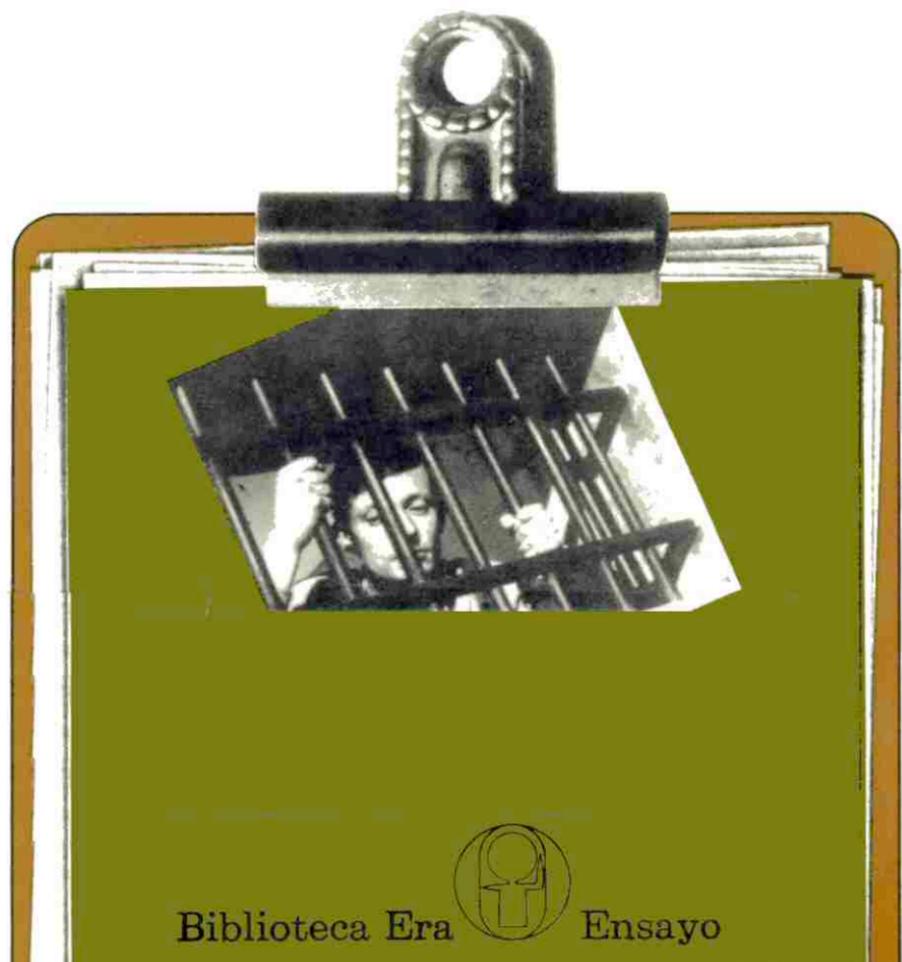


Robert Bresson

NOTAS SOBRE EL CINEMATÓGRAFO



Biblioteca Era



Ensayo

Robert Bresson
NOTAS SOBRE EL
CINEMATÓGRAFO

Robert Bresson
NOTAS SOBRE
EL
CINEMATÓGRAFO

Traducción de
Saúl Yurkiévich



Biblioteca Era

Primera edición en francés: 1975
Título original: *Notes sur le cinématographe*
Éditions Gallimard. París
© Robert Bresson
Primera edición en español: 1979
Derechos reservados en lengua española
© 1979, Ediciones Era, S. A.
Avena 102, México 13, D. F.
Impreso y hecho en México
Printed and Made in Mexico.

www.esnips.com/web/Moviola

I
1950-1958

Desembarazarme de errores y falsedades acumulados.
Conocer mis recursos, estar seguro de ellos.

✱

La facultad de aprovechar bien mis recursos disminuye cuando su número aumenta.

✱

Controlar la precisión. Ser yo mismo un instrumento de precisión.

✱

No tener alma de ejecutante. Encontrar, para cada toma, nuevas maneras de condimentar lo que había imaginado. Invención (reinvención) inmediata.

✱

Encargado de la puesta en escena, o director. No se trata de dirigir a alguien, sino de dirigirse uno mismo.

✱

Nada de actores.

(Nada de dirección de actores.)

Nada de papeles.

(Nada de estudio de papeles.)

Nada de puesta en escena.

Sino el empleo de modelos, tomados de la vida.

SER (modelos) en lugar de PARECER (actores).

✱

MODELOS:

Movimiento de afuera hacia adentro.

(Actores: movimiento de adentro hacia afuera.)

Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo *aquello que no sospechan que está en ellos.*

Entre ellos y yo: intercambios telepáticos, adivinación.

✱

(¿1925?) El CINE SONORO abre sus puertas al teatro que ocupa la plaza y la rodea de alambradas.

✱

Dos clases de películas: las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena, etcétera) y se valen de la cámara para *reproducir*; las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para *crear*.

✱

La terrible costumbre del teatro.

✱

**EL CINEMATÓGRAFO ES UNA ESCRITURA CON IMÁGENES
EN MOVIMIENTO Y CON SONIDOS.**

✱

Un film no puede ser un espectáculo, porque un espectáculo exige la presencia en carne y hueso. Sin embargo, como en el teatro fotografiado o CINE, puede ser la reproducción fotográfica de un espectáculo. Ahora bien, la reproducción fotográfica de un espectáculo es comparable a la reproducción fotográfica de un lienzo o de una escultura. Pero la reproducción fotográfica del *San Juan Bautista* de Donatello o de *La muchacha del collar* de Vermeer no tiene ni el poder, ni el valor, ni el precio de esa escultura o de este lienzo. No las crea. No crea nada.

✱

Las películas de CINE son documentos de historiador para guardar en los archivos: cómo interpretaban la comedia, en 19 . . . , el señor x o la señorita y.

✱

Un actor está en el cinematógrafo como en un país extranjero. No habla la lengua.

✱

El teatro fotografiado o CINE requiere que el encargado de la puesta en escena o *director* haga representar la comedia a los actores y fotografíe a esos actores representando la comedia; y luego alinee las imágenes. Teatro bastardo al cual le falta lo que hace al teatro: presencia material de actores vivos, acción directa del público sobre los actores.

✱

... sin carecer de naturalidad, les falta naturaleza.

Chateaubriand

✱

Naturaleza: lo que el arte dramático suprime en beneficio de una naturalidad aprendida y conservada mediante ejercicios.

✱

Nada más falso en una película que ese tono natural del teatro que remeda la vida y calca sentimientos estudiados.

✱

Hallar más natural que un gesto se haga, o que una frase se diga así mejor que asá, es absurdo, no tiene sentido en el cinematógrafo.

✱

No hay relación posible entre un actor y un árbol. Pertenecen a universos diferentes. (Un árbol de teatro *simula* un árbol verdadero.)

✱

Respetar la naturaleza del hombre sin quererla más palpable de lo que ella es.

✱

Ningún desposorio del teatro con el cinematógrafo sin el exterminio de ambos.

✱

Película de cinematógrafo donde la expresión se obtiene merced a las relaciones de imágenes y de sonidos, y no de una mímica, de gestos y entonaciones de voz (de actores o de no actores). Que no analiza ni explica. Que *recompone*.



Es necesario que una imagen se transforme al contacto de otras imágenes como un color al contacto de otros colores. Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo, de un rojo. No hay arte sin transformación.



Lo auténtico del cinematógrafo no puede ser ni lo auténtico del teatro, ni lo auténtico de la novela, ni lo auténtico de la pintura. (Lo que el cinematógrafo consigue con sus propios recursos no puede ser lo que el teatro, la novela y la pintura consiguen con sus propios recursos.)



Película de cinematógrafo donde las imágenes, como las palabras del diccionario, no tienen poder ni valor más que por su posición y por su relación.

✱

Si una imagen, contemplada aparte, expresa algo nítidamente, si conlleva una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella y ella no lo tendrá sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo. (Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo.)

✱

Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes).

✱

Aplanar mis imágenes (como con una plancha), *sin atenuarlas.*

✱

De la elección de los modelos.

Su voz me dibuja su boca, sus ojos, su cara, me hace su retrato completo, externo e interno, mejor que si lo tuviese delante. El mejor desciframiento, obtenido con sólo el oído.

DE LAS MIRADAS

¿De quién?: “Una sola mirada provoca una pasión, un asesinato, una guerra.”



La fuerza eyaculatoria del ojo.



Montar una película es enlazar a las personas unas con otras y con los objetos a través de las miradas.

✱

Dos personas que se miran a los ojos no ven sus ojos sino sus miradas. (¿Razón por la cual uno se equivoca sobre el color de los ojos?)

✱

De dos muertes y tres nacimientos.

Mi film nace primero en mi cabeza, muere en el papel, lo resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo, que mueren en el celuloide pero que, colocados en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua.¹

✱

Admitir que x sea a veces Atila, Mahoma, un empleado de banco, un leñador, es admitir que x actúa. Admitir que x actúa es admitir que las películas donde

¹ Cinematografiar a alguien no es dotarlo de vida. Es porque están vivos que los actores hacen viva una obra de teatro.

actúa se emparentan con el teatro. No admitir que x actúa es admitir que Atila=Mahoma=un empleado de banco=un leñador, y es absurdo.

✱

Aplausos durante la película de x. La impresión "teatro", irresistible.

✱

Modelo. Encerrado en su misteriosa apariencia. Atrajo hacia sí todo lo que le era exterior. Está ahí, detrás de esa frente, esas mejillas.

✱

"Parloteo visible" de los cuerpos, los objetos, las casas, las calles, los árboles, los campos.

✱

Crear no es deformar o inventar personas o cosas. Es establecer relaciones nuevas entre personas y cosas que existen y *tal como existen*.

*

Suprime radicalmente las *intenciones* en tus modelos.

*

A tus modelos: “No penséis lo que decís, no penséis lo que hacéis.” Y también: “No penséis *en* lo que decís, no penséis *en* lo que hacéis.”

*

Tu imaginación apuntará menos a los acontecimientos que a los sentimientos, queriendo siempre que éstos sean lo más *documentales* posible.

*

Conducirás tus modelos a tus reglas, ellos te dejarán obrar sobre ellos y tú los dejarás obrar sobre ti.

✱

Un solo misterio el de las personas y de los objetos.

✱

Cuando un solo violín basta, no emplear dos.¹

✱

Filmación. Colocarse en un estado de ignorancia y de curiosidad intensas, y no obstante ver las cosas *antes*.

✱

¹ *Ti avverto se in qualche concerto troverai scritto solo dovrà essere suonato da un solo violino* (Vivaldi). (Te advierto que si en algún concierto encuentras escrito *solo*, deberá tocarse con un solo violín.)

Se reconoce lo verdadero por su eficacia, por su potencia.

✧

Apasionado por la exactitud.

✧

Rostro *expresivo* del actor: la menor arruga inducida, aumentada por la lupa, evoca los excesos del *kabuki*.

✧

Oponer al relieve del teatro lo liso del cinematógrafo.

✧

Cuanto mayor el éxito, más se acerca al yerro (como una obra maestra de la pintura se acerca al cromo).

✱

Lo que ocurre en las junturas. “Las grandes batallas, decía el general de M. . . , se libran casi siempre en los puntos de intersección de los mapas de estado mayor.”

Cinematógrafo, arte militar. Preparas una película como se prepara una batalla.¹

✱

Un conjunto de buenas imágenes puede ser detestable.

DE LO VERDADERO Y LO FALSO

La mezcla de lo verdadero con lo falso da falsedad (teatro fotografiado o CINE). Lo falso, cuando es homogéneo, puede dar algo verdadero (teatro).

¹ En Hedin, estábamos todos alojados en el Hotel de Francia. Durante la noche, me perseguía la frase de Napoleón: “Hago mis planes de batalla con el espíritu de mis soldados dormidos.”



En la mezcla de lo verdadero con lo falso, lo verdadero hace resaltar lo falso y lo falso impide creer en lo verdadero. Cuando un actor simula el miedo al naufragio, sobre el puente de un navío verdadero batido por una verdadera tempestad, no creemos ni en el actor, ni en el navío, ni en la tempestad.

DE LA MÚSICA

Nada de música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. *Absolutamente nada de música.*¹



Es preciso que los ruidos se conviertan en música.



¹ Salvo, por supuesto, la música interpretada por instrumentos visibles.

Filmación. Nada en lo inesperado que secretamente tú no esperaras.

✱

Escarba en el mismo lugar. No te escurras fuera. Doble, triple fondo de las cosas.

✱

Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio.

✱

Extrae de tus modelos la prueba de que existen con sus rarezas y sus enigmas.

✱

Llamarás bella a la película que te dé una idea elevada del cinematógrafo.



La imagen no tiene un valor absoluto.

Imágenes y sonidos deberán su valor y su poder sólo al uso que tú les asignes.



Modelo. Cuestionado (por los gestos que le haces hacer, por las palabras que le haces decir). Respuesta (aunque más no sea que el negarse a responder) que a menudo no percibes pero que tu cámara registra. Sometida *luego* a tu estudio.

DEL AUTOMATISMO

Los nueve décimos de nuestros movimientos obede-

cen a la costumbre y al automatismo. Subordinarlos a la voluntad y al pensamiento es antinatural.

✱

Modelos que se vuelven automáticos (todo sopesado, medido, minutado, repetido diez, veinte veces), largados por en medio de los acontecimientos de tu película, sus relaciones con las personas y con los objetos que los rodean serán *justas*, porque no serán *pensadas*.

✱

Modelos *automáticamente* inspirados, inventivos.

✱

Que se sienta el alma y el corazón de tu película, pero que se haga como labor de las manos.

✱

El CINE bebe de un fondo común. El cinematógrafo hace un viaje de descubrimiento en un planeta desconocido.

✱

Donde no está todo, pero donde cada palabra, cada mirada, cada gesto tiene trasfondo.

✱

Es significativo que esa película de x, filmada al borde del mar, en una playa, respire el olor característico de las tablas.

✱

Filmar de improviso, con modelos desconocidos, en lugares imprevistos, adecuados para mantenerme en un estado tenso de alerta.

✱

Que sea la íntima unión de las imágenes la que las cargue de emoción.

✱

Atrapar instantes. Espontaneidad, frescura.

✱

¿Cómo ocultarse que todo acaba en un rectángulo blanco colgado sobre un muro? (Mira tu película como una superficie por cubrir.)

✱

x imita a Napoleón, cuya naturaleza no era la de imitar.

✱

En ***, película vinculada al teatro, ese gran actor

inglés farfulla para hacernos creer que inventa las frases a medida que las dice. Sus esfuerzos por ser más vívido tienen el efecto contrario.

✱

Una imagen demasiado esperada (*cliché*) nunca parecerá justa, incluso si lo es.

✱

Monta tu película a medida que la filmas. En ella se forman núcleos (de fuerza, de seguridad) a los que se aferra todo el resto.

✱

Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina.

✱

Inmovilidad del film de x, cuya cámara corre, vuela.

✱

Un suspiro, un silencio, una palabra, una frase, un estrépito, una mano, tu modelo entero, su cara, quieto, en movimiento, de perfil, de frente, una vista inmensa, un espacio restringido... Cada cosa exactamente en su lugar: tus únicos recursos.

✱

Un raudal de palabras no daña una película. Cuestión de índole no de cantidad.

✱

No sería ridículo decir a tus modelos: "Os invento como sois."

✱

El nexa insensible que liga a tus imágenes, las más distantes y las más distintas, es tu visión.

✱

No corras tras la poesía. Ella sola penetra por las juntas (elipsis).

✱

x, actor, incierto como un color incierto hecho de dos tonos superpuestos.

✱

Sobre las tablas, el juego escénico se suma a la presencia real y le da mayor intensidad. En las películas, ese juego suprime incluso la apariencia de presencia real, mata la ilusión creada por la fotografía.

✱

(¿1954?) Almuerzo de los GRANDES PREMIOS. Tuer-
to en el reino de los voluntariamente ciegos.

*Where is my judgement fled
That censures falsely what they see aright.*

✱

Que los sentimientos causen los acontecimientos. No
a la inversa.

✱

Cinematógrafo: nueva manera de escribir, por tan-
to de sentir.

✱

Modelo. Dos ojos móviles en una cabeza móvil a su
vez sobre un cuerpo móvil.

✱

Que tus fondos (avenidas, plazas, jardines públicos, metro) no absorban los rostros que les aplicas.

✱

Modelo. Tú le dictas gestos y palabras. Él te devuelve (tu cámara registra) una *sustancia*.

✱

Modelo. Lanzado a la acción física, su voz, a partir de sílabas iguales, toma *automáticamente* las inflexiones y las modulaciones propias de su verdadera naturaleza.

✱

En todo arte existe un principio diabólico que actúa en su contra y trata de destruirlo. Un principio aná-

logo quizá no sea del todo desfavorable al cinematógrafo.



Formas que parecen ideas. Considerarlas verdaderas ideas.



Modelo. "Todo cara."¹



Filmación.

Azares maravillosos aquellos que obran con precisión.² Manera de alejar los malos, de atraer los buenos. Guardarles de antemano un lugar en tu composición.



¹ No sé quién preguntaba a uno de nuestros mendigos, a quien veía en camisa en pleno invierno tan campante como aquél que se cuece con las martas hasta las orejas, cómo podía soportarlo: "Y vos, señor, respondió, bien tenéis la cara descubierta; pues yo soy todo cara." (*Montaigne, Ensayos I, cap. XXI.*)

² "A menudo pinto los ramos del lado en que no los preparé." (Augusto Renoir a Matisse. Citado de memoria.)

Actores, trajes, decorados y mobiliario de teatro deben hacer pensar ante todo en el teatro. Tener cuidado de que los personajes y los objetos de mi película no hagan pensar ante todo en el cinematógrafo.

✱

Quien puede con lo menos puede con lo más. Quien puede con lo más no necesariamente puede con lo menos.

✱

Filmación. Atenerse únicamente a impresiones, a sensaciones. Ninguna intervención de la inteligencia extraña a esas impresiones y sensaciones.

✱

Poder que tus imágenes tienen (aplanadas) de ser otras que lo que son. La misma imagen llevada por diez caminos distintos será diez veces una imagen distinta.

✱

NI DIRECTOR DE TEATRO, NI CINEASTA. OLVIDA QUE
HACES UNA PELÍCULA.

✱

Actor. “El vaivén del personaje de cara a su naturaleza” obliga al público a buscar en su rostro el talento en lugar del enigma particular de todo ser viviente.

✱

Ninguna mecánica intelectual o cerebral. Simplemente una mecánica.

✱

Si la mecánica desaparece en la pantalla, y si las frases que les has hecho decir y los gestos que les has hecho ejecutar no son ya sino una misma cosa con tus modelos, con tu película, contigo, entonces: milagro.

✱

Desequilibrar para reequilibrar.

✱

Las ideas, esconderlas, pero de manera que se las encuentre. La más importante será la más oculta.

✱

Actuación que parece tener existencia propia, aparte, afuera del actor, ser palpable.

DE LA POBREZA

Carta de Mozart acerca de algunos de sus propios conciertos (números 413, 414, 415): “Mantienen el justo medio entre lo demasiado difícil y lo demasiado fácil. Son brillantes . . . , pero carecen de pobreza.”

✱

Montaigne: *Los movimientos del alma nacen a la par que los del cuerpo.*

✱

Acercamiento desusado de los cuerpos.
Al acecho de los movimientos más insensibles, los más interiores.

✱

No hábil sino ágil.

✱

Alza súbita de mi película cuando improviso, baja cuando ejecuto.

✱

El CINE busca la expresión *inmediata y definitiva* por medio de mímica, gestos, entonaciones de voz. Tal sistema excluye forzosamente la expresión por medio de contactos e intercambios entre imágenes y sonidos y las transformaciones que de ellos resultan.

✱

Lo que ha pasado por un arte y conserva su marca ya no puede entrar en otro.¹

✱

Imposibilidad de expresar con fuerza algo utilizando los medios conjugados de dos artes. O es uno o es el otro.

✱

No filmar para ilustrar una tesis o para mostrar a

¹ CINE y teatro, distinción que se mantiene por comodidad. Es una confusión interesada.

hombres o mujeres limitados a su aspecto externo, sino para descubrir la materia de la que están hechos. Alcanzar ese “corazón” que no se deja atrapar ni por la poesía, ni por la filosofía, ni por la dramaturgia.

✱

Imágenes y sonidos como gente que se conoce de paso y ya no puede separarse.

✱

Nada en exceso, nada que falte.

✱

Película de x. Dos ojos malvados que se esfuerzan por ser buenos; una boca amarga, hecha para el silencio, que no para de hablar y de contradecir cada vez las palabras que dice: *star-system* donde hombres y mujeres tienen una existencia de hecho (fantasmal).

✱

Encanto de la película de x hecha de una y otra maneras.

✱

Tal como se las concibe, las películas de CINE sólo pueden utilizar actores; las del cinematógrafo, sólo modelos.

✱

La música ocupa todo el lugar y no da más valor a la imagen a la cual se añade.

✱

EL CINE SONORO HA INVENTADO EL SILENCIO.

✱

Silencio absoluto y silencio obtenido por el *pianissimo* de los ruidos.

✱

Película de x. Vociferaciones, rugidos, como en el teatro.

✱

Modelo. Lo que das a conocer de ti por coincidencia con él.

Que cada imagen, cada sonido grave no sólo en tu película y en tus modelos, también en ti.

✱

Tira de la atención del público (como se dice del tiro de una chimenea).

✱

Un pequeño tema puede servir de pretexto a combinaciones múltiples y profundas. Evita los temas demasiado vastos o demasiado alejados, donde nada te indica cuándo te extravías. O bien toma sólo aquello que podría pertenecer a tu vida y que concierne a tu experiencia.

· ✱

Generalidad de la música, que no corresponde a la generalidad de una película. Exaltación que impide las otras exaltaciones.

✱

“El diablo le saltó en la boca”: no hacer saltar a un diablo en la boca. “Todos los maridos son feos”: no mostrar una multitud de maridos feos.

✱

De la iluminación.

Cosas que se vuelvan más *visibles* no por más luz, sino por el nuevo ángulo desde donde las miro.

✱

Acercar las cosas que nunca se acercaron y que no parecían predispuestas a ello.

✱

Película de x, abierta por todos lados. Dispersión.

✱

Modelo. A través de sus rasgos, pensamientos o sentimientos no expresados *materialmente*, se vuelven *visibles* por intercomunicación e interacción de dos o varias otras imágenes.

✱

Ni hinchazón, ni sobrecarga.



Debussy tocaba con el piano cerrado.



Una sola palabra, un solo gesto inadecuados o sólo mal colocados impiden todo el resto.



Valor rítmico de un sonido.

Ruido de una puerta que se abre y se cierra, ruido de pasos, etcétera, por necesidad rítmica.



Una cosa errada, si la cambias de lugar, puede ser un acierto.

✱

Modelo. Su *permanencia*: manera siempre la misma de ser diferente.

✱

Un actor necesita salir de sí mismo para verse en *el otro*. TUS MODELOS, UNA VEZ SALIDOS DE ELLOS MISMOS, NO PODRÁN VOLVER A ENTRAR.

✱

Reorganizar los ruidos inorganizados (lo que crees oír no es lo que oyes) de una calle, de una estación de ferrocarril, de un aeródromo . . . Retomarlos uno a uno en el silencio y dosificar la mezcla.

✱

Actuación.

El actor: “No es a mí a quien véis, a quien escucháis, es *al otro*.” Pero como no puede ser enteramente *el otro*, no es ese otro.

✱

Películas de CINE controladas por la inteligencia no van más lejos que eso.

✱

Retoque de lo real con lo real.

✱

Modelo. Su esencia pura.

✱

Los intercambios que se producen entre imágenes e imágenes, entre sonidos y sonidos, entre imágenes y sonidos, dan a las personas y a los objetos de tu película su vida cinematográfica y, por un fenómeno sutil, unifican tu composición.

✱

Imágenes conductoras de la mirada. PERO LA ACTUACIÓN DEL ACTOR DESPISTA AL OJO.

✱

Con las Bellas Artes, ninguna rivalidad.

✱

Desarmar y rearmar hasta la *intensidad*.

✱

No pienses en tu película fuera de los medios que posees.

✱

Un actor que viene del teatro trae forzosamente consigo las convenciones, la moral y los *deberes para con su arte*.

✱

Hazte homogéneo a tus modelos, hazlos homogéneos a ti.

✱

Imágenes en función de su asociación *interna*.

✱

Modelos exteriormente mecanizados, interiormente li-

bres. En su rostro, nada voluntario. “*Lo constante, lo eterno bajo lo accidental.*”

✱

Sé el primero en ver lo que ves como tú lo ves.

✱

Barbarie ingenua del doblaje.

Voces sin realidad, no conformes al movimiento de los labios. A contrarritmo de los pulmones y del corazón. Que se “equivocaron de boca”.

✱

Remitir el pasado al presente. Magia del presente.

✱

Modelo. Todas esas cosas que no has podido concebir de él *antes*, ni aun *durante*.

✱

Modelo. Alma, cuerpo inimitables.

✱

Una cosa vieja se vuelve nueva cuando la separas de lo que habitualmente la rodea.

✱

Todos esos efectos que puedes extraer de la *repetición* (de una imagen, de un sonido).

✱

Encontrar un parentesco entre imagen, sonido y silencio. Darles aire de estar juntos, de haber escogido su lugar. Milton: *Silence was pleased*.

✱

Modelo. Reducir al mínimo la parte de su conciencia. Ajustar el engranaje de modo que no pueda ser sino él, y donde no pueda hacer sino lo *útil*.

✱

Imágenes. Como las modulaciones en la música.

✱

Modelo. Retraído en sí mismo. De lo poco que deja escapar, toma sólo *lo que te conviene*.

✱

Modelo. Su modo de ser interior. Único, inimitable.

✱

Película de x. Contagio de la literatura: descripción por cosas sucesivas (*panorámicas y travellings*).

✱

Ocurre que el desorden de una película, porque es monótono, nos engaña, nos da la ilusión de orden. Pero es un orden negativo, estéril. A UNA DISTANCIA RESPECTUOSA DEL ORDEN Y DEL DESORDEN.

✱

Ahonda en tu sensación. Mira lo que hay dentro. No la analices con palabras. Tradúcela en imágenes hermanas, en sonidos equivalentes. Cuanto más neta sea más se afirma tu estilo. (Estilo: todo lo que no es técnica.)

✱

Filmación.

Tu película debe parecerse a la que ves cuando cie-

rras los ojos. (En todo momento debes ser capaz de verla y de oírla toda entera.)

VISTA Y OÍDO

Saber bien qué hace allí ese sonido (o esa imagen).

✱

Lo que está destinado al ojo no debe repetir lo que se destina al oído.

✱

Si el ojo es conquistado por completo, no dar nada o casi nada al oído.¹ No se puede ser a la vez todo ojo y todo oído.

¹ Y a la inversa, si el oído es conquistado por completo, no dar nada al ojo.

✱

Cuando un sonido puede remplazar una imagen, suprimirla o neutralizarla. El oído va más hacia adentro, el ojo más hacia afuera.

✱

Un sonido no debe acudir nunca en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio de un sonido.

✱

Si un sonido es el complemento obligado de una imagen, dar preponderancia sea al sonido, sea a la imagen. En paridad, se dañan o se matan, como se dice de los colores.

✱

Imagen y sonido no deben prestarse ayuda, sino trabajar cada uno a su turno en una *especie de relevo*.

✱

Si se solicita sólo al ojo, el oído se vuelve impaciente. Si se solicita sólo al oído, se vuelve impaciente el ojo. *Utilizar esas impaciencias*. Potencia del cinematógrafo que se dirige a dos sentidos *de manera regulable*.

✱

A las tácticas de velocidad, de ruido, oponer tácticas de lentitud, de silencio.

✱

***, película norteamericana (¿inglesa?) donde dos estrellas se disputan la atención del público. Orden que imponen a sus rasgos y que no cesan de vigilar. Aspecto museo Grévin de sus rostros en color.

✱

Modelo. A salvo de toda obligación con respecto al arte dramático.

✱

Sobre las tablas, un caballo o un perro que no son de yeso ni de cartón producen malestar. Al contrario del cinematógrafo, buscar su verdad en lo real es funesto para el teatro.

✱

Modelo. La causa que le hace decir esta frase, realizar este gesto, no reside en él sino en ti. Las causas no están en tus modelos. Sobre las tablas y en las películas de CINE, el actor *debe* hacernos creer que la causa está en él.

✱

Todo huye y se dispersa. Devolver continuamente el todo al uno.

✱

El campo del cinematógrafo es inconmensurable. Te da una ilimitada potencia para crear.

✱

Modelo. Entre tú y él, no solamente reducir o suprimir la distancia. Exploración profunda.

✱

Actores. Cuanto más se acercan (en la pantalla) con su *expresividad*, más se alejan. Las casas, los árboles se aproximan; los actores se alejan.

✱

Nada más inelegante e ineficaz que un arte concebido en la forma de otro.

✱

Nada hay que esperar de un CINE anclado en el teatro.

✱

Voz natural, voz trabajada.

La voz: alma hecha carne. Trabajada como lo hace x, ya no es ni alma ni carne. Instrumento de precisión, pero instrumento aparte.

✱

Cambiar a cada rato de objetivo fotográfico es como cambiar a cada rato de anteojos.

✱

Creer.

Teatro y CINE: alternancia entre creer y no creer. Cinematógrafo: creer continuamente.

✱

Poner en práctica el precepto de encontrar sin buscar.

✱

Modelos. Dejándose guiar no por ti, sino por las palabras y los gestos que les haces decir y hacer.

✱

A tus modelos: “No hay que representar ni a otro ni a sí mismo. No hay que representar a *nadie*.”

✱

Cosa expresable sólo por el nuevo cinematógrafo, por lo tanto cosa nueva.

✱

A la vez precisión e imprecisión de la música. Mil sensaciones posibles, *imprevisibles*.

✱

Un actor extrae de sí lo que verdaderamente no hay en él. Ilusionista.

✱

Evitar los paroxismos (cólera, espanto, etcétera) que uno está obligado a simular y donde todo el mundo se parece.

✱

Ritmos.

La omnipotencia de los ritmos.

No es durable sino lo que está tomado en sus ritmos.
Plegar el fondo a la forma y el sentido a los ritmos.

GESTOS Y PALABRAS

Los gestos y las palabras no pueden constituir la sustancia de una película como constituyen la sustancia de una pieza de teatro. Pero la sustancia de una película puede ser esa . . . cosa o cosas que *provocan* los gestos y las palabras y que se producen de manera oscura en tus modelos. Tu cámara las *ve* y las registra. Así se escapa a la reproducción fotográfica de actores que representan la comedia, y el cinematógrafo, escritura nueva, se convierte a la par en método de descubrimiento.¹



Los gestos que ellos, tus modelos, repitieron maqui-

¹ Así ocurre porque una mecánica hace surgir lo desconocido, y no porque lo desconocido se encuentre de antemano.

nalmente veinte veces, una vez lanzados a la acción de tu película, se los apropiarán. Las palabras que aprendieron con la punta de la lengua encontrarán, *sin que su pensamiento intervenga*, las inflexiones y el canto propios de su verdadera naturaleza. Manera de recuperar el automatismo de la vida real. (No se tiene ya en cuenta el talento de uno o varios actores o estrellas. Lo que importa es cómo te aproximas a tus modelos, cuánto de virgen o de desconocido consigues extraerles.)

✱

Se olvida demasiado la diferencia entre un hombre y su imagen, y que no la hay entre el sonido de su voz en la pantalla y en la vida real.

✱

Tus modelos no deben *prestarse* a tus tomas de vista o de sonido. Favorecer su actitud (lo que tenga de singular).

✱

Tu película tendrá la belleza o la tristeza o etcétera propias de una ciudad, un campo, una casa, y no la belleza o la tristeza propias de la fotografía de una ciudad, un campo, una casa.

✱

EN ESTA LENGUA DE IMÁGENES HAY QUE PERDER POR COMPLETO LA NOCIÓN DE IMAGEN. QUE LAS IMÁGENES EXCLUYAN LA IDEA DE IMAGEN.

✱

Voz y rostro.

Se formaron juntos y se acostumbraron la una al otro.

✱

Tu película no está del todo hecha. *La hace paulatinamente la mirada. Imágenes y sonidos en situación de espera y de reserva.*



Hoy¹ no asistí a una proyección de imágenes y de sonidos, asistí a la acción visible e instantánea que ejercían los unos sobre los otros y a su transformación. La película embrujada.



La distancia que exige Racine es la distancia infranqueable que separa las tablas del público. Distancia entre la pieza de teatro y la realidad, y no distancia entre el escritor y su (o sus) modelo(s).



Antaño: Religión de lo Bello y sublimación del tema.

¹ ¿Montaje de octubre de 1956?

Hoy, las mismas aspiraciones nobles: desembarazarse de la materia y del realismo, salir de la vulgar imitación de la naturaleza. Pero la sublimación vira hacia la técnica. . . El CINE entre dos aguas. No puede sublimar ni la técnica (fotográfica) ni los actores (a los que imita tal como son). En absoluto realista porque es teatral y convencional. En absoluto teatral y convencional porque es realista.

✱

Felicidad de contemplar el movimiento: caballo, atleta, pájaro.

✱

El actor se proyecta más allá de sí mismo bajo la forma del personaje que quiere aparentar; le presta su cuerpo, su figura, su voz; lo hace sentarse, levantarse, caminar; lo penetra de sentimientos y de pasiones que no tiene. Ese “yo” que no es su “yo” es incompatible con el cinematógrafo.

✱

Con los seres y las cosas de la naturaleza, limpiados de todo arte y en particular de arte dramático, harás un arte.

✱

Que imágenes y sonidos se presenten espontáneamente a tus ojos y a tus oídos como las palabras acuden al espíritu del literato.

✱

x muestra su gran necesidad cuando dice que para llegar a la masa no se necesita de arte ninguno.

✱

Puesto que no tienes que imitar, como los pintores, escultores, novelistas, la apariencia de personas y de

objetos (las máquinas lo hacen por ti), tu creación o invención se reduce a los vínculos que estableces entre los distintos pedazos de realidad captados. Está también la elección de estos pedazos. Tu olfato decide.



Lo que ennoblece a un actor sobre las tablas puede volverlo vulgar en la pantalla (práctica de un arte en la forma de otro).



Modelos. Lo que pierden de relieve aparente durante la filmación, lo ganan en profundidad y en verdad en la pantalla. Son las parte más chatas y deslucidas las que finalmente tienen más vida.



Piensen que esta simplicidad es signo de poca invención (Berenice, prefacio).

✱

Dos simplicidades. La mala: simplicidad-punto de partida, buscada demasiado pronto. La buena: simplicidad-resultado, recompensa por años de esfuerzo.

✱

Corot: “No hay que buscar, hay que esperar.”

✱

Modelo. Su voz (no trabajada) nos da su carácter íntimo y su filosofía mejor que su aspecto físico.

✱

TRADUCIR el viento invisible mediante el agua que esculpe a su paso.

✱

Modelo. Se encierra en sí mismo. Así hace x, excelente actor. Pero es para reaparecer disimulado por la actuación, irreconocible.

✱

Modelos. Capaces de sustraerse a su propia vigilancia, capaces de ser divinamente “ellos mismos”.

✱

La vida no la debe expresar la copia fotográfica de la vida, sino las secretas leyes que rigen el movimiento de tus modelos.

✱

Con los siglos, el teatro se aburguesó. El CINE (teatro fotografiado) muestra hasta qué punto.

✱

Toda una crítica que no distingue entre CINE y cinematógrafo. Abre de tiempo en tiempo un ojo hacia la presencia y la actuación inadecuadas de los actores, y en seguida lo cierra. Obligada a gustar *en gros* todo lo que se proyecta sobre las pantallas.



Semejanza, diferencia.

Aumentar la semejanza para conseguir más diferencia. La uniformidad y la unidad de la vida ponen en evidencia la naturaleza y el carácter de los soldados. En formación, la inmovilidad de todos hace resaltar los rasgos particulares de cada uno.

LO REAL

Lo real llegado a la mente ya no es real. Nuestro ojo demasiado pensante, demasiado inteligente.

Dos clases de realidad: 1o. Lo real en bruto registrado tal cual por la cámara; 2o. Lo que llamamos real y

que vemos deformado por nuestra memoria y por falsos cálculos.

Problema. Hacer ver lo que ves, por intermedio de una máquina que no lo ve como tú lo ves.¹

✱

Es necesario que las personas y los objetos de tu película *anden con el mismo paso, como compañeros*.

✱

Lo que se hace sin control de sí mismo, principio activo (químico) de tus modelos.

✱

La precisión de las relaciones impide caer en el cromo. Cuanto más nuevas las relaciones, más vivo el efecto de belleza.

¹ Y hacer oír lo que oyes por intermedio de una máquina que no lo oye como tú.

✱

Tener *discernimiento* (precisión en la percepción).

✱

LOS LAZOS QUE SERES Y COSAS ESPERAN PARA COBRAR VIDA.

✱

Película de x donde las palabras no están ligadas a la acción.

✱

Lo verdadero no está incrustado en las personas vivas ni en los objetos reales que utilizas. Sus imágenes cobran un aire de verdad cuando los pones juntos en un cierto orden. A la inversa, el aire de verdad que sus imágenes cobran cuando los pones juntos en un cierto

orden confiere a esas personas y a esos objetos una realidad.

✱

Poner sentimiento en su cara y en sus gestos, tal es el arte del actor, tal el arte del teatro. No poner sentimiento en su cara y en sus gestos no es propio del cinematógrafo. Modelos expresivos involuntarios (y no expresivos voluntarios).

✱

El ojo es (en general) superficial; el oído, profundo e inventivo. El silbido de la locomotora nos suprime la visión de toda una estación.

✱

Es necesario que tu película despegue. La hinchazón y lo pintoresco le impiden levantar el vuelo.

✱

Haz que aparezca lo que sin ti quizá nunca se vería.

✱

Nada de psicología (de aquella que sólo descubre lo que puede explicar).

✱

Cuando no sabes lo que haces y lo que haces es lo mejor, ésa es la inspiración.

✱

Poco importa que una mímica (voluntaria o involuntaria) se interponga, tu cámara atraviesa los rostros. Películas de cinematógrafo hechas de movimientos internos *que se ven*.

✱

Es preciso que imágenes y sonidos se sostengan entre sí de cerca y de lejos. Nada de imágenes y sonidos *independientes*.

✱

Lo verdadero es inimitable, lo falso intransformable.

✱

Entonaciones *justas* cuando tu modelo no ejerce sobre ellas ningún control.

✱

Modelos. Ninguna ostentación. Facultad de atraer hacia sí, de retener, de no dejar que nada pase hacia fuera. Una cierta configuración interna común a todos. Ojos.

✱

A tus modelos: “Hablad como si os hablarais a vosotros mismos.” MONÓLOGO EN VEZ DE DIÁLOGO.

✱

Quieren encontrar la solución allí donde todo es enigma (Pascal).

✱

x, famosa estrella de rasgos archiconocidos, demasiado *inteligibles*.

✱

Modelo. Es su “yo” no racional, no lógico, lo que tu cámara registra.

✱

Modelo. Tú lo esclareces y él te esclarece. La luz que de él recibes se agrega a la que recibe de ti.

✱

Economía.

Hacer saber que se está en el mismo lugar por la repetición de los mismos ruidos y de la misma sonoridad.

✱

Filmación con los mismos ojos y con los mismos oídos hoy como ayer. Unidad, homogeneidad.

✱

Elige bien tus modelos para que ellos te lleven donde quieres llegar.

✱

Modelos. Su modo de ser las personas de tu película consiste en ser ellos mismos, seguir siendo lo que son. (*Incluso en contradicción con lo que habías imaginado.*)



Música. Ella aísla a tu película de la vida de tu película (*deleite musical*). Es un poderoso modificador e incluso destructor de lo real, como alcohol o droga.



Montaje. Fósforo que brota de golpe de tus modelos, flota en torno de ellos y los liga a los objetos (azul de Cézanne, gris del Greco).



Tu genio no consiste en falsificar la naturaleza (actores, decorados), sino en tu manera de elegir y de coordinar los trozos tomados directamente de ella por las máquinas.

✱

Modelos. Mecanizados exteriormente. Intactos, vírgenes interiormente.

✱

Comunicar impresiones, sensaciones.

✱

x, visto en la pantalla, a pleno rostro, como si estuviese a gran distancia.

✱

Modelo. Su esencia pura.

✱

No embellezcas ni afees. No desnaturalices.

✱

Es en su forma pura como un arte pega fuerte.

✱

Tu película comienza cuando tus voluntades secretas pasan directamente a tus modelos.

✱

Un actor utilizado en una película como sobre las tablas, fuera de sí mismo, *no está en ella*. Su imagen se vacía.

✱

Retoque de lo real con lo real.

✱

Conmover no con imágenes conmovedoras, sino con relaciones entre imágenes que las vuelvan a la vez vividas y emocionantes.

✱

La simplificación creadora del autor tiene su nobleza y su razón de ser sobre las tablas. En las películas, suprime la complejidad del hombre que el actor es y con ella las contradicciones y las oscuridades de su verdadero “yo”.

✱

Montaje. Paso de imágenes muertas a imágenes vivas. Todo vuelve a florecer.

✱

Películas lentas donde todo el mundo galopa y gesticula; películas rápidas donde casi nada se mueve.

✱

No emplees en dos películas los mismos modelos. 1o. Nadie creería en ellos. 2o. Ellos se mirarían en el primer film como se miran al espejo, querrían que se les viera como desean ser vistos, se impondrían una disciplina y al corregirse se desencantarían.

✱

TUS MODELOS NO DEBEN SENTIRSE DRAMÁTICOS.

✱

Suprimir aquello que desviaría la atención hacia otra cosa.

✱

Calidad de un mundo nuevo que ninguna de las artes existentes dejaba sospechar.

✱

Extrema complejidad. Tus películas: ensayos, tentativas.

✱

Al agregarse unas a otras, tus imágenes despedirán su fósforo. (Un actor quiere ser fosforescente de inmediato.)

✱

Modelo. La chispa atrapada en su pupila otorga significación a toda su persona.

✱

Imagen. Reflejo y reflector, acumulador y conductor.

✱

Ninguna foto bella, nada de bellas imágenes, sino imágenes y fotografía necesarias.

✱

Situar al público con respecto a seres y cosas no como se lo sitúa arbitrariamente por hábitos adquiridos (clichés), sino como tú mismo te sitúas según tus impresiones y sensaciones *imprevisibles*. Nunca decidir nada de antemano.

✱

El actor que estudia su papel supone un “yo” conocido previamente (que no existe).

✱

Filmación. Angustia de no dejar escapar nada de lo que sólo entreveo, de lo que tal vez aún no veo y que no podré ver sino más tarde.

DE LA FRAGMENTACIÓN¹

Es indispensable si no se quiere caer en la REPRESENTACIÓN.

Ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar esas partes. Volverlas independientes para imponerles una nueva dependencia.



Mostrarlo todo condena el CINE al cliché, lo obliga a mostrar las cosas tal como todo el mundo está acostumbrado a verlas. Sin lo cual parecerían falsas o afectadas.

¹ Una ciudad, un campo son de lejos una ciudad y un campo; pero a medida que nos aproximamos, son casas, árboles, tejas, hojas, hierbas, hormigas, patas de hormigas al infinito. (Pascal.)

✱

Entonaciones de voz, mímicas, gestos que el actor *concibe antes y durante*.

✱

Filmación. No sabrás sino mucho más tarde si tu película vale la cadena de montañas de esfuerzos que te cuesta.

✱

Lo real no es dramático. El drama nacerá de cierta marcha de elementos no dramáticos.

✱

En su película, x muestra cosas sin conveniencia recíproca, por tanto sin ligazón, por ende muertas.

✱

Tu película no está hecha para pasear los ojos, sino para penetrar en ella y ser absorbido por entero.

✱

Expresión por compresión. Poner en una imagen lo que a un literato le demoraría diez páginas.

✱

Fracaso del CINE. Desproporción irrisoria entre sus inmensas posibilidades y el resultado: *star-system*.

✱

Un director empuja a sus actores a simular seres ficticios en medio de objetos que no lo son. Favorece una falsedad que no se transformará en algo verdadero.

✱

Un actor, por excelente que sea, limitado a un papel de creación (sin sombras).

✱

Tomar en préstamo medios teatrales conduce fatalmente a lo pintoresco visual y auditivo.

✱

No se crea agregando sino cercenando. Otra cosa es desarrollar. (No desplegar.)

✱

Vaciar el estanque para procurarse los pescados.

✱

Al aplomo de los actores opón el encanto de los modelos que no saben lo que son.

✱

Un mismo tema cambia según las imágenes y los sonidos. Los temas religiosos reciben de las imágenes y los sonidos su dignidad y su elevación. No (como se cree) a la inversa: las imágenes y los sonidos reciben de los temas religiosos . . .

✱

Para un actor, la cámara es el ojo del público.

✱

Modelos. Es a ti y no al público que dan esas cosas que éste quizás no vería (que tú sólo entrevés). Depósito secreto y sagrado.

✱

Un comentario glacial puede recalentar, por contraste, los diálogos tibios de una película. Fenómeno análogo al de lo caliente y lo frío en pintura.

✱

Silencio musical, por un efecto de resonancia. La sílaba final de la última palabra, o el último ruido, como si fuera una nota sostenida.

✱

Las cosas muy en desorden o muy en orden se igualan, no se las distingue más. Producen indiferencia o tedio.

✱

Los *travellings* y las *panorámicas* aparentes no corresponden a los movimientos del ojo. Separan al ojo del cuerpo. (No servirse de la cámara como de una escoba.)

✱

Modelos. Fijarás los límites no de su poder sino de la ocasión en que los ejerzan.

✱

Cantidad, enormidad, falsedad de los medios que ceden su lugar a la simplicidad y la justeza. Todo llevado a la medida de *lo que te basta*.

✱

No se trata de interpretar “simplemente” o de representar “interiormente”, sino de no interpretar en absoluto.

✱

Películas de cinematógrafo: emocionales, no representativas.

✱

Provocar lo inesperado. Esperarlo.

✱

El CINE no partió de cero. Volver a poner todo en tela de juicio.

✱

Un grito, un ruido. Su resonancia nos permite adivinar una casa, un bosque, una llanura, una montaña. Su rebote nos indica las distancias.

✱

Con lo neto y lo preciso forzarás la atención de los desatentos de ojo y de oído.

✱

Modelo. Lo que lo anima (palabras, gestos) no es aquello que lo pinta, como en el teatro, sino aquello que lo obliga a pintarse a sí mismo.



Una película de CINE reproduce la realidad del actor a la par que la del hombre que éste es.



Tu público no es ni el público de los libros, ni el de los espectáculos, ni el de las exposiciones, ni el de los conciertos. Tú no tienes que satisfacer ni el gusto literario, ni el teatral, ni el pictórico, ni el musical.



Que la causa siga al efecto y que no lo acompañe ni lo preceda.¹

¹ El otro día atravieso los jardines de Notre Dame y me cruzo con un hombre cuyos ojos perciben detrás de un algo que no puedo ver,

✱

Las palabras no siempre coinciden con el pensamiento. Lo preceden o lo suceden. La caricatura de esa no coincidencia resulta espantosa en las películas.

✱

Del choque y del encadenamiento de imágenes y sonidos debe nacer una armonía de relaciones.

✱

Modelo. Cerrado, sólo sin saberlo entra en comunicación con lo de afuera.

✱

y de golpe se iluminan. Si a la par del hombre hubiese divisado a la joven y al pequeño hacia los cuales fue corriendo, ese rostro feliz no me hubiera impresionado tanto; tal vez ni habría reparado en él.

Crear expectativas para colmarlas.



Modelo. Fijarás su imagen exacta, no deformada ni por su inteligencia ni por la tuya.



Sin abandonar la línea, que nunca debe abandonarse, y sin nada desertar de lo tuyo, deja que cámara y grabadora atrapen en un relámpago lo que de nuevo e imprevisto te ofrece tu modelo.



Un virtuoso no nos hace oír la música tal como está escrita sino como la siente. El actor-virtuoso.



No mostrar todos los costados de las cosas. Margen de indefinición.

✱

Filmar es ir a un encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti.

✱

No sólo nuevas relaciones, también una nueva manera de re-articular y de ajustar.

✱

Frente a lo real, tu atención tensa aclara los errores de tu concepción primitiva.¹ Tu cámara los corrige. Pero la impresión por ti sentida es la única *realidad* interesante.

¹ Errores sobre el papel.

✱

Filmar no es hacer algo definitivo, es hacer los preparativos.

✱

Varias tomas de la misma cosa, como un pintor que pinta varias telas o ejecuta varios dibujos del mismo motivo y que, en cada nuevo intento, *avanza hacia la exactitud.*

✱

Modelo que, *a pesar de sí mismo y de ti*, desprende al hombre verdadero del hombre ficticio que habías imaginado.

✱

El actor existe doblemente. Es la presencia alternada

de él y del *otro* que el público ha sido acostumbrado a venerar.

✱

Trazar bien los límites dentro de los cuales buscas dejarte sorprender por tu modelo. Infinitas sorpresas dentro de un marco finito.

✱

Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero.

✱

Tu cámara no sólo atrapa movimientos físicos imposibles de atrapar con el lápiz, el pincel o la pluma, sino también ciertos estados de ánimo reconocibles por indicios no detectables sin la cámara.

✱

Star-system. Implica desdeñar la inmensa potencia de atracción de lo nuevo y de lo imprevisto. De una película a otra, de un tema a otro, siempre las mismas caras, imposibles de creer.



Trasplantes.

Imágenes y sonidos se refuerzan al ser trasplantados.



Acostumbrar al público a adivinar el todo del cual se le da sólo una parte. Hacer que se adivine. Provocar las ganas.

EJERCICIOS

Somete a tus modelos a ejercicios de lectura adecuados para equiparar las sílabas y suprimir todo efecto personal *querido*.

El texto uniformado y regularizado. La expresión *que puede pasar inadvertida*, obtenida por retardos y aceleraciones casi insensibles, y por el mate y el brillo de la voz. Timbre y velocidades (timbre=estampilla).

✱

Nuestros ojos y oídos no exigen la persona verídica sino la persona verdadera.

✱

Condenadas están las películas cuyas lentitudes y silencios se confunden con las lentitudes y silencios de la sala.

✱

La actuación del actor es definitiva, intransformable. Queda tal como es.

✱

En el rito católico-griego: “¡Estad atentos!”

✱

CINE, radio, televisión, revistas son una escuela de desatención: se mira sin ver, se escucha sin oír.

✱

Modelo. Hace por sí mismo su propio retrato con lo que tú le dictas (gestos, palabras), y su parecido, como si se tratase de una tela de pintor, depende tanto de ti como de él.

✱

El color da fuerza a tus imágenes. Es un medio para volver más verdadero lo real. Pero por poco que lo real no lo sea del todo, el color acentúa su inverosimilitud (su inexistencia).

✱

Modelo. Vuelto automático, protegido contra todo pensamiento.



Películas en la fase de la pintura *pompier*.¹ *El sitio de París* de Bouguereau donde se ven soldados en una acción que parece cinematográfica, previamente ensayada.



Ve instantáneamente en lo que ves lo que será visto. Tu cámara no toma las cosas como tú las ves. (No toma el significado que les atribuyes.)



Es provechoso que lo que encuentres no sea lo que esperabas. Intrigado, excitado por lo inesperado.

¹ Se dice de la pintura, sobre todo la del siglo XIX, que trata de manera convencional temas artificiales y enfáticos. [T.]

✱

La *collocazione* de imágenes y de sonidos.

✱

Infundir a los objetos el aire de tener ganas de estar allí.

✱

La fotografía es descriptiva; imagen bruta limitada a la descripción.

✱

Modelo. Bello por todos esos movimientos que no hace (que podría hacer).

✱

La palabra más común, colocada en su lugar, de repente adquiere brillo. Tus imágenes deben brillar con ese resplandor.

II

Otras notas 1960-1974

Wondrous, wondrous, wondrous machine!

Purcell

“¡Qué extraordinario es, en verdad, que un hombre sea un hombre!”¹ Quizá sea esto lo que cámara y grabadora se dicen frente a c (modelo).

Sé tan ignorante acerca de lo que vas a atrapar como el pescador empuñando su caña. (*El pescado que surgió de ninguna parte.*)

Cuando el público está listo para sentir antes de comprender, ¡cuántas películas le muestran y le explican todo!

¹ Baudelaire.

Recuerdo una vieja película: *Treinta segundos sobre Tokio*. La vida quedaba suspendida durante treinta admirables segundos,¹ *en los cuales nada ocurría*. En realidad, sucedía de todo. Cinematógrafo, arte, con imágenes, de no *representar* nada.

G, divinamente hombre, F, divinamente mujer (modelos), sin ningún truco. TRUCO es lo que en ellos hay de oculto, de no aparecido (no revelado).

Leonardo aconseja (*Cuadernos*) pensar muy bien en el fin, pensar ante todo en el fin. El fin es la pantalla, sólo una superficie. Somete tu película a la realidad de la pantalla, como un pintor somete su cuadro a la realidad de la tela y de los colores que sobre ella aplica, como el escultor somete sus figuras a la realidad del mármol o del bronce.

Diez propiedades de un objeto, según Leonardo: claridad y oscuridad, color y sustancia, forma y posición, alejamiento y acercamiento, movimiento e inmovilidad.

¹ Los treinta segundos del vuelo sobre Tokio de un avión de caza norteamericano, durante la guerra.

Los paseantes que cruzo por la avenida de los Campos Elíseos me hacen el efecto de figuras de mármol que andan a resorte. Pero no bien sus ojos encuentran los míos esas estatuas caminantes y mirantes se vuelven humanas.

Dos hombres que se enfrentan, *los ojos en los ojos*.
Dos gatos que se atraen . . .

Vencer las falsas potencias de la fotografía.

Idea vacua de “cine de arte”, de “películas de arte”.
Películas de arte: las más carentes de arte.

Lo que rechazo como demasiado simple es lo importante que hay que profundizar. Estúpida desconfianza en las cosas simples.

Evolución en una zona prohibida para las artes existentes, que ellas no pueden explotar.

El teatro es algo demasiado conocido; el cinematógrafo, algo hasta ahora demasiado desconocido.

Necesidad irresistible en el público de ver, de acercarse, de tocar a las estrellas en carne y hueso, necesidad que el teatro fotografiado ha frustrado. Autógrafos.

La belleza de tu película no residirá en las imágenes (tarjetapostalismo) sino en lo inefable que ellas ponen de manifiesto.

Se necesitan muchos para hacer una película, pero uno solo hace, deshace, rehace sus imágenes y sus sonidos, volviendo cada segundo a la impresión o a la sensación, incomprensible para otros, que los hizo nacer.

Forjarse leyes de hierro, aunque sólo sea para obedecerlas o desobedecerlas *con dificultad*.

Para x el cine es una industria especial; para y es teatro ampliado, ensanchado. z ve en él la multiplicación.

Teléfono. Su voz lo hace visible.

ECONOMÍA. Racine (a su hijo Luis): Conozco lo bastante vuestra escritura para que os sintáis obligado a poner vuestro nombre.

El porvenir del cinematógrafo reside en una nueva raza de jóvenes solitarios que filmarán invirtiendo hasta su último centavo sin dejarse atrapar por las rutinas materiales del oficio.

En tu pasión por lo verdadero, puede que sólo vean lo maniaco.

Mófate de una mala reputación. Teme la buena que no puedas mantener.

Admira sin límites la simplicidad y la modestia de los grandes artistas de antaño, expuestos a la arrogancia de la nobleza.

Piensa bien en lo que este trabajo de lupa te impone y que un actor (profesional o no profesional) sigue siendo actor, incluso en el fondo de un desierto.

Prodigiosas máquinas¹ caídas del cielo, utilizarlas exclusivamente para machacar lo ficticio parecerá, antes de cincuenta años, sin razón, absurdo.

El público no sabe lo que quiere. Impónle tus voluntades, tus voluptuosidades.

¿Es porque siempre canta la misma canción que se admira tanto al ruiseñor?

Novedad no es originalidad ni modernidad.²

Proust dice que Dostoievski es original sobre todo en la composición. En Proust (aunque tan diferente de Dostoievski) encontramos también un conjunto extraor-

¹ Cámara y grabadora.

² Rousseau: *No buscaba hacer ni igual ni distinto que los otros.*

dinariamente complejo y apretado, puramente interno, con corrientes y contracorrientes como las del mar; su equivalente haría una buena película.

(1963). Dejé Roma bruscamente, abandoné sin remisión los preparativos de *El Génesis*, para acabar de una vez con el palabrerío imbécil y las trabas desecantes. ¡Qué extraño que te puedan pedir que hagas lo que uno mismo estaría imposibilitado de hacer porque no se sabe qué es!

¡Cuántas cosas se pueden expresar con la mano, con la cabeza, con la espalda! . . . ¡Cuántas palabras inútiles inoportunas desaparecen! ¡Qué economía!

Temblor de las imágenes que despiertan.

Soñé que mi película se hacía paulatinamente ante la mirada, como una tela de pintor eternamente fresca.

La emoción nacerá bajo la coacción de una regularidad mecánica, de una mecánica. Para comprenderlo, pensar en algunos grades pianistas.

Un gran pianista no virtuoso, tipo Lipatti, toca notas rigurosamente iguales: blancas, de igual duración, con la misma intensidad; negras, corcheas, semicorcheas, etcétera, *idem*. No planta la emoción sobre las teclas. La espera. Ella llega e invade sus dedos, el piano, el pianista, la sala.

Producción de la emoción obtenida por una resistencia a la emoción.

Bach, en el órgano, admirado por un alumno, responde: “Se trata de tocar las notas justo en el buen momento.”

Se diría que lo VERDADERO es doble: por un lado es insulso, chato, aburrido, por lo menos a ojos de quien lo tiñe de falsedad; por el otro . . .

A falta de lo verdadero el público se apega a lo falso. La manera expresionista en que la Falconetti lanzaba sus ojos al cielo, en el film de Dreyer, arrancaba lágrimas.

Esos días horribles en que me disgusta la filmación, en que me siento agotado, impotente ante tantos obstáculos, forman parte de mi método de trabajo.

Una película muy comprimida no revelará desde el comienzo lo mejor que tiene. Primero se ve en ella lo que se parece a lo ya visto. (Tendría que haber en París una pequeña sala, muy bien equipada, donde sólo se darían uno o dos films por año.)

La precisión en la finalidad expone al titubeo. Debussy: “Necesité una semana para decidirme por un acorde en lugar de otro.”

No te niegues a los prodigios. Ordena a la luna, al sol. Desata el trueno y el rayo.

Qué desastres, no sólo en el público, provoca una crítica perezosa, retrasada, que juzga desde la óptica del teatro.

Nada de películas de historia que parezcan “teatro”

o “mascarada” (En *Proceso de Juana de Arco* intenté, sin hacer “teatro” ni “mascarada”, encontrar con palabras históricas una verdad no histórica.)

Óscares a los actores cuyo cuerpo, rostro y voz no parecen pertenecerles, no infunden la certeza de que les pertenecen.

Es vano y es necio trabajar especialmente para un público. Cuando hago algo no puedo, mientras lo realizo, sino probarlo en mí. Por lo demás, lo importante es hacerlo bien.

Sé preciso en la forma, no siempre en el fondo (si puedes).

Lo que no llego a saber acerca de F y de G (modelos) es lo que los torna, para mí, tan interesantes.

Prefiere lo que te sopla la intuición a lo que has hecho y rehecho diez veces en tu cabeza.

Las ideas extraídas de lecturas serán siempre ideas librescas. Ir directamente a las personas y a los objetos.

Ten ojo de pintor. La pintura crea mirando.

El disparo del ojo del pintor disloca lo real. Luego, el pintor lo recompone y lo organiza con ese mismo ojo, según su gusto, sus métodos, su Bello-ideal.

Todo movimiento nos descubre (Montaigne). Pero sólo nos descubre si es automático (no controlado, no querido).

A propósito del automatismo, esto que también es de Montaigne: *No ordenamos a nuestros cabellos que se ericen ni a nuestra piel estremecerse de deseo o de rabia; la mano va a menudo donde no la enviamos.*

Tema, técnica, actuación tienen su moda. De aquí proviene un prototipo que una película renueva cada dos o tres años.

OBRAS MAESTRAS. Las obras maestras de la pintura, de la escultura, del tipo de *La Gioconda*, de la *Venus de Milo*, ofrecen tantas razones para ser admiradas que lo son por las buenas y por las malas. Las obras maestras del CINE son a menudo admiradas sólo por las malas.

Para seguir la moda, x mete en sus películas un poco de todo, como un pintor que trabaja con demasiados colores.

Mientras los unos, por influencia del CINE, se empeñan en cambiar el teatro, los otros, cuando filman sus películas, se enredan en sus viejas costumbres (reglas, códigos).

MALENTENDIDOS. Ninguna (o poca) mordacidad o alabanza que no provenga de un malentendido.

Habría que nacer con un sentido especial del acercamiento y del acuerdo.

Esa película sin pintoquesismo, donde nada queda de teatral, B la encuentra vacía.

Siempre la misma alegría, el mismo asombro ante la nueva significación de una imagen que acabo de cambiar de lugar.

Las cosas que reunimos por azar, ¿qué poder tienen!

“Es esto o no es esto” a primera vista. El razonamiento viene después (*para aprobar nuestro primer golpe de vista*).

La hostilidad al arte es también hostilidad a lo nuevo, a lo imprevisto.

Ante todo, obrar.

En Londres una banda perfora la caja fuerte de una joyería y roba collares de perlas, anillos de oro, piedras preciosas. Allí encuentran la llave de la caja fuerte de la joyería vecina que también desvalijan, y en cuya caja fuerte hallan la llave de la caja fuerte de una tercera joyería. (*Los diarios*).

Sacar de sus hábitos las cosas, desanestesiárlas.

En el DESNUDO, todo lo que no es bello es obsceno.

Acerca de la indispensable confianza absoluta en uno mismo, esto de Madame de Sevigné: “Cuando sólo me escucho a mí misma, hago maravillas.”

Igualdad de todas las cosas. Cézanne pintaba con el mismo ojo y con la misma alma una computera, su hijo, la montaña Santa Victoria.

Cézanne: “En cada pincelada arriesgo mi vida.”

Construye tu película sobre lo blanco, sobre el silencio y la inmovilidad.

El silencio es necesario a la música, pero no forma parte de ella. La música se apoya sobre el silencio.

¡Cuántas películas remendadas por la música! Se las inunda de música. Así se impide ver que no hay nada en sus imágenes.

Sólo hace poco, y poco a poco, suprimí la música y me serví del silencio como elemento de composición y como recurso de emoción. Decirlo so pena de ser deshonesto.

Sin cambiar nada, que todo sea diferente.

Montesquieu dice, acerca del humor, que “su dificultad consiste en haceros encontrar en las cosas un sentimiento nuevo, que sin embargo proviene de las cosas mismas”.

No intentes ni desees arrancar lágrimas a tu público con las lágrimas de tus modelos, sino con tal imagen en lugar de tal otra, con tal sonido en vez de tal otro, todo exactamente en su lugar.

HAZTE CREER. Dante, en el exilio, se pasea por las calles de Verona, mientras se murmura de oreja a oreja que baja al infierno cuando quiere y que de allá trae noticias.

¿De dónde parto? ¿Del objeto que quiero expresar?
¿De la sensación? ¿Parto dos veces?

¿Qué es, con respecto a lo real, ese trabajo intermedio de la imaginación?

Ser escrupuloso. Rechazar todo lo real que *no se transforme en verdadero*. (La espantosa realidad de lo falso.)

H (modelo), lo que me oculta no lo oculta para provocar en él o en mí el efecto de ser lo que no es, sino por modestia.

ADIVINACIÓN, esta palabra ¿cómo no asociarla con las dos máquinas sublimes de las que me sirvo en mi trabajo? Cámara y grabadora, llevadme lejos de la inteligencia que todo lo complica.

Nº 622

Imprenta Madero, S. A.
Avena 102, México 13, D. F.
20-III-1979
Edición de 2 000 ejemplares
más sobrantes para reposición

www.esnips.com/web/Moviola

Notas de trabajo, notas del autor de *Lancelot du lac* y *Al azar Baltazar*, *Pickpocket* y *Mouchette*, notas al azar durante 25 años que reunidas configuran una refutación cabal del *cine*, "teatro filmado", siervo del *star-system*, al que Robert Bresson opone el *cinematógrafo*, escritura verdadera, auditiva y visual, no gestual, no con actores sino con lo que él llama modelos.

Aforismos. Fragmentos. Búsqueda y sus encuentros. Un cinematógrafo, una crítica ineludible a la bastardía del cine y su industria, un *grafos* orgánico, un verdadero arte. Bresson ha escrito al filo de sus días de trabajo el indispensable cuaderno pascaliano —lógico, útil iluminado— sobre la lengua de las imágenes.