

Robert Beavers. La mano tendida

My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure es el título del ciclo que reúne 18 películas de Robert Beavers, producidas desde 1967 hasta 2001. Esta sesión presenta tres películas de cada una de las tres partes que componen este ciclo, en las que el cineasta trabaja manualmente, imprimiendo sus gestos tanto en la filmación como en el montaje. En *Early Monthly Segments* Beavers se autorretrata y expone su método de trabajo señalando el propio dispositivo cinematográfico. En *Work Done* hace uso de la metáfora y de la alusión visual para generar correspondencias entre los procedimientos fílmicos y las formas arquetípicas de los trabajos artesanales. En *AMOR* presenta el corte y la confección como metáforas de las emociones que rodean el amor, la separación y el hermanamiento metonímico de los objetos.

Early Monthly Segments, 1968-70/2002, 35 mm, sin sonido, 33 min; **Work Done**, 1972/1999, 35 mm, 22 min; **AMOR**, 1980, 35 mm, 15 min.

Con la presencia de Robert Beavers.

Robert Beavers comenzó a hacer películas a finales de los años sesenta, justo en el momento de mayor efervescencia del cine independiente norteamericano. (...) Muy consciente de las formas y discursos del cine de vanguardia, parte de este ámbito para abrir sus categorías y reinventar otras maneras de filmar. (...) Beavers trabaja manualmente, imprimiendo sus gestos tanto en la filmación como en el montaje, (...) fascinado por la mecánica cinematográfica, presenta sus técnicas y herramientas como condición de la imagen.

(...) Sus primeros trabajos están llenos de movimientos y ritmos producidos por lentes, cortinas, filtros y otros mecanismos ópticos. Estos trucajes son procedimientos técnicos que, cuando son visibles en las películas, no representan ningún elemento u objeto de la realidad, sino la imagen misma; señalan al propio dispositivo cinematográfico y a la intervención directa de una 'mano' en la imagen: una serie de gestos y reacciones en relación directa con la cámara.

Para Beavers la filmación es un acto complejo que se mantiene invisible tanto para el espectador como para el cineasta. Este proceso está relacionado con la mirada, pero también con el cuerpo: es una «suma del tacto y de la visión». (...) Beavers, al filmar, usa el espacio entre la película y la lente, no lo que está delante de la lente, sino detrás de ella y frente a la apertura. Usa este espacio muy estrecho y también el lugar que está justo delante de la cámara, como una especie de miniteatro con distintas formas de enmascaramiento (filtros, capas de color, cachés, etc.). En **Early Monthly Segments** (1968-70/2002) llega incluso a mostrar su mesa de trabajo con todas sus herramientas, portacachés, empalmadora, filtros... y se autorretrata

filmando delante de espejos con su cámara Bolex. Expone, así, su método de trabajo dentro de sus películas, creando paralelismos entre estos procedimientos y las formas arquetípicas de los trabajos artesanales. (...)

En las películas de Beavers no solo las imágenes trucadas apuntan hacia la sintaxis y el aparato cinematográfico, sino que también las acciones cotidianas y los elementos de la realidad establecen asociaciones metafóricas con el cine. (...) En todas sus películas hay una constelación de problemas presentes desde el inicio: la relación entre la luz y la sombra, la idea del movimiento entre puntos fijos y un meticuloso trabajo de montaje. No solo la filmación está ligada a los gestos, sino también su método de edición, lo que subraya la concepción profundamente corporal que Beavers tiene del cine. La edición es un trabajo lento que puede durar varios años (muchas de sus películas fueron reeditadas a lo largo de diez años) y que el cineasta encara como una forma de auscultar la imagen. Trabaja apenas con una empalmadora, cortando las tiras del celuloide, sosteniéndolas entre las manos y enlazándolas sin tener necesidad de ver la película proyectada hasta haber completado el montaje: una labor que implica más manos que ojos.

[Araújo, Celeste, «Trucajes y otras técnicas. Apuntes sobre Morgan Fisher y Robert Beavers», en *Blogsandocs*.]

*

Ya a comienzos de su carrera, Beavers manifestaba un estilo y una atmósfera completamente suyas: desprendimiento rigurosamente intelectual, desdén por cualquier tipo de

desarrollo anecdótico o narrativo y una inquebrantable confianza en la verdad de los detalles y en el poder poético de la metonimia. Las máscaras diseñadas de forma personalizada y los filtros de color eran a menudo centrales en la firma estilística de su trabajo de los años setenta. Algunas de sus primeras películas son autorretratos; a menudo se representa a sí mismo como cineasta, reencuadrando y alterando los colores de sus observaciones empíricas. (...)

El tacto de la imagen cinemática juega un papel central en todas las películas de Beavers. Filma a menudo al cineasta como un artesano que trabaja con la mano, enfocando las lentes, colocando un filtro frente al plano de la visión, realizando un empalme. Incluso filma, a menudo, los gestos manuales: aplaudiendo, tocando, formando espacios imaginarios. En todas estas referencias al sentido del tacto hay un doble reconocimiento del poder de la caricia fílmica y de la imposibilidad de tocar realmente cualquier cosa con el cine: incluso las metáforas de la luz que toca el áspero material de la película, o del brillo del proyector golpeando la pantalla, revelan ambas el deseo de una sustancialidad mayor y su imposibilidad. (...) La tensión entre la articulación narrativa y las intimaciones del pensamiento sin palabras confiere a **Work Done** un tacto exquisito; las iluminaciones de metáforas o figuras de pensamiento que Valéry llamó *nociones de diferenciación* constituyen cuidadosamente láminas de tiempo que darán lugar a yuxtaposiciones más elusivas que nos provocarían en un modo de recepción que Beavers llamó sintonía. (...)

AMOR es una lírica exquisita, filmada en Roma y en el Heckentheater, el Hedge Theatre de Salzburgo (lugar usado como un emblema sobre la profundidad de la perspectiva cinematográfica y la representación natural del mundo). El título **AMOR** transforma el Eros griego en latino. Aquí el cineasta declara su amor por el oficio de filmar, por los sonidos y las superficies que le rodean, incluso la ropa que lleva puesta. Los sonidos recurrentes de la tela cortada, de las manos aplaudiendo, golpeando y repiqueteando, enfatizan las asociaciones inmanentes en el montaje de los pequeños movimientos de cámara que acercan la fabricación de un traje y la construcción de un edificio. Hay primeros planos de un hombre, supuestamente el propio Beavers, de pie con un traje nuevo, haciendo una serie de movimientos con la mano y de gestos, incluyendo un aplauso. Un espléndido billete de banco firmado de 10.000 liras, la economía estética de la película, en la cual se relacionan los puntos de confección con la edición.

En el breve ensayo *La Terra Nuova*, Beavers relaciona los tropos de los *Circles* de Emerson cuando habla de **AMOR**: «Esta misma investigación confiere a la película una perspectiva individual, donde el espectador entrará como el

único participante con vida. Tomando como ejemplo la *Sacra Famiglia* de Miguel Ángel, me gustaría sugerir que la forma circular de la pintura queda completada por la pared curva y emplaza al fondo al que lo ve en un “orbe completamente redondo”. Imaginar cómo una película puede extender una perspectiva así en el tiempo, volviéndose cada vez más próxima al sentido subjetivo de lo que podemos ver. Con eso se conseguía un impulso como el que usé con el círculo completo de las lentes de la cámara en **AMOR**, girándolo enfrente de la apertura para crear un movimiento como el de la mirada hacia arriba o hacia abajo. Permití a las lentes sugerir un campo redondo de visión amplificado en la forma de la película: un “orbe totalmente redondo, en su gozo de rotundidad” (Empédocles)».

(...) En **AMOR** el cineasta comparó sus propias manos, haciendo los sonidos y las imágenes de sus películas, con las de un sastre cortando un traje y cosiendo un ojal. [«Hay una superposición de varias capas de sonido; utilicé la palma de mi mano para crear una acústica.»] «Coloqué en estos gestos de la mano cinco o seis sonidos diferentes. Es el hueco de la mano y, como en **AMOR**, es un lugar para el sonido. (...) Recientemente, encontré que el sentido literal de *doron*, la palabra griega para ‘obsequio’, es ‘hueco de la mano’... Me estoy filmando a mí mismo, y el gesto es equivalente a ‘abrir el corazón’».

(...) Recuerdo la imagen y el movimiento sosteniendo la película original en una mano; la memoria gana un peso y se convierte en una fuente para el montaje... El montaje responde al hecho de sostener la imagen en una mano y pesar con la memoria de modo que quede protegida de una intención sobredeterminada» (Robert Beavers, *Editing and the Unseen*).

La misma mano que controló la cámara ahora sitúa cada imagen dentro de las frases de la película editada. Incluso el simple rebobinado adelante y atrás de las bobinas de la película es parte de este proceso y puede ayudar a alcanzar una visión que conduzca a la forma distinta de la película (*La Terra Nuova*).

Un cineasta mantiene una continuidad en su trabajo; toma una dirección y vuelve en la otra con algo nuevo en sus manos... La dureza, la vulgaridad y la oposición continua del provecho pueden parecer abrumadoras, pero un sentido dentro del ojo y de la mano mantiene su propia fuerza, su propio punto de origen, y se convierte en una proyección contra las opciones engañosas... («Sin codicia, eso es lo más importante; ningún trabajo puede realizarse realmente sin fe y unas manos limpias», Vitruvio, «Emblem»).

[Sitney, Peter Adams, «El teatro del gesto», en *Eyes Upside Down*. Traducción de Francisco Algarín Navarro]

Próxima proyección: **Cábala Caníbal**, de Daniel Villamediana.

Con la presencia del autor, el productor Luis Miñarro y otros miembros del equipo.

Domingo 14 de febrero, 18.30h.