

El efecto Loznitsa

► Escribe Fabio Benavidez

Director Cinematográfico, Universidad del Cine. Profesor titular de Realización I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Director del proyecto de investigación "El *tiempo* como materia en los procesos realizativos del documental. El abordaje de lo real y la configuración de la imagen fílmica", Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, 2009-2010. Como director ha incursionado en el video experimental y el documental.

*Filmar es llevar el cine al mundo,
y transformarlo en cine.*
Jean-Louis Comolli¹

La obra documental del cineasta ruso contemporáneo Sergéi Loznitsa se destaca por la rigurosa y sorprendente apuesta cinematográfica de sus películas. Reclama y provoca un fuerte compromiso en el espectador porque lo ubica en un lugar dinámico mediante el modo en que lo hacen trabajar sus films. Nacido en Bielorrusia (ex Unión Soviética) en 1964, el recorrido de su formación lo ha llevado desde la ingeniería, las matemáticas y la cibernética hacia las artes audiovisuales con su ingreso al VGIK, el legendario Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú.

Loznitsa propone transitar nuevas experiencias en el documental de creación; explora y expande territorios abiertos por autores como Andréi Tarkovski y Aleksandr Sokurov. La posibilidad de experimentar con el tiempo fílmico es casi una necesidad de primer orden en sus películas. Su obra se caracteriza por un profundo poder de observación de lo real y por un sólido trabajo sobre el tiempo fílmico como dimensión estructural, significativa y expresiva, fundante de su arte.

¹ Jorge La Ferla (comp.), *Jean-Louis Comolli. Filmar para ver*, 2002.

¿De dónde parto? ¿Del objeto que quiero expresar?

¿De la sensación? ¿Parto dos veces?

Robert Bresson²

Esta inquietud, expuesta por Robert Bresson en su entrañable *Notas sobre el cinematógrafo*,³ es una preocupación compartida por todos los cineastas a la hora de enfrentar una realización. Y en el caso particular del documental, nos coloca frente al decisivo problema del abordaje de lo real, del mundo histórico. Un realizador, una cámara, una realidad delante y siempre un mismo problema: la mirada, la escritura, el lenguaje audiovisual. Aquí se dirime la problemática de la construcción del significativo filmico, la imagen. Es en el plano donde se juega la inscripción de la mirada. Entre el mundo y mi mirada está el plano, esa zona de combate, de contacto, de materialización, donde lo relacional se juega, como plantea Gilles Deleuze, en un doble movimiento, hacia el interior de los elementos que lo conforman y hacia el todo que cambia con la duración. Es el lugar donde peleamos con lo real, con las ideas, con la mirada, con los modos de hacer para construir ese otro mundo que es el film.

Podríamos decir, entonces, que en el documental la naturaleza de la forma proviene de la naturaleza de la relación entre el tema y la mirada sobre el mismo, precisamente, porque no existe una estructura formal previa, sino que ésta se va gestando en el mismo proceso de realización, en la clase de contacto que se establece entre la realidad y la mirada del realizador, en ese pacto mutante en proceso de creación, recreación, transformación, consolidación, que no se da a priori, sino que surge y se establece en ese contacto.

La mirada se conforma en dicho proceso de relación, de reconocimiento y, por consiguiente, porta la mediación que establece esta mirada con la realidad,

lo profilmico. Al respecto, Loznitsa señala:

Lo más importante es la *sensación de película*, esa sensación que tiene uno por dentro. Para cada película es una sensación propia y nueva. No puedo decir de dónde surge, si desde adentro o a partir del contacto con el mundo exterior. Viajamos muchísimo, y de pronto en un lugar determinado surge esa sensación por la que te das cuenta que con el tiempo se puede hacer forma, de la cual puede surgir una forma.⁴

El cineasta intuye, de esta manera, la posibilidad de comenzar un film, como ocurrió con *Polustanok* (Andén, 2000).

Polustanok (Andén, 2000)

La pequeña sala de espera de una remota estación de ferrocarril está colmada de gente dormida. Supuestamente, aguardan su viaje. Sin embargo, nada los despertará, ni siquiera el paso del tren.

El inicio es desconcertante. Una persona durmiendo, otra, otra más; nadie hace otra cosa que dormir profundamente. Lo que parecía una introducción o un pasaje hacia una nueva instancia se revela como el núcleo, la sustancia del trabajo: una constelación de cuerpos y respiraciones, posturas y suspiros, leves movimientos, acomodamientos y ronquidos.

Con un ritmo lento, pero intenso y dinámico, Loznitsa nos permite sumergirnos en esa experiencia filmica que produce un efecto casi hipnótico; nos concentra y nos adosa a esos cuerpos durmientes en el silencio y el frío nocturno. ¿Qué hacen allí? ¿Qué esperan? ¿De dónde vienen? ¿Hacia dónde se dirigen? Expectantes, observamos cada detalle. En tanta quietud, cada leve movimiento se convierte en un acontecimiento y una posibilidad: que alguno despierte, o llegue el tren y se los lleve. La tensión aumenta y

²Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, 1974.

³ *Ibidem*.

⁴ Entrevista personal del autor al realizador Sergei Loznitsa.

se despliega con la idea de estas expectativas jamás cumplidas.

El film avanza mediante una sumatoria de delicadas capas por repetición de una misma acción (el dormir) por parte de cada una de las personas, que son únicas, como únicas sus posturas y sus actitudes. Esto va creando un conjunto con semejanzas y diferencias, en variación constante sobre elementos recurrentes. De este modo, se va forjando una estructura por asociaciones y por acumulación de eventos ópticos y acústicos a partir de un encuadre rigurosamente fijo y la fuerza proyectiva de su composición visual y sonora. Loznitsa trabaja la observación, la contemplación activa, no una descripción superficial. Mientras avanza la pesadez de los cuerpos abandonados al sueño, la composición visual y sonora genera un dinamismo plástico que construye –por medio de microrritmos– el ritmo general, esa *respiración del film*, a la vez, pausada, morosa y muy intensa.



Andén, Sergei Loznitsa

Los cuerpos describen diversas figuras compositivas que otorgan dinamismo y atracción visual a una imagen deformada plásticamente por una textura borrosa, que difumina y acentúa los altos contrastes del blanco y negro en las zonas más iluminadas, y forma una especie de bruma que todo lo envuelve. Esto genera un marcado efecto táctil y profundiza el sopor. El sonido crea una musica-

lidad con los ruidos y sus texturas, algunos de los cuales trabajan retornos periódicos que componen una organización compleja, en movimiento. La delicada activación del fuera de campo por medio de pequeños chirridos sugiere una imagen mental de cuerpos entumecidos acomodándose lentamente. Ambas dimensiones, visual y sonora, y la estructura del montaje forman un universo sólido, pregnante y dinámico en lo estático, porque lo que se mueve, lo que se desplaza, es el ritmo y el pensamiento.



Andén, Sergei Loznitsa

El film avanza en términos de las asociaciones y las relaciones que empiezan a establecerse plano a plano. Sin música, sin palabras, sin contraplano, construye una experiencia cautivante en la cual la instancia realizativa no proporciona ningún tipo de esclarecimiento. Trabaja sobre la inmovilidad y el silencio, la soledad y el vacío. En el cine de Loznitsa el espectador está huérfano de explicaciones; hay que ir tejiendo las relaciones y los sentidos con lo que se ve y se oye. Esto impulsa el interés y la concentración. La puesta austera, rigurosa y obsesiva de *Andén* nos hace sentir el cansancio profundo de esos seres anónimos –trabajadores, campesinos– en tránsito pero inmóviles. ¿Por qué están tan exhaustos?

Es una escritura temporal fundada en diferentes estados temporales–perceptuales que conforman un ritmo

pausado con ciclos, recurrencias, modulaciones básicas sobre transformaciones claras que se eslabonan unas con otras a la manera de variaciones sobre un tema principal, que muta y se desarrolla, se enrula y vuelve sobre sí en ese complejo audiovisual creado desde la acumulación. De la repetición y la mecánica surge una poética.

Estos rasgos estilísticos aparecen también en otros films de Loznitsa, como *Fabrika* (Fábrica, 2004), *Portret* (Retrato, 2002) o *Blockade* (Bloqueo, 2005), pero es en este último en el que dichos procedimientos y su mirada autoral se expresan a partir del trabajo sobre material de archivo.

Blockade (Bloqueo, 2005)

La película aborda la sobrevivencia del pueblo ruso durante el sitio de Leningrado por las tropas alemanas en la Segunda Guerra Mundial. No hay palabras, no hay música, sólo sonidos e imágenes de una ciudad agonizante.



Artel, Sergei Loznitsa

Hay un momento del film que queremos destacar. El hielo cubre la ciudad. Personas silenciosas se desplazan con dificultad. Caminan, arrastran, empujan, tiran de carros, de trineos. Vehículos atascados, abandonados bajo cúmulos de nieve. Personas envueltas en sacos oscuros se recortan sobre las calles de un congelado amanecer. Una mujer golpea el suelo in-

tentando perforar el hielo con un jarrito de lata. Cual Nanook el esquimal, otra mujer saca agua de un hoyo en el hielo en medio de la calle. El pocito crece. Se convierte en un pozo, en un surco, una zanja. Crea la sensación de que la gente cavó con sus tachitos para proveerse de agua. Arrodillados o volcados sobre el hielo, munidos de tacitas y cucharones, cargan baldes, pavas y tachos de metal. Es estremecedor. La ciudad ha colapsado.

Cuerpos callados en procura del sustento básico. Frágiles, resisten en el corazón de la gran ciudad sumida en el silencio. Es conmovedor. Hay decenas de personas pero Loznitsa construye el silencio. Sólo se oye el golpear y el rasgar del metal sobre el hielo, el ruido del agua, las pisadas y los roces, como un rumor suave, perpetuo. La desesperación se construye en el cuerpo del espectador por la insistencia de estas tareas a lo largo del tiempo. Es gracias a la duración extendida de las acciones que se crea la crudeza, la abnegación, el agobio de la sobrevivencia de una población que resiste el embate del enemigo nazi. Loznitsa dota de tiempo a las imágenes para *hacer sentir* el padecimiento. No lo da a entender, lo hace surgir del centro de la tierra con cada jarrito cargado de agua.

Hay una mecánica, una gimnasia de la repetición que por acumulación crea esas estructuras puramente cinematográficas como recurso formal y marca autoral. Las camillas que llevan libros, heridos, escombros o muertos. Los incesantes pasos y los deslizamientos de trineos sobre la nieve que trasladan pertenencias, muebles, valijas, niños, cadáveres. La insistente procura del agua en el hielo. Son todos ejemplos del modo Loznitsa de establecer el relato, las relaciones y el compromiso de un espectador presto a desentrañar aquello que se exhibe con extremada precisión y delicadeza constructiva. Pero –como señaláramos antes– sin ninguna explicación.

Así, este tipo de montaje construye un estado perceptual complejo –proclive a la reflexión–, que dota a las imágenes de un poder sugestivo cuya significación

desborda la representación figurativa más evidente. Asimismo, el diseño sonoro articula y resignifica el efecto inmediato de las imágenes al puntuar y activar zonas del plano, a veces términos más próximos o más alejados, dando o no sonido a los elementos que lo componen y movilizándolo fuera de campo. Esta forma de tratamiento privilegia lo que Deleuze denomina imágenes ópticas y sonoras puras, es decir, una puesta en forma que no persigue la acción sensoriomotriz, sino que ésta corona un complejo visual-sonoro que crea el universo filmico. Acaso sea ésta una de las características fundamentales que otorgan la forma a los films de Loznitsa.



Arte!, Sergei Loznitsa

Lo que sobresale en *Blockade* es que logra apropiarse del material de archivo de una manera tal que las imágenes parecen haber sido filmadas por su cámara, haber surgido de su propia sensibilidad e imaginación; llevan su impronta gracias al tratamiento de un material de altísima calidad cinematográfica –como nos ha acostumbrado la escuela soviética– valorizado por las estructuras de montaje y un diseño sonoro extraordinario, compuesto y recreado en su totalidad para este film.

La delicada relación entre lo visible y lo no visible, entre lo audible o no, construye un juego de

informaciones explícitas y retaceos, negaciones que provocan una fuerte intriga. Estos procedimientos crean y sostienen a lo largo del film los secretos que poseen los personajes: se comunican sin palabras, actúan claramente unidos por un hilo invisible, como un conjunto de conspiradores. Esto atrapa al espectador, torna atentos a los más distraídos y moviliza su curiosidad, provocando una intensa concentración sobre cada pequeño suceso visual o sonoro, cada pequeño comportamiento. Es, como propone Jean-Louis Comolli,⁵ la resistencia del lenguaje del cine documental en procura de un espectador lúcido, crítico, móvil. El estilo Loznitsa permite –en función de las realidades que expone– proyectar nuestras ideas y pensamientos. Ahí radica otro aspecto de la potencia comunicacional y expresiva de su cine, consciente de que su forma dialoga con la convención a la vez que la desaloja.

Loznitsa es implacable en su construcción formal, y es en la duración significativa donde los planos van conjugando su impacto emocional y sensible. La forma revela también una sustancia narrativa, una sustancia poética, una sustancia identitaria. Sus películas no individualizan protagonistas. El protagonismo es colectivo, es el conjunto de los sujetos lo que va creando los universos y la condición narrativa trabajada desde un sistema estilístico marcado por la ausencia de recursos clásicos como la palabra y el contraplano.

Jean Breschand destaca que el arte documental ha desarrollado la posibilidad de unir los planos sin someterlos a la mirada de un personaje, sin contraplanos. Y sostiene que lo que los films buscarán es relacionar planos de existencia: "La apuesta consiste en hacer surgir una imagen del mundo que sea contemporánea nuestra, que no colme las lagunas ni metaforice nuestras contradicciones",⁶ tal como nos desafía Loznitsa en sus films documentales.

⁵ Jorge La Feria (comp.), *op. cit.*, 2002.

⁶ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, 2004, p. 71.

El cine como una predisposición a pensar

Loznitsa continúa una línea de trabajo artístico con el lenguaje cinematográfico que explora una cierta tendencia del cine ruso, con antecedentes en Tarkovski, Sokurov, Dovjenco y Paradjanov. Su obra constituye una profunda renovación del documental en el espacio audiovisual contemporáneo.⁷ Loznitsa observa a cierta distancia y logra intimidad. Permite que el espectador se cuele en esa realidad, participe de ella. Devuelve el cine a la instancia primera de observar un universo que se despliega ante nosotros como en un volver a ver, un redescubrimiento de la mirada a partir de su meticulosa puesta en plano, puesta en espacio y puesta en tiempo. Permite que la ambigüedad de lo real surja, se contemple, se exprese y nos interpele.

Experimentación, frescura, libertad e inteligencia audiovisual se combinan y gestan nuevas formas de convertir el mundo en cine. Loznitsa adopta la premisa tarkovskiana de entender el tiempo como principio estético, considerándolo una materia central en la construcción de sus películas, porque el tiempo es imagen y el cine piensa con imágenes, como nos ha enseñado Deleuze. Propone entender el tiempo fílmico como una *predisposición a pensar*; ese mismo tiempo se ofrece al espectador como una invitación a pensar y el director tiene que crear las condiciones de posibilidad para ese pensamiento.⁸ Sus obras nos permiten reconocer modos en que el tiempo fílmico se hace forma en la realización documental. Es decir, indagar *la forma del tiempo fílmico* como dimensión significativa, materia expresiva y acción narrativa, determinante en su abordaje de lo real.

Desde esta perspectiva, podríamos señalar que la condición de la forma fílmica –y estamos hablando de

todos los medios y los soportes, sin distinción– puede verse modificada, transformada, al incluir dentro de su "paleta" de elementos constitutivos disponibles una *paleta temporal*. Uno puede trabajar con diferentes paletas de tiempo, con diferentes construcciones de tiempo, crear paletas rítmicas propias. Y éstas pueden convertirse en un elemento fundamental como materia de trabajo en la elaboración creativa de la imagen contemporánea.

Acaso el tiempo no sea solamente un flujo. Es decir, si Tarkovski podía hablar de sus films como "esculturas temporales",⁹ significa que su materia de trabajo no es sólo sucesión sino espesor. *Pensar el tiempo como espesor* y no como sucesión abstracta; no como sucesión de hechos sino como sucesión de estados, de estados materiales. Si para el escultor tradicional su materia es la madera, el hierro, el cartón o el mármol, pensar un film como escultura de tiempo sigue proponiendo un territorio cautivante y manifiestamente audaz. La obra documental de Loznitsa convoca a descubrirlo. 

Bibliografía

- BADIOU, Alain: "El cine como experimentación filosófica", en YOEL, Gerardo (comp.): *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- BRESCHAND, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BRESSON, Robert: *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Era, 1974.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen- tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.
- _____. *La imagen- movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.

⁷ Tomamos contacto con la obra de Loznitsa en las ediciones 2005 y 2007 del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

⁸ Entrevista personal del autor al realizador Sergei Loznitsa.

⁹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 1991.