

KAWASE-LACUESTA: CORRESPONDENCIAS FÍLMICAS. EN TORNO A LA POSIBILIDAD Y LÍMITES DE UN PENSAMIENTO CON IMÁGENES

Manuel Broullón Lozano
manuelbroullon@gmail.com
Universidad de Sevilla

Resumen

Las correspondencias filmadas entre cineastas abren un interesante horizonte en dos dimensiones. Una de estas dimensiones se refiere al discurso cinematográfico en sentido estricto; la otra arroja algunas ideas sugerentes sobre la teoría y la crítica de la comunicación audiovisual. Por su forma, por su estructura, por su condición libre con respecto a los cauces genéricos históricamente asentados, las películas-carta entre cineastas advierten de la necesidad de ampliar las nociones de “cine” o de “película” retornando al artesanado propio del los pioneros en el período del cine de los orígenes (1896-1915) frecuentemente reivindicados en algunos episodios de las historias del cine. De otra parte el soliloquio emprendido en la enunciación de la carta filmada es una interesante sugerencia para el análisis fílmico y para la crítica de a pie, en tanto que el cineasta encuentra un espacio idóneo para reflexionar sobre la sustancia de la expresión de su medio y los procedimientos poéticos que le son propios. Y, en un último término, nos deja inferir la posibilidad de establecer un pensamiento con imágenes. El intercambio de videocartas entre el español Isaki Lacuesta y la nipona Naomi Kawase constituye un interesante ejemplo de las posibilidades y límites de esta práctica fílmica digital.

Palabras clave: Isaki Lacuesta, Naomi Kawase, cine digital, correspondencias fílmicas, metatextualidad, autoconsciencia.

1. Introducción

“Maurice Nadeau decía en un artículo de *Combat*; “si Descartes viviera hoy escribiría novela”. Que me disculpe Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 milímetros y película y escribiría el discurso del método sobre la película, pues su *Discurso del Método* sería actualmente de tal índole que solo el cine podría expresarlo de manera conveniente” (Astruc, en Romagueira y Alsina; 2010: 221).

Los deseos de interdisciplinariedad patentes en la investigación en comunicación desde los años sesenta encuentran en la actualidad el nuevo revulsivo (o tal vez la necesidad en ocasiones impuesta por las políticas vigentes) de dotar a todo proceso formativo e investigador universitario de una orientación siempre práctica y apegada al mundo laboral real. Somos conscientes de lo resbaladizo que es este terreno para

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

una institución como es la universitaria en su compromiso con la investigación científica al más alto nivel y en la mayor independencia posible, si bien Jürgen Habermas (1989) ya nos ha advertido de que no existe posibilidad alguna en el campo de las Ciencias Sociales de disociar *conocimiento e interés* sin que esto suponga ningún tipo de obstáculo para la sistematicidad ni para los enfoques críticos. No obstante la propuesta de algunos cineastas independientes y vanguardistas que han decidido entablar unas correspondencias filmicas supone, al menos, una respuesta posible a este debate aun por resolver.

Los cineastas autoconscientes, con sus elecciones formales y estructurales que conforman el estilo o escritura cinematográfica, plantean la posibilidad de ejercer un pensamiento, un conocimiento de su medio y del mundo a través de las imágenes. Esto sería lo propio y coherente de aquellos profesionales que trabajan con una sustancia de la expresión específica como es la del discurso cinematográfico. Y lo harán fundamentalmente por medio de la función metarreferencial del lenguaje en el más puro sentido de Roman Jakobson (1985): aquella que se vuelca sobre su propio código. Formulación teórica y puesta en práctica al mismo tiempo sin perder de vista cuáles son los ámbitos, límites, pretextos y contextos de la imagen en el caso de que esta pueda considerarse como un signo idóneo para la reflexión teórica, aunque sea de un modo embrionario o completamente diverso al del discurso científico.

El propósito de esta comunicación es resaltar algunos (no todos) aspectos del diálogo fílmico entre Naomi Kawase e Isaki Lacuesta. Con un precedente en las *Correspondencias* intercambiadas entre el iraní Abbas Kiarostami y el español Víctor Erice a instancias del Centro Pompidou de París, entre 2008 y 2011 el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) encarga por medio de Jordi Balló a varias parejas de cineastas un ejercicio similar. Estos fueron Naomi Kawase e Isaki Lacuesta, Lisandro Alonso y Albert Serra, Wang Bin y Jaime Rosales, Fernando Eimbke y So Yong Kim, José Luis Guerin y Jonas Mekas. Estas parejas abordan cada una de un modo diferente los problemas de la puesta en escena y la creación cinematográfica desde la experiencia en primera persona, desde la intimidad (y también la libertad) del hombre a solas con su cámara.

2. Modernidad, metatextualidad y autoconsciencia

2.1 Modernidad y postmodernidad cinematográficas en el marco de la teoría digital del cine

Naomi Kawase abre la segunda de sus cartas (el cuarto episodio del intercambio) filmando a personas de su entorno. Intuimos que esos rostros sonrientes son amigos, vecinos, colaboradores, familiares... Kawase titula esta carta "El mundo que me rodea" y en ella uno de los rostros retratados increpa a la operadora de cámara: "A ver que digo... ¿debería tener algo que decir?" (Lacuesta, Kawase; 2008-2010: IV; 00:01:41).

Esta pregunta se extiende a la totalidad de las situaciones planteadas a lo largo de la película. ¿Qué puede contar el cineasta cuando está a solas ante el mundo con su

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

cámara? ¿Debería tener el cineasta algo que decir o por el contrario debería dejar expresarse a lo real en sus juegos con la memoria individual, que es la que “purifica los acontecimientos”, como propuso Pier Paolo Pasolini (2012: 87)? A veces estas situaciones de soledad serán embarazosas, como para la mujer retratada por Kawase. Otras será un reto que origina “una nueva dinámica cinematográfica” (así lo ha definido Josep Ramoneda, en Balló, 2011: 7-9). La cuestión es que en la saturación de imágenes propia de la postmodernidad, en la que la televisión primero como flujo incesante y ahora internet como la omnipresencia hipertextual e hipermedial, cabe esta pregunta por parte de aquellos cineastas que se atreven a convertirse en artesanos, como los hermanos Lumière. Así lo reafirma Kawase en esta misma videocarta cuando al final inscribe sobre la imagen el intertítulo “Estoy aquí, sola. Está lloviendo, ¿dónde estás? (...) Estoy aquí” (Lacuesta, Kawase; 2008-2012: IV, 00:04:32).

Parece que es entonces, en el instante de la introspección, cuando la memoria saca a colación todos esos recuerdos en forma de retazos fragmentarios que dan cuenta de la confusión icónica en las representaciones del mundo. Entonces “nos queda el Arte para no perecer ante la verdad”, como ha escrito Friedrich Nietzsche. Verdad (o más bien apariencia de verdad, evidencia perceptiva) que en el discurso cinematográfico no será otra cosa que la aletoriedad del registro mecánico del movimiento generador de una “imagen intermedia” (Deleuze, 2004a: 87-94) que exige un sentido, una interpretación, una hermenéutica que sea capaz de trascender la espiral caótica de la mera pulsión escópica que tanto criticó Charles Baudelaire en su sugerente aforismo: “estos millares de ojos ávidos que se inclinaban sobre los huecos del estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito” (Burch, 2001: 22). Porque para el filósofo francés Gilles Deleuze, en su lectura bergsoniana del medio cinematográfico, hay “instantes privilegiados” frente a “instantes cualesquiera”, en cuya elucidación está la clave del oficio de cineasta (2004a: 16-22).

Y es que la práctica del hallazgo del “instante privilegiado” que las videocartas parecen poner de relieve entronca directamente con los procesos y dinámicas de la modernidad cinematográfica en sus muchos caminos. En todo caso, por su trayectoria, los cineastas que intercambian las correspondencias van a ser herederos de alguna de estas tramas de la modernidad. No hay más que recordar la adhesión de Kawase a las corrientes vitalistas (con un cierto gusto basado el cine directo) o la de Lacuesta, en su período de formación, con autores del universo transformador de la Francia de los sesenta (véase *Las variaciones Marker*, 1999) o más tarde con ciertas manifestaciones manieristas de los últimos meandros del clasicismo, como sucede con el *spaghetti western* o el género de aventuras en *Los pasos dobles* (2011).

Es bien sabido y sobradamente estudiado que, con el impulso de la modernidad cinematográfica, muchos cineastas se vuelcan sobre su propio medio con una actitud autorreflexiva, en algunos casos estas preocupaciones más o menos rigurosas desde el punto de vista científico se formalizarán en un texto escrito; en otras lo harán a través de la propia creación cinematográfica bajo ciertas manifestaciones metarreferenciales. A saber: el cine directo (García, Ortega; 2008), la autoficción (Martín Gutiérrez, 2008), el diario filmado (Weinrichter, 2005), el esbozo cinematográfico (Guerin, 2011), el cine-

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

ensayo (Weinrichter, 2007)... y la carta, el intercambio epistolar que Pier Paolo Pasolini tanto cultivó durante toda su vida y que constituye un conjunto de documentos de lectura obligatoria para comprender bien la formación de su estilo y su cosmovisión. Pero es que en el siglo XXI y gracias al cine digital, la carta, la escritura epistolar, ha encontrado una vida nueva a través no ya del soporte escrito sino del filmado. Se prolongaría así la antigua tradición de los diálogos de artistas propios del Renacimiento que, en paralelo a la redacción de tratados, vienen a ilustrar los fundamentos técnicos y estéticos de los creadores. De acuerdo con Nicole Brenez (en: Balló, 2011: 91-115) supone una reivindicación humanista de la independencia de las artes y de la consideración moderna del artista como autor que ejerce un oficio, una profesión liberal con plena carta de nobleza. Sin duda, en la órbita del cine de autor digital a principios del siglo XXI, estos deseos paralelos construcción del estilo cinematográfico propio y de la libertad creativa serán dos preocupaciones fundamentales.

Dadas las condiciones técnicas y económicas que proporciona dispositivo cinematográfico digital (siempre en función del “cine expandido” -Youngblood, 1970- en sus relaciones con el museo y el videoarte) los procesos autoconscientes se incrementan. Por el hecho del retorno al artesanado de los pioneros del cine de los orígenes que sugieren Ramoneda y Guerin, es el propio cineasta quien reflexiona acerca de los procedimientos enunciativos y de las relaciones intertextuales, dialógicas, que entran en juego durante y en torno al proceso creativo, sea en primera persona, sea a través de sus proyecciones e impresiones manifestadas de diversos modos a través de la imagen. Así, Kawase, por ejemplo (Lacuesta, Kawase; 2011; II, 00:00:04), nunca se manifestará corpóreamente en sus propias cartas. Siempre lo hará inscribiendo textos a modo de grafismo con pequeños pensamientos (casi *haikus*). Será su interlocutor español quien en la tercera videocarta (quinto capítulo) monte algunas imágenes de su compañera nipona capturadas en Banyoles (*ibid.*: V, 00:00:59).

Lacuesta sí se inscribirá a sí mismo en la imagen, pero siempre como un reflejo en cristales (*ibid.*: I, 00:03:04) o bien desdoblado su personalidad, prestando su corporeidad al personaje del aviador alemán que hacía piruetas aéreas sobre el lago para seducir a una chica, en aquellas imágenes de verano en las que aparece bañándose en este lago con su pareja y co-guionista Isa Campo (*ibid.*: III, 00:07:09). Y es que es “un intercambio íntimo pero no privado” (Balló, 2011: 14) porque cuenta siempre con la complicidad de un tercer elemento: el espectador. En todo caso la videocarta es una forma, un cauce, pensado para la exposición en un espacio público, una “evolución de lo que denominamos el cine expuesto” (Ramoneda, en Balló, 2011: 8). Es en este punto en donde el formato del film epistolar adquiere todo su sentido como vehículo para la reflexión sobre el hacerse y el darse del discurso cinematográfico, en tanto que ha previsto la capacidad de agencia transtextual (relacional) y hermenéutica de un tercer elemento triangular ajeno a los dos interlocutores principales:

contrariamente a una correspondencia ordinaria entre personas privadas, en donde la propia vida es el tema del intercambio, la de los dos creadores suele emprender el camino del metalenguaje sobre la creación. En el centro de los intercambios epistolares de escritores, suele estar el oficio de escribir, la propia

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

literatura, es decir, la experiencia común entre dos corresponsales. Estas cartas filmadas no escapan a la tradición y a lo que está en juego, a menudo, es el propio gesto cinematográfico (Bergala, en Balló, 2011: 34).

A pesar de emplear la técnica del cine directo y de los muchos solapamiento autobiográficos del presente del registro, de la grabación azarosa e improvisada de las imágenes en un contexto biográfico concreto, en ningún caso podremos identificar al enunciador de cada una de las correspondencias con el autor real. Este juego discursivo arroja una interesante reflexión en torno al encuentro fenomenológico que es el de tomar una imagen, con todas las proyecciones y despliegues que el creador ejerce sobre lo real en el momento del registro mecánico. En este sentido, en paralelo a las propuestas de los teóricos (Gombridge, 1959; Antich, 1999; Quintana, 2008a), podríamos inferir que Lacuesta y Kawase han llevado a cabo, desde su punto de vista autorial, una demostración empírica de aquello que el cine es no tanto de manera clausa, sino que podría ser en uno de sus usos e interpretaciones. Esta clase de artesanado, por lo tanto, privilegia una nueva vigencia de las teorías realistas francesas del cine al tiempo que, en su reivindicación de la mirada y del estilo de escritura fílmica, retorna a los principios de “política de los autores”.

Desde aquel punto de vista que ha definido el cine en torno a un concepto lingüístico basado en la transparencia y en función de la concepción industrial de la creación, podría argumentarse que el film epistolar no puede identificarse con el concepto “cine” de ningún modo. En todo caso sería una forma de videoarte, de videocreación o experiencia en torno al museo. Pero no perdamos de vista que la noción de “clasicismo” (con todo lo que esta comporta) es una *invención de la modernidad* (Losilla, 2012) desde sus movimientos autoconscientes, que señalan con claridad su posicionamiento con respecto a un pasado y a unas tradiciones precedentes. Tanto en el caso de Lacuesta como en el de Kawase los puntos en común con la instalación en el espacio museístico son abundantes, pero en cualquier caso, ambos no dejan de ser cineastas de vanguardia que respiran, conviven y contribuyen al imaginario cinematográfico.

2.2 Emplazamiento y desplazamiento cinematográficos: procesos autoconscientes

Los procesos autoconscientes requieren de una puntualización conceptual que incorpore a la reflexión tanto los ejes de transformación como los intervalos estabilizadores. En palabras académicas: que contemple tanto los “emplazamientos” como los “desplazamientos”, incorporando así una dimensión dinámica que ha venido siendo reivindicada tanto por los estudios filológicos y semióticos (sincronía/diacronía) como por la investigación en Ciencias Sociales (como sucede con el concepto de “líquido” de Zygmunt Bauman, 2006) y la filosofía de la ciencia en general.

De acuerdo con la Teoría del Emplazamiento de Vázquez Medel (2003, 21-40) toda existencia es un encuadramiento en unas coordenadas espaciales y temporales, pero no solo: también ideológicas, culturales... una cuestión de imaginarios que si bien son

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

emplazados y emplazantes también pueden desplazarse o ser desplazados por las inercias e interacciones de los procesos materiales, psicológicos, sociales y tecnológicos. En este marco de pensamiento, advierte Vázquez Medel sobre la necesidad de una constante readaptación, equilibrio y homeostasis cifrada en el concepto de “autopoiesis” de Varela y Maturana: “la capacidad de autoorganización y reorganización en respuesta a los estímulos del mundo, que resulta fundamental en esta dinámica de la acción, del pensamiento y del sentimiento humano” (Vázquez Medel, 2003: 31).

Estrictamente en el campo de la comunicación estética y, dentro de ella, en el ámbito de lo específicamente cinematográfico, es sencillo plantear la existencia de emplazamientos y desplazamientos de los autores en la gran semiosfera (tomando la metáfora biológica lotmaniana) de la cultura visual digital. Y dichos emplazamientos y desplazamientos pasarán, necesariamente, por un posicionamiento (unas veces más consciente, e incluso político, otras más sobrevenido) que tome conciencia de que todo acto de crear dependerá de una sustancia de la expresión con unas características concretas y de unas elecciones formales que, en mayor o menor medida, estarán alineadas más cerca de una serie de tradiciones de las historias del cine y más lejos de otras. ¿Cómo formulará el cineasta, en tanto que autor consciente que ejerce un estilo, este emplazamiento, esta poética cinematográfica?

3. El enfoque de las poéticas del cine en el análisis del discurso

3.1 Modernidad y conciencia metalingüística

El gran salto de la modernidad cinematográfica es equivalente al giro que ya han dado las demás artes en las décadas precedentes a través de las vanguardias: la toma de conciencia de que el código es código, pero tomando sus propios límites como punto de fuga. Tan sencillo y tan complejo al mismo tiempo, pero tan fundamental para entender la idea de modernidad. José Enrique Monterde, con gran lucidez, caracteriza la modernidad como un desplazamiento de lo narrativo hacia lo discursivo, en donde lo narrativo se corresponde con la causalidad de la novela realista y lo discursivo con una opacidad formal que provoca e invoca un giro hermenéutico en la circulación y recepción del film:

es el predominio del carácter discursivo de las películas sobre la claridad narrativa; esto es: frente al predominio de la narratividad y la transparencia del cine clásico (y su rutinaria plasmación en las subsiguientes formas del academicismo) ahora se imponen una “discursividad” y una opacidad que fuerzan esa opción hermenéutica donde el “cómo” (se narra) adquiere tanta o más importancia que el “qué” se narra. Un cómo que se identifica con el (...) concepto de *mise en scène*, ámbito en el que se revela la personalidad creativa del cineasta devenido en autor. Esos principios, que anteriormente han sostenido una concepción crítica –a su vez proyectada hacia el pasado histórico-, resultan en un subjetivismo (correlato siempre a una crisis del yo) que desemboca en variadas formas: la asunción autobiográfica del relato, un fuerte

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

componente edípico, una voluntad revisionista de la Historia reciente, etc. (Monterde, en VV.AA., 2009:39-40).

Sin duda visitar la tradición es una de las claves de la cultura contemporánea. La conciencia del autor de que ocupa un lugar en el devenir de una tradición que le precede proyecta la sombra de aquellas lecturas de las teorías de la intertextualidad que consideraron que, agotadas las reservas creativas, todo tiento creador no será más una nueva variación sobre el mismo tema. Desde una óptica formalista, será el modo en que se acomete esta variación en donde se manifiesten la originalidad y la excelencia del autor. Pero más allá de la “angustia de las influencias” o de que, por el contrario “solo los necios no deseen ser influidos”, lo cierto es que Lacuesta y Kawase no paran de visitar la tradición, cada uno la suya. Estamos por tanto más cerca de los planteamientos de la hipertextualidad (en la que un texto B o “hipertexto” modifica a un texto A o “hipotexto”) que de la intertextualidad, si atendemos a la terminología de Genette (1962: 14).

Empecemos por el final: Lacuesta, en su última carta (*Desde muy lejos. Canción de despedida*, Lacuesta, Kawase; 2011; VII, 00:03:25-00:06:34) coloca a modo de cita el cortometraje del pionero del cine español Segundo de Chomón *Los juegos chinos* (1907). Pero no lo hace como una inserción literal, sino editando la antigua película en formato digital (lo cual ya nos previene sobre un proceso de codificación numérica necesario para todo proceso de digitalización) y colocándole una música que en un principio no tenía. Concretamente es un tema del grupo The Pascals de Pascal Comelade, que, según se nos revela en una de las cartelas inscritas en la propia videocarta, gusta mucho a Naomi Kawase (*ibid.* VII, 00:03:18). Por tanto ya no es la inserción del documento a modo de cita, sino una suerte de reescritura hipertextual o texto en segundo grado, en donde la nota diferencial la pone una vivencia del cine, una relación de apropiación (“aproximamiento”, como diría el cineasta granadino José de Valdelomar y que tan bien viene en este caso) con la tradición audiovisual del cine de los orígenes.

Este “aproximamiento” a través del cine, esta vivencia de las imágenes a través de su remontaje implica ya un pensamiento que ha seguido un proceso concreto. Siguiendo la cronología o “timeline” propuesto en el catálogo de la exposición (Balló, 2011: 163-169) Lacuesta utilizó este corto del cine de los orígenes como obsequio para su homónima nipona en el encuentro público que mantuvo con ella en el CCCB el viernes 26 de septiembre de 2008. En este mismo ciclo titulado *Cinergies (cinergias)* ambos cineastas reflexionaron sobre la relación íntima a través del cine y de las imágenes. Relación entre dos personas físicas completamente ajenas pero cercanas en lo que se refiere al ejercicio estilístico. Así lo confirma Lacuesta en la tercera carta: “me temo por primera vez que tenemos estilos casi iguales” (Lacuesta, Kawase; 2011; VII, 00:01:00). José Luis Guerin y Jonas Mekas, interlocutores en otra de las correspondencias desarrolladas en paralelo a instancias del CCCB, lo han definido muy bien al hablar de “friends in cinema”, que es como Mekas designa a sus viejos amigos y colaboradores internacionales.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Por lo tanto la reubicación, el posicionamiento en la tradición y en la memoria visual, son los que llevan a Lacuesta a recuperar la película de Chomón así como a tomar otras referencias culturales que le acerquen al universo japonés de su interlocutora “in cinema”, como por ejemplo, la pieza del museo Darder de Banyoles, donde vio por primera vez a un oriental (Lacuesta, Kawase; 2011; III, 00:06:47). Una “cinergia” o “amistad cinematográfica” que viene a desestabilizar la noción de cinematografía nacional para proponer otro tipo de convergencias en torno a afinidades que ya no son geográficas, sino que ponen de manifiesto un modo de garantizar la independencia creativa en donde “el cine más arriesgado de hoy se afianza en la soledad del cineasta” (Balló, 2011: 17). Soledad cifrada en esa escritura humilde, artesanal que tan bien le viene a la reflexión autoconsciente y metatextual, en la que el cineasta asume con Lacuesta que es “un hombre raro y blanco con una cámara” (Lacuesta, Kawase; 2011; VII, 00:03:00) en medio de un continente africano que le es completamente ajeno al menos en un principio.

Kawase, por su parte, trabaja como es habitual en ella en las fronteras entre el mundo del cine (sea documental o ficcional o del género que se prefiera atendiendo a cualquier clasificación) y el mundo de la vida. En este sentido no es de extrañar que Kawase incorpore de un modo depurado y extraordinariamente palpitante elementos de su propia experiencia y e intimidad. Frente a la elección formalista y autoconsciente de Lacuesta, Kawase se alinea en el lado de las corrientes vitalistas, en tanto que no solo filma sus visiones y vuelca mediante inscripciones sus pensamientos, sino que coloca a su propio hijo Mitsuki como operador de cámara en la última de sus cartas (la sexta: *Lo que él recuerda*), instituyéndose como narradora de las vivencias de su pequeño en Banyoles. De nuevo se repite así este juego de dobles cinematográficos, de máscaras, de vivencias a través de las imágenes que parten del mundo de la experiencia y vuelven a él a través de la incorporación del tercer elemento (la instancia espectral) al mundo de la vida.

Pero este tránsito entre lo real, con toda su ambigüedad y tomando conciencia de que todo fenómeno es en sí inaprensible al menos en su totalidad, se hará de un modo muy prudente atendiendo a la prevención de Lacuesta cuando relata sus recuerdos de infancia en el museo Darder. En este capítulo habla de la impresión terrible de encontrar fetos, pieles curtidas y hombres completos disecados de otras razas (Lacuesta, Kawase; 2011; III, 00:04:20). Efectivamente, esta controversia sobre la mimesis de raíz aristotélica, esta sagaz digresión en torno al poder de retener el paso del tiempo a través de la taxidermia que ejerce también la imagen fotográfica, es en sí misma una relectura obligada de las teorías realistas del cine. Lacuesta confirma que fue en ese museo de animales y hombres disecados en donde hizo su primer acercamiento a la expresión artística. “El arte de camuflarse”, dice literalmente a lo que responde Kawase con una carta de testimonios titulada *El mundo que me rodea* (capítulo IV de las *Correspondencias*). ¿Cuál es esta relación fronteriza entre lo real y su doble icónico, entre la taxidermia que impone toda imagen fotográfica y la imaginación fabuladora? Imposible no pensar en la anécdota del rinoceronte que Alberto Durero pintó sin haber visto uno nunca jamás y cuya apariencia permaneció en el imaginario colectivo como la imagen de dicho animal (Quintana, 2008a: 29-31).

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Como este ejemplo pone de manifiesto la reflexión de los artistas está más encaminada a plantear preguntas que a ofrecer respuestas.

3.2 El enfoque de las poéticas del cine

La clave radica en superar la segregación radical entre las películas y los discursos críticos o teóricos que las rodean. Aquí es en donde figura el cine moderno, que nos pone sobre aviso de dos cuestiones fundamentales.

En primer lugar que no existe un cine sino muchos cines siempre en base al mismo lenguaje que le es propio. Y, por otro lado, la paradoja que señala Bazin en la última frase de su célebre artículo “Ontología de la imagen cinematográfica” (2008: 23-30). A lo largo de las páginas de este artículo, André Bazin viene a exponer las bases de la teoría realista del cine, en tanto que es un medio de comunicación que debe confiar en lo real (material y corpóreo pero también dinámico, en tránsito), y en virtud de lo cual supone un estadio avanzado de la pulsión escópica contra la inexorabilidad del tiempo y la muerte que recorre toda la Historia del Arte. Pero es la última frase la que constituye la mayor audacia de Bazin: “por otra parte, el cine es un lenguaje” (*ibid.* 2008: 30), idea que aplaza indefinidamente sin por ello dejar de señalar esta doble condición que abre las perspectivas expresivas en una dirección muy interesante: la de la escritura.

Por tanto si aceptamos finalmente que el cine es un lenguaje, con Alexander Astruc, no tendremos inconveniente alguno en confirmar la vigencia sus pensamientos de 1948. El cine, en tanto que lenguaje, “es una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual” (Astruc, en Romagueira, Alsina; 2010: 221). Astruc, con gran audacia, acepta la condición transversal (hipermedial se diría hoy) del cine como la convergencia de las artes narrativas y las artes plásticas, sin que esta particularidad sustancial le impida desarrollar una faceta ensayística en tanto que sea capaz de “alejarse de la anécdota inmediata, de lo visual, de la imagen por la imagen, de la tiranía de lo visual” y se convierta en “un medio de escritura tan flexible y sutil como lo es el lenguaje escrito” (*ibid.*, 2010: 221). Y, evidentemente, la forma que conviene a este desarrollo que, para Astruc, no debe privar al cine de ninguna parcela, no es otra que la de los formatos menores, aquellos que liberen al cineasta de las servidumbres de la industria y de la lenta pesadez de los oropeles del estudio. A todas luces, si en 1948 el formato más idóneo para este propósito era el cartucho de 16 milímetros a día de hoy lo es el soporte digital.

Pero es que, tal y como nos enseñan los estudios literarios, el establecimiento y fijación de poéticas por parte de los autores con conciencia de estilo va a ser un fenómeno esencial para la creación después de Poe. En la misma línea, Jacques Aumont ha propuesto recientemente aproximarnos desde el punto de vista científico al discurso cinematográfico mediante las *Teorías de los cineastas*. Según este autor francés, se trata de inferir la concepción del cine de los grandes directores en tanto

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

que desde el Renacimiento (época de los diálogos de artistas a los que hemos aludido y de los tratados como el Durero sobre la perspectiva) “cualquier artista en Occidente es susceptible de ser considerado como teórico incluso cuando no llega a decir nada que lo insinúe expresamente” (Aumont, 2004: 14).

Aumont distinguirá por tanto entre la “teoría indígena” de los críticos especializados en cine, la universitaria (de pretensiones sistemáticas en relación con los aparatos críticos de pensamiento desarrollados desde otros ámbitos teóricos) y las inferencias o hallazgos que hacen los protagonistas, los cineastas. Jacques Aumont ha señalado con acierto que la mayoría de los cineastas no han escrito una palabra sobre su propio oficio, y que, incluso aquellos que se han atrevido a hacerlo no han llegado a más que a explicarse por medio de una lengua (la escrita) que no es su sustancia de la expresión, del mismo modo que “Liszt dijo menos de Wagner en su libro que este en el *Ring*” (Aumont, 2004:14). El objeto de este enfoque, el de las teorías de los cineastas, no será otro que las propias películas, pero en el horizonte del nuevo cine digital de formato menor habrá que diferenciar entre aquellas películas con equipo (sin perjuicio de que en ellas puedan encontrarse valiosos elementos metatextuales) y otras, como es el caso de las cartas, en donde las formulaciones poéticas se presentan en un primer plano, viéndose privilegiadas sobre las estructuras narrativas o incluso sobre la existencia cristalina de un relato que, mediante la poética del esbozo, pasarían a un segundo plano o bien se evadirían por los intersticios y zonas de silencio.

4. Conclusiones: hipótesis sobre un realismo artesanal (puede haber otras)

En el sofoco del incesante flujo de imágenes de la cultura visual digital urge practicar un gran vaciado, ejercer un profundo proceso de depuración, cuánto mayor si es que pretendemos establecer algunos indicios de rigor y sistematicidad. Para Ramoneda, aceptar el reto de realizar una videocarta es incluso un compromiso incómodo para un cineasta de largo recorrido, en tanto que esto supone un retorno a “la fase artesanal de su propio aprendizaje” (Ramoneda, en Balló, 2011: 7) con todo lo que ello implica: un claro amateurismo, pruebas o apuntes sin dirección aparente alguna, aciertos y errores, audacias aun demasiado toscas y muy a menudo una estética del *non finito* que por otra parte termina siendo una marca de estilo como sucede con los esclavos de Miguel Ángel Buonarotti (o lo que Richard Sennett ha denominado “la naturalidad del artista”). Y sobre todo la manifestación de dudas patentes, de muchas dudas (Balló, 2011: 14). Un delicado equilibrio entre “comunicación y malentendido” que es consustancial al género epistolar en palabras de Bergala (en Balló, 2011: 24) que, si no puede aportar nada riguroso y sistemático desde el punto de vista científico (las agencias de calidad tal vez no las aprobarían), al menos sí que lo puede hacer desde el punto de vista, desde el enfoque de las poéticas del cine. Enfoque que, desde el análisis del discurso, estará desde luego muy interesado en los elementos metatextuales y en los procesos hipertextuales que se puedan generar.

La correspondencia filmada, por lo tanto, es en sí la formulación parcial o más o menos definitiva de una poética concreta; pero también constituye una obra artesanal, una película cinematográfica con entidad propia en donde el yo-creador se coloca en el

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

centro. Ello no implica una identificación autobiográfica garantizada sino más bien el pacto sugerido por Deleuze y Guattari (1990) en torno a una “literatura menor” a propósito de los fragmentos kafkianos, a partir de los cuales sea posible extraer algunos elementos que podamos emplear en el discurrir de la pregunta que nos ocupa: ¿qué es el cine? Y es que, como concluye Astruc, “la expresión del pensamiento es el problema fundacional del cine” (Astruc, en Romagueira, Alsina; 2010: 222).

5. Referencias bibliográficas y filmográficas

ASTRUC, Alexander (1948): “El nacimiento de una nueva vanguardia: la camera stylo”. En: ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero (eds.) (2010): *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra. Pp. 220-224.

AUMONT, Jacques (2004): *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.

BALLÓ, Jordi (coord.) (2004): *Todas las cartas. Correspondencias filmicas. Catálogo de la exposición*. Barcelona: CCCB, Intermedio.

BAUMAN, Zygmunt (2006): *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BURCH, Noël (2011): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

DELEUZE, Gilles (2004a): *La imagen movimiento. Estudios sobre cine (I)*. Barcelona: Paidós.

- (2004b): *La imagen tiempo. Estudios sobre cine (II)*. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (1990): *Kafka. Por una literatura menor*. Mexico D.F.: Ediciones Era S.A.

GARCÍA, Noemí; ORTEGA, María Luisa (eds.) (2008): *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores.

GENETTE, Gérard (1988): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GODARD, Jean-Luc (2007): *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja negra.

- (2010): *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.

GOMBRIDGE, Ernst H.: (1959): *Art and Illusion – A study in the Psychology of Pictorial Representation*. Washington: National Gallery of Art.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

GUERIN, José Luis (2011): *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

HABERMAS, Jürgen (1989): *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus.

HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.) (2002): *En torno a la Nouvelle Vague, rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia.

JAKOBSON, Roman (1985): *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.

LACUESTA, Isaki; KAWASE, Naomi (2008-2010): *In between days (Correspondencias)*. En: VV.AA. (2011): *Todas las cartas*. Barcelona, Intermedio.

- (2011): *Los pasos dobles/El cuaderno de barro*. Barcelona: Cameo, Avalon.

LOSILLA, Carlos (2009): *Flujos de la modernidad*. Valencia: Generalitat Valenciana.

- (2012): *La invención de la modernidad: o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra.

LOTMAN, Yuri (1996): *La semiosfera*. Edición en tres volúmenes. Madrid: Cátedra.

MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.) (2008): *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

PASOLINI, Pier Paolo (2012): *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

PETRUS, Anna (2004): "In between days: pequeñas revelaciones de lo íntimo, lo efímero y lo invisible". En: BALLÓ, Jordi (coord.) (2004): *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas. Catálogo de la exposición*. Barcelona: CCCB, Intermedio.

QUINTANA, Ángel (2008a): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acanalado.

- (2008b): *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acanalado.

VV. AA.: *Nouvelle Vague. Los caminos de la modernidad*. Valladolid, 54 Semana Internacional del Cine de Valladolid, Cahiers du Cinéma-España, 2009.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2003): "Bases para una teoría del emplazamiento". En VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (coord.) (2003): *Teoría del emplazamiento: aplicaciones, implicaciones*. Sevilla: Alfar.

WEINRRICHTER, Antonio (2005): *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

- (2005): *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra D.L.

- (coord.) (2010): *.DOC. El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine Donostia-San Sebastián.

YOUNGBLOOD, Gene (1970): *Expanded cinema*. Toronto/ Vacouver, Clarke, Irwin & Company Limited.

**KAWASE-LACUESTA: FILM CORRESPONDENCES. TOWARDS THE POSSIBLE
AND LIMITS OF THINKING WITH IMAGES**

Manuel Broullón Lozano
manuelbroullon@gmail.com
Universidad de Sevilla

Abstract

As filmmakers are able to interchange film letters today, this fact shows us an interesting perspective in two different dimensions. The first one deals about the “cinematographic speech” on the strict sense of this term. On the other hand we can infer some useful keys for the theory and critics of Communication. Attending on their format, structure and freedom related to the cinematographic genders, the film correspondences shows us that we need to open such notions as “cinema” or “movie” in order to involve them in new categories, as these film correspondences seem to go back to the time of the craftsmen and pioneers from the origin of cinema period (1896-1915). On the other hand, as the filmmaker is able to start a soliloquy about his own media’s properties, we can pretend to start thinking with images. The film correspondences between the Spanish filmmaker Isaki Lacuesta and the Japanese Naomi Kawase is an example of the possible and limits of this digital film practice.

KEY WORDS: Isaki Lacuesta, Naomi Kawase, digital cinema, film correspondences, metatextuality, selfconscience