

## La película embrujada. Mani Kaul y las figuras inconexas

Por Francisco Algarín Navarro y Gonzalo de Lucas

En *Notas sobre el cinematógrafo*, Robert Bresson escribe: «Hoy no asistí a una proyección de imágenes y de sonidos, asistí a la acción visible e instantánea que ejercían los unos sobre los otros y a su transformación. La película embrujada». Podríamos encontrar un hilo que recorre la creación cinematográfica, según una de sus experiencias más genuinas, en la espera de esta transformación sobre el propio material de la película; embrujada, liberada o emancipada como forma autónoma de cualquier otro medio artístico, y experiencia preverbal. Una tradición cuyo núcleo podría ser *Vampyr*, donde una luz mal colocada sobre el objetivo, que propició una toma grisácea accidental, descubriría el estilo del filme para Dreyer; y que proseguiría, además de Bresson, en otro gran cineasta que influencia a Mani Kaul, su maestro, Ritwik Ghatak, quien en 1966 empieza a dar clases en el Film and Television Institute of India (FTII), donde sus principales discípulos —Kumar Shahani, John Abraham y el propio Kaul— originan el llamado nuevo cine indio.

De Ghatak a Mani Kaul, a través del cine indio se conforma una de las vías más hermosas de las promesas de la Modernidad que Renoir y Rossellini fundan justo en la India. Sin embargo, esa vía quedó cortada después o apenas nada transitada. Entrado ya este siglo, Godard se lamentaba de la «cualidad internacional» que hacía a todas las películas —*subantonionis*— iguales en los festivales, mientras que no se había explorado la vía de Paradjanov. Algo semejante se percibe ante el cine de Mani Kaul, quien toma la tradición de Bresson —marcada en sus primeras películas, como *Uski Roti* y *Duvidha*—, y su compromiso con filmar cada toma como un todo, y desde un único ángulo y óptica posible, para acabar hallando su genuina forma cinematográfica: «La diferencia entre el maestro y tu imitación, la diferencia sutil, la distancia/el ángulo exacto de la disparidad, te llevará a comprender algo sobre ti. La incapacidad natural de imitar a otra persona nos conduce inevitablemente a la constatación de nuestros propios esfuerzos, internos y originales. Todos los llamados “errores” al seguir/imitar al maestro son las primeras grietas que se abrirán en un abismo que diferenciará su trabajo del tuyo. Tu imaginación entonces se convierte en tuya».

Una retrospectiva de Mani Kaul posibilita ver su progresiva, paciente e intransigente lucha hacia esa experiencia de transformación, la película embrujada, que pasará por la sustracción de todos los residuos —literarios y estructurales—, y que culmina en *Mati Manas*. Se trata de una triple lucha: contra la amenaza o la sombra de lo verbal, la idea, el guión, y por una música sin notación, un cine sin escritura; una lucha consigo mismo, o contra los restos y las incrustaciones culturales que limitan, inmovilizan, atrofian, encadenan («Creo que hoy, aunque política o incluso industrialmente estamos muy abiertos a las nuevas relaciones o a las personas, la sensualidad que nos une sigue siendo muy antigua. Puesto que la nueva sensualidad aún no está madurando, la forma de relacionarse está anticuada [...]. Entonces, en última instancia, al menos para mí, la actividad artística es aquella que de alguna manera intenta alterar esta sensualidad. De alguna forma, se trata de traer una nueva relación a esta sensualidad y de dejar caer la mayor parte de su material muerto. Hay mucho material muerto pegado a esa sensualidad que está dentro de nosotros. Continúa ahí simplemente porque no podemos renunciar a él, sencillamente»); por último, una lucha por establecer un pacto y una relación sostenida con el espectador, al que invita a buscar también una nueva sensualidad dentro suyo, y a desacomodarse y depurar ese material muerto que también filtra nuestro punto de vista, y nos condiciona, impacienta y nos aleja de lo que seríamos capaces de ver. Esta es la principal historia de este conjunto de películas de Mani Kaul, desembarazadas de lo narrativo.

*Uski Roti* parte aún de una pequeña historia, escrita por Mohan Rakesh en hindi, y mostrada de forma no lineal: una mujer camina cada día, desde su pueblo del Punjab, para dar el almuerzo a su marido, un conductor de autobús que apenas pasa por casa, hasta que un día ella pierde el autobús. La película refleja el malestar temporal de su espera y su angustia, la vida de su mente. Kaul solo utilizó dos lentes a lo largo de la película: una de 28 mm y una de 135 mm. Al principio la focal larga nos acerca a los estados más introspectivos y de ensueño, mientras que el gran angular muestra las acciones en profundidad de campo, de un modo más realista; pero cuando la película entra en la cabeza de la mujer, mediante fantasías y flashbacks, las lentes se invierten y se instala en el espectador la incertidumbre sobre si lo que ve forma parte de la fantasía o del pasado, la vida real o la mental.

Mani Kaul resume la forma poética, musical, plástica de su método de trabajo: «Cuando hice *Uski Roti*, quería destruir por completo cualquier aspecto de un desarrollo realista para poder construir la película casi como un pintor. De hecho, he sido pintor y músico. Podría hacer una pintura en la que el trazo del pincel estuviera completamente subordinado a la figura, que es lo que es la narración en una película. Pero también se puede pintar trazo por trazo, para que tanto la figura como los trazos sean iguales. Construí *Uski Roti* plano a plano, de esta segunda manera, de modo que la “figura” de la narración casi no adquiere su forma en términos realistas. Todos los cortes se retrasan, aunque a veces hay una preferencia por un ritmo generalmente uniforme, cuando la película es una proyección de las fantasías de la mujer».

Ni *Uski Roti*, ni su siguiente filme, *Ashad Ka Ek Din*, se llegaron a estrenar en salas. En 1972, Kaul estaba pues desesperado por trabajar. El famoso pintor Akbar Padamsee le ayudó prestándole una cámara Bolex de 16 mm con unas lentes 16/86 mm Switar y varias bobinas de Kodachrome para una emulsión muy lenta —25 ASA (película de día) y 40 ASA (tungsteno)—, con las que filmó *Duvidha*, su tercer largometraje y su primera película en color a partir de un cuento popular de Vijaydan Detha. Mahajan, que se había encargado de la fotografía de *Uski Roti*, se negó a hacer la de *Duvidha* al conocer que se iba a filmar con una Bolex, en condiciones amateurs. Kaul solo tenía cuatro focos de 1.000 vatios cada uno, que solían utilizarse para la filmación de noticiarios. Los reflectores estaban hechos a mano; había enseñado a los aldeanos a sostenerlos, ya que el voltaje en el Rajastán rural era muy bajo. Finalmente, optó por colaborar con Navroze Contractor, que hasta entonces había trabajado realizando foto fija, tranquilizándole y explicándole que, para él, la imagen en movimiento no era más que una prolongación de la fotografía. Como no había dinero para trabajar en el sonido, Kaul redujo los diálogos al mínimo, con la idea de recurrir a la estética del cine mudo.

*Duvidha* suscita su interés por las prácticas artísticas populares y folclóricas no urbanas, a la vez que le lleva a profundizar en la experiencia de utilizar la verdadera literatura para desembarazarse del guión. En ese momento de su obra, y en relación con la cámara y con el proceso de filmar, siente la necesidad de llegar a construir sus películas emplazándose en el tiempo: «Tienes que aprender a sostener la cámara con tu ritmo, y no solo tener una idea en tu cabeza e intentar ilustrar esa idea. Tienes que entender esto, incluso cuando un camarógrafo está filmando físicamente la película. Todos creamos de manera diferente, precisamente porque el cuerpo de cada uno se extiende de manera diferente. Tus movimientos son como un baile (...). Sinceramente, creo que ahora podría hacer una película sin mirar por la cámara. De hecho, tengo un proyecto en mente en el que no permitiré que mi camarógrafo mire a través de la cámara. Obviamente, mirar a través de la cámara fue importante para mí cuando hice *Uski Roti*, porque en ese momento pensaba en la organización del espacio. Desde el Renacimiento europeo, nos habían acostumbrado a

pensar que organizar el espacio, y especialmente un espacio sagrado —el de una iglesia o un templo—, es lo que crea el sentido de la atención y, por lo tanto, del tiempo. Pero ahora creo que, de hecho, debería situarme *en el tiempo* y en una cierta calidad de la atención, y dejar que el espacio se convierta en lo que sea. Ya no me interesa componer mis planos, encuadrarlos de alguna manera. Deseo situarme en un sentido particular del *tiempo* y dejar que el *espacio* sea o crezca. Nada puede salir mal —lo sé—, nada puede salir mal».

Kaul monta sus películas tal y como se compone la música. Desplazando los planos a lo largo de la línea del tiempo, estos encuentran su lugar sobre la base del ritmo o los estados de ánimo. En *Dhrupad* no queda representada la música, sino su idea. El retrato de los hermanos Zia Mohiuddin (músico de rudra vina) y Fariduddin Dagar (vocalista), con quienes el cineasta estudió, no solo es un estudio histórico o un documento de las actuaciones, sino también un experimento con el tiempo a partir de la construcción de fractales y de puestas en abismo. El raga, a diferencia del jazz, es una improvisación que se elabora a partir de una sola escala, si bien cada escala puede contener tres o cuatro ragas diferentes. En el *dhrupad*, la forma de música clásica indostaní más antigua que conocemos, cada raga es cantado o interpretado en tramos de aproximadamente una hora y media, de día o de noche. Como muestra Kaul en su película, los ragas siguen sus propios ciclos naturales, asociados al despertar o al momento de dormir. Los tonos ascendentes y descendentes viajan entre las zonas disonantes, sin encajar en los sistemas notacionales existentes. Los estudiantes del *dhrupad* deben descubrir la relación entre el número de ritmos y el número de palabras o letras que se unen con los ritmos progresivos de cada *taal* específico, formando así un ciclo. Es por ello que esta tradición solo puede ser transmitida oralmente. Los diferentes tipos de silencio están por encima de la expresión tonal, y ningún instrumento puede alcanzar el timbre de la voz maleable. El canto es intuitivo, correcto gramaticalmente, perfectamente subjetivo. La interpretación se basa en la atención al escuchar, hablar, ver, sentir o tocar.

En su entrevista con Serge Daney, Kaul se preguntaba qué puede expresar la cámara o la grabadora, y no tanto el cineasta. En la traslación de la forma musical a la cinematográfica, cada plano se piensa también como una orquestación del espacio. La relación entre la música y la arquitectura —los pasillos de la fortaleza de Gwalior, las estructuras geométricas que desafían la perspectiva en el observatorio astronómico Jantar Mantar— pasa por el ensamblaje de los colores y la elaboración de un volumen. En uno de sus aforismos, Mani Kaul escribió que el movimiento está guiado por la luz. Limitándose a unir puntos o a seguir las líneas que cruzan los bordes táctiles, la cámara busca liberarse de la tiranía del ojo.

Igual que se pinta trazo a trazo, Kaul filma plano a plano para que tanto la figura como los trazos sean iguales. En *Mati Manas*, cada nuevo acontecimiento desdibuja y transforma el recuerdo del anterior, cada plano parece el inicial. Las piezas se relanzan secretamente, cambian de dimensión. El tiempo no se repite, sino que vuelve, se abre. La cerámica es mostrada en libros como el de Pupul Jayakar, o en las vitrinas de museos que albergan los iconos patrimoniales, las piezas procedentes del valle del Indo, algunos de los elementos más antiguos de la civilización india. Sin embargo, preguntándose cómo pudo ser percibida la arqueología en el momento de su creación, el cineasta rechaza la propuesta de realizar un catálogo. La alfarería es para Kaul una reserva de existencias que despierta desde todas las épocas. Mostrar la técnica y la historia social de una imagen tan arcaica como nunca vista, entrever el estado mental en que se fabricó cada objeto consiste en evocarlo a través del ángulo, el contraste y la disposición. Filmar es tejer texturas, cosas y seres. A lo largo de la película, cada molde, figura o estatua parece la misma y otra a la vez. El trabajo de la arcilla húmeda hace emerger gradualmente una forma que es la de la propia película.

Desplazándose en un autobús turístico por el centro, el sur y el este de la India con un equipo de veinte personas, las secuencias fragmentadas en *Mati Manas* se unen como si todo ocurriera en una sola localización. Las múltiples geografías, realidades, narraciones y líneas de tiempo nos enseñan que lo inmóvil solo se vuelve disponible dentro de un flujo. Sabemos que el barro y la tierra son elementos indisolubles de lo imaginario. Alquímicamente, frente a nuestros ojos, la cámara se desliza abriendo pasajes en los que la imagen se convierte en palabra, palabras solares y lunares que parecen escuchadas por primera vez y que, sin embargo, se han oído miles de veces. Son los mitos asociados con la alfarería: *El océano de ríos de leyendas*, el cuento de la bruja Gangli, la leyenda mesopotámica de Gilgamesh y Enkidu o la de Parashuram, el ícono Kala-Gora o la historia de la madre gata que refugiaba a sus crías en los jarrones horneados. Fábulas que hacen referencia a los orígenes del patriarcado o al paso del sistema pastoral al agrario, retenidas en su forma original y entrelazadas con secuencias ficticias. Historias narradas por los propios alfareros o recordadas por los tres historiadores, filmados todos ellos de espaldas o de perfil, partiendo de la idea de la figura inconexa: no hay centro en el cuerpo, una cara no es más importante que una mano, no hay diferencia entre una cara y un árbol. «A través de un gesto no se puede expresar una emoción. La emoción puede expresarse a sí misma en el gesto.»