarógrafo filmarlo mientras saltaba del techo de un piso y medio de una casa de verano. El camarógrafo tenía la orden de filmar el salto de Vertov para que todos sus pensamientos reales fueran captados en la película. Vertov esperaba mostrar que mientras el ojo humano común y corriente no puede ver lo que una persona piensa o siente realmente durante el caos inmediato de una acción violenta, el ojo técnico de la cámara, oscilando entre presencia y ausencia, puede encuadrar y detener en el tiempo a esa persona y su pensamiento. El movimiento acelerado, evocado desde la distancia de la quietud construida puede recuperar el ocultamiento y el misterio de este mundo “visible”.

¿Es acaso la percepción o la representación de los sentidos lo que veo “pensar”?

Una fotografía en *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* muestra al artista elegante, que sin actuar cambia rápidamente, usando una camiseta blanca de algodón, con las mangas dobladas hasta los codos, un reloj de muñeca, pantalones casuales, calcetines blancos y zapatos blancos elegantes, un día cualquiera antes de la Segunda Guerra Mundial. Vertov se soba la coronilla de la cabeza con la mano derecha, como intentando medir su posición dentro del tiempo-espacio de un encuadre cinematográfico. Su brazo izquierdo se estira hacia adelante, seguramente por equilibrio. Posa mientras cae erguido y sonrío cautelosamente. Desde esa perspectiva parece ser un materialista visionario.

¿Podría estar pensando “te lo dije”, mientras mira a la distancia?

En 1934 un entusiasta del realismo, ahora más viejo y tranquilo escribió en su diario: “Han pasado varios años desde la muerte de Mayakovski. En cada parte de nuestras vidas han sucedido cambios tremendos. Sólo los departamentos de guionismo siguen defendiendo como antes los principios trillados en contra de la incursión de cineastas poéticos. La voluntad de producir cine poético y particularmente documentales poéticos, sigue golpeándose contra un muro de perplejidad e indiferencia. Genera pánico. Difunde miedo” (KE 184). Recordando la energía inmensa de Mayakovski y su hambre por crear, Vertov escribió secamente: “Quienes trabajamos en documentales poéticos morimos por tener trabajo” (KE 186).

“Documento [fr. LL *documentum* papel oficial, fr. L, lección, ejemplo, fr. *docere* enseñar + *-mementum-* mento— más DÓCIL]” “Documentar verbo transitivo” *Webster’s Third New International Dictionary* (1971):

do-cu-men-tar I obs: ENSEÑAR, ESCUELA, INSTRUIR
2: evidenciar con documentos: suministrar evidencia documental de 3: suministrar con documentos 4a: equipar (un buque) con sus papeles como exige la ley para demostrar la propiedad y el cargamento b: anexas a (letra de cambio) los documentos del envío —ver RECIBO DOCUMENTAL 5a: proveer con pruebas factuales o sustanciales a las declaraciones hechas a hipótesis propuestas esp: equipar con referencias exactas sobre información documental autorizada; b: construir o producir (con película o novela) con una alta proporción de detalles que reproducen muy de cerca situaciones o eventos auténticos.

Bajo “documental adj.” los compiladores, ensambladores o tipógrafos fijaron las palabras “FACTUAL, OBJETIVO, REPRESENTACIONAL” en mayúsculas.

El uso editorial de secuencias separadas, “montaje-disruptivo-asociativo”, el énfasis en el modelamiento misterioso y las estructuras subliminales de las imágenes (íconos), la sensibilidad a la forma del sonido (incluso en una película muda) de cada evento retratado, la conciencia del misterio del tiempo en fenómenos simultáneos (coincidencia y despliegue) —soy una poeta norteamericana que escribe en inglés. Toda mi vida he disfrutado de ver películas. Trabajo de un modo poético documental, pero no me di cuenta hasta que intenté escribir un ensayo sobre dos películas de Chris Marker.

El 17 de enero de 1937, Vertov se preguntaba: “¿Es posible que yo también esté actuando un papel? ¿El papel

del buscador de una verdad cinematográfica? ¿De verdad busco la verdad? ¿Quizás esto, que aún no entiendo, sea también una máscara? (KE 200).

IV

¡1941!—Un hueco en la historia
—Emmanuel Levinas

El título de *Sans Soleil* fue tomado de un ciclo de canciones de Mussorgski. Hacia el final de la película, el narrador se imagina a un viajero en el tiempo que proviene del año 4001, “cuando el cerebro humano ha alcanzado ya la era de su uso total”. El viajero es un tercermundista del tiempo. Nos dice que las canciones de Mussorgski se siguen cantando en el siglo XL. Una vez leí que la magia de Mussorgski surge de una especie de catástrofe. La mayor parte del material de *Sans Soleil* fue filmado en Japón a principios de los setenta, pero las sombras de los muertos de Hiroshima y Nagasaki flotan al margen porque ¿qué es el caos del fuego para la memoria? Las películas de Andrei Tarkovski también están marcadas por señales de recuerdos de nuestra tierra y nuestras pérdidas. *La infancia de Iván* (1962) y *El Espejo* (1974) están clasificadas en las tiendas de renta de videos como películas de ficción, aunque incesante e insistentemente documentan los confines oscuros de la experiencia durante los años cuarenta. En *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (1986) Tarkovski examina su postura ante una estética del cine, siempre preguntándose tejiendo midiendo las intenciones de la conciencia: problemas, paradojas, tiempo-espacio, tiempo- sueño, necesidades

inesperadas, posibilidades cinemáticas. Qué es una película, se pregunta continuamente:

- ¿Hechos?
- ¿Formas dentro de una caja?
- ¿Tiempo esculpido?
- ¿Tiempo en forma de hechos?
- ¿La vida grabada?
- ¿Una verdad anónima?
- ¿La marca impresa del pensamiento?

V

Trenes nocturnos ataques aéreos refugios nucleares
—Sandor Krasna, 1982

Sans Soleil abre con una secuencia pastoral idílica. Tres niños andan por un camino en el campo de Islandia. El ojo cómplice de la cámara los arroja fuera del lugar y hacia el pasado poco antes de que el volcán enterrara a su pueblo bajo las cenizas. A través del cine, los vemos cruzar el pasado de nuevo. La voz de una mujer nos dice que el editor de la película rodeó o cubrió esta secuencia en particular con cuadros en negro. Habla desde el interior del negro hasta la próxima secuencia de disparos, cuando el avión cae dentro de la bodega de un destructor o de un portaaviones.

Portador de material letal invisible, sólo un evento o un no evento descendiendo a lo largo del campo escópico de la luz o vuelo en un mundo inundado de hechos.

La Jetée, compuesta casi totalmente de fotografías, empieza abruptamente con una imagen sonora en movimiento fuera de campo, el rugido de las revoluciones y del desplazamiento de los motores del jet. A veces pienso que escucho sirenas, hasta que el aullido o el grito de la aviación se duplica y se disuelve en música de catedral: voces en un coro cantan pasajes de la *Liturgia rusa del sábado santo*. En el norte de Rusia, Islandia y otros lugares del norte, el sol nunca desaparece de la vista en el verano. El despegue abortado de la banda sonora en *La Jetée* evoca visiones técnicas y escatológicas del mundo.

De inmediato, el tiempo podría ir hacia cualquier lado.

Shabat. Inicio del mundo hasta hoy. El fin de la oscuridad, incluso al inicio del *Génesis* toda voluntad de Dios toda suma de obediencia mortal. Qué terrible una imagen en movimiento sin transición se vuelve una mirada de las cosas según el ensamblaje de las máquinas. “Mis películas son mis hijos”. Los géneros y los métodos son medios que arrasan con el fantasma del fotograma original del proyector. Lo primero sólo puede ser sentimiento. La teoría vertoviana del intervalo. ¿Qué si una película nunca llega a la pantalla porque el público se va?

Un retorno a la cámara intrusiva en busca de refugio.

La lista de créditos de Marker llama *La Jetée* una “novela cinematográfica”, pero la concentración preliminar de la cámara en torres de control reales, pistas reales, maquinaria aeroportuaria real, arquitectura útil de aeropuerto modernista real, sugiere una representación no ficcionada de los hechos: realismo social versus invención documental.