

El cine como entelequia

miquel.escudero.d@gmail.com

por Miquel Escudero

programador en Semaine de la critique del Festival de Cannes
y en el festival Entrevues de Belfort (Francia)

Albert ALCOZ, *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural (1960-1981)*.

Barcelona: Shangrila Ediciones, 2017, 358 páginas.

¿Por qué el sonido recibe tan poca atención en los estudios audiovisuales? La respuesta no es sencilla, si bien la preponderancia de la imagen como objeto de estudio en los ensayos cinematográficos es más que evidente. *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural (1960-1981)* constituye una reivindicación teórica en toda regla de la importancia del sonido como fenómeno físico en la representación audiovisual. Albert Alcoz se adentra en las profundidades de este vasto terreno que es el sonido dentro del cine para demostrar que aún quedan muchos aspectos por explorar.

A lo largo de su investigación, Alcoz se da pronto cuenta de que el sonido es una cuestión poco tenida en cuenta no solo por la academia sino también por la propia realización cinematográfica, en la que este funcionaría como mero acompañamiento a las imágenes que ilustran la narración o bien para crear ambientes sonoros homogéneos que potencien una secuencia precisa. ¿Por qué no ir más allá?

Albert Alcoz se sumerge en las aguas del cine experimental, un lugar que frecuenta con una erudición y una lucidez envidiables. El cine experimental tampoco copa los ensayos académicos en los estudios cinematográficos, así que el que escribe estas líneas aprovecha para aplaudir la audacia del autor de *Resonancias fílmicas* y a Shangrila Ediciones por haber publicado este ensayo. Un artículo del reconocido historiador y teórico P. Adams Sitney servirá de base para dar comienzo a esta investigación: "Structural film" fue publicado en 1969 en la revista *Film Culture* y los ecos de este revolucionario artículo no tardarían en llegar. Desde el primer momento, Sitney hablará

de *structural film* para referirse solamente a unas determinadas películas y no para hablar de cineastas estructurales. Esta puntualización es importante y no podemos dejar de señalarla.

He aquí una de las señas de identidad del cine experimental y, más concretamente, del cine estructural: el cuestionamiento constante de sí mismo. A medida que la película avanza, esas cuestiones son visibles y el espectador puede apreciar esa duda y terminar siendo partícipe, casi cómplice, de la misma. Este ejercicio de duda no sólo revela una gran honestidad artística, si es que este término sigue teniendo alguna vigencia en el canon del panorama artístico actual, sino que confiesa una profunda honestidad en tanto que ser humano.

Albert Alcoz aprovecha el acercamiento propuesto por el pionero Sitney para fijarse en los puntos en común y en las diferencias de tratamiento del sonido que hacen cada uno de los cineastas. Sin embargo, Alcoz no retomará los films de todos los cineastas mencionados en el artículo "Structural film", sino que se centrará en analizar los trabajos de trece de ellos en función de cuatro variables: ruido, voz, repetición y paisaje sonoro. Los realizadores cuyas obras entran en el estudio de Alcoz son Kurt Kren, Steve Farrer, Hollis Frampton, Paul Sharits, Guy Sherwin, Morgan Fisher, Bill Brand, J. J. Murphy, William Raban, Larry Gottheim, Chris Welsby, Paul Winkler y Chris Gallagher. Las obras analizadas se produjeron entre 1960 y 1981.

Cabe tener en cuenta que, en la primera clasificación de películas estructurales que estableció Sitney en 1969, el acercamiento entre cada una de las obras todavía era vago e impreciso, todavía faltaban bases sólidas que permitieran afirmar que allí había un movimiento cinematográfico que pudiera considerarse como tal. Sobre todo si tenemos en cuenta que los cineastas aludidos no trabajaban juntos, ni siquiera tenían relación entre sí. Conviene que tengamos en cuenta que el teórico estadounidense escribiría aún diversas revisiones sobre su escrito y que Alcoz no olvida mencionar algunas de las voces que discreparon abiertamente de sus postulados, como es el caso de George Maciunas, representante del grupo Fluxus, que se serviría de algunas de las ideas del artista John Cage para rebatir un marco teórico que, a su juicio, se quedaba corto para ubicar los diferentes sonidos de las películas estructurales. Cage consideraba que el verdadero

debate había dejado de ser la dicotomía entre asonancia y disonancia sino que venía dado por la diferenciación entre ruido y sonidos musicales. Para el artista estadounidense, había que ir más allá de la inmensa paleta de sonidos existentes, había que tener en cuenta su duración en el tiempo para salir del marco convencional desde el que se trabajaba el sonido hasta la fecha. Tener en cuenta la dimensión temporal del sonido permitiría experimentar y renunciar al control para que los sonidos pudieran cobrar identidad en tanto que sonidos.

Se establece así una cumbre en la historia del cine, ya que estas películas no solo tienen lugar en el tiempo, sino que pretenden fijarlo. Este hito permite asumir que no solo formamos parte del universo sino que nuestras acciones pueden permitirnos modificarlo, al menos nuestra percepción sobre el mismo. Según Alcoz, el sonido, o la ausencia del mismo, es determinante para llegar a este estado y poder revelar por fin algunos de los secretos más íntimos del ser humano.

Decía Beckett en su "Murphy" que "El sol brilló, al no tener otra alternativa, sobre lo nada nuevo". Es obvio que la labor de estos cineastas no es un hito aislado. Sin embargo, estas obras tienen un valor altamente revelador y en el contexto propuesto por Alcoz se erigen en verdaderos referentes de cómo devolver al sonido su verdadera dimensión que en tanto que parte del fenómeno audiovisual le corresponde realmente.

De la dificultad de clasificar

Toda clasificación es imprecisa, solo por el hecho de ser. Tras analizar los diversos ensayos publicados acerca del sonido hasta la fecha, Albert Alcoz se da cuenta de las diversas imprecisiones del texto de Sitney (apenas se refiere al sonido en su artículo) y de los parámetros que escapan a la clasificación que Michel Chion establece para estudiar el sonido en sus investigaciones. Así, Alcoz aprovecha su *Resonancias filmicas* para actualizar los estudios precedentes sin arrogancia ni ventajismo histórico pero con contundencia. Es en este punto en el que el texto de Alcoz cobra todo su valor académico y de su interés como testimonio de un fenómeno que tuvo lugar y que merece perdurar en el tiempo. Sin embargo, este no es inamovible.

El sonido se rebela ante el cineasta y el espectador al mismo tiempo ya que este va a acabar generando algo imprevisto por ambos. Se renuncia al control para sorprender con algo que sea imprevisible, con una receta fiel a un dispositivo preciso que terminará por revelarse impreciso. El cine se hacía al margen del cineasta y del espectador porque la vida no necesitaba ser percibida para ser, ¿era esto realmente así?

Del lugar en el que nace el azar

La asociación de ideas que propone la cineasta alemana Birgit Hein cuando se refiere al cine estructural es de una lucidez impresionante. Hein se da cuenta de que los films estructurales no nacen de manera espontánea y si surge en ese momento preciso es porque había un caldo de cultivo que maceraba desde hacía siglos:

El desarrollo formal del cine en Europa (Kubelka, Kren y Rot) tuvo lugar con anterioridad a, y sin conocimiento de, lo que estaba sucediendo en América. Los principios secuenciales de construcción, el dodecafonismo de Schönberg, el trabajo dodecafónico de Hauer, la extremada concentración de la música de Anton Webern, los resultados obtenidos por Mondrian y las novelas de James Joyce condicionaron el arte vienés posterior a 1945 en muchos aspectos y aportaron las suposiciones que subyacen en las películas de Kubelka. (p. 74)

Volvemos inevitablemente al cine que nace constantemente para morir eternamente. Todo arte y toda experiencia humana es efímera porque debe nacer y morir para haber existido. He aquí el interés de la asociación que establece Birgit Hein con Joyce, entre otros, porque nos lleva irremediabilmente al *stream of consciousness* de su literatura. Y aquí pinchamos en hueso porque entrar en la narración (literaria, cinematográfica, musical...) hasta sus últimas consecuencias implica también deshacerse de una supuesta lógica inherente a los sentidos humanos porque el arte trasciende lo sensorial. Los cineastas que realizaron las obras analizadas por Albert Alcoz en sus *Resonancias filmicas* lo sabían.

Si bien Alcoz expone y abarca una investigación amplia que no admite reduccionismos, considero que la conclusión que responde con más contundencia al punto de partida de su ensayo se encierra en esta afirmación:

Enlazando lo audible y lo visible, los elementos visuales y sonoros del cine estructural sugieren una percepción múltiple, no jerárquica. El carácter abstracto de estas propuestas fílmicas implica escisiones que interpelan lo preconcebido sobre lo acústico, retroalimentando sus significados. Al poner en crisis el carácter iconográfico de los sonidos — su valor figurativo, naturalista—, las películas estructurales multiplican su versatilidad admitiendo la artificiosidad de sus construcciones. La reproducción sonora huye de la funcionalidad narrativa, rechazando explícitamente contenidos sonoros causales, para acabar considerándose como un fin estético en sí mismo. (p. 330).

He aquí la cumbre de las películas analizadas por Albert Alcoz en sus *Resonancias fílmicas*: estas visibilizan su propia materialidad, desvelando su propio proceso de creación. Así, todas las técnicas empleadas por los autores de estos films estructurales nos permiten cuestionar la esencia misma de la imagen, del sonido y de la propio cine.