

UN GUSTO CLÁSICO: UNA CONVERSACIÓN CON GAËLLE ROUARD

Por Maximilien Luc Proctor. Una versión de este artículo fue publicada previamente en línea en la publicación de MUBI, Notebook, el 22 de julio de 2022.

En esta edición del Festival de Cine de Rotterdam, *Darkness*, *Darkness Burning Bright*, de Gaëlle Rouard, se estrenó de una forma muy arriesgada. Como la decisión de pasar todos los contenidos a una versión en línea se hizo muy a última hora, Rouard, artista de la imagen en movimiento francesa radicada cerca de Grenoble, no tuvo tiempo de mandar a digitalizar su película, y por tanto lo que se exhibió fue una grabación digital de una proyección. Aunque es difícil verla de esta forma, sugiere la recompensa que vendrá al ver la película en condiciones.

El proceso de Rouard se basa en la experimentación química como elemento clave de su propia aproximación cinematográfica. Donde trabajos previos (y más cortos) empleaban metraje encontrado, otros sugieren un metraje encontrado a partir de sonidos encontrados, aunque las imágenes son propias –a veces fuertemente procesadas químicamente. De la misma manera, *Darkness*, *Darkness Burning Bright* está compuesta enteramente de metraje propio y es su primer largometraje, presentando como díptico con dos subtítulos: *Prelude* y *Oraison*, que significa «plegaria». Empezando con la pantalla en negro con una percusión dramática de fondo, la película avanza a través de movimientos de irrealidad pastoral. Las *stills* de *Darkness* no ofrecen pistas del tono peculiar y variado del film. Los efectos visuales de Rouard mezclan pantallas partidas de imágenes estáticas con imágenes en movimiento, y conceden una luminosidad extraterrestre al mundo natural. La flora y la fauna se representan como objetos celestiales descansando en el espacio profundo. Reservas y máscaras oblicuas mezclan racimos orgánicos divergentes en composiciones únicas mientras el sonido encontrado oscila entre el ambiente de apoyo, un énfasis narrativo pronunciado, y el silencio cercano.

Me senté con Rouard para conversar sobre *Darkness* el día después de que se proyectara la única copia que existe de la película para el público del Fracto Experimental Film Encounter en Berlín. Como la información en línea de la filmografía de Rouard es dispersa (varias de sus películas anteriores están disponibles en Vimeo), y aún no ha sido entrevistada acerca de su trabajo, empecé clarificando algunos detalles sobre su carrera. Se mostró dispuesta a hablar de su proceso, pero dejando la interpretación creativa en manos del espectador.

¿Es *Unter*, de 2011, tu primera película?

Unter es la primera película después del momento en que dejé el colectivo MTK [laboratorio de cine]. Antes de eso, solía trabajar con otras personas, especialmente con Étienne Caire, alias Riojim.

¿Fundasteis MTK juntos?

Xavier Quérel y Christophe Auger, de Metamkine, fundaron MTK y yo me uní a ellos un tiempo después con Étienne Caire, entre otras personas. Después trabajamos como dúo, dirigiendo MTK y haciendo performances durante años. Lafoxe era el dúo con Étienne Caire. Levox era un trío con Étienne y ErikM como músicos. Durante estos años sólo hice imágenes para performances, porque no eran películas, era sólo improvisación, con múltiples proyectores. *Unter* fue la primera película tras la separación con Étienne.

Tu primer álbum en solitario.

Sí. El comienzo de mi carrera en solitario.

Cuando dejaste el colectivo MTK para trabajar en tus propias películas, ¿abandonaste por completo el laboratorio?

Sí. Tiene que ver con un asunto personal, porque yo dirigía MTK con Étienne Caire, pero también éramos pareja. Luego nuestra relación terminó y después nos dimos cuenta de que teníamos que separarlo todo. Así que dejé MTK y monté mi laboratorio personal en casa. También dejé el colectivo. Ahora es realmente mi propio laboratorio personal. No lo comparto. Me llevó un tiempo, pero ahora estoy bien con eso. Es como mi taller de artista, no un lugar colectivo. Ya no podría compartirlo.

En *Unter*, como en tus improvisaciones anteriores, ¿volviste a trabajar con metraje encontrado?

Solía trabajar mucho con metraje encontrado, sí. Todo ese periodo fue sólo metraje encontrado.

Pero en *Unter*, por ejemplo, ¿hay una mezcla de metraje encontrado y material original?

Sí, es el *fondu enchainé* [fundido encadenado] del metraje encontrado a mis propias imágenes. Tiene ambas cosas. *M...H* (2016) son solo mis imágenes. En *Les noces rompue* (2014) [antes conocida como Sin título], todavía hay un poco de metraje encontrado, pero muy pocas partes. Y *Zooscopie* (2012) son solo mis imágenes.

Es interesante porque con todos los sonidos de *Macbeth* sampleados que se utilizan en *M...H*, pensé con seguridad que debía haber algunas imágenes tratadas de películas de *Macbeth*.

No.

¿Puedes hablarme del origen de tu forma de trabajar con el sonido? Es muy diferente de lo que veo en el cine experimental, que suele ser silencio o un solo efecto sonoro. Tu sonido es tan variado y juega tanto con la música como con el silencio, junto con la atmósfera general...



Gaëlle Rouard fotografiada por Jean-Michel Monin.

Sí, creo que me he alimentado de la *musique concrète*. Y algunas sesiones de *cinéma pour l'oreille* [cine para las orejas]. Son sólo piezas electroacústicas en la oscuridad. Escuché muchas de esas piezas y me influyeron mucho. Estoy de acuerdo contigo, la mayoría de las veces creo que el sonido es el «padre pobre» del cine experimental, o incluso del cine en general. Es como el sujetavelas. Pero creo que es tan importante como la imagen. Incluso más, porque el sonido te da la intención, te da el sentido de la *lecture* [lectura] de la imagen. Así que presto mucha atención al sonido. Me gusta trabajar la plástica de la imagen, pero también la plástica del propio sonido.

Casi da la sensación de que la banda sonora guía la película, como si la música estuviera en «escenas» y las imágenes se limitaran a seguirlas.

Sí, en *Darkness* está como en «bloques». Quería que el sonido durara mucho tiempo sin cambiar, por ejemplo con las campanas. No quería editar en sincronía con la imagen. Así las imágenes pueden seguir su propio camino, es como *Encuentros en la tercera fase*.

¿Hiciste primero la imagen en *Darkness*?

Sí.

¿Y dices que empleaste tres años en las imágenes de la película, y luego nueve meses en el sonido?

Sí, más o menos... pero durante todo ese tiempo, cuando hacía las imágenes, sabía qué tipo de sonido quería, y empecé a grabar y a recopilar, y creé una biblioteca, pero no toqué el montaje en todo ese tiempo. Luego, cuando sentí que estaba lista para editar la película, empecé a editar el sonido. En ese momento tenía mucho material. Muchísimo.

Cuando hacías la banda sonora, ¿componías también música o sólo sampleabas?

No, sampleo. Pero es una edición muy compleja, aunque no sea obvio.

¿El tratamiento químico de la imagen forma parte de tu proceso de montaje o se hace justo después de filmar?

Es un punto de partida, viene muy al principio del proceso. Trabajo [como] una pintora, para mí es la parte más importante de la fabricación de la imagen. Así que paso mucho tiempo haciendo pruebas, probando diferentes reveladores a diferentes temperaturas para conseguir un tipo específico de azul, una oscuridad profunda, etc. Este es el trabajo principal.

Pero no utilizas ningún pincel en la tira de película, ¿verdad?

No, son todo químicos.

¿Cómo se te ocurrió la idea de tener dos planos flotantes de imágenes uno al lado del otro, cuando una imagen se utiliza como una especie de fondo para una segunda, y cada capa se mueve de forma independiente?

Es un camino. Empezó con *Unter*. Empecé a utilizar algunas sobreimpresiones, pero en partes separadas de la imagen, en lugar de superponer imágenes. Y luego, con *Les noces rompue*, también utilicé ese tipo de truco con un poco más de complejidad. En *Darkness* eso era lo que quería trabajar. Sentía que ese tipo de sobreimpresión tenía mucho que ofrecer como técnica.

¿Puedes hablarnos un poco de tu performance durante la proyección? Específicamente de *Darkness*, ya que es la única que he visto así. Intenté no mirar demasiado al proyector, así que algunas cosas eran más obvias... Podía ver que cambiabas el enfoque... Sí, claro.

Estaba claro cuando la película se paraba: congelaste un fotograma en el caballo, pero aparte de eso, es una performance muy sutil, no es algo que yo asociaría normalmente con esta palabra.

Sí, se supone que no debía anunciarse como una performance en absoluto. En este caso concreto, Fracto quiso llamarlo así, pero no es una performance. Paré la imagen sólo para adaptarme, para esperar a la banda sonora, porque el sonido está en un archivo

digital. Depende del lugar, pero a veces el proyector va más rápido que el sonido, así que tengo que esperar. Si no, pierdo la sincronía. Tuve que cambiar el enfoque porque tenía diferentes tipos de película, así que el enfoque era ligeramente diferente y cambiaba durante la película. Pero esto no es una performance. En mis películas anteriores, actuó sobre la película: paro el proyector, pero por completo; utilizo diferentes lentes delante del objetivo, sólo para romper el cuadro.

¿También prismas?

Prismas, también lentes anamórficas, para hacer la imagen «scope», pero sólo la mitad inferior. Este tipo de acciones. Pero sentía que para *Darkness* no necesitaba actuar en el proceso de proyección, la película se bastaba por sí misma.

Aun así, tengo la sensación de que si se proyecta la película, tienes que ser tú quien la proyecte.

Sí, porque mi forma de trabajar es que la imagen que ves es la original, no utilizo negativo. Así que viene directamente de la cámara de la optical printer. Y si se raya, se raya para siempre. Así que soy la única que asume la responsabilidad de proyectarla. En mi propio proyector. De momento es así. Ya que no puedo hacer una copia de repuesto.

¿Por qué? ¿Por el coste?

Por el coste, pero también por la falta de calidad.

¿Calidad de reproducción de los efectos?

Sí, porque aunque sea una buena reproducción, aumentaría el contraste y el color cambiaría ligeramente, lo que no me gusta. Pero para [*Darkness*], como no estoy actuando en ella, hice un escaneado, y me gustaría hacer una copia en 35 mm a partir de ese escaneado. Si consigo reunir el dinero suficiente, cosa que intentaré hacer.

¿Es para ti el procesamiento fotoquímico tan importante como el rodaje o más importante?

Más importante, porque tengo en mente la idea de cómo voy a procesar mientras filmo. Así es como proceso. Yo lo llamo la trinidad: la calidad de la luz, la naturaleza de la película y la forma de procesar la película. La combinación de estas tres cosas dará lugar a la imagen. Me considero una artista plástica, una pintora. Es una paleta. Con la experiencia de estos años, ahora soy capaz de controlar esa paleta. Durante los primeros diez o quince años, me gustaba fluir con los accidentes. Porque cuando revelas tienes muchos accidentes. A veces aparece alguna cosa extraña que te gusta –«vaya, ¿qué es eso?»– e intentas reproducirla, y sigues ese camino. Es el material el que manda en el proceso. Pero ahora quería invertir la situación. Quería tener el control. Aún así, por supuesto, tengo muchas decepciones, y también algunas buenas sorpresas, pero intento ser la jefa.

Tengo entendido que llevas una vida bastante apartada, ¿es así?

Sí, estoy muy aislada. Sólo estamos mi novio, mis gatos y yo. La casa está aislada, y eso me ayuda a tener una concentración profunda. También a tener una rutina. Me ayuda mucho porque no pasa nada, así que puedo concentrarme en mi trabajo.

Sé que a menudo a los cineastas no les gusta hablar de influencias, pero ¿hay algún cineasta cercano a tu corazón o que sea importante para tu desarrollo?

Por supuesto: Patrick Bokanowski.

También apareces en una de sus películas, *Battement Solaire*.

Sí, en algunas imágenes. Pero sus primeras películas –las vi cuando era muy joven– cambiaron mi vida. Fue entonces cuando decidí que quería hacer cine experimental. Fue *Déjeuner du matin* o *La Femme qui se poudre*, sus primeros cortos. Y también *L'ange*, por supuesto. Es muy intensa. Otra película muy cercana a mí es *The Color of Pomegranates*, de Sergei Parajanov, que me parece muy hermosa. Y puedo decir que otra que me encanta es *The Music Room*, de Satyajit Ray. Mis otras influencias en la última década son sobre todo pintores, los viejos maestros. Me conmueven profundamente Rembrandt y todos los maestros holandeses. Hay tantos que se me escapan los nombres. Toda la historia del arte hasta el impresionismo. Un gusto muy clásico.