



Saberes y prácticas. Revista de filosofía y educación
ISSN: 2525-2089
revistasaberesypracticas@ffyl.uncu.edu.ar
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Larrosa, Jorge; Rechia, Karen Christine
Estudio y repetición. A propósito de dos películas de Pedro Costa [1]
Saberes y prácticas. Revista de filosofía y educación, vol. 5, núm. 2, 2020, pp. 1-14
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Estudio y repetición. A propósito de dos películas de Pedro Costa¹

Study and Repetition. On two films from Pedro Costa

Estudo e repetição. A propósito de dois filmes de Pedro Costa

Jorge Larrosa

Universidad de Barcelona, España.

jlarrosa@ub.edu

Karen Christine Rechia

Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.

krechia@gmail.com

Recibido: 24/11/2020

Aceptado: 09/12/2020

Resumen. Este texto es una tentativa de precisar y desarrollar la idea de estudio como categoría filosófica y pedagógica fundamental. Estudio significa una relación atenta y cuidadosa con el mundo, un tipo de preparación o ejercitación y, finalmente, un lugar de trabajo creativo dotado de cierta atmósfera. En ese contexto, lo que aquí nos proponemos es mostrar la integración de esos diversos sentidos del estudio en dos películas del cineasta portugués Pedro Costa. Encontramos allí una cierta relación entre el estudio y las prácticas poéticas; también entre el estudio, las disciplinas y las técnicas de sí; y, por último, entre el estudio y una concepción artesana, material, del trabajo y, en general, de la relación con el mundo.

Palabras clave. Estudio, Repetición, Filosofía de la educación.

¹ El apartado correspondiente a "Un trabajo estudiado" fue escrito por Karen Christine Rechia en portugués. Aquí la traducción al español realizada por las profesionales Graciela Tapia y Mariana González de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Abstract. This text is an attempt to specify and further develop the idea of study as a fundamental philosophical and pedagogical category. By study, an attentive and careful relationship with the world is meant, a sort of preparation or exercise, and lastly, a place of creative work endowed with a specific atmosphere. What we try to evidence in this context is the integration of the diverse approaches to study in two films of the Portuguese filmmaker Pedro Costa. In them, we find certain links between study and poetic practices; as well as study, disciplines and techniques of oneself; and to conclude, links between study, certain artisan, tangible approach to work and, from a general perspective, a relationship with the world.

Keywords. Study, Repetition, Philosophy of Education.

Resumo. Este texto é uma tentativa de especificar e desenvolver a ideia de estudo como uma categoria filosófica e pedagógica fundamental. Estudo significa uma relação atenta e cuidadosa com o mundo, uma espécie de preparação ou exercitação e, por fim, um lugar de trabalho criativo dotado de certa atmosfera. Neste contexto, o que aqui propomos é mostrar a integração destes diversos sentidos do estudo em dois filmes do cineasta português Pedro Costa. Encontramos aí uma certa relação entre o estudo e as práticas poéticas; também entre o estudo, as disciplinas e as técnicas de si; e, por último, entre o estudo e uma concepção artesanal, material, do trabalho e, em geral, da relação com o mundo.

Palavras-chave. Estudo, Repetição, Filosofia da educação.

A Antonio Rodríguez.

Repetir repetir - até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.
Manoel de Barros.

La repetición tiene que dar frutos, tiene que causar esfuerzos;
tiene que ser, por así decirlo (no, sin “por así decirlo”), una peregrinación.
Peter Handke.

El estudio como artesanía

El texto que presentamos es la elaboración de un ejercicio que presentamos en Juiz de Fora (Brasil), en 2018, en el marco de un seminario internacional titulado “Elogio del estudio”, algunos de cuyos textos se recogen en el libro del mismo título publicado en Argentina por Miño y Dávila.

Como bien dice Maximiliano López (2020) en el texto que firma en dicho libro, la palabra “estudio” puede significar cuatro cosas. Primero, una práctica de relación con el mundo especialmente atenta o cuidadosa (de hecho, la palabra “estudio” significa atención, cuidado, celo o dedicación, de ahí que digamos que alguien está “entregado al estudio”). Segundo, un

tipo de preparación o de ejercitación (como en los *Estudios de caballos*, de Leonardo da Vinci, o los *Estudios* de Chopin). Tercero, un lugar de trabajo (una composición de espacio, tiempo, técnicas y materialidades) dotado de una cierta atmósfera que favorece la concentración y la actividad (de ahí que hablemos de un estudio de arquitectura, de pintura, de filmación o de montaje en el cine, de ensayo o de grabación en la música). Cuarto, un conjunto de hábitos con los que se sostiene cotidianamente la inclinación paciente y amorosa a un determinado asunto o a una determinada arte o habilidad (pp.129-130).

En ese contexto, lo que aquí nos proponemos es mostrar la integración de esos cuatro sentidos del estudio en dos películas del cineasta portugués Pedro Costa que nos han interesado especialmente. La primera de ellas se titula *Dónde yace tu sonrisa escondida*, se estrenó en 2001, y muestra a una pareja de cineastas, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, en el remontaje de la tercera versión, la de 1999, de su película *Sicilia*, esa que está basada en *Conversazioni in Sicilia* de Elio Vittorini. Costa filmó más de 150 horas del trabajo de los Straub en una sala de montaje de la escuela de cine de Fresnoy en la que los cineastas trabajaban públicamente, ante unas decenas de estudiantes. La segunda película se titula *Ne change rien*, fue filmada a lo largo de varios años, estrenada en 2009, y muestra a la cantante Jeanne Balibar haciendo clases de canto, ensayando con su banda para sus conciertos, descansando en un café, o interpretando en directo alguna de sus canciones.

Ambas películas resuenan con la concepción artesana, ascética, paciente, esforzada y “proletaria” que Costa tiene de su propio trabajo y que puede verse, por ejemplo, en *Todo reflorece*, ese hermoso documental, estrenado en 2006, en el que el cineasta reflexiona sobre su trabajo en las dos últimas películas de su famosa *Trilogía de Fontainhas*; y puede encontrarse también en *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata* (Costa, 2008), esa larga conversación en la que da cuenta de su forma de trabajar en esa misma trilogía. Como si Costa hubiese encontrado en Balibar y en los Straub a personas que comparten con él una parecida forma de hacer las cosas y de entender el trabajo o, en general, a artistas-artesanos que comparten una determinada manera de ejercer el oficio, un modo similar de estar-en-el-mundo, una forma-de-vida a la que dignificar y en la que reflejarse.

Algo que podríamos caracterizar, como hace el mismo Costa (2010) al final del curso de Tokio, hablando de Cézanne (a partir de la película que le dedican los Straub y con cuya proyección y comentario termina ese curso impartido en una escuela de cine), como una disposición receptiva, abierta, hecha de paciencia, de humildad y de respeto por la cosa, en la que el artista-artesano no se pone a sí mismo, sino que se pone al servicio de lo que tiene entre manos. Costa ve en los personajes que filma y en sus maneras de hacer una especie de rechazo de lo que podríamos llamar la concepción artística del trabajo, esa idea según la cual hacer cine o hacer música son actividades especiales llamadas “arte” y realizadas por un tipo particular de personas llamadas “artistas” que poseen un talento especial o un don extraño, misterioso y esotérico. Para Costa, como para Balibar o para los Straub, hacer lo que hace es un trabajo como otro cualquiera, un trabajo muchas veces mecánico, lleno de rutinas, que ofrece sin duda momentos de placer y de alegría, pero que es también tedioso y aburrido, y que hay que hacer de la mejor manera que sea posible, con atención, cuidado y generosidad, con un cierto amor por el material y por los instrumentos, dejándose llevar por la cosa misma.

Hablando de la realización de *En el cuarto de Vanda* en el barrio de Fontainhas, de ese sentimiento que tenía de ir allí a trabajar, como otro cualquiera, de esa sensación de que la

gente no lo veía como alguien especial, como alguien que hace algo especialmente importante, sino que lo veían como alguien que estaba allí en términos de igualdad con cualquiera de los otros oficios que la gente del barrio practicaba, Costa(2008) dice que “cuando trabajas todos los días durante meses, la película empieza a darte órdenes (...). Allí tenía mucho más tiempo para que el trabajo me atrapara realmente, casi como una fuerza exterior”. Y añade: “Con Vanda pocas veces tuve la sensación de estar filmando, más bien era la sensación de trabajar. No era hacer zapatos o cocinar, quizás tenga más que ver con lo que hacen algunos pintores o músicos, un trabajo que se hace mecánico, una memorización, una rutina. Es algo que adoro. Mañana será como hoy, con lo que eso tiene de taller o de fábrica (...). No me gusta esa falsa variedad artificial, eso no existe, es provocar una falsa energía y un falso estado de ánimo” (2008, pp. 86-87). Y no deja de ser interesante poner estas palabras de Costa en relación con dos consideraciones acerca del estudio.

La primera, de Giorgio Agamben, de su *Autorretrato en el estudio* (2018), que empieza diciendo que “una forma de vida que se mantiene en relación con una práctica poética, cualquiera que sea, está siempre en su estudio”. Inmediatamente señala que quizá ese lugar (el estudio) y esa práctica (el estudio) no le pertenecen, sino que son ellos los que están a su merced. Y termina diciendo que

el estudio es la imagen de la potencia: de la potencia de escribir para el escritor, de la potencia de pintar o esculpir para el pintor o el escultor. Intentar la descripción del propio estudio significa entonces intentar la descripción de los modos y las formas de la propia potencia. (p. 13)

De hecho, aunque las películas que vamos a comentar son dispares en cuanto a su tema (el montaje en el cine, los ensayos en la música), ambas se centran en lo que podríamos llamar “proceso de creación”. Pero no en la obra acabada sino en el trabajo paciente y minucioso que las prepara y las produce, en lo que podríamos llamar “el hacer artístico”. En ese sentido, podrían considerarse como tratados de poética en el sentido aristotélico de la palabra, si entendemos por poética cualquier hacer artístico. En ese sentido, y siguiendo la primera frase de la anterior cita de Agamben, podríamos considerar el trabajo de Costa como una especie de poética del estudio, o de estudio de la poética².

La segunda cita sobre el estudio que queremos poner en relación con Costa, esta vez de Maximiliano López, del texto que ya hemos citado, pone en relación el estudio con un estado de ánimo, con esa disposición esencial de relación con el mundo que Heidegger llamó *Stimmung* y que, en este caso, podríamos llamar un “ánimo estudioso”. Para López (2020), “el estudio no está relacionado con el conocimiento del mundo, sino con el mundo mismo” y por eso no es una cuestión epistemológica sino ontológica, algo que compromete al mismo estar-en-el-mundo (p.128).

El estudio no es en absoluto una cualidad psicológica, una actitud del sujeto, sino que está relacionado con el abrirse-del-mundo en general o, en el caso de las actividades poéticas, de los distintos haceres humanos, con ese hacer-mundo que sólo puede ser técnico y material. En ese sentido:

El estudio, entendido como cultivo y perfeccionamiento de un arte, es una cuestión profundamente política y existencial, dado que es a través de una técnica particular que alguien se

² Ver, a ese respecto, Guimarães, 2010.

vuelve un individuo capaz de intervenir en la formación de un mundo común (López, 2020, p.131)

De hecho, el trabajo, la repetición, el ejercicio, el estudio, son formas prácticas, muy materiales y muy concretas de relacionarse con el mundo (e insisto en lo de “formas”), pero también formas prácticas, materiales y concretas de relación con uno mismo: verdaderas tecnologías del yo que producen formas de subjetivación, por decirlo en foucaultiano. Además, el estudio condensa esa relación entre disciplina, ejercicio (ascesis, gimnasia) y potencia que el mismo Foucault desarrolló ampliamente en sus análisis de las formas griegas de ejercitación³. Allí la disciplina y el ejercicio son condiciones de posibilidad de la potencia y no, en absoluto, su negación y, desde luego, dan forma al sujeto. Sobre este último punto pueden verse las palabras “disciplina” y “ejercicio” de nuestro *P de Profesor* (Larrosa y Rechia, 2018) o la sección titulada “nuestros ejercicios” del *Esperando no se sabe qué* (Larrosa, 2019).

En un comentario relacionado, también, con las prácticas pedagógicas, Bernard Stiegler (2008) dice que:

Foucault vuelve a la cuestión de la disciplina introduciendo la *epimeleia*, cuyo radical *meleté* designa después la meditación. Pero *meleté* significa primero, precisamente, disciplina, y en un sentido que no es el de las sociedades disciplinarias. *Meleté* viene de *meletaô*. Ese verbo polisémico significa primero tomar cuidado de algo, pero designa al mismo tiempo el ejercicio en general, el hecho de prepararse para alguna cosa y, en ese sentido, una especie de entrenamiento (...). *Meletéma* significa primero el ejercicio práctico y, por extensión, el estudio. (p. 243)

Las dos películas que vamos a comentar pueden relacionarse también, nos parece, con la reivindicación de la artesanía como una relación con el mundo en la que están implicadas las manos, las herramientas, los gestos, las habilidades, las repeticiones y las rutinas aprendidas, pero también el pensamiento y, desde luego, las formas de hacer que se resuelven en formas de pensar y en formas de vivir (Sennett, 2009). En ese sentido, el estudio incluiría también un repertorio de gestos que, siguiendo a Flusser (1994), podríamos entender como las formas materiales con las que nos encontramos con el mundo y en el mundo.

Casi para terminar esta primera justificación y exposición de nuestro asunto, transcribiremos un par de citas de Costa (2008). La primera, bellísima, sobre la relación entre actividad y pasividad:

Lo ideal sería que el trabajo del cineasta fuera casi anónimo: pegarse a un trozo de naturaleza y no moverse, recibir lo que hay y hacerlo lo mejor posible para que pase sin un exceso de efectos, de imaginación, de sofisticación, de tópicos, de ideas, de tentaciones. Vanda es la película en la que mejor he conseguido oponer resistencia a lo que viene de mí, a mis intenciones. p.84)

La segunda cita tiene que ver con la manera como el rigor, la disciplina, la perseverancia y las reglas están siempre en relación con la apertura al mundo (a lo que el mundo pueda ofrecer con la condición de que estemos atentos) y con un cierto no-saber: “rodar como quien va a mendigar, sin saber lo que nos van a dar -monedas, un mirlo dorado, un ramo de flores, una cucharilla de plata” (p. 31).

Diremos por fin, que en trabajos anteriores hemos tratado ya el trabajo de Pedro Costa como ejemplar para una comprensión de la investigación educativa (Larrosa, 2014) y del

³ Por ejemplo, Foucault 2002, 28, 90 y ss.

estudio del profesor (Cubas y Rechia, 2020). Diremos también que es muy clara la inspiración de Costa tanto en *El profesor artesano. Materiales para una conversación sobre el oficio* (Larrosa, 2020) como, por ejemplo, en las palabras “repetición” u “oficio” de nuestro *P de profesor* (Larrosa y Rechia, 2018).

Y diremos, por último, que lo que pretendemos aquí es ahondar en la idea de estudio, especialmente en relación con algunos de sus componentes esenciales: el ejercicio, el ensayo, la preparación, la prueba, la repetición. Y ahondar también en el estudio como una relación compleja y obstinada con los materiales, pero también con los colaboradores, con la comunidad (de cineastas, de músicos), con la tradición y, desde luego, con uno mismo.

Una paciencia duradera

Ni la agitación en el set de rodaje ni la ansiedad en la primera proyección de la obra terminada. Lo que muestra *Dónde yace tu sonrisa escondida* es algo mucho menos glamoroso: el trabajo paciente, atento, reflexivo, riguroso, aburrido, repetitivo, exigente, regulado, minucioso, perseverante y obstinado en la sala de montaje. Seguramente demasiados adjetivos, pero lo que Costa hace es filmar esa paciencia, esa atención, esa demora en los detalles, ese volver una y otra vez al mismo plano para decidir dónde se va a cortar para que, al final, la elección dependa apenas de un fotograma. Pero vamos poco a poco.

Vemos a un hombre de espaldas en el muelle de un puerto, en blanco y negro. El movimiento avanza y retrocede, a veces en ralentí, mientras se oye el ruido de la máquina de montar. Se oye la voz del hombre y, al mismo tiempo, una voz masculina y otra femenina que discuten un corte, dudando sobre detalles mínimos: el grado de apertura de una boca, un ojo que parpadea, los armónicos de una “n”. Se les puede imaginar concentrados en su objeto, en la cosa. Las voces están en off, lo que se muestra es la materia de la película con la que se está trabajando, la cosa, y lo que se oye son palabras que dudan, buscan, proponen, tantean, discuten, adivinan. ¿Cómo cortar? ¿Dónde cortar?

La decisión es difícil y, a la vez, esencial. Cortar es decidir, juzgar, distinguir, discriminar, valorar, y cualquier decisión deja algo dentro y expulsa algo hacia afuera. No es cualquier cosa, no da igual, nada es indiferente, al contrario, la menor decisión diferencia, hace diferencia. Además, se está haciendo algo que será entregado a los otros, que tendrá existencia propia, que pertenecerá al espacio público, que formará parte del mundo común, y eso tampoco es cualquier cosa. Lo que se pone en el mundo importa. El espectador también merece respeto. No el mercado, no el mundo del cine, el de la oferta y la demanda, el de los códigos cinematográficos que funcionan y venden bien, sino el espectador anónimo, emancipado, tú, yo, nosotros. ¿Dónde cortar?

La película se convertirá en una cosa material, concreta, acabada, como un armario, un zapato, una canción o un libro. Una cosa que existirá sin los que la han hecho y que continuará después de haberla hecho. Ahí, en el mundo común, en el espacio público, entregada a la sensibilidad y a la inteligencia de unos hombres cuya dignidad hay que presuponer siempre porque sólo así podremos sostener la nuestra. Hay que ser exigentes con la película, con sus espectadores, con nosotros mismos. Las cosas no se pueden hacer de cualquier manera. Esa es

la moral del cine, pero también de cualquier trabajo que sea una práctica poética, que produzca alguna cosa. ¿Dónde cortar?

Pasan los minutos y ya sabemos que esas minucias serán las que hagan la película. “¿Necesitas cien años para pensar?”, dice Danièle. “No, sólo setenta”, contesta Jean-Marie. Ni azar ni intuición, sólo atención. “¿Estás segura?”, pregunta él. “Esta es mi opinión, ¿tú que crees?”. “Aquí”. “¿Tienes miedo?”. “No tengo miedo, estoy mirando”. “¿Cuál es la diferencia?”. “¿Entre tu propuesta y la mía?”. “Sí”. “Un fotograma”.

Después de un crédito en el que aparecen los nombres de los cineastas separados por una coma, vemos un poco más de la película que se está montando, ralentizada, con las voces un poco distorsionadas como para marcar que se trata de un material de trabajo. De pronto, la silueta del perfil de Danièle seguida de la Jean-Marie, casi oscuras. Una frase de él: “no esperes la forma antes que el pensamiento”. Una de ella: “la forma aparecerá al mismo tiempo”. Como si el trabajo y la reflexión sobre el trabajo se produjeran simultáneamente. Como si el hacer y el pensar no sólo se dieran al mismo tiempo, sino que apenas pudieran distinguirse. Enseguida el título de la película. Y hemos pasado ya de la operación de montaje a la sala de montaje.

Ella está de pie, sola, con una mano enguantada, manipulando los cortes de película con todo cuidado, con la mesa de montaje a la derecha. Después, por una puerta que se abre a la izquierda, entra él y, tras unos segundos, empieza a contar la historia de la canción que estaba canturreando y su enfado por un artículo de diferencia entre la versión que le enseñó un amigo y la que se suele escuchar. Tampoco las palabras son indiferentes. Las materialidades con las que trabajamos merecen, en primer lugar, respeto. Y vigor, precisión y, al mismo tiempo, delicadeza en la forma como las tratamos.

Se trata de un estudio de montaje, pero podría ser cualquier estudio, cualquier taller. El estudio del escritor, su mesa de trabajo, tal como lo describe, por ejemplo, George Pérec en *Especies de espacios* (1976), ese que está hecho de cuadernos, libros, lapiceros, plumas, archivadores, lámparas, algunos fetiches. El estudio del pintor, hecho de tinturas, disolventes, telas, papeles de distintos tamaños, láminas (la casa y el jardín de Antonio López tal como la muestra Víctor Erice en *El sol del membrillo*, 1992). También el estudio en el que un músico compone o ensaya, un arquitecto elabora sus proyectos, un diseñador fabrica sus prototipos, un profesor prepara sus clases. Un lugar apartado, retirado, casi íntimo, un contenedor de materiales y herramientas, una especie de palacio encantado o de cámara de los tesoros donde el tiempo corre de otra manera que en el tiempo ordinario y donde el espacio, por muy desordenado que parezca, está diseñado para la atención.

A partir de ahí hay casi el cuarenta y cinco por ciento del minutaje de la película en los que lo que vemos son planos de *Sicilia*, la película que los Straub están montando, como si Costa quisiera insistir en la importancia del material sobre el que se trabaja, su potencia, su resistencia también. Y como si quisiera subrayar que el estudioso trabaja con lo que hay, con un material determinado, limitado, finito, que ya está ahí. Durante la otra mitad lo que vemos es a Danièle sentada en la silla, a Jean-Marie entrando y saliendo, y cuatro extractos de debates en el auditorio de Fresnoy, la escuela de cine que les ha cedido una sala de montaje a condición de que trabajen en presencia de los estudiantes, esa sala en la que Costa plantó su cámara durante más de cien horas.

Y mientras vemos todo eso escuchamos a los cineastas hablando de otros cineastas (de Buñuel, de Ray, de Woody Allen, de Chaplin, de Hitchcock, de las formas de producción en

Europa y en Estados Unidos, de la psicología barata, tipo televisión, que hay en muchas películas); de pintores y escritores (Cézanne, Pavese, Péguy, Hölderlin, Santo Tomás de Aquino, Vittorini); de asuntos relacionados con su trabajo (la libertad que no surge en el vacío sino en el dominio de la técnica, la forma que está en la materia como el alma en el cuerpo, de la sopa sonora que hay en muchas películas, las formas de la retórica cinematográfica, el trabajo con los actores, la relación entre el montaje y la vida, la fidelidad en época de traiciones); de política y de la revolución; de cuestiones más personales como el privilegio de trabajar en lo que les gusta, el robo de una camisa o el comienzo de la historia de amor entre ellos. Cuestiones de técnica, de estética, de política, cuestiones personales y sociales, todas mezcladas y casi todas puestas en relación con lo que están haciendo.

Costa nos mantiene en la materialidad del proceso de montaje durante los ciento cuatro minutos que dura la película, en ese parar y volver otra vez, en esa corrección que parece no terminar nunca, en ese tartamudeo, en ese trabajo sobre la forma a partir de la atención fijada en la materia, en ese vaivén entre la idea y la cosa, entre la cosa y la idea. Vemos también el cansancio, la tensión, la impaciencia, las discusiones a veces agrias entre los dos cineastas. Danièle casi siempre está de espaldas, sumergida en la pantalla, en un cuerpo a cuerpo permanente con el material con el que está trabajando, a veces manoseando las latas donde está la película revelada, a veces colgando pedazos en una cuerda. Jean-Marie casi nunca está quieto, entra y sale de la sala, canturrea, habla sin parar, intenta chistes, gruñe, teoriza, despotrica.

Algunos críticos han observado que Danièle es el trabajo con la materia y Jean-Marie con la forma y el contenido. Straub aparece a veces como un histrión, casi como un *showman*, es un torrente de palabras. Huillet está impasible, casi siempre muda, concentrada en su arte de cortar, a menos que explote repentinamente en ataques de furia hacia su compañero. Él encarna el poder de las ideas, de las palabras. Ella el poder silencioso y secreto del montaje, de las manos. La tensión entre ambos va haciendo la película. Las decisiones concretas y muy materiales que van tomando resuenan con su pasión cinéfila, con sus referencias musicales, literarias y filosóficas, con sus opciones políticas, con su propia biografía. El trabajo y el pensamiento, el trabajo y el arte, el trabajo y la vida. Como dice Philippe Lafosse (2009):

Sus voces están siempre en off, muy próximas. La máquina hace un ruido de monstruo dócil. Lo que se muestra y se oye es el trabajo, es decir, eso por lo que el cine se interesa tan poco, esté presente o ausente, a pesar de que es el elemento esencial de la vida de cada uno. Un trabajo manual e intelectual, con los sentidos alerta. Un trabajo minucioso, pertinaz y artesanal, trabajo de obreros en cuestionamiento permanente, en alerta permanente. (p.267)

Tras dos largos planos silenciosos sobre las siluetas de los Straub, Jean-Marie se pone en pie, se apoya en quicio de la puerta y empieza una larga perorata sobre la relación entre la realidad y la imaginación. Dice que hay los que se adaptan a la realidad, sin poner imaginación de su parte, criaturas limitadas de imaginación limitada, y los que deforman la realidad en nombre de la supuesta riqueza de su imaginación que, en el fondo, es todavía más limitada porque en ella no hay paciencia. Y continúa: “lo que hay que tener es una paciencia duradera. Porque cuando la paciencia es duradera se llena de contradicciones. Si no es duradera no puede llenarse de nada. La paciencia duradera se llena por fuerza de violencia y de ternura. La paciencia impaciente solo se llena de impaciencia”.

Al final de la película, Danièle y Jean-Mari se acercan a la puerta de la sala donde se está proyectando una de sus películas, *La muerte de Empédocles* (1987). Al mismo tiempo se oyen algunos acordes de Beethoven. Danièle sale por la izquierda y sube las escaleras que llevan a la sala de proyección. Jean-Marie, con una gabardina debajo del brazo y una carpeta roja, se sienta en las escaleras. La imagen, si estuviera filmada de más cerca, parecería un Rembrandt tardío. Deja la carpeta en el suelo, apoya el brazo izquierdo en la rodilla y se pone la mano en la frente, permanece ahí, cabizbajo, tose varias veces, saca su encendedor del bolsillo, juega con él, y comienza a mover los brazos al son de la música. El final podría titularse “estudio y melancolía”, pero ese es ya otro asunto.

Un trabajo estudiado

Un director de cine conocido por “documentar” la demolición del barrio Fontainhas y la trilogía que forja a partir de ahí, con personajes emblemáticos como el caboverdiano Ventura y la portuguesa Vanda, no parecía tender a filmar una actriz y cantante en sus ensayos. Pero *Ne change rien* es precisamente eso: ensayos repetitivos, monótonos, en blanco y negro, con pocos músicos, en lugares cerrados. Está claro que al conocer a Pedro Costa sabemos que solo él podría hacer eso y de esa forma. Jeanne Balibar, su amiga personal, es filmada casi siempre con su guitarrista, que es quien dirige estos momentos musicales. En el inicio, parece que la vemos en un escenario, pero es una imagen medio empañada, difusa. Está claro que no asistiremos a ningún *gran final* con Balibar y sus músicos.⁴

Ora fumando, ora escuchando a su músico, Jeanne a veces repite solamente palabras, a veces una frase entera, pero siempre cantando. Hay un momento, inclusive, en que ella ensaya canto lírico para una canción. Pero es siempre la reiteración del propio ensayo. Repetir es el gesto por excelencia de la película.

En *Onde jaz o teu sorriso*, la pareja de cineastas franceses Danièle Huilet y Jean-Marie Straub, pasa toda la película de Costa filmando otra película. O mejor, Costa hace su película acompañando el rodaje de otra película. Acompañamos la personalidad histriónica de Jean-Marie y la personalidad un tanto taciturna de Danièle, y al mismo tiempo malhumorada de los dos que, como una pareja que lleva tanto tiempo junta, tiene sus discusiones permanentes.

El nombre del filme *Onde jaz teu sorriso*, tiene justamente que ver con este movimiento repetitivo de Danièle y Jean-Marie, de buscar el corte perfecto de las escenas, en este caso, ¿exactamente dónde se corta la sonrisa de un personaje? O tal vez, ¿dónde se corta la sonrisa de un personaje en una escena? El gesto por excelencia también parece ser el de la repetición: al final no vamos a ver la película, sí parte del proceso cansador de las discusiones de los Straub, y de la marca repetitiva de Danièle al avanzar y retroceder en la escena.

La idea de repetición recorre ambas películas. Repetir es también duplicar algo, producir una copia. En las acciones realizadas por Balibar en *Ne change rien*, hay arte y del mismo modo hay rutina, hay hábitos. Recordamos de un texto de Muñoz Fernández (2013) que discute otra película de Costa, *No quarto de Vanda* (2000). El autor marca que la estética del espacio que

⁴ Hay más de una escena de la ópera *La Périochole*, de Offenbach, que sin embargo vemos desde el fondo o desde el costado del palco, con una cámara atrás de los actores y próxima a la cortina y al piano. No vemos al público. Vemos el campo de lo que casi sería un extracampo.

el cineasta crea, produce una vinculación política. El hecho de reducir tanto, a partir principalmente de esta película, la infraestructura de cámaras y equipamientos, por ejemplo, así como el desvío de una narrativa explicativa, permite que el director “comparta, habite y muestre ese espacio” (p. 178). Esta aproximación de Costa, no solo con sus personajes, sino también con el espacio de ellos y sus tareas, da otra dimensión a su cine. Es como si él cerrase la ventana a los ruidos exteriores, a la luz que viene de su exterior y pudiese encontrar tanto luz como sombra, tanto sonido como silencio, en el espacio de la vida de sus personajes y en la forma que ellos tienen de habitarlo.

Esa intensa relación del cineasta a partir del filme *No quarto de Vanda*, también es aparente en *Ne change rien*. La vinculación afectiva no está en el hecho de que el director sea amigo de la protagonista (pues ni tendríamos cómo saberlo), sino en la forma como conduce las filmaciones y lo que persigue en ellas, como los ensayos de Jeanne y algunas actividades triviales que hacen parte de su día a día, como tomar un café en un bar. El lector va a percibir que es difícil que se hable de la película y de sus componentes en relación al estudio y a una idea de formación educativa, sin que se mezcle con la propia manera de Costa de hacer su cine. De cierta forma, el propio director parece intentar percibir si el trabajo de Jeanne con los músicos se asemeja a la idea que él tiene de cine, este ejercicio “ascético, paciente, diario”. O como está claro en el ya citado Curso de Tokio, que el cine es trabajo.

Tanto el trabajo de Costa como el de Balibar, y el de los Straub, está asociado a una forma estudiada. El director acompaña durante cinco años estos ensayos, grabaciones y clases de la cantante. Introduce al espectador en la disciplina y en el tedio de la creación musical. Es una preparación que involucra ensayo e improvisación.

La película es en blanco y negro, comienza con una imagen de la cantante presentándose en un escenario, al fondo, con luces difusas. Es una de las únicas tomas del escenario, y, en el pasaje para la próxima escena, oímos voces y el rostro de Jeanne se ilumina parcialmente. Es en ese ambiente con una luz interior, como ya nos referimos anteriormente al hablar de un cierto cambio en el cine de Costa, que escuchamos la voz de la cantante ensayando las canciones de su disco. El guitarrista Rodolphe Burger, personaje constante al lado de la cantante en el estudio, en un plano más abierto, es quien, de cierta manera, hace la marcación en estos ensayos, quien llama la atención de la cantante y da el tono, en ciertos momentos. La cámara está siempre fija, no se mueve, de modo que podemos examinar la escena o acompañarla hasta el corte del director. De esa manera, ya en el inicio es como si Costa llamara la atención para el movimiento de casi todo el filme: sale de la presentación pública, de algo exterior y entra en la intimidad del estudio y de los hábitos de Balibar. Los componentes de este trabajo estudiado, meticuloso, por lo tanto, ya están casi todos dispuestos, como la atención, la preparación, la repetición, la “comunidad” incluida, el lugar.

En la tercera o cuarta escena, se nos presenta el espacio predominante en la película, que es el estudio de grabación. Objetos como el teclado, la caja de sonido, el pie del micrófono sobresalen en el escenario bajo la mirada fija de la cámara. Costa presenta varias veces la materialidad de este oficio en la alternancia de las escenas. Este lugar de trabajo es filmado muchas veces vacío y, después de algún tiempo, entra alguien en cuadro. Así como los gestos de Balibar, él ilumina estos objetos y sus formas en este espacio de trabajo y estudio.

De la misma forma que el lugar nos es presentado, acompañamos el tiempo de la preparación de la cantante en varios escenarios. Cuando la filma en primer plano, nos hace

prestar atención a su voz y a sus gestos. Al cantar, en una de las escenas, asegura la partitura con una de sus manos y el cigarrillo con la otra. A veces, como que toca las cuerdas en el aire, pasa la mano por su rostro y fuma. Al destacar estos gestos, nos damos cuenta de que hay algo entre el conocimiento del tema y lo que se podría llamar un cierto método, que pasa por esta gestualidad que es particular y común al mismo tiempo, a los que comulgan de un oficio. Cubas y Rechia (2020), al hablar del carácter estudioso de las prácticas en la formación de profesores, dicen que la observación de este aspecto permite una cierta “lectura intuitiva” del papel de profesor y de una mayor percepción de lo que es el gesto, que es lo de dar sentido a algo.

En este sentido, en una secuencia de casi ocho minutos, Costa filma la clase de canto de Jeanne para la ópera *La Périochole*. El papel de la profesora en este momento de estudio de la cantante es fundamental, sin embargo, el director apenas filma a Balibar y su ejercicio. La voz de la profesora señala los avances, dice cuáles son los límites, da el tono para que Jeanne repita. En un momento, dice que ella no está poniendo la fuerza suficiente, en otro, que está forzando de más. Ella es interrumpida al comienzo de cada tema para que marque y pronuncie bien las palabras y el tono deseado. Como si no bastase la interrupción, la profesora enuncia: “no dejes de repetir”. Tal escena nos provoca una cierta desesperación y acompañamos a la cantante que, al fin, dice una grosería. Pero la profesora, implacable, solo da por terminado el ejercicio cuando anuncia: “¡bravo, terminamos!”. Bergala (2010), al comentar esta escena, menciona que “esa profesora fuerza imperdonablemente a la cantante, no a doblegarse a su persona, sino al arte del canto, del cual ella es la garantía y la guardiana, sin flaquezas humanas” (p. 146).

Destacamos aquí el papel de quien dirige el estudio y, una vez más, de su carácter repetitivo, pero al mismo tiempo de dedicación y atención, de respeto hasta con lo que es estudiado. Decimos con la palabra “repetición” de *P de Professor* (2018) que lo que ya no existe es tiempo para repetir, en una sociedad que valora el consumo y lo transitorio. Tal vez, en algunos lugares podamos experimentar este movimiento, como en la música, en el cine- como vimos en la película de los Straub-, y en el aula. Aquí podemos retomar los versos de Manoel de Barros de nuestro epígrafe: “repetir, repetir- hasta que quede diferente”, para que no olvidemos que ésta es una palabra-acción que tiene que ver con la renovación, con la creación y con la diferencia.

En *Ne change rien*, todo es preparación. Vemos un extracto de presentación en el inicio y otro más al final, pero lo que acompañamos es el proceso de ensayo y creación. Costa (2010), al hablar de las dos películas, expresó:

Cuando estaba allá con Jeanne y los músicos, adopté la misma forma de aproximación de la otra película (*Onde jaz o teu sorriso?*), moviéndome discretamente por ahí con poco equipamiento, aproximándome bastante sin perturbarlos e intentando ver de soslayo lo que sucedía a cada segundo. Es tan breve que, en el momento que usted corta, alguna cosa sucede; tan breve que usted lo pierde. Para las dos películas fue la misma fascinación, porque estaba viendo a personas que me gustan. (p. 31)

El director observa este proceso de preparación, práctica y alistamiento de sus personajes en ambos filmes. Recordamos la figura del profesor *amateur* masscheleiniana (2015) y la noción de que no se enseña el amor por la “materia”, por el tema, por el asunto, pero sí se exige estudio, disciplina y paciencia para que esa relación se establezca. La noción de estudio no prescinde de la noción de presencia que es muy valiosa para el director cuando habla de sus movimientos discretos. La sociedad que él establece con estas personas determina, incluso,

las difíciles elecciones en el montaje, lo que deja claro que esta relación torna densos unos aspectos en la narrativa y no otros. Pero también está claro que asistimos a una expresión de amor, tanto de Balibar como de los Straub, por sus oficios, en la forma en que se relacionan con ellos y cómo la revela Costa. A continuación, vemos la presencia de Costa- a pesar de que él no aparece ni habla en los filmes- porque él ficcionaliza, pero al mismo tiempo revela, un modo de ser y estar en los dos oficios, incluso en el suyo. “Es visible su cuerpo, su voz, su mirada. Pedro tiene una fortísima presencia. Nunca olvidamos que está ahí.”, dice Balibar en una de las entrevistas sobre la película.

Al exponer para estudiantes de cine, en el Curso de Tokio (2010), sobre el oficio de hacer películas, el cineasta reafirma esta idea de que el cine es trabajo y que es “durante el trabajo que las cosas suceden”, y que por eso no puede enseñarlas ahí, en ese momento. Al mismo tiempo que señala que los filmes siempre son hechos “con personas, con actores, técnicos, colaboradores, amigos- y algunas veces enemigos-, y es en este momento que una película se realiza, en el presente, entonces no es ahora que voy a decirles cómo son las cosas” (p. 165). Nos parece que está expresa aquí, y en las dos películas que elegimos, también la relación del estudio con una comunidad de personas y con una tradición, conforme sugerimos en la apertura de este texto. Tanto una colectividad presente, como Jeanne y sus músicos, Costa y su equipo y colaboradores, como una comunidad de filiaciones y referencias que suman de la obra de cada uno. En el filme de los Straub, eso se manifiesta en la conversación entre la pareja en la sala de montaje, al hablar de otros cineastas, escritores y pintores, y en *Ne change rien*, en los temas ensayados por Balibar que constituyen un repertorio ecléctico en las elecciones y las versiones⁵. A veces, las referencias del cineasta y de la cantante se cruzan explícitamente, como en el tema *Ne change rien*, que da nombre al título. La apertura musical trae la voz de Godard cuando inicia *Histoirei(s) du cinéma*, con la frase “no cambies nada, para que todo sea diferente”⁶. A propósito, en una entrevista, en uno de los festivales, el cineasta explica la elección del título, diciendo que justamente le gustó porque va en el sentido contrario al que se acostumbra a ver en los títulos, que es “usted, tiene que cambiar” o “todo cambia”. Aludimos a este argumento de Costa acerca de su título en nuestro libro *P de Professor* (2018), en la palabra “retrógrado”, justamente para pensar en esta tensión “conservación versus renovación”. Al imperativo actual de que todo debe estar en constante movimiento, transformación, innovación- para usar una palabra en boga-, tal vez el movimiento más revolucionario sea lo de conservar algo.

Todavía en el Curso de Tokio, Costa (2010) enuncia, en un cierto sentido, sus varias filiaciones, al señalar a Mizoguchi y Ozu⁷, entre otros, como sus maestros. Así se refiere a ambos:

Diré que todo filme dirigido por Ozu y Mizoguchi es un filme que habla, sobre todo, a artesanos, al placer de trabajar, y ese trabajo es algo bueno, y el trabajo bien realizado es bello. Eso dice todo.

⁵ *Ne change rien* está compuesto por imágenes de conciertos en que Jeanne Balibar interpreta canciones de su primer disco, *Paramour* (2003), de los primeros ensayos de canciones de su segundo disco, *Slalom Dame* (2006), pruebas de canto lírico y representaciones de *La Périchole* de Jacques Offenbach puesta en escena en París en 2006.

⁶ Que, a su vez, es una frase de Brasson, en *Notas sobre el cinematógrafo*, escrito en 1975. Construida de otra forma, “si queremos que todo continúe como está, es preciso que todo cambie”, también está presente en la novela *O leopardo* de Giuseppe Tomasi Lampedusa, filmado por Luchino Visconti, en 1963.

⁷ El hermoso y contemplativo plano de dos señoras japonesas sentadas, fumando, con parte del techo apareciendo, nos recuerda al maestro Ozu.

Un trabajo bien hecho es más significativo que un buen tema. (p. 154)

Volvamos a la idea de artesanía, al fin, relacionada al trabajo, pero también a la belleza. El director dijo, en el documental *Tudo refloresce* (2006)- que consiste en el acompañamiento de parte de las filmaciones de *Juventude em marcha* (2006)-, que solo quería hacer “la película más bonita del mundo”, en un trabajo que incluye placeres y alegrías, pero también tedios y aborrecimientos. Balibar, en una de las entrevistas sobre *Ne change rien*, al ser indagada sobre qué pensó de la película, hizo un silencio y dijo, “no sé. Es uno de los más bellos filmes que hice...” y más, “creo que Pedro mira. Pedro es cineasta, el filme es su mirada”. Costa filma lo que algunos llamarían “procesos creativos” o “artísticos”, pero que no son revelados como extraordinarios, al contrario, pueden ser monótonos, exhaustivos, repetitivos. Su propio trabajo tiene ese modo de ser meticuloso, contrario a una eficacia, a un deslumbramiento, más persistente y cuidadoso.

Las películas fueron hechas a su tiempo: cinco años acompañando a Jeanne Balibar, ciento cincuenta horas grabadas con los Straub. Ahí se ve, por lo tanto, que la belleza tiene algo de mirada, pero también, y principalmente, de paciencia y cultivo.

Referencias

- Agamben, G. (2018). *Autorretrato en el estudio*. Adriana Hidalgo.
- Bergala, A. (2010). Duplo negro. In AAVV, *O cinema de Pedro Costa*. Centro Cultural Banco do Brasil.
- Bresson, R. (2005). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.
- Costa, P. (Diretor). (2000). *No quarto da Vanda*. Portugal/Alemanha/Suíça/Itália.
- Costa, P. (Diretor). (2001). *Donde yace tu sonrisa escondida?* Francia.
- Costa, P. (Diretor). (2006). *Juventude em marcha*. Portugal.
- Costa, P. (Diretor). (2009). *Ne change rien*. França/Portugal.
- Costa, P. (2008). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cucharita de plata*. Prodimag.
- Costa, P. (2010). Uma porta fechada que nos deixa a imaginar. Curso de Tokio. En AAVV, *O cinema de Pedro Costa*. Centro Cultural Banco do Brasil.
- Cubas, C. J. y Rechia, K. C. (2020). Sobre formas de hacer. El estudio y el oficio de profesor. En Bárcena, F., López, M. y Larrosa, J. (Eds), *Elogio del estudio*. Miño y Dávila.
- Erice, V. (Diretor). (1992). *El sol de membrillo*. Espanha.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos*. Fenomenología y comunicación. Herder.
- Foucault, M. (2002). *Hermenéutica del sujeto*. Fondo de Cultura Económica.
- Gerbault, A. (2006). *Tudo refloresce*. França.
- Guimarães, P.M. (2010). Filmar o ato de criação. Pedro Costa e a poética das artes. En AAVV, *O cinema de Pedro Costa*. Centro Cultural Banco do Brasil.
- Godard, J. (1988-1998). *Histoire(s) du cinema*. France/Suisse.
- Lafosse, P. (2009). Mas porquê!? (Observações). En Cabo, Ricardo Matos (Ed.), *Cem mil cigarros*. Os filmes de Pedro Costa. Orfeu negro.

- Larrosa, J. (2014). Como entrar no quarto de Vanda. Notas sobre a investigação como experiência tendo como referência três filmes e alguns textos de Pedro Costa. In Martins, F. F. R., Vargas Netto, Ma. J. e Kohan, W. O. (Orgs), *Encontrar escola*. Lamparina.
- Larrosa, J. y Rechia, K.C. (2018). *P de profesor*. Noveduc.
- Larrosa, J. (2019). *Esperando no se sabe qué*. Sobre el oficio de profesor. Noveduc.
- Larrosa, J. (2020) *El profesor artesano*. Materiales para conversar sobre el oficio. Noveduc.
- López, M. (2020). Del ocio al estudio. Sobre el cultivo y la transmisión de un arte”. En Bárcena, F., López, M. y Larrosa, J. (Eds), *Elogio del estudio*. Miño y Dávila.
- Masschelein, J. e Simons, M. (2015). *Em defesa da escola: uma questão pública*. (2ª.ed.; Cristina Antunes, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica. Hay traducción castellana en Buenos Aires. Miño y Dávila.
- Muñoz Fernández, H. (septiembre de 2013). Pedro Costa: habitar el espacio, una cuestión de política, en *El genio maligno*: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, (13), 176-199. Disponible en <https://elgeniomaligno.eu/pedro-costa-habitar-el-espacio-una-cuestion-de-politica-horacio-munoz-fernandez/>. Acceso en: ago/2020.
- Pérec, G. (1976). *Especies de espacios*. Montesinos.
- Rancière, J. (2012). *As distâncias do cinema*. Contraponto.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.
- Stiegler, B. (2008). *Prendre soin*. De la jenneusse et des générations. Flammarion.