

PRESENTACIÓN

LA MIRADA MÁS PURA

Por Paula Camacho Roldán*

Esta traducción recupera una obra esencial dentro de la bibliografía existente sobre el cine experimental de vanguardia, que adquiere un nuevo valor ahora en el siglo XXI merced a las posibilidades que brinda la tecnología digital. Igualmente, rescata a una investigadora, Marjorie Keller, que estaba condenada al olvido pese a haber dejado, además de este libro, más de dos docenas de películas en 8 y 16mm, muchos textos críticos sobre arte visual y una investigación inacabada (falleció prematuramente a los 43 años) sobre el cine experimental hecho por

*. Doctora y profesora del Departamento de Filologías Inglesa y Alemana de la Universidad de Granada. Sus dos líneas de investigación principales son la traducción audiovisual y las escritoras del modernismo angloamericano en el origen de la cinematografía. Es autora de la tesis doctoral *Iris Barry y el nacimiento de la crítica cinematográfica en el modernismo angloamericano*, del libro *El arte de subtitular. Un ensayo en los festivales de cine* (2018) y de los siguientes artículos: «Iris Barry, escritora transfronteriza» (2021), «La domesticación de *Mujercitas* en el siglo XXI» (2020), «Iris Barry, la protectora olvidada de Luis Buñuel» (2019), «Returning to Ezuversity: feminism and emancipation in the letters of Ezra Pound to forgotten Modernist Iris Barry, 1916-1917» (2019), «Una visión de género del Londres literario de los años 20: el empoderamiento de la mujer a través de la escritura sobre cine» (2019), «The dehumanizing of modern life: Iris Barry on *Metropolis*» (2017), «Subtitling for international film festivals: an interview with Dr. Jorge Díaz-Cintas» (2015) y «Los subtítulos cinematográficos: un puente entre culturas» (2014).

mujeres. Ejemplo habitual dentro de la sociedad heteropatriarcal, si por algo era aún conocida es por haber sido la mujer del padre teórico del cine de vanguardia norteamericano y prologuista de esta edición, P. Adams Sitney, a quien el libro estuvo dedicado originalmente. No obstante, hay que hacer constar el deseo del prestigioso teórico de que el legado de quien fuera su compañera no se perdiera y se conociera lo máximo posible, y la ilusión con la que afrontó nuestra petición de reedición y de pionera traducción a otro idioma que no fuera el inglés original. Curiosamente, como crítica de cine y teórica, Marjorie Keller llegó incluso a contradecir a Sitney. Por ejemplo, sobre los comentarios que Stan Brakhage realizara acerca de su película *Scenes from under Childhood*, donde Sitney advertía una relación con la autobiografía proustiana, identificándolo con una estrategia muy recurrente en el artista autobiográfico. Sin embargo, Keller, por su parte, sostenía que la llegada de los hijos a la vida del cineasta planteó asuntos que estaban muy por encima de la mera estructura de la autobiografía. Defendía que *Scenes from under Childhood* era más que una película autobiográfica. Para la autora, Brakhage estaba igual de comprometido con la crianza que con el cine. De hecho, él mismo situaba ambos al mismo nivel cuando afirmaba que tanto sus hijos como sus películas le habían sido regalados.

The Untutored Eye nació de su proyecto de investigación doctoral. Como libro, en el cual derivó dicha tesis, se publicó en el año 1986 y ahora se traduce por primera vez al español. Para el título original, Keller optó por esta breve y conocida expresión «The Untutored Eye», que generalmente se usa dentro de la lengua inglesa para referirse a una mirada inocente, ya sea por infantil o por no educada. Proviene de la siguiente cita, incluida en el último capítulo del libro, y extraída de *Metaphors on Vision* (Stan Brakhage, 1963):

Imagina un ojo aún sin adoctrinar por las leyes de la percepción del hombre, un ojo sin prejuicios ni lógica estructurada, un ojo que no

responde al nombre de nada, para el que enfrentarse a cada objeto de la vida supone una gran aventura de la percepción. ¿Cuántos colores ve el bebé gateando en la hierba antes de conocer el «verde»? ¿Cuántos arcoíris puede crear la luz para ese ojo puro? ¿Cómo puede el ojo ser consciente de las variaciones en las ondas de calor? Imagina un mundo vibrante con infinitud de objetos en movimiento e innumerables gamas de colores. Imagina un mundo anterior a «en el principio era el verbo».

Sin embargo, Marjorie Keller no centra su estudio en la mirada que la infancia proyecta sobre el mundo, aunque sí tenga esta un lugar preferente, sino que analiza la obra cinematográfica de los tres cineastas que protagonizan cada uno de los tres capítulos en los que se estructura el libro: Jean Cocteau (1889-1963), Joseph Cornell (1903-1972) y Stan Brakhage (1933-2003). Concretamente, investiga el modo en que cada uno de ellos abordó, de la manera más íntima y personal, el tema de la infancia en su cine. Y lo hace a partir de una enorme y rica variedad de fuentes de información, que incluye desde las teorías del psicoanálisis y del desarrollo cognitivo infantil, hasta las obras artísticas y literarias de otros autores que influyeron al trío de cineastas.

En las interpretaciones críticas que Keller ofrece de las distintas películas, se detiene en describir las imágenes e incluso los fotogramas con sumo detalle. En alguna ocasión, llega hasta el punto de rescatar algunos fotogramas que resultan difíciles de ver en un primer visionado e incluso otros que son imperceptibles para nuestros umbrales de visión y que es necesario «parar» para poder advertir en ellos sus componentes, y su belleza intrínseca. En cualquier caso, subraya la necesidad de exponerse a las mismas películas con frecuencia, como necesidad a la hora de entrenar el ojo. Da la impresión de que así lo hizo ella, de que le fascinaban todas estas obras hasta el punto de haberlas visto en muchas ocasiones y poder así analizarlas al detalle.

ACERCA DE LA TRADUCCIÓN

El proceso de traducción ha sido complejo, no solo a nivel lingüístico, sino también extralingüístico. La obra original es un texto redactado en un perfecto inglés americano con registro académico y construido a partir de una gran cantidad de fuentes de documentación y de citas literarias, en inglés y en francés (para el capítulo de Cocteau). Además, en el caso de los tres cineastas, estamos ante cinematografías con un lenguaje no siempre narrativo, propio del cine experimental y, por tanto, con infinidad de símbolos, metáforas y mensajes ocultos.

En relación a los principales problemas a los que la traductora ha tenido que enfrentarse y aportar una solución, estos han sido de muchos tipos: desde la traducción de las citas literarias y referentes culturales, todos a cargo de la autora de esta traslación, hasta cuestiones de tipo ortotipográficas y, también, de género.

Cuando se trata de traducir un texto, el más complicado será siempre el de carácter literario, como bien puede atestiguar el estudiantado de dicha disciplina y/o la persona dedicada a esta profesión. El texto meta, es decir, el texto resultante de la traducción, debe funcionar en su nuevo contexto de manera equivalente a como lo hacía el original en el suyo. Y para funcionar debe ser fiel. Y he aquí donde entramos en un terreno pantanoso, pues la fidelidad en la traducción no es igual a la literalidad. La equivalencia está relacionada con la intención y con el estilo de quien concibió la obra original. Esto es algo consabido para los expertos pero no tal vez para cualquiera. Se puede ser fiel al autor o a la autora de la obra original a nivel estilístico, por una parte; pero no podemos perder de vista su intención. En el caso que nos ocupa, nos hemos tenido que enfrentar a muchas citas literarias, de Ralph Waldo Emerson, Gertrude Stein o Charles Baudelaire. También a las que proceden del tortuoso Jean Cocteau, el simbólico Joseph Cornell o el filosófico Stan Brakhage. Y dentro de las referencias literarias, también hay un poema de Basil Bunting, «The Spoils», gran fuente de inspiración para Brakhage, tal y como Keller señala.

En este sentido, es de agradecer el esfuerzo realizado por Keller para interpretar los escritos de Brakhage, ya que son de una gran complejidad debido, en parte, a la riqueza de las fuentes filosóficas de las que bebe, y también a la profundidad de sus propias reflexiones y al carácter metafórico de sus ideas. Por ejemplo, a la hora de enfrentarnos a la traducción de las citas extraídas de *Metaphors on Vision*, dentro de la sección de Brakhage como escritor, y una de las cuales comentábamos anteriormente, ha resultado esclarecedor leer las explicaciones de Keller que las acompañan.

Más de un alto en el camino se ha producido a la hora de decidir qué hacer con la traducción de las citas, títulos de las obras o personajes franceses, en el caso de Cocteau. Por ejemplo, se han recuperado los nombres originales en francés de personajes como *la Belle* (Bella) y *la Bête* (Bestia), conservando así además la majestuosidad de la prosodia francesa en el papel. En cuanto a las numerosas citas literarias, para el libro original fueron traducidas al inglés. Y aunque sea una práctica bastante común usar dicha lengua como puente, no es aconsejable traducir directamente de una traducción previa. Por tanto, como parte del proceso de documentación, se han buscado los originales en francés, con el añadido de que el año de publicación también sería diferente, y por lo tanto, requería su modificación para la edición final. Consultar el original evitaba, como decíamos, usar el inglés como lengua puente o *pivot language*, pues esto podría resultar en algún tipo de pérdida en la traducción final. Como se sabe, en toda traducción se produce una pequeña traición. Pero se corre el riesgo de que esta traición sea doble si no consultamos el texto original.

En otro orden de cosas, el riesgo de que se produzcan desviaciones de sentido es alto cuando se lidia con un texto de estas características, académico pero también literario. Pero sobre todo el peligro está en el hecho de que las dos lenguas de trabajo aquí, el inglés de partida y el español como meta, poseen naturalezas distintas. El inglés es una lengua mucho más

económica y eficiente que el español y tiene muchas palabras polisémicas. Como ejemplo, uno de los casos con los que nos hemos encontrado es la palabra *play* en la siguiente expresión: «the play within the play». En español, para *play* existen al menos dos posibles equivalentes, *juego* y *obra*, ambos con sentidos bien distintos. En estas ocasiones, el contexto no ha sido suficiente, sino que ha sido necesario recurrir a las fuentes de documentación secundarias.

En cuanto a cuestiones ortotipográficas, en una traducción de inglés a español, existen reglas como que las comillas anglosajonas deben ser convertidas en comillas latinas. De nuevo, se trata de decisiones que corren a cargo de la persona que traduce, a menos que la editorial formule indicaciones al respecto. Y en esta misma línea de equivalencias, esta vez más culturales que lingüísticas, cabe distinguir entre un sistema de medidas imperial (más conocido y generalmente empleado en Estados Unidos y Reino Unido) y el métrico o internacional (para el contexto español). La conversión de uno a otro ha sido necesaria cuando se ha tratado de las bobinas de cine, por ejemplo.

Por otra parte, está la cuestión de la marca de género en la traducción. Dada la cantidad de sustantivos de género común del idioma inglés, tales como *child* o *trapezist*, en primer lugar, ha resultado esencial ver las películas y, en segundo lugar, tomar decisiones importantes relacionadas con el lenguaje y el género. Aun siendo conscientes de la importancia del neutro como batalla cultural actual, en la medida de lo posible se ha intentado hacer uso de un lenguaje inclusivo pero evitando neologismos y optando por conceptos que ya existen en nuestra lengua pero que no excluyen a ninguno de los dos géneros binarios. En este sentido, también se ha evitado el desdoblamiento indiscriminado del sustantivo en su forma masculina y femenina, ya que (citando a la RAE) «va contra el principio de economía del lenguaje y se funda en razones extralingüísticas». Estas repeticiones generan dificultades sintácticas y de concordancia, y complican innecesariamente la redacción y lectura de los textos.

Desde una perspectiva feminista, esta traducción combate el conocido como «efecto Matilda», acuñado recientemente por la Asociación de Mujeres Investigadoras y Tecnólogas en honor a la sufragista Matilda Joslyn Gage, quien fue de las primeras en señalar la injusticia que ha relegado al olvido los hallazgos de científicas brillantes. Marjorie Keller fue una gran investigadora, además de cineasta y activista política, pero lo suficientemente libre como para que su obra cinematográfica resultara inclasificable para las críticas feministas de los 70 y de los 80, de las que incluso trató de mantenerse al margen. Tampoco dudó en expresar abiertamente su inclinación por otros cineastas que las feministas de entonces rechazaban, como era el caso de Brakhage. Proyectó e investigó el cine hecho por mujeres, defendió distintas causas sociales, fundó revistas de cine y tuvo un papel esencial dentro de la comunidad del cine experimental del Nueva York de los 70. Sin embargo, sus convicciones como cineasta nunca se vieron condicionadas por la teoría fílmica feminista de entonces, pues se negaba a aceptar la idea de que hubiera un solo camino posible para hacer cine, lo cual posiblemente encaja mucho mejor con el enfoque de género actual, bajo el que volvemos a encontrarnos hoy con ella.

ACERCA DE LA BIBLIOGRAFÍA

Hay que tener en cuenta que desde la fecha en que el libro se publicó por primera vez, han visto la luz muchos títulos dedicados a sus tres protagonistas, con tesis doctorales y catálogos de exposiciones entre ellos. Para esta nueva edición en español, conviene recuperar los trabajos más destacables que fueron publicados dentro de nuestras fronteras.

En primer lugar, recordemos que Jean Cocteau fue, además de cineasta, poeta, dramaturgo, escritor, crítico de arte, ensayista, pintor y diseñador. Por tanto, en la selección, serán prioritarias las publicaciones relacionadas con su faceta de cineasta, que es

la que nos interesa aquí, pero también con aquellos temas presentes en su cinematografía. En 2016, la Asociación Shangrila Textos Aparte publica *Jean Cocteau: el gran ilusionista*, escrito por Pilar Pedraza; y en 2014, Intermedio Libros, *La Bella y la Bestia: diario de rodaje*. En 2008, *Una tinta de luz: la poesía cinematográfica de Jean Cocteau*, de Luis Sancho Rodríguez, divulgado por el servicio editorial de la Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea. En 2004, la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa edita un catálogo de exposición en castellano y en euskera con el nombre de *Jean Cocteau*. Siguiendo con el orden cronológico, en 2001, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organiza la exposición *Cocteau y España*, dedicada al amor que Cocteau sentía por nuestro país, más concretamente por Andalucía, donde el mundo taurino y el flamenco le sedujeron desde su primera visita en 1953. Complementaba la exposición un ciclo de cine programado para la ocasión en el que se proyectaron las películas *Orphée*, *Le testament d'Orphée* y *Le sang d'un poète*. Y también la publicación del catálogo de la exposición en edición bilingüe (francés y español). De 1996 es la tesis doctoral de Montserrat Morales Peco titulada *El retorno del mito de Edipo en la literatura francesa del siglo XX: su proyección en la obra de Jean Cocteau*, publicada por Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha en 1996. En 1990, la revista de cine *Nosferatu* dedica un monográfico a *Cocteau y su tiempo* en edición bilingüe (castellano-euskera).

Joseph Cornell es bastante más conocido por sus cajas y collages que por su cine. De hecho, fue pionero en el arte del ensamblaje. En 1984, la Fundación Juan March fue sede, del 2 de abril al 27 de mayo, de una exposición dedicada al pintor y cineasta norteamericano compuesta por 74 obras realizadas a lo largo de 36 años. Posteriormente, se pudo ver en la Fundación Joan Miró de Barcelona, del 5 de junio al 15 de julio del mismo año. La muestra constituyó una novedad expositiva en Madrid. Fernando Huici, en el acto inaugural de la misma, pronunció la conferencia «Joseph Cornell y el no lugar de la utopía». Las obras contenidas se agruparon en construcciones (aviarios, cosmologías, palacios,

palomares, príncipes de Médici, cajas de arena, estuches, objetos, cajas de recuerdos, misceláneas y cajas de sonido) y collages. De dicha exposición, la Fundación Juan March editó una monografía (*Joseph Cornell*), la cual es la única publicación que consta en España acerca del artista. En Argentina, en 2013, la poeta y traductora María Negroni publicó un librito muy particular, *Elegía Joseph Cornell*, un viaje personal por su obra artística a partir del famoso fotograma de una pequeña niña de largos cabellos rubios a lomos de un corcel blanco.

En cuanto a la bibliografía existente en nuestro país sobre el cine de Stan Brakhage, del 14 al 31 de octubre de 2004, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ofreció una retrospectiva de su obra bajo el título *Stan Brakhage: en busca de lo sublime*, comisariada por Joseph Jacobs, y con motivo de la cual publicó también el catálogo *Stan Brakhage* en edición bilingüe inglés y español. Aparte de dicha monografía, tan solo nos consta otra publicación en español. Fue la que acompañó la exposición celebrada en el Centro de Arte y Naturaleza (Fundación Beulas, Huesca), titulada *Los tiempos de un lugar*, que permaneció abierta al público desde el 23 de enero al 29 de marzo de 2009. El proyecto reunía a una serie de artistas que exploraron el concepto de tiempo en un entorno natural y entre los cuales se encontraba Brakhage. Pero, de los casi 400 films que conforman su obra, solo se centraban en *Creation* (1979), «un potente ejercicio visual donde el paisaje de los glaciares de Alaska adquiere el protagonismo en un montaje que imprime un ritmo vertiginoso a la cinta. El hecho de que la película no tenga sonido provoca una mayor concentración en el aspecto visual. Paulatinamente, las vistas de los trozos de hielo dan paso a vistas de fragmentos de tierra, de árboles, pájaros, e incluso una mujer aparece en pantalla». La publicación incluía textos de la comisaria, Laura Mulvey, Jean-Christophe Royoux y de los artistas participantes.

Cabe destacar aquí otros acontecimientos no editoriales. Han sido varias las ocasiones en las que Xcèntric, el programa de cine permanente del Centro de Cultura Contemporánea de

Barcelona, desde su nacimiento en 2001, ha dedicado ciclos, proyecciones, sesiones y actividades de diversa índole a los tres cineastas. La más reciente, en abril del pasado año 2021, consistió en una sesión centrada en la película *Anticipation of the Night* (1958), la cual es detalladamente analizada en el libro de Marjorie Keller. En 2019, Xcèntric proyectó en 16mm *A Child's Garden and the Serious Sea* (1991), primera parte de la serie *Vancouver Island Films*, el último proyecto a gran escala que Brakhage filmó tras haber realizado muchas películas pintadas, y también su gran estudio sobre el océano de Victoria. Dentro de su serie de películas inspiradas en las etapas de la vida de su esposa Marilyn, con *A Child's Garden and the Serious Sea* vuelve muchos años después a explorar el tema de la infancia, mientras que en *The Mammals of Victoria* lo hace con la adolescencia y en *The God of Day Had Gone Down Upon Him* con la crisis de la mediana edad.

Entre noviembre y diciembre de 2019, Xcèntric desarrolló un programa de proyecciones que proponía un acercamiento a la historia del cine experimental a través de la fascinación de sus artífices con el cuerpo. Junto a otras, se mostró la película de Cocteau *Le sang d'un poète* (1930), una de las principales protagonistas del estudio de Keller. Anteriormente, en 2005, también se vio allí *La Villa Santo Sospir* (1952), film en el que Cocteau reflexiona sobre su proceso creativo, dentro de una sesión donde compartió pantalla con los cortos amateurs de Magritte, las piezas familiares de Man Ray y el diario retrospectivo de Mekas sobre la figura de Warhol. En ese mismo año, se dedicó una retrospectiva al «cine invisible» de Joseph Cornell, donde se proyectaron todas las películas que Keller desmenuza en su capítulo dedicado al artista, junto con algunas más.

PRÓLOGO

Por P. Adams Sitney

Marjorie Keller murió el 17 de febrero de 1994 con 43 años. Como se suele decir vulgarmente en inglés americano, cayó muerta*. Fue su anciana madre quien la encontró sin vida en el suelo del cuarto de baño de su casa, situada en el centro de Florida, y donde Marjorie estaba pasando unos días junto con nuestras dos gemelas de tres años al comienzo de su primer semestre sabático en la universidad.

El médico forense local no logró encontrar la causa de su muerte. Descartó enseguida que se tratara de un caso de asesinato o de suicidio, y tampoco halló indicios de enfermedad alguna. Finalmente, en la partida de defunción firmó «paro coronario repentino», una perífrasis carente de significado para decir que su corazón se paró. Mi médico personal, John Seed, que era un gran experto en diagnosticar, me preguntó si por casualidad Marjorie había podido estar en contacto o tomado zumo de pomelo. Le conté que sus padres cultivaban pomelos y naranjas en su propio terreno de Florida. Entonces especuló sobre el hecho de que si hubiera tomado un antihistamínico (en el momento de su muerte Marjorie tenía un resfriado importante) con zumo de pomelo, esto podría haberla llegado a matar. Y una década más tarde, esta teoría se confirmó. Hoy en día, las advertencias sobre el peligro de tomar pastillas con zumo de pomelo son de sobra conocidas.

Antes de morir, Marjorie estaba involucrada en varios proyectos. Planeaba hacer algunas películas: una de ellas sobre cómo

*. «Dropped dead» es la expresión original en inglés. [Todas las notas al pie son de la traductora; las de los finales de capítulo, de Marjorie Keller.]

enseñar a leer a nuestras gemelas de tres años, Miranda y Augusta. También había estado filmando un proceso de instalación lumínica en la empresa Holophane —que en su día había dirigido su padre, Clarence Keller, fue posteriormente vendida por este a la corporación Johns Manville, y más tarde adquirida por su hermano Lee Keller—. Además, había empezado a filmar un retrato de su amigo, el pintor Richard Fraenkel. Era el comienzo de su primer semestre sabático como profesora de cinematografía, fotografía e historia del cine en la Universidad de Rhode Island. Tenía la esperanza de terminar alguna de esas películas durante dicho descanso y de avanzar con la edición de las otras. Además, esperaba poder empezar a escribir un libro donde rescatar a un grupo de directoras de cine experimental que habían sido ignoradas (entre ellas recuerdo a Abigail Child, Mary Filippo y Suki Wagner, pero sé que había unas cuantas más a las que se quería dedicar).

Por aquellos días también había escrito, diseñado y montado un libro ilustrado desplegable llamado *The Moon on the Porch*^{*}, que había imaginado durante un verano en el que alquilamos la casa de Robert Breer de Block Island. Una noche, sentada en el porche delantero de aquella casa, se imaginó que veía la cara de Oscar Wilde reflejada en la luna llena. Esto sucedió justo cuando había terminado la redacción de su tesis doctoral, mientras esperaba para su defensa. Dicha tesis fue la base de *The Untutored Eye: Childhood in the Films of Cocteau, Cornell and Brakhage* (Rutherford [N.J.]: Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, 1986)^{**}. *The Moon on the Porch* no fue el único fruto de nuestras estancias veraniegas en Rhode Island. Sus películas *Green Hill*, *Six Windows* (1976), *Green Hill* (1984) y *Private Parts* (1988) fueron filmadas en distintas casas de alquiler antes de adquirir la nuestra propia en 1987.

Asimismo, *Daughters of Chaos* (1980) fue filmada en la casa de sus padres de Yorktown Heights, en Nueva York, y también

*. Literalmente «la luna sobre el porche».

** . Que aquí traducimos por primera vez al español.

durante la boda de una sobrina; *The Fallen World* (1983) en un viaje que hicimos a Roma y en la casa del lago de su hermana mayor; y *The Answering Furrow* (1985) en Mantua, Italia, en la isla griega de Kea y en el jardín de su padre de Yorktown Heights. El título de *Daughters of Chaos* está inspirado en la novela de John Cowper Powys, *Weymouth Sands*, y el de *The Answering Furrow*, junto con su estructura, en las *Geórgicas* de Virgilio. Marjorie era una lectora excepcional, podía llegar a consumir un libro a una velocidad extraordinaria. A veces se leía en dos o tres días una novela que a mí, por ejemplo, me había llevado varias semanas hacerlo. Y cada noche solía leerse una novela corta de detectives entera.

Puede parecer demasiado ambicioso pretender llevar tantos proyectos adelante, pero Marjorie poseía una energía desbordante y era una experta en la organización de sus tareas. Era profesora universitaria a tiempo completo a la vez que presidenta de la Junta de la Filmmakers' Cooperative de Nueva York (cuando esta requería una revisión constante tanto a nivel de gestión como a nivel financiero), y editora fundadora de la revista *Motion Picture*. Mientras hacía todo eso, había logrado también acabar *Herein* (1991), una película de 35 minutos de duración sobre su pasado político y su vida en un apartamento situado en lo que antes era un suburbio del sur de Manhattan, donde convivió con los cineastas Su Friedrich, Mary Filippo y Dave Geary, algunos otros inquilinos pobres chinos, otros judíos jasídicos, y varios alcohólicos. «Herein» era la primera palabra que aparecía en los archivos del FBI sobre ciudadanos considerados potencialmente «subversivos», documentos que por entonces comenzaban a ser accesibles para las personas que habían estado bajo vigilancia. El suyo tenía una extensión de doce páginas con la mayor parte de anotaciones censuradas, supuestamente para proteger a los agentes secretos que los habían recopilado. También había participado activamente en la organización y creación de la *Students for a Democratic Society* (Estudiantes por una Sociedad Democrática) durante la Guerra de Vietnam y había liderado huelgas de rentas para los inquilinos oprimidos

de Chicago, donde ella y su pareja de entonces, el cineasta Saul Levine, habían asistido a la escuela del Instituto de Arte de Chicago después de ser expulsados de la Universidad Tufts por su encendida protesta contra el despido injusto de una secretaria afroamericana.

El centro de su trabajo fueron las políticas pragmáticas (no tenía paciencia para los marxistas académicos que preferían la teoría al trabajo directo con pobres u oprimidos), la jardinería, y sobre todo, la familia. Ella fue la más pequeña de siete hermanos, una tía adorable para sus cerca de veinte sobrinos. La recuerdo haciendo una muñeca con un trozo de repollo para una de sus sobrinas pequeñas que se había quedado sin la versión comercial tras agotarse durante la locura de las compras prenavideñas. También la recuerdo cosiendo un traje frac para que su sobrino representara sus trucos de magia. La imaginación y la pasión de los niños le fascinaba. Por tanto, la infancia dentro de la historia del cine de vanguardia se convirtió, lógica y naturalmente, en el tema de su investigación. Mientras redactaba su tesis, acudía también a sesiones de psicoanálisis cuatro veces a la semana. Dicha experiencia directa, junto con la literatura que leyó sobre psicoanálisis, y las obras de Jean Piaget y William Empson, dieron lugar a *Un ojo sin adoctrinar*. Su título original procede de *Metaphors on Vision* de Stan Brakhage. En aquel momento, los escritos y las películas de Brakhage eran anatema para las seguidoras feministas de las películas de Marjorie. Sin embargo, ella llegó a reconocer en público su deuda y admiración hacia el trabajo del cineasta, aun a pesar de no aprobar sus ocasionales comentarios machistas. *Misconception* (1977), película sonora en Super-8mm sobre el nacimiento del segundo hijo de su hermano, fue de hecho un homenaje a las obras de Brakhage en las que este filmó el nacimiento de sus primeros cinco hijos, a la vez que una crítica a la idealización de la maternidad en dichas cintas.

Las películas de Marjorie están hoy disponibles en una caja de dos DVDs distribuida por Canyon Cinema y por la Filmmakers' Cooperative de Nueva York.

UN OJO SIN ADOCTRINAR

LA INFANCIA EN LAS PELÍCULAS DE
COCTEAU, CORNELL Y BRAKHAGE

Para P. A. S.

AGRADECIMIENTOS

La escritura de este libro coincide con mi amistad con Susan Greene. Las hipótesis son las mismas que hemos compartido durante quince años. Su interés por el cine y la poesía, por el arte y la música, alimentaron el mío propio. Ha sido su apoyo sin fisuras lo que me ha permitido dar forma a ideas que nacieron de nuestra experiencia conjunta de estudiantes. Con ella fue que conocí a Saul Levine, que me enseñó a hacer películas, y a Fred Camper, que, sin darse cuenta, me enseñó a verlas. Se lo agradezco a los tres.

Por su valiosa ayuda en la investigación y en la recopilación del material que sigue debo agradecer a Mrs. Elizabeth Benton, hermana de Joseph Cornell, a Lynda Roscoe Hartigan, a Rick Stanberry y Hollis Melton del Anthology Film Archives, a Robert Haller, a Lauretta Harvey, y a mi hermana, Sarah Ann Filippini. La Universidad de Rhode Island ofreció, amablemente, fondos y tiempo para mi investigación. Por compartir sus apreciaciones de la trilogía *Children's Party* de Cornell, le estoy igualmente agradecida a Rebecca Sky Sitney. También al Dr. Leon Balter; sus generosas sugerencias bibliográficas aclararon y dirigieron mi investigación en repetidas ocasiones.

Jay Leyda, William Simon, Stuart Liebman, Lindley Hanlon y Tony Pipolo leyeron el manuscrito en distintas etapas de su desarrollo. Cada uno de ellos fue un atento y provechoso lector. Annette Michelson, cuya escritura es un modelo para todo aspirante a crítico, me animó y estimuló a publicar este libro. Y, por último, Noël Carroll, que ha sido un guía, un entusiasta, un gramático, un lógico, y, en general, más ayuda de la que hubiera podido esperar encontrar mientras preparaba lo que sigue. Desde aquí le agradezco su apoyo infatigable.

INTRODUCCIÓN

Y aun si mi método fuera quimérico y falso,
mis observaciones seguirían siendo de provecho.

J.J. Rousseau

En *Film Biographies* (1977), Stan Brakhage hace el siguiente comentario en relación al proceso creativo de las películas de Chaplin:

Por eso, uno debe aceptar ese lugar predilecto como una realidad y apostar personal y absolutamente por ese universo de *El Niño* [...] que es siempre, en todo momento, un universo completo y sagrado. Esto sucede a menudo en la obra de Chaplin, en su visión de la Danza [...] y del Sueño también —el Surrealismo a través de los Ballets Rusos liberando a los cineastas de entonces del mismo modo que Freud [*sic*] liberó la prosa; ¡pero la Danza! [...] ¡la clave está en la Danza!—, la danza de Charlie tanto dentro como fuera del Sueño¹.

En este fragmento denso y con libre asociación de ideas, Brakhage elabora un subtexto para su colección de ensayos. Estas líneas aparecen al final de una discusión acerca del proceso creativo, donde el primer criterio es «apostar [...] absolutamente por el universo de *El Niño*». Por similitud, asocia al niño con la creatividad y con la figura de Freud*. Y sitúa a Freud como el li-

*. Tal y como Keller sugiere en el texto original, cabe pensar que Brakhage escribe el nombre de Freud invirtiendo el orden de las vocales para hacer la aliteración más fluida (*Frued freed*). Dado que esta figura retórica se pierde en su traslación al español, este comentario de la autora ha sido omitido en la versión traducida.