

12

PACIENCIA Y PASIÓN PATIENCE AND PASSION



ALAN BERLINER

12

PACIENCIA Y PASIÓN* PATIENCE AND PASSION*

Mis primeras palabras, como el plano inicial de una película, están dirigidas a situarles, a conectar con ustedes, a conseguir que quieran seguir mis pensamientos hasta el final. Ya se trate de un artículo o de una película, nuestro contrato no hablado sigue siendo el mismo: ustedes buscan información, estímulo, desafío, fascinación, entretenimiento y/o moverse por una experiencia llena de significado. Si quiero mantenerlos aquí, mis palabras, como los planos en una película, deben estar bien montados.

A nuestro modo, cada uno de nosotros es un montador experto. Hemos aprendido a editar los distintos aspectos de nuestra vida diaria para poder sobrevivir. Editamos la ropa que vestimos, la comida que ingerimos, los amigos que guardamos. Editamos la información que decidimos digerir entre la abundancia de medios que nos asedian cada día. Montamos nuestra forma de pasar el tiempo. Estas decisiones —esta idea de selección, discernimiento y juicio— se refieren, en el fondo, a la necesidad de una forma de organización y orden en nuestras impredecibles vidas.

My first few words, like the opening shot in a film, are intended to draw you in, to connect with you, to make you want to follow my thoughts through until the end. Whether it's an article or a film, our unspoken contract is still the same: you want to be informed, stimulated, challenged, fascinated, entertained, and/or moved by an experience that is both meaningful and well crafted. If I want to keep you here, my words, like the shots in a film, must be well edited.

In our own way, each of us is already an accomplished editor. We've learned to edit aspects of our daily lives in order to survive. We edit the clothing we wear, the foods we eat, the friends we keep. We edit the information we choose to digest from the glut of media overload that besieges us each day. We edit how we spend our time. These decisions, this idea of selecting, discerning and judging is ultimately about asserting some kind of organization and order in our otherwise unpredictable lives.

Inside the editing room, I can play God. If something doesn't fit, I change its shape. If something doesn't work, I try another approach.

* Reproducida de/ Reprinted from: *DOX. Documentary Magazine*, otoño 1994, nº 3.

Dentro de la sala de montaje, puedo jugar a ser Dios. Si algo no encaja, cambio su forma. Si algo no funciona, intento otra aproximación. Para mí, montar es una especie de refugio seguro, un lugar en el que la práctica nos lleva a la perfección. Bueno, no exactamente a la perfección, pero lo suficientemente cerca.

La parte más dura en la realización de mis propias películas es “sufrir la paciencia” necesaria para absorber, interiorizar y memorizar horas de sonidos e imágenes que constituyen mi material bruto. Por muy impaciente que esté por poner las manos en la película, esta fase inicial, frustrante en cierto modo, es absolutamente esencial; aprenderse el material es más difícil que trabajar con él.

El proceso de pensamiento de un montador debería ser como la arcilla. Lento para secar. Maleable. Esto se debe a que montar es un esfuerzo sensible, una interacción, el establecimiento de un diálogo con la película misma. Los buenos montadores tienen que aprender a escuchar atentamente, porque, en última instancia, la película nos comunica cómo debe hacerse. Todas las películas empiezan con un pulso casi imperceptible y acaban con una fuerte personalidad, confrontándonos a lo largo del camino con el tira y afloja necesario: frustración, emoción, ansiedad, placer, compromiso. Las mejores respuestas y soluciones siempre se encuentran en el propio material, nunca se imponen desde fuera. Con el tiempo, la película madura inevitablemente y sugiere suavemente al montador que es el momento de cierre, de dejar que la arcilla se seque. La creación cinematográfica proviene de la caldera de esta intensa relación.

Para mí, el montaje es un acto de fe. Nunca sé hacia dónde me dirijo o cómo llegar allí. Es un conjunto de pruebas y errores. A veces

ach. For me, editing is a kind of safe haven, a place where practice does make perfect. Well, not exactly perfect, but close enough.

The hardest part of making my own films is “suffering the patience” required to absorb, internalize and memorize scores of hours of the myriad sounds and images that constitute my raw material. However eager I am to get my hands on the film, this initial if somewhat frustrating phase is absolutely essential; learning the material is harder than working with it.

An editor's thought process should be like clay. Slow to dry. Malleable. This is because editing is a responsive endeavor, an interaction, as if engaging in a dialogue with the film itself. Good editors must learn how to listen carefully, because ultimately the film tells you how it needs to be made. Every film starts out as a faint pulse and ends up as a strong personality, confronting us with all the requisite pushes and pulls along the way: frustration, exhilaration, anxiety, pleasure, compromise. The best answers and solutions always lie within the material, are never imposed from without. Eventually and inevitably, the film will seem to ripen, gently whispering to the editor that it is time for closure, time to let the clay dry, Cinematic invention derives from the cauldron of this intense relationship.

For me, editing is an act of faith. I never really know where I'm going or how I'll get there. It's all trial and error. Sometimes a bad idea leads to a good solution. I make a commitment to a process of discovery. What catches my eye? What makes me laugh, cry, think? What matters and what doesn't? The more things you are capable of “noticing,” the more potential connections there are to be made. I often think of editing in terms of chemistry, conjuring images and/or sounds as “atoms,” having what

una mala idea lleva a una buena solución. Me comprometo con un proceso de descubrimiento. ¿Qué es lo que captan mis ojos? ¿Qué me hace reír, llorar, pensar? ¿Qué es lo que tiene importancia? Cuantas más cosas sea uno capaz de captar, más conexiones podrá realizar entre ellas. A menudo pienso en el montaje en términos químicos, tomando las imágenes y/o los sonidos como si fuesen átomos, teniendo lo que un químico llamaría “valencias”, o lo que el diccionario define como “la capacidad relativa de unir, reaccionar o interactuar... combinando fuerzas”. La combinación de un sonido específico con una imagen específica, o la yuxtaposición de dos imágenes, crea una especie de molécula cinematográfica, capaz por sí misma de crear vínculos con otras unidades de sonido/imagen, imagen/imagen, e incluso de sonido/sonido para crear cadenas más largas de moléculas. Estas cadenas pueden, al mismo tiempo, combinarse para formar secuencias cinematográficas más elaboradas, formas compuestas de pensamientos. Sea documental, dramático o experimental, siempre es una forma de química.

La primera “molécula” que produce para mi corto experimental *Everywhere at Once* (1985) era el sonido de un xilófono yuxtapuesto a una imagen aérea de un autobús escolar de rayas blancas y rojas que pasaba por debajo de una farola. Era como si la farola estuviera tocando el teclado que formaba el autobús a rayas. Este pedazo de magia cinematográfica sugería la posibilidad de crear una película entera, una especie de sinfonía en miniatura, compuesta gracias a relaciones similares entre música e imágenes, siendo cada relación un descubrimiento único de la “valencia” entre un plano concreto y un fragmento aislado de música.

a chemist would call “valence,” or what the dictionary defines as the “relative capacity to unite, react, or interact...combining power.” The combination of a specific sound with a specific image, or the juxtaposition of two images, becomes a kind of cinematic “molecule,” itself capable or bonding with other sound/image, image/image, or even sound/sound units to form longer strings of molecules. They, in turn, can be combined to form more elaborate cinematic sequences, compounds of thought. Whether documentary, dramatic, or experimental, it's all a kind of chemistry.

The first “molecule” I generated for my experimental short, Everywhere at Once (1985), was the sound of a xylophone juxtaposed over an aerial image of a red and white striped school bus passing under a lamp post. It was as if the lamp post was “playing” the striped keyboard of the passing bus. This bit of cinematic magic suggested the possibility of creating an entire film, a kind of miniature symphony, collaged of similar music-to-image relationships, each one a unique discovery of a particular shot's “valence” to a different isolated fragment of music.

My film, The Family Album (1986) utilized an enormous collection of 16mm American home movies (gathered from more than 75 different families) from the 1920s through the 1940s. I began to create juxtapositions of these images with various family audio recordings, including accounts of birthday parties, weddings, funerals, audio letters and oral histories. For instance, I combined a woman's voice saying, “I always looked like I was happy to the public, but it just was never like that in the home,” over an image of a man and woman smiling and joking for the camera. Contradictory juxtapositions like this call into question the ways in which supposedly joyous images crea-

Para mi película *The Family Album* (1986) utilicé una enorme colección de películas domésticas americanas (conseguidas de más de 75 familias diferentes) que iban desde los años veinte hasta los años cuarenta. Empecé a crear yuxtaposiciones de esas imágenes con grabaciones sonoras de varias familias, incluyendo sonidos de fiestas de cumpleaños, bodas, funerales, cartas sonoras e historias orales. Por ejemplo, combiné la voz de una mujer diciendo “yo siempre aparecía feliz de cara a la gente, pero nunca estaba así en casa”, sobre una imagen de un hombre y una mujer sonriendo y haciendo bromas para la cámara. Yuxtaposiciones contradictorias como ésta sirven para que cada uno cuestione si las imágenes felices creadas para la posteridad reflejan o no realmente las verdaderas emociones y sentimientos de las personas. *The Family Album* está construida totalmente con sonidos en *off* e imágenes que exploran diferentes aspectos de la vida familiar y sus rituales. La película de 60 minutos está estructurada entre el nacimiento y la muerte, y va entrelazando los diferentes elementos de toda una vida: las celebraciones y luchas en el camino de la infancia a la madurez, de la inocencia a la experiencia.

Mi última película, *Intimate Stranger*, es un retrato biográfico de mi abuelo, cuya ambición de escribir su autobiografía quedó trunca con su muerte repentina en 1974. Para aquel momento, miles de sus bien guardadas fotografías, cartas y diarios —el rastro escrito de su vida— ya habían sido almacenadas en cajas. Quince años después, comenzó mi búsqueda para “descubrir” la forma de completar su inacabado trabajo autobiográfico.

Visto desde esta situación parecía obvio. Yo transformaría la “máquina de escribir”, ins-



ted for posterity reflect people's real inner lives and emotions. The Family Album is built entirely of voice-over sound to image “discoveries,” each exploring a different aspect of the complicated universality of family life and its rituals. The 60-minute film is structured from birth to death, and weaves its elements into a composite lifetime: the celebrations and struggles along the path from childhood to adulthood, from innocence to experience.

My recent film, Intimate Stranger, was a biographical portrait of my grandfather, whose ambitions to write an autobiography was abruptly ended by his sudden death in 1974. At the time, thousands of his carefully preserved photographs, letters documents and journals, the paper trail of his life, were boxed up and put into storage. Fifteen years later, I began my

trumento de su autobiografía, en un mecanismo cinematográfico. Mi trabajo sería el de escritor, para seguir contando la historia de su vida, metafóricamente, en imágenes. Los ritmos y sonidos de la máquina de escribir pasarían a ser el marco métrico y gráfico de las imágenes, mediante la creación de un orden artificial en la abundante documentación personal, aparentemente sin forma. Esta estrategia me permitió crear varios montajes de imágenes fluidas o en *staccato*, todas ellas sincronizadas rítmicamente al sonido del *click-clack* de la máquina de escribir manual. El montaje como una gramática personal. Una forma de esculpir en el tiempo.

Cada foto fija en *Intimate Stranger* está “tecleada” hacia dentro y hacia fuera. Cada fuente distinta de imagen está puntuada con una clave audio-visual específica. Cuando llego al final de un período específico de la vida de mi abuelo, una raya blanca horizontal pasa de izquierda a derecha en el encuadre, junto al sonido de la campana de una máquina de escribir y acompañado por el efecto sonoro del recorrido del carro de la máquina. El siguiente plano da la sensación de una nueva página limpia, un nuevo capítulo.

Dependiendo de la situación, utilicé la máquina de escribir como un instrumento, utilizando una amplia gama de ritmos “musicales”, desde delicados y emocionales a feroces, bravos y enfadados. Cuando aparecían los soldados fascistas italianos marchando, tecleé un sonido para cada uno de sus pasos. Cuando utilicé imágenes de guerra, tecleé el sonido de cada explosión, un torrente frenético de armas similar a los efectos de sonido actuales.

En una secuencia cargada de emoción que tiene lugar en la parte central de la película, un plano de mi abuela bajando las escale-

search to “discover” a form in which to somehow complete his unfinished autobiographical undertaking.

In retrospect it seemed so obvious. I would transform “the typewriter,” tool of his autobiography, into a cinematic device. I would cast myself in the role of writer, as if continuing to tell his life story, metaphorically, on film. I would control the rhythms and sounds of the typewriter as a metrical and graphic framework for the images, creating an artificial order out of a seemingly formless abundance of personal documentation. This strategy allowed me to create various fluid or staccato montages of imagery, all rhythmically synchronized to the thuddy click/clack sound of a manual typewriter. Montage as a personal grammar. A kind of sculpting in time.

Every still photographic image in Intimate Stranger is “typed” on and off. Every distinct source of visual imagery is punctuated with a specific audio-visual cue. When I get to the end of a specific period in my grandfather’s life, a white horizontal bar moves left to right across the frame, signaled by the sound of a typewriter bell and accompanied by the sound effect of a typewriter carriage return. The following shot has the feel of a fresh clean page, a new chapter.

Depending upon the situation, I played the typewriter like an instrument, utilizing a wide range of “musical” rhythms, from delicate and emotional to fierce, pounding and angry. When Italian fascist soldiers were marching, I typed the sound for each one of their footsteps. When I used images of war, I typed the sound of each bomb explosion, a torrent of machine gun-like frenzy like actual sound effects.

In one emotionally charged sequence that occurs midway through the film, a shot of my

ras de su casa, la imagen se congela repentinamente. Otro paso. Fotograma congelado. Los golpes de las distintas teclas de la máquina de escribir articulan el fotograma congelado de cada uno de sus seis pasos. En su último paso, una voz en *off* dice, “Ella tuvo una crisis nerviosa... Alan”. Su imagen solemne se mantiene congelada dos segundos más y permite que el peso emocional de esta revelación perdure en el espectador.

En *Intimate Stranger* decidí grabar las entrevistas con familiares, amigos y compañeros de trabajo en cinta magnetofónica en vez de filmarles como “cabezas parlantes”. El montaje de estas entrevistas en *off* se hizo cuidadosamente, contrarrestando y yuxtaponiendo las voces de los entrevistados, sus conflictivas afirmaciones, puntos de vista y memorias de mi abuelo. La interacción dinámica de estas voces crearon la ilusión de un espacio sonoro común, un grupo de discusión. Cada entrevista era, por supuesto, única e independiente de las demás.

En cierto modo, uno puede referirse a *Intimate Stranger* como una película “hecha a mano”. Mi presencia como montador era tangible aunque invisible, controladora pero juguetona; el espectador siente mi presencia en la máquina de escribir, una mano invisible tras la pantalla. Para mí, la mayor alegría de realizar películas está en participar en la misteriosa alquimia del proceso de montaje. Día a día, plano a plano, encuadre a encuadre, detalle a detalle, la película va mejorando. Es un cuidadoso equilibrio entre paciencia y pasión, una sensación que no puedo encontrar en ningún otro lugar.

grandmother walking down the front steps of her house , the image suddenly freezes. Another step. Freeze frame. A distinct typewriter key hit articulates the freeze frame for each of her six footsteps. At her final step, a voice-over says, “She had a nervous breakdown... Alan.” Her solemn frozen image remains on the screen for two more seconds, allowing the emotional weight of this revelation to linger with the viewer.

In Intimate Stranger I choose to conduct interviews with family members, friends and business colleagues on audiotape rather than film them as “talking heads.” The audio montage of these voice-over interviews was carefully composed, counterpointing and juxtaposing the various interview voices, their conflicting assessments, perspectives and memories of my grandfather. The dynamic interaction of these interview voices created the illusion of a communal audio space, a group discussion. Each interview was, of course, unique and independent of the other.

In many ways one might call Intimate Stranger a “handmade” film. My presence as editor was tangible yet invisible, controlling but playful; the viewer feels my presence at the splicer “typewriter,” an unseen hand behind the screen. For me, the greatest joy of making films is participating in the mysterious alchemy of the editing process. Day by day, shot by shot, frame by frame, gesture by gesture, the film gets better. It’s a careful balance of patience and passion, a feeling I can’t find any other place.