

## I

Cuando vemos una película de Brakhage, una vez superado el “estremecimiento” que supone el ver por vez primera una de sus obras, siempre se tiene la impresión de asistir a un proceso de enseñanza. Sus filmes nos ayudan a mirar diferente, a intentar comprender la realidad visual de una forma distinta, a aprehender esa realidad desde un punto de vista totalmente nuevo. El elemento más llamativo de este procedimiento pedagógico es sin lugar a dudas la luz; a forma como el artista capta esa manifestación de la realidad. Tanto es así que, en su obra, lo primero que aborda y sorprende al espectador es la facilidad con la que el cineasta recoge la luz de una forma nunca antes vista; cómo éste es capaz de captar el movimiento mismo de la luz. Por esta razón, películas como The Riddle of Lumen (1972) o The Text of Light (1974) siempre serán obras únicas y poéticas; porque nos presentan una forma muy particular de acercarse a los objetos, de aproximarse a la luz que éstos reflejan.

Brakhage llamó a este nuevo tipo de percepción “visión hipnagógica”. “Hipnagógico” hace referencia al estado que precede al sueño pero, para el cineasta, representaba aquello que podemos ver cuando cerramos los ojos; es decir la impresión de las siluetas de los objetos, su reflexión lumínica, en nuestros párpados. Una forma de percepción visual, interior o mental, que despreciaba el registro ocular de la realidad en favor de todo aquello que “el ojo mental” era capaz de capturar en nuestro entorno. Con este “método” Stan Brakhage se propuso realizar su trabajo y enseñarnos a mirar aquello que era imposible de confinar fotográficamente. Este nuevo mundo estaba vinculado a la disposición emocional y psicológica del cineasta. Fue por ello que, en 1961, en Thigh Line Lyre Triangular, Brakhage pintó el celuloide para representar “la totalidad de los colores del arco iris” que vio recorrer el cuerpo de su tercer hijo durante su nacimiento y que la simple captación fotográfica fue incapaz de registrar en la película.

Precisamente pintar el celuloide fue una de las técnicas experimentales con la que Brakhage llevó a cabo esa “enseñanza visual”. Y es que la innovación es el común denominador en su obra. Pintar y/o rayar la superficie del celuloide, reemplazar la película por cinta transparente, un montaje precipitado o el collage (Mothlight [1963] uno de los más sugerentes) fueron técnicas que el cineasta empleó en su personal investigación de la naturaleza del cine. De ahí que sus películas nos planteen una nueva forma de entender las imágenes al cuestionar nuestra (convencional) forma de acercarnos a ellas. Muchas de sus 400 películas (que van de los 9 segundos de duración de Eye Myth [1967] a las 4 ho-

ras y media de *The Art of Vision* [1961-1965]) siempre crean una tensión perceptiva que incita al espectador a cambiar sus esquemas de comprensión de las imágenes.

La laboriosidad del trabajo de Brakhage también se refleja en el ritmo que crea el peculiar montaje de sus filmes. Rasgo característico de su extensa filmografía, el particular tempo que Brakhage daba a sus películas es una clara muestra de la minuciosidad que regia su trabajo. En el documental de Jim Shedden, *Brakhage* (1999), Jane, su primera esposa, cuenta que el cineasta apareció una mañana en la cocina repitiendo una serie de números sin descanso y de forma casi obsesiva. Esta anécdota nos hace una idea de lo que para el cineasta representaba la operación del montaje; una verdadera composición rítmica que, una vez finalizada, no daba oportunidad a una reelaboración azarosa. Muy al contrario, en el montaje, sus filmes parecen aceptar únicamente la intervención de la mente que los ha creado. Esta obsesión por la perfección rítmica se puede apreciar, por ejemplo, en *Eye Myth Educational* (1972), una superposición de 5 tiras de película (la original y 4 copias) en las que Brakhage repitió cada fotograma siguiendo una secuencia determinada: 4 veces en la primera tira, 3 en la segunda, 2 en la tercera y 1 sólo fotograma en la cuarta tira de película.

## II

Una de las cosas que más llaman la atención en el cine de Stan Brakhage es la sensación de vértigo que, potenciada por el montaje, produce la acumulación de objetos dentro del fotograma. En este sentido, vale la pena recordar que sus películas están rodadas en su práctica totalidad en 8 o 16 milímetros y que, en consecuencia, cuando éste pintaba, rayaba y/o adhería objetos a la película, la superficie en la que trabajaba era extremadamente pequeña. Sin embargo, cuando se proyecta cualquiera de sus películas el espectador descubre un mundo lleno de formas y colores que no parecen dispuestos al azar sino que siguen una lógica interna, una especie de organización que el cineasta ha dispuesto sobre el fotograma. Por ello, es interesante percibir la materialidad que desprenden las películas de Brakhage. Esa especie de “fisicidad” que respiran sus planos proviene precisamente de la combinación de un montaje vertiginoso y de una composición interna del plano que, literalmente, rebasa sus márgenes partiendo de la materia acumulada. Sus películas, como hacen las de Eisenstein o Tarkovski pero de forma diferente, siempre parecen llevadas por el delirio de la acumulación física, por la aglomeración de elementos que o bien aprisionan al personaje (en el caso de los cineastas rusos) o bien “revientan” los límites del fotograma (en el caso de Brakhage).

Esa potencia visual también se debe a otra peculiaridad de su obra: sus filmes carecen de sonido. Exceptuando obras como *Kindering* (1987), *I... Dreaming* (1988) o *Crack Glass Eulogy* (1992) donde el sonido ha sido claramente justificado por el cineasta, sus trabajos carecen de cualquier tipo de banda sonora que, en su opinión, lo único que consiguen es “cegar la mirada del espectador” distrayendo su concentración y desviando la atención de sus sentidos. Phil Solomon, codirector de 3 de sus películas, da una particular explicación para la ausencia de sonido delegando en el montaje, único en el cine de Brakhage, el papel de la música. Según Solomon, el espectador no escucha sonidos porque “siente los cortes” de la película; cortes que, por cuenta propia, ya crean una banda sonora “mental” frente a la secuencia de imágenes del filme.

Por otra parte, esta tendencia, extremista según como se mire, de Brakhage al hablar de las características de su obra refleja la naturaleza de su trabajo. Él, como la mayoría de los artistas aparecidos en el escenario neoyorquino de los 50 y 60, aspiraba a una expresión artística pura, a una manifestación que, dentro de cada disciplina artística, sólo se desarrollase a través de sus propios elementos. Este postulado, en manos de Brakhage, se tradujo por una manifestación, el cine, que sólo hablaba de cine; es decir de sus propios elementos: la luz y el movimiento. Incluso una influencia tan evidente en su trabajo como lo fue la pintura no estuvo exenta de ser interpretada bajo este axioma. El Expresionismo Abstracto (pictórico) que siempre reivindicó Brakhage, en sus manos adquirió un dinamismo sin precedentes. En su cine, donde siempre se habla de cinemática, se respira la fuerza de los drippings de Pollock, la representación de la luz de Turner o, incluso, el itinerario existencial de Rothko reflejado en la progresiva importancia que ambos artistas otorgaron al color negro en sus trabajos. Todo ello transformado siempre en una explosión de movimiento.

### III

Pintar sobre el celuloide, técnica que abarcó gran parte de su producción artística, es precisamente la que nos permite hablar de un rasgo importante en la obra de Brakhage, su carácter personal, su capacidad para transmitir aquello que el cineasta “padeció” en el proceso de creación. Como ya hemos dicho en el caso de Thigh Line Lyre Triangular, Brakhage trató de plasmar en la pantalla aquello que (sólo) su visión le permitía ver. Posiblemente de ahí es de donde parte ese rechazo por la narración lineal; reticencia que, en su cine, nos impide supeditar la secuencia de imágenes a un argumento o a una simple anécdota. Su trabajo tiene una especie de significativa ritualidad porque sus espectadores no acuden a “escuchar” un relato, sino que van a “ver” imágenes en movimiento, sombras de luz que han salido de las manos de un artesano. De ahí que el trabajo de Stan Brakhage exija, antes que nada, entrega; porque el espectador sólo a través de ella acaba sintiendo aquello que el cineasta ha plasmado sobre la pantalla.

Esta tendencia “intimista”, si se quiere, tan representativa del Expresionismo Abstracto, probablemente fue lo que impulsó a Brakhage a hablar de las cosas cotidianas, de todo aquello que podemos encontrar puertas adentro en nuestra casa. Desde Window Water Baby Moving (1959) hasta The Weir-Falcon Saga (1970) o I... Dreaming y pasando incluso por Dog Star Man (1961-1964), el cine de Brakhage siempre habla de aquello que es cercano para él; de todo lo que causa una sensación física, psicológica o sentimental y que, más tarde, será plasmada en una secuencia de imágenes en la pantalla. En este sentido, según el cineasta “el verdadero cine es el cine amateur porque el cineasta aficionado filma aquello que ama”. ¿Quién se atrevería a decir lo contrario?

Por otro lado y por contradictorio que parezca, la vida familiar le permitió a Brakhage tratar temas que normalmente se asocian a la vastedad del exterior. El que más llama la atención es esa extraña búsqueda que Brakhage emprende en cada filme tras el significado de algo más grande que el propio ser humano. Lo que para unos es el sentido de la vida o lo que Dios puede representar para otros, en manos de Brakhage se transforma en “pequeñas dosis” de reflexión cósmica, por decirlo de alguna forma. En este sentido, basta citar, por ejemplo, las imágenes de películas como The Wold-Shadow (1972), Untitled (For Marilyn) (1992) o, posiblemente la más representativa de todas ellas, The Stars are Beautiful (1974) donde el cineasta nos explica el ciclo de la vida, el discurrir del tiempo en el universo y la relación del hombre con los animales, la vida en definitiva, a través de su familia, de sus hijos, de su perro y de las sombras que unas plantas caseras son capaces de reflejar en una pared blanca.

Esta es precisamente una de las muchas otras razones por las que me parece que el cine de Stan Brakhage resulta imprescindible; porque su obra presta una atención especial, de artesano nunca mejor dicho, a esos pequeños detalles que, de alguna forma, siempre pasan desapercibidos pero que, dispuestos en una forma determinada, pueden hablarnos de temas universales como la muerte o la creación de vida. Lamentablemente, así como

hemos podido apuntar unos cuantos rasgos de su obra, también somos conscientes que son muchos los temas que nos dejamos para una posible segunda parte de este texto. Rasgos tan importantes y visibles en la obra de Brakhage como su **constante referencia al sexo**, con títulos tan evidentes como Sexual Meditations (1970-1972) o Coupling (1999), a la muerte, The Dead (1960) o Self Song & Death Song (1997), a los elementos con filmes como Window Water Baby Moving o Creation (1979) o, incluso, un tema que bien podría abarcar toda su obra como lo es el papel del subconsciente, han sido pospuestos con tal de esbozar unas incompletas notas sobre su obra.

Y es que con el cine de Brakhage hemos aprendido, y aún seguimos haciéndolo, que cualquier objeto puede devenir universal, trascendente en definitiva, si se lo observa de una forma diferente. El cineasta siempre dijo que **esforzándose por entender el arte**, o simplemente las cosas, podíamos **llegar a sentir un placer enorme**. Sin duda no se equivocaba porque, al acercarse a su obra, el espectador sentirá precisamente eso y, además, no volverá a ver las cosas de la misma manera. Stan Brakhage siempre aludió **su particular mirada a un “problema de la vista” diciendo que sus filmes podían parecer extraños debido a ese problema de visión**. Estaba en lo correcto. Sólo que su “problema” siempre fue que observaba las cosas mejor que cualquiera de nosotros; de ahí el carácter pedagógico de su obra. De ahí que no me extrañe que, al verlo como profesor en la Universidad de Colorado, en Boulder, en el documental de Jim Shedden, no evite trasladarme mentalmente a la isla de Gotland, en Suecia, e imaginándomelo transmutado en cierto personaje tarkovskiano me atreva a preguntar después de la lección “Al principio era el verbo... ¿por qué papá?”.

Notas extraídas de la web <http://www.contrapicado.net/>