



Robert Kramer: técnica, pasión e ideología

► Escribe Jorge La Ferla

Teórico, docente y artista multimediático. Master en Artes de la Universidad de Pittsburg, Pennsylvania, License d'enseignement de la Universidad de Paris VIII Vincennes. Profesor titular y jefe de cátedra de la Universidad de Buenos Aires y profesor de la Universidad del Cine, en Argentina. Coordinador de las diez Muestras Euroamericanas de Cine, Video y Arte Digital realizadas en Buenos Aires entre 1994 y 2007. Entre sus publicaciones destacan: la serie *Videocadernos*; las compilaciones *Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual* (2001), *De la pantalla al arte transgénico* (1999), *El medio es el diseño* (1998), *Contaminaciones: del videoarte al multimedia* (1997), *La revolución del video* (1996); y su último libro *Cine (y) Digital* (2010).

Pensamos a la condición tecnológica como una ontología del audiovisual, a partir de la praxis relevante que Robert Kramer mantuvo a lo largo de toda su obra. Relacionar la puesta en escena de sus películas y sus videos nos permitirá considerar una sistemática de su creación con las diversas máquinas de imágenes. Dentro de ese contexto, nos referiremos a una historia de hibridez entre los medios audiovisuales, aún no totalmente escrita, considerando las diferentes tecnologías y sus especificidades. A estos entrecruzamientos entre la imagen fotoquímica y la imagen electrónica los consideramos ejemplares en la obra de Kramer.

I. Cine y video

Podemos referirnos a una moral en el momento en que Kramer elige la imagen electrónica para producir una larga saga de videos y propuestas para televisión; moral que suele ser poco estudiada o separada de su "obra fílmica", de mayor visibilidad para los investigadores y la crítica especializada. En la academia este dislate suele ser frecuente en cierto campo del pensamiento: el área de los estudios audiovisuales, y del cine en particular.

Algo similar se aplica a otros directores que han sabido mantener, a lo largo del siglo pasado, un fuerte vínculo entre sus películas y una producción videográfica, televisiva y multimedia.¹ El aparato fílmico, contaminado desde hace décadas por la televisión y el video, ya ha sido prácticamente fagocitado por el

¹ Podemos citar a Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, Leonardo Favio, Fabián Hofman, Sandra Kogut, Chris Marker y María Paz Encina, entre otros.

procesamiento digital de datos audiovisuales. Lo que podía ser una opción tecnológica hoy ha dejado de serlo, pues prácticamente todo el audiovisual funciona sobre una base informática.

Estamos frente a dos posturas reiteradas durante el siglo pasado. Por un lado, la de ignorar el tema y seguir con la ilusión de pensar un aparato filmico puro; clasicismo cuyo tótem y regla consistió en considerar el cine en su tecnología, lenguaje y sistema de signos, como buscando un sistema de pensamiento específico de la máquina cine como único lugar posible para pensar el audiovisual, con el precepto de la puesta en escena como su mayor especificidad, siempre bajo la prescindencia de los otros medios audiovisuales. Todo un dislate, como señalamos. Por otro, la de reivindicar como fundamental el trabajo con la imagen electrónica, como una ampliación de la obra filmica de Kramer; práctica que encontramos también en una serie de activos realizadores y pensadores provenientes del campo del cine, los cuales fueron incorporando una praxis con otros medios y sus combinatorias. Pensar aquellos dispositivos en su especificidad los llevaba a considerar posibles combinatorias entre las máquinas audiovisuales, antes de su definitiva pasteurización digital, ocurrida en este tercer milenio.

Considerar estas cuestiones sobre las variables tecnológicas, significativas en el trabajo de Kramer, podría incluir el contexto francés, por ser donde su obra obtuvo legitimidad y reconocimiento, al volverse su país de adopción como resultado del nomadismo, personal y virtual fuera de los Estados Unidos, por América Latina, Asia y Europa. Pero fue en Francia donde precisamente se desarrolló un pensamiento sobre el cine que resulta interesante revisar, como parte de un contexto en el que Kramer, a la vez, encuentra cobijo y deja una impronta. Recordemos que tras las incursiones en el festival de Cannes, con *The Edge* en 1968, *Ice* en 1970 y *Milestones* en 1975, Kramer con-

tinuó su carrera con una serie de obras producidas en Francia que lo convirtieron en un verdadero referente del campo audiovisual.

Imagen electrónica: televisión y video

Hoy vemos en tiempo real gracias a nuestra capacidad de interpretar mentalmente las imágenes y a nuestra capacidad para fabricarlas intelectual, práctica o técnicamente. El bloque de imágenes es esta enorme nebulosa filosófica que se levanta delante de nosotros.

Ningún filósofo ha penetrado verdaderamente en esta nube de imágenes. Cada uno trata un aspecto determinado. Algunos, como Barthes, la fotografía; otros, el cine, como Deleuze; otros, la infografía; otros, el dibujo. Creo que es un error.

Es preciso agrupar estas imágenes e intentar ver lo que tienen en común.²

Paul Virilio

André Bazin, Gilles Deleuze, Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry, Serge Daney, entre otros, instauraron un frente virtuoso, donde el cine es el exclusivo lugar de deseo y pensamiento. A lo largo del tiempo, esta postura fue conviviendo con otra serie de pensadores, quienes, desde René Barjavel a Raymond Bellour, Anne-Marie Duguet, Jean-Paul Fargier o Philippe Dubois, plantearon en su obra crítica y académica cuestiones primordiales considerando las otras tecnologías audiovisuales, entre ellas el video, la TV y la imagen informática. Quizás como parte de este debate es relevante la figura de Daney, quien entre ambas corrientes ocupó un importante lugar en la difusión inicial de la obra de Kramer en Francia.³

Fue a fines de los años 70, durante la semana de *Cahiers du Cinéma* en el cine Action République, cuando presenciamos deslumbrados las películas de Kramer. Luego llegaría su obra en video, cuya combinación con el cine propondría un espacio diverso a la creación audiovisual, como parte de un trayecto

² Citado en José Ramón Pérez Ornia, *El arte del video*, 1991.

³ Ver Serge Daney, "L'aquarium (Milestones)", 1976.



vinculado a la historia del cine y el video independientes. El magnetoscopio, que existía desde 1956 como una máquina voluminosa dentro del espacio de los canales y las productoras de televisión, se había convertido en un pequeño complejo móvil, el *portapack*, que resumía la cámara, el grabador y el reproductor.

La figura del músico y artista coreano Nam June Paik fue vital entonces, por ser uno de los primeros que experimentó con esas esencias de la tecnología televisiva: la señal de video y la imagen electrónica, como materialidad y superficie de trabajo. Junto con un grupo de innovadores artistas, Paik recuperó la historia ausente de más de 35 años de posibilidades de manipulación innovadora con el soporte televisión. Esa historia mítica del video, que muchos sitúan como formando parte del arte contemporáneo, se relaciona de múltiples formas con el cine. Esto es, una variable tecnológica que abriría nuevos campos a numerosos directores de cine. Dos obras tempranas notables en ese campo son *We can't go home again*, de Nicholas Ray, y *Ici et ailleurs*, de Jean-Luc Godard, ambas de 1976.

Cahiers du Cinéma, una publicación que en su momento fue todo un referente, consideró esta cuestión con variables muy contradictorias según las épocas y las personas que conformaban la revista. Parte de esta historia son los textos y las secciones de Jean-Paul Fargier dedicados al video, tanto como el antológico número "Où va la vidéo?"⁴, edición de referencia, y el número 48 de la revista *Communications*,⁵ que analizaban en profundidad la presencia y la especificidad del video en el campo de las artes audiovisuales. Estos directores, como ocurriría con Peter Greenaway, Abbas Kiarostami o Leonardo Favio, iban a confluir en el video, pero como parte de una búsqueda expresiva fuertemente vinculada al cine. Asimismo, recordemos que los Cahiers se presentan en sus inicios en los años

cincuenta como *Revista mensual del Cine y del Telefilm*.⁶ El interés de esta publicación por la televisión y luego por el video ocuparía un lugar marginal y se iría diluyendo a lo largo del tiempo, para tomar sólo recientemente un nuevo impulso, particularmente en su edición española.

II. Ideas, soportes, dispositivos

Para mí el video es cine. Hay que distinguir entre el cine y el medio, de la misma manera que distinguimos entre música e instrumentos.

Existe la música y existen los instrumentos como el piano, el oboe, la flauta y, sin embargo, ninguno de ellos es la música. Con el cine ocurre lo mismo.

Existe el cine y existen diferentes medios a través de los cuales se puede practicar el cine: el film, el video, el ordenador y la holografía. El cine es el arte de organizar una serie de hechos audiovisuales en el tiempo. Y eso se puede hacer con film, con video o con ordenador.

*Tan sólo cambia la superficie sobre la que fluye ese torrente de imágenes o la pantalla en la que se visualizan las imágenes. No existen, por lo tanto, desde este punto de vista, diferencias entre cine y video. Creo que casi todo lo que se hace con el video se puede hacer con el cine. Puede que cueste mucho más dinero y más tiempo hacerlo en cine que en video pero, en último término, también se puede hacer. El problema no se debe plantear, por ello, en términos de exclusividad de uno u otro medio. El cine se expande en el video.*⁷

Gene Youngblood

La diversidad del concepto de cine expandido, formulado a fines de los años 60, buscaba ampliar el campo, el concepto y la creación en la operatoria del cine con otras tecnologías, entre las cuales figuraba la electrónica, y ya tempranamente la informática. A lo largo de su carrera, Kramer operó con diversos aparatos: *The Edge* (1967) fue filmada en 35 mm blanco y

⁴ Compilado por Jean-Paul Fargier, *Où va la vidéo?*, Cahiers du cinéma Hors Serie, N° 14, 1986.

⁵ Sus directores fueron Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet.

⁶ *Cahiers du Cinema*, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma.

⁷ Citado en José Ramón Pérez Ornia, *op. cit.*

negro, nada menos que con una cámara Mitchell BNC, un verdadero acorazado vinculado a la producción hollywoodense; *Punto de Partida* (1993) fue rodada con una versión mejorada de la cámara Aaton 35/8.

Kramer también se sirvió de todos los formatos profesionales de video del momento, analógicos y digitales –incluso de materiales considerados poco aptos para *broadcasting*, como sucedía con el VHS y el Hi 8–, con los que produjo obras eminentes entre las cuales se hallan *X Country* (1987), *Dear Doc* (1980), *Berlín 10/90* (1991) y *Hi, Steve I, II, III* (1991).⁸ Por ese entonces, para nominar a estas tecnologías se usaba la expresión francesa *vidéo légère*.⁹

*Es verdad que el video no posee las cualidades del cine. No tiene el poder de sumergir al espectador en un éxtasis frente a lo real. Pero al mismo tiempo esta situación cambia. Recientemente en la Femis presenté realizaciones de Viola y de Vasulka y los estudiantes se hacían los entendidos. Ellos no comprenden, o no se quieren enterar, que algún día el cine en soporte filmico será hecho solamente por una decena de personas. Existirá solamente un laboratorio en el mundo entero y únicamente servirá para hacer monumentos. Ya hoy la mitad del cine se hace en la televisión.*¹⁰

Jean-Paul Fargier

La utilización de equipos portátiles es una variable elegida por Kramer desde lugares significativos. Recordemos que conocía el cine experimental y de autor, el video arte, a partir de su incesante paso como espectador por las salas de New York, particularmente

la Filmmaker's Cinematheque de la calle 41, en Manhattan. Además, fue el mítico Jonas Mekas, fundador de los *Anthology Film Archives*, quien impulsó de manera personal la llegada y la programación de los primeros largometrajes de Kramer en Europa.¹¹

Esta elección del equipamiento señala en su obra cuestiones ideológicas vinculadas a los dispositivos que complementaban al cine de 35 mm. Fue en esos años que otros directores de cine produjeron en video algunas obras memorables, como pioneros en el asunto de procesar y de combinar imágenes electrónicamente. Algunas obras destacables que resultaron de procesos híbridos son *Nick's Movie/Lightning over Water* (1979), de Wim Wenders,¹² y *El misterio de Oberwald* (1980), de Michelangelo Antonioni,¹³ ambas fusiones creativas entre la imagen electrónica y el video. La experiencia de Antonioni estuvo vinculada a la RAI, y su finalización resultó en uno de los primeros *transfers* de video a filmico, resultando muy evidentes las líneas del barrido de la textura electrónica que se observó en su estreno en las salas de cine.¹⁴

*La historia del cine es el registro de nuestra separación melancólica de lo que es más esencial.*¹⁵

Robert Kramer

En este contexto, la obra de Robert Kramer forma parte de una historia no totalmente escrita sobre la creación electrónica, considerando la realización de una puesta en escena vinculada con la tecnología del video. Su relación con los aparatos audiovisuales se

⁸ Parte de la serie *Vidéolettres*, Robert Kramer/ Stephen Dwoskin, Francia/ Inglaterra, 1991.

⁹ En 1979 el Instituto Nacional del Audiovisual (INA) publicó en París un recordado manual de uso: *La Guide Pratique de la Vidéo Légère*.

¹⁰ En Jorge La Ferla (comp.), *Videocadernos I*, 1991.

¹¹ Ver detalles en Roberto Turigliato, "Punti di Partenza. Conversazioni con Rober Kramner di Bernard Eisenschitz", 1997.

¹² Una crónica sobre los últimos tiempos de Nicholas Ray propone una supuesta ficción filmica y la autorreferencialidad de un proceso documental hecho en soporte video. Mezcla de géneros y de soportes, de documental/ ficción donde la ingenua posición de Wenders en cuadro contrasta con su simultánea y fallida incursión en Hollywood, producido por Francis Ford Coppola.

¹³ Adaptación de la obra de Jean Cocteau, *El águila de dos cabezas* (1946), registrada con varias cámaras de TV en formato profesional de video de cinta abierta.

¹⁴ Antonioni continuaba la experiencia de *El desierto rojo* (1964), su primera película a color, en la que pintó los decorados buscando una textura dramática en los escenarios. Pero esta vez las variables cromáticas eran resultado de la manipulación electrónica de la señal de video. Antonioni haría una efusiva reivindicación cuando la película fue estrenada en el Festival de Cine de Venecia de 1980. En ese mismo evento se realizó una de las primeras proyecciones públicas del largometraje *Guns* (1980), de Kramer.

¹⁵ Citado en Roberto Turigliato, *op. cit.*



plantea a partir de una compleja praxis, en gran parte aplicada en la situación del rodaje, siendo el mismo Kramer quien oficia de camarógrafo. En varios de sus largometrajes la construcción del espacio y el recorte de la acción forman parte de una problemática específica vinculada a variables que en su momento había experimentado la TV. Desde sus primeros films, Kramer sentaría las bases para estrategias fundamentadas en el plano secuencia, eludiendo el consabido esquema de plano y contraplano. El director pone en acción/ficción un cine en apariencia militante, que aporta opciones alternativas ante concepciones dogmáticas sobre el *diktat* de lo que para la época debía ser un cierto cine político.

La dimensión irónica de poner en escena lo documental en *Ice* y en *Milestones* supone una sofisticada estrategia en el manejo de la cámara al hombro y del plano secuencia, aunque simulando naturalidad y espontaneidad. Un efecto logrado a partir de la escritura sistemática en la aplicación de una idea a la construcción de los guiones, del trabajo con los actores y del registro de sus cuerpos para una situación de rodaje que situaba estas instancias más cerca de un cine como el de John Cassavetes que de uno político y dogmático. Vinculamos las escenas colectivas de *Rostros* (1968) y de *Una mujer bajo influencia* (1974) a las películas americanas de Kramer, donde lo militante se inscribía en sólidas estrategias que hibridaban la ficción con lo documental.

Su cine proponía cuestiones más profundas, que hacían a un gran relato sobre las relaciones humanas, ligadas a cuestiones ideológicas cuyo trasfondo, y crítica, podemos interpretar como un autorretrato a lo largo de toda su obra. Cuestiones relacionadas con los colectivos de actores/militantes/amigos resueltas en escenas donde el mismo Kramer se ubica en cuadro. Así es como la obra nos ofrece un documental sobre su cuerpo, que a lo largo del tiempo ocupa roles clave. Fueron dos décadas de rodajes sobre sí mismo, desde el personaje paranoico de *Ice* al metarreflexivo de *Berlín 10/90*, como formas de implicarse

en su propia obra. Maniobras tenaces, que articulan una puesta en escena de ideas inscriptas en el desarrollo de complejos rodajes con la presencia de Kramer, delante y detrás de cámara, siendo la opción del plano secuencia la marca central, a partir de un manejo del espacio y el tiempo continuos.

La TV había ejercido una fuerte influencia en las estrategias de uso de varias cámaras en simultáneo para el registro de escenas sin interrupción con sonido directo. Un ejemplo notable de esta sistemática televisiva trasladada al cine lo constituyen varios films de Sidney Lumet. Particularmente *12 hombres en pugna* (1957) y *Tarde de perros* (1975), los cuales estaban estructurados para un tiempo del relato cuyo presente de la acción simula el registro en directo, a partir del manejo virtuoso de una única cámara de cine. La sistemática de la puesta en cuadro se establece por los dinámicos planos largos y una cámara fuera del trípode, algo difícil de lograr en la situación de rodaje habitual debido al tiempo que transcurre entre la finalización de una toma y el inicio de otra. Esto lo reivindicaría el célebre manifiesto del *Dogma 95*, al propiciar el uso del video digital de pequeño porte para saldar las situaciones de rodaje colectivo. *La celebración* (1998), de Thomas Vinterberg, se presentó como un ejemplo interesante, aunque Kramer ya había sentado precedentes en su última etapa americana, cuando definía estrategias similares para propuestas de rodaje que se alejaban de la manipulación de la toma corta y las escenas fragmentadas. Aquella tradición más plástica, y densa, de composición en el plano secuencia –propia de Miklos Jancsó, Michelangelo Antonioni y Theo Anghelopoulos– era reformulada por Kramer con planos secuencias muy frenéticos, alejados del virtuosismo y la prolijidad del carro del *travelling* y del *steadycam*. Una estrategia de rodaje híbrida producto de la mezcla ambigua entre documental y ficción, muy compleja de lograr.

En Kramer, la concepción del sonido siempre implicaba una opción centrada en una captura en vivo, esencial para lograr ese efecto documental. Si bien

el aparato de rodaje seguía estando desprovisto de sonido, se adosaba un sistema externo de captura sonora. Para el caso de *Route One* (1989) Kramer resolvió significativamente la cuestión mediante la combinatoria de ambos aparatos a partir de un *time code* –dispositivo patentado por Aaton– entre la cámara y el grabador de sonido Nagra. *Modus operandi* de una instancia de captura en la que Kramer, además de filmar, interviene con su voz en la instancia del rodaje; estrategia que alcanzaría su límite expresivo con *Berlín 10/90*.

III. French transfers

*...il film e il video sono due cose diverse. Il video non ha alcun senso dell'analisi, della precisione, del fotogramma. È una cosa in sé, elettricità, flusso. Vale la pena lavorare un po' in video, perché diventa abbastanza chiaro quanto il cinema sia meccanico, quanto sia legato alle idee del XIX secolo.*¹⁶

Robert Kramer

*El cine es arte. La televisión es cultura. Digamos que hay más o menos la misma diferencia que entre la filosofía y la ciencia. La ciencia es el video, la filosofía es el cine. El cine tiene una vida casi humana, alrededor de cien años. Era necesario que tuviera hijos, y esos hijos son la televisión, desde un punto de vista político y cultural, y el video, desde un punto de vista técnico y estético. Los hijos no han querido mucho a su padre o a su madre, que es el cine.*¹⁷

Jean-Luc Godard

El virtuosismo tecnológico en la expresión de los primeros films de Kramer se separó de la narrativa

clásica, marcando un territorio que combina el documental y la ficción. Estas variaciones se diversificaron aún más cuando residió en Europa y emprendió otro tipo de producciones, en conflicto con la idea de largometraje e incorporando un conjunto distinto de técnicas. Este cruce cultural fue añadiendo en sus rodajes la combinación del cine con los soportes videográficos, primero, y con los digitales desde los cuales Kramer logra imprimir otras variables en su discurso, luego. A lo largo de esas décadas, las posibilidades y los valores de las contaminaciones fueron rápidamente incorporados por el realizador en soluciones creativas que surgían de los entrecruzamientos entre el cine, el video y el digital.

En este ámbito, la figura empresarial y científica de Jean-Pierre Beauviala,¹⁸ fundador de la empresa Aaton,¹⁹ es un referente significativo en la historia de la concepción y la fabricación de máquinas audiovisuales. A finales de los años 70 un dispositivo marca Aaton ya ofrecía para la contingencia del registro en video un aparato que homologaba una marca digital con el paso de los fotogramas fílmicos en concordancia con el registro de sonido directo con un grabador Nagra. Es decir, ya era posible una total sincronía entre el fotograma de la película y el *assist* de la imagen video con el registro del sonido directo. Este recurso rápidamente permitió editar en video las grabaciones de lo filmado en total correspondencia con el negativo de la película, lo que volvía más interesante la limitada, y patética, función del *video assist* como verificador de cuadro, o para ver en video la toma recién terminada.

Ese dispositivo se limitaba a ofrecer un control en directo desde un monitor de la imagen de la cá-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Citado en José Ramón Pérez Ornia, *op. cit.*

¹⁸ Beauviala continuaría el círculo de los Lumière, empresarios e inventores, desde Grenoble, una ciudad muy cercana a Lyon. De una manera brillante y poco mercantilista antepuso siempre el gusto por los medios antes que el negocio a ultranza; error o virtud, muy lejano al de las grandes corporaciones norteamericanas y japonesas. Beauviala fue fiel representante de una actitud diversa que Steve Jobs, el empresario inventor de Apple, intentó en vano mantener para una última generación de fabricantes de tecnología de procesamiento de datos que se pretendió no corporativa. A cargo de jóvenes pensantes e implicados en la evolución del lenguaje y las artes audiovisuales más allá de los parámetros del mercado y las finanzas. Una especie en extinción en este proceso de pseudo globalización y monopolización extrema de todo el proceso de fabricación de tecnologías y servicios, dominado por la ideología de empresas como Microsoft y Facebook.

¹⁹ www.aaton.com/about/history.php



mara de cine, con la grabación simultánea en video del material que estaba siendo rodado, pero sin ninguna correspondencia con los fotogramas. Beauviala, una rareza en el medio, viene ofreciendo un discurso teórico para pensar estas cuestiones del registro y la posproducción audiovisual. Textos que comentan los argumentos científicos que están en el origen de la concepción de toda máquina audiovisual. Varios de esos escritos han sido transcritos²⁰ y ofrecen un rigor de referencia, pues unen el pensamiento tecnológico con una praxis del cine y video en sus variadas posibilidades. Fueron pocos los realizadores que utilizaron estos aparatos sofisticados en forma creativa. Jean-Luc Godard y Robert Kramer figuran en esa lista al aplicar en su obra un discurso conceptual sobre logros expresivos a partir de concebir variables en el uso de máquinas resultantes de sofisticados textos científicos. Aaton se destacó en el mercado con la aparición de las cámaras ultralivianas 16 mm y súper 16 mm, así como con la creación del *time code* que permitía conciliar la grabación del sonido directo.

Una revolución en el rodaje está en la esencia de la propuesta de *Route One*. Luego vendría la creación de la cámara 35/8 utilizada en la filmación de *Prénom Carmen* (1983), de Jean-Luc Godard, producto relacionado con el notable diálogo socrático sobre el tema entre Beauviala y Godard.²¹ El uso de estos dispositivos *made in France* es parte de la clave de decisiones que hacen a la puesta en escena de *Route One USA*, que también se explicita en las crónicas sobre temas tecnológicos en *Cahiers du Cinéma*.²² Una parte de la base conceptual y operativa de este film antológico está determinada por el uso innovador del dispositivo Aaton. El rodaje dinámico, gracias a un equipo de registro liviano provisto de un equipo de sonido adosado a la cámara que generaba un *time code* digital, volvió innecesario el uso de la mítica claqueta.

En la práctica esta simulación del directo video-gráfico era lograda en cine con el valor agregado de la posproducción en video, que ofrecía una fiel sincronía entre la imagen de la película y el sonido magnético. Este *transfer* al video implicaba en la posproducción otra forma de trabajo, para satisfacer otro hábito de Kramer al frente de extensos tiempos de montaje. Ver rápidamente los *rushes* en video VHS permitía, además, encarar un proceso itinerante de montaje, que ya no requería asistir a una productora de video u operar con una moviola. Es decir, evitaba en la etapa de montaje la asistencia a lugares con equipos de posproducción pesados, fueran filmicos, electrónicos o digitales.

Para el caso de *Route One* esta posibilidad brindaba por el video fue fundamental, considerando la inmensa cantidad de material rodado y la posibilidad de visionarlo y de estudiarlo de manera individual. El film supuso una instancia más compleja que la etapa anterior, de *Ice* a *Milestones*, pues esa nueva posibilidad técnica afirmaba una nueva instancia, como fue el ingreso del personaje ficcional de Doc, a cargo del actor Paul Mclsaac. Un personaje y su cuerpo en cuadro como disparador de ficciones en ámbitos reales; un recurso que dialogaba en rodaje con un segundo personaje, el mismo Kramer, cuya enunciación se desdoblaba mediante el manejo de la cámara y de su voz en directo.

Kramer se inscribía en el rodaje a partir del encuadre y de los diálogos que mantenía en directo con Doc. Aquí el rol de Mclsaac fue central mediante sus incursiones en situaciones reales, pues reconsideraba las mismas categorías de locación/ espacio filmico. La posibilidad del sonido directo incluía las intervenciones del propio Kramer, que interpelaba desde cámara al actor o a los protagonistas de la vida real, ya fuera discurriendo en monólogos (¿interiores?) o

²⁰ Ver "Genesis of a Camera: Jean-Pierre Beauviala and Jean-Luc Godard", en *Camera Obscura*, Vol. 5, No. 13/14, Primavera-Verano 1985. Disponible en <http://cinemagodardcinema.wordpress.com/interviews/genesis-of-a-camera-jean-pierre-beauviala-and-jean-luc-godard/> [15 de abril de 2010].

²¹ *Ibidem*.

²² "Technique d'un tournage: le marquage du temps", en *Cahiers du Cinéma*, N° 426, diciembre 1989.

haciendo preguntas. Esto, que en video resultaba un recurso casi de base, en cine inauguraba una dimensión dialógica inédita aplicada al rodaje que Kramer utilizó con originalidad y maestría, estableciendo una relación de enunciación en el intercambio y la complicidad con el actor, los protagonistas de "la vida real" y el propio Kramer, que marcaba el encuadre, los movimientos de cámara e intervenía con su voz.

Recordemos la función específica que ofrecen muchas cámaras de video, que permiten realizar, por medio de un pequeño micrófono incorporado a la cámara, una locución en vivo del camarógrafo. Esta función es reinterpretada por Kramer pero desde el dispositivo filmico, que es básicamente mudo, por medio de un uso que marca la narrativa de todo el film. Algo bien diverso a lo que puede ser una voz en *off* colocada en posproducción. En este sentido, *Route One* adelantó ciertos recursos que luego serían la esencia conceptual de *Berlin 10/90* (1991).

Punto de partida (1993) continuó la crónica de Kramer sobre Vietnam, iniciada 35 años antes. Ese hecho crucial de la política internacional y de la vida pública de Estados Unidos planteaba el desafío de ser interpretado desde otras lecturas, finalizada la guerra revolucionaria, cuando ya a inicios de los años 90 el Partido Comunista vietnamita continuaba la larga marcha del pragmatismo chino. La victoria militar resultó en un sistema económico muy alejado de la revolución cultural y de un sistema marxista, y ya estaba instalada en el país una economía de mercado. Kramer no sólo tomaría cuenta de este estado de situación sino que realizaría un balance crítico de las ideas del pasado, de los viejos ideales del Vietcong bajo la figura de Ho Chi Minh, confrontándolas con el presente del rodaje.

Para este discurso el dispositivo de registro fue la Aaton 35/8, el referido modelo mejorado de la cámara pensada para el rodaje de *Prénom Carmen*. Una máquina versátil y liviana, que cargaba un chasis de pietaje más amplio que la original. *Punto de Partida* plantea el desafío de leer la complejidad de una na-

ción y un modelo utópico de sociedad producto de las energías y creencias de jóvenes idealistas. Una realidad bien diversa a la imaginada por Kramer en su época militante, cuando aún estaba lejana la caída del muro de Berlín, y que el presente contrasta con un pragmatismo que no responde a los ideales del pasado. En este caso era clara la disyuntiva sobre las maneras de concebir la visión de Vietnam. El sentido común solía ofrecer una visión dogmática y nostálgica de la pequeña nación de campesinos vencedora de sus guerras contra el imperialismo francés y americano frente a un presente donde la economía de mercado había hecho crecer la industria y la economía a tasas chinas. Para Kramer esto se convierte en un repaso por la historia, donde incluye un relato sobre sus propias creencias a lo largo del tiempo. Una revisión cuya escritura audiovisual plantea una dialéctica que se inscribe en la combinatoria de un cine 35 mm mixturado con el video.

En los inicios de los años 90, la calidad de los *transfers* de video a cine era aceptable y el video ya podía presentarse como una simulación de lo filmico. Sin embargo, Kramer trabajó su reportaje en la cárcel a la militante Linda Evans con las características del formato de baja definición, con lo cual inscribió en su paso al cine la textura rota de un rostro hablando directo a cámara desde su cautiverio. La referencia al pasado idealista es reconsiderada a partir del análisis de un contexto presente marcado por la prisión, personal y coyuntural, de un cuerpo y sus ideales obtenidos en una celda. Una dialéctica que se formula entre imágenes, y que proviene de la mezcla de la imagen video obtenida en malas condiciones de luz, que se confronta con las imágenes filmicas en color de su nuevo periplo por Vietnam.

Con su portátil 35 mm, Kramer va eligiendo y presenta personajes donde se focaliza el nexo para visitar situaciones del pasado en esas locaciones. Así, las primeras secuencias con el traductor literario y su antiguo cámara son elocuentes, en base a reconsiderar un tránsito donde la entrevista en directo



es la forma de interpelar por la que opta Kramer. El énfasis está puesto en esos dispositivos que permiten a la humanidad recordar, según una cita inicial de la película que hace referencia a Chris Marker.²³ En otra escena, Kramer recupera las viejas cámaras 16 mm usadas en *Ice*, su film de 1970 en Vietnam, que ya están en desuso y en mal estado, y cuya recuperación es equivalente a las preferencias del traductor cuando elige a *Don Quijote de la Mancha* como su texto preferido. Testimonios de la memoria histórica aplicada al contexto de un presente complejo, donde los ideales de un comunismo puro han pasado a un segundo plano. Esto plantea un proceso de revisión de las utopías, puestas en escena por la literatura y el documental, pero reformuladas desde el cine y el video, cuya crítica incluye las propias ideas del pasado de Kramer y su entorno.

Estas alegorías, sin embargo, evitan la cita. Frente a la acuciante moda del uso del *found footage*, la película prácticamente no recurre a las fuertes imágenes de *People's War*. En cambio, apela numerosas veces a breves didascalias que comentan de manera certera, pero menos obvia, el presente a partir de esos vestigios del pasado. Por ejemplo, es antológica la secuencia que inicia en el memorial de Ho Chi Minh. El plano de la vitrina, con los escasos atuendos y efectos personales del gran líder, se continúa con la figura de la hija de Kramer, Keja Ho, desde la filmación de su nacimiento, tal como si fuese una escena de *Milestones*, hasta detalles de sus fotografías, en una de las cuales se muestra el rostro desfigurado por el sello de los Estados Unidos en su pasaporte. Este recorrido termina con la secuencia de planos cortos de las sandalias que los artesanos confeccionan con la cubierta de neumáticos, las mismas que utilizaba Ho Chi Minh. Una secuencia de montaje virtuosa que propone una revisión de la historia. Las figuras legendarias de Ho Chi Minh y Linda Evans se asocian y confrontan con los recuerdos y la propia historia de Kramer. Una confluencia de ideas, recuerdos y vivencias personales a lo largo del tiempo, puestas en una permanente

confrontación. Parte de esta investigación de la historia se manifiesta en digresiones intertextuales, que rompen las clásicas relaciones espaciotemporales de la elipsis clásica, reformulando a su vez las relaciones pasado/presente, a menudo en la confluencia del cine con el video.

Esta sistemática se profundiza y alcanza mayor precisión en las producciones realizadas por Kramer con soportes de video no profesionales. Una saga virtuosa conformada por *X-Country*, *Dear Doc*, *Hi Steve* –las videocartas a Steve Dwoskin– y *Berlin 10/90* configuran un corpus de referencia, aunque aún poco conocido. Todos materiales realizados en Hi 8 y en VHS, en las que el video ofrece significativas opciones de escritura que exceden, y complementan, el dispositivo del cine. Esta prótesis del ojo, y la mano, es la máquina que ofrece variables a la escritura del pensamiento de Kramer. La provocativa frase "siempre estás mirando" que lanza Paul McIsaac a Kramer durante el rodaje de *Route One* es un hábito de inscripción insustituible, que se traslada del cine al video. Por esto consideramos *X-Country* como una película fascinante.

La apuesta ideológica se produce por el valor y el contraste que se establece entre acontecimientos banales, aunque significativos. Se trata del registro de la ceremonia de casamiento de una descendiente del presidente James Monroe, que tiene lugar en la casa histórica que fuera morada de aquél. Amiga personal de Kramer, ella se casa con un activista originario de América Latina. El presente de la crónica del casamiento, bajo la forma del video social que se encarga de cubrir estos eventos, es parodiado en su esencia de género y funciones. La casa del antepasado, mentor de la doctrina que lleva su nombre y que buscó el control de América Latina como territorio aledaño, es el espacio donde un sucesor decide contraer matrimonio con un revolucionario latinoamericano. Editado en cámara, la cronología de la ceremonia, desde la llegada de los visitantes hasta la fiesta final, devela los matices del contraste político de los participantes

insertos en tamaño locación histórica. A partir de esta secuencia de hechos, Kramer sigue con su búsqueda personal por medio de sus pares frente a cámara.

Un capítulo aparte merece la obsesiva seguidilla de ritos performativos llevada a cabo por su mujer Erika y su hija Keja Ho. El rol de Mclsaac como personaje/sonidista es un anuncio, un ensayo disparador de la propuesta de ambos para *Route One USA* en todos sus niveles significativos para una nueva lectura de los Estados Unidos, insertada en sus propios recorridos de vida. Podemos situar *X-Country* como un preludio de *Route One* y a *Dear Doc* como su *post-criptum*, ambos realizados en formatos de video no profesional. La apariencia de un recuerdo nostálgico sobre el rodaje maratónico del largometraje expresa, en verdad, una visión más profunda desde el nuevo contexto de Kramer en París, desde su nueva casa, el entorno de su mujer y su hija, alejado de su otra familia y su otra casa, su amigo Paul Mclsaac y los Estados Unidos, comparando ambos espacios y tiempos simbólicos. Estos niveles de autorreferencialidad ponen en la escena retratos del autor que ofrecen complejas variables a la obsesiva inquisitoria sobre su propio ser.

Para el caso de *Dear Doc*, esta tarea se concentra de manera magistral en las escenas en el estudio de sonido en las que Barre Philips compone la música con Michel Petrucciani. Kramer pone en escena el acto de componer la partitura de *Route One* como un ejercicio de improvisación musical, de donde surge una nueva lectura de las imágenes a partir de su montaje, de la escritura del sonido y del propio video. Podríamos denominar a *Dear Doc* guión de *Route One USA*, parafraseando la serie de Godard sobre sus propias películas, aunque desde la perspectiva de Kramer. Una propuesta para construir una revisión en video de algo que expande la idea de guión, pero a

posteriori de la finalización del film. O, en todo caso, otro concepto de escritura hipertextual del proceso de la película *Route One* producido desde instancias anteriores, el mismo *preview* de *X-Country*, y posteriores, desde *Dear Doc*.

Este proceso de escritura "sobre" una película implica una revisión más compleja de *Route One*, pues plantea una lectura no lineal en la construcción de un nuevo texto, en este caso electrónico, sobre su película, en algo que se constituye como un ensayo audiovisual sobre los procesos de pensamiento propios de los usos de la imagen en movimiento. Un género, por cierto, poco cultivado por los directores de cine: el de la reflexión sobre su propia obra, el uso inteligente del video que excede cualquier utilización banal, por medio del cual se inscriben una serie de pensamientos sobre el cine. La serie de videocartas que el autor intercambia con Stephen Dwoskin es también ejemplar, una forma de escritura de algo que toca una serie de convenciones de lo que se denomina autorretrato²⁴ y que por momentos continúa esa vertiente en la que el video piensa cuestiones sobre el cine.²⁵

De todos los trabajos realizados por Kramer, consideramos de particular trascendencia *Berlin 10/90*. La idea original de Philippe Grandrieux²⁶ para el canal televisivo La Sept proponía el uso del directo con base en la operación del switcher y el uso de cámaras simultáneas. La propuesta reivindicaría luego lo específico televisivo pero mediante el video, a partir de trabajar con la captura simultánea de la imagen y el sonido. Cabe destacar que desde la aparición de la videograbación, a mediados de los años cincuenta, la televisión se sirve cada vez menos del directo. Nam June Paik fue uno de los pocos que llevó adelante algunas experiencias realizadas y transmitidas simultáneamente vía satélite.²⁷

²³ "Me pregunto cómo la gente puede recordar las cosas que no filma, no fotografía, no graba. ¿Cómo se las arregla la Humanidad para recordar?", cita de Chris Marker transcrita en el inicio de *Punto de partida*.

²⁴ Raymond Bellour, "Autorretratos", en *Entre imágenes. Foto, Cine, Video*, 2009.

²⁵ Philippe Dubois, "El video piensa lo que el cine crea", en *Cine, Video, Godard*, 2001.

²⁶ "Vers l'Est", entrevista de Cyril Béghin a Philippe Grandrieux en Dominique Bax, Cyril Béghin y Keja Ho Kramer (comps.): *Robert Kramer. Monographie*, 2006.

²⁷ *Good Morning Mister Orwell*, Francia/USA, 1983/84; *Wrap around the World*, Brasil/Corea/USA, 1988; *Bye Bye Kipling*, USA, 1986.



Frente al rechazo del canal televisivo por el vivo y el directo propuesto por Grandrieux, la idea de la serie fue mantener la captura en directo, pero realizada con una sola cámara, sin cortes, sin posibilidad de posproducción, pero sin ser emitida en ese momento como era la propuesta original. Así es como Kramer pudo concentrar, en estas aparentes limitaciones, toda una serie de preocupaciones que logró poner en escena bajo las normas de esta saga televisiva. Grabación de una hora sin cortes, que una vez acabada implicaba un programa terminado. La aparente limitación del plano secuencia fue para Kramer la cláusula que potenció la problemática del autorretrato a partir de las relaciones establecidas entre la cámara y el camarógrafo (él mismo), su personaje en cuadro y la locación. La presencia de su cuerpo se basó en el doble juego del registro de su físico y de las marcas de su enunciación cuando permanecía detrás de cámara, cuya cadencia era marcada por su propia voz, en directo.

Como es habitual en Kramer, la visión de la historia se imbricaba con su propia historia, de allí la tensión entre la supuesta locación del programa, la ciudad de Berlín, y su virtualidad a partir de la construcción de un espacio fuera de campo, dado que era en el interior del apartamento que un televisor en circuito cerrado permitía el recurso a imágenes insertadas en vivo. El hilo conductor era su voz, hablando todo el tiempo. Elementos que Kramer venía poniendo en juego en toda su obra fueron aquí desplegados de manera intensa y concentrada.²⁸ Ha sido significativa la falta de difusión que ha tenido este video; algo que recuerda algunas aventuras que se llevaron a cabo en los canales públicos franceses antecesores de Arte.²⁹ Esta pro-

puesta fue estructurada en un único espacio diegético compuesto por diversas capas de memoria referidas por las imágenes del apartamento, de archivo y del propio cuerpo de Kramer. Ya fue cuestión, en este punto, de referirse a toda una historia, la propia y de la familia, particularmente del padre. Kramer realizó un balance de su vida inserta en la historia del siglo XX. Una voz hablando durante una hora, una persona sola llevando a cabo toda la realización. Sólo el video era, en ese momento, el soporte único y posible para concretizar la propuesta de Grandrieux.

Definitivamente, Kramer ya no necesitaba de la ficción, ni de personajes, para poner/se en escena un pensamiento sobre la economía, las relaciones humanas y las ideologías, como parte de su propio relato histórico y personal. Una forma de autorretrato documental,³⁰ que se presenta como un ensayo en video. El recurso de hablar frente a cámara, auxiliado con un micrófono corbatero, tal cual se lo ve en las cartas a Steve Dwoskin, es una manera de inscripción, que expande sus mencionadas experiencias con el cine y el sonido directo a partir del dispositivo Aaton.

La obra de video de Kramer es inmensa y excede los límites de este escrito. Pero considerando uno de sus últimos trabajos, *Ghosts of Electricity* (1997), episodio que formó parte de la serie *Locarno medio siglo. Reflexiones sobre el porvenir*, Kramer retomó la temática del autorretrato y produjo una serie de registros con su mujer Erika y su hija Keja Ho. Allí relevaba el paso del tiempo de esos cuerpos familiares, tan documentados a lo largo de los años, que se erigieron como testimonio de la reflexión sobre las relaciones de la carne en su deterioro con el paso del tiempo, así como de los valores

²⁸ Esta complejidad de un discurso audiovisual, y profundamente político, no puede dejar de compararse con recientes intentos similares de trabajo con el plano secuencia combinado con tecnologías digitales. Por ejemplo, *Arca Rusa* (2002), de Alexander Sokurov, donde el *steady-cam*, apoyada con varios dolly, supone el registro de la información captada directamente de manera numérica en un disco duro. No se utiliza en ningún momento material virgen. De todas maneras, el discurso se lee como un tanto banal si lo comparamos con algunos trasfondos ideológicos de la lectura de la historia zarista vista en los decadentes tiempos de esta Rusia del tercer milenio, o resulta insostenible frente a la elocuencia y profundidad de Kramer sirviéndose del mismo dispositivo.


²⁹ Tenemos que recordar que la ORTF se crea como un organismo que preveía la investigación y la experimentación con el audiovisual. Pierre Schaeffer formó parte de esta historia. También por lo que fue Jean-Christophe Averty, el único autor artista que revistó como empleado dentro de la estructura de la televisión francesa. Todas estas experiencias terminaron como resultado de decisiones políticas del Estado francés.

³⁰ Raquel Schefer, *El autorretrato en el documental*, 2008.

del entorno de la naturaleza, la energía y la tecnología, en algo que puede presentarse como anuncio de poéticas de lo poshumano o reflexiones sobre la realidad virtual, temas de moda en los tiempos actuales. Sobre esos temas Kramer sienta posición, continuando la reflexión de sus obras anteriores desde un lugar crítico e inteligente, y no con la superficialidad con la que suelen verse tratados estos asuntos en la actualidad, particularmente desde el campo del arte, en sus vinculaciones modernas con la ciencia y la tecnología.

Considerando la estandarización del espectáculo audiovisual y la creación artística contemporánea, la singularidad de la producción independiente se ha visto afectada por su uniformización informática. Un director de cine, un video artista o un documentalista, básicamente manipulan el mismo dispositivo digital de captura y procesamiento de imágenes y sonidos. Más allá de las diversas calidades de las simulaciones, la pérdida del fotograma y el cuadro electrónico viene produciendo una amalgama uniforme de texturas, resoluciones y discursos. Por otra parte, los fervientes seguidores del dogma de un cine político frente a un presente dominado por el espectáculo y la cultura digital aún no han registrado los valores ideológicos del aparato de los dispositivos informáticos, formando parte del discurso de los aparatos ideológicos de un sistema que se ha desprendido de la figura del Estado.

Para algunos virtuosos o revolucionarios, la hibridez audiovisual y la combinatoria de soportes ofrecieron en su momento la posibilidad de inscribir un discurso diverso al del *mainstream* del cine, el video y la televisión. Sin embargo, hoy es relevante la docilidad con la cual ha sido aceptada por todos la incorporación del digital como esencia de la imagen en movimiento. Considerar la vigencia de la figura y la obra de Robert Kramer es un buen reactivo frente un panorama global de profunda decadencia sin respuestas inteligentes al discurso del sistema dominante, considerando los conflictos acuciantes del mundo en esta segunda década del tercer milenio. El desvío de

los usos de los aparatos audiovisuales de base, la hibridez tecnológica, la puesta en escena de obsesiones personales, son algunas de las variables que reivindican el modelo de Kramer, uno de virtuosismo, pasión y claridad ideológica. Una rareza para los tiempos que corren. 

Bibliografía

- BAX, Dominique; BEGHIN, Cyril y KRAMER, Keja Ho (comps.): *Robert Kramer. Monographie*, Theatres au cinema, Bobigny, 2006.
- BELLOUR, Raymond: *Entre imágenes. Foto, Cine, Video*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- BELLOUR, Raymond y Duguet, Anne-Marie (directores): *Communications* N° 48, París, 1988.
- DANEY, Serge: "L'aquarium (Milestones)", en *Cahiers du Cinéma* N° 264, 1976.
- DUBOIS, Philippe: *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.
- FARGIER, Jean-Paul (comp.): "Où va la vidéo?", *Cahiers du Cinéma Hors Serie*, N° 14, 1986.
- LA FERLA, Jorge (comp.): *Videocuadernos I*, Buenos Aires, Universidad del Cine, 1991.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón: *El arte del video*, Barcelona, RTVE- Serbal, 1991.
- SCHEFER, Raquel: *El autorretrato en el documental. Figuras, máquinas, imágenes*, Buenos Aires, Catálogos/ Universidad del Cine, 2008.
- TURIGLIATO, Roberto: "Punti di Partenza. Conversazioni con Robert Kramer di Bernard Eisenschitz", en Turigliato, Roberto: *Robert Kramer*, Torino, Lindau, 1997.