

Raymonde Carasco. El cine como conocimiento fuera del lenguaje

Raymonde Carasco. Cinema as knowledge outside language

CLARA SOBRINO HEYVAERT*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, artista visual. Grado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes. Master en Récits et expérimentation, narration spéculative, École de Recherche Graphique, École Supérieure des Arts, Bruselas.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, grupo MODO. R/ Maestranza, 2. 36002 Pontevedra, España. E-mail: sobrinoclara@gmail.com

Resumen: Raymonde Carasco estudió durante toda su carrera el cine como modo de pensamiento que se separa del lenguaje y se basa en la percepción pura. Puso en práctica sus investigaciones teóricas en obras audiovisuales, de las cuales destacamos la serie de 15 películas que realizó en el país de los tarahumaras, en donde encontró una filosofía afín a su comprensión del cine.

Palabras clave: Cine / percepto / repetición / baile.

Abstract: *Raymonde Carasco studied throughout his career cinema as a way of thinking that is separated from language and is based on pure perception. She implemented his theoretical researches in audiovisual works, of which we highlight the series of 15 films made in the country of the Tarahumara, where she found a philosophy completely related to her understanding of film.*

Keywords: *Cinema / percept / repetition / dance.*

Introducción

Entre 1976 y 2001 la cineasta, escritora y profesora de estética, Raymonde Carasco (Carcassonne, 1939-2009), acompañada por su marido, colaborador y montador Régis Hébraud, realizó 18 viajes al país de los tarahumaras siguiendo

los pasos espirituales y físicos del poeta y teórico Antonin Artaud, así como la estancia del cineasta y ensayista Sergei Eisenstein durante el rodaje de "¡Qué viva Méjico!" y buscando el paso suspendido de la *Gradiva* literaria de Wilhelm Jensen (1918). Todo ello guiada por su por su obsesión por tema del ritmo del caminar (tarahumara significa etimológicamente "el pueblo del pie que corre) y la *pensée-cinéma* (pensamiento-cine).

Filmaron allí una quincena de películas (Figura 1) que se sitúan entre la antropología, la experimentación filmica y la poesía. Con ellas, dan tanto a conocer una forma de vida, como un modo de pensamiento, a la vez que abren un tiempo cinematográfico de sensaciones visuales y auditivas de pura contemplación.

Son películas que pueden resultar sencillas y muy repetitivas. En ellas vemos a menudo lo mismo: pies de los tarahumaras caminando o corriendo, sus rituales (sobre todo sus bailes y estados de trance), el trabajo cotidiano o algunos paisajes con, frecuentemente, figuras observándolos. Pero esta aparente simplicidad intriga y alienta a interrogarse sobre lo que se esconde detrás, proponiendo una lectura activa puesto que no dirige mucho la interpretación. A pesar de lo aburrido que puedan parecer, la imágenes tienen un aire de ensoñación que magnetiza. Un espectador activo se dejará conducir por las impresiones y las trazas de ideas leídas en los subtítulos o escuchadas en la voz en off (textos de las conversaciones de la cineasta con los chamanes o de los escritos de Artaud), para comprender que lo que Carasco (2014) quería era "compartir no un secreto pero el culto al secreto, el culto del misterio y del trance" (Brenez, 1999). Dicho secreto es lo que se esconde entre lo visible y la actividad mental.

1. Filmar para comunicar lo invisible

Con continuos juegos metalingüísticos sobre el cine y el trance, sus películas reflexionan sobre acto de la contemplación: dimensión compleja e invisible de la actividad mental relativa a su propia observación de cineasta, que relaciona al *sueño* del chamán (visión en la que interpreta y cura) a la mirada del espectador. Su deseo es el de mostrar lo primero que se aprehende en el ver, es decir, las escurridizas y pequeñas sensaciones del contacto directo con la realidad, el percepto puro de un evento, situado entre el afecto y el concepto. Propone la potencia de una visión auto-afirmada y auto-fundada, separada del ojo y del lenguaje: percepción autónoma. "Sería posible, más allá de lo visible, encontrar, no solo mirar como un objeto en si, el aparecer: la imagen pura, la que fascina a los místicos. Pasar más allá de la separación sujeto/objeto" (Hébraud, 2014)

Es por ello que se acerca al cine, desde su posición primera de filósofa. El texto no le resulta suficiente y busca un modo de conocimiento que se sitúe



Figura 1 · Raymonde Carasco, *Ciguri 99. Le dernier chaman*, 1999. 16mm, 65' Francia. Fuente: propia.

Figura 2 · Raymonde Carasco, *Tutuguri. Tarahumara 79*, 1980. 16mm, 25', Francia. Fuente: Propia.

fuera del lenguaje, una manera de transmitir a partir de las imágenes y los sonidos: un cine que es visibilidad pura, comprendiendo la visibilidad no solo como algo propio al sentido de la vista, si no como una sinestesia que implica evidentemente al oído pero que también invita todo el cuerpo a involucrarse. El cine es para ella como un espejo embrujado que en vez de interpretar tiene la potencia de reenviar en una multiplicidad de reflejos y sabe exponer más de lo que el ojo puede ver.

Paralelamente a la experiencia mejicana, Carasco dedicó parte de sus escritos al *jeroglífico* de Eisenstein (2002): el cine como un lenguaje universal, leíble y comprensible por todos. Compartía con el director ruso la *utopía cinematográfica* de un cine democrático y directo. Reconocemos, también, en estas ideas el pensamiento artaudiano, de una comunicación gestual anterior al lenguaje discursivo. Artaud encontró en los tarahumaras unos perfectos aliados intelectuales. El pensamiento que descubrió allí fue el padre de su *cuerpo sin órganos*, en el que la encarnación está basada en el abandono, disolución, troceamiento y desposesión de sí mismo para acoger su pluralidad. Carasco relaciona este cuerpo a la *visión-pensamiento*, que a su vez relaciona con el cine: el cuerpo explotado que reúne sus órganos en un proceso de subjetivación en la que se abre una nueva relación con lo visible. En ambos autores encontramos una revolución positivista que promueve una manera de mirar que potencia las energías posibles y rompe con los estrictos esquemas occidentales, defendiendo un conocimiento que no es solo intelectual, que se realiza también desde el hígado y que encuentra su origen en el terreno de lo primitivo.

Es en la búsqueda de un conocimiento de las imágenes que la autora se acerca a la figura de la Gradiva de Jensen (1918), desde una lectura personal que no se relaciona con el análisis de Freud. Esta novela trata el momento del encuentro, del acto amoroso en su singularidad, a través de la historia de un arqueólogo que descubre un bajorrelieve de una mujer caminando y se obsesiona. Carasco halló en Méjico no solo una Gradiva, si no una multiplicidad de Gradivas (Figura 2). El paso suspendido de la mujer, que el arqueólogo identifica con el de una joven en la calle, podría entenderse como ese percepto: en él se congela el tiempo y, a la vez, a través del lenguaje visual, se vuelve al recuerdo sin pasar por las palabras. El arqueólogo no sabe porqué, se ofusca tanto con su descubrimiento, algo fuera de su entendimiento le captura, incitándolo a querer saber más.

2. Tiempo y repetición

A mayores, en sus textos, Carasco analiza Gradiva como una metáfora del montaje cinematográfico: estructura que anima las imágenes petrificadas, construyendo en el "entre", en los pasajes de un movimiento al otro. Es la repetición



Figura 3 · Raymonde Carasco, *Artaud et les Tarahumaras*, 1995. 16mm, 50', Francia. Fuente: Propia.

Figura 4 · Raymonde Carasco, *Artaud et les Tarahumaras*, 1995. 16mm, 50', Francia. Fuente: Propia.

en diferentes formas: el *éternel retour* como ritmo del movimiento que revive el recuerdo. Una película se construye por impulsos de una imagen a la siguiente, como una teoría de la relatividad en la pantalla. El cine es movimiento, no reproducción de movimiento, es la vibración misma del desplazamiento: sucesión o línea de fuga, un paso en su vuelo.

La repetición está muy presente en las películas, tanto en el montaje, como en los sujetos más filmados: los bailarines. El baile es un ir y volver que construye una coreografía, una aritmética secreta que edifica una continuidad. Además, la figura del círculo aparece en todas las coreografías (en un solo sujeto que da vueltas sobre si mismo o por grupos). El montaje, que es en si mismo una coreografía de elementos, añade un elemento al baile, descompone y recompone el movimiento de los cuerpos. Por ejemplo, hay momentos en que la cámara sigue el giro del bailarín. Cabría cuestionarse sobre el simbolismo del círculo, elemento fundamental en el baile y origen de la película, puesto que esta no deja de ser una cinta magnética que da vueltas sobre un eje.

El ritual del baile fue una fuente de conocimiento para la realizadora, como lo había sido para Artaud, en su dimensión de lenguaje corporal y gestual que aún sin utilizar la palabra comunica. Podríamos hacer referencia a Aby Warburg, quien según nuestras investigaciones (Michaud, 2012), Carasco no habría estudiado, a pesar de lo próximo de su interpretación de su experiencia con los indios en el ritual de la serpiente y la de Artaud en Méjico, así como la proximidad conceptual con el historiador en el interés por el movimiento petrificado o las energías fosilizadas en la imagen.

Las largas y frecuentes escenas de baile resultan casi hipnotizantes, el cuerpo del espectador se deja absorber por el ritmo. Se crea un efecto espejo con el que baila puesto que, a pesar de ser una actividad muy física por la cantidad de horas que dura y las condiciones climáticas extremas, es relativamente sencillo en sus movimientos y el espectador puede imaginarse bailando, creándole un impulso corporal, que será mayor si está acostumbrado a bailar. También se produce dicho efecto en el dejarse llevar del otro: como dijo Artaud, frase leída por Jean Rouch en su película "Artaud et les Tarahumaras" (Figura 3): "Mirar cuerpos temblar como el mío". La fascinación ayuda a esta asimilación de la identidad del que es mirado, la persona se olvida de si mismo para perderse en el otro. Encontramos, a mayores, otras imágenes que fomentan este impulso corporal, por ejemplo, los repetidos planos de pies saltando. Tanto en este caso como en el baile, el montaje tiene un rol imprescindible para promover la implicación física de la mirada.

Cuando el espectador olvida sus pensamientos para identificarse con la película, su consciencia se hace cine: *pensée-cinéma* y habita temporalmente

la imagen. Aquí se conecta, de nuevo, la experiencia fílmica con la ideología tarahumara: vida en lo visible. Los tarahumaras se sitúan constantemente en una espera que no espera nada viviendo en lo que observan. Su filosofía es la de dejarse llevar por el tiempo, que domestican en la ausencia de horarios fijos. “Una espera fuera del tiempo que es tiempo, el tiempo del “aquí y ahora”, la eternidad del instante” (Carasco, 2014:20), un *devenir hors-temps*.

3. Herramientas del montaje

El cine de Carasco aspira a ser materia que, más que describir la apariencia de los fenómenos, desea restituirlos en un conjunto de eventos que constituyen esquemas fragmentados. Es una experiencia inmersiva en sensaciones vividas por la autora y propuestas al espectador, quien comparte el ritual con ella en vez de asistir desde una mirada externa. Lo adentra en la acción y de una manera que solo el cine permite: acercándose al detalle, repitiendo las imágenes, ralentizando lo importante...

Es un montaje relativamente rápido, con numerosos cortes y giros. Pero a pesar de que los planos no son tan largos, son lo suficiente pausados como para que el tiempo permita perderse en la observación, reforzado esto por la repetición de escenas, que muy similares, aunque sean capturas de momentos diferentes, acentuando esta impresión de eternidad, de tiempo flotante.

La autora dedicó gran parte de su carrera a estudiar el montaje, investigaciones que puso en práctica en sus películas, alejándolas del estilo de la antropología visual habitual. En sus textos defiende la creación de un tiempo particular cinematográfico creado al contraponer velocidades y composiciones. Todo lo que ocurre en la pantalla es una forma que afectará al espectador. Algunas de las herramientas de montaje que Carasco estudió y puso en práctica son: el juego con las direcciones del movimiento dentro o fuera del plano, con pliegues y desdoblamientos de espacio-tiempo; el ralentizado, intensidad congelada cuando es extremo, o desestabilidad cuando es casi imperceptible; la tactilidad a la imagen aumentada por las texturas como los desenfocados resultados de las ondas de la bruma de calor, o el grano de la película; etc. La proyección es como una piel que el espectador siente poder tocar e incluso fundirse con ella. Podríamos considerar simbólicos los planos de los cuerpos pintados que aparecen recurrentemente (Figura 4), o de barro húmedo en el que la mirada se hunde y deja huella o la tierra seca cuyo polvo ocupa el espacio y penetra las cavidades. Los planos detalles ayudan a esta sensación carnal.

Por último, el sonido es tan importante en estas películas como la imagen. La música tarahumara está presente prácticamente siempre: violines, percusiones

o voces. El ritmo repetitivo atrapa al espectador, lo adentra en la escena. El canto reiterativo parece a menudo componerse de ruidos, en vez de palabras, la voz es comunicación que es música y no lenguaje. Para ellos la música es la palabra secreta que deja lo natural y lo místico expresarse.

Conclusión

Con una investigación ética y estética sobre las formas de acercarse al otro, Raymonde Carasco quiso renovar las formas descriptivas y anclarse a la materialidad de las presencias y los movimientos, que como buscaron también Artaud (1971) e Eisenstein en Méjico, provocasen una relación novedosa con el arte, para separarse de la mirada didáctica occidental burguesa.

Su obra escrita y fílmica es un buen ejemplo de cómo la teoría y la práctica se funden en un objeto. Defendió con sus textos lo que puso en práctica en sus películas, le dio un cuerpo plástico al pensamiento. Ello para, con una cierta mística, defender la necesidad de forzar la mirada: perder el equilibrio, desestabilizarse, desorientarse, descomponerse... Es por ello que consideramos su cine como un tiempo suspendido antes de volver a lo concreto, el pie levantado en el paso, un territorio en movimiento que absorbe la mirada.

Referencias

- Artaud, Antonin (1971) *Les Tarahumaras*. Paris: Gallimard. ISBN: 978-2-07-032402-6
- Carasco, Raymonde (2014) *Dans le bleu du ciel. Au pays des Tarahumaras 1976-2001*. Paris: Régis Hébraud y las Éditions Nouvelles François Bourin. ISBN: 979-10-252-0030-8
- Eisenstein, Serge M (2002) *Teoría y técnica cinematográficas* (6ª ed.). Madrid: Ediciones Rialp. ISBN: 978-84-321-2516-4
- Jensen, Wilhelm (1918) *Gradiva. A Pompeiian Fancy*. Nueva York: Moffat, Yard and Compay. ISBN: 3-2044-009-784-810
- Michaud, Philippe-Alain (2012) *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Éditions Macula. ISBN: 978-2-86589-057-6