laFuga

Conciliando con el mundo

Método sobre estilo en Johan van der Keuken y Raymond Depardon

Por Javier Campo

Tags | **Cine documental | estrategias documentales | Procedimientos artísticos | Estudios de cine (formales) | Francia | Holanda**

Investigador argentino especializado en cine documental. Se desempeña como investigador del CONICET. Entre sus libros se encuentran Jorge Prelorán. Cineasta de las culturas populares argentinas (2020), Una historia del cine documental argentino (2025, 2 tomos) y A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces fifty years later (2018). Es el presidente de la Asociación Argentina sobre Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA).

¿Cuál es el tiempo justo de espera entre el mundo, un gesto y una imagen? ¿Qué quedará del acercamiento, relación y vinculación con los otros? Preguntas que cabe hacerse luego de haber visto decenas de horas de films de Johan van der Keuken y Raymond Depardon. Aunque una de las más importantes, y que guiará este ensayo, es ¿se puede ser retratista y biografiado al mismo tiempo?

Para ser honestos, cualquier cosa que digamos sobre el holandés Johan van der Keuken y el francés Raymond Depardon deberá ser necesariamente contradictoria. Deberá saltar de párrafo a párrafo con las variaciones estilísticas y de enfoque que cada uno de estos realizadores imprimieron a sus obras. La vocación tan cara que tenemos los investigadores de clasificar la tendencia de un director para encasillarla, teniendo en cuenta alguna que otra excepción que confirme la regla, resulta absolutamente infructuosa con estos dos documentalistas. Salvo que forcemos de tal manera el análisis y dejemos afuera buena parte de sus películas, debemos analizar las diversas capas por las cuales discurren las realizaciones de Van der Keuken y Depardon, capas que no respetan necesariamente diferentes épocas distribuidas cronológicamente.

Para definir a ambos autores podemos apelar a una anti-definición. A propósito de Depardon, Carlos Muguiro afirma –recuperando lo planteado por Adriano Aprà para referirse a Roberto Rossellini- que en él prima el método sobre el estilo. Es decir, no se ajusta la mirada sobre lo real haciéndola ingresar en un "estilo", "su" estilo, sino que el abordaje del mundo "se presenta como proceso abierto al conocimiento" (2008, p. 106), y en tal proceso no está definido el tema por el estilo determinado del autor, sino que es al revés. Es algo así como la voluntad de conciliar sus cámaras con el mundo. Esa es la premisa que sujeta la mirada y el hacer de Van der Keuken y Depardon y los vincula con Dziga Vertov. Van der Keuken y Depardon no fueron más allá del ritmo vital, Vertov propugnaba representaciones que exaltaran el ritmo de las máquinas. Ya lo decía el ruso mediante un original manifiesto del "Consejo de los Tres", que integraban además de él el operador y director Mikhail Kaufman (su hermano) y la montajista Yelizaveta Svilova (su esposa), publicado en 1922:

> "Nosotros caminamos, con el rostro descubierto, hacia el reconocimiento del ritmo de la máquina, de la admiración por el trabajo mecánico, hacia la percepción de la belleza de los procesos químicos (…) Viva la poesía de la máquina" (1973, p. 17-19). Nunca un hombre estuvo tan necesitado en la historia del ser humano por hacer la paz entre la gente y sus máquinas (Feldman, 1998, p. 53-54).

La conciliación entre la realidad y sus cámaras no les lleva por el exacto camino de Vertov, quien estaba interesado, además de en la observación de lo real para su captación "de improviso", en la experimentación de las posibilidades técnicas del novel aparato cinematográfico en la década del veinte. Depardon y Van der Keuken quieren ver sin recursos incorruptibles ni ortodoxias estilísticas.

Como quieren ver la realidad a través del lente –"filmar para ver" diría Jean-Louis Comolli- es que filman el ciento por ciento de sus imágenes. Si algo podemos decir en favor de la diferenciación entre éstos realizadores y otros es que para llegar a esa "conciliación" con el mundo no apelan al material de archivo, no montan las imágenes ajenas (aunque sí algunas propias, como Van der Keuken en Las vacaciones del cineasta (Vakantie van de filmer, 1974). Ambos comenzaron sus carreras en la fotografía y nunca la abandonaron ¿Es este único detalle biográfico el que reúne a estos realizadores y los diferencia del resto?

Cuando a comienzos de los sesenta el Cine Directo conmovió las estructuras sobre las que históricamente se había asentado el cine documental, estos dos fotógrafos contemporáneos se sintieron atraídos por esa nueva forma de filmar y de observar a través del lente lo real. Aunque, debido probable y precisamente a que nunca abandonaron sus actividades fotográficas, la fragmentación fue una constante en la carrera de ambos. El montaje no fue rechazado, como así tampoco los saltos temporales, en favor de una observación directa sobre lo real.

Lo que produjo un cimbronazo en estos directores, que a partir de la década del sesenta decidieron hacer cine documental, radicó en la voluntad paciente de esperar el momento preciso, la imagen que no sustituyera la realidad por su apariencia, que se escurriera por esas grietas en las que a veces la representación mira la realidad desde más cerca. Es decir que no se sintieron atraídos por la escuela francesa de Jean Rouch o italiana de Pier Paolo Pasolini, cuasi periodística en un extremo, del Cinéma Verité.

Aunque tampoco esto quiere decir que Depardon y Van der Keuken se mantuvieron como meros observadores pasivos de unos hechos irreversibles, sino que en esa mirada sobre lo real inscribieron sus cuerpos, se trató de su mirada. Sus obras no se han dedicado a la simple captación de ese momento extraordinario en el que "ocurre algo" fuera de lo común, sino que fueron más allá del ejercicio fotográfico aportando a lo real su visión y el contacto, que si bien no resultó catártico como en el Cinéma Verité, tampoco fue inocuo. Más allá del Cine Directo, "aquí lo real se presenta como ambiguo, fragmentario y aleatorio, y el sujeto ya no será más centro privilegiado de la percepción, sino un elemento más entre los que configuran lo real" (Fernández, 2008, p. 101).

Sin embargo, cualquier definición que ensayemos para enclaustrar las obras de estos directores quedará rápidamente en duda por la contrastación con aspectos de su obra. Eso le ocurrió al texto de Serge Daney publicado en Cahiers du Cinema a propósito de la obra de Van der Keuken en 1978, cuando el holandés todavía no había realizado la serie de obras en las que prima la observación El ojo sobre el pozo (Het oog boven de put, 1988), Traslado de cobre (Bewogen koper, 1993) y la monumental Amsterdam Global Village (1996). En dichos films lo que gana la pantalla no son los "fragmentos" de cine sobre los que define Daney al Van der Keuken de los sesenta y setenta, sino las largas secuencias en las que, al decir del realizador, "se reduce la información para aumentar la percepción". Propongamos entonces un recorrido por las filmografías de dos de los realizadores documentales contemporáneos más interesantes sin sumirnos en encorsetamientos estilísticos precisos, sino en la definición de espacios amplios en los que se movieron con mayor o menor libertad de acuerdo a su objeto de registro y representación anteponiendo su método para definir su estilo.

"El cine no es la vida, pero tiene que tocarla"

Esta frase de Johan van der Keuken puede definir el fondo de experiencias que ha influenciado a su enfoque. Tocar la vida supone un respeto por ella que muchos realizadores están dispuestos a cumplir pero que pocos han efectivamente cumplido. Ello implica "observar desde la empatía, de influir sin contaminar o contaminar sin desvirtuar", al decir de Miquel Echarri a propósito de Van der Keuken (2007, p. 76). No se trata, simplemente, de no montar planos en los que pueda resultar evidente una puesta en escena o la actuación de los sujetos, sino de buscar un acercamiento no intrusivo ni, en otro extremo, indiferente del otro. Involucrarse mediante la cámara con las vivencias de esos otros seres humanos, aunque no se planteen necesariamente los pormenores de ese encuentro como insertos en la representación producto del corte final. Buscar con la cámara para filmar esos instantes en que se suspende la creencia de que se está participando en la propia representación para acercar el producto de un proceso maquínico a la misma realidad.

Van der Keuken empezó bien temprano en el arte de plasmar en imágenes sus perspectivas de lo real: a sus diecisiete años publicó sus fotografías en un volumen titulado Tenemos diecisiete años (1955), en su Holanda natal. Inmediatamente ingresó al Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC) de París y realizó en 1960, junto a James Blue y Derry Hall, el corto Paris à l'Aube. Retomando prácticamente al Joris Ivens de Lluvia (Regen, 1929) o, más apropiado, al de Études de movements á Paris (1927) –aunque Van der Keuken dijese con posterioridad que su descubrimiento de Ivens fue un tanto tardío-, registra puentes y canales del Sena parisino con la voluntad de conformar un film en el que las luces, sombras y colores se refieran plásticamente a esa ciudad y no a otra. Allí ya se encontrarán dos constantes, cuales no estilísticas sino temáticas, que se podrán encontrar prácticamente en el conjunto de los films del entonces joven realizador: el agua, su movimiento y reflejos deformados, y la música jazz.

Luego de realizar numerosos cortometrajes en la década del sesenta, Van der Keuken hizo su obra reflexiva y autobiográfica más recordada, Las vacaciones del cineasta (Vakantie van de filmer, 1974). La que hubiese sido la película que corone la trayectoria de cualquier director, en su caso se presenta casi al inicio de su filmografía, sus pinceladas autobiográficas subjetivistas serán retomados en sus demás films pero nunca con la preeminencia que cobran en esa película de 1974 (pensemos en el mismo Joris Ivens, que recién al final de su carrera, en su última película, fue el protagonista principal –Una historia de viento, 1988-; o con Raymond Depardon, quien en Journal de France (2012), uno de sus últimos films, es biografiado a través de la voz de su compañera y codirectora del film: Claudine Nougaret).

Las fotografías –de su padre recientemente fallecido, de su esposa, de sus hijos- son acompañadas por la voz over de Van der Keuken quien narra sus vivencias y visiones en sus vacaciones francesas en las que visita una pequeña aldea campesina en un momento político álgido: Francia vota entre Mitterrand y Giscard D'Estaing y Van der Keuken indica su preferencia por el primero de ellos mediante la filmación de algunos carteles de campaña colocados en las antiguas construcciones de piedra (opción política y convicción ideológica que quedará más clara en su película Le masque de 1989). La insistencia en los cortes y en la negación de elaborar un film narrativo le imprimen a la obra una forma fragmentaria –que se condice mucho más que otras películas posteriores con el artículo de Daney ya mencionado-. Sin captura de sonido directo, probablemente debido a que son tomas "tiradas" mientras vacacionaba sin un fin fijado de antemano o porque su esposa (Noshka van der Lely) era su sonidista y en este film es una de las protagonistas, Las vacaciones del cineasta es un diario personal en el cual el director holandés se permite una reflexión fílmica para nada recurrente en un autor identificado con la modalidad de observación, al decir tipológico de Bill Nichols.

Luego de un período en el que realizó algunos de sus films más reflexivamente políticos como La jungla llana (De platte jungle , 1978) y I love $ (1986), Van der Keuken se dedicó a una serie de películas en las que exaltó sus mejores virtudes como camarógrafo observacional. La primera de dichas películas, todas largometrajes, fue El ojo sobre el pozo (1988). Filmada en Kerala (India) esta película nos introduce en un mundo de costumbres culturales muy ricas que el director no representa mediante una mirada miserabilista (que exalte la pobreza para embellecerla), sino que explora otra cultura con el respeto de un etnólogo heterodoxo que no propone interpretar la evidencia de las imágenes. En este film Van der Keuken demuestra una admiración por el directo y su particular puesta en marcha lo diferencia de los "clásicos" como Crisis (Robert Drew y Richard Leacock, 1963) o Salesman (Albert y David Maysles y Charlotte Zwerin, 1968). Por una parte, no sigue una situación en particular ni "cubre" un hecho preciso; en el mismo plano, tampoco sigue a un personaje en particular, acompaña a varios que (intercalados) pareciesen asumir la representación cultural. Mientras que en el plano formal, las similitudes de Van der Keuken con los cineastas norteamericanos terminan ni bien se ha empezado, su reflejo en imágenes –como cuando sostiene su cámara delante de una cacerola en la feria de Kerala-, la lectura de un adagio indio por él mismo -del cual se extrae el título del film- o las obstinadas miradas a cámara que se sostienen como si esperasen que se disparara una foto, nos manifiestan por sí mismas la voluntad de un realizador que no interviene ostensiblemente, pero que tampoco propone ser una "mosca en la pared".

Diferente fue el interés del holandés en La máscara (Le masque, 1989), un año después de El ojo sobre el pozo, en donde sí interviene en un contacto con su protagonista. Su voz off fuera de campo consulta a Philippe -el vagabundo enmascarado que viste trajes pero duerme en hogares de noche o en estaciones terminales- sobre sus pensamientos y visiones sobre la sociedad francesa a 200 años de

la Revolución Francesa y en plenos festejos por su conmemoración. La voz de Van der Keuken, esa voz reflexiva, insiste en una entrevista que su protagonista resiste, pero que favorece comprender el porqué de su máscara. "Vestir una máscara es muy importante para mí" dirá Philippe, para poder conseguir empleo, para parecer quien realmente no es, para ocultar la realidad de una Francia que por un lado festeja el Bicentenario pero que, por otro, niega la libertad, igualdad y fraternidad a sus ciudadanos más desfavorecidos. La intercesión del director es muy clara: "mientras se celebra la Revolución muchos caen y son olvidados". Por otra parte, el montaje ideológico, poco frecuente en sus films, favorece la explicitación de su punto de vista; a los fuegos artificiales tirados en los festejos se contrapone la fogata de los pordioseros para mantenerse calientes en invierno. (¿Se entiende sólo con este ejemplo por qué es imposible clasificar tajantemente la obra de Van der Keuken, quien de un año a otro varía su enfoque y aplica otros métodos formales que modifican su estilo en pos de su cine que pretende "tocar la vida"?)

Siguiendo en su periplo de variaciones, en 1991 Van der Keuken estrenó Face value, una película compuesta por un 80 por ciento de primeros planos según su propia estimación (en Toubiana, 1997). De alguna forma se trata del film en el que Van der Keuken puso en práctica todos los recursos de los que se valió en sus anteriores. Película sintética –y por ello, por tratarse de Van der Keuken, heterogénea-, Face value está configurada por varias capas de significados y estilos superpuestos. Están, por el flanco de las significaciones, el modo poético en las imágenes acompañadas de la lectura de textos de Franz Kafka, la memoria en el recuerdo de la Shoah en el cuidador del cementerio de Budapest y la crítica política en el montaje de los discursos de Jean-Marie Le Pen y sus acólitos con un sepelio de una víctima de la violencia neonazi. Por otra parte, la estilística, los recursos formales utilizados en Face value atraviesan la casi totalidad de los experimentados en la historia del cine documental: la voz over autobiográfica y poética, la interacción participativa del realizador con sus protagonistas, los planos secuencia –en travelling comúnmente-, pero también las tomas cortísimas en montaje acelerado; la observación exenta de seres humanos con acompañamiento musical, etc.

Filmada luego de la caída del muro de Berlín, Face value es un fresco de situaciones sociales configurada mediante la sucesión de las caras de los testimoniantes que en off dan cuenta de sus creencias y expectativas en una Europa de grandes cambios políticos. Así Inglaterra, España, Rusia, Alemania, Francia, Hungría y otros países son visitados por la cámara itinerante de Van der Keuken. Asistimos a la exposición de los pensamientos y sentimientos de los habitantes de una Europa que en buena medida asumen estar viviendo un momento histórico y el método utilizado por Van der Keuken se condice con su voluntad de "capturar" los pensamientos de sus protagonistas. Algo así como un etnógrafo fílmico, el director deja registro de los diferentes puntos de vista de sujetos en un momento particular, "en ningún caso presentando una mirada o programa a priori sobre la realidad" (Fernández, 2008, p. 94). El no puede estar ajeno e inscribe su cuerpo porque "lo subjetivo es, en su caso, un elemento de tensión más en la propuesta de realidad de la película" (Fernández, 2008, p. 97), porque lo real incluye al cineasta y sólo es a través de él que miramos. En una de las primeras secuencias de la película dice Van der Keuken:

> "Sin lentes no puedo verme. Puedo ver a los otros. Mirar a los otros es desear lo inalcanzable. La cámara se ha vuelto loca, ella mira tras el ojo. Ella no ve los pensamientos. No hay pensamientos, solo cosas. Yo soy un dios como cualquier otro."

En esa incesante búsqueda de los pensamientos de los otros se encontrará Van der Keuken, a quién la obsesión de que la realidad debe traspasarse para encontrarse, le hace vincular las observaciones sobre los otros con los planos subjetivos. Al alumbramiento al que asiste sobre el final de Face value le sigue su eterna amiga: el agua reflejando a los últimos destellos de luz de un día que se va, como el film, como la vieja Europa.

De poesía, observación y puesta en escena

Aunque Van der Keuken nunca dejó de lado la experimentación sobre las formas, fue en sus últimas películas en las que vinculó de manera más frecuente las técnicas de la observación, sus encuadres perfectamente desencuadrados, con las imágenes y los sonidos que inclinan el producto fílmico hacia la performatividad [1] . En fin, más cerca del ensayo cinematográfico, el resultado fueron obras artísticas formalmente logradas que hablaron de la realidad como quien lo hace de un cuadro mientras pasa su mano por él.

Lucebert, un momento y un adiós (Lucebert, tijd en afscheid, 1994) fue la concreción de tres cortometrajes realizados por Van der Keuken en distintos momentos de su carrera y que contaron con la participación del artista o fueron dedicados a él: Lucebert, poeta y pintor (1962), Una película para Lucebert (1966) y Si sabés donde estoy tratá de encontrarme (1994). En el primero de ellos es el montaje de la lectura de los poemas de Lucebert por él mismo con imágenes de sus pinturas. Él aparece trabajando en su taller mientras se intercalan fotografías personales y demás objetos con el acompañamiento de música de jazz (que además de resultar del agrado de JvdK, lo es también de su protagonista). El virado a cianotipo con el que fue intervenida la imagen en varias secuencias propone una observación que se pretende tan plástica como las pinturas de Lucebert. En el segundo de los cortos, ya desde la misma dedicatoria para el artista, Van der Keuken propone una actividad lúdica que se impone la necesidad de buscar en la realidad (de una forma un tanto impúdica y grotesca) las huellas del arte de Lucebert. Allí se montan las figuras de "monstruos" pintados en los cuadros con rostros registrados en las calles y experimentaciones sonoras que dan un aire de "familiaridad" a la conjunción de las representaciones del pintor y las del cineasta. Por último, en el tercer corto se nos informa que Si sabés donde estoy tratá de encontrarme (1994) no se pensó para ser dedicada a Lucebert porque iba a ser realizada con él, pero meses antes de comenzar murió. El taller vacío, la exploración de la cámara y la repetición de los mismos travellings hacia adelante –"contra" las pinturas-, con diferentes intensidades lumínicas, proponen el establecimiento de diversas miradas sobre las pinturas del antiguo miembro del movimiento de vanguardia artística CoBrA. Pero probablemente lo más interesante es la inscripción corpórea que establece Van der Keuken con algunas obras de Lucebert: explora la textura de sus lienzos y materiales deslizando su mano izquierda sobre los mismos, mientras la enfoca con su cámara sostenida con su mano derecha. La presencia del director denota que Lucebert fue de este mundo, que de ello proviene la admiración que JvdK siente por él y que, por último, es esa mano izquierda del director-camarógrafo la que nos indica que esto es un (ensayo) documental.

El mismo año que compiló los cortos sobre Lucebert participó del film colectivo Hexagon (1994), en el cual también intervinieron Jelle Nesna, Frank Zweers y el argentino Alejandro Agresti (recordemos que vivió por temporadas en Amsterdam desde mediados de los ochenta). El corto de Van der Keuken se denominó On animal locomotion y resultó profundamente experimental. El contrapunto entre las imágenes, mediante montajes acelerados y movimientos bruscos ascendentes y descendentes, y el sonido, música de Free Jazz y atonal, representan la misma locomoción a la que hace referencia el título (relacionada claramente a Human and animal locomotion, la experimentación del pionero Eadweard Muybridge) mediante los procedimientos técnicos. Van der Keuken no está ausente de representación y pone su mismo cuerpo en cuadro para ser "descuartizado". "Al filmar experimento el placer de sorprenderme a mí mismo, de hacer films que sólo llegaré a comprender, quizás, diez años más tarde" (Van der Keuken, 1995), decía a propósito de este cortometraje.

Llegamos al año 1996 y el director holandés regresa a su ciudad para verla de otra manera, para ver a aquellos que ya no son los de hace treinta años, para ver a los extranjeros que viven allí. Amsterdam Global Village es un fresco sobre el presente, las reflexiones y los sueños de los inmigrantes en la gran ciudad holandesa. Así como en Le masque (1989), aquí el interés del realizador alcanza también una postura política incorrecta y opuesta al (mediocre) sentido común. Mientras a fines de los ochenta era la contraposición de la miseria de París con los fastuosos festejos del Bicentenario de la Revolución, aquí es la demostración de que los inmigrantes son trabajadores que respetan los derechos de los cohabitantes de la ciudad y no quienes han llegado para vagabundear o delinquir.

En este gran film (más allá de la validez del trabajo de JvdK la duración hace a su grandeza, cuatro horas de edición final) la voluntad de Van der Keuken discurre por los carriles de una observación que evita intervenir en escena, aunque ello no quiere decir que no se haya relacionado con sus protagonistas, todo lo contrario: la confianza con el realizador facilita que las personas se comporten más libremente. Las historias de los inmigrantes se encuentran intercaladas entre sí comúnmente unidas por las imágenes de los canales de Amsterdam, la navegación –esa gran recurrente de JvdK, junto a la música de jazz, también presente- es utilizada deliberadamente para favorecer una finalidad de sus films importantísima para el director, la percepción estético-reflexiva. "Si reduces la información la percepción aumenta", decía Van der Keuken en una entrevista, y una de sus películas más importantes fomenta y responde a sus manifestaciones más depuradas en cuarenta años de carrera.

Así como Vertov, quien pugnaba por un cine de improviso alejado de las interpretaciones e introdujo algunas escenas actuadas en sus films aunque hablara en favor de un "cine-verdad"; Van der Keuken hizo uso de la puesta en escena en este film en el que recupera los principios de la observación directa (sintomático y explícito resulta que la película se iba a llamar Amsterdam / Cinema Direct), el flirteo entre hombre/mujer, hombre/hombre y mujer/mujer desnudos amplifica el significado que quiere dar a su film: la diversidad social, cultural y política también es sexual.

Amsterdam Global Village es, en definitiva, el film más parejo y austero de JvdK, aquel en el que menos recursos ha utilizado este holandés inquieto. El film que se erige como un pilar que indica que el documental de observación sigue vivo y aún no ha dicho su última palabra. "Para hacer un fresco de la actualidad de los habitantes de Amsterdam colóquese su cámara al hombro y recorra la ciudad para entablar contacto con ellos", parece decir el manual del buen cineasta de Van der Keuken, aunque no en todos sus films haya emprendido el mismo camino ético y estético. Nada más que un año después del estreno de Amsterdam Global Village llegó To sang Fotostudio (1997), un mediometraje de casi una hora de duración en el que el director dijo "acá mando yo" y se puso el traje de Flaherty.

La muestra más cabal y fehaciente de que ha habido una puesta en escena y una dirección de los protagonistas han sido, históricamente, el montaje en movimiento y el plano/contraplano. En determinadas ocasiones los directores de documentales han tomado los recursos de la ficción para, con una sola cámara, poder filmar de forma continua a los sujetos y así dar la impresión de una progresión de las acciones así como siempre lo hizo el cine narrativo. Eso mismo fue lo que puso en práctica Van der Keuken en To sang Fotostudio, vemos al fotógrafo oriental dueño del negocio del título mirando por la ventana filmado desde afuera del local mientras ve que se acerca una pareja, luego desde adentro que de espaldas les abre la puerta. De alguna manera en su homenaje a los fotógrafos retratistas Van der Keuken sigue con el mismo procedimiento que ellos, interviene la realidad para otorgar imágenes que parezcan de lo más naturales. To sang coloca a los retratados en la posición que su sentido común fotográfico le indica y con el fondo de decorado que cree pertinente; Van der Keuken coloca a los protagonistas de su documental en las posiciones que considera adecuadas para que el testimonio resulte lo más claro (narrativo) posible [2]. Absolutamente pertinente resulta recordar aquello que decíamos al comienzo, la primacía del método sobre el estilo es explícito en esta película, en la que Van der Keuken asume una forma de trabajo con sus protagonistas que no tiene parangón en su filmografía.

Retrato de un retratista o el retratista retratado, To sang manda en su estudio, y sus métodos son bien rígidos; y JvdK parece compartir con ese contrato con su colega fotógrafo cuando prende su cámara, comportándose de forma similar con los sujetos. Aunque con amor y cortesía, el trato es tanto rígido como cándido. Ahí están Johan y To sang retratándose mientras retratan.

Luego de cuarenta años de carrera poco le quedaba por hacer al director holandés y cuando supo que era el portador de una enfermedad terminal que en pocos meses lo haría abandonar este mundo, se puso a recorrerlo para hacer algo así como su testamento fílmico buscando algunas de las últimas imágenes que se llevaría. Las vacaciones prolongadas (De grote vakantie, 2000) será la película en la que recopilará todo ello e introducirá sus reflexiones autobiográficas, recordando Las vacaciones del cineasta (1974), para, ni siquiera en su última película, permitir que se hable del "estilo Van der Keuken". En todo caso utilizar el plural.

"La respiración es lo que me importa"

Otro fotógrafo. No cualquier fotógrafo. Aunque no un fotógrafo que hace algo de cine. Un fotógrafo y un cineasta. Raymond Depardon, fundador de la agencia Gamma, miembro de Magnum, nacido en el interior de Francia en una aldea campesina es uno de esos realizadores de la estirpe de Van der Keuken; difíciles, escurridizos. Luego de ver sus primeros films nadie hubiese dicho que ese hombre que porta la cámara es fotógrafo: no deja de moverse, de seguir a sus protagonistas, de evitar plantar los pies sobre la tierra para disparar el objetivo. Sin embargo, desde los ochenta, como si luego de haberse introducido en una carrera de cineasta, que no tendrá retorno, quisiese volver de alguna manera a su afición por las imágenes congeladas, Depardon se detiene y encuadra. Desde ya, y a riesgo de resultar redundantes, como hay varios Van der Keuken, hay varios Depardon.

Podemos distinguir tres momentos en la carrera de Raymond Depardon que, aunque intercalados o simultáneos, nos permiten agrupar a sus films, aunque esto siempre resulte forzado. En primer lugar, su primera etapa, muy influenciado por el Cine Directo norteamericano, en el que trata de filmar sin ser visto ("no me ven, no existo"), en Ian Palach (1969), 1974, una partida de campaña (1974, une partie de campagne, 1974), Reporteros (Reporters, 1980), San Clemente (1982) y Misceláneas (Faits Divers, 1983); una segunda en la que "encuentra la distancia justa", según sus propias palabras, y coloca su cámara sobre un trípode ("me ven pero no existo"), los films más relevantes en cuestión son Urgencias (Urgences, 1988), Delitos flagrantes (Delits flagrants , 1994), Cámara 10, instancia de audiencias (10e chambre, instant d'audiences, 2004) y 12 días (12 jours, 2017), su último film hasta la fecha; y el regreso a la campiña en el que entra en juego su biografía y asume un rol participativo en la representación ("me ven y existo"), la bilogía de Perfiles de campesinos- El enfoque (Profils paysans – L'approche 2001) y Lo cotidiano (Le quotidien, 2005) y La vida moderna (La vie moderne, 2008). Las giras recientes que emprendió también pueden posicionarse dentro de este tercer apartado, para pintarse definitivamente de biográfico, con Journal de France (2012) y Los habitantes (también denominada France, 2016). Estas son las obras que han posicionado a Depardon como un referente del documental tanto moderno como contemporáneo, evitando, siempre lo tuvo claro, el testimonio duro. "La respiración es lo que me importa –manifestaba el director francés-, por eso (hago) obras abiertas. Puedes pensar." (en Muguiro, 2006, p. 187)

No me ven, no existo

Ian Palach (1969). Praga, 1969. Frío, personas congeladas. No es una metáfora: en señal de protesta y como modo de recordar al estudiante Ian Palach, inmolado por la invasión rusa, los transeúntes se detienen. Estén subiendo una escalera, doblando en una esquina o dirigiendo el tránsito. Todos se quedan inmóviles y en el medio el joven Depardon que busca, que no puede entender bien qué es lo que ocurre, "¿no debería ser yo, fotógrafo, el que me detenga y los 'congele' en una instantánea?" probablemente pensó. Así comienza la trayectoria del francés que en ese momento hacía miles de kilómetros buscando sus "imágenes justas" en la serie de filmes periodísticos de Gamma (Venezuela -1963-, Israel -1968-, Biafra -1968- y Tchad -1970-, entre otros).

Ni miles de muertos a manos de militares generaron lo que generó este inmolado. Eso es lo que intriga a Depardon, aunque, fiel a sus premisas de generar una obra abierta, en lugar de informar sobre éste estudiante, registra el cortejo fúnebre a paso solemne. Movilizando la reflexión a través de la agudización de la percepción sin sobrecargar de informaciones, ¿suena JvdK de fondo? También estará presente, en pancartas, en algunas imágenes tomadas por Van der Keuken para Face value (1991) más de veinte años después del homenaje de Depardon.

1974, una partida de campaña. Uno de los films gracias a los cuales remontamos la historia de Depardon y damos continuidad a su obra ha podido ser visto recién en 2002. Es decir que hoy analizamos su filmografía retrotrayéndonos hasta un filme que durante muchos años no pudo gravitar en las consideraciones del público, la crítica y los investigadores. La historia cuenta que en 1974 Depardon se acercó al candidato presidencial Valéry Giscard D'Estaing para proponerle filmarlo durante su campaña hasta que terminaran las elecciones, le mostró Primary (Richard Leacock y Robert Drew, 1960) aclarándole que ése era el modelo que él quería respetar y acordaron que, tal como propone Carlos Muguiro (2008), el camarógrafo sería la sombra del candidato. Luego de finalizar el montaje Depardon mostró el film, que se llamaría 50,81% (el porcentaje con el que ganó Giscard), al presidente electo y éste lo atesoró durante 28 años, prohibiendo su difusión. En una entrevista Depardon reprodujo el motivo por el cual Giscard D'Estaing argumentó secamente que no permitiría que se divulgase el film: porque "aquel que aparecía era otro" (en Muguiro, 2008, p. 104). Ese hombre era el político de puertas para adentro y no la figura pública que el presidente quería presentar, la imagen no había sido "asimilada" en la Francia en la que se acababa de salir del gaullismo.

Pese a lo que vio Giscard cuando le mostraron el film, sigue siendo en la mayor parte de las escenas esa celebridad filmada que protagoniza-la-campaña-presidencial. Hace algunas bromas a sus anfitriones, toma cerveza y come salame, pero no eructa. En definitiva, queda muy bien parado, Depardon lo humaniza pero sin intervenir demasiado en su intimidad. Este joven director sigue a su personaje de una manera muy respetuosa -hay muchas "espaldas" en la hora y media de duración de la película-, más como un periodista con cámara, guardando algunas distancias, que como un

cineasta del verité. Es decir, más como Leacock que como Jean Rouch. El hecho de que Depardon sea francés no significa en este caso que se monte necesariamente sobre la estela del Cinéma Verité, sino que lo hace más bien sobre la del directo norteamericano. En ese sentido la ortodoxia de la escuela de "la mosca en la pared" se hace patente: sonido sincrónico, progresión cronológica, cámara en mano, ausencia de sonidos extradiegéticos, sin voz over (salvo por las pocas líneas dichas en la primera y la última secuencia que informan sobre los datos básicos del acontecimiento) y con un realizador "invisible" que no es corporizado por las miradas de los sujetos filmados. Probablemente 1974, una partida de campaña (título que juega con el de aquel histórico film de Jean Renoir Une partie de campagne, 1936) sea el único documental en el que durante la espera de los resultados por las elecciones presidenciales el cámara/director se encuentra en soledad con el candidato. El resultado visual es una de las imágenes más intimistas en la que, sin embargo, se siguen guardando las distancias. Luego Giscard D'Estaing dejaría de ser tan amable con el hombre de la cámara. Ya era el presidente de Francia.

Reporteros (1980) es un film centrado en el trabajo de cobertura de acontecimientos de los periodistas de la agencia Gamma, de la que Depardon fue el fundador y director. Se constituye en algo así como una película de intervalos, los que tienen los reporteros entre nota y nota o para esperar a los protagonistas de sus entrevistas. El modelo por el cual transita Depardon en Reporters es el mismo de 1974…, con la cámara al hombro sigue a sus compañeros y monta el material de forma cronológica según la progresión de los acontecimientos, sin el anclaje de la voz over del autor. Aunque en este caso algunos de sus protagonistas nos devuelvan la imagen del director ya que hablan al contracampo, a Depardon.

Asimismo, San Clemente (1982), primer film en el que trabajó con una sonidista que también fue la codirectora, la fotógrafa Sophie Ristelhueber, sigue dentro del canon del directo. La pequeña isla cercana a Venecia que da título al film es donde se encuentra un asilo para alienados en el que los internos deambulan y dejan fluir sus expresiones espontáneas (en Journal de France, Claudine Nougaret regresa al asilo y constata que ahora es un hotel de lujo). Dicen que los niños y los locos no mienten, por ello será que los manicomios son de la preferencia de los realizadores del directo (Frederick Wiseman con Titicut Follies -1967- es uno de los casos más recordados). Podemos decir que prácticamente resulta igual para ellos tanto si son filmados como si no lo son. Y allí está Depardon para registrar todo lo que ocurre a su alrededor sin quedarse quieto un solo momento e, inclusive, recibir las reprimendas de un médico que considera intrusiva su actitud. Otra confirmación de que detrás de la cámara hay alguien.

La última película que se desliza por sus propios medios hacia este apartado es Misceláneas (1983), algo así como los sucesos criminales de los que se encarga la policía. En este film es en el que las licencias de Depardon con respecto al canon de la ortodoxia del directo resultan las más numerosas de su primera etapa como cineasta. El film comienza con una canción extradiegética que menciona a soldados, mientras los policías revisan a unos detenidos en la vía pública. Por otra parte, y ya en la dependencia policial, los agentes se muestran distendidos y bromean incluso con los ciudadanos a los que están tomando declaración. La secuencia se cierra cuando un policía mira a cámara y dice "la policía no es racista" e intenta besar en la boca a un colega negro que se resiste entre risas. ¿Que es esto? El comienzo de Misceláneas nos hace pensar en una comedia italiana de las protagonizadas por Vittorio Gassman y Alberto Sordi y dirigidas por Dino Risi y Mario Monicelli antes que en un documental del mismo Depardon. Naturalmente, esta licencia en la que se apela a la comicidad de las mismas situaciones reales no será sostenida a lo largo del film, los eventos trágicos que son el nudo no lo ameritan.

Depardon busca muy de cerca sus imágenes y su cámara inquieta no termina de encuadrar casi nunca, la acción la conmueve. Una vez más el método corrige al estilo, la oscuridad de la noche, en la que ocurren casi la totalidad de los accidentes o las intervenciones de la policía, marca la difuminación de los cuerpos en cuadro (contra la luz que inundará su cámara en sus más recientes films "campesinos" o "de viajes") que cuesta trabajo visualizar. Depardon no coloca luces, sólo sigue con su cámara a los policías para que podamos ver la realidad sin la intercesión de los artilugios que la volverán artificial. Lo real por sí mismo no es fácilmente perceptible/filmable, Depardon nos introduce en esa problemática al mismo tiempo en que rueda en un sótano en el que sólo se ven las aureolas de luz que refractan las linternas de los agentes. No lo ven a Depardon, no existe, pero está ahí.

Me ven pero no existo

"La búsqueda de ese 'centro del mundo' continuará en su filmografía y puede seguirse hasta llegar a Urgencias (1988), película en la que parece encontrar ya una distancia segura (su distancia) desde donde rodar" (Muguiro, 2008, p. 107). Depardon encontró ese "centro del mundo", su lugar, y plantó su cámara. Allí se quedó desde Urgences hasta la actualidad, y sólo quitará del trípode su cámara circunstancialmente. Inclusive cuando haga tomas en exteriores, procurará ponerla al resguardo de movimientos imprevistos de su cuerpo. A medida que fue espaciando cada vez más la práctica de la fotografía, aunque nunca la abandonó por completo, Depardon pareció necesitar cada vez más del encuadre fijo y de un punto de apoyo. Ahora que encontró su punto de apoyo ya puede mover el mundo.

Desde la primera secuencia de Urgencias se da cuenta de la transformación del enfoque del director que no es sólo estilístico, el clínico de guardia le dice al paciente si está de acuerdo en que lo filmen, éste contesta que sí y empieza la consulta y la película. De la actitud intrusiva de San Clemente (1982), denunciada por un médico, a Urgencias está la distancia ética de un realizador que se alejará espacialmente de sus sujetos para acercarse a una representación fidedigna. El consultorio del psicólogo es un lugar que ocupa una parte importante del film y los planos están montados por sobreimpresión (montaje en el plano) conformando extensos planos secuencia en los que asistimos a sesiones completas. Ya de ninguna manera podemos seguir hablando de Depardon en los mismos términos que lo hacíamos para los anteriores films, ya no pretende emular al Cine Directo. Las rupturas temporales son ostensibles y explícitas: en uno de esos largos planos secuencia visualizamos las transformaciones de una paciente por el montaje de diversos planos de días consecutivos, ya no existe la voluntad de filmar en "tiempo real" y el efecto está remarcado por los cortes en el plano que destacan los cambios de vestimenta y de look de los protagonistas. Al final de dicha secuencia el psicólogo despide a su paciente y dirige algunas palabras a Depardon. Lo ven, pero sigue sin existir, no emite palabra.

Otra gran diferencia con el directo tradicional y sobre todo con uno de sus máximos exponentes que aún filma, Frederick Wiseman, es que a diferencia de este último, Depardon no pretende hacer el retrato de una institución. Por más que se inserte en una institución de salud (San Clemente, Urgencias) o policial/judicial (Misceláneas, Delitos flagrantes, Cámara 10, instancia de audiencias), el director francés nunca lo hace para configurar una representación absoluta y "fiel" del lugar en el que le ha tocado filmar. Depardon pretende, antes que nada, refractar un documento de aquellos que están en la institución, de forma permanente o temporaria, con la voluntad de dar representación no sólo a los que están allí, sino a los que pueden estar en otras instituciones del mismo tipo, al menos, en Francia. A Depardon le interesan más los sujetos que las instituciones de las que son parte, aunque para ello indefectiblemente esté diciendo algo sobre las mismas instituciones. En el último plano se deja constancia de esto: una mujer llora desconsoladamente tendida en una cama mientras un médico le pregunta qué le pasa. Corte a negro y títulos. Final abierto, institución pendiente de ser descripta.

Es recién en Delitos flagrantes (1994) cuando podremos oír por vez primera la voz del director, en la introducción al film, la cual será recurrente en sus últimos films. La cámara se ancla estáticamente todavía más que en Urgences para filmar los interrogatorios en un plano único, sin movimiento y con los dos sujetos (la/el fiscal y los circunstanciales implicados en delitos) en los dos extremos del cuadro, de perfil y enfrentados entre sí. Los interrogatorios de esta película son lo que eran las sesiones del psicólogo en Urgencias ¿Alguna similitud sugerida? De esta manera interesa más a Depardon lo que está en cuadro que el cuadro mismo, por ello sigue los diálogos en plano secuencia. Los mismos protagonistas de la realidad aportan la cuota "cinematográfica", el sistema de personajes está asegurado: están el vivillo, el mentiroso, el ingenuo, el agresivo, etc.

En esta película "está" Depardon, no hay dudas debido a las miradas que dirigen algunos a la cámara, aunque no reconfirma nunca que él y la cámara sean entidades diferenciadas: no responde, no incita. Pero lo que parece haber logrado en este film es que pese a haber sido visto por los protagonistas éstos digan, como en la sesión de psicología, "esto queda entre nosotros". Se confía en que el testimonio registrado por la cámara no será utilizado en su contra (invisibilidad del realizador, inocencia de sus fines), aunque el montaje deje al descubierto la tergiversación en la que incurre una acusada de robar un auto. Esta comenta a la psicóloga que lo hizo porque le "gusta andar a 220 km/h", mientras no se cansa de repetir a la fiscal y al abogado que ella no robó el auto argumentando

en su favor que no tiene licencia, ergo: no sabe manejar. No sabemos qué pasó luego con esa mujer, seguramente su castigo no debe de haber sido muy severo gracias a que el pacto no fue roto por Depardon. El filme en el filme y una frase de sentido común sobre el documental:

- ¿Ha accedido a ser filmada?, consulta la fiscal a la detenida.

- Si, ¿estoy peinada?

- Bueno, es un documental, no una película. No se va a hacer famosa.

Evidentemente, no conocen la historia detrás de Nanook.

Por primera vez Depardon no es el dueño absoluto de todas las tomas. En Cámara 10, instancia de audiencias (2004) hay secuencias filmadas a dos cámaras y editadas en plano/contraplano (montaje durativo). Todas son a plano fijo y hay una buena cantidad de primeros planos. La filmación transcurre íntegramente en la sala de audiencias en la que la jueza escucha los testimonios y da los veredictos (la misma mujer que era fiscal diez años antes en Delitos flagrantes). Los largos planos secuencia progresan por sí mismos y en ellos se lleva a cabo la actuación sin la intervención de ningún director. Para Depardon la misma sala es como un set de filmación en la que a plano/contraplano sigue las acciones. El único recurso de su autoría es la aclaración del día y el horario en los intertítulos. Asimismo el último film, 12 días (2017), es un registro directo de la comparecencia de acusados de delitos y momentáneamente recluidos que tienen trastornos psiquiátricos. Ellos pasan 12 días detenidos hasta que se esclarece su situación judicial, están en tránsito hacia instituciones en ese edificio. Y Depardon solo coloca la cámara para registrar a jueces e internados que discuten sobre lo que han hecho, su tratamiento y el destino que tienen por delante. Aunque el noventa porciento de 12 días es rodado en el interior de la sala judicial, cuenta con insertos de los internados en los espacios comunes, con música extradiegética que delinea un tono de tristeza general. Absolutamente diferente a Los habitantes (2016), el anteúltimo documental, que con luz y música festiva celebra la vida.

La economía de recursos de estas películas es una demostración de que cuando no es necesaria la intervención del realizador no hace falta más que ubicar la cámara y rodar: la acción lo dirá todo. Una demostración más (¿y van?) de que las decisiones formales están en correlación con los acontecimientos y los sujetos. O que el estilo se acopla al método.

Me ven y existo

“La imagen nos devuelve permanentemente, en forma de gran espacio fuera de campo, la presencia del cineasta. Ese espacio off es, en todo caso, el contracampo que no llega a convertirse en contraplano. No llegamos a ver a Depardon”. (Muguiro, 2006, p. 181) Salvo en contadas ocasiones, como nos dice Muguiro, vemos el perfil de Depardon colado en imágenes, pero éstas nos devuelven siempre su presencia, sobre todo desde las dos partes de Perfiles campesinos (2001 y 2005). Esto no ocurre solamente por el hecho de que intuyamos que antes de filmar esas imágenes el cineasta debe de haber establecido una relación de estrecha proximidad con los campesinos, sino porque ellos lo miran, dialogan con él y lo traen continuamente a la representación que Depardon pretende hacer de ellos mismos. En consecuencia, las imágenes de sus films campesinos no se entienden sin su presencia corpórea, cual no corporal, y las representaciones de los campesinos son al mismo tiempo las representaciones de sí mismo.

Casi todos los films de Depardon, desde 1974, una partida de campaña tienen una duración estándar, para sala de cine comercial o para televisión (casualmente es Canal+ uno de los financiadores de los tres films “campesinos”). Probablemente por ello decidió dividir su Perfiles campesinos en dos partes, El enfoque (2001) y Lo cotidiano (2005). En cuanto a las estrategias definidas para abordar los temas de los campesinos, que sienten que no hay una renovación generacional y que no tendrán más opción que (mal) vender sus tierras para que grandes empresas agricultoras y ganaderas ocupen sus granjas familiares, son similares en ambos casos. Inclusive podemos colocar dentro de éste modelo a La vida moderna (2008). La cámara fija de frente a ellos los hace disponer uno al lado del otro, perdiendo así su intimidad, ya que no solamente ven a la cámara y al camarógrafo sino que deben colocarse en el lugar que éste les indica, de frente, ya preparado y debidamente encuadrado.

Las inclusiones de la voz over dan cuenta de la asunción de Depardon sobre su participación en la historia por el vínculo que tiene con aquellos campesinos que tanto le recuerdan a su infancia en el campo. Es decir, que además de la composición plástica del cuadro, que en algunas ocasiones, cuando va llegando a las fincas, es en travelling hacia adelante, su inclusión en la representación le facilita configurar un testimonio más verídico. Algo faltaba, era él.

En una crítica de La vida moderna publicada en la revista Cine Documental decíamos:

> "Depardon hace todo lo contrario a lo que indican los manuales de la entrevista periodística: sigue obstinadamente con sus preguntas, aunque los campesinos se cierren en su interioridad o respondan con monosílabos. También transgrede los consejos que suelen dar los profesores de realización documental: no elige sólo a los personajes que se muestran dúctiles ante la cámara, los hoscos e incómodos también se ganan sus secuencias mientras el corte no se apura en llegar" (Campo, 2010)

Pero debemos agregar que no solamente se dedica a entrevistarlos, incluyendo también a las dos partes de Perfiles campesinos, también los oye discutir, negociar, dialogar y, básicamente, ser. El ser campesino, eso es lo que realmente le interesa al Depardon del siglo XXI. Un etnógrafo de salvamento que pretende dejar constancia de algo que ya se apresura en dejar de ser.

Luego vinieron dos filmes sobre viajes, personales y biográficos además de físicos, por el interior de Francia. Journal de France (2012, junto a Claudine Nougaret como codirectora) es su biografía, por momentos autobiografía, que es llevada adelante mayormente por la voz de su compañera. Aquí aparece por vez primera frente a cámara plenamente y sin apuro. Capturando fotografías con su cámara de estilo antigüo y manejando su van por las angostas rutas del interior francés. Así va recorriendo el país para capturar fotografías sin un rumbo ni un plan específico más que el deleite estético de encontrar imágenes bellas. Con el interés de "fotografiar la Francia que no conozco tanto", dice Depardon en un fragmento.

Asimismo se van montando fragmentos de sus films, de los periodísticos de los sesenta (que no suelen incluirse en sus retrospectivas) a los de los de observación de los ochenta. El recorrido no avanza más allá con la voz de Nougaret, quien repone detalles y anécdotas de la trayectoria de su compañero, haciendo hincapié en los viajes (Venezuela, Cisjordania, Chile, Suez, Haití, Yemen, Biafra, etc.) como reportero de guerras y revoluciones. El archivo personal también forma parte para reponer la relación de amor Nougaret/Depardon que culmina en un "ahora somos inseparables". La última secuencia es extensa, el documentalista avanza en su van por un estrecho camino hasta su fin en la playa. Definiéndose como únicamente "conducido por su curiosidad". Un director con más de treinta filmes que se define como un "curioso". Bella descripción final para una biografía cándida.

El último filme de este apartado - Los habitantes- es un experimento singular. Montar una cámara sin operador, en una casa rodante, dos bancos y una pequeña mesa que separa a dos personas invitadas a hablar de lo que quieran. Una cámara visible pero que, al no tener operador, permite que los sujetos se suelten singularmente y hablen de intimidades de sus vidas. "No hice preguntas, solo escuché conversaciones", dice Depardon en la presentación. Estacionando su casa rodante en diferentes plazas de ciudades y pueblos de Francia (de Charleville-Méziere a Niza, de Sete a Cherbourg) se convierte en un "chusma", aunque cuenta con el consentimiento de jóvenes, adultos y ancianos (no hay niños, detalle que resulta singular). Las charlas ajenas pasan a ser valorizadas en el montaje: nacimientos, muertes, enamoramientos (de verano y no tanto), rupturas, viajes y asuntos religiosos, son algunos de los tópicos transitados, con las particularidades de cada lugar y cultura impresos, singularidad en la generalidad compartida por la humanidad. Siempre hay temas para el diálogo y no existen cosas más importantes que otras para Depardon. ¿O sí? Si, aquellas expresiones que nos llevan a asumir un mejor modo de vivir para todos en el mundo. Allí está la deliciosa última secuencia para redondear la descripción: "los antillanos gritan" dice una mujer blanca anciana, quien se expresa de forma discriminativa sobre las supuestas costumbres de los negros. Corte. Plano final: una mujer y un hombre negros se susurran frases de amor.

Final libre: La espera, el viaje

Esperar es un acto solidario. Esperar es sinónimo de respeto y tolerancia. Es decir que no se espera por el hecho de que no se sepa lo que se quiere, todo lo contrario: el que espera sabe bien lo que busca

en esos tiempos, bien lejos de ser muertos. Esperar ha sido para Johan van der Keuken y Raymond Depardon una actitud. Para obtener los planos apropiados a la representación que se desea conseguir, para respetar los tiempos de sus protagonistas o para encontrar aquellos instantes fugaces en los que un haz de luz ingresa por un orificio para iluminar momentáneamente un rostro.

Pero la espera requiere de una atención extrema, de que el ojo se encuentre en el visor de la cámara y de que ese ojo sea el del director. Efectivamente, tanto el holandés como el francés han sido sus mismos camarógrafos. Ellos, que empezaron por la fotografía, y nunca la abandonaron, consideraron que, naturalmente, debían ser ellos mismos quienes manejaran la cámara. Espera fotográfica, espera cinematográfica. La foto y el fotograma unidos por la misma pasión, la de contar la realidad tratando de no sustituirla por su apariencia. Lograr un contacto que no tiene absolutamente nada que ver con conceptos como "objetividad", "verdad" o "fidelidad"; sino con el recorrido por los pliegues rugosos de lo real, lo que está tan cerca y tan distante.

También los une la voluntad de retratar siendo retratados. Hacernos conocer a otros, a ellos mismos. Con los fragmentos dispersos por sus films conoceremos mejor a JvdK y RD que si leyésemos notas biográficas. Sin embargo, ahí están Las vacaciones del cineasta, Las vacaciones prolongadas o Journal de France para describir métodos sobre estilos y particularidades de sus vidas autobiográficamente. ¿Retratistas retratados? Ciertamente, pero aquí no hay improvisación ni descuidos. En cuanto artistas de las imágenes saben que poner la cámara es también poner sus cuerpos en juego, hablar de otros y mostrarlos es también mostrarse a uno mismo.

Retomando lo ya repetido y ejemplificado en los párrafos precedentes, tanto uno como el otro se dedicaron a su objeto de visión y representación anteponiendo un método antes que un estilo definido y cerrado. Si en un momento Depardon, influido por el Cine Directo, pretendió ubicarse como una mosca en la pared, luego fue modificando su acercamiento a los sujetos para virar en 180 grados su estilo. De esta manera nunca ha detenido su búsqueda de la distancia apropiada para colocar su cámara y para colocarse él con respecto a sus protagonistas y al objetivo. El caso de Van der Keuken es todavía más extremo, ha cambiado de plano de una película a otra de acuerdo al planteamiento que consideraba apropiado para esos sujetos, en esas acciones, en ese tiempo, en ese lugar.

Bien, ¿por qué hablar de Van der Keuken y Depardon juntos? No es simplemente por el hecho de que ambos hayan sido fotógrafos, aunque en sus imágenes en movimiento resulta palpable que lo son, sino porque ambos se insertan en los mundos configurados por sus protagonistas. Es Depardon en Perfiles campesinos o Van der Keuken en Le masque, son los viajes de exploración que encaran en Amsterdam Global Village, San Clemente, Face value o Los habitantes, films que podrían haberse intercambiado entre sí y que podríamos programar juntos en cualquier sesión cineclubista. Y, por último, por sus posturas con respecto a lo que son sus obras documentales. Depardon: "La respiración es lo que me importa, por eso (hago) obras abiertas. Puedes pensar". Van der Keuken: "Si reduces la información la percepción aumenta". Pienso y percibo, luego existo.

Bibliografía consultada

Alvarez, M. (s/f). "El cine es música. Cuatro variaciones y un collage sobre Johan van der Keuken", en Pulp Movies.

Campo, J. (2010). "La vie moderne, Raymond Depardon", en revista Cine Documental, número 1, disponible en http://revista.cinedocumental.com.ar/1/criticas_04.html

Daney, S. (³ 2008). "La cruel radiación de lo que es", Cahiers du Cinema España, mayo de 2008, Barcelona.

Echarri, M. (2007). "Johan van der Keuken, cámara y libertad", en Revista Docs, nº 1, Barcelona.

Feldman, S. (1998). "Peace between man and machine'. Dziga Vertov´s The man with a movie camera", en Grant, Barry y Sloniowski, Jeannette (eds.), Documenting the documentary, Wayne State University Press, Detroit.

Fernández, C. (2008). "Johan van der Keuken: La imagen-cuerpo", en María Luisa Ortega y Noemí García (editoras), Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto, Madrid, T&B Editores.

Muguiro, C. (2006).: “Cuaderno de las paradojas. Apuntes sobre el silencio, las imágenes imposibles y el largo regreso a casa de Raymond Depardon”, en Rafael T. (editor), De la foto al fotograma, Madrid, Ocho y Medio.

Muguiro, C. (2008). “Giscard y el otro. Apuntes para una poética de la sombra en Raymond Depardon”, en María Luisa Ortega y Noemí García (editoras), Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto, Madrid, T&B Editores.

Nichols, B. (2003). “El documental performativo”, en Berta Sichel (ed.), Posverité, Murcia, Centro Párraga.

Toubiana, S. (1997). “Entrevista a Johan van der Keuken”, en Cahiers du Cinema, nº 517, octubre de 1997, París, en castellano en https://docucinema.wordpress.com/2007/06/16/entrevista-a-johan-van-der-keuken/

Van der Keuken, J. (1995). “Meandres”, Trafic, nº 13, París.

Vertov, D. (1973). El cine ojo, Editorial Fundamentos, Madrid.

Notas

1

siguiendo a Bill Nichols, la modalidad performativa es aquella en la cual los elementos expresivos no se supeditan a ninguna estructura rígida prefiriendo la sugerencia a la explicación -Nichols, 2003, p. 204-210

2

para apreciar los procedimientos de JvdK resulta muy interesante ver el documental de Ramón Gieling, Leven met je ogen -Viviendo con tus ojos-, en el cual lo sigue durante el rodaje de To sang Fotostudio

3

1978

Como citar: Campo, J. (2026). Conciliando con el mundo, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-22] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/conciliando-con-el-mundo/1296