

IMPRESIONES DE UNA CIUDAD

Iker Perez Goiri

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. de Arte y Tecnología

Resumen

Entre los años 1976 y 1990, el cineasta Peter Hutton realizó las tres películas que conforman *New York Portrait*, a partir de las impresiones de su estancia en la ciudad. Observaciones e indagaciones en lo visible que trascienden el registro documental para configurar un cuaderno íntimo de meditaciones visuales. El presente artículo quiere reflexionar en torno a una serie de rasgos que conforman la mirada cinematográfica de Peter Hutton y su forma de filmar la ciudad, así como establecer algunas relaciones con otros autores que nos ayuden a desentrañar el universo urbano del cineasta.

Palabras-clave: PETER HUTTON, CINE, CIUDAD, NUEVA YORK, MIRADA, IMPRESIONES

Abstract

Between 1976 and 1990, filmmaker Peter Hutton made the three films that form *New York Portrait*, Starting from the impressions of his stay in the city. Observations and inquiries in the visible that transcend the documentary record to set a personal notebook of visual meditations. This article aims to reflect on a number of features about the gaze of Peter Hutton and his way of filming the city, and establish some relationships with other authors to help us unravel the urban universe of the filmmaker.

Keywords: PETER HUTTON, CINEMA, CITY, NEW YORK, GAZE, IMPRESSIONS

“Ningún método o disciplina puede obviar la necesidad de mantenerse siempre alerta. ¿Qué son un curso de filosofía o poesía, por muy selectos que fueran, o la mejor sociedad o hábito de vida más admirable, comparados con la disciplina de mirar siempre a lo que ha de ser visto?”

(Thoreau, 2011, 143)

Un grupo de azoteas se recortan contra el cielo, como sombras chinescas. Una chimenea exhala un humo denso que se pierde más allá de la parte superior del encuadre. Entre las formas geométricas reconocemos un viejo depósito de agua. Un corte nos lleva a un plano más general. Edificios que se amontonan, indistinguibles, en una gran silueta urbana. Reconocemos la chimenea humeante en uno de ellos. Las azoteas, plagadas de depósitos de agua. Blanco y negro. El negro insondable de la ciudad y la luz blanquecina del cielo. Con estas dos imágenes se abre la primera parte de *New York Portrait*, de Peter Hutton. Como las sombras de otro tiempo, un reino de las sombras¹, donde lo cotidiano se revelará como en un sueño. El registro documental se funde (es trascendido, más bien) con las imágenes mentales para captar esas manifestaciones desapercibidas de la vida cotidiana de la ciudad. Y es que: *“lo que pretendo, cuando filmo”,* dice Peter Hutton, *“es poder soñar despierto, y con ello lo que trato de hacer es dedicar un espacio y un tiempo a una cierta meditación visual, eso son mis películas”* (Hutton 2011, 42)



El cine de Peter Hutton se construye como un diario o un cuaderno de impresiones, a partir de fragmentos, de apuntes tomados de la vida, de forma silente y en cercanía al cine primitivo. Imágenes que captan la belleza misteriosa del mundo, que nos abren a un universo sensorial donde lo cotidiano nos subyuga por su extraña presencia. Materia de un mundo que parece tomar cuerpo en nuestra mente, donde los fenómenos más sutiles se revelan, como eternizados en el tiempo, los gestos y movimientos más leves, más delicados, más frágiles.

Una sucesión de fragmentos, individuales o en pequeños grupos, separados entre sí por una imagen negra, emulando el pasar de las páginas de un diario o de un viejo álbum de fotografías, aquel que el joven Hutton miraba, estudiaba y escudriñaba constantemente, y que contenía fotografías tomadas por su padre², durante sus viajes como marino, oficio que el propio cineasta también ejerció durante varios años, y que sin duda, marcó su forma de mirar, de observar y de recoger imágenes. Imágenes en blanco y negro, sobre todo al inicio de su filmografía, si bien sus últimas películas incluyen ya el color, e incluso la pausa negra entre ellas ha sido eliminada, en beneficio de la secuencialidad de imágenes (como es el ejemplo de su último proyecto, *Three Landscapes*). Este dispositivo de montaje de tomas únicas, nos muestra, entonces, *“relacio-*

nes entre imágenes basadas únicamente en la textura y en el movimiento interno, en la diferencia o en la semejanza, y además, en la necesidad.” (Aracil 2011, 35)

Entre los años 1976 y 1990, el cineasta realizó las tres películas que conforman *New York Portrait: Part 1* (1976), *Part 2* (1980) y *Part 3* (1990), a partir de las impresiones de su estancia en la ciudad, de esa colección de observaciones e indagaciones en lo visible. No podemos sino pensar en aquello que nos decía Dziga Vertov (2011, 219):

“Nuestro ojo ve muy mal y muy poco, y por ello los hombres concibieron el microscopio para ver los fenómenos invisibles, inventaron el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos desconocidos, pusieron apunto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales, para no olvidar lo que ocurre y que con- vendrá tener en cuenta a continuación.”

Vertov responde así a la pregunta planteada de qué debe hacer con su cámara, cuál sería su cometido como herramienta óptica y de filmación.Cuál sería, por tanto, el cometido de la cámara dentro del mundo visible. *“Posibilidad de hacer visible lo invisible”*, escribe Vertov (2011, 200). La posibilidad de que se manifieste lo que pasa habitualmente desapercibido, de que el mundo se manifieste a la conciencia como algo que nunca habíamos visto, que amplíe nuestra percepción. Caer en la cuenta de los fenómenos del mundo circundante. Mirar.

Sin duda, Vertov define uno de los grandes deberes del cine, y así, tras esta premisa, podemos situar el cine de Hutton, y la trilogía que forma su retrato neoyorkino. Sin embargo, en comparación con las grandes sinfonías urbanas de principios de siglo, la mirada de Hutton se ajusta a otro tempo y a otra estructura, se aquieta. Esta colección de observaciones no organizadas cronológicamente, ni en el transcurso de un día (como si sucedía en ejemplos como *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, de Walter Ruttmann o *Chelovek s kino-apparatom*, de Dziga Vertov), no busca medirle el pulso a una ciudad moderna y en constante crecimiento sino que intenta captar una atmósfera a partir de lo cotidiano, de la experiencia, el encuentro y la vivencia de la urbe.

Captar una atmósfera, como también puede percibirse en las fotografías parisinas de Eugène Atget³. Fotografías de *“una poesía espectral y popular de la ciudad”*⁴, alejadas de toda utopía modernista. La magia y el misterio de unas imágenes donde *“todo parece suceder en otro lugar (...), al margen, en filigrana, en la mente”*⁵. Palabras que igualmente pueden aplicarse a las pinturas urbanas de Edward Hopper, visiones e impresiones, experiencias de la ciudad, cuya impronta podemos apreciar en el acto de filmar de Hutton. De hecho, a lo largo de la trilogía encontramos imágenes que nos retrotraen a pinturas como *Night Windows* o el dibujo en aguafuerte, de 1921, *Night Shadows*.

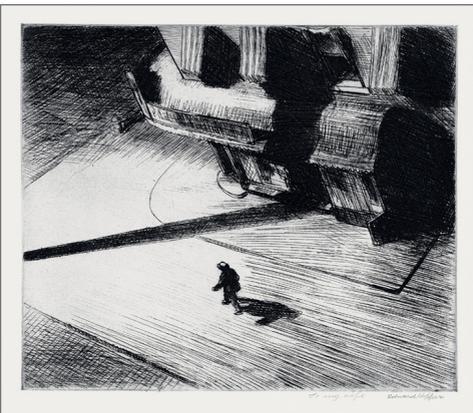
Y si hablamos de captar unas impresiones de la ciudad, alejadas del falaz imaginario de la modernidad y el crecimiento económico y político, debemos insertar el trabajo neoyorkino de Hutton dentro de la tradición de las películas de Rudy Burckhardt,



Coin de la Rue Valette et Pantheon, de Eugène Atget (1925).



Night Windows, de Edward Hopper, 1928.
Óleo sobre lienzo, 73,7 X 86,4 cm.
Museum of Modern Art, Nueva York.



Night Shadows, de Edward Hopper, 1921.
Aguafuerte, 17,5 X 20,8 cm.
Colección Whitney Museum of American Art.

que desde su llegada a Nueva York, emigrado desde Suiza en 1935, comenzó a retratar la ciudad y a las personas que viven y trabajan en ella, siendo Burckhardt un ciudadano más, dentro de la complejidad sociocultural del nuevo York de mediados de siglo, como apunta Scott MacDonald:

“Further, Burckhardt’s films are less involved in attempting to capture the quintessential realities of the modern city than in observing specific aspects of New York that Burckhardt is repeatedly drawn to: particular architectural achievements – The Flatiron Building, the Empire State Building, The Brooklyn Bridge – and areas where a wide variety of people congregate – Central Park and Fourteenth Street, most frequently. These sites are presented as synecdochic representations of New York’s immensity and social complexity.”

(Macdonald 2001, 155)

Inquietud por la observación. Por filmar la complejidad diaria de la ciudad, donde el propio cineasta vive y convive. Una colección y organización de las imágenes puramente personal. Lo personal como forma de llegar a lo universal. Lo personal como forma política, como forma de mirar al otro, a los otros, como forma de mirar al mundo, de mirar a la ciudad y a su complejidad.

Como afirma Hutton: *“Manhattan no es para mí ni una love story, ni un thriller, ni cualquier película de ese tipo que se hace allí. Manhattan es para mí más bien lo contrario: lo pequeño, lo cotidiano, esos primeros encuentros con las cosas”* (Hutton 2011, 42). Es así que tras los primeros planos de la primera parte de *New York Portrait*, comentados ya al inicio de este artículo, Peter Hutton filma imágenes desde la ventana de su apartamento. Imágenes de otras ventanas y pequeñas vistas de la calle.

Encuentra asimismo, en el interior de su vivienda, pequeñas visiones de objetos y sombras.

La mirada hacia la ciudad se inicia desde lo íntimo, lo diario. Imágenes que adquieren un poder para la visión de gran intensidad, como ecos que resuenan en lo profundo de la mente. Algo resuena desde los orígenes de la mirada al mundo, desde ese primer encuentro con las cosas del que habla el cineasta. Es el encuentro primigenio con la ciudad, y el encuentro con la visión. Con los matices del blanco y del negro, con las gradaciones de sombras y el brillo de las cosas, que confiere un halo espectral al universo neoyorkino del cineasta. La mirada se pone alerta ante la visión. Una ensoñación.

Recordemos, al mismo tiempo, la noción de *fotogenia* que definiera Jean Epstein (término que toma de Louis Dellou), cuyas imágenes también resuenan en ese Nueva York retratado por Hutton: *“cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica”* (Epstein, 2010, 335).

A través de la movilidad espacio-temporal (Epstein no se olvida de un factor importante como es el movimiento de las cosas en el tiempo, en su duración) y de la personalidad, que es el *“alma visible de las cosas y de las personas”* (Epstein, 2010, 339), en una alianza entre las potencialidades de la cámara y la mirada del cineasta, se revela una presencia viva y una intimidad de las cosas: *“Aquí la materia se modela con todos los recovecos y el relieve de una personalidad; toda la naturaleza, todos los objetos aparecen tal como son pensados por un hombre (...)”* (Epstein, 2010, 340). Y es así, decíamos al principio, como Hutton trasciende el ámbito de registro en sus imágenes, siendo ya éstas una mirada, un estado de la mente, la impresión sensorial de una manifestación, de un encuentro.

Una mirada que revela la soledad del cineasta en la ciudad. Porque la ciudad es un lugar de confluencias y encuentros, pero también un lugar de soledad y de ausencia. Una soledad (la del cineasta exiliado) y una ausencia (la del hogar y la infancia) que se revelan entre los destellos de belleza, fragmentos de Paraíso, del cine de Jonas Mekas. Soledad y ausencia en *News from Home*, de Chantal Akerman y en *Keep in touch*, de Jean-Claude Rousseau. Como la soledad de las figuras en la pintura del ya citado Hopper. Otras revelaciones íntimas de la ciudad, otros poetas en Nueva York⁶.



Filmando la calle desde las ventanas de su apartamento o saliendo a pasear, equipo en mano, podemos imaginar a Peter Hutton en solitario dentro de la gran ciudad, como



Metrópolis, de Fritz Lang (1927)



Sanma no aji, de Yasujiro Ozu (1962)

un observador silencioso, como lo son sus imágenes. No solamente imágenes sin sonido, sino imágenes silenciosas. El cineasta buscando alguna revelación, algún instante, algún juego de claroscuros, o algún gesto de la ciudad, algún rostro. Como escribiera Robert Bresson en sus *Notes sur le Cinematograph*: “Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti” (Bresson 2007, 28). El acto repetido y continuo de observar, de estar alerta, permite a Hutton encuadrar el espacio entre dos rascacielos, sabiendo que en breve, intuyendo que al siguiente instante, un zeppelin va a atravesar dicho espacio.

Filmar las calles desiertas del invierno, los edificios recortados a contraluz, planos cenitales que encuentran abstracciones y siluetas en el pavimento. Un objeto brilla en un cubo de basura, un hombre en el suelo es atendido en la calle por los sanitarios, niños que encienden fuegos artificiales. Observación detenida de las formas, cambios de luz y sombras. Algunas vistas de edificios nos traen a la memoria las imágenes de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), otras, nos llevan hasta las imágenes urbanas de Yasujiro Ozu.

Varios planos, en la segunda parte, de personas congregadas en la playa, filmadas a lo lejos. Casi dos terceras partes del plano dejadas al cielo (de nuevo el zeppelin) y la amplitud del encuadre, vuelven a subrayarnos la soledad del cineasta. Tras el plano de unas ruinas, tres planos de personas durmiendo en la calle. Un hombre durmiendo sobre unas escalinatas en una postura e inmovilidad que confiere al plano un aire enrarecido, extraño. Otros hombres descansan en el suelo en los planos siguientes. En la tercera parte de la trilogía, Hutton filma el rostro de un hombre en primer plano, en un profundo claroscuro, mirando fuera de campo: el viento mueve su pelo canoso. El hombre se gira un instante para mirar a cámara. Más adelante, otro hombre tumbado en un sofá, en una calle desierta, un fondo oscuro del que destaca el blanco de varios carteles puestos en línea y a diferentes alturas. ¿Quiénes son? ¿Otras personas solitarias? ¿Personas a las que nadie presta atención en el ajetreado día a día de la ciudad?

Una mujer asomada a la ventana mira hacia la calle, fuera de campo. La sombra de un balcón se proyecta sobre la pared de ladrillos y parte de la ventana. Por corte, Hutton nos muestra el asfalto de la calle, donde el viento mueve y arrastra un papel de periódico. Cuando éste se detiene, otros comienzan a entrar en el plano arrastrados con más violencia. La unión por corte de estas dos imágenes parece querer ponerlas en relación secuencial. La mujer mira hacia la calle y lo que observa es un grupo de papeles movidos por el viento. Una mirada al suceso fugaz, pequeño, que un instante después ya no existe, ha pasado desapercibido.

Esta pareja de imágenes aparece enmarcada entre otros dos planos, separados de ellas por el intersticio negro: el primero de ellos se convertirá en uno de los *leit-motivs*

de la trilogía, pero ésta es su primera aparición. Un plano general de los tejados de la ciudad, que ya hemos visto al inicio de ésta primera parte, pero dominado por la presencia de inmensas nubes en un cielo que ocupa casi la totalidad de la imagen. El segundo plano al que nos referimos se inicia con una serie de brillos que se mueven en grupo en la casi absoluta oscuridad. Pronto comprobamos, con la llegada de varios coches, que se trata de reflejos de luz en una balsa de agua en la carretera, filmados nuevamente desde la altura del apartamento del cineasta.

La mirada de Hutton establece un vínculo constante entre el microcosmos de la ciudad y el macrocosmos del universo. El movimiento de las nubes sobre el estatismo de los edificios, y el movimiento de unos periódicos arrastrados por el viento sobre la calle. Impresiones que funden la inmensidad de la naturaleza con las presencias de la ciudad, como también las recogiera Jonas Mekas por escrito a su llegada a Nueva York:

"En el norte había una nube gigante, después tronó y un rayo atravesó la nube iluminándola por un instante. Cayó después en la ciudad, incorporándose al sistema de alumbrado de Nueva York. Esta manifestación colosal de la naturaleza se convirtió en otro letrero de neón. Por la mañana temprano había una niebla densa en el puerto (...) De a poco, el barco se movió hacia el corazón mismo de Nueva York."

(Mekas 2008, 283-4)



Three Godfathers, de John Ford (1948)

La segunda parte de *New York Portrait* se abre con dos planos de la playa desierta, tal vez filmados en invierno. Al fondo, en el plano de apertura, el muelle y unas figuras humanas que caminan hacia el fuera de campo. En el segundo (Hutton ha girado la cámara 45°), la inmensidad de la playa se extiende hacia lo lejos, donde vemos ya parte de la ciudad. Sopla un fuerte viento en ambos, en dirección a la cámara, situada casi a contraluz, y arrastra la arena a ras de suelo. Nos recuerda ese desierto filmado por John Ford en *Three Godfathers* (1948), el movimiento de la materia expuesta a las condiciones climatológicas.



El segundo plano de *New York Portrait Part II*, de Peter Hutton

Los distintos acontecimientos de la naturaleza se presentan tan importantes en la trilogía como la propia ciudad. Hutton filma Nueva York como lo hace con los paisajes del

Hudson River Valley que ha retratado en otras películas como *Landscape, for Manon* (1986) o *Study of a River* (1996-1997). Paisaje y orografía de la ciudad.

El plano de mayor duración en la primera parte, es un amplio plano del cielo. Unas nubes delicadamente extendidas y cuyo leve movimiento vamos sintiendo a lo largo de la duración del fragmento, sirven de telón de fondo a las coreografías de varias bandadas de palomas, que entran y salen del encuadre. Al cabo de un minuto, un avión entra en el plano a lo lejos. Inmensidad de un cielo donde la ciudad ha quedado fuera de campo. El cineasta filma el cielo desde la ciudad, un cielo visto desde Nueva York.

Scott MacDonald cita este mismo plano para hablar de la relación entre las películas de Peter Hutton y la pintura de los Iluministas (MacDonald 2001, 285), término acuñado por John Braur en 1940, para aquella pintura estadounidense del siglo XIX donde el paisaje es reflejo de una meditación, de una vía espiritual e íntima, en la que lo predominante son los efectos atmosféricos.

De la misma manera, el plano que cierra la tercera parte, y por tanto la trilogía, parece retomar aquella figura del pintor alemán Caspar David Friedrich: la inmensidad del cielo, al que parece querer llegar ese rascacielos del que vemos la azotea en una esquina de la pantalla, empequeñecido; una bandada de aves entra y sale del encuadre. Y asomada a esa infinitud, una figura humana, solitaria, como aquella, aquel *camionante sobre el mar de nubes*.

Una ciudad, Nueva York, que se torna espacio fílmico, una experiencia de la mirada que reside en las imágenes. Una ciudad que se revela como en una visión. Una ciudad como espacio mental.

Referencias

- Aracil, Alfredo. 2011. "Las aventuras de Peter Hutton". *Lumière* 4: 35-40
- Bajac, Quentin. 2010. "Lo fantástico moderno". Pp. 123-8 de *La subversión de las imágenes : surrealismo, fotografía, cine*. Madrid: TF Editores ; Fundación Mapfre
- Bresson, Robert. 2007. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora
- Epstein, Jean. 2010. "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia" En *Textos y manifestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Joaquim Romagueira i Ramió y Homero Alsina Thevenet, eds. Madrid: Cátedra
- García, Miguel. 2012. "Poeta en Nueva York". Pp. 5-20 del libreto en el pack de DVDs Jonas Mekas. Diarios. Barcelona: Intermedio
- Geduld, Harry M., ed. 1981. *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos
- Hutton, Peter. 2011. "Entrevista con Peter Hutton". Por Francisco Algarín Navarro y Félix García de Villegas Rey. *Lumière* 4: 45-57
- 2011. "Peter Hutton por Peter Hutton. Algunas ideas posteriores a los filmes". Transcripción y traducción de Francisco Algarín Navarro. *Lumière* 4: 41-44
- Macdonald, Scott. 1998. *A Critical cinema. 3 :interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California
- 2001. *The Garden in the Machine: a field guide to independent films about place*. Los Angeles: University of California
- Mekas, Jonas. 2008. *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires: Caja Negra

- Thoreau, Henry David. 2011 *Walden o La vida en los bosques: del deber de la desobediencia civil*. Barcelona: Juventud
- Valentin, Albert. 1928 "Eugène Atget". *Variétés* 8 (diciembre): 405
- Vertov, Dziga. 2011. "Instrucciones provisionales a los círculos del cine-ojo". En *Memorias de un cineasta bolchevique*. Con artículos de Dziga Vertov y guiones del Grupo Dziga Vertov. Madrid: Capitán Swing

Notas

- ¹ El escritor Máximo Gorki es un artículo dedicado a su encuentro con las primeras proyecciones de los Lumière: "*La noche pasada estuve en el reino de las sombras*". El artículo, que lleva por título, precisamente, *El reino de las sombras*, fue publicado dentro del volumen *Los escritores frente al cine*, edit. Fundamentos. Madrid, 1981
- ² "*Después de muchos años haciendo películas, me di cuenta que cuando estaba haciendo mis filmes, recreaba un álbum fotográfico de mi padre, que veía cuando era niño, con imágenes que él había tomado cuando estuvo viajando, cuando era joven*". En la entrevista a Peter Hutton, realizada por Francisco Algarín navarro y Felix García de Villegas Rey para la revista *Lumière*, N°4, p. 49.
- ³ Peter Hutton: "*Atget recorded the details of the architecture, the atmosphere, the ambience of the streets of Paris in his time with loving care.*" Declaraciones recogidas por Scott MacDonald en *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*, p. 249; y reproducidas por el propio MacDonald en su libro *The Garden in the Machine*, p. 158.
- ⁴ Quentin Bajac (2010, 124) comenta un paralelismo con *Le paysan de Paris*, de Louis Aragon, para hablar de la influencia del fotógrafo en los Surrealistas, inquietados por ese París oculto dentro de una arquitectura racional
- ⁵ Albert Valentin publicó en 1928 "Eugène Atget 1856-1927". En *Variétés* n°8 (p. 405). Citado por Quentin Bajac (2010, 124)
- ⁶ Respecto a esta referencia al poemario de Federico García Lorca, Miguel García titula así su texto sobre el cine de Jonas Mekas, publicado en el libreto que acompaña al cofre de DVDs: *Jonas Mekas. Diarios*, editado por Intermedio.

(Artículo recibido 27-03-2014; aceptado 04-06-2014)