

El primer plano facial en el testimonio audiovisual. El poder de la memoria incardinada¹

por Michael Renov*

Traducción de Cynthia Tompkins**

La no-indiferencia ante nuestra responsabilidad por el otro, al extremo de sustituirnos por él, es el origen de la compasión.

Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence* (166)

Debo dirigirme hacia el rostro del otro.

Levinas, *OtBoBE* (11)

El verdadero campo del cine es el primer plano... La lupa del cinematógrafo nos acerca a las células de la vida, nos permite sentir la textura y la substancia de la vida en su más concreto detalle... permite ver... los diminutos átomos de la vida... ya que se goza al detener la mirada en lo que se ama y se conoce verdaderamente bien.

Béla Balázs, *Visible Man* (38-39)

Este texto versa sobre el testimonio audiovisual de las grabaciones de sobrevivientes del Holocausto que se encuentran, entre otras fuentes, en la Fundación Shoah,² en el archivo Fortunoff de la Universidad de Yale y en Yad Vashem.³ También se enfoca en entrevistas testimoniales en primera persona típicas de los documentales. Me interesan particularmente las funciones y los efectos del primer plano facial o el primer plano de distancia media, es decir el marco de encuadre de gran parte del metraje testimonial.

La inspiración para esta investigación sobre el primer plano testimonial surge de la obra de dos notables intelectuales europeos judíos del siglo XX: Béla

¹ El presente texto fue presentado por Michael Renov en la conferencia inaugural del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 13 de marzo de 2014.

² USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, sita en la University of Southern California, nota de la traductora.

³ El Museo del Holocausto en Israel, nota de la traductora.

Balázs y Emmanuel Levinas. La combinación es mía, ya que a mi entender no se conocieron, ni compartieron intereses académicos ni afiliaciones institucionales. Ambos fueron pioneros de importantes e influyentes corrientes de pensamiento (los inicios de la teoría fílmica en el caso de Balázs y la filosofía ética en el caso de Levinas). Ambos se formaron en los poderosos debates intelectuales europeos anteriores y posteriores a la primera guerra mundial: Balázs dialogaba acerca de la modernidad, la cultura y la revolución con Karl Mannheim, Georg Lukács y Béla Bartók, entre otros miembros del Círculo Dominical. Levinas estudiaba y dialogaba con los filósofos Maurice Blanchot, Edmund Husserl y Martin Heidegger en Alemania y Francia. Aunque los separase una generación (Balázs nació en Hungría en 1884 y Levinas en Lituania en 1906), compartían un apetito y quizá una obsesión por comprender su época y más ampliamente la condición humana. Ambos se forjaron en la experiencia de la lucha armada: Balázs en el ejército húngaro durante la primera guerra mundial y Levinas en el ejército francés, y como prisionero de guerra alemán por casi cinco años, durante la segunda gran guerra.

Mi intención es demostrar la manera en que Balázs y Levinas pueden ayudarnos a entender el profundo impacto que el material testimonial audiovisual ejerce sobre los espectadores. Comienzo describiendo el material. Sería un error generalizar sobre la estructura o las condiciones estéticas de los testimonios del Holocausto que se encuentran en la Fundación Shoah, en los archivos Fortunoff y en el museo Yad Vashem. Y dado el predominio del tropo testimonial en el cine documental, generalizar es aún menos posible.

Sin embargo, en términos del testimonio del Holocausto producido y archivado institucionalmente, se detectan variaciones en la metodología de obtención del testimonio, en la duración del material producido y en las normas sobre el contenido (por ejemplo, en las fórmulas de inclusión de sucesos de la vida en general, de la vida familiar anterior y posterior al Holocausto, y en los artefactos compartidos). Pero lo cierto es que generalmente se le resta importancia a la

estética. En el caso de las entrevistas de la Fundación Shoah se les pidió a los directores que mantuvieran un primer plano medio o un marco de medio torso y que se abstuvieran del zoom o de cambiar el marco a menos que hubiera una razón de fuerza mayor. Por una buena razón se encuentra el mismo grado cero de estilo en la mayor parte de las secuencias testimoniales de la producción documental.



Errol Morris y el Interrotron



The fog of war (Errol Morris, 2003)

Las películas de Errol Morris constituyen una notable excepción, ya que para las entrevistas a menudo opta por fondos de colores vivos y ocasionalmente utiliza ángulos sesgados. Sin embargo sabemos que Morris se vale del impacto de la interpelación directa lograda a través del Interrotron, un dispositivo que creó basado en el apuntador electrónico que permite que el entrevistado mantenga contacto visual con Morris mientras mira directamente a la cámara.

El contacto visual entre entrevistado y director se extiende al espectador. La composición del primer plano y la línea directa entre la cámara y los ojos intensifican la sensación de un encuentro cara a cara.

En general se cree que si los elementos formales, es decir si la composición, la iluminación, la escenografía y el acompañamiento musical, son demasiado prominentes, distraen la vista o el oído de la narración testimonial que es a menudo frágil, penosa y elíptica. El énfasis en la máxima receptividad y escucha parece no concordar con el rol protagónico de los elementos formales o estilísticos. Y sin embargo mantengo que el primer plano –no el equilibrado y pseudo-objetivo encuadre medio, sino el primer plano facial– es la composición que desarrolla los vínculos de compasión y compromiso que surgen del testimonio audiovisual. La posibilidad de la empatía y aún del activismo en la prevención del genocidio bien pueden reforzarse mediante el recurso del primer plano, de la lupa cinematográfica que Balázs tanto elogiara.

Para entrar en el análisis quisiera mostrar un breve fragmento de un testimonio que se encuentra en la Fundación Shoah. Esta entrevista con Jakab Farkas se llevó a cabo en 1997. Sobreviviente de Birkenau y de la marcha forzada final ante el avance del ejército soviético, Farkas evita la muerte por selección en dos oportunidades. Es capturado y ferozmente golpeado en dos de las tres oportunidades en que se tira del techo de las barracas. Farkas sobrevive a la muerte de sus padres, a la brutalidad diaria, al hambre y a las enfermedades atroces, al aniquilamiento de su pueblo, y en realidad, a la destrucción de su universo de vida. En 1997, ya nacionalizado estadounidense, vive como padre de familia en Pennsylvania, y parece tan inescrutable como Rod Steiger en su papel de Nazerman, el prestamista en película homónima de Lumet de 1964. Farkas habla de las adversidades y privaciones sin mostrar ninguna emoción. Pero ante la pregunta sobre sus padres la memoria traumática emerge y se incardina. Descubrimos que no quedan fotografías de sus padres. Están representados *solo* en el recuerdo. La respuesta de Farkas a las amables

palabras del entrevistador, “Hábleme de su madre”, es un testimonio no sólo de su propia experiencia sino del poder de lo audiovisual para que la experiencia y los recuerdos de aquellos que han sufrido lo inimaginable se manifiesten en el plano de lo sensible. “Las palabras no pueden describirla”, dice mientras se seca las lágrimas y recupera la compostura.

Aunque el enfoque de Farkas sea un primer plano medio, nuestra atención se dirige a su rostro, especialmente a la boca y a los ojos. Las reacciones corporales involuntarias (percibidas por la vista y el oído del espectador) emergen como una expresión rica y multimodal de la memoria y la emoción que no puede ser capturada verbalmente. Una simple transcripción de la entrevista hubiera pasado por alto tanto la voz trémula como las lágrimas en los ojos.

Tal como lo dice Balázs, el primer plano es “la mirada más profunda,” la “lupa” que muestra los mecanismos misteriosos del alma. En su libro *Visible Man*, de 1924, y por lo tanto una de las primeras y más sofisticadas investigaciones del reciente medio cinematográfico, Balázs manifestó que el primer plano ofrece acceso a las expresiones del rostro de una manera “más ‘polifónica’ que el lenguaje” (Balázs 34, 41). El teórico cultural húngaro no fue el único interesado en aislar y examinar el carácter específico del cine en comparación con las demás artes (las cuales, como hombre culto, conocía bien). Entre otros, el psicólogo perceptual y teórico del cine Rudolf Arnheim en su volumen *Film As Art*, de 1932, intentó delimitar las características que permitieron que el cine silente incorporara y aún sobrepasara estéticamente a las artes que lo precedieron. La recurrencia al particularismo, así como a las características definitorias de una manifestación del arte, es una táctica recurrente del modernismo europeo de entreguerra.

Al aseverar que las expresiones faciales son “más ‘polifónicas’ que el lenguaje”, Balázs recurre a la retórica de la comparación y la superación (conocida a partir

del manifiesto de 1911 de Ricciotto Canudo que aseguraba que el cine sintetizaba las seis artes definidas por Hegel: danza, arquitectura, poesía, escultura, pintura y música, y emergía como la séptima y la más “animada”). Y sin embargo, diría que la referencia a la polifonía es mucho más que una analogía ligera para Balázs, quien contrasta la inscripción literaria con la comprensión intuitiva derivada de la expresión humana proyectada a gran escala en la pantalla. Vale la pena recordar que Balázs tenía más que una leve familiaridad con la música, ya que fue el libretista de *Barbazul* (1918), la única ópera de Béla Bartók, así como de su ballet *El príncipe de madera* (1916).

La sucesión de palabras se parece a la sucesión de notas de una melodía. Pero un rostro puede manifestar las más variadas emociones *simultáneamente*, como una cuerda, y la interrelación entre estas diferentes emociones es la que crea una rica amalgama de armonías y modulaciones. Éstas son las cuerdas de los sentimientos, cuya esencia es en realidad su simultaneidad, que a su vez, es inefable (Balázs, 34).

Aquí Balázs apunta a la complejidad del afecto y de la manifestación de emociones que superan la capacidad del lenguaje como sistema de significación lineal. Se podría considerar que su afirmación es poco más que una repetición del cliché “una imagen vale mil palabras”, pero en realidad es más matizada. Balázs describe detalladamente escenas de películas silentes de la época, protagonizadas por sus actrices favoritas, Asta Nielsen, Lillian Gish y Pola Negri. Filmadas en primer plano, estas heroínas del cine temprano fueron capaces de expresar tal profundidad, multiplicidad y simultaneidad de emoción que lograron convencer al crítico húngaro acerca de las características únicas del cine. Al escribir sobre la actuación de Gish en *Way Down East* de D.W. Griffith, Balázs sugiere que:

Se necesitarían muchas páginas para describir las tormentas que pasan sobre ese rostro pálido y pequeño. Leerlas también tomaría mucho tiempo. Las características de esos sentimientos se originan precisamente en la prodigiosa

rapidez con que se alternan. El efecto de este juego de expresiones faciales radica en *la habilidad de duplicar el tempo original de las emociones*, lo cual no puede ser representado verbalmente. La descripción de un sentimiento siempre tarda más de lo que dura. El ritmo de nuestra turbulencia interna se pierde inevitablemente en la narración literaria (Balázs, 35).



Lilian Gish en *Way Down East* (D.W. Griffith, 1920)

Balázs sostenía que el mayor aporte del cine consistía en su capacidad para describir expresiones faciales con gran sutileza y exquisito detalle, “aisladas de todo contexto que distraiga nuestra atención... algo imposible en el escenario”. (Balázs, 37).

Tal como ven, he insertado una imagen de Anne Hathaway como la atormentada Fantine en *Les Misérables*, actuación que le ha valido gran reconocimiento. Es indudable que la reacción de los críticos ante la adaptación cinematográfica de Tom Hooper de esta obra teatral tan admirada se ha

enfocado mayormente en el uso del primer plano de actores que se esfuerzan para cantar números muy difíciles, y cabe recordar que los actores de Hollywood no se caracterizan por su talento musical. En una entrevista reciente, Hooper defendió la elección del primer plano:

En “I Dreamed A Dream”, había un primer plano de Anne, por el que optamos, además de otras dos cámaras filmando desde direcciones distintas. En la sala de edición se prefirió el primer plano porque revelaba una intensidad emocional que no se veía a distancia. En realidad, en el caso de “I Dreamed A Dream,” elegimos por mucho tiempo un enfoque de plano medio, seguido por un movimiento de cámara muy lento y quizá en el último cuarto de la escena había un primer plano medio... Eddie Redmayne... me preguntó: “Por qué no utilizas el primer plano que aparece en el avance de la película?” Hablaba de la representación de la fuerza bruta que surge de ver los músculos del cuello de Anne cuando canta y pensé, *Dios, qué interesante*. Entonces, en realidad fue sugerencia de Eddie la de reexaminar esa escena, y desde el momento en que incluimos ese primer plano, la película se vio de una manera completamente distinta. El nivel de emoción aumentó ciento por ciento (Digiacomo).



Anne Hathaway en *Les misérables* (Tom Hooper, 2012)

En otra ocasión Hooper menciona que a menudo los espectadores de *Les Misérables* se paran para aplaudir el final de la película, lo cual ocurre raramente en el cine. (Algo similar sucedió con los espectadores generalmente sofisticados del Arclight Theater en Hollywood la noche en que vi la película.) Debido al recurso del primer plano, la versión cinematográfica de la obra de teatro ofrece simultáneamente acceso al aspecto físico y a la frescura de una actuación teatral. La elección de los términos que utiliza Hooper en la entrevista se hace eco de la descripción del primer plano por parte de Balázs hace noventa años –cercano en vez de lejano, fuerza bruta, intimidación emocional– a fin de producir mayor impacto en la audiencia.

Llevemos estas nociones de “turbulencia interna” e intimidación emocional al terreno del testimonio del Holocausto. Balázs pensaba en las actuaciones de las divas del cine silente y no en los sobrevivientes del trauma. Y sin embargo la descripción de una emoción simultánea, conflictiva, “fugitiva” es adecuada para analizar el testimonio de un sobreviviente. Aquí también el gesto o el incardinamiento –especialmente la expresión facial– exhibe la posibilidad de expresar tanto recuerdos y sufrimientos como el trauma que supera la capacidad de representación del lenguaje. En su segundo libro, *The Spirit of Film* (1930), Balázs se refirió a lo que denominó “microfisionomía” –el dominio del ceño, ojo, mentón, fosas nasales ensanchadas– y el potencial emotivo que desencadena el primer plano. “Al enfocarse en las diminutas superficies de la cara que escapan a nuestro control, la cámara puede fotografiar el inconsciente” (Balázs, 103). Al fotografiar el inconsciente puede acceder a lo que de otro modo sería inaccesible, a lo que permanece bajo la consciencia y escapa al lenguaje. Esto no se parece a la curación freudiana por el habla; en realidad no es cura alguna. Pero quiero argumentar que el primer plano puede ofrecer algo más que el mero espectáculo del sufrimiento. Puede permitir una cierta “proximidad” al otro, un vehículo visceral y duradero (si se lo archiva) para un encuentro ético y comprensivo.

Asimismo, de acuerdo a Balázs, el primer plano puede llevarnos del continuum espacio-temporal a otro registro de experiencia. “Ya que el primer plano no sólo aísla a su objeto... sino que lo extrae completamente del espacio. Una vez liberada del espacio, la imagen se libera del tiempo. En esta dimensión psicológica del primer plano, la imagen se torna concepto y puede ser transformada, al igual que el pensamiento” (Balázs, 134). Aquí Balázs piensa en la manera en que el primer plano extrae el objeto de su contexto espacial, intensificando nuestra percepción de los acontecimientos dramáticos. Puede decirse lo mismo sobre la relación del primer plano con la continuidad temporal: al llamar la atención, saca al objeto del aspecto lineal del paso del tiempo, por lo menos en un nivel psicológico. Esto se da especialmente en el caso del cine silente, en el que el primer plano puede producir una especie de *tableau vivant* (un momento congelado), que hace visible el exceso de emoción existente más allá del fluir narrativo.

Fotografiar el inconsciente, dar una mirada más profunda, acceder al alma, enfocarse en las continuidades espacio-temporales: éstas son las posibilidades que el primer plano brinda al testimonio de un sobreviviente. Sin duda, también añoramos el lenguaje, para compenetrarnos en las narraciones, escuchar los detalles concretos de los testigos, en resumen, para saber algo del contenido de la experiencia. Pero el incardinamiento de la experiencia, el repertorio de los gestos y la microfisionomía del sobreviviente se representan mejor a través del registro visual con el primer plano como medio particularmente adecuado para producir una comprensión visceral y posiblemente propiciar el compromiso del espectador. El primer plano no debería ser considerado un sustituto del lenguaje (en efecto, el primer plano a menudo presenta a alguien que habla de modo que se entremezclan el decir y lo dicho) sino más bien como su suplemento vital. Sus posibilidades han sido ignoradas con demasiada frecuencia.

Pero todavía tengo que hablar sobre el orden levinasiano. ¿Por qué invocar el nombre del gran representante de la ética y sobreviviente del Holocausto? Saliendo de las filas de la fenomenología, Levinas intentó revisar las nociones existentes de la ontología (“ser”) que privilegiaba (como el cogito) el orden soberano del ser como fundamento y origen del pensamiento occidental. En una serie de libros y ensayos Levinas priorizó el *otro* del ser, y al hacerlo se enfocó en “ser de otra manera”. De acuerdo a este punto de vista, la primacía del ser se ve desplazada por la responsabilidad primordial hacia el otro que antecede al ser y que sin duda es su precondition. Se dice que la subjetividad tiene una estructura que la antecede, que es la relación con el Bien, el cual se encuentra por encima y más allá del Ser (Lingis, XII). La ética reemplaza la ontología como primera filosofía. Según esta tesis, el ser y el otro se hallan unidos inextricablemente. Se piensa en el sujeto como en una especie existencial de cinta de Moebius: “El doblarse hacia atrás sobre sí mismo es a la vez darse vuelta de dentro para fuera. El estar ‘vuelto hacia el otro’ es este estar dado vuelta. Ser una concavidad sin convexidad” (Levinas, 49).

Nuestra responsabilidad hacia el otro es ilimitada y “viene del otro lado de mi libertad, de un a priori de toda memoria’... que precede o va más allá de la esencia” (Levinas, 10). Propuesta de una manera reductiva, la justicia (responsabilidad hacia el otro) triunfa sobre la libertad (la majestuosa primacía del ser). Sin duda, el “para el otro” del cual habla Levinas se entiende como un acto de sustitución (tú por mí/yo por tí) como el fundamento de todo significado, proceso por el cual algo viene a reemplazar otra cosa. Somos, dice Levinas, *rehenes* del otro y estamos, a través de nuestra obligación, dirigidos y ordenados a acercarnos al otro, para hacerlo nuestro vecino. Sus escritos filosóficos se aproximan a la naturaleza de la poesía: “... [En términos de] responsabilidad estoy obligado, sin que esta obligación haya surgido de mí, como si una orden se hubiera filtrado como un ladrón en mi conciencia” (Levinas, 13). Esta responsabilidad, la fuente del Bien y de tal modo de la ética de Levinas, “me incumbe sin escapatoria alguna” (Levinas, 13).

Es así que Levinas escribe sobre la necesaria “exposición al ultraje, a la herida”, a una vulnerabilidad más allá de toda protección: a una elección involuntaria, a un ofrecerse aún “en la intemperie del sufrimiento” (Levinas, 15) a una “exposición a los traumas” (Levinas, 48), a un “despojamiento más allá de la piel, a heridas de las que se perece, despojándonos hasta la muerte” (Levinas, 49), y a la obligación de satisfacer “una deuda impagable” (Levinas, 52).

Una noción importante para Levinas es la “proximidad,” una “disminución de la distancia” (Levinas, 16) mediante la cual se refiere a la necesidad de una desnudez, a una exposición que surge del enfrentarse al otro. Ese cara a cara “*hacia el otro* culmina en el *por el otro*” (Levinas, 18).

Diría que el primer plano baláziano es la figura cinematográfica que más permite acercarnos y exponernos a ser heridos, permite contestar el mandato de –en términos de Levinas– convertirnos en el uno-penetrado-por-el-otro (Levinas, 49). Mientras consideramos la necesidad ética de abrirnos a los testimonios audiovisuales, el primer plano bien puede ser la mejor manera de interactuar con lo que Levinas ha llamado “la suprema materialidad del rostro de otro hombre” (Levinas, 59).

Concluyo mostrando otro clip, esta vez proveniente de un documental titulado *Rebirth [Renacimiento]* producido por Jim Whitaker en 2011 que sigue la recuperación de los sobrevivientes de la tragedia del 11 de septiembre del 2001 en Nueva York. Filmada durante un período de ocho años, la película intenta documentar el proceso irregular, incompleto y a veces reversible de la curación, mientras documenta la reconstrucción física de la Zona Cero mediante fotografía a intervalos. Aquí vemos una breve secuencia de un joven cuya madre, quien trabajaba en las oficinas de Cantor Fitzgerald en el piso 103 de una de las Torres Gemelas, falleció. Whitaker opta por un primer plano facial

en esta secuencia, así como a través de la cinta, por las razones que he mencionado anteriormente. En esta secuencia, así como a través de la película, se requiere que demos testimonio de algo que supera el poder del lenguaje, en términos tanto del duelo como de la emoción polifónica y turbulenta, exponiéndonos a una vulnerabilidad más allá de toda protección, a heridas de las que se muere.

Bibliografía

Balázs, Béla (2010). *Béla Balázs: Early Film Theory*, trad. Rodney Livingston. Comp. Erica Carter. New York: Berghan Books.

Digiaco, Frank (2012). "Tom Hooper Defends His *Les Misérables* Close-Ups & Reveals Who's the Bigger Musical Geek: Jackman or Hathaway," *Movieline*, December 25, 2012, <http://movieline.com/2012/12/25/tom-hooper-interview-les-miserables-defends-close-ups/>, consultado el 21 de enero, 2013.

Lévinas, Emmanuel. (1981) *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Trad. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.

Lingis, Alphonso (1981). Introducción del traductor en *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Trad. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.

* Michael Renov es profesor de Critical Studies y Vice Decano de Asuntos Académicos en la Universidad de Southern California. Es autor de *Hollywood's Wartime Woman: Representation and Ideology* y de *The Subject of Documentary*. Ha editado *Theorizing Documentary*, y co-editado *Contemporary Video Practices*, *Collecting Visible Evidence* y del *SAGE Handbook of Film Studies* así como de *Cinema's Alchemist: The Films of Peter Forgacs*. En 1993 Renov cofundó *Visible Evidence*, una conferencia interdisciplinaria sobre el documental, que se ha llevado a cabo en cuatro continentes. Es uno de tres editores generales de la serie *Visible Evidence* en University of Minnesota Press, que ha publicado 27 libros sobre diversos aspectos de los medios de no ficción, desde 1997. Se especializa en teoría del documental, autobiografía en cine y video, activismo y video arte, y representaciones del holocausto. Este texto es la traducción de la presentación magistral de Michael Renov en la 4ta conferencia de ASAECA realizada en Rosario del 13 al 15 de marzo de 2014.

** Cynthia M. Tompkins, Directora de *Imagofagia*, ha publicado numerosos artículos sobre cine latinoamericano además de *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin: U of Texas P, 2013. Trabaja en un proyecto sobre la representación de los pueblos originarios en el cine argentino.