laFuga

Jean-Claude Rousseau

La imagen imprevisible

Por Cristián Saldía, Carolina Rivas

Tags | **Cine de autor | No ficción | Filosofía de la imagen | Procesos creativos | Francia**

Durante la pasada versión del Festival Frontera Sur (2021), se llevó a cabo esta conferencia del destacado cineasta francés Jean-Claude Rousseau. Un cineasta que ha trabajado en los límites del cine documental, el cine experimental y cierta vocación autobiográfica, desde un minimalismo ascético. Se trata de un cineasta único, singular que había tenido la oportunidad de estar en Chile el año 2008 en el marco de Fidocs con *De son appartment* (2008). A continuación transcribimos en integridad la conferencia y el diálogo con los programadores del festival Cristián Saldía y Carolina Rivas.

Carolina Rivas: Hola, bienvenidas, bienvenidos, bienvenides. Bienvenido, Jean-Claude. Es difícil decir hoy que estamos felices, estamos contentos de tenerte a la distancia, pero también estamos con sentimientos encontrados. Como te contábamos antes, acá, anoche, en nuestro territorio, vivimos nuevamente la violencia de estado. Es un proceso difícil. Por eso, este espacio hoy está atravesado también por esa sensación, como te decíamos, ambivalente.

Para quienes nos escuchan y están conectados y conectadas desde sus hogares, tenemos el placer de tenerte desde Francia para que participes de un espacio que hemos denominado "Compartir el cine" y que titulaste "La imagen imprevisible". "Hay que reconocer que el cine es un arte. Solo puede ser un arte, porque está hecho de imágenes, y, sin embargo, se pierde la mayoría de las veces en una forma literaria, aplicando una gramática que es la negación de la imagen. La imagen no tolera ser reducida de esta manera a un signo de escritura, que ya desaparece. El guion garantiza la realización de una película describiendo imágenes que servirán a la narración. Pero estas imágenes mentales bloquean la vista, son el principal obstáculo a la visión, puesto que ya previstas impiden ver. La imagen es imprevisible". Estoy también junto a Cristian Saldía, director artístico del festival. Hola Cristian.

Cristian Saldía: Hola Carolina, hola Jean-Claude. Hola a todas y todos quienes nos están escuchando. Tal como decía Carolina, estamos muy contentos, por un lado, por estar realizando este espacio que hemos llamado "Compartir el cine", y por tener la posibilidad de estar hoy día con Jean-Claude Rousseau, a quien admiramos, admiramos su trabajo, lo hemos seguido hace mucho tiempo a través de sus películas. Es un placer tenerlo acá hoy. Pero, por otro lado, también tenemos sentimiento encontrados con lo que acaba de ocurrir anoche, en nuestro país, por la violencia que nuevamente aparece, de manera brutal, y eso nos tiene trastocados. De alguna manera, con todo esto, estamos iniciando este espacio.

Para darle la bienvenida a Jean-Claude, voy a leer un pequeño texto sobre su trayectoria: Jean-Claude Rousseau, en los setenta, vive en Nueva York y descubre las películas de Ozu, al mismo tiempo que el cine de vanguardia. En 1980 termina de escribir el guion de *El concierto campestre***. La importancia de este insólito texto ha sido subrayada por colegas como Jean-Marie Straub, Marcel Hanoun.**

El valle cerrado, **su película de 1995, fue galardonada en Belfort en 1999. En 2001, recibe un tributo de la muestra de Venecia, seguido de una retrospectiva en Jeonju.** *De son Appartement* **gana el premio de la competición internacional del Festival de Cine Documental de Marsella en 2007. El mismo año, Villa Medicis programó todas sus películas. Otras retrospectivas que siguieron son: la Cinemateca**

Portuguesa en 2015, en Japón en 2016. Más recientemente en España, en la Filmoteca Española, la Filmoteca de Cataluña y la Filmoteca de Galicia.

Su cortometraje *In memoriam* **del 2019 fue seleccionado en Locarno. Su última película,** *Un mundo flotante*, **tuvo su premier en Cinéma du Réel. Ambos trabajos los estamos exhibiendo en esta edición de Frontera Sur, en la sección Iluminaciones. Desde ya los dejamos muy invitadas e invitados a ver esas películas. El festival termina el 14, por lo que hay varios días en que pueden disfrutarlas. Si ya las vieron, pueden también participar de este diálogo todas y todos quienes nos están escuchando, es importante decirlo antes de comenzar. Nos pueden dejar sus preguntas y comentarios a través del chat de Facebook y de YouTube, vamos a estar recogiendo esas preguntas y esos comentarios para incorporarlos en la conversación con Jean-Claude. Bueno, muchas gracias, Jean-Claude, por acompañarnos, estamos muy contentos de estar contigo en esta mañana de sábado. Bienvenido.**

Jean-Claude Rousseau: Muchas gracias, Cristian, por esta invitación. Estoy muy contento de que en Frontera Sur se realicen estas actividades. Además de la proyección de mis películas, me han propuesto intervenir sobre mi trabajo. Voy a comenzar diciendo, de manera muy general, que la palabra del artista, como la palabra del poeta, puede ser simplemente como un balbuceo. Estoy pensando aquí en esta nota de Jean Cocteau que dice: "Es tan difícil para un poeta hablar de la poesía, como para una planta hablar de la horticultura".

El arte no se dice. Incluso nos hace callarnos, poner en orden las ideas, expresar una teoría. Seguir una reflexión, con todos los recursos que tiene la inteligencia, está en el lado opuesto a lo creativo. Se ha ce sin ninguna seguridad, sin ninguna certeza intelectual, siempre estamos frente a un riesgo. En el modo de Cézanne, que ha sido retomado por Robert Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo* (1970), lo dice: "En cada toque, yo estoy arriesgando mi vida".

Estas *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson fueron anunciadas y esperadas por todos los cinéfilos durante muchos años, antes de que ellas aparecieran. Esperábamos una suma teórica, de sabiduría, sobre el cine. Con sus capítulos ordenados, sus secciones y sus párrafos. Pero lo que terminó por aparece fue un pequeño libro de notas, corto, con algunos aforismos, con pensamientos sin orden que revelaban la experiencia del cineasta. Este pequeño libro, muy delgadito, puede acompañarnos durante una vida entera, tanto como los pensamientos de Pascal o los libros de Simone Weil. Entonces, no será sorprendente que yo cite algunas de estas notas durante toda mi intervención.

En el arte, no es la intelectualización, sino la experiencia lo que cuenta. Es decir, el abandono de las sensaciones frente a las impresiones, sin voluntad, frente a la incertidumbre de lo que se hace. En relación con esto, yo quisiera citar un texto del poeta español José Ángel Valente:

> "Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la femineidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar es un estatuto de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación".

Veo en estas palabras, de este poeta español originario de Galicia, la expresión justa del acto creativo. Pienso, al decir esto, en la manera en que se hacían las filmaciones de Robert Bresson y su relación con los técnicos, personas responsables, por supuesto, y muy a caballo en sus técnicas y en su campo. Hay un relato que se ha hecho de la filmación de *Mouchette* de 1967 a través del modelo, no la actriz, que hacía la madre de Mouchette. En la primera parte de la película está enferma y termina muriendo. El relato que ella hace de la filmación del rodaje da informaciones sobre la forma en que los técnicos reaccionaban frente al maestro.

Cuando digo maestro es porque, en primer lugar, estaban impresionados de estar rodando con Robert Bresson, conocían su obra y reputación tan rigurosa. Rápidamente se dieron cuenta de que Bresson no sabía lo que quería, era una multiplicación de tomas que, al cabo de ciertos días, daba la impresión que lo que ellos creían que era un maestro, en realidad era alguien que no sabía lo que estaba filmando. El relato que se hace en este libro empieza a ser divertido y luego pasa a ser desagradable

cuando se empieza a comprender que ella misma, Marie Cardinal, la madre de Mouchette en la película, cuando ella ya no soporta el rodaje respecto a la indecisión de Robert Bresson. Finge que está enferma y se queda en el hotel. Bresson va regularmente a verla para saber cómo está.

En este relato hay una anécdota muy instructiva de que las cosas se hacen de forma accidental, casi azarosa, por suerte. Para la escena la muerte de la madre de Mouchette, que está acostada, está en sopor, su hija Mouchette está delante de ella, se la ve de espalda, hubo muchas tomas, decenas de tomas que no satisfacían a Robert Bresson. La joven que hacía de Mouchette y Marie Cardenal, la madre, ya estaban hartas. Su reacción fue que estallaron de la risa, una risa que hace que se sacuda el cuerpo, la espalda. Mouchette estaba de espalda cuando eso ocurrió y cuando Bresson lo vio dijo: "Esta es la toma".

¿Por qué? De espaldas, el efecto de un llanto o una carcajada son lo mismo. Entonces, era un imprevisto, fue un accidente que hubiera obligado a realizar a otra toma, pero, de forma imprevista, fue la toma buena. Entonces, esto escapa a la voluntad. Para seguir con esta idea, Bresson mismo da un ejemplo. Si bien sus películas muestran un rigor que no encontramos en otras, el artista no sabe lo que quiere. Es, más bien, saber lo que uno no quiere, no lo que se quiere. Poder reconocer que esto no es. Quizás la toma 50 sí, esto va. Esta búsqueda, este tanteo, no da un saber, sino una experiencia renovada con el mismo riesgo siempre.

Quisiera hablar ahora, en la medida en que es posible hacerlo, más directamente de la imagen. Quizás empezar por enunciar los distintos tipos de malentendidos que hay en el cine sobre este tema, malentendidos que existen desde el origen. Primero, haberlo hecho existir como representación. La representación teatral, como si fuera un teatro filmado, con actores que están actuando en una escena. Entonces, me gustaría decir, esto empezó mal. Esta representación de una suerte de teatro filmado no es lo que caracteriza a las primeras películas de los Lumière. Lumière enviaba a gente a filmar situaciones, lugares. Es interesante observar, constatar, que los planos de estas primeras películas están hechos por artistas de los cuales uno podría pensar que han estudiado en Bellas Artes. Basta con ver el rigor del encuadre para pensar eso.

Pero esta forma de concebir la imagen cinematográfica, desde su origen, su característica pictórica, y no la filmación del teatro, esta forma que da la importancia al encuadre no se impuso después. Lo que dominó fue la narración, el relato. Por lo tanto, la puesta en escena, que enuncia lo que hay que ver, la historia que hay que narrar. Es interesante interrogarse sobre el verdadero significado de la escena. La escena es una suerte de especificación para los que van a financiar la película. El cine se transforma rápidamente en algo muy costoso, entonces, el financiamiento no se da sin poder saber qué será esa película. Por lo tanto, el guion da los argumentos al financista para que entregue los dineros para realizar la película. Tener un librero con escenas significa respetar las especificaciones de lo que está escrito por el realizador. Los que invierten en la película entregan el dinero correspondiente según eso. Esto, por supuesto, es una relación con la industria, una vía que va a tomar el cine de preocuparse por el rendimiento y la eficacia.

Otra cosa que me parece que constituye un malentendido es la distinción u oposición entre ficción y documental. Sabemos hoy mucho de los documentales, hay puesta en escena, hay un guion previo al rodaje. Del mismo modo que en las películas de la ficción, se busca la imagen que va a corresponder a lo que hemos previsto, a lo que ha sido escrito en un guion. Entonces, hay que reconocer que, en este caso, el documental no implica ninguna diferencia con la ficción. Es otra distinción que hay que hacer, la relación con la imagen. En los documentales, en la mayoría de los casos, la relación con la imagen es la misma que la que existe en la ficción.

Además, el aspecto documental también lo encontramos en la ficción. Por ejemplo, pensando en una película de los años '50 sobre la vida de María Antonieta. El autor de la película es Jean Delannoy, alguien que, al contrario de Robert Bresson, sabía lo que quería y que fue muy admirado por los técnicos. ¿Por qué estoy evocando esta película? La actriz que hace de María Antonieta es Michèle Morgan. Cuando uno ve esta película, cuando uno ve *María Antonieta, reina de Francia* (1956), y uno ve cómo la vestuarista la vistió, la película nos está enseñando sobre los años '50. Más que una ficción, es un documental sobre los años '50: el escote, los vestidos de María Antonieta, corresponden absolutamente a las modas de los '50. Por lo tanto, no podemos hacer una oposición muy sistemática entre ficción y documental.

Podríamos reprocharle a la ficción, a menudo, que está constituida de la misma manera, lo que también sería un reproche al documental. Hoy en día se habla de docu-ficción, sin saber mucho lo que eso significa. Este tipo de documental escrito, con un guion, que tiene una relación con la imagen idéntica al de las películas de ficción, está del lado opuesta de lo que es la imagen para Robert Bresson. Pero, también, para Straub, o todo lo que tiene que ver con la imagen de Godard.

Entonces, el punto común entre estos tres cineastas que yo acabo de citar es que vemos la imagen, hay una imagen, la imagen subsiste. La imagen no está captada como un signo de escritura para decir, para hacer una narración, para contar o decir una historia. Evidentemente, esto puede provocar problemas a algunos espectadores quienes saliendo de una película de Godard se han preguntado: "¿Qué nos está contando? ¿Cuál es la historia? ¿Qué significa?"

Pero, la imagen no tiene nada que decir. La imagen, ella misma, se siente, provoca sensaciones. Es el efecto del arte, uno no cuenta un cuadro. Si ustedes dicen cual es el motivo del cuadro, eso no dice nada. Por tomar el ejemplo del pintor holandés Vermeer, lo que nosotros vemos en sus cuadros era el gusto de la época en Holanda, son interiores. Otros pintos contemporáneos a Vermeer también mostraban interiores. Si ustedes describen el cuadro, si lo cuentan, no estaría diciendo nada con respecto a la pintura de Vermeer.

Entonces, está la idea de que el arte no se cuenta. Incluso, no sé si ya lo dije, el arte nos hace callar. Sobre la imagen, de acuerdo a mi experiencia personal, tengo que decir que cuando estoy filmando, no estoy haciendo una película, no tengo la idea de una película. Entonces, ¿por qué hacer estas tomas? ¿Por qué desencadenar estas tomas? Porque una imagen se ve. ¿Qué quiere decir esto? Esto significa que nosotros estamos captados por un cuadro. Es una relación que existe entre las líneas que mantienen la mirada y que hace que la mirada atraviese. Nosotros no tenemos como objetivo el motivo.

Cuando nosotros miramos, volviendo a la pintura, un cuadro de Vermeer, la mirada no desemboca, no choca con la representación sobre lo que está mostrado, sino que la mirada lo atraviesa. Un cuadro contemporáneo de Vermeer, o de otro que muestra lo mismo, la mirada de se detiene en el motivo, choca con el motivo. En un cuadro de Vermeer, la mirada va más allá del motivo, atraviesa el motivo. Es por eso que se mantiene. Quizás, es ahí donde hay que utilizarla palabra profundidad, una profundidad real. Mientras que lo que está representado en el cuadro es tomado en las líneas que hacen esta perspectiva.

Bueno, no hay que insistir tanto en este tema, ya que no es de pintura que se trata mi cine. Simplemente quería citar estos cuadros extraordinarios de Vermeer porque las líneas que hacen perspectiva, que respetan las leyes de la perspectiva, son también las líneas abstractas las que hacen esta profundidad. Podemos tener la impresión de estar viendo un cuadro de Mondrian. Podemos tener la sensación, quizás así hay que decirlo, de estar frente a un cuadro de Vermeer, frente a un cuadro abstracto de Mondrian.

Entonces, estoy tratando de decir algo sobre la imagen. ¿Qué es ver la imagen? ¿Qué significa esa visión? Esta visión es una ausencia para quien lo vive. Ya no estamos ahí, la mirada atraviesa. Si tenemos un material que nos permite conservar una huella de la imagen, un aparato fotográfico, una cámara, va a ser un elemento que espera encontrar otros para establecer ciertas relaciones. Entonces, entendemos bastante bien, repitiendo un poco lo que decía hace un momento, cuando filmo, no estoy haciendo una película, de la misma manera en que Bresson dice en una de sus notas: "Olvida que estás haciendo una película".

¿Por qué? Porque evidentemente en las películas de Bresson, incluso estando lejos de las producciones norteamericanas, supone un financiamiento y un guion que se le presenta a la persona que financia la película. Para mí, la cuestión no se plantea diciendo que yo me olvido de que estoy haciendo una película porque, de todas maneras, cuando hago una toma, no estoy escondiendo una película. Quizás es un poco extraño, pero lo repito por tercera vez, cuando hago una película no estoy haciendo una película, porque no tengo proyecto. ¿Qué es el proyecto? ¿Un guion, un libreto? Son imágenes mentales que van a preceder a la imagen.

Pero la imagen mental, que vamos a buscar en la realidad, no la vamos a encontrar, simplemente porque tenemos la vista tapada por lo que tenemos en mente, porque hemos imaginado incluso antes

de ver la imagen. Por supuesto, es la imaginación quien hace la película, pero no antes de que se vea la imagen. No quiero utilizar la palabra mostrar porque la imagen no se muestra, la imagen se muestra a sí misma. Entonces, ver una imagen es una percepción, es algo que nos cautiva.

Esto me hace pensar en lo que cité en español del poeta Valente, ver la imagen es un estado de abandono. De este modo, para mí, las tomas se hacen siempre cuando yo viajo, cuando estoy invitado para mostrar mis películas en otro lugar distinto a mi casa, fuera de Francia. Para ver, hay que estar en otro lugar. El cotidiano del lugar habitual, que a menudo está cargado de sentimientos, impide ver la imagen. Filmé mucho en Italia, recientemente en Japón, la película *In memoriam* (2019) fue hecha en Portugal sin tener ninguna de idea de película en la cabeza cuando llegué. Ustedes me están contando de lo terrible que pasó ayer en La Araucanía, en el sur de Chile.

Yo me encontraba en Lisboa, en aquel entonces, para hacer una retrospectiva de mis películas, y me quedé porque había algunos trabajos hechos en laboratorio, en los archivos de la Cinemateca, por lo que me quedé allá tres semanas. Durante esa estadía, en Francia tuvieron lugar estos atentados terribles, en noviembre de 2015. Ese día, el 15 de noviembre, vuelvo al hotel, enciendo la televisión y veo lo que estaba sucediendo en París, que era terrible. La televisión era CNN, la cadena portuguesa, había también transmisiones difundidas por la televisión francesa. Tenía mi cámara, por supuesto. Yo había visto antes un marco en la habitación, no recuerdo si había filmado antes del terrible día del 15 de noviembre, pero ahí filmé y mi cámara grabó el sonido de lo que salía en la televisión.

Esto fue algunas semanas después de la muerte de Chantal Akerman. Podía ver en mi computadora la entrevista que había dado unas semanas antes, en el 2014, quizás, una entrevista en el Festival de Venecia. Por lo tanto, hice algunas tomas, no para dar cuenta de los atentados de París de noviembre de 2015, lo hice porque el marco era correcto, estaba justo. Estas tomas sucesivas que hice se ordenaron o se fueron ordenando en relación a Chantal Akerman y a lo que estaba sucediendo en París. Yo no podía prever esto, eso está claro.

Podría decir lo mismo sobre *Un mundo flotante* (2021). Me habían invitado a Japón por tercera vez y había llevado mi nueva cámara HD. Hice las tomas tal como lo hice el año anterior en Kyoto, en el Jardín Imperial. La diferencia, en este caso, era que estuve circulando en Japón. Ese año tenía un programa de películas en Kyoto, como en años anteriores, pero también en Kobe y en Tokyo, por lo que hice tomas en distintos lados que no tenían, en general, ninguna relación entre sí. Después de varios años, para decirles que para ver la imagen hubo una idea de olvido, todo lo que uno podía tener en la cabeza en el momento de hacer la toma ya había pasado, se olvidó.

Estas tomas tan diversas pudieron encontrarse, unirse, se pusieron en órbita. Voy a emplear una expresión cósmica que quizás genere sospecha en mi discurso, pero no sé decirlo de otra forma. Esto sucedió hablando de la realización. Como les decía hace un rato, y lo repito cada vez, son las imágenes las que se presentan. La imaginación no viene antes de la imagen. No es lo que se hace cuando uno escribe un guion y después busca la imagen que le corresponda, no.

Estas tomas, para volver a *Un mundo flotante*, hechas en Tokyo, en Kyoto, a 200 metros del Monte Fuji, o una toma hecha en Kobe, al mirarlas así no tenían ninguna relación, no podían hacer una película, no hay proyecto de película al hacer estas tomas. Pero, si miramos las cosas desde arriba, si nos elevamos suficientemente, si tomamos una distancia hacia la altura para englobar con la misma mirada las tomas que se hicieron sin haber pensado en una ligazón entre ellas, sin haber tenido una intención de vincularlas. Si podemos elevarnos lo bastante alto para verlas en su conjunto, quizás nos daremos cuenta de que se dan señales, que puede existir entre ellas algo. Incluso, que ya están dispuestas a conectarse. Sin esa distancia, si miramos muy de cerca una después de la otra, solo parecen incompatibles. Pero, con cierta distancia, escapan a nuestra mirada voluntaria que las bloquea, pueden empezar a juntarse y tener afinidad.

Al decir esto, considero el montaje algo diferente a un acto voluntario que consiste en dar continuidad a los planos para dar un sentido. El *raccord*, algo técnico, busca continuidad entre los planos de acuerdo a un guion. Acá la imagen se convierte en un signo de escritura al servicio de la narración. Pero la imagen rechaza esta limitación. De este modo, la imagen desaparece, lo que vemos ya no es una imagen. Si la imagen subsiste en la realización de la película, es que tiene un consentimiento de

hacer sentido vinculándose con las otras imágenes. Aparece, entonces, una justicia formal, una forma de ordenamiento armonioso de los distintos planos, un ordenamiento de planos opuesta a la práctica ordinaria del montaje, a la práctica general del montaje.

Quisiera insistir en esto. El montaje habitual consiste en forzar la imagen para que se mantenga ahí, para bloquearla entre la que precede y la que sigue. Vaciar la sustancia a través del sentido que le da el *raccord*. La continuidad es como no poder establecer otras relaciones entre imágenes en el conjunto de una película. Los planos capturados, para hablar del tema, es ahí donde empieza el emprender una película cuando estamos en la escritura, en la forma narrativa, que retoma los códigos narrativos del cine y sus reglas para obtener un relato eficiente.

Pero, ¿para qué hacer una película si ya conocemos el tema? Es la falta de tema lo que llama a la película. Es en este vacío donde existe un deseo de película. Cuando encontramos el tema, la película terminó. Antes de eso, es estar en la espera. Hay estas palabras de del pintor Corot que Bresson retoma en sus notas: "No hay que buscar, hay que esperar". Robert Bresson también lo dice en sus propias palabras: "Practicar el precepto de encontrar sin buscar". ¿Por qué hacer una película si conocemos el tema? Es el llamado del tema lo que da la energía para empezar una película, que constituye el deseo de la película y da la energía. No quiero decir trabajar, diría, más bien, que la película me trabaja.

Hablaba de órbita y les dije que esta imagen puede sorprender, esta imagen cósmica, pero voy a insistir en eso diciendo que la película se adivina cuando los planos se posicionan en una misma órbita, como si estuvieran descansando, liberados del peso de todo significado. La película se muestra, entonces, cuando se ven los elementos que se mantienen sin *raccord*, sin continuidad, tomados en un movimiento gravitacional por un efecto de atracción.

Es este el movimiento de la película, *motion picure*, para mí, el misterio del cine. Movimiento circular con elementos en una misma órbita y que designan un centro sin que este sea mostrado. En el centro esta órbita existe forzosamente una estrella, una fuerza de atracción, una fuerza incandescente que orienta los planos. Podemos decir que está la idea de la película sin un motivo que se pueda decir. Los elementos así ajustados se prestan libremente a la ficción y pueden satisfacer, de este modo, la necesidad de historia, sin que exista una representación. Existe una necesidad de historia, todos necesitamos una historia, pero no una historia que fue escrita antes, no está representada. Se lee como se leen los astros, por un efecto divino. Es decir, son las imágenes que se imaginan y que su visión es imprevisible.

Yo realizo la película en el sentido en que me doy cuenta que hay una película, como se utiliza, en francés al menos, el verbo realizar, en el sentido de darse cuenta. Realizar una película, para mí, tiene sentido en esta interpretación de la palabra realizar. Realizar es darse cuenta de que hay una película, se hace según su propia ley. Se descubre, entonces, como un objeto terminado, finito. Elementos que están ubicados en una organización que yo no podría prever. La película, entonces, me deja y es como un descanso. El descanso es necesario, pero habrá otra gestación con otras tomas que están a la espera, que llaman a hacer otra película sin saber lo que va a ser.

Bueno, esto era lo que yo quería decirles, oponiendo algunas situaciones de Bresson. Pero, no puedo dejar de citar las últimas notas que existen: "Cámara y grabadora, aléjenme de la inteligencia, porque lo complican todo". Muchas gracias por haberme escuchado.

Saldía: Muchas gracias a ti, Jean-Claude. Estábamos escuchando atentamente. Habíamos prometido interrumpir, hay que decirlo, pero fue difícil, porque estábamos muy atentos a todo lo que estabas contando, que nos parece muy vital, muy inspirador para pensar el cine. También nos parece que abre muchas preguntas que van a seguir resonando. Antes de seguir con la conversación, reiterar algo que dije en el inicio, pueden dejar sus preguntas quienes nos están escuchando en el chat de Facebook y YouTube. Esperamos esas preguntas mientras continuamos con la conversación.

Entonces, me gustaría preguntarte, para continuar, retomando lo que decías al final, esta cita de Bresson que también nos parece iluminadora. Donde se hace difícil decir ciertas cosas, Bresson lo aclara con esta frase de alejarse de la razón o de la inteligencia para enfrentar la realización. Me

acordaba de otra idea de otro pensador francés, Gilles Deleuze, que menciona algo que me hace sentido en relación a esto y te lo quería plantear. Dice que le parece interesante cuando las obras, cuando los autores, trabajan las obras y son extranjeros en su propia lengua. Me hace sentido en esta idea de no saber qué buscar. Deleuze dice que se produce un tartamudeo en esa búsqueda, porque no hay certezas, sino dudas, una verdadera búsqueda para encontrar la película, para encontrar esas imágenes.

Entonces, me gustaría preguntarte eso, cómo, dentro de esta incertidumbre, que a veces se le da una connotación negativa, pero acá es vital para que la película aparezca. ¿Cómo, dentro de esa incertidumbre, encuentras indicios para que la película tome forma? ¿Cómo aparecen esas imágenes? ¿De dónde? ¿Cómo vas encontrando las imágenes que dan pie a que la película tome forma? ¿Cómo se avanza en el camino de la incertidumbre y el tartamudeo?

Rousseau: Sí, efectivamente, tartamudear es la primera cosa que yo quería decir. No sé mucho que decir al respecto en la conferencia, pero todas estas palabras en el cine, lo primero que encontré para decir es que la palabra de un artista es balbuceo, justamente. Son balbuceos, o como dices, tartamudeos. La incertidumbre es el riesgo, como lo dice en sus notas Robert Bresson. Si retomamos la cita de Cézanne que dice: "en cada toque arriesgo mi vida", quizás es distinguir...

Tú hablas sobre Gilles Deleuze y, evidentemente, yo estoy absolutamente de acuerdo con esto. Pero, quizás, hay que hacer la diferencia entre la imagen y la realización. Es decir, ver la imagen y luego cómo las imágenes se pueden transformar en una película. Una vez más, la imagen hay que buscarla si uno tiene un proyecto, si uno tiene una intención, quizás escrita, un guion, con imágenes que están en mente. Yo no tengo proyecto. Yo puedo decir que nunca he tenido proyectos. No es la incertidumbre de encontrar la imagen adecuada de acuerdo a un proyecto, pero existe una necesidad de imagen, se necesita ver una imagen. Es decir, hacerla atravesar, traspasar.

Esto me hace pensar en un pasaje de *Orfeo* (1950. Jean Cocteau) donde está la travesía a través del espejo. La imagen es el más allá absoluto, es lo que está más allá en términos absolutos. Es ahí donde uno puede evocar la necesidad, la necesidad de hacer este paso, de atravesar. Entonces, cuando uno ve la imagen, existe este estado de felicidad. Al mismo tiempo, es un olvido, y voy a agregar, el olvido de uno mismo, de sí mismo. Si uno ve la imagen como yo la comprendo, en este caso, de visión, estamos en un abandono completo. Esto no es con la idea de hacer una película, de buscar una imagen para un proyecto. La imagen, en sí misma, sin que sea signo de nada, en relación a lo que podría ser la idea de una película no es buscada, es esperada. Sucede que la vemos y estamos, una vez más, en este estado de visión. Si existe lo material, no necesitamos de un aparato fotográfico, de una cámara para ver la imagen.

Es una experiencia que todo el mundo puede tener, que todo el mundo tiene. Se encuentran en compañía de alguien, están caminando con esa persona y, de repente, pareciera que ya no está, como si estuviera ausente, su mirada está en otro lado. Tu le preguntas: "¿Qué estás viendo?" La respuesta es siempre la misma, nada. Y así, la persona que estaba con usted vuelve. Es una ausencia ver la imagen. Quizás, habría que precisar, el psicoanálisis no me interesa de ninguna manera, pero creo que es la necesidad de ausencia, la necesidad de que algo desaparezca.

Estas imágenes, tal como las estoy comentando, existen, aquí o allá. Pero, una vez más, no hay necesidad de material para ver la imagen, el material verifica la imagen. ¿Qué es la imagen si existe antes del material? Es que, en nuestro campo de visión limitado, estamos capturados por una relación justa de las líneas, de la masa, y lo verificamos en el lector de la cámara y hacemos la toma, es algo muy rápido. Si, al tener esa sensación, el material ya no está ahí, puede que no haya huella de esa imagen porque, si la imagen es una relación de líneas, estando en exterior la luz cambia muy rápidamente. Le llamo luz a la luz natural, cambia rápidamente. Va modificando las líneas y las relaciones entre las líneas.

Entonces, por otro lado, esta materia, estas tomas que fueron hechas, hablando nuevamente de la distancia necesaria que hay que tomar con esas tomas. Y del olvido, de las intenciones que llegaron en el momento en que se hizo la toma, aunque no respondan a un proyecto, no podemos impedir tener algunas ideas al respecto y juzgar las tomas en el uso, en la utilización que podríamos hacer de ello. Es una relación con el tiempo que se necesita para poder ver realmente esas tomas que se hicieron, y

ahí interviene, en cierta forma, el olvido. Entonces, decía que hay que ver las cosas de arriba, estar suficientemente encima para poder abrazar, en la misma mirada, el conjunto de las tomas. Y quizás, ahí, ver si se dan señales mutuas, si tienen algo que decirse unas a otras.

Pienso en una película, la primera película que hice en Lisboa, que se llama *Saudade* (2012). También eran tomas hechas en lugares mu distintos y que aparentemente no tenían nada que ver unas con otras. Es a partir de esa película que me vino la idea que había que elevarse, de ver las cosas de más arriba. Mientras más te elevas, mejor ves el conjunto. Si te quedas muy pegado si queda muy abajo, si no te elevas, vas a ver las tomas una después de otra, no puedes ver las relaciones que se pueden hacer.

Entonces, aquí estamos a nivel de la realización. Existe una incertidumbre molesta porque hay un deseo de la película, un deseo de poder verla sin que exista. En este momento estoy con algunas tomas que hice en Praga en 2018, me parece, y estoy en ese estado. Pero siempre es lo mismo, la incertidumbre siempre es la misma. Pero todo termina bien al final, uno debiera tener confianza, porque las películas se hacen, pero de forma inesperada y por fuera de lo que yo podía imaginar antes.

Un mundo flotante me tomó mucho tiempo, varios años. Les decía hace un rato que las tomas se hicieron en 2016. Fueron varios años con una insatisfacción que dura porque, justamente, no se logra algo. Es ahí donde llegó la idea de un posicionamiento, de las bovinas, respecto a las películas que hice en Super 8. Pero podemos de tomas o de planos sobre una misma órbita. Hay planos que se mantienen en una cierta órbita y otras que no son parte de esa órbita, que no encuentran su lugar. Una toma que podría parecer perfecta a nivel de imagen y sonido quizás encuentre su posición en otra órbita, en otra película, pero quizás sea rechazada por lo que empieza a insinuarse en esta película.

Para mantener la idea de órbita, esta imagen circular, sabemos que basta con algunos puntos en una misma órbita para poder dibujar el círculo entero. Si estos puntos se corresponden o se encuentran en el mismo círculo, podemos adivinarlo, intuirlo, teniendo solamente algunos puntos que permiten adivinar la forma circular perfecta. Es un poco eso. Las tomas pueden revelar lo que se intuye, hay una promesa de película cuando se intuye el posicionamiento de las tomas, de los planos, o de las bovinas, cuando filmaba en Super 8.

Pero esta idea de órbita no es la idea de un círculo. Por supuesto, en el marco de la órbita, es un movimiento circular alrededor de algo, por lo tanto, hay un centro. Como traté de decirlo hace un rato, ¿qué es este centro que no podemos revelar? Sin embargo, existe, porque la órbita se dibujó alrededor de él. Esa es la idea de la película, es la Idea con una I mayúscula, esa es la idea de la película. No puede ser dicha, descrita. Bueno, Cristian, traté de responderte respecto a lo que me citaste de Gilles Deleuze haciendo la distinción entre los tiempos de la imagen y lo que deviene esa imagen.

Es siempre sobre preguntarse cómo dos imágenes pueden estar juntas, ese es el misterio. ¿Cómo pueden estar juntas sin desaparecer? Se mantienen juntas solo si consienten a estar juntas, si se gustan en sus posiciones particulares. Hay una nota de Bresson que me viene ahora: "Dar la impresión que los objetos están gustosos de estar donde están". Con las tomas de la película es un poco lo mismo, que se encuentren bien. Pero antes de eso, esta inquietud, esta incertidumbre, en un momento aparece la certeza de que la película no existe, no está.

Saldía: Muchas gracias por la reflexión, es muy interesante. ¿Caro?

Rivas: Es que está difícil no pensar o quitar la parte racional para que las preguntas aparezcan, para que esa imagen aparezca. En las cosas que revisamos, y que tú compartes también, están las notas que hiciste hace muchos años sobre tu primera película, *Jeune femme à sa fenetre lisant un lettre* **(1983). Es bello revisarlas posteriormente porque dices cosas que hacen eco de lo que no se puede decir o se puede decir de tu obra posterior, es esto que es preferible no saber. Creo que se conecta mucho con este estado cósmico que mencionas.**

Rousseau: Gracias por esta observación. De hecho, estas notas que escribí sobre mi primera película eran para una proyección en la Universidad de Nueva York donde era necesario que presentara la película. Para mí fue muy difícil encontrar algo para decir, encontrar las palabras que pudiesen expresar lo que yo pude sentir, la película, cuando se hizo, etc. Entonces, escribí eso los últimos días, hoy en día lo podría decir, es algo que me parece cercano.

Si está todo a la vista, se bloquea. Hay que esperar bastante tiempo para que algo se libere. Pero tú hablabas de esas notas, todavía no hay una traducción al español. Pensé que hacían alusión a unas notas que se publicaron este año bajo el título "Las sábanas plegadas de la gran cama". Son notas que tomé mientras hacía mi película *El valle cerrado* durante los años en que filmaba en Super 8. Pero lo que encuentra ahí no es muy distinto a lo que expreso ahora o lo que traté de decir en ese texto de presentación de mi primera película.Aunque no estoy seguro de haber entendido el acercamiento que haces a este primer texto que tuve que escribir. Fue un texto difícil, creo que lo hice en 1988. La verdad no estoy seguro de haber entendido exactamente la diferencia o el acercamiento que proponen respecto a lo que hago ahora y lo que pude decir. Quizás podían explicarme más.

Rivas: Sí, creo que el gesto es similar. Te presentas tratando de no cargar las imágenes a priori, buscando este vacío o esa vacuidad para que las imágenes aparezcan desligadas de esta proyección mental. Creo que eso se mantiene, de alguna forma, esa búsqueda.

Rousseau: Sí, no me equivoqué, entendí bien lo que me decía. Hasta hoy día lo puedo decir, siempre es la misma idea, retomando lo que decía Cristian, es la misma incertidumbre. Escribí un guion que fue editado y recientemente traducido por la asociación Lumière en España, *El concierto campestre*. Pasé años escribiendo este guion. Ahí también se trató de la necesidad de la imagen. Pero eran imágenes mentales, entonces, la puesta en escena comenzó en la edición. Se lo mandé a Jean-Marie Straub, a quien conocía desde hace varios años. Él comenzó diciendo: "Yo no leo guiones". Tenía razón, en todo caso.

Algún tiempo después, hubo un gran programa en la Cinemateca Francesa con el título "Joven, duro, puro", sobre cine independiente, de vanguardia, el cine que llaman experimental [1]. Entonces, uno de los directores del programa que sabía cómo se filmó *El valle cerrado* (1995) (esto fue apoyado por Jean-Marie Straub, uno de los expositores, que también era editor de este programa) me preguntó si le podía pedir a Jean-Marie Straub un texto sobre *El valle cerrado.* Le respondí que nunca le pediría un texto a Jean-Marie Straub, pero si quiere, le puede escribir. Le di los datos de Straub, le escribió. Jean-Marie respondió con una carta manuscrita que decía que tenía una buena opinión de *El valle cerrado*, que había algo magnífico, que *El concierto campestre* no tenía nada que ver con un guion, etc.

Entonces, el editor que recibió la carta me dijo que estaba muy interesado en tener el guion. Se lo pasé, lo editó, y así tuvimos la edición de este libreto incluso antes de que hiciese la película. De alguna manera, este guion podía ser visto como el guion de todas mis películas, al menos las que se hacen con un guion. Este guion publicado hace algunos años fue traducido al español y editado por Lumière. Hago un pequeño paréntesis: Si este guion tuviese una historia, si contase algo, sería la imposibilidad de su realización.

Cristian: Bueno, es muy interesante el abordaje que haces de la idea de que exista un guion y cómo eso podría impedir la imagen. Llegaron un par de preguntas a través del chat de YouTube. Quisiera leerte ambas, pero parto una que se vincula a algo que estaba pensando, y que me gustaría complementar en relación a la pregunta. Entonces, leo la pregunta y luego te hago mi comentario. Pregunta Gabriel Quiñones: "¿Hay algún elemento que determine el inicio y el final de un plano?"

Esa es la pregunta. Yo a eso le sumo algo que me parece fundamental en tu cine, la idea de la presencia. Leí por ahí en alguna entrevista que dices: "La pintura no es representación sino presencia. Se trata de la presencia". Entonces, me gustaría que, además de responder la pregunta de Gabriel, que pudieras abordar esa idea de la presencia en la imagen.

Rousseau: Encuentro muy bien que Gabriel plantee una pregunta sobre el límite del plano, su principio y su fin. Es algo interesante, evocar la presencia, algo que no desarrollé mucho. Cuando yo hablaba de lo justo del encuadro, estoy hablando de algo justo en términos pictóricos, pero también existen términos temporales en relación a la duración. Esto no es algo calculado, es algo que se resiente, es una impresión que hemos visto lo suficiente, que hemos visto bastante. Quiero decir, en

un momento determinado, los ojos se cierran, ya no se ve más, no miramos más. Quizás es insuficiente decir esto para explicar los cortes, su principio y su fin. Pero es determinante, la mirada tiene una duración.

Yo podría hablar de la naturaleza del plano, del ajuste del cuadro, donde la mirada puede sostenerse más o menos tiempo. Decía hace un rato, pensando en *Orfeo* de Cocteau, que un encuadre justo permite atravesar, la mirada no choca ni se tropieza con el motivo, con lo que está representado. Según la calidad del encuadro, la mirada puede durar más o menos tiempo. En esta travesía de la mirada, el hecho de que no nos detengamos en la representación, lo que está representado no se trata del cuadro, en el caso de un lienzo, eso no se mide en segundos, minutos o una forma temporal. Es lo contrario, escapar del tiempo, en ese estado de la visión. Pero sí, podría decir que todo depende del grado de ajuste del encuadre.

Hice una película que dura 25 minutos, hace varios años, *Une vue sur l'autre rive* (2005). Es un plano fijo que dura 25 minutos y se sostiene la mirada. De lo que habría que hablar de todo esto es sobre aplanar la imagen, hay que considerar esto. Ese plano de 25 minutos en esta película, en su duración, produce un aplanamiento de la toma, se pierde la perspectiva. No hemos hablado de esto, pero aplanar la imagen es la condición de la profundidad.

Ahora, respecto a la presencia, en relación a la representación, al hecho de mostrar, la imagen de una película solo se muestra a sí misma. En la película *Una visita al Louvre* (2003) de Straub-Huillet, en que se escucha a Cézanne, se habla justamente de eso. El cuadro, la imagen, no se sostiene por el motivo, por lo que es mostrado o representado. La imagen es la presencia, lo que nos lleva al concepto de ícono, como lo ven los ortodoxos. Es bastante distinto a los católicos que no conocen el ícono. Para el ortodoxo, en estas películas religiosas se trata de la presencia, no la representación. Uno besa o se inclina frente a los íconos en una iglesia ortodoxa, es la presencia en sí de aquello que es figurado en el ícono.

Por lo tanto, no me parece exagerado decir que una película de Vermeer es un ícono, es la presencia misma. Pieter de Hooch pintó los mismos interiores que Vermeer, pero, ¿qué hace la diferencia entre una pintura de Vermeer o de Pieter de Hooch? Es que la pintura de Vermeer no es parte de la representación, está la presencia. Habría que decir algunas cosas sobre la presencia en la imagen, en el cuadro. El hecho de entrar, de estar en el cuadro. No sé si lo que acabo de decir responde a la pregunta de la duración del plano o la presencia, ustedes me dirán.

Saldía: Sí, yo creo que sí. Es muy interesante la aproximación y la forma distinta de entender la imagen y estas dos ideas, la representación como repetición y la presencia como cierta inmediatez de la realidad. Por ahí también leía sobre la idea de lo inmediato, no es algo que se repite, si no algo que aparece.

Rousseau: Sí, justamente, eso es la presencia. Es esta inmediatez.

Saldía: Bueno, voy a hacer la última pregunta que hay, por tiempo vamos llegando al final.

Rivas: Pero teníamos que escapar del tiempo.

Saldía: Sí, es difícil escapar del tiempo. Miguel Savrasnky dice: "Dices que la desaparición y el olvido de sí permiten ver la imagen. Pero en tu cine, tu propia presencia es un elemento central y recurrente en los comienzos. ¿A qué se debe esto?"

Rousseau: Voy a decirle a Miguel que, justamente, es una desaparición el hecho de estar presente en la imagen. Voy a explicarme. No hablamos de la palabra defenestración, es decir, salir por la ventana, una forma de suicidio, ¿cierto? Por lo tanto, es una desaparición. Entrar en el cuadro también es una forma de desaparición. Al entrar en el cuadro, hay dos posibilidades. Ya sea que la presencia suprime el ajuste de las líneas, del cuadro, o, si el cuadro se mantiene ajustado, es porque quien entró al cuadro desaparece en la imagen.

Ese es el trabajo de mi primera película *Jeune femme à sa fenetre lisant un lettre,* transformarse en la figura del cuadro, del lienzo, es una desaparición. Entonces, Miguel, debes comprender que no hay una contradicción ahí, al contrario. Entrar al cuadro es una defenestración, salir por la ventana. Es lo que hice en la primera película, es su aspecto ficcional. Se ve una ventana abierta, una silla caída, pero la idea verdadera es desaparecer en el cuadro, ser parte de él.

Podría citar una película que se hizo con una cámara digital en Turín, donde fui invitado varias veces al festival y filmé varias veces. La película se llama *Festival*. La primera vez que filmé en Turín, donde utilicé esta cámara digital que me habían prestado, hice algunas tomas. Como lo constataste, Miguel, y se produce bastante seguido, entré en el cuadro. Con este material, con esta cámara digital, se ve en seguida el resultado y me di cuenta de que no funcionaba. Mi presencia había suprimido el ajuste de las líneas, las había roto. Como se podía empezar de nuevo en seguida, hice el mismo desplazamiento y ahí resultó justo. El ajuste del cuadro subsistió, aunque yo estaba presente.

Entonces, una desaparición, ya sea la imagen que desaparece, un cuadro no ajustado, o alguien que entra, en este caso que yo, que desaparece. Por lo tanto, respecto a eso, diría que es lo opuesto. La presencia en el cuadro es lo opuesto a un autorretrato. Una vez más, entrar en el campo, en el encuadre, si el encuadre subsiste, significa estar capturado por las líneas y desaparecer en la exactitud de este encuadre. Entonces, me gustaría saber si Miguel está satisfecho con esta respuesta.

Saldía: Veremos si puede comentar en el chat. Mientras esperamos unos segundos a ver si puede contestar, te agradecemos mucho, Jean-Claude, que puedas estar con nosotros esta mañana. Han sido muy potentes las reflexiones que han aparecido y poder conocer más sobre tu trabajo. Mientras esperamos si Miguel puede contestar, me gustaría cerrar esta conversación leyendo un breve extracto que, me parece, hace mucho sentido a lo que se está hablando, porque tú hablas de la imagen y de cómo esperar, finalmente, que la creación de la imagen del cine no tiene relación con el poder. Pareciera que, al mismo tiempo, mientras hablamos de la imagen hablamos de la belleza.

Hay un extracto que Byung-Chul Han, el filósofo surcoreano, cita de Simone Weil en *La salvación de lo bello*. **Dice lo siguiente: "Según Simone Weil, la belleza exige de nosotros renunciar a nuestra figurada posición como centro. No es que cesemos de estar en el centro del mundo propio, sino que voluntariamente cedemos nuestro terreno a las cosas ante las cuales nos hallamos". Me parece que algo de eso tiene relación con lo que planteabas al inicio, dejar que las cosas aparezcan.**

Rousseau: Muchas gracias, Cristian, por decir esto, es magnífico que nos hagas conocer esta cita de Simone Weil. Yo escribí dos textos sobre Robert Bresson con algunos años de diferencia, y ambos textos comienzan con citas de Simone Weil. Entonces, me parece magnífico que, al final del encuentro, se evoque a Simone Weil, que es alguien muy importante para mí. No sé si lo dije hace un momento, pero las *Notas sobre el cinematógrafo* de Bresson es un libro que se puede conservar toda la vida, como *La gravedad y la gracia* de Simone Weil.

Saldía: Maravillosa coincidencia. Bueno, muchas gracias en nombre de todo el equipo del festival por el tiempo, por la generosidad de compartir tus trabajos, tus películas, tus reflexiones, ha sido una jornada hermosa. Gracias por estas con nosotros.

Rivas: Esperemos puedas venir.

Rousseau: Me gustaría mucho. Muchas gracias a ustedes, muchas gracias al equipo. Terminamos hablando de la belleza. Efectivamente, no podemos decir mucho sobre ella, pero ese es el tema. Muchas gracias.

Saldía: Como decía Carolina, esperamos que en el futuro puedas visitarnos en Concepción con tus nuevas películas, las esperamos con muchas ansias. Gracias, Jean-Claude, y gracias a quienes estuvieron escuchándonos esta mañana. Los dejamos muy invitados e invitadas a ver las películas de Jean-Claude que están en el festival y todas las demás películas de la programación. Que estén muy bien, nos vemos. Chao, un abrazo.

Notas

1

Jeune, pure, dure. Retrospectiva de cine experimental realizado en la Cinemateca Francesa el año 2000, del cual se publicó un completo catálogo. Ver: http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/12-n-1-programming-montage/93-jeune-dure-et-pure-une-his

---

Como citar: Saldía, C., Rivas, C. (2022). Jean-Claude Rousseau, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/jean-claude-rousseau/1124