JULIÃO SARMENTO
WITHOUT

WITH

XUNTA DE GALICIA

ALMA PNEUMÁTICA
MARGARITA LEDO ANDIÓN

Escribo sobre a experiencia de mirar. Escribo sobre o modo de ollar para a obra de Julião Sarmento que, deixando en aberto todas as sospeitas, se presenta en *Without*. Escribo so o signo do cinema e querería contornar o peso da incesante literatura que se leva producido mundo avante á volta do artista. Por iso adopto, para a escrita, unha interioridade radical e boto man, soamente, de autoras e pensadoras ás que sempre regreso, na expectativa de localizar certos aspectos visíbeis e de desenvolver *pequenas percepcións* sobre aqueloutros apenas revelados en *Without*. Son, xa que logo, esa figura, esa sorte de espectadora-modelo que Vivian Sobchack anima a recoñecer en nós propias, no corpo que desprega as ás á sensación no acto de ver, que é sabedora desa aventura do ollar carnal que nos leva a entrar no mundo sen veos[1]. Porque iso é, na fin, este encontro no espazo público arredor de *Without*.

"Alma pneumática" intérnase na singularidade do cinema como construción: o *close-up*, a montaxe, o fóra de campo, o tempo interno, o movemento... para procurar a súa pegada noutro tipo de imaxes coma as que conforman esta mostra. "Alma pneumática" vai cara ao cinema na obra de Sarmento coma creba: de regras, códigos, xestos sedimentados, eses xestos que non enganan ninguén e que, de súpeto, un *coup de dés* esfarela. E vai cara ao artista como dispositivo, como aquel que nos fai ver por que tamén podería asinar un apuntamento coma o de Hanoun en *Cinéma cinéaste:* escribir, [retallar, dispor na superficie, debuxar, inserir unha frase, pintar...] filmar, acto de se pensar un mesmo[2].

El, o cineclubista sesenteiro que tamén fai crítica, o espectador clandestino e amador que tamén fai películas, sempre quixo, quixo sempre ser artista.

1. Vivian Sobchack, *Carnal Thougths: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 2004, p. 112.

2. Marcel Hanoun, *Cinéma cinéaste*, Yellow Now, Crisnée, 2001, p. 21.

Talvez por iso sorprende a tranquilidade coa que fala do seu traballo, do corpo da muller, de nós a nos desacougar no acto de mirar e sentir que invadimos a intimidade do noso propio cuarto, os seus materiais domesticados, o caldeiro e a sinécdoque das mans, o vestido de andar pola casa mentres a súa poética transita a *inquedante estrañeza* cotiá e freudiana que habita nas imaxes de revistas ou no relampo persistente do balcón da súa morada onde de cativo se arrepía coa visión dunha dona coa cabeza tapada. *Guibert*. E, algures, a muller-serie B, Vivian, Lauren, a muller-fatal como acontecemento, quen de matar. *Film Noir*.

O fragmento que se abre a todas as pulsións; o movemento dentro do plano-dentro do cadro con variacións de escala, de croma, de iconas de orixe diferente, de *frames* das súas propias fitas, de angulacións... son parte da cultura do cinema; a lectura múltipla nese fotograma das mans con alfaias, unllas vermellas de muller fatal que deixan sen espazo as do varón na acción ritual de se achegar, no intre preciso, a ela: —Ten lume?, dixo ela. Son accións que pasan sen código, coñecidas por todas nós. E que nesta transferencia para as pezas de Julião Sarmento, coma se se tratase dun enigma, dun álbum de familia no que algunhas fotos están sen cabeza, xogan o papel de pista falsa que non podemos deixar de fitar. Quizais porque, segundo Jean-Louis Schefer[3], Hitchcock sempre inscribiu no seus filmes historias secretas.

> A señora Elisabet estendeu os brazos sobre a mesa e
> está lixeiramente inclinada cara a diante.
> Sen disimulo fixa o ollar no rostro de Alma. A ela resúltalle tentador,
> indignante.
> (*Persona*, anotación ao guión)[4]

Os brazos sobre a inmensa mesa, ese xesto na procura dun lugar onde pousar o desacougo elemental, onde abeirar o paso inexistente do bucle do tempo, todas as mulleres de Sarmento evocan *Persona* de Bergman, que Dominique Païni emparella con Antonioni e a súa perplexidade perante o ser feminino[5]. "Alma pneumática", a dupla ánima, é o devalo cara a ti e de ti para a pantalla dese filme do 1966, o mesmo ano que o cineclubista, polos intersticios dun tempo de ditadura, se mete a filmar en Super 8 mentres acompaña, aquén e alén, o cinema novo, o cine estrutural, o novo cinema, o cinema do *eu*, o cinema *off* canda o cinema Hollywood.

3. Jean-Louis Schefer, "Hitchcock: portraits de femmes", en *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales*, Mazzota, Milán, 2000.

4. Ingmar Bergman, *Persona*, Nórdica, Madrid, 2018.

5. Dominique Païni, *Le Cinéma, un art plastique*, Yellow Now, Crisnée, 2013.

Retornando ao Bergman, é posíbel, que un filme que recordas polo rostro, polo esvaer do rostro de Elisabet Vogler no de Alma, pola face de Alma a ser a de Elisabet Vogler, conteña múltiples e furtivos sinais dunha das marcas, as mulleres sen rostro, da obra de Sarmento? Ou a posición do corpo, os obxectos domésticos, o xesto da man... que poñen en relación, unhas nas outras, as pezas que vemos en *Without*.

A transferencia (do malestar íntimo) entre dúas mulleres tan diferentes, unha actriz aqueixada de múltiples síntomas de negación de si propia, que deixa de dicir palabra, e a súa enfermeira, constitúe a cerna de *Persona*; a mudez e a fala a dicir o mesmo, a dicir o mesmo o imaxinario e a inscrición dos corpos na película; a atracción entre ambas porque son —coma as de Sarmento, coma as de Duras— todas as mulleres; o aceno apenas e a acción física.

"Pode ser unha, persoas totalmente diferentes?", pregúntase Alma na escena na que lle relata á actriz "un episodio orxiástico cun adolescente descoñecido, seguido dun aborto" que Elisabet conta nunha carta rachando o segredo. E é esta escena de liberación de momentos de existencia, cando Alma serve outra copa de xerez e dá un brinco sobre un moble auxiliar arrimado á parede, cando no seu corpo e nas súas pernas separadas, no seu vestido liso, vexo *Kiss Me* [FIG.1] de Julião Sarmento.

A maior abondamento, moitos dos esgos novidosos incorporáronse a *Persona* no proceso de tocar os materiais coas mans. Por exemplo as repeticións, tan obvias tamén en Sarmento, que non figuran no guión e que se revelan na montaxe. E o plano-detalle como corpo en desprazamento, como pregue do real; como ralentización da ollada que se prende do obxecto familiar, coma metarrelato do velado, do velado tamén para o autor porque, de crermos a Rancière ao falar de Homero, non se trata dunha linguaxe cifrada nin de disimular unha ciencia secreta, senón do propio trazo da súa produción[6].

E se desde a miña propia bagaxe falo de *Persona* como dese filme co que podo pór en relación *Without*, calquera ollar cinéfilo de seguro que vai activar algúns aspectos que desde o comezo abraiaron os e as cineastas de vangarda, a aqueles que nos explican o que aínda non é: Elie Faure, Bela Balasz, Jean Epstein... iso que a Inês Gil persegue ao profundar no que é a atmosfera como figura fílmica, esa enerxía que flúe da pantalla a quen mira, por veces manifesta outras en devir, como presaxio, latente nesas "pequenas percepcións" que a autora tira de Leibniz e que o Sarmento simplifica en dicindo: "non, non traballo sobre o *film*

6. Jacques Rancière, *El inconsciente estético*, Del Estante, Bos Aires, 2006.


kiss me
positive affirmation is, I believe, what Blanchot was defining through his principle of 'contestation'. Contestation does not imply a generalized negation, but an affirmation that affirms nothing, a radical break of transitivity.

FIG.1

noir; o que procuro é o espírito do *film noir*"[7]. E vai até César (Julius) e a violencia dos seus escritos sobre a guerra, onde conta as súas experiencias ao tempo que fala da expansión do Imperio "acerbissime crudelissimeque".

Linde e pasaxe, a obra-pantalla [lenzo, papel, muro, *performance*, filme, instalación...] configura esa cartografía a través da que Fabien, o piloto do voo-correo entre Patagonia e Bos Aires entra na noite de maneira "lenta e bela", mentres desde aló contempla como cada casa acende a súa estrela, o seu santo e sinal de casa habitada, sen que elas saiban quen as está a mirar. Saint-Exupéry é, agora, a miña referencia incidental para remarcar a importancia que lle outorga Julião Sarmento á creación literaria (Salter, Beckett, Nabokov...) e para orientarme nas súas constelacións: *Piscis Austrinus*, *Hydrae*, *Pyxidis*... denantes de internarme no fóra de campo, na miña particular constelación que engarza Marguerite de France, así a evoca Jean-Luc Godard, a súa experiencia como materia dos seus propios filmes, a relación coa páxina e coa fala, o silencio e "a cor das palabras"; co cinema orgánico, sexuado, e as exploracións seriadas da Chantal Akerman; co minimalismo, o amor das formas breves, a invención infinda de modos de retallar e o tratamento intensivo do corpo feminino, coma Nicole Brenez[8] dá a ver un tal Marcel Hanoun mentres lembro o aceno dunha man en tirando insistente unha luva preta no asento dianteiro dun coche para que a man pouse nunha coxa que debe ser a túa aínda que a escena é do filme *La Nuit claire.*

> *Le hors-champ de la toile ou de l'image cinématographique*
> *ne serait-il que l'autre, le spectateur interpellé?*
> Marcel Hanoun

Ese bar ten un espello mural no que non se reflicta ninguén. A escena é do filme *Tout la nuit*, de Akerman. A noite é densa e húmida e saes ao encontro do contacto físico con esa noite densa e húmida, encontro que quizais non se veña producir.

Hai dúas mesas rectangulares e contiguas de mármore. Na da esquerda senta unha muller de cabelo negro e vestido de escote cadrado con tirantes estreitos. Enriba da mesa hai un pequeno bolso negro. A posición da cabeza inclínase cara abaixo aínda que os ollos por veces ollan cara arriba e hai un movemento lixeiro, de vaivén imperceptíbel, para a dereita. Na mesa da dereita un home ten a mesma posición, quizais un chisco máis encrequenada, e fai tamén un movemento cara a esquerda que non é síncrono co da muller. O home deixa unhas

7. Inês Gil, *A Atmosfera no Cinema*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2005.

8. Nicole Brenez, "Coeur Instinct Principes (matériaux pour Marcel Hanoun)", en *Cinéma cinéaste*, op. cit., pp. 7-11.

moedas, érguese do asento e sae polo espazo angosto que hai entre ambas as mesas. A muller abre o bolso e deixa tamén unhas moedas enriba da mesa. Sae despois do home que fica quedo, os corpos lúen un no outro e sen mediar palabra vemos que se abrazan. No contracampo, dous rapaces e unha rapaza ollan, coma nós, para eles. Ao fondo hai unha *music box*. Os rapaces e a rapaza saen a seguido. O home e a muller converten o abrazo nunha danza extrema ao compás tenso dunha canción melódica. Non vemos os rostros e apenas seguimos ese corpo a corpo interminábel pola luz que levan canda si os zapatos cor prata, estreas fuxidías, con tacón de agulla, da muller.

"The body as both a site of action and a tool", observa Kathy Noble encol dunha mostra recente, *Reel Time*, do Julião Sarmento[9]. É esta a imaxe tocada pola experiencia sobre a que insiste a Sobchack ao falar de cine feminista ou sobre a que teimaba Serge Daney para arredar a imaxe do visual, do exercicio do poder. Mulleres erradías coma aquelas nas que reparan Hélène Cixous e Michel Foucault a propósito dos personaxes de Duras. Esa muller fóra de campo sempre, que fai autostop cada tarde, que fala co condutor de *Le Camion*. Esa muller á que nunca lle veremos o rostro e que di aquela frase absolutamente xusta e abismal: *que le monde aille à sa perte*. Vaia o mundo cara á súa perdición.

Mulleres en *Without*, que situamos no espazo doméstico porque é para onde nos levan os obxectos: o caldeiro, a táboa de pasar o ferro, o pequeno andel, o biso, os carpíns a medio caer, e o obxecto-presaxio: a icona do coitelo a repousar o sangue oxidado, o corpo-sado dos seos.

A pantalla, de feito, é algo que se sitúa entre nós e o mundo, algo que protexe e nos dá, ao mesmo tempo, acceso; a pantalla como mediación, que Elsaesser describe en *Film Theory: An Introduction Through the Senses*[10], é, agora, a porta de entrada para un interior ilimitado, para a luz e a sombra, para o pequeno aceno e a respiración branca, para a lentitude coa que a imaxe vai chegando, para o traballo de descuberta que ambos, a escritora metida a cineasta e Bruno Nuytten, director-debutante na fotografía de *India Song*, revelan nunha conversa na que Nuytten comenta que volveu ver o plano do seo, do seo de Delphine Seyring a encarnar a personaxe da muller do administrador da Conchinchina nunha das festas que adoito daban nos salóns[11].

BN: Era a primeira vez na miña vida que unha muller me incitaba a filmar unha muller desa maneira (...) aínda teño sensacións eróticas moi vivas.

9. Kathy Noble, *Julião Sarmento. Reel Time*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa, 2018.

10. Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, Routledge, Nueva York y Londres, 2010, p. 43. Ed. en español: *Introducción a la teoría del cine*, trad. Valeria Camporesi, UAM, Madrid, 2015, p. 55.

MD: Non tes só o seo. Tes debaixo do seo. Tes a respiración...
BN: A respiración, si...
MD: ... entón, a vida.

Boa sesión!

11. "MD : Tu n'as pas seulement le sein. Tu as sous le sein. Tu as la respiration ... BN : la respiration, oui ... MD : ... donc, la vie ...".

Marguerite Duras, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, Benoît Jacob, París, 2001, p. 97.