

NÚMERO 2 ZERO

Revista de los Estudiantes de la Universidad del Cine

Año 1 N° 2 Noviembre 2011 \$10

ISSN 2250-4893



SUMARIO · Panorama del Cine Argentino: Martel / Medina / Cohn-Duprat
Bielinsky / Burman · Enseñanza audiovisual · Fritz Lang · Harun Farocki · Denegri
Galuppo · Río Negro Proyecta · Hachazos: Caldini / Di Tella / Ricagno · docBSAS ·
CineLibre · Jorge Aaton · Las aventuras de Saussure · Antonioni

SUMARIO

- 1 Editorial
4 Que mi mano no se duerma, que suene acompañada | Por Milagros Correch

Enseñanza audiovisual

- 5 Prácticas, roles y sujetos complementarios | Por Mariela Cantú
8 Apuntes para entender mi manera de habitar la facultad | Por Ariel Nahón
11 ¿Para qué sirve un docente? | Por Carlos Blanco

Panorama del cine argentino

- 13 Sobre el cine contemporáneo argentino | Por Santiago Asorey y Gonzalo De Miceu
14 Del cine o de la ambigüedad: entrevista con Lucrecia Martel | Por Florencia Lajer
18 La culpa, causa y consecuencia de la mirada de otro | Por Jennifer Nicole Feinbraun
19 El espectador paranoico | Por Gonzalo de Miceu
21 La mutación imposible | Por Juan Almada
22 Lo porteño y el cine | Por Santiago Asorey

24 Montevideo: donde el cine moderno nunca llegó | Por Adrián Martínez

Homenaje a Fritz Lang

- 26 M y los monstruos de Düsseldorf | Por Lorenzo Barone
29 Postales a deshora | Por Gonzalo de Miceu
31 Metrópolis, ¿en el futuro, estás? | Por Juan Camilo Álvarez

El cine en sus límites

- 33 Presentación | Por Ivana Castagnetti
34 Algunas ideas en torno la periferia en el cine | Por Gustavo Galuppo
37 Cine underground, cine clandestino, cine experimental | Por Andrés Denegri

Especial Harun Farocki

- 43 Viaje al interior de las imágenes | Por María Eugenia Prenafeta
44 Entrevista con Harun Farocki: producción y crítica | Por Claudio Schlegel
46 Materialismo histórico | Por Ramiro Díaz
48 Ética, estética y física en Harun Farocki | Por Andrés Kilstein
50 Notas sobre Flusser para leer a Farocki | Por Lucas Peñafort

52 Apuntes sobre la evolución del sonido | Por Nicolás Isasi
54 Correspondencias en el docBSAS | Por José María Avilés y Juan Carlos Henao
56 Carta abierta a Andrés Di Tella | Por Alejandro Ricagno
59 El cine bajo la lógica de Internet | Por Matías Poggini
61 Examinadores examinados | Por Paulo Pécora
63 Jorge Aaton y el Manifiesto Cristal | Por Martín Loewenthal
65 Las aventuras de Saussure y amigos | Por Matías Poggini

Diseño de Tapa: Matías Poggini

Ilustración de Tapa: María Zancolli maryzancolli@hotmail.com

Contratapa: *Violentar la realidad / Michelangelo Antonioni en el festival de Venecia 1980*

Número Zero, volumen 2, año 1.

Impresión, películas y encuadernación: Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

STAFF

DIRECTOR

Ariel Nahón

EDITORES

Ivana Castagnetti
Gonzalo De Miceu
Ariel Nahón

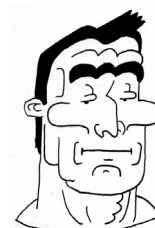
DISEÑO

Nicolás Gallo
Matías Poggini

COLABORADORES

Eric Barenboim
Lorenzo Barone
Milagros Correch
Florencia Lajer Barón
Sofía Nicolini
Lucas Peñafort
Sebastián Schjaer

ISSN 2250-4893



KULESHOV
PONE CARA DE
APROBACION

CONTACTO

Para ver los números anteriores
www.ceucine.com.ar

Para hacernos conocer su opinión
Para enviar sus materiales

numerzero@ceucine.com.ar

Para comunicarte con
el Centro de Estudiantes
ce.ucine@gmail.com

 facebook.com/ceucine



Reforma del plan de estudios / Creación de un Centro de Investigación / Comunicación entre cátedras / Nueva Biblioteca / Creación de nuevas carreras / Centro de graduados / Creación de un Archivo

Hace ya un año que hemos abierto este nuevo espacio de debate: la revista *NúmeroZero*. Es el mismo tiempo que llevamos preguntándonos y discutiendo con un reducido grupo **qué universidad queremos**. Sin lugar a dudas, es sintomático de fuertes cambios en la realidad institucional y la coyuntura histórica de los medios audiovisuales. Muchas cosas han cambiado desde la creación de la Universidad del Cine en 1991, y hoy, veinte años después, nos encontramos con los mismos planes de estudio, las mismas asignaturas y pocas variantes en la aplicación de los programas. En aquel momento del siglo pasado, hacer un largometraje era una cuestión completamente distinta, el cine argentino pasaba por un momento de adormecimiento y la FUC vino a transformar las prácticas estabilizadas proponiendo nuevos modelos productivos. Hoy la situación es parecida, estamos frente a un cambio de paradigma rotundo que nos obliga a no seguir hablando de cine en los mismos términos (¿cómo es posible que la carrera de Montaje aún se llame *Compaginación Cinematográfica!*), el campo epistemológico se ha ampliado y ha desbordado aquel concepto restringido de cine que la FUC sigue extendiendo en su estructura universitaria. Por lo tanto, la base teórica que le daba sustento a la creación de la universidad ya no es la misma y es inimaginable que sigamos aprendiendo, enseñando y practicando el cine de la misma manera.

Por esta razón es inminente un cambio radical. Hemos llegado a una instancia en la cual hace falta abrir discusiones que no se han llevado a cabo antes, que son vitales y que implican a todos los que somos parte de la universidad, alumnos, docentes y autoridades: la reforma de los planes de estudio, la creación de un Centro de Investigación, la creación de nuevos espacios académicos, nuevas carreras y nuevos vínculos entre los habitantes de la comunidad.

Centro de investigación

A partir del estudio que realizamos del estatuto académico de la Universidad del Cine, artículos 18 y 39, consideramos urgente la conformación de un Secretaría de Investigación que articule estudios específicos dentro del ámbito teórico y práctico del quehacer audiovisual, con una solvente y periódica estructura de publicación. Entendemos que la investigación que emprendió la FUC durante sus veinte años de funcionamiento estuvo abocada a los proyectos audiovisuales (de largometraje) producidos en el marco de la Facultad de Cinematografía. Este hecho nos parece interesante pero a su vez creemos que toda práctica debe ir acompañada de una teoría. El desarrollo teórico y práctico es indiscernible y sólo gracias a un trabajo conjunto se pueden comprender, ampliar y crear nuevos lenguajes audiovisuales. En este sentido creemos que la Universidad entró hace algunos años en un periodo de madurez en el que privarse de un desarrollo académico fuerte y solvente la haría retroceder y limitar su posibilidades de perdurar y crecer en el tiempo. Es gracias a este tipo de espacios de divulgación y pensamiento que la FUC podrá constituirse como referente dentro de los estudios audiovisuales promoviendo un trabajo concreto en la praxis académica, y finalmente en el campo social alentando el mejoramiento de los paradigmas epistemológicos.

Por último queremos que el trabajo de investigación realizado por nuestros docentes fuera de la institución, pero que constituye la especificidad aplicada a los programas de estudio, y en definitiva, los contenidos que hacen a la enseñanza, tengan sustento de la propia universidad. De esta manera se produciría un mayor control sobre el dictado de los programas y por lo tanto una relación más profunda y enriquecedora entre docentes y alumnos.

Reforma del plan de estudios

Siendo que en la Universidad nunca ha constituido una Secretaría de Investigación (obligatoria para toda institución universitaria) se vuelve evidente la razón por la cual los planes de estudio se han mantenido intactos durante veinte años. Una Secretaría de Investigación es un espacio donde docentes, graduados y académicos llevan adelante sus proyectos de investigación, aquellos que le dan sustento a la práctica concreta de la enseñanza. De esta manera se constituye como una entidad orgánica en el interior de la universidad promoviendo y pensando los contenidos de los planes de estudio, reformándolos y actualizándolos en relación a la investigación producida y a las transformaciones en el campo audiovisual, creando nuevas carreras y elaborando propuestas para el crecimiento académico de la institución.

Comunicación entre cátedras y Director de especialidad

Las asignaturas formuladas en el plan de estudios de la Facultad de Cinematografía corresponden de manera directa a la estructura productiva de un largometraje para sala oscura, además, por supuesto, de reproducir exactamente las asignaturas de la primera carrera universitaria de cine en la Historia (Cine y Negocios, Universidad de Columbia, 1915). Por lo tanto consideramos que en el funcionamiento de dicha Facultad aparecen dos problemas importantes: En primer lugar (1) no existe vínculo alguno entre las diversas asignaturas (y el hecho de que no haya una sala de profesores empeora aún más la situación). Por lo tanto, imaginamos que el vínculo puede estimular las relaciones entre los alumnos —divididos en comisiones cerradas durante un mismo ciclo lectivo. Pero sobre todo estimularía las producciones curriculares en horas cátedra, ¡hemos fabulado con la producción de un largometraje curricular! En segundo lugar (2), solamente una de las especialidades, *Dirección cinematográfica*, tiene un Coordinador general. Creemos que la universidad está obligada a nombrar y pensar los roles de los futuros coordinadores en las demás especialidades de la Facultad de Cinematografía y de Ciencias de la Comunicación.

Nosotros no vamos a imponerle a nadie qué hacer o dejar de hacer; pero si quieren, véannos como un termómetro (o mejor, como un barómetro). Hemos llegado a una instancia en la cual hace falta abrir discusiones, porque es importante que la FUC atraviese de una vez esa primera etapa de juventud y finalmente madure. El crecimiento de la institución provocará un nuevo espacio de formación y de experimentación en el campo del audiovisual, es eso es lo que queremos, **¡porque es lo que nos gusta hacer y lo que nos da ganas!**

Por lo tanto exigimos a las autoridades, a los docentes, y en especial a todos los estudiantes, que se interesen en el futuro de la Universidad del Cine y, entre todos, abramos la discusión y empecemos a trabajar juntos.



UNIVERSIDAD DEL CINE



Pasaje. J.M.Giuffra 330
(C1064ADD)
Buenos Aires – Ar gentina
Tel: (5411) 4300 1413
Fax: (5411) 4300 0674
www.ucine.edu.ar



¡QUE MI MANO NO SE DUERMA, QUE SUEÑE ACOMPAÑADA!

Por Milagros Correch
ericbarenboim@gmail.com

Cuando se sueña, se sueña en imágenes que conforman planos, luces, sonidos, etc. Uno sueña “en cine” o el cine filma ensoñado. Cuando se escribe un guión se sueña, se imagina y se crea un mundo, lo cual puede ser tan placentero como agobiante, porque una sola persona asume el rol de guionista, director, director de fotografía, sonidista, montajista, director de arte, etc. Uno se convierte en Dios creador, hace y deshace historias, crea y mata personajes a su gusto. Como en el sueño, cuando uno crea ese mundo, se sumerge en él aunque sea para estar presente invisiblemente. A veces es difícil salir y el sueño deviene pesadilla, un camino sin salida. De vez en cuando un extranjero a ese universo es quien puede darnos el hilo de Ariadna.

Soñaba, pero no sabía cómo contar esas imágenes. Mi mano aprendió entonces a hablar: aprendió los códigos del guión con sus personajes en mayúscula, diálogos centrados y escenas enumeradas. Primitivamente trazó algunas escenas articuladas por historias ya escritas hace tiempo, por otras manos que estaban escondidas entre sus dedos sin saberlo. Sólo podía describir preexistencias, pero describió infinitamente y mientras una mano escribía sobre el papel, la otra lo rompía. Eran simples enumeraciones de elementos que lejos estaban de formar un conjunto orgánico. Ese cúmulo de imágenes no tenía vida, no conformaban ningún mundo.

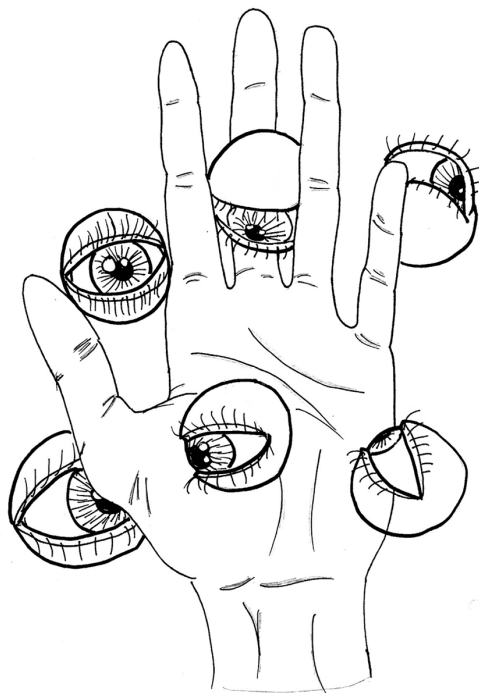
Más tarde, después, pude escribir. Fue sin duda un corto desprolijo, pero existía. Pocas veces uno tiene el privilegio de saborear el hecho de que no es necesario quemar aquello a lo que finalmente le puso su último punto final. Ese papel ya estaba latiendo, no había vuelta atrás. Así pasó por varias manos, algunas con más experiencia que otras, y fue madurando. Ese guión no sería el mismo si no me hubiese alimentado del intercambio con esas otras miradas, tanto por sus consejos directos como por los indirectos, cuando creían estar hablando de otra película. Después de un breve descanso estaba lista para mi próxima aventura y empecé a escribir de nuevo, a autodisciplinarme experimentando esa mano, torpe e ingenua.

¡Que bien me vendría escuchar a otras manos escribir torpes como la mía! ¡Que bien me vendría discutir cualquier guión y no condimentar todo mi guión con la misma especie que sabe sólo a mí misma! ¡Pero que difícil es! Sobre todo en el arte es difícil porque, como Dios creador, ¿quién va a ser el extraño osado de explicarme a mí el mundo que yo creo? ¿Quién es capaz de aconsejar a mi Yo todopoderoso? ¿Quién se atrevería a criticar ese mundo que salió de mí y, por lo tanto, criticarme a mí? ¿Para qué escuchar a otros hablar de otros mundos si el

mío es el único en mi universo? Sin contar, por supuesto, la pereza del artista. ¡Están en extinción los Tolstois que reescriben seis veces su Guerra y paz!

Pero aún así, para mí, la práctica incesante y el intercambio es el mejor y el más nutritivo viaje en la creación de un guión. Sin duda es la mejor manera de naufragar esos nuevos mundos y volver de ellos. Es necesario apartarse de ese dios interior algo estúpido, ya que si uno encarna al dios, otro no proveerá. Por esta misma razón creo que hacen falta más talleres de guión y más entusiasmo en ellos. “El arte no es, a mi modo de ver, un goce solitario” diría Camus....

Al terminar mi primer año en la Universidad del Cine y haber apre(he)ndido esos códigos del guión, quería nutrirme de historias escritas por otros y sus miradas sobre las mías. Pero me encontré ante un vacío: el guión dejaba de ser un camino para ser una meta y ¡qué gane el mejor! Más de uno compartió mi opinión y me sorprendí de la gente que sintió la necesidad de dejar la facultad o compensar con un taller en guionarte u otro lugar. Sin contar que en la carrera de guión no escriben, pero eso sí, tienen sonido I. Guión II es una materia excelente, hermosa como París, pero no alcanza. No planteo modificar esta materia (necesariamente), denme otra. ¡Denme un taller de guión! ¡Qué me pidan escribir, en una pata, haciendo la vertical y bailando en todos los colores!



Prácticas, roles y sujetos complementarios

Educación, curaduría e investigación en las artes audiovisuales

Por Mariela Cantú
Docente de Técnicas Audiovisuales I

A pesar de su título, este artículo no fue escrito para educadores. Tampoco para estudiantes, curadores ni investigadores: mejor dicho, fue escrito para todos ellos a la vez.

Para comenzar a pensar qué implica hoy la enseñanza de lo audiovisual, debemos en primer lugar entender este fenómeno en toda su complejidad, es decir, inserto en un contexto en el que el Cine es sólo una de sus aristas posibles, planteando un diálogo cada vez más orgánico y fascinante con otras prácticas audiovisuales. Y es justamente en esa consonancia que es posible advertir un territorio de mixtura no solamente en esas prácticas, sino ante todo en aquellos que las llevan a cabo. Estudiantes, profesores, curadores e investigadores funcionan así como posiciones intercambiables (también necesarias y deseables) de un momento intensamente sugestivo de las Artes Audiovisuales.

Posiblemente, quienes hoy se acercan a una carrera ligada a lo audiovisual lo hacen primeramente pensando en el Cine. Para escapar a la generalidad y plantear un ejemplo concreto, expongo que ese fue mi caso, y es así que comencé a transitar la entonces carrera de Comunicación Audiovisual de la FBA-UNLP (afortunadamente, hoy llamada de Artes Audiovisuales).¹ No obstante, pasaron tres años enteros hasta que pudimos tener en nuestras manos de ansiosos estudiantes una cámara de 16mm en una práctica curricular: hasta entonces, “filmábamos” en video, sin conocer las características técnicas ni expresivas de tal medio, proceso que resultaba, en la mayoría de los casos, en intentos fallidos, trabajos frustrados y una amarga sensación de fracaso como incipientes realizadores. Se sobreentiende a partir de este relato que no había llegado a nuestro conocimiento el rumor de nada llamado “videoarte” (tan poco como diez años atrás, el acceso a Internet no era un fenómeno tan extendido como en el presente, por lo que nuestras fuentes se limitaban a las clases, algún material que copiábamos en VHS y el intercambio con otros estudiantes).

En consecuencia, ciertos aspectos de nuestra educación comenzaron a tener lugar en una dimensión externa a los cursos obligatorios de la Facultad, lo cual es una anécdota compartida por la mayor parte de aquellos interesados en un espectro amplio del fenómeno audiovisual. Este proceso, no puede negarse, repercutió en intensos años de investigación, lectura, visita a muestras, discusiones y un aprendizaje que, si bien iba realizándose a tientas, tenía el encanto renovado y el asombro permanente propios del descubrimiento.
¿Acaso todos deberíamos haber sido directores de cine?

El lugar que hoy ocupo como docente hace cuestionar(me) fuertemente el lugar que, entonces, ocupa el ámbito académico respecto a prácticas que (intencional o distraídamente) son arrojadas fuera de su espectro.

El contexto de esta publicación es también indicativo de una anhelada conciencia respecto a la presencia del cine, el video, la televisión, lo digital, lo multimedia, la web, las intervenciones urbanas, las instalaciones audiovisuales, las performances de video, el *mapping* (por mencionar algunas) y a todas las combinatorias y derivaciones posibles de estas prácticas. Ya que si bien la Universidad del Cine marca nominalmente un claro territorio de pertenencia, la institución no deja de alentar proyectos superadores de esta idea. Entre otros casos, podemos mencionar la publicación de la destacada Tesis de Maestría de Raquel Schefer, *El Autorretrato en el Documental*², la presencia de la Carrera de Cine de Animación y Multimedia o las retrospectivas de realizadores que se han aventurado en el uso expresivo y conceptual de soportes diversos, como Harun Farocki y Jean-Luc Godard en el “Espacio Ciclos”.³

Dentro de dicho espacio académico, la asignatura Introducción a las Técnicas Audiovisuales —en la cátedra de Gabriel Boschi— es uno de los espacios en donde el rol de docente se conjuga casi necesariamente con otros espacios de desempeño profesional, en mi caso ligados a la esfera de la investigación y la curaduría. En primer lugar, debido a que la materia busca trazar un panorama comprensivo de los medios audiovisuales, comenzando desde la fotografía y pasando por el cine,

¹ www.audiovisuales.fba.unlp.edu.ar

² Schefer, Raquel. *El Autorretrato en el Documental*. Buenos Aires, Universidad del Cine, 2008. En este trabajo, la autora desarrolla su tesis a partir de un corpus que incluye trabajos en cine, video y multimedia.

³ http://www.ucine.edu.ar/newsletter.php?sec=espacio_ciclos&btn_seccion=Mir%E1+la+%FAltima+edicion+on-line



¹ www.audiovisuales.fba.unlp.edu.ar

² Schefer, Raquel. *El Autorretrato en el Documental. Buenos Aires, Universidad del Cine, 2008. En este trabajo, la autora desarrolla su tesis a partir de un corpus que incluye trabajos en cine, video y multimedia.*

³ http://www.ucine.edu.ar/newsletter.php?sec=espacio_ciclos&btn_seccion=Mir%E1+la+%FAltima+edicion+on-line

⁴ www.rcavideoargentino.com.ar/
Desarrollado gracias al Programa de Becas de Investigación de la Universidad Nacional de La Plata.

⁵ De hecho, la primera versión de dicha obra fue realizada en el año 2004 en el marco de la materia Int. A las Técnicas Audiovisuales, cátedra La Ferla.

la televisión, el video y el digital, analizando las variables expresivas de cada medio ligándolas a sus potencialidades estéticas y narrativas. A partir de todo este trazado, se persigue entonces que los estudiantes arriben a una elección conciente y una apropiación crítica de la tecnología con la que llevan a cabo cada uno de sus proyectos audiovisuales.

No obstante, este trayecto mediático está lejos de plantearse cronológicamente, sino que la búsqueda principal radica en una dinámica de relaciones que permite tomar y retomar autores, conceptos y materiales diversos. Concretamente, un mismo trabajo audiovisual visto en clase puede revisitarse desde distintas ópticas, conforme diversos aspectos de la obra permitan proponer una reflexión sobre temas diversos (lo cual ocurre en la mayoría de los casos: ninguna obra resulta tan lineal como para no poder ser analizada desde múltiples perspectivas).

Este proceso –casi naturalizado para un profesor a la hora de estudiar, analizar y elegir material para proyectar en sus clases– se liga no obstante muy fuertemente con lo que podría ser el armado de un guión curatorial. La clase funciona así como el contenedor conceptual de una serie de obras que plantean un hilo conductor (ya sea por sus similitudes o por sus diferencias), pero que pueden hacerse presentes en curadurías muy diversas y que muchas veces, de hecho, fuerzan a repensar ese primer trazado conceptual. Y sucedió entonces que esta actividad enmarcada dentro de la docencia funcionó como uno de los disparadores a la hora de pensar uno de los proyectos de investigación que me encuentro desarrollando en el presente, junto con la asistencia de la auxiliar docente de la materia, Fabiana Gallegos: la creación de Arca Video Argentino, archivo de video arte argentino *on-line*.⁴

Una de las premisas de este trabajo de investigación fue precisamente el aprovechamiento de la dinámica del hipervínculo propia del universo digital y la web, para generar un archivo que se desligue de las categorías estancas a las que normalmente se asocian cada uno de sus componentes, considerando cada obra de video en las posibles y potenciales relaciones en las que se enmarca.

Del mismo modo que se plantea escapar de la lectura cronológica de los medios audiovisuales en la propuesta de la materia Introducción a las Técnicas Audiovisuales, este Archivo persigue la exposición de un criterio relacional y dinámico a la hora de analizar las obras de video que contiene. De allí el diseño de una interfaz orgánica, que permite un desplazamiento espacial por sobre los vínculos que llevan a las obras, y que las asocia por criterios ligados a un análisis de puesta en escena: si bien puede accederse a un video por nombre de autor o título, existen nueve categorías dentro de las cuales puede convivir el mismo video. Para dar un ejemplo, el video *Esbozo* de la realizadora Camila Ciccone⁵, puede incluirse dentro de la categoría Plano Secuencia tanto como dentro de Autorretratos y trabajos Performáticos. En este sentido, y habiendo partido de la práctica cotidiana de la docencia, este trabajo de investigación refuerza los vínculos móviles también de los roles de profesor, investigador y curador.

No obstante, es importante que la posibilidad de tránsito entre estas posiciones alternativas no descansen únicamente en la actividad del docente (estaríamos peligrosamente cerca de la autoindulgencia a la hora de pensar el motor activo en cualquier proceso educativo). Para el caso de Introducción a las Técnicas Audiovisuales, se proponen dos ejes transversales al desarrollo de los medios audiovisuales analizados: el trabajo con Material de archivo y el Audiovisual fuera de la pantalla.

Si bien cada uno de estos ejes transversales es propuesto para el primer y segundo cuatrimestre respectivamente, existe un valor agregado en la posibilidad de retomar contenidos desarrollados previamente. Por ejemplo, el análisis del dispositivo de CCTV (circuito cerrado de televisión), puede analizarse en un trabajo de video monocal como *El Gigante* de Michael Klier⁶ (que



construye un relato casi únicamente a partir de registros de cámaras de vigilancia), tanto como en la videoinstalación *Present Continuous Past(s)*, de Dan Graham⁷ (en la que la propia lógica de la vigilancia expuesta por Klier se ve subvertida al alterarse el necesario tiempo real del circuito cerrado, por medio de un desfase de pocos segundos de la propia imagen, que es devuelta al visitante de la instalación). De este modo, los estudiantes son enfrentados al desafío de reubicar estas obras a partir de ejes de análisis complementarios que van proponiéndose, involucrados también en sus propios trabajos prácticos.⁸

En este marco, se propone el trabajo de investigación de los estudiantes como un complemento indisoluble de la asistencia a la materia, tanto en la elección del tema de la monografía con la que concluyen el año, las variables de puesta en escena con la que realizan su trabajo sobre material de archivo, y la propuesta narrativa y conceptual del trabajo proyectual de realización de una videoinstalación.

Decíamos que este trabajo de investigación de los estudiantes resulta indisoluble ya que, en primer lugar, sus propias realizaciones dependen de ello. Pero a su vez, dado que el actual modelo de profesor (o al menos, con el que acuerdo) dista mucho de aquel “transmisor de conocimiento”. Contemporáneamente, el acceso a la información va tornándose cada vez más veloz y directo, lo cual en muchas ocasiones deja al docente en una aparente (y tan temida como rechazada) “desventaja” frente a los estudiantes. Por el contrario, no es ya la información el precioso valor del profesor, sino tal vez la conciencia de su ignorancia. Al menos esto es lo que plantea Jacques Rancière en su polémico ensayo, *El maestro ignorante*⁹:

“Lo que le falta, lo que siempre le faltará al alumno a menos que se convierta en maestro, es el saber de la ignorancia, el conocimiento de la distancia exacta que separa el saber de la ignorancia” (...) “El maestro ignorante capaz de ayudarlo a recorrer este camino se llama así no porque no sepa nada, sino porque ha abdicado el ‘saber de la ignorancia’ y disociado de tal suerte su maestría de su saber”¹⁰.

Personalmente, discrepo con Rancière al asociar la *ignorancia* con el ser *alumno*, pero creo destacable la idea de pensar en ambos roles de la enseñanza —el docente y el estudiante— como posiciones móviles y complementarias (si bien no exactamente intercambiables). Ya que para que este modelo funcione, es antes que nada el propio profesor quien debe *conocer su desconocimiento*, y apasionarse no sólo en ese “placer del dominio, que tiene un costado autoritario y exhibicionista”¹¹: personalmente, sigo abogando por un modelo de docente-investigador, ya que es la única vía que puede enfrentarnos con el desafío de lo inexplorado.

Casi concluyendo y con los reparos anteriormente expuestos, Rancière una vez más:

“La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras”.¹¹

Si el fenómeno de las Artes Audiovisuales en el presente se comprende en un marco que estalla hacia el arte contemporáneo, la arquitectura, las redes, la movilidad, entre muchas otras dimensiones, se avista la posibilidad de ser un poco estudiantes, un poco profesores, un poco curadores, un poco investigadores, ya que el arte de traducir que cita Rancière nos interpela, aunque seguramente de maneras diversas, a todos por igual. La inquietud, la actividad crítica, la curiosidad, son también estrategias de conocimiento (y por qué no, contenidos de la enseñanza).

⁶ Klier, Michael. *Der Riese*, 1983.

⁷ Graham, Dan. *Present Continuous Past(s)*, 1974.

⁸ Un video realizado enteramente a partir de material de archivo y un proyecto de videoinstalación.

⁹ Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010. p.16.

¹⁰ Tomo prestada esta frase del video B, de Leticia el Halli Obeid, 2008.

¹¹ Ibidem, p. 17.





Apuntes para entender mi manera de habitar la facultad

Sobre cómo el video me sirve para pensar el espacio donde me muevo

Por Ariel Nahón
arielnahon@gmail.com

Esta reflexión surge casi inesperadamente. No porque sean temas fuera de mi campo de estudio, sino porque su correlato directo es la lectura del texto escrito por Mariela Cantú para esta revista, unos días antes del cierre del número. Hasta entonces había deambulado por diversas posibles escrituras, pero ninguna me había impulsado de la misma manera a enfrentarme con esta práctica que tanto me interesa, que tan difícil es y que moviliza todo mi régimen de pensamiento. Porque me permite ver con claridad, casi rasparme con algunas ideas, ajenas, que sin embargo me constituyen entero. El asunto finalmente tiene que ver con escribir sobre y *desde* mi experiencia como estudiante en la facultad. Y esto se incluye en el dossier sobre enseñanza porque el lugar del alumno y las formas en que se enfrenta con el aprendizaje son parte constitutiva de los procesos, intercambiables, de la empresa pedagógica.

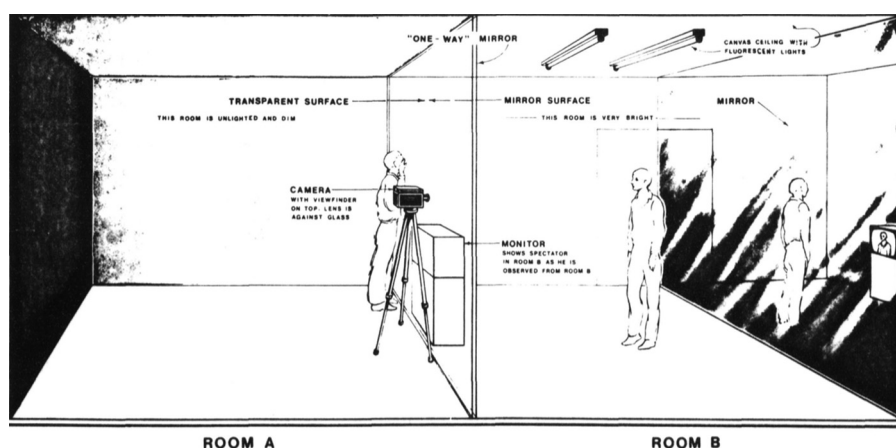
La primera idea que quiero expresar me obliga a escapar del asunto principal de estos apuntes, el video. Por lo tanto me permito la digresión, quizá la mejor manera de llegar a una verdad, como dice Godard. Aquí va una breve experiencia que tuve hace unos días, volviendo de la facultad en el 130. En primer lugar, una aclaración: los vidrios no son transparentes. Estaba sentado al lado de la ventana, lentamente el colectivo, primero vacío, se empezó a llenar de gente. Un tipo se sentó a mi lado, lo miré con detenimiento unos segundos y muy rápido lo olvidé. Quizás una parada después volví la mirada sobre el interior del colectivo, me había estado paseando de uno a otro por los edificios de Alem. Una chica alta y rubia, con el pelo largo, estaba parada unos pasitos detrás de mí. Nos miramos. Me gustó. Me volví a dar vuelta una o dos veces más. Me hacía doler el cuello, pero sobre todo, era demasiado evidente darme vuelta para seguir mirándola sin directamente invitarla a salir. En un momento decidí sonreír, pero no me di cuenta de que lo hice mirando para adelante, sin poder corroborar si con su mirada y su cuerpo me percibía; quizás me vio. Decidí hacerme el distraído y mire para afuera, pero ahí estaba ella otra vez, en el reflejo del vidrio. Entonces la mire sin parar, con el deseo de que juntos, mirándonos, no estemos más en colectivo, sino allá afuera, pegados a la ciudad. No me miró en ningún momento. Es más, creo que nunca se dio cuenta de que la miraba desde afuera, sustrayéndola del colectivo con toda la fuerza de mi cuerpo y del suyo. Sí se miraba a ella misma (la vi acomodarse un pelo que le tapaba o cosquilleaba la cara), pero eso era una ilusión, otra. Seguía estando adentro, y sólo me miró a los ojos las veces que me di vuelta, contrayendo el cuello y sin animarme a sonreír(le). Los vidrios no son transparentes; nos dejan ver a través y reflejan nuestra mirada y la del mundo en tiempo real. Como el dispositivo de video. Todavía me pregunto qué hubiera pasado si ella hubiera deseado habitar el espacio exterior junto a mí, porque estoy seguro de que yo lo deseé; o quizá sólo fueron miradas echadas, caprichosas. Beatriz Colomina utiliza un inquietante cuento de Anaïs Nin para comparar el modo en que habitamos y participamos de los reflejos planteados en los pabellones de Dan Graham, con su estatuto material en la imaginación. En la historia, un hombre de los años cuarenta está sentado en un bar tomando una copa. Frente a él hay una pareja vestida de negro, elegante y atractiva. Un velo negro tapa la cara de ella, que sin mirar, se levanta y sale del lugar; su acompañante se acerca y le comenta al primer hombre que está completamente dominado por los deseos caprichosos de su mujer, que ella sólo está interesada en un extraño que nunca vio ni volverá a ver. Entonces le ofrece cincuenta dólares para satisfacer los deseos de la mujer. El primer hombre acepta y los tres se meten en un taxi, donde le vendan los ojos. Llegan a una casa con todas paredes blancas, techos y alfombras y con muchas paredes de espejo que le hacen perder todo sentido de perspectiva, viendo infinitas repeticiones de él mismo haciéndole el amor apasionadamente a la mujer. Durante meses queda obsesionado con el recuerdo de esta increíble experiencia, hasta que un día conoce a un hombre en un bar que le cuenta una historia: varios meses antes, un hombre vestido de manera elegante se le acercó en un bar y, por un precio de cien dólares, le ofreció dejarlo ver una magnífica escena de amor. Cuando el primer hombre le pide que describa la escena, se da cuenta de que fue la misma en la que él había participado.

El reflejo, que en el colectivo se manifestaba en el tiempo y ponía, dependiendo del deseo de los



mirantes y su participación con el dispositivo, a dos sujetos en dos lugares en simultáneo, acontecía en tiempo real, su materia era ese instante, donde ella decidió no mirar(me). En la historia narrada por Nin el tiempo real aparece de manera diversa, una situación que se vuelve sobre el sujeto que la habita a cuestras de lo azaroso (los dos encuentros fortuitos) constituye una materialidad en la imaginación, allí el pensamiento entendido en la acción, en el evento y la posibilidad de habitarlo, establecen un reflejo que mueve o hace ver (tomar) un deseo, que pasado se hace presente y transforma toda la tierra. El espejo y sus reflejos múltiples no acontecieron durante la “increíble experiencia” sino cuando el hombre actualizó su propia imagen siendo activada en la memoria del otro. El hombre, que pudo ver que el vidrio no era transparente obliga al vidrio a perder toda su funcionalidad, como pared, como puerta, como ventana, como límite posible. En el vidrio están todos sus deseos, las marcas que dejó y dejaron en él los lugares por los que pasó, las ciudades que habitó, los eventos en los que participó, los ojos que lo miraron y los que no lo miraron y todos ellos juntos provocando su manera de accionar sobre la materia, constituyendo en él un cuerpo.

No sería errado decir que en la facultad sobran las cámaras de video y, paradójicamente, faltan los vidrios, las superficies reflejantes y quizá también los cuerpos. En cambio, y hace relativamente poco tiempo aparecieron las pantallas, pero sus vidrios protectores son opacos y no reflejen tanto como por ejemplo la pantalla de mi computadora. El gesto de mi escritura, en el acto propio de la creación está invadido por la imagen de mis manos, por momentos partes de mi cara y sobre todo, aunque aún más difuso que los demás, el contexto en el que me encuentro: un bar con la ciudad detrás o el escritorio donde estudio, atrás de donde me siento a escribir en una habitación de mi casa. En fin, volviendo al tema que intento plantear, me acecha y constantemente se me escapa. El dispositivo de video, su específico, me sirve para pensar la manera en la que habito el espacio en el que me muevo y cómo participo en él. Pero, ¿qué implica pensar el espacio en el que nos movemos, o lo que allí hacemos? ¿Qué implica pensar esto en relación al lugar en donde acontece mi formación, donde estudio?



Cuando caminamos por las instalaciones con espejos y video de Dan Graham nos vemos obligados a participar de un evento, a plantearnos en el tiempo real de nuestra interacción con en ese espacio la ilusión misma que organiza nuestros lazos comunicacionales básicos desplegados en el flujo del tiempo. La reunión de los dispositivos de video y del espejo funcionando juntos nos pone en evidencia ante nuestro cuerpo y la temporalidad que rige su movimiento, habitándolo. En *Two Viewing Rooms*, dos habitaciones enfrentadas divididas por un espejo de dos caras (una que permite ver a través y otra que sólo refleja), componen el espacio habitable. La audiencia,



siendo monitoreada por un circuito cerrado de televisión, participa en la constitución subjetiva y objetiva del espacio recibiendo, del espejo y del monitor, el reflejo de su propio cuerpo en el entorno y en el tiempo. La relocalización continua de su movimiento, creando un evento en tiempo real, altera las percepciones visuales y espaciales de la experiencia. La habitación A se encuentra oscura y contiene la cámara de video que encuadra, a través del vidrio transparente, la habitación B (bien iluminada). Un espectador puede ver a través de la cámara la habitación B y no ser observado por la audiencia allí presente, convirtiéndose en un *voyeur*. En la habitación B los espectadores, inmersos en las imágenes reflejadas por el monitor y los espejos, reconstruyen las distancias y las conformaciones objetivas del espacio reconfiguradas por la imagen del monitor, rompiendo el fenómeno perceptivo, ilusorio, de un tiempo presente que establece un evento centralizado en el espacio perspectivo. La audiencia que recorre una y otra habitación (es indiferente a cuál se entra primero) recompone en su conciencia la materialidad que organiza el espacio en la imaginación, donde habita interactuando en los eventos de la cotidianeidad. En la habitación B la chica rubia de pelo largo tomaría conciencia de la posibilidad de mirar(me) fuera del colectivo. En la habitación A el primer hombre se daría cuenta, habitando el lugar del otro, de la ilusión provocada por las múltiples paredes de espejo.

En la diferencia, intercambios y posibilidades de participación que propone el espacio habitable de la instalación, se produce un evento que rompe con la división entre sujeto y objeto y propone roles intercambiables.

Esta lectura del espacio y del tiempo que se despliega para habitarlo tiene su correlato directo con la manera en que mi deseo se despliega y habita la facultad, el lugar donde me relaciono con los materiales y personas que constituyen mi formación técnica y teórica en el campo del audiovisual. Muchas veces me siento frustrado. Como si el espacio no estuviera preparado para que estos sucesos e intercambios, que por momentos veo o presiento en mis formas de reconocermé al atravesar lugares, se potenciaran. No sé si tendrá que ver con la falta de vidrios en la arquitectura de la facultad, o bien con esta cuestión paradójica de nuestra locación en el espacio. El Pasaje Giuffra se constituye como “nuestra calle” siendo un espacio público habitado por todos nosotros como *pasaje* de relaciones privadas, y por lo tanto negando la constitución de lo público en su especificidad, como lugar del diálogo y de la confrontación política. Porque en definitiva, lo que nos mantiene adormecidos como grupo es la ausencia de una política de (auto)conocimiento colectivo en vías de transformar nuestros lugares de creación y relación, como estudiantes, docentes, realizadores audiovisuales, teóricos y dueños de la universidad. Porque la materialidad del vidrio no es su transparencia ni su realismo, sino su potencialidad dialéctica que fragmenta rompiendo el reflejo y poniendo en primer plano estructuras básicas de la comunicación, del espacio en donde se emplaza y las maneras en que se habita, su eventualidad como acontecimiento. La posibilidad de ver mi cuerpo en tiempo real, pero sobre todo de ver las marcas que lo habitan. Un pedazo de técnicas por acá, foto por allá, semiología ahí debajo, el bar de Fernando más allá.

La imagen directa del video y su sistema filosófico nos propone una transformación radical, donde las relaciones entre docente-alumno se establecen como partes de un sistema de intercambios que coincide con ciertas prácticas relacionales, que lentamente se estabilizan en todo el campo creativo. Los espacios del aprendizaje son entornos habitables y la especificidad del video nos propone una manera específica de interactuar con ellos. Transformando y siendo transformados por los eventos de producción de conocimiento a partir de una participación activa en su conformación. De esta manera el proceso de investigación que se da entre docente, alumno y objeto de estudio pertenece a un régimen de identificación propio de la temporalidad que modela el continuo del video, organizando una percepción en el espacio y el espacio en sí mismo, su arquitectura. Una dislocación y reconfiguración de la experiencia del tiempo que se da sólo en ese intercambio, en presencia directa entre quienes participan activamente, y que además se expande no sólo en los espacios académicos (por la fuerza de las inscripciones mediáticas y la caída del valor del conocimiento) sino en toda la sociedad.



¿Para qué sirve un docente?

Por Carlos Blanco
Docente de Historia del Arte

(Advertencia: algunos de los lectores de este artículo han sido alumnos míos o corren el riesgo de padecerme en algún momento de su devenir académico. Los que me han escuchado saben de la dificultad que tomar apuntes en mi clase implica. Estimado lector, el artículo no es del todo amigable. Puede usted desistir de él y volcarse de lleno a la resolución de un sudoku o puede aventurarse. Va por su propia cuenta y riesgo)

Hace un par de meses me sumé entusiasmado a la idea de escribir un pequeño artículo para la naciente revista del igualmente naciente centro de estudiantes de la Universidad.

Ese evento no debería ser tomado en menos.

Soy una persona descreída. No creo que cada niño que venga al mundo sea una estrellita que alumbró mágicamente nuestra existencia; tampoco creo en el potencial de la inteligencia de los delfines ni en hadas, duendes, seres ascendidos o dragones.

Sin embargo, considero que la aparición de ese minúsculo centro resulta importante. ¿Por qué? Porque permite poner en escala la totalidad del sistema que una universidad implica. Que la palabra universidad y universo provengan de la misma raíz no es casual. La universidad aspiraba en sus orígenes a contener todo el conocimiento, todo aquello que debía ser conocido. Cuando pensó que había logrado ese objetivo, se propuso otros dos: el primero, transmitir el conocimiento recibido y acopiado. El segundo objetivo —menos simpático— regular la forma de transmisión, difusión y sobre todo, expansión de lo conocido. Así, lo que no formaba parte del corpus del saber universitario o bien era falso o sospechoso de falsedad o bien no era importante.

La universidad luego dividió los saberes de diversos modos hasta llegar a esos campos que hoy llamamos facultades. Las posteriores especializaciones hicieron que del seno de una facultad se engendrara otra casi como una reproducción celular. Es ciertamente interesante rastrear el árbol genealógico de ciertas carreras. La arquitectura se desarrolla en Argentina como una “escuela de dibujo” dentro de la facultad de ingeniería y no de las bellas artes. La psicología se desprende de la de filosofía y no de medicina.

Todo este traspaso de conocimiento tenía una característica doblemente habilitante: el graduado podía ostentar lo aprendido en la facultad y la facultad a su vez ostentar la producción de graduados. Aquellos que quedaban por fuera del sistema de habilitación eran meramente *idóneos*: adecuados para una función, casi en un aspecto mecánico de esa adecuación.

Cuando la relación entre saberes y necesidades llegó a un punto complejo, hubo que realizar nuevos “recortes disciplinares” apareciendo así nuevas carreras y facultades que habilitaran a quienes hasta ese momento habían sido idóneos en su práctica.

Mientras el ejercicio de la autoridad de las casas de estudio se sostuvo en virtud de la necesaria habilitación y el innegable acervo de conocimiento que guardaban, las cosas marcharon más o menos equilibradamente. Pero cuando el mundo del saber rebalsó los odres universitarios muchas de las jerarquías de la denominada “comunidad educativa” reaccionaron de la peor manera. En lugar de aventurarse al desafío que el conocimiento implicaba, se volcaron al dogmatismo tratando de explicar lo nuevo mediante los moldes de lo viejo, tratando de preservar su “habilidad para habilitar” como medio de evitar que lo nuevo hiciera mella en un *corpus de saber* devenido corporación de sapientes. Como en cualquier situación, la resistencia tiene al tiempo por enemigo inexorable...

Hubo en cambio otros núcleos de saber que se conformaron a partir de la idoneidad. Nuestra Universidad es uno de ellos. La ventaja de este surgimiento implicaba que el núcleo docente no impartía un saber “como debía ser” sino como empíricamente lo habían adquirido. Esto implicaba una validación de la autoridad del enseñante a partir de su propia praxis. Dicho de otro modo, no



había mediación en lo que había aprendido quien enseñaba y lo enseñado, no había una teoría distorsiva, una especie de imperativo kantiano de lo que el cine debía ser.

No obstante, este sistema se volvía paradójico. ¿Es posible enseñar a ser cineasta (sea lo que ello implique) por la mera acumulación de asignaturas que conformarían el saber del cineasta? ¿Es necesario inscribir ese saber en el ámbito de la habilitación académica cuando ya estaba validado por la praxis de los enseñantes?

Lo que entra en crisis en este dispositivo es el lugar no ya del saber sino del enseñante, palabra que utilizo como medio camino entre docente y profesor.

La cuestión viene a ser más o menos esta: alguien que hacía cine enseñaba a otro la forma de hacerlo. Pero no lo enseñaba en el *lugar del hacer* (esto es, rodando un film) sino en el lugar del saber. La situación paradójica que citaba se produce cuando quien enseña se encuentra en la siguiente disyuntiva: ¿debe actuar como un idóneo y por tanto transmitir un conocimiento ya probado y validado por ese medio o, por el contrario, debe hacerlo como un académico y validarlo por el lugar donde se imparte? La relación maestro-aprendiz implicaba la idoneidad-praxis mientras que la docente-alumno implica una institucionalidad para validarse. La primera lo hace con un producto (una pintura, una escultura, un film), la segunda, con un marco institucional *independiente del producto que se pretende*. Explicado hegelianamente: la relación maestro-aprendiz es inmediatez en la positividad de su hacer mientras que el docente, en su enseñar, debe mediar en la negatividad de no ser él su validación en sí sino que depende de la instancia superior que implica la institución.

En toda esta cuestión, la formación de un centro-de-estudiantes, tomada cada palabra en su más literal sentido, cobra, como hemos dicho, la importancia de redimensionar el completo de los que enseñan y aprenden. Un centro de estudiantes hubiera sido una *contradictio in terminis* para una relación aprendiz-maestro donde el centro único e irradiante e inmediato es el maestro. Tampoco era posible en un esquema medieval donde el alumno (que no es el estudiante) se agrupa en claustros y se reconoce como tal pero no reclama ningún saber más allá del que recibe y mucho menos se atreve a cuestionarlo (no debe olvidarse la partícula privativa “a-” que precede la palabra a-lumno)

Un centro de estudiantes por increíble que parezca puede existir en el momento donde se constituye la figura del profesor, del que *profesa* tanto en el sentido de la actividad como de la creencia. Porque el profesor es un *lugar* donde confluyen el idóneo y el sapiente pero donde además, y esto es fundante, también está contenido el estudiante. La autoridad profesoral es la síntesis de una praxis y de una institución devenida *desde* el estudio y en continuidad *en* el estudio. Dicho más claro: si el profesor no sabe, no sirve, si el profesor no sigue estudiando, no sirve. No sirve casi en el sentido castrense del término: no cumple su función. Se transforma en un puro contador de sus glorias pasadas y, con el tiempo en un vago recuerdo de lo que pudo ser.

Cuando Lacan configura lo que él llama el discurso de la universidad pone como significantes al saber que deviene objeto de deseo. Creo en eso del mismo modo que descreo de la inteligencia *delfínica*. Si la Universidad no puede poner delante (*vorhanden*) y al alcance (*zuhanden*) de sus alumnos un saber deseable y asequible no sin esfuerzo, entonces se transforma en un supermercado de conocimiento donde, luego de pasear por góndolas atractivas, una señorita nos preguntará “*paper or plastic?*”.

Borges sostenía que era poco probable enseñar cosa alguna a excepción del amor por aquello que se sabía. En definitiva, tratamos de enseñar un amor por lo que hacemos.

Sigo sin creer en los elfos y sigo profesando mi culto a Borges.





Sobre el cine argentino contemporáneo

PRESENTACIÓN

A la hora de evaluar la producción actual del cine argentino, como grupo de guionistas y críticos de cine, se nos presentaba el desafío de asumir e intentar poner en disputa las preguntas correctas para comprender el estado del cine contemporáneo. Nuestro objetivo, en primera instancia, es dar con las preguntas correctas, para lo cual necesitamos marcar una distancia con ciertos prejuicios ideológicos instalados en algunas esferas de la crítica especializada. El problema radicaba en la funcionalidad de las distintas manifestaciones culturales posmodernas. En aquel gran texto de Borges, *El escritor argentino y la tradición*, se planteaba la posibilidad de un autor que desde la periferia tenía derecho a ir en busca del centro del canon occidental para apropiarse y rebatir sus elementos. Daniel Link reformuló este concepto en el contexto posmoderno, para señalar la ruptura de los centros canónicos y sus jerarquizaciones. Ya no existe un centro ni una periferia. Existen múltiples centros. La periferia en sí es un centro; y cada una de estas periferias ocupa un centro de igual valor.

En Borges, éste había sido también el intento por resolver el problema de lo que constituiría una literatura nacional. La clave que da Borges es similar a la que daría Leonardo Favio en el cine. Lo verdaderamente determinante de una narrativa local se encuentra en la constitución de un lenguaje propio que genere una forma del pensamiento local. Sin duda, este problema fue importante en una época en donde la cultura central, como era la cultura europea, se establecía como eje. Ante esta situación, existía en los años sesenta una necesidad de responder con una “voz” latinoamericana que se opusiera al monopolio cultural europeo y americano para construir una identidad. Ese fue el caso de Favio y Rocha en el cine. Aquel paso fue determinante en la construcción de nuestro presente cinematográfico, pero en la actualidad ese proceso está agotado.

En el contexto posmoderno, en donde la multiplicación de centros culturales diversifican y redistribuyen los lenguajes, la cuestión ya no es la de constituir un lenguaje cinematográfico puro que responda a una identidad nacional, sino el hacerse cargo de las grandes tradiciones narrativas y ponerlas en tensión con el mapa caótico de referencias multiculturales. De ahí que una película de Daniel Burman pueda hablar sobre la tradición inmigrante judeopolaca y cruzarla con las galerías porteñas y su crisol de linajes inmigratorios; que Mariano Cohn y Gastón Duprat propongan la lucha entre el hombre moderno y posmoderno a partir de la arquitectura; o Favio utilice elementos de la danza clásica mezclados con un conflicto rural y autobiográfico. Existen nuevas maneras de construir valor cinematográfico, que no necesariamente estabilizan o cristalizan las formas. El problema radica en hacerse cargo de nuevas formas de repensar tradiciones narrativas que se abran a la cruz. En palabras de Fabián Casas: “Sé que es en los cruces donde está lo más interesante. Que los caminos de los puristas conducen irremediablemente al fascismo. Y que el odio y el miedo también llevan a ese domicilio”. Lucrecia Martel, considerada uno de los grandes referentes del cine de autor, que propone una crítica a cierto modelo perceptivo, es capaz de reconocer que lo que le interesa “es la narrativa en general, las charlas, los cuentos, todos los espacios orales en donde uno comparte ideas sobre el mundo”. Este concepto podría ser el punto de partida para liberar la imagen y entender el cine como un sistema de constelaciones atravesadas y superpuestas unas sobre otras. Empezar por Favio para ir más allá. Internarse en el laberinto de las múltiples referencias culturales y las nuevas tecnologías.

En última instancia, consideramos a Favio como el eje determinante de una tradición narrativa, pero no a través de un contenido popular de antinomia con lo culto. No se trata de cultura popular contra cultura de elite, ni de cine de autor contra cine industrial y comercial. No se trata de peronismo contra antiperonismo. Ni de arte contra entretenimiento. Ni de viejas tecnologías contra nuevas tecnologías. Nosotros queremos disponer una práctica crítica que establezca nuevos circuitos entre todos estos elementos para desgastar determinados modelos perceptivos puristas. La posibilidad de construir relaciones potentes entre las matrices genéricas clásicas y la máxima especificidad experimental.

Urgimos por este problema, porque entendemos que existen en la actualidad del cine contemporáneo argentino, autores muy valiosos gracias a sus aportes formales, pero que se encuentran a años luz de pensar la cultura popular. Como si ejercer una crítica a determinados modelos perceptivos cristalizados de forma masiva implicase renunciar a cualquier apelación del lenguaje popular. Para nosotros esta afirmación es falsa. La prueba más grande de ello es Favio, y a partir de él, una nueva camada que revoluciona el cine estabilizado en los noventa: Daniel Burman, Gabriel Medina, Fabián Bielinsky, Mariano Llinás, Carlos Sorín, Damián Sziffrón. Slajov Zizek decía que la trampa de la posmodernidad, en realidad, consistía en una fragmentación de diversos movimientos políticos que impedía ver el carácter totalizador que los recubría de fondo, impidiendo de esta manera, la cruz para luchar contra lo unívoco. Como si esas esferas nunca se tocasen. Nuestro caso es similar: en los movimientos estéticos todavía no ha explotado con la fuerza suficiente la idea de que una tradición, un lenguaje local, pueda implicar y dejarse atravesar por todos los dialectos e imágenes del mundo.

Santiago Asorey y Gonzalo de Miceu. losdependientes@hotmail.com



DEL CINE O DE LA AMBIGÜEDAD: ENTREVISTA CON LUCRECIA MARTEL

Por Florencia Lajer y Orazio Leogrande
florlajer@hotmail.com

En 2001 Lucrecia Martel estrena su ópera prima *La ciénaga*, una sobresaliente película que junto a *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza*, forman una trilogía ambientada en la provincia de Salta. La profunda búsqueda en torno a lo sensorial y lo perceptivo, la crítica inclemente a la burguesía provincial, así como la complejidad de la narración y de la puesta en escena, hacen de su cine uno de los más notables de la actualidad.

Sus películas pueden verse como madejas en las que se tejen varios hilos: el primer largometraje oscilaba entre el adormecimiento y la voluptuosidad; el segundo entre lo religioso y lo erótico; el tercero, finalmente, se presentaba como un drama psicológico que, carente de toda psicología, poco a poco derivaba en un thriller de misterio.

Los personajes de tus películas no cambian, no tienen una evolución en el curso de la historia. En La niña santa la protagonista parece tener un objetivo, pero el hecho de que éste sea vivido como una vocación religiosa reduce la acción a algo predeterminado. Tal vez la forma de realismo más radical en tus películas no está —como a veces se dice del “nuevo cine argentino”— en mostrar paisajes, rostros, acentos nunca vistos o escuchados, sino en liberar a los personajes y a los lugares de la trama.

Creo que la trama es un efecto residual. No es una cosa que me preocupa demasiado, porque me parece que la trama es como un artificio que usa el ser humano para organizar algunas cosas cuando en realidad quiere contar otra cosa. Hay directores que trabajan de otra forma, pero en mi caso la trama es un residuo, una excusa para poder compartir con el espectador una situación de percepción del mundo. Cuando uno intenta compartir una situación de percepción debe ser conciente de lo que percibe, y para esto se necesita ver las cosas desde este otro lado para poder verlas de nuevo. Hay momentos en los que una palabra te resulta rara. Una palabra común, por ejemplo “tiburón”. Escuchás lo extraño, que es la arbitrariedad de que esta palabra signifique ese animal. Pasa también con la vista, con el oído... Hay momentos en los que uno percibe la arbitrariedad con la cual hemos definido la realidad. Y esos momentos me parecen tremendamente reveladores en relación al modo en que el ser humano organiza la existencia. Pero son momentos que creo que permitirían una transformación política, porque me parece que la conciencia clara, nítida de que lo que hemos organizado, es completamente arbitraria; y podría ser de otra forma, para mí esto es como una plataforma de despegue político de cualquier ser humano. Hay

miles de situaciones de muchísima crueldad con las que convivimos a diario y que nos parecen completamente normales. Por ejemplo nosotros acá, y que haya alguien que pasa por la calle recogiendo cosas de la basura, que van a estar horas, hoy con la lluvia. Para poder tolerar la terrible crueldad de esta situación es necesario dejar de percibir la realidad como algo arbitrario, y pensar que es así naturalmente: hay gente pobre, hay gente rica. Supongamos que queremos contar que una persona piensa que la situación anterior es intolerable y entonces hay que organizar una revolución. Uno podría hacer una película con este argumento. Pero para mí, en el fondo sería mucho más fácil que con esta intención uno terminara reproduciendo una ceguera. Si uno intenta destruir la percepción natural puede hacer tomar conciencia de la arbitrariedad y del artificio. Y para mí esto es lo que el cine tiene de extraordinario; que con la cámara, el encuadre, la banda sonora, la organización de los personajes y sus relaciones y sus movimientos en el interior del cuadro, se puede lograr este extrañamiento, esta pequeña rareza de que la vida real es igual a un día en el que te despertás y la palabra “tiburón” te parece absurda y sin sentido.

En tus películas siempre hay una búsqueda muy lograda en torno a la percepción. En La mujer sin cabeza hay una tendencia hacia algo más experimental: con la cámara, con un uso frecuente del foco diferenciado, planos cerrados y detalles, subexposición, ¿hay una profundización de tu búsqueda sobre la percepción?

¿Sabés que en esta película hay más planos abiertos que en los otros? Probablemente la sensación que da es que sea más cerrada, tal vez por el formato 2.35:1 que es apaisado en una película en la que no hay tantos planos exteriores. Es un formato que normalmente se usa para amplificar la idea de paisaje, y yo lo quería para filmar en las casas. Sí usamos de modo más extremo el fuera de foco, que ya en *La niña santa* había empezado a usar, y que puede aumentar la sensación de cuadro cerrado. Es como una sucesión de capas de cosas. Para mí lo importante es el extrañamiento, rarificar lo cotidiano. Es muy útil para compartir una situación de percepción con alguien. Hay muchas películas en las que uno se olvida rápidamente lo que está viendo, porque reconoce todo en seguida, sabe dónde está, qué es lo que está pasando. Sobre todo en el cine comercial estadounidense, que necesita que el espectador siga una trama, entonces te obliga a olvidar todo. Por ejemplo, si una persona entra a una casa, todo está organizado estéticamente para hacerte olvidar cómo está hecha la casa y no distraerte



de lo que está haciendo el personaje. Esto es lo contrario. Para mí es importante que el espacio no sea percibido como algo dado, fácil de reconocer. Creo que no saber dónde se está es una base fundamental para este tipo de cine. Si yo muestro un personaje que escucha un ruido de agua en *off*, el esfuerzo de composición que hace un espectador de todo esto es extraordinario, y este esfuerzo para mí es útil a efectos de lo que necesito compartir con el espectador.

La corporalidad es central en tu cine. ¿Trabajás los movimientos desde algún tipo de coreografía, o los dejás librados al azar?

Hay cosas bastante azarosas y otras que son muy organizadas, sobre todo cuando entran muchas personas a un plano. Algunas escenas están muy coreografiadas. Se nota, y para mí eso está bien. Yo en general adoro el movimiento en el interior del cuadro, y no tanto el de cámara, aunque a veces queda muy bien combinado con el movimiento interno. Me gusta mucho la inutilidad de muchos movimientos que uno hace: la no-direccionalidad de las cosas. Hay una cosa vaga cuando los personajes se mueven que me parece de una belleza extraordinaria, y si esto puede entrar en la escena obviamente lo tomo. Hay otra cosa en relación a lo físico, que se presentó en *La mujer sin cabeza*, que es que el personaje principal es una especie de niña santa envejecida, e incluso a la amiga morocha de la niña santa. En la primera fase del guion me la imaginaba como una historia de la adolescencia de estas dos señoras. Y algo que me interesaba en las dos películas era que la protagonista fuera físicamente muy evidente, que no fueran personas que pasan inadvertidas, que fueran altas —en *Salta* la altura no es muy común. Y una persona que sospecha haber matado a alguien, que fuera tan llamativa, rubia, alta, me parecía que agregaba algo importante a la película.

El espacio tiene un rol fundamental en tu cine, no sólo porque dice mucho sobre los personajes, sino porque parece determinar incluso su relación de atracción y repulsión. La Mandrágora de La Ciénaga, el hotel de La niña santa y la calle del accidente en La mujer sin cabeza no son sólo los lugares en que gravitan, sino que parecieran incluso existir casi en función de esos personajes.

Sí, para mí el espacio es una emanación de los personajes. Creo que una persona organiza el espacio. Dejás un ser humano en el desierto y a partir de ese momento el desierto crece. Esta persona definirá el tiempo que tome

ir de un lugar al otro. Para mí es así, el espacio se define por la presencia de alguien. Puede parecer una idea poética, pero en realidad es algo físico. La inexistencia de un observador es igual a la inexistencia de los objetos. Esto es tal vez lo único que puedo distinguir entre lo que hago y las otras cosas que veo. Para mí no hay nada por fuera de la subjetividad humana. En lo que hago no existe la naturaleza, nada que determina al hombre desde afuera. Es todo una gran construcción. Y en esto creo que mi cine es político. Porque considero que no hay nada que uno pueda pensar como dado. No hay ninguna razón para conformarse en este mundo. Si tenés esta idea de base sobre el mundo, el espacio no puede imponerse sobre el personaje. Por eso para mí es tan importante el espacio fuera de campo como el espacio que hace de fondo para el personaje, porque pertenece a la mente del personaje.

El trabajo de puesta en escena es muy complejo en tus películas. ¿Cuándo y cómo la definís?

En general elijo lugares que me sugieran que hay mucho más espacio del que vemos. Por ejemplo, esta casa me serviría porque veo que hay muchas puertas que me conducen a varios lugares, pero no se adónde dan. No filmo nunca intentando entender el lugar que estoy filmando. No es importante saber cómo es la casa. Nadie podría dibujar ni la casa de *La Ciénaga*, ni las de las otras películas. Son casas imposibles, filmadas sin ninguna intención descriptiva. Por una cuestión de producción, elijo las lentes y la película antes del rodaje, o qué tipo de negativo elegir para no tener muchísima definición. El encuadre, en cambio, lo elijo durante el rodaje, aunque en la pre-producción elijo algunos elementos que pertenecen al encuadre: la proporción, el formato, que en la última película me sirvió muchísimo porque creaba muchos espacios fuera de campo.

En relación a lo que decías sobre el espacio, en tus películas no hay planos de ambiente y nos encontramos siempre muy próximos a los cuerpos y a las cosas.

Esto tiene que ver con el hecho de que el narrador es un chico. Esto te permite tener más curiosidad y menos juicio moral sobre lo que ves, por eso me gusta esa posición para filmar. Yo nunca pongo la cámara en un lugar en el que no pueda estar una persona. Es una cuestión de gusto. La última vez que lo hice fue en mi último cortometraje, *Rey muerto*. Si pongo la cámara sobre el capot de un auto, ¿quién va sentado en esta parte del auto y ve a los personajes? Me parece perfecto para otras películas,



pero a mí me parece ridículo hacerlo. Ver una película desde la perspectiva de un chico es mucho más fuerte, porque no hay nada que vaya más allá de la perspectiva humana, no hay ningún plano que exceda la posibilidad de un ser humano de ver. No hay de esos planos en los que vemos como si fuera el vuelo de un pájaro que se levanta, gira y ve toda una ciudad; en esos planos los espectadores tenemos una sensación de omnipotencia, de ser dueños del mundo. Si en cambio ponés la cámara en un lugar donde puede estar una persona, el mundo es mucho más frágil, una construcción mucho más endeble, no sos dueño de nada.

Es una elección ética, cada plano...

Sí, esa frase me parece excesiva, pero es así. Por otro lado el problema grave del cine es que para entrar en contacto con el público tiene que responder a parámetros económicos y de mercado, y esto genera muchas complejidades en torno al cine. Cómo poner en contacto tu película con el público se vuelve un problema completamente distinto al de generar en sí la película. Para mí, les puede parecer raro, pero el peor lugar para presentar una película es un festival de cine, porque un espectador que está viendo tres o cuatro películas por día está agotado. Si es cierto que en los festivales hay gente a la que le interesa el cine, todos están agotados, y una película así requiere muchísimo esfuerzo.

¿Hacés algún tipo de distribución alternativa, en lugares como centros culturales, o lugares no canónicos?

Sí, siempre que puedo presentarlo en un centro cultural o una universidad lo hago. Las personas que van a ver películas a estos lugares y después se quedan a charlar con el director es muy probable que les haya gustado la película. Así es que, aparte de alguna crítica negativa en la prensa, no escuchás nunca todo lo malo que alguien pudo haber pensado, alguien a quien no le gustó una película tuya, ¡y por suerte! Pero estos tipos de contacto te renuevan las ganas de filmar, porque ves que todo el esfuerzo lo pudiste compartir con alguien. Me doy cuenta de esto, no cuando viene alguien y me dice algo inteligente sobre la película, sino cuando alguien me dice algo sobre su vida que está totalmente en sintonía con la película. Ahí es cuando siento que funcionó. Por ejemplo una vez vino una chica que había visto *La niña Santa* y me dijo que no le había gustado, pero que se había quedado una semana pensando en cosas que ella había vivido que tenían relación con la película, y entonces para mí funcionó la película, porque se manifestó un

movimiento interno en el otro. Ya compartir esto entre seres humanos me parece extraordinario.

Con los tiempos de la producción debe ser difícil conducir un buen trabajo con los actores, y vos trabajás tanto con actores profesionales como con no-profesionales. ¿Cómo es el proceso de selección, y de qué forma los dirigís?

Yo siempre tengo problemas con los tiempos de producción. En la última película fue terrible, porque no nos alcanzaban ocho horas para tres o cuatro planos. Había tanta gente y había que coordinar muchos movimientos. Si hubiera trabajado con un tono alto de actuación, que se usa tanto ahora y que detesto, como el de *21 gramos*, donde es todo sentimiento; todos expresan todos sus sentimientos, no hay nadie que los disimule, todos ultraexpresivos. Si trabajás en ese tono no podés trabajar con no-actores. Les vas a pedir algo que el ser humano no está habituado a hacer. Este nivel de emotividad para mí es hiperrealismo, una emotividad de campaña contra el SIDA, exagerada... y mirá qué actores había en esa película. Doy ese ejemplo porque a mí me parece el epítome de una tendencia "sensible" del cine norteamericano. Esos sentimientos ya de una falsedad extraordinaria, y en esa falsedad no podrías trabajar con no-actores. Es fácil en cambio trabajar con ellos cuando tenés de base la idea de que en general uno trata de no molestar a los demás con sus emociones. Si tenés una loca pasión por alguien, no tratás de tirártele encima a esa persona. A todos los que trabajan en la película les doy el guion, salvo partecitas muy pequeñas. Para mí el trabajo es conversar con tranquilidad, no sólo con los actores sino también con el equipo técnico. No hay nada complicado ni raro, es sólo conversar.

Tus historias, tus encuadres y tus personajes parecen contruidos por capas y la narración parece nacer de forma aditiva, como en un proceso de saturación. ¿Normalmente partís de una historia a la cual se agregan niveles, o partís, por el contrario, de una serie de datos que se organizan luego en una estructura narrativa?

El modo en el que algo se transforma en una historia es bastante incierto y anecdótico. En general –y por esto me siento cercana al género fantástico y al de terror– me parece que son pequeños misterios, recuerdos vagos que no logro definir, cosas incongruentes, pequeños sentimientos infantiles. Es mucho menos fuerte para un chico ver un accidente en el que hay un muerto que ir por la vereda y ver de pronto un camino de gotitas de sangre que terminan de repente. Esto en la fantasía de un



chico crece monstruosamente. ¿Quién estaba perdiendo sangre? ¿Qué animal o qué persona? ¿Por qué de golpe paró de perder sangre o por qué desapareció, quién se lo llevó o dónde se metió? En un accidente con un muerto la evidencia de la sangre te da la respuesta perfecta a lo que sucedió, y si bien para un chico la imagen puede ser terrible, el recuerdo es pequeño. En el otro caso en cambio el recuerdo es monstruoso. Son estas las cosas que hacen crecer las cuestiones narrativas. No es lo evidente, sino el misterio y lo ambiguo: alguien de tu infancia de quien tenés un buen recuerdo y que otra persona recuerda de manera monstruosa; o personas a quienes les tenías miedo y conociéndolas descubrí que son buenísimas. Estas incongruencias son el origen de mis historias.

En tus películas hay una presencia muy fuerte de la tradición oral, no sólo en las historias que se cuentan, sino también en las vivencias de los personajes. Por ejemplo en La ciénaga la muerte de Luciano, continuamente anunciada, podría ser parte de una balada popular, ¿qué importancia tiene para vos la oralidad?

Es lo que me hace estar en el cine. El cine, no reniego, es un trabajo muy agradable, pero en sí no hago cine porque me gusta el cine, ni porque soy una gran veedora de cine. A mí lo que me encanta es la narrativa en general, las charlas, los cuentos, todos los espacios orales en donde uno comparte ideas sobre el mundo. Uno crece en medio de conversaciones y sonidos, que tienen un sentido propio y un ritmo propio, una belleza más allá de lo que se cuenta. Y a mí lo que me hizo ir al cine es eso, mucho más que cualquier otra cosa. Si te digo qué películas me gustan, son las que un chico ve por televisión. Westerns, películas de acción, de terror. Una persona analfabeta que ve la televisión tiene los mismos gustos que yo. No tengo un gusto sofisticado para el cine. Sí puedo detectar qué películas están hechas con un sistema filosófico conservador, y esas me van a gustar menos. Pero el dispositivo narrativo que yo uso está calcado de la conversación: la superposición de temas, el cruce de personajes, la imposibilidad del lenguaje de ir directamente a lo que se quiere decir, de dar cuenta de los verdaderos sentimientos. Los dispositivos de la conversación están en las tres películas. Y por favor, que no se entienda en esto que hay una psicología, a diferencia de lo que sucede en Buenos Aires, “patria del psicoanálisis”... No tengo idea de psicología, tal vez no la voy a tener nunca.

A propósito de los cuentos de terror, en las dos primeras películas están presentes a través de las historias que cuentan los mismos chicos, mientras que La mujer sin cabeza podría ser uno de esos cuentos. ¿Lo imaginaste alguna vez de esta forma, como un cuento de terror?

Después de haber terminado mi primer largometraje, me di cuenta que la película estaba narrada de la misma forma en que mi madre habría contado la muerte de un chico, porque toda la película trata de anticipar o darle un sentido a lo que no tiene sentido. Una persona que intenta darle sentido a la muerte de un chico va a tratar de encontrar un montón de advertencias que la indicaban. *La Ciénaga* tiene esta forma de organizar las cosas, que es peculiar de la lengua hablada, y *La Niña Santa* es comparable a un cuentito, y de hecho deriva de *La Ciénaga*: en la escena en la que las dos nenitas cantan: “doctor Jano, cirujano...”, ahí está ya un esbozo del médico que tiene una relación rara o prohibida con una chica. Y es como si *La niña Santa* fuera una historia que se cuentan entre ellas. *La Niña Santa* es mucho más artificiosa respecto a *La Ciénaga*, por el espacio, los colores... es como si no sucediera en ningún lugar. Hay una idea estúpida que enseñan en las escuelas de cine, que yo he tenido que leer, que es la construcción psicológica de los personajes. Lo peor que le podés hacer a un personaje es construirlo psicológicamente. En cambio, hay un aspecto que creo que refleja la complejidad de una persona, que es el uso que hace del habla. El lenguaje hablado es algo común a todos, y cada persona tiene una manera originalísima de usar el lenguaje: en las pausas, en el ritmo, el tono. Es una apropiación, una reelaboración que no tiene que ver exactamente con la educación. El modo de hablar está al margen del sistema de mercado. La idea de propiedad privada con respecto al lenguaje verbal es muy innovadora, democrática, con respecto a todo lo que poseemos. Para conseguir una cosa tenemos que hacer todo tipo de negociaciones con el sistema, en cambio con el lenguaje ocurre algo totalmente distinto, y define más a una persona que cualquier otra cosa. Muchas veces las frases, con toda su locura, me disparan muchas más cosas que una imagen. Viste cuando se dice: “vi una imagen y se me ocurrió una película”; ¡yo nunca vi una imagen! Pero un diálogo, con toda su ambigüedad... ¿ves?, esto es lo extraordinario, porque en la imagen la ambigüedad es mucho más compleja, pero en la palabra, la paradoja y la contradicción son cosas permanentes. Esta complejidad propia de la conversación para mí es mucho más inspiradora que cualquier película o cualquier otra cosa.



LA CULPA, CAUSA Y CONSECUENCIA DE LA MIRADA DE UN OTRO

Sobre *El hombre de al lado* de Mariano Cohn y Gastón Duprat

Por Jennifer Nicole Feinbraun
jenyfeinbraun@hotmail.com



«Trabajé por lo que más necesitan los
hombres hoy: el silencio y la paz»
Le Corbusier

Los títulos iniciales inauguran una pantalla dividida, blanco y negro, hombre y al lado, Rafael Spregelburd y Daniel Aráoz, exterior e interior, luz y oscuridad, el accionar y su consecuente. Este plano dicotómico simboliza y estructura la división inasible de dos personajes, de dos lados de una pared medianera.

En primera instancia, se ingresa en la cotidianidad de Leonardo, consagrado diseñador industrial que vive en la casa *Curuchet*, ícono de la arquitectura moderna diseñada por el mismísimo Le Corbusier. Este espacio es marco de una familia fragmentada que sufre la incomunicación burguesa: una mujer dominante, una hija autista, una empleada doméstica que usa las remeras viejas de su patrón, amistades impostadas, alumnos degradados por su docente, clases de yoga con un *BlackBerry* como objeto de análisis, el uso casero de una cámara de video, música experimental interrumpida por unos golpes fuera de tempo, y el intento de levante fallido de un hombre frustrado sexualmente. Del otro lado Víctor, hombre rústico, directo, germen del caos que aniquila poco a poco el mundo idílico de Leonardo.

El conflicto de la película arremete desde el minuto inicial cuando Aráoz decide construir una ventana en la pared medianera de la casa *Curuchet*. La pareja vecina reacciona ante la posibilidad de ver expuesta su privacidad a la mirada de Víctor y, a nivel estético, por el daño visual que implica la ventana *arruinando* la vista. Tratándose de la casa *Curuchet*, se genera una ambigüedad en la reacción de la pareja. Si se mide el valor aurático de la obra, se entiende que la ventana del vecino irrumpe como un daño atroz. Si

entendemos la obra desde la posmodernidad, la mirada de Víctor, inocentemente, denunciaría y proclamaría el fracaso de lo moderno defendiendo el descentramiento de la autoridad intelectual. Así el objeto artístico, como cualquier mercancía, tomaría apariencia de fetiche, provocando un choque, diluyendo las diferencias entre mundo real y mundo representado. De este modo se desvanecen las fronteras que separan la ficción de la realidad. Desde la mirada de Víctor, el mundo ficticio de Leonardo eclosiona y es ahí donde radica la desazón familiar. El problema no es ser observado (se trata de un personaje público), sino la imposibilidad de controlar la mirada. Leonardo está acostumbrado a ser observado. Vive literalmente dentro de una obra de arte de la arquitectura moderna, la cual es visitada, fotografiada y observada constantemente. A su vez Leonardo está promoviendo su fama como diseñador: página web, entrevistas para la televisión, contactos con el medio artístico. El conflicto siempre recae en la mirada del otro que desconfigura y expone el mundo aparente.

La película construye en Leonardo un ser detestable. La configuración del mismo se lleva a tal extremo de irritabilidad, que emerge lo paródico e irónico como condimento a la trama. De otro modo podría juzgarse a los autores de crueles al ensañarse tanto con un personaje. Sensación extraña produce el hacer el ejercicio de hablar de esta película tratando de omitir a Leonardo. A modo patológico, su figura irrumpe constantemente, como si la obsesión de los directores con el personaje se trasladase directamente al espectador. En base a esta sensación uno se permite odiarlo, aborrecerlo, como una radiografía de todo aquello que uno no quiere ser. El estatus evasivo de Leonardo en torno a una solidez económica y una posición en el medio artístico, forman los cimientos que ocultan su realidad interna. Realidad que acontece a partir de la ventana; los problemas tácitos, conyugales, sexuales, afectivos o psicológicos. El vacío existencial se colma por la mirada de Víctor que irrumpe en el ámbito privado. Aquí reside el malestar de Leonardo, quien imposibilitado y víctima de la culpa, vive sometido.

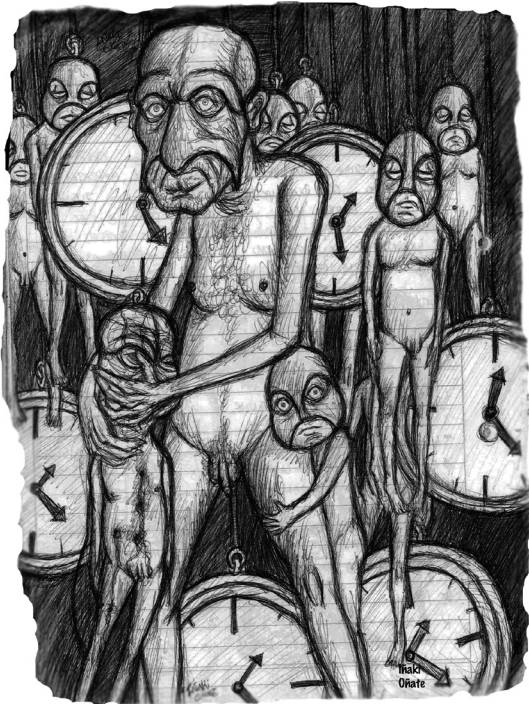
Mariano Cohn y Gastón Duprat recrean de modo irónico y angustiante un mundo falaz a través de dos miradas disímiles. La controlada, que construye Leonardo de sí mismo para el afuera; y la deliberada, encarnada por Víctor y que emerge desde el interior más primitivo del YO. *El hombre de al lado* hace tangible la mirada de la inacción/conservación y acción/exposición. Leonardo vacila pero deja morir a Víctor, opta por el silencio cruel de *La casa Curuchet*.



EL ESPECTADOR PARANOICO EN LA ERA DE LA MAQUINITA FABULADORA

Sobre *Los Paranoicos* de Gabriel Medina

Por Gonzalo de Miceu
gdemiceu@hotmail.com



Quizá llevemos adosado un chip en el sistema nervioso central que nos permite crear sistema ante la desazón de una verdad incierta y una imagen múltiple. Una prótesis que filtra los restos de la percepción hacia sistemas fácilmente caducos y regenerativos.

Francis Vanoye escribe en *Guiones modelo y modelos de guión*: “el guion individual del espectador se abre a un *horizonte de expectativas* en relación con el film”. Gabriel Medina trabaja la generación de expectativas que permanecen latentes en lo imaginado, merodeando y acechando cada movimiento de los personajes. *Los Paranoicos* siembra semillas narrativas que nunca terminan de germinar. Una potencialidad que excede el plano figurativo hacia un silo virtual de combinaciones fantasmas. Sea el HIV, la pantalla en blanco, las promesas de un guion y una serie, una amistad engorrosa, un romance escapista; Luciano Gauna camina este meollo de posibilidades equilibradas de las cuales se va a escoger un ganador de forma casi azarosa. Los personajes terminan

por ser inabordables, como si hubiera un punto ciego ilocalizable que desboca por metonimia en las estructuras sobre las cuales se cimentan todas las acciones.

Cuando André Bazin escribe sobre la escuela italiana de la liberación, afirma que la unidad del relato no es el plano, sino el hecho. Una *imagen-hecho*, cuyo sentido se desprende a *posteriori* gracias a otros hechos entre los que la mente establece asociaciones. En *Los Paranoicos* las asociaciones permanecen como huellas de síntomas que constriñen a los personajes sin alcanzar ningún cause efectivo. La sucesión y reconfiguración asociativa se limita a abrir pautas constructivas de sistema para dejar en evidencia la espontaneidad y fragilidad de la fabulación espectral. La capacidad creadora de sistema del sujeto paranoico se presenta como una excusa, como un rebote y reacción ante la imposibilidad de apropiarse de la realidad en la era posmoderna. Medina estiliza el *estado-paranoia* para traspasar los límites de la diégesis e inducir un síndrome paranoico en el espectador. Del personaje paranoico de los setenta, del que hablaba Fredric Jameson en *La estética geopolítica*, al espectador paranoico de Medina. Todo por medio de la generación de expectativas y las actitudes de Luciano frente a la música. Retomando a Vanoye, *Los Paranoicos* abre toda una gradación de grises entre la complicidad o desfase del guion individual del espectador y el filme. Este es el principio que socava la resolución amorosa final; más que un marco absoluto y diagramado, el desenlace es pasajero, ventoso, optativo entre una lotería de hechos que se van regulando y contrarrestando en su virtualidad.

La música es el único recurso *estético-narrativo* estructural. Ya cuando Daniel Hendler baila “El Férretro” de *Todos tus Muertos*, está latente la imagen final, el clímax de la película por el cual se concreta el amorío entre Luciano y Sofía —Jazmín Stuart— mientras suena “Nada de Nada” de *Farmacia*. Ante la imposibilidad de un pasado negado y un futuro espectral sólo queda el presente musical. El cuerpo despojado de cualquier instrucción social. El cuerpo en



tono, en clave musical. La música como pura voluntad sin rumbo y único medio de encauce y relación entre individualidades. Ni una imagen ni mil palabras, la integración y complementariedad audiovisual resucita todo aquello ausente, lo indecible y lo oculto. Medina nos ofrece la *imagen-música*, ya donde lo visual y lo auditivo se contaminan mutuamente hasta hacerse indiscernibles. Es en la interacción entre momentos estilísticos, que invaden la imagen por medio del flash techno y el video, y métricos, guiados por el beat de *Farmacia* y los contratiempos del baile de Hendler, donde se evidencia el fragmento culminante del que hablaba Tynianov en *Los fundamentos del cine*, el que hace del montaje un “montaje de ritmo perceptible”. *Los Paranoicos* es una película de una gran actualidad, de una gran desnudez. Es sentir carburar esta maquinita fabuladora atravesada por las nuevas

formas y tecnologías que responden a necesidades concretas del devenir artístico. Un nuevo espectador. Ya no hay una separación tan tajante entre un cine clásico y un cine moderno. Todo está ahí al alcance del cine. Lejos quedaron las ideas de construir un lenguaje cinematográfico propiamente latinoamericano o, si se quiere, argentino. La clave de *Los Paranoicos* está en hacerse de la referencia internacional desde el corazón de lo cotidiano argentino. La operación se apoya en la capacidad paranoica para crear sistema, tanto a nivel de contenido, de forma como de praxis, a partir de la cruza referencial y asociativa de múltiples lenguajes y culturas –sea la música under, la electrónica, coproducciones seriales para la televisión argentino-española, lo propiamente genérico y lo experimental- que atraviesan el estado actual del lenguaje cinematográfico para imponer una idea de orden.



CINE si

**TIENDA DE LIBROS,
PELÍCULAS E INSUMOS
CINEMATográfICOS**

PASAGE GIUFFRA 311 SAN TELMO BS. AS. + 45 11 43 00 9164 CINESI.COM.AR

...
CORREO
DE
FESTI-
VALES
...



LA MUTACIÓN IMPOSIBLE.

Sobre *El Aura* de Fabián Bielinsky

Por Juan Almada

juan_almada90@yahoo.com.ar



En la física, uno de los principios fundamentales consiste en que nada se pierde, todo se transforma. El agua que se evapora no se destruye, sino que libera energía cinética, calórica, interna, disolviéndose y transformándose en ellas. Sobre similar principio se construye *El Aura*, cuya estructura presenta identidades en fuga constante, no disposiciones fijas, sino configuraciones que devienen, se transfiguran, se convierten a formas más remotas, distantes. Tal como es puesto por Deleuze en *Las potencias de lo falso*, en la modernidad cinematográfica que inaugura nuevas paradojas, la fórmula del “Yo soy Yo” es reemplazada por el “Yo soy otro”.

En *El Aura*, el personaje interpretado por Darín emprende un viaje de caza al sur, que desata toda una serie de impulsos-fuga, devenires inesperados de la personalidad que se asemejan por proximidad a otras fugas moleculares inmediatas. El protagonista, un taxidermista insignificante, deviene asaltante, deviene Dietrich (el dueño de la posada en la cual se hospeda) asumiendo su lugar en un asalto planeado —luego de matarlo confusamente— mientras en paralelo el perro de Dietrich deviene lobo cazando a las ovejas de los vecinos. El carácter de taxidermista del protagonista, no sirve en tanto aspecto descriptivo, sino que se constituye como cualidad antropológica fundamental. Darín disecciona animales para su exhibición en museos, para aparentar de vivos en exposiciones, mientras posa de Dietrich (luego de cazarlo) tomando su propio cuerpo como objeto de disección. Se asemeja al Norman Bates de *Psicosis* en esta operación, pero se diferencia en su causa originaria: ya no se trata de un trastorno que bifurca la personalidad identitaria original, sumiéndola en tinieblas, sino que la personalidad originaria ahora se presenta como muchas grietas, pedazos inconclusos, partículas diferentes que ante la imposibilidad de una totalización, se arrojan a desfiguraciones múltiples e inesperadas. Porque

no se puede hablar de un fijo estable que el tiempo transfigura, sino de unos muchos múltiples que el tiempo hace reposar o crecer. A fin de cuentas, los núcleos de mutación (personificación) no aparecen de la nada, sino que ya estaban ahí desde el principio: Darín, taxidermista, fantaseaba con ser asaltante (lobo) y se lanza a ello luego del abandono de su mujer, carencia que habrá de restituir ante la aparición de Diana.

Asimismo, la estructura aparentemente cíclica del film: miércoles-jueves-viernes... hasta miércoles de nuevo, da cuenta de esta carencia, de que no hay formas fijas sino una materia-flujo que no cesa de mutar, de transformarse, de devenir en otra. No por el mero transcurrir de la semana, sino por las posibilidades interpretativas diferentes que ofrece dicha estructura errática. Porque si el desarrollo del film fue una germinación inflacionaria del imaginario de Darín (el querer ser otro, asaltante), o bien si resultó del crecimiento verdadero de estos pequeños impulsos de fuga, se deduce incierto. No lo sabemos. Y es a fin de cuentas esta incerteza, la que arroja dos virtualidades posibles e intercambiables en su transcurrir: en una, el protagonista es un hombre mediocre que fantasea, un taxidermista-fabulador, y en la otra un taxidermista-asaltante de forma efectiva. Aún en estas dos posibilidades, en su intercambiabilidad sucesiva, el film asienta esta idea madre del cambio que en este punto, como en los demás, no arroja ninguna conclusión definitiva, ningún punto de llegada. Luego del abandono de Diana (como en el de su mujer), Darín retoma sus impulsos-fuga pero esta vez que lo conducen de vuelta hacia casa. Está claro: el proceso no ha terminado.

Según Jameson, las condiciones de posibilidad sobre las que se elaboran las fábulas cinematográficas contemporáneas, son las relaciones posmodernas entre los hombres que han virado caóticas e inaprensibles. No obstante, parece más exacto decir que la tentativa de films como *El Aura* radica en no inscribir la causa de su indiscernibilidad, de su incerteza, en estas coordenadas extracineamatográficas, sino en una cualidad fundamental anterior, intuitiva de la experiencia que pretende dar cuenta de algo más grande, más inmediato e inagotable, que no cesará de reproducirse hasta sus últimas consecuencias, imposibilitando —consecuentemente— la restitución de una totalidad terminal.



LO PORTEÑO Y EL CINE

Sobre *Dos hermanos* de Daniel Burman

Por Santiago Asorey
santiasorey@hotmail.com



"Esta certidumbre que me dice que a donde vaya miraré tristemente el mar."
Roberto Arlt - *Los Siete Locos*

Daniel Burman es uno de los pocos autores del cine argentino contemporáneo, capaz de trabajar en relación a una tradición en términos cinematográficos y culturales al mismo tiempo. Las referencias a la diversidad de herencias culturales en la posmodernidad es aún uno de los símbolos del multiculturalismo. Sin embargo para Burman el trabajo autoral ha implicado ir contra la cristalización hegemónica de determinada identidad en tópicos.

Dos Hermanos pone en relación a toda una tradición del cine argentino. Por un lado la elección de actores como Antonio Gasalla y Graciela Borges. Dos actores fuertemente conectados a la cultura popular. Gasalla vinculado a la tradición costumbrista por sus programas de televisión y su personaje de Mama Cora en *Esperando la Carroza* (1985). Mientras Graciela Borges resalta como la actriz principal de la que fue probablemente la película fundamental y determinante del cine argentino moderno, *El Dependiente* (1967) de Leonardo Favio. Burman utiliza el material del lenguaje popular y costumbrista para transformarlo en un cine existencial. La relación de los dos hermanos manifiesta la decadencia de la burguesía porteña. Es la putrefacción de una tradición burguesa arraigada en la imagen lujosa. Susana, el personaje de Graciela Borges, durante toda la película usa vestidos desplazados de su tiempo original. Todo lo que tienen Marcos y Susana pertenece al pasado. Sus costumbres, sus ropas, pero sobre todo su lenguaje. La forma de hablar, de vestir, los programas de televisión, intentan sostener un mundo perdido y agobiante. Marcos y Susana ven los programas de Mirtha Legrand como un espejo que funciona a la manera de los espejos deformantes de feria. Nos devuelve a los hermanos siempre ridículos o deformes. Burman es capaz de filmar esa decadencia en el marco de una tradición popular. Los dos hermanos, muestran la dualidad de ser grotescos y tener dimensión existencial. Lo Grotesco Criollo, esa dimensión, que Discépolo entendió como el llegar a lo cómico a través de lo dramático, es la tradición que Burman decide repensar cinematográficamente. Tradición que atravesó el cine de Leonardo Favio, especialmente en *Gattica*. Esto pone a Burman en un lugar distintivo en el campo del nuevo cine argentino, en donde la trampa posmoderna nos ha dado autores muchas veces incapaces de pensar tradiciones culturales populares. Véase a Lisandro Alonso, quien podrá dialogar con la historia del lenguaje del cine, pero difícilmente con una tradición popular.

En *Dos Hermanos* el velorio de la madre Neneka es la máxima expresión de lo grotesco tal cual lo veíamos en *Gattica*. En la película de Favio, el boxeador era llevado hasta el borde del ridículo en la duración de la imagen. El Grotesco Óptico, ese grotesco capaz de deformar a través de nuevas visiones que surgen como virtualidades en la duración del tiempo, es parte importante en muchas de las escenas de la película de Burman. En el velorio, Susana y Marcos dialogan de forma absurda, alienados en sus propias sujeciones culturales, hasta que la imagen se vuelve imposible. Los dos hermanos son personajes imposibles, casi fantasmas, pertenecen a conciencias y cuerpos en descomposición.

Palabras anticuadas, vestidos viejos o un programa de televisión de hace treinta y cinco años. Dos hermanos que son el vestigio de una "porteñidad" que se muere palabra a palabra y que sólo sobrevive de sus propias construcciones fantasmáticas.



En *El Abrazo Partido* ya lo habíamos visto en la galería comercial vacía, casi como una cueva en donde vive el pasado. En *Dos Hermanos* Marcos y Susana escuchan y fantasean sobre ruidos del departamento vecino que se encuentra vacío. Escuchan los fantasmas del pasado, del padre y de la madre. Voces culturales que reprimen veladamente la homosexualidad de Marcos y el gusto de Susana. Susana solamente sobrevive para la mirada de los demás. Marcos intenta ser feliz en el perfil bajo y en el pudor de la sexualidad. Como si no fuesen ellos los que miraran Mirtha Legrand, sino Mirtha Legrand la que los mirara a ellos. Como si toda una cultura los mirase para que ejecuten la ficción de ellos mismos. El relato de Burman encuentra un escape. Marcos, en una especie de exilio, encuentra el teatro. La máscara de la ficción siempre liberadora es la venganza de la tragedia de Edipo, el otro gran ciego exiliado, que esta vez libera a Marcos a un destino prefigurado por los Dioses. Marcos mira el mar junto a Susana. Después de todas sus peleas ya están reconciliados. Como si todas las sujeciones tuviesen al fin una llave que las desarticulase. Ese paisaje en el tiempo que absorbe a los dos hermanos, es el río que se disfraza de mar. Esta vez Marcos y Susana apagan la televisión, la callan y dejan entrar a la Voz Extraña del Río de La Plata. Lugar embrionario de la vida en las dos orillas. Origen y destino de la vida. Miran el río y acaso entienden la potencia de liberación de todas las miserias y mandatos que llevan dentro. Al menos en la imagen final.

Burman trabaja con la herencia cultural, quemándola con una lupa bajo el sol. No se queda en los tópicos de lo porteño. Su relato va en contra de los sentidos prefigurados. Es una lógica deconstructivista. En *El Abrazo Partido* ya había trabajado con la identidad de la comunidad judeopolaca de Buenos Aires, mostrando el escape latente del personaje de Ariel. Será que las identidades culturales pensadas cinematográficamente por Burman, resaltan una fuga. En los *Dos Hermanos* el peso de la sujeción cultural es tal que Marcos y Susana necesitan correrse hacia la ceguera. La herencia es demasiado pesada para ser asumida. Susana empieza agrietarse psicológica y emocionalmente mientras Marcos escapa de la ciudad a una casa en un pueblito en Uruguay, para esconderse del fantasma castrador de su padre.

Burman, como autor, pone en tensión a una tradición narrativa que trata la “porteñidad”, desde el Grottesco Criollo de Discépolo hasta las *Aguafuertes Porteñas* de Arlt. El Ser de la “porteñidad” es siempre un problema múltiple. Un ser fragmentado en sus diversas matrices culturales y sus cruces. Lo italiano, lo español, lo judío, lo coreano. El Ser porteño es un lugar imposible como lugar puro. Está destinado a reconstituirse creativamente en una divina impureza. En este punto se marca la inestabilidad identitaria de Susana y Marcos. Ellos se inventan constantemente. La multiplicidad porteña está fragmentada en todos sus tópicos, el humor, la melancolía, los barrios, la soledad, los bares, los cafés. En *Dos Hermanos* pensar lo Porteño es ir contra estos tópicos para reconstruirlos. Ser porteño es un problema metafísico. Un misterio que nació el día que nuestros antepasados se bajaron de los barcos en el Río de La Plata y nos condenaron a no tener raíces y vivir en el reino de la permanente invención. Será por eso que Susana y Marcos terminan hipnotizados por el río. De eso habla Roberto Arlt cuando se refiere a la invención de una rosa de cobre. La invención de la identidad propia como lo representativo de lo porteño. Ser porteño es inventarse a uno mismo en la fuga constante. Creo que eso es lo que entiende Burman. Ese sea tal vez el valor de su obra.

Montevideo: donde el cine moderno nunca llegó (primera parte)

Por Adrián Martínez
amg2653@hotmail.com



El título propone una reflexión que exige poner en tensión algunos elementos propios de lo cinematográfico: productores, realizadores y críticos. Será necesario indagar en estos tres aspectos para pensar la situación actual del cine en Uruguay. Una cinematografía emergente aún, y que parece hoy problematizar sobre una idea cine 1. Dos films serán los citados: *La Vida Útil*, de Federico Veiroj (2010); y *El Baño del Papa*, de Enrique Fernández (2007). Ambos, producciones de una generación de cineastas contemporáneos. Films de la tradición del *autor*. Films, que parecen desestimar el extraño orgullo de toda una generación de críticos orientales —no cineastas— y que se apartan de la figura del *autor* en Cine. Dicha generación de críticos surge hacia la década del 50. Uno de los más renombrados es Homero Alsina Thevenet, sobre el que me interesa explorar la figura del crítico como sujeto que expone con rigor sus juicios sobre esta disciplina.

Estos críticos montevideanos sostenían mayoritariamente, hacia los sesenta, un análisis de un cine de los argumentos, un cine del movimiento: un cine clásico. Contemporáneos a las nuevas olas del cine en el mundo, pensaron el desarrollo de la cinematografía uruguaya, sin practicar activamente la realización (Daniel Arijón, 1967), instrumentando la técnica, ya aprendida, de un cine de estudios y desestimando el rol del autor, su modelo de cine y su esquema de producción. Este pensamiento expone un profundo desconocimiento del cine como hecho político, económico y estético. Recordemos que paradójicamente, la cinematografía uruguaya fue reconocida internacionalmente hacia los noventa, luego de la realización de algunos films de autor.

Primero, realizaremos una lectura sobre un artículo de H. A. Thevenet, y luego, ahondaremos sobre algunos datos históricos y estéticos de la producción cinematográfica, junto a una lectura comparada de los dos films antes mencionados (último punto que será expuesto en una segunda parte del presente artículo)

El Uruguay es un país pequeño. Su contexto económico hacia los años cincuenta e inicios de los sesenta le permitió desarrollar medidas propias de un Estado benefactor social. Un Estado paternalista, laico, liberal y anticlerical. Una economía no desarrollada en sus medios de producción, productora de alimentos para la Europa de la post guerra. Una cultura atravesada por una situación paradójica: ser imagen de la tradición francesa del S.XIX y al mismo tiempo ser eclipsada por el sueño americano y su cine. Situación que se observa también a lo largo del contexto cultural colonizado de la América del Sur de la época. “Repúblicas jóvenes las nuestras, repúblicas románticas”, decía Glauber Rocha en su programa televisivo *Apertura* (TV Tupi, 1979) sobre los países sudamericanos.

Thevenet fue codirector junto a J. F. Botet de la revista “Film”, publicación regular del Cine Universitario del Uruguay. Publicó, además, cerca de veinte libros, entre los cuales un trabajo sobre el realizador sueco Ingmar Bergman.

En su artículo: “*Autant-Lara versus François Truffaut. Veinticinco años después*”, reflexiona sobre la crítica que Truffaut le plantea al denominado cine de la calidad —cine francés de post guerra. Un cine de la adaptación literaria y de intérpretes consagrados: un cine de estudios. Autores como *Stendhal* y *Collete*, son adaptados por *Autant-Lara*, *Cocteau* y *A. Gide* por *J. Dellanoy*.

Thevenet comienza reconociendo en Truffaut y en los realizadores de la Nueva Ola, la posibilidad de producir filmes más económicos, conservando sin embargo éxito en las taquillas. Más adelante en su análisis, realiza una defensa de los filmes denunciados por Truffaut: “...sería una simpleza creer que todo lo anterior era malo y que todo lo nuevo pasó a ser notable.



En primer lugar, Le diable au corps, Rojo y negro y Le blé en herbe, no serán modelos de cine universal, pero eran películas decorosas, que un Truffaut demasiado joven enviaba a la basura...” y sigue: “...la Nueva Ola fue interesante pero estuvo llena de argumentos insignificantes y hasta de literatura. Quien se ponga a leer los numerosos letreros intercalados a los que recurría Godard, se preguntará cuáles podrán ser las objeciones de esos jóvenes a un “cine literario”. Y afirma: “Los acontecimientos radicales suelen perjudicar la comprensión de los problemas... Como ejemplo mínimo, cabe recordar que La travesía de París (Autant Lara, 1956) era un relato muy vivaz y divertido, mientras muchas de las películas de la Nueva Ola, como La chinoise (Godard, 1967) eran solemnes, verbales, y confusas”.

Varias son las contradicciones en el fragmento citado. Una de ellas, puede encontrarse en la oposición entre dos modelos de crítica: por un lado la cinefilia francesa, de profundo rigor en su pensamiento, juicio y práctica cinematográfica, y por otro, la crítica uruguaya, cuyos autores provienen en su mayoría de otros medios, que procuran solamente una retórica de apariencia en su comunicación sobre instancias ya conocidas. Pensamiento que no produjo nuevos sentidos en su reflexión.

La cinefilia entendida por los jóvenes de la revista *Cahiers du cinéma*, hacia fines de los cincuenta, consistía en el estudio sistemático del cine: ver, reflexionar y realizar cine. Escribir un artículo crítico exponía a un sujeto a la realización. A diferencia del cuestionado Jean-Luc Godard, en el Montevideo de los sesenta, la crítica nucleada en la Cinemateca Uruguaya (incluido Thevenet) proponía reflexiones sobre perfiles psicológicos de los personajes o estructura del film, incluyendo una defensa tardía de los géneros cinematográficos. Contrariamente, en los filmes de su primer periodo, Godard reflexionaba sobre la relación entre cuerpos-sujetos y el aprendizaje de los géneros narrativos.

Cierto cine de la segunda mitad del S.XX, tras conocer la lógica del exterminio nazi, se centraría en la imposibilidad de la representación. Entonces, ¿cómo exponer una defensa de un cine de los estudios, cuando el cine moderno planteaba una nueva relación de la acción del hombre frente a la fuerza natural –el realismo– que ya no podrá ser verificada por medio del cine?

Me interesa enfocarme en el concepto de figura de autor expresada por Truffaut, para el advenimiento de nuevos cines modernos. La visión del realizador sobre su discurso: su pensamiento. Algo que tampoco parece advertirlo Thevenet. Lo que la figura del autor implica, en oposición al cine de los estudios, es una nueva mirada. El sentido del plano, de la escena, no está dado ya por el tratamiento de la palabra adaptada del texto literario, como lo proponía el cine de calidad, un cine de plano-contraplano.

El cine como “acontecimiento”, como encuentro, la síntesis de dos instancias o fuerzas de diversa naturaleza puestas en tensión por una misma acción. La construcción cine en la modernidad, piensa un nuevo valor del plano, el uso del plano secuencia como unidad narrativa, la escritura, el montaje en el intersticio, en el intervalo, como construcción de sentido. *Montaje que es mostraje* (Deleuze, 1985).

La relación del cine moderno con el hombre es, por lo general, ambigua y dirigida por el azar. Desde los primeros filmes de Rossellini, se plantea un nuevo tipo de imagen que se opone a la lógica de montaje como organizador de mundo. Una imagen que hurga en la ambigüedad de lo real, lo real del mundo. El montaje de representaciones tiende a ser sustituido por planos de duración mayor, donde lo real se instala por el devenir del tiempo. En términos de Bazin: la “imagen-hecho”, donde la acción es obturada. Para Deleuze, un tipo de imagen que responde a la interioridad propia del cuerpo frente a lo natural que la excede, o frente a ella; “la imagen óptica pura”.

Desde el uso del intervalo como figura del pensamiento, se quiere poner en crisis al cuerpo y su relación aprendida con la representación del mundo. Donde el pensamiento del autor interviene sobre la fragmentación del cuerpo y del texto en el cuadro. Este tipo de escritura parece no ser significativa para Thevenet, quien critica la inclusión de textos en el film *La Chinoise*. Godard propone el uso del texto para dar cuenta de una nueva construcción del sujeto político: ya no aborda el asunto privado o la suerte de un determinado sujeto como lo haría el cine clásico. El nuevo sentido del montaje como construcción política, sentido del cuerpo, de la comunidad y de la relación de ambos.

¿Qué tipo de pensamiento claro y de rigor, propone entonces en su artículo el respetado Thevenet, como sujeto activo del pensamiento cinematográfico, en relación a la Nueva Ola y a una teoría del cine moderno?



M Y LOS MONSTRUOS DE DÜSSELDORF

Por Lorenzo Barone
lorenbarone@gmail.com



Partamos de una imagen. La del manifiesto blanco pegado contra un poste cilíndrico, en una calle alemana regularmente siniestra. El manifiesto se eleva como monolito contra la aterradora presencia del monstruo en la ciudad, connotando frustración general y falta de respuestas (*Wer ist der Mörder?*). Y luego la sombra, todavía anónima, del maniaco Hans Beckert que irrumpe entre los caracteres del anuncio. El mal individual como presencia/ausencia, proyectado sobre una condena escrita, exhibida por un mal histórico y primero, deseoso de encontrar a un carnífece material que pueda suplantar en escala de culpabilidad a la emergente e incontenible locura del sistema. Ese cartel, como aparente pedido de justicia, es en el fondo la huella del verdadero monstruo en Düsseldorf, cuna de una paranoia colectiva impuesta, en la que Beckert pasa a ser sólo una de tantas singularidades.

A esto llegaremos. Pero primero hagamos luz sobre este monstruo tangible, sin olvidar no obstante su condición segunda en la distribución de los acontecimientos. El monstruo, decíamos, que nace como hecho de crónica para convertirse de manera palpable en alegoría. La idea surge de uno de tantos artículos de diario, donde una mañana Fritz Lang vio la foto de Peter Kürten, verdadero vampiro de Düsseldorf guillotinado en 1931 tras haber asesinado a fondo sexual numerosas víctimas entre adultos y niños. De Kürten al esbozo del *Mörder* langiano, también éste sin escrúpulos, pero mucho más humano que el primero. Un ciudadano más, pequeñoburgués, de apariencia huida e inofensiva. El *identikit* lleva el nombre de Hans Beckert, maniaco que selecciona a las niñas más agraciadas de la metrópoli y las atrae a través de multiformes globos de helio y golosinas. Encarnado por el húngaro Lorre, de asombrosa penetración psicofísica en el personaje (y en una interpretación que en importancia histórica se la juega a la par con la otra, sublime e indeleble, de la Falconetti de Dreyer), se construye el expresivo perfil del hombrezuelo de prominentes ojos y mirada lunática, casi acuosa, atormentada por su propia tendencia homicida. Un rostro blando que, como sacudido por una inefable excitación, se deforma al observar los cándidos rostros de las niñas perdidas en la calle.

Pero Beckert no es separable del universo metropolitano que lo produce, y su cuerpo adquiere una mueca siniestra en las gélidas calles nocturnas una ciudad (probablemente Berlín, seguramente no Düsseldorf como el título y el crimen original indican). La urbe es seleccionada al mejor estilo *Kammerspielfilm*, abstrayendo un espacio ya no mental y de distorsionadas perspectivas sino de una dimensión cotidiana catapultada en la demencia y alucinación de una Alemania víctima una vez más de inquietantes silencios. La silueta del *Mörder* está así dispuesta, y de ella la *M* como sello o cuño de un reconocimiento social, letra de una indeleble identificación, que más que código es metáfora de las disgregaciones sociales y definitivas sentencias (hay quienes la tienen y quienes no, y marcas similares a esta nos recuerdan directamente otra página negra de la historia alemana, que ocurriría poco después de esta década de monstruos tangibles).

Pero no nos apuremos. Porque en el fondo, Beckert ya ha matado ocho veces y todavía está a tiempo para una víctima más. Años '30. La pequeña Elsie está allí, en el patio de un callejón interno, y juega con sus amigos aparentemente desconociendo el universo espectral que se abrirá al día siguiente alrededor de ella. Luego, una conversación en el vecindario, sucesiones de formas y figuras, teñidas de claroscuro en una refinada delicadeza estilística, hasta la aparición del monstruo con su silueta contra el cartel. Allí está Elsie, haciendo rebotar su pelota. Pero también está el asesino, con sus buenos y apegados modales. Demasiado buenos y demasiado apegados. Así y todo, en su ápice la narración se suspende, y el olfateable homicidio pasa desvanecer en un fuera de campo, como la sombra contra el cartel junto al silbido macabro de las tétricas tardes, como los objetos de Elsie que yacen solos en algún rincón del suburbio. Una pelota que rueda en un jardín abandonado, ya sin las pequeñas manos que la sostenían; un globo que descansa perennemente atrapado entre los postes de luz, un plato vacío en la mesa ya acomodada, a la espera de una cena que nunca se realizará. Metonímicas consecuencias de una barbarie callada. La violencia y la sangre quedan vedadas, y sin embargo la atmósfera es escalofriante. El asesino se manifiesta palpable, para después eclipsarse en el laberinto metropolitano (y también fílmico, en las secuencias del montaje y los *raccords*), telarañas hechas de escaleras desiertas y de inquietantes vidrieras espejadas. Y es paradójico que, a la luz de esto, el único transeúnte que logre reconocer al asesino sea un ciego. Pero tengamos paciencia.

La estructura del film rota entorno a este fatídico hecho bajo la forma de preguntas sin inmediatas respuestas y se liberará en secuencias autónomas y atomizadas, de elementos que se acomodan y reacomodan en un tejido



sin embargo orgánico, favorecido por una puesta en cuadro que más tarde terminará alimentando futuras formas del *thriller*. Con ritmo apremiante y un magistral montaje Lang nos conduce en el entramado de los puntos de vista de múltiples personajes, que giran centrípetos alrededor del nudo central, con la intención de hablar quizá más acerca de las raíces oscuras de una sociedad desbandada. Como la mafia, encabezada por Schränker (líder del inframundo y también asesino —aclara él mismo— pero no de nenas: delincuente por trabajo y no por morbo) que se pone a buscar al monstruo porque los insistentes controles callejeros de la policía interfieren sus oscuros planes, suplicantes del más total de los silencios periféricos. Como la unión de mendigos que vienen a ser finalmente considerados por la sociedad. Y el asesino que aparece y desaparece de la narración, dejando lugar a la total histeria colectiva y a una ineficiente policía oficial que hurga en la oscuridad y en principio acusa a los sospechosos de siempre, delincuentes de medio pelo y de fácil denuncia. Los límites entre esta última policía y la mafia no están trazados netamente (incluso el montaje sugiere la familiarización) y los funcionarios por así decir honestos no son menos inquietantes que los corruptos.

A lo largo de film se percibe un lenguaje y una construcción de personajes que mantienen de forma tangencial el esquema del cine mudo, sobre todo en la gran composición expresiva de influencias expresionistas. Pero para Lang es también el debut en el sonoro y las innovaciones no son menores: desde el grito reverberado de la madre o la novedosa y cínica voiceover, de aterradora sequedad documentalística sobre la narración, hasta el hallazgo del inquietante motivo silbado por el asesino de voz añiñada (que lleva las inolvidables facciones de Lorre, pero que según las crónicas fue chiflado por el mismo Lang). Un recurso, este último, que sería reutilizado por gran parte del género de terror —desde Dario Argento en su *Profondo Rosso* de 1975 hasta el afortunado ciclo de *A Nightmare on Elm Street*. El leitmotiv aparentemente inofensivo e infantil, como presencia tangible del monstruo, es el estribillo del “*In the hall of the mountain king*” de Edvard Grieg (para el Peer Gynt de Ibsen), que venía de ser sobreutilizado y casi estropeado, me arriesgaría a decir, como música de fondo para filmes mudos. Con Lang, el *Peer Gynt* adquiere un nuevo significado: es la periodicidad de la amenaza, la única música en la banda sonora del film, que alcanza y sobra para dar resalto a las contingencias dramáticas.

Volvamos a la figura del mal. Porque Beckert es el asesino que no tiene correlación con sus víctimas y que por ende depende sólo del azar y de momentáneos instintos. Un ciego, decíamos, es quien lo reconoce gracias a su silbido, resultando así menos ciego que un pueblo que

confunde las pistas y no sabe cómo actuar, amparándose en contradictorios instintos y fáciles represiones. Menos ciego que una policía que se mueve a tientas. Que las familias de las pesadillas suburbanas, culpables por dejar a los propios hijos desguarnecidos, vagando solitarios por inhóspitas veredas y entonando lúgubres e inconscientes sonsonetes (“*espera sólo un ratito, de negro el monstruo vendrá, sólo con su cuchillito, a ti te rebanará*”). Inocencia y perdición, claro. Víctimas, en el fondo, de una ingenuidad parecida a la del monstruo, mofletudo y de extensos ojos que parecieran esconder cierta curiosidad infantil, esclavo de sus impulsos homicidas que no se logran placar ni siquiera con dos tragos de alcohol. Su rostro es atormentado por deseos y dolores, silencios, tristezas de una ausencia de vida. Partiendo de su soledad se puede hablar de una construcción del *killer* como, tal vez, hasta ese momento no se había hecho en la historia del cine. ¿Es Hans Beckert el pionero de una serie de maniacos sexuales representados desde todos sus puntos de vista, a partir de su costado abominable hasta la angustia interior, agresividad, debilidad y resignación? Todavía no sé darme una respuesta. Creo poder sostener que el cine hasta el momento no había problematizado la construcción de un monstruo con semejantes matices (hasta el momento contábamos con pocos monstruos-humanos, y ni siquiera la bifurcación Dr. Warren/Mr. O’Connor del stevensoniano *Der Januskopf* de Murnau tenía aparentemente intención de multiplicar su tajante dicotomía de partida).

El rostro de Beckert es todo menos un rostro *lombrosianamente* perverso. En todo caso, lo es menos del que muestra el pueblo reunido en masa, en las últimas escenas. Porque esa sí resulta ser, en cambio, la visión de un mal metastático, simbolizada en un falso y unilateral juicio, conceptualmente brechtiano, que sigue en sus encuadres los principios estéticos de la pintura renacentista. La única intención allí es terminar asesinando al monstruo, camuflando una salvaje agresión en un aparente juicio privado. Y cuando el asesino ya confesó, el fingimiento y el disfraz pasan a estar del lado del pueblo. La monstruosidad de Hans es sólo el velo para narrar aquello que es el verdadero cáncer de la sociedad, hecho de estructuras sociales que destruyen al individuo y que buscan al culpable único y singular de un mal general por ellas causado. Hans, desde otro punto de vista, es una víctima más que vagabundea en los mismos meandros de una sociedad glacial, y cuya enfermedad (narrada por el mismo Lorre en la escena final) es especular a la del sistema en el que se encuentra, con la diferencia que el primero sabe las terribles acciones que ha cometido, mientras que el segundo ni siquiera podía para imaginar las que en pocos años iba a cometer.

Allí surge la sensación (para algunos excitante, para otros



sinistra) de que Lang supo prever el peligro de su época, a través del espeluznante tribunal ficticio que podría sugerir ese tétrico escenario: el pueblo como masa amorfa e instintiva que, ante el mal funcionamiento de la justicia ordinaria, se acomoda a la decisión de un estado paralelo, encabezado por la más impensada variedad de criminales que, váyase a saber con qué criterio, se autojustifican sus maldades frente a la monstruosidad de Beckert (*"nosotros ejercitamos una profesión porque debemos seguir viviendo, pero este monstruo no tiene derecho de existir, y debe ser eliminado, extirpado, sin demora ni piedad alguna"*). Y aquí es cuando la organización de la masa fácilmente entusiasmable pasa a ser más monstruosa que el indefenso y solitario asesino que tienen enfrente. Porque la morbosidad más peligrosa no está en el *Mörder* (consciente de haber cometido sus crímenes), sino en el pueblo sediento de sangre que brutalmente lo condena (y cree estar actuando en buena fe).

De alguna manera, para explicar la paradoja que allí está en acto, deberíamos remontarnos al concepto de eugenesia acuñado a mediados del 1800 por Francis Galton, primo de Darwin, que como antropólogo postulaba una posibilidad de mejoramiento de la especie humana. Galton veía a la sociedad como un cuerpo que necesitaba mejorar y depurar su sangre, y sugería que los términos de selección natural debían aplicarse al hombre, distinguiendo los caracteres deseados. Esto originó una nueva mirada sobre la población en busca de los segmentos indeseados, en un procedimiento eugenésico que a través de cualquier medio tenía el objetivo de mejorar la especie humana. En este sentido la debilidad individual y la enfermedad psíquica (y no es inocente el hecho que la policía de *M* busque enseguida al asesino entre los enfermos mentales) eran un mal condenable. A los albores del nazismo iba a considerarse la eutanasia a enfermos mentales y discapacitados una actividad habitual y de normal administración, y junto a estas un vasto proceso de esterilizaciones tanto a los padres de los mismos, como a borrachos e inadaptados sociales, que se sospechaba fueran poseedores de un código genético errado. Ya por 1939 se puso en acto una gran trama colectiva con los médicos particulares (los mismos médicos de familia que hoy son tan apreciados) difundidos como institución estatal: eran ellos los encargados de recomendar a la familia la internación del hijo con discapacidad intelectual, con la promesa de una cura, salvo luego enviarlos a campos de exterminio en centros organizados por el Aktion T4 (programa de la eugenesia nazi).

Ahora bien, ese segmento que el poder indica como indeseado para el futuro de la sociedad es un constructo

impuesto desde arriba (así como el modo de actuar ante el mismo) y es desde este foco que podríamos analizar al pueblo que acusa a Beckert al tiempo que apoya al mafioso Schränker durante el símil-juicio. Es el mismo pueblo que, en plena paranoia, acusa por más inofensivo que parezca al primer anciano que ven dirigirse hacia una niña desconocida (la imagen es la de un homúnculo corpulento agrediendo al desafortunado señor que, mientras tanto, es encerrado y humillado por la gente alrededor). El mismo pueblo que llora por sus hijos pero que sabe que debería "vigilar mejor sobre ellos". Un poco como tendrían que haberlo hecho esos impenetrables padres de rostros de acero que Haneke pretendió describir en *La Cinta Blanca*. Lo que antes del '39 para los ingleses era *to eradicate* illness en la prevención y esterilización humana, en el nazismo alemán se convierte en *ausmerzen*: extirpar el residuo, aquellas "vidas no dignas de ser vividas". Por un lado, entonces, la pasividad de la masa condescendiente y sin fuerza crítica independiente, pero también el profundo peligro de la misma como fuerza ciega que no tardará en desembocar en la irracionalidad. Peligro que, en el fondo, el mismo monstruo también tenía a consciencia: *"¿Quién eres tú que quiere juzgarme? ¿Y quiénes son ustedes? ¡Una jauría de asesinos!"*.

El paralelismo institución/criminalidad es especular entonces al de habitante/mendigo (sometimiento y capitulación), que los polos se vuelven caras de una misma moneda, por una sociedad en plena degradación moral entre sus élites burocráticas y la vasta criminalidad, más eficiente y mejor organizada, con plurihomicidas a cargo de un tribunal improvisado. Relatividad del mal y oposición entre justicia estatal (democrática y amparada en una ley) y justicia privada, en la que irrumpe la figura del abogado de Beckert como lectura última del crepúsculo de los derechos humanos (que está allí sólo para simular su rol, no para hablar ya que nadie lo escucha) y de una embrionaria enfermedad del estado del derecho. Volvemos así a la ciudad misma que pide a gritos la aparición de un culpable que, quién sabe, pueda justificar una enfermedad general ya instaurada. Premoniciones en la apatía general. Oscuros presagios sobre el futuro de la democracia y los grandes consensos del emergente partido nacionalsocialista, en el seno de un clima de guerra civil marcaría el fin de la República de Weimar. No por nada el título original del film, prontamente censurado, debía haber sido *"M - Die Mörder sind unter uns"* (*"M, Los asesinos están entre nosotros"*). Porque, parafraseando al Beckert del monólogo final, cuando caminamos por las calles tenemos la sensación de que alguien nos está siguiendo, pero en verdad somos nosotros quienes nos perseguimos a nosotros mismos.



POSTALES A DESHORA

Sobre *Fritz Lang*

Por Gonzalo de Miceu
gdemiceu@hotmail.com



Cuando escribo una escena, a veces, cierro los ojos y esbozo los movimientos, las caras... Convivo durante mucho tiempo con mis personajes antes de empezar a rodar.

Friedrich Christian Anton Lang

Es como si los personajes de Lang estuvieran rematados por la triste búsqueda de una redención inaccesible. Como si algo les faltara, algo exterior que logran apresar sólo de manera aparente y provisoria. Los protagonistas caminan este devenir borracho que tropieza con puertas y ventanas de falsas salidas. Lang es un gran arquitecto de la impureza, capaz de sostener una escena entera coreografiando el abrir y cerrar la puerta de una nevera. Me remito a la escena de *Clash by night* (1952) en la que participan Jerry D'Amato, su padre y su tío, en casa de Jerry. El conflicto familiar se extiende a la materialidad de la cocina. La puerta de la heladera es una prolongación dramática que marca el ritmo, las interrupciones y sobresaltos que estructuran la secuencia. Las verticales separan y dividen el cuadro en compartimientos estancos. Toda una geometría del cuadro. Ya sean

las redes de pescadores o las ropas colgadas al sol, entre las cuales emergen Marilyn Monroe y Barbara Stanwyck en *Clash by night*, el cuerpo es agente de segmentación y embrollo algebraico. El ambiente *geométrico-formal* mina contra la asunción perceptiva singular del *Uno* perdido. Estos dos personajes surgen de un medio arácnido. Dos potencias en complicidad, la fuga de la isla en Marilyn Monroe, el repentino asentamiento disconforme de Barbara Stanwyck. Fuerzas que desarrollan una virtualidad a futuro, a seguir, imposibilitada por las constricciones lineales del entorno. El ciudadano medio avanza a los tumbos, eludiendo la ley y atosigado por las consecuencias morales de una pesquisa pasional. Tanto en Edward G. Robinson -en *Scarlet Street* (1945) y *The woman in the window* (1944)- como en Paul Douglas -en *Clash by night*-, Fritz Lang complejiza un personaje arcaico y laxo. El primero en busca de aventuras neuróticas que lo conducirán a la perdición. El segundo, en caza de la familia prototipo del sueño americano. Robinson y Douglas son las dos caras de una misma moneda. En ambos la nacionalización de una quimera intransitable acarrea las mismas secuelas erosivas. Aquella inocencia madura se agudiza cuando las mujeres eidéticas son el centro de atención. El juicio moral que pesa sobre las señoritas langleanas despunta en temeridad compasiva cuando actrices como Anne Baxter -en *The Blue Gardenia* (1953)- se convierten en víctima irresoluta; pero, se dilata en perversidad al asumir el rol de *femme fatale*, sea Joan Bennett en *Scarlet Streets* o Barbara Stanwyck en *Clash by night*. La mujer siempre es víctima, ya de los impulsos homicidas o traumas secretos de su consorte, ya de las telarañas amorosas de Dan Duruya, o del desencanto de sueños evanescentes.

¿Qué es lo que hay tras la puerta? En *Secret beyond the door* (1947), la esperanza de un triunfo provisional del hombre sobre su mundo por medio de ocasionales reconciliaciones con las fuerzas en juego. Entendimiento de hombres con hombres, con su experiencia y sociedad. De esta forma Celia Barret se reconcilia con su reciente conyugue Mark Lamphere, a pesar de descubrir su presente sociópata y sus arrebatos homicidas. Todo por medio de una liberación psicoanalítica espontánea de un trauma de la infancia. En *Scarlet Street*, la concientización de leyes eternas que gobiernan la existencia humana. El hombre resignado y extraviado en lo sombrío. Christopher Cross fue engañado, estafado y extorsionado para sellar



su destino asesinando en emoción violenta. No importan los reveses que sufra la carne floja de Edward G. Robinson, el crimen a sangre fría es condena ético-moral eterna.

Abundan los reflejos espejados a lo largo del primer acto de *The Blue Gardenia*. Espejos que proyectan como pantallas de LCD la contracara de la imagen. Una imagen múltiple y consonante compuesta por fragmentación dentro de la unicidad. Ya no basta con ver el rostro de personajes grises, los espejos enmarcados amplifican y espacializan un campo tridimensional de nuca, espaldas y movimientos ocultos. Todo está ahí al alcance de las superficies cristalinas. Veinte kilómetros de visibilidad. En *La Gardenia Azul*, Nat Cole King interpreta y canta al piano "Blue Gardenia, bajo un espejo que devuelve desorientación y marea. Como si Lang prefigurara el "quiero ver todo" televisivo. Esta transfiguración estilística se quiebra cuando Anne Baxter hace estallar en añicos el espejo de la casa de Harry Prebble luego de ser atacada. El trasfondo de la escena es ahora secreto, un fondo de horror y asesinato sobre el cual se despliega la belleza de las divas hollywoodenses. Quizás sea el horror de la guerra y los fantasmas de los campos de concentración los que acechan el aura mesiánica de promesas de ensueño clarividente.

David Oubiña, escribe en *Puro cine* discutiendo con *A favor de un cine impuro* de André Bazin: "Es el cine el que desborda sobre otras artes y abre surcos para desarrollar en ellas una idea de lo cinematográfico". Hay una relación estrecha entre la *cinegenia* de Lang y otras disciplinas artísticas. La pintura es disparador narrativo de fantasía en *The woman in the window* cuando Edward G. Robison, hipnotizado por el retrato de Joan Bennett en una vidriera pública, se entrega a un sueño de aventura y asesinato. Condena e incompreensión en un medio que evoluciona con independencia de su consumidor, en *Scarlet Street* -a través de las pinturas que John Decker confeccionó con cierta reminiscencia a las obras de Henri Rousseau-. El talento creador en las pinceladas de Christopher Cross, es razón de ignorancia y motivo de fraude en un mercado del arte preocupado más por una historia a vender que por lo que se esconde detrás del genio. Motivo de seducción y homicidio de un retratista, en *The Blue Gardenia*. Todo lo que queda en la escena del crimen son los retratos espectrales que vigilan un principio de justicia divina socavado por la noticia periodística ¿Serán los fantasmas del exilio los que

colman el mundo de Lang? En *La Gardenia Azul* todavía nos encontramos en la época de la pequeña ciudad amenazada por la existencia de enemigos cercanos que provocan la vigilancia del ciudadano por el ciudadano. Un pueblo de personalidades lucha contra la presión interna desindividualizadora de la pequeña ciudad. La noticia y el periódico son agentes de expiación. Emisarios de vigilancia que comercializan el color poético y el tono intimista del retrato y la hazaña. Toda aquella tradición insular utópica es invertida en *Clash by night*. La isla es principio de miseria y condena humanitaria. Los barcos pesqueros que suscitan las vistas de *Saintes-Maries* de Willem Vincent van Gogh; y, los paisajes vaporosos al estilo de Claude Monet, hacen que, en palabras de H. Belting en *La transparencia del medio*, "la imagen que surge en el espectador sobrepase las fronteras mediales y se componga de una síntesis entre imágenes de la percepción e imágenes del recuerdo". Lang libera los 24 cuadros por segundo a una imagen en continua comunicación y reelaboración *estético-mediática*.

Si una de las osadías del cine moderno es la interpelación por medio de la mirada para suscitar aquel fuera de campo imposible de actualizar -la sala de cine-, Lang espectaculariza la sala oscura provocando en el espectador la mirada hacia atrás, la mirada por sobre el hombro y el miedo a la foto sorpresa. En *The Blue Gardenia*, Norah Larkin se sienta a contemplar la fotografía de su amado ausente antes de leer la carta que firma su abandono. Como si después de intimidarnos con un llamado directo a la autoconciencia espía, nos refugiara en una complicidad habitacional penosa con el personaje-espectador fotográfico. Este juego inter-espacial que abre Lang en *The Blue Gardenia*, lo profundiza en *Clash by night*. Si en la secuencia comentada, el espacio se repliega y análoga a la situación espectacular, *Clash by night* fomenta un principio de abducción. Lang filma la sala de proyección de un cine pueblerino donde Earl Pfeiffer manipula un proyector de 35 mm mientras conversa con Mae y Jerry; por la ventana podemos ver parcialmente la película proyectada en la pantalla diegética. Es la sala del espectador la abducida a un espacio fantasmal en donde el filme es antesala virtual y *pantalla-presente*. Un vacío de Haluros de plata que el espectador se ve forzado a suplir. La carne granulada.

Fritz Lang es un éxodo sideral al espacio de la *Tierra* perdida.



METRÓPOLIS ¿EN EL FUTURO, ESTÁS?

Por Juan Camilo Álvarez
cinehasta@gmail.com



Metrópolis, película reestrenada en la Berlinale 2010, fue proyectada en agosto de 2011 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), acompañada con música en vivo compuesta e interpretada por la National Film Chamber Orchestra.

Tratándose de uno de los filmes más reconocidos del cineasta alemán Fritz Lang, vuelve a ser noticia en el 2008 con el hallazgo de una copia argentina, propiedad del distribuidor Adolfo Z. Wilson, quien la adquirió antes de que la película sufriera cortes y que, gracias a Manuel Peña Rodríguez (coleccionista que la conservó hasta el año 1971) llega al Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de Buenos Aires, entidad que logra su restauración en sociedad con el F.W. Murnau Stiftung.

En la más reciente proyección de *Metrópolis* en Buenos Aires, vemos de nuevo la transformación de un humano en máquina, aquella misma que se rebela luego sobre su creador y que es la manifestación del estado de una sociedad sin equilibrios, sin lugar a la representación de igualdades y un encuentro con la sociedad ideal. Si dicha transformación significa el fin de la humanidad o el espacio que pueda tener la máquina para gobernar el

mundo, *Metrópolis* se sitúa nuevamente en el plano de la contraposición de opiniones, y así lo ha hecho desde su presentación en el año 1926, donde su misma productora alemana (U.F.A.) decidió eliminarle fragmentos por considerarla una película con contenido fuera de serie y metraje excesivamente largo e incongruente.

Encontrar inscrita en la película esa carga emotiva que fue concebida por su director desde su creación, es una experiencia con el cine y un privilegio que muchos otros no pudieron sentir y vivir, tal como se pudo lograr en este último film restaurado, que considera la totalidad del metraje. Lo grandioso de esta película es la manera en que fue realizada, provocando una ruptura del pensamiento sobre la sociedad gobernada por el orden y la tecnología, característica que igualmente existía mucho antes de que la cinta fuera estrenada y que se evidencia hoy en el mundo globalizado.

Resulta paradójico que, mientras se plantea la sociedad del futuro, exista en ella un sentimiento sobre la fatalidad del hombre, la rigurosidad de su propio destino, la tragedia y la falta de fe de aquellos obreros sometidos a una opresión constante y en donde no hay lugar a un



desarrollo distinto que el sometimiento a la máquina. Qué paradójico observar en *Metrópolis* esas dos caras, la de una crítica directa al capitalismo, que promueve el choque de dos clases sociales a la luz posterior de la Segunda Guerra Mundial; y la del contexto histórico que reaviva el problema del hombre y la máquina.

Metrópolis, revista hoy, continúa, en una coyuntura temporal de la aceleración, haciéndonos ver el vertiginoso uso del ritmo en el montaje y su proceso de ilusión óptica generada por arquitecturas descomunales y ambientes oscuros y sombríos; cualidades propias del Expresionismo alemán, que marcan las pautas de lo que se estableció como una fuerte influencia para el cine de ciencia ficción.

En consecuencia, el film se concibe como referencia para la creación de otras obras de referencia como *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin (1936), *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), *El Quinto Elemento* de Luc Besson (1997), *Matrix* de Andy y Lana Wachowski (1999). Toda una tradición de películas críticas sobre la posición del hombre y la máquina, el futuro de su pensamiento y su libre desarrollo, su condición en la sociedad y su lugar en el futuro de la humanidad.

Si con *Metrópolis* se encuentra en discusión el destino del hombre, puede ser que gracias a Fritz Lang y su visión

del mundo, se haya dado forma a una película hecha por un director adelantado a su tiempo, que se propuso desarrollar la evolución de ideas sobre lo social y lo político, sin dejar de lado la naturaleza del hombre, sus defectos, sus ambiciones, deseos y miedos.

Y es así como lo deja ver en cada uno de sus personajes, logrando sumergirlos en una realidad que supera toda línea antes dispuesta, generando así su identificación y discusión de acuerdo al desarrollo de la historia, en base a la respuesta que sus acciones producen en el espectador.

Metrópolis trabajó de cara al futuro del cine como estética y como lenguaje, como opción de entretenimiento y vínculo de comunicación para las sociedades de hoy y las pasadas. Es una película que reúne lo más significativo del cine: su expresividad, su acercamiento con los sentidos puros de la imagen, su capacidad de generar un cambio en la propia realidad del espectador.

Tratándose de la película más restaurada de la Historia del cine, y que pudo ser proyectada nuevamente, la hace no sólo auténtica sino magnífica, en el sentido logrado de sus fragmentos incluidos. Fragmentos que la hacen ver como una de las proyecciones más importantes realizadas para el cine en Argentina y para el mundo, por ser la versión más completa de la película nunca antes vista.



CONTINENTE

Continente es un centro de investigación y desarrollo de proyectos vinculados a las artes audiovisuales.



Gestado en el marco de la Carrera de Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Su objetivo principal es difundir y fomentar la producción audiovisual independiente de realizadores argentinos y del resto de Latinoamérica. Su interés se centra en aquellas obras de tendencia experimental, tanto en el aspecto técnico como formal, en todos los soportes, siempre que presenten una mirada distinta a los estereotipos del lenguaje audiovisual impuestos por la industria y el mercado.

Es política de CONTINENTE generar espacios de encuentro para la reflexión sobre el estado actual de las prácticas artísticas que trabajan con la imagen en movimiento. Con ese objetivo, desde este centro se han concebido diversas muestras temáticas, exhibiciones, programas de TV, publicaciones y conferencias. Entre las múltiples actividades de CONTINENTE se destacan tres grandes proyectos: Ejercicios de Memoria, Lúcida y Consonancias.

Queremos conocer tus obras audiovisuales

Estamos en la búsqueda permanente de creadores audiovisuales que aun no conocemos. No dudes en contactarte con nosotros para acercarnos tus trabajos y comentarnos tus proyectos. Visítá nuestra web:

www.continentevideo.com.ar



Andrés Denegri y Gustavo Galuppo, El cine en sus límites

PRESENTACIÓN

En su legitimación como arte el cine se disolvió a veces en espacios estériles aunque siempre manteniendo una periferia que implicaría quizás su salvación. Su corta historia lo inscribe desde su nacimiento en el ámbito del espectáculo por excelencia, aunque sólo apenas más tarde se comience a advertir su condición de máquina de pensamiento y dispositivo de control (es decir que se hace consciente el poder de creación y denuncia que tiene este medio y a su vez también su poder de dominio y cohesión al cual hay que combatir). Fue entre otros Vertov quien se dio cuenta tempranamente de que había que revelar un mecanismo sobre este aparato para no quedar atrapado en un régimen perverso, ya mercantilizado. Había que montar una puesta en escena que diera cuenta de su cara oculta, de la máquina desnuda (la cámara-ojo). Desde aquí toda una línea de producción que se sirvió de esta idea para resistir a la producción hegemónica y comenzar a valerse de un lenguaje que hablaría más de nuestra sociedad contemporánea de lo que jamás hubiera podido imaginar el propio cine. Hoy este lenguaje que creció dividido está atravesado por cientos de definiciones que lo contienen y lo separan a su vez de sus recorridos formales, aunque conservando su condición más originaria, la de ser imagen en movimiento. El cine en su estado actual de estar-entre precisa de sujetos que a modo de cartógrafos habiten y recorran en busca de nuevas líneas el devenir de la imagen, dando espacio a estos modos que brotan cada vez en formas más heterogéneas y diluídas. El régimen de visibilidad impuesto por la sociedad contemporánea vuelve inminente el carácter de reflexión sobre el poder de la imagen en sus diversos lenguajes que continuamente se gestan. Somos llamados por esto a pensar su condición actual, a nombrarla, desentramarla, descubrirla en sus múltiples caras dejando de lado las categorías ilusorias que en su aparecer se extinguen. Pensar hoy entonces un cine periférico (para pensar en los términos de Gustavo Galuppo) exige crear un dispositivo propio que atienda, en el plano político de la resistencia, un modo de profanación posible. Este cine de la periferia o cine alternativo (citando ahora a Andrés Denegri), no puede pensarse por fuera de su coyuntura política, porque desde allí concibe necesariamente su estética, y en su resistencia se constituye desde lo autorreferencial como materia viva de la creación. Luego de leer estos textos pienso: qué le queda al cine más que escapar de sí mismo todo el tiempo, de su gran estructura hipercodificada. Qué le queda al cine más que hablar de él para encontrar una salida, para traspasar su límite. Presentamos aquí dos movimientos que piensan estos modos de habitarlo.

Ivana Castagnetti



Algunas ideas en torno a la periferia en el cine

Por Gustavo Galuppo

El cine por fuera de los márgenes establecidos, en la periferia. ¿De qué podríamos estar hablando en principio al invocar esta idea de lo que, por decisión propia o exclusión impuesta, se aleja de un centro posible (el de la espectacularización omnipresente de la imagen) y establece las coordenadas de ese territorio impreciso y vasto de 'lo otro'? Aquí se hablaría, en principio, de varias cuestiones, algunas relacionadas directamente entre sí, y otras, al menos, distantes o disímiles. En primera instancia, la idea de un 'cine periférico' se asocia a la producción cinematográfica desarrollada por fuera del eje de distribución euro-norteamericana, a los cines africanos, asiáticos, o latinoamericanos. Pero aún así, teniendo en cuenta que el porcentaje de la presencia del cine norteamericano en las pantallas (por ejemplo, argentinas), cubre hoy gran parte del total y dejando apenas ese otro margen para el *mainstream* europeo (el francés, sobre todo, con todas sus marcas, con su *star system*, y con sus convenciones de 'calidad' igualmente estandarizantes y reduccionistas), esa otra cinematografía periférica, dificultosamente visible, podría ya (hoy, 2011) estar sujeta a condicionamientos estéticos impersonales estipulados por la globalización y la homogeneización imperantes por el mercado. Ya casi (y recalco, claro, el 'casi') no es posible hablar de 'cines nacionales', de marcas estéticas territoriales, de posiciones 'cinematográficas' particulares ligadas estrictamente a la coyuntura de territorios geopolíticos (una película de Lav Diaz o una de Raya Martin o una de Brillante Mendoza o una de Aureas Solito -muy diferentes entre sí- no son el cine filipino, son la obra de esos cuatro autores más allá de su origen, aunque ligados, claro, a su historia compartida y a su coyuntura; como una película de David Lynch no es, de ningún modo, el cine norteamericano). La homogeneización estética de 'la alteridad', se encuentra formateada en parte por ese otro brazo cada vez más presente y poderoso de la industria del espectáculo cinematográfico: el circuito alternativo (de la 'independencia' mal entendida o desligada de su significado verdadero) de festivales legitimadores de 'eso otro' (Rotterdam, Bafici, etc), no hace más que marcar ciertas pautas en cuanto a lo que es admisible y 'valioso' por fuera del cine espectacular hollywoodense ya agotado hasta el hartazgo (hoy hay que ver allí, sin embargo, el de la televisión como el espacio posible para la reformulación de esos códigos narrativos clásicos). Claras y absurdas resultan entonces esas posiciones (arraigadas en el marketing segregador de 'la otredad') marcadas por sentencias como '*desde hoy el futuro del cine es iraní, o filipino, o portugués, o lo que fuese...*', cuando esos cines, esas propuestas, esos autores con personalidades distintas y definidas, tienen que ceder finalmente a las imposiciones estéticas del festival legitimador que se adjudica el descubrimiento de turno. Lo periférico entonces, como pudo entenderse alguna vez (y no alguna vez muy lejana en el tiempo), pierde ya sentido y es imprescindible redefinir el alcance de ese término.

También estaría la periferia como tema a abordar, la marginación y la exclusión en todas sus crecientes y dramáticas variantes. Un cine que aborda temáticamente la cuestión de los márgenes. ¿Se podría hablar en estos casos de un cine 'periférico'? Desde ya que, en muchos casos (la mayoría), no, de ningún modo. Desde las endeble y sobrevaluadas *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano / Bruno Stagnaro – 1998) y *Mundo Grúa* (Pablo Trapero 1999), abundan en nuestro terreno aproximaciones algo espurias a esos conflictos focalizados en los márgenes. Visiones estereotipadas, demarcadas genéricamente (convertidas en simples construcciones de género o en simples poses -trasnochadamente-modernistas, el mal entendido y caduco concepto de neorrealismo reducido a ciertas líneas irrelevantes: el no-actor, la calle, el contenido social), descomprometidas, romantizadas y ajenas (evidentemente) a lo abordado. No hay allí, de seguro, una conciencia efectiva de la producción periférica, sino apenas una banalización de su problemática desde el lugar insostenible de quien mira a la distancia y pone en escena el engaño sin aristas de conflicto. El espectáculo-cine contribuyendo mediante esta otra espectacularización (la estética '*indie*' como atributo de la moda) a la aceptación y a la normalización de la miseria y la injusticia (como también lo ha hecho y lo hace con la violencia).

Otra aproximación (la más relevante, tal vez) a esta idea de 'lo periférico' estaría ligada a las decisiones estéticas que marcan una ruptura con las formas institucionalizadas del espectáculo audiovisual más allá de su origen y de su temática. Y en ese terreno nos acercamos, de algún modo, a la idea de 'lo experimental' (término o categoría también discutible); territorio marginal por excelencia, aunque finalmente también determinado de muchos modos por la legitimación (y la necesidad bastarda de ser legitimados) instituidas por los circuitos artísticos de museos y muestras/festivales específicos, que no hacen sino definir qué es eso 'otro' aceptable (el videoarte y el cine experimental, reducidos al 'masajeo retiniano' más insulso, oportunista y complaciente). De todos modos, la ruptura con los modelos expresivos dominantes, podría pensarse aún como el territorio de una resistencia posible frente a la omnipresencia del espectáculo banalizador de la imagen y de la posibilidad del pensamiento y la reflexión a partir de propuestas destacables. Un territorio de lucha, de litigio, de resistencia, donde claro, siguen hegemonizando las expresiones vacías ligadas a la lógica industrial de lo periférico absorbido desde la superficie de un juego inocuo, del 'arte' mal entendido como mera pose en donde el brillo trasnochado de la superficie recubre un vacío en el cual se hunde sin reparos.

Subsiste, sin embargo, en la demarcación casi inasible de todo ese campo de acción, la constatación al menos de una posibilidad, la conformación de un territorio vasto, impreciso, firme e inseguro a la vez, un llano con sus propios accidentes particulares y circunvalaciones laberínticas, un terreno tan atractivo como peligroso algo obstruido por la indeterminación agobiante de su cartografía. Y es esa posibilidad, aunque sólo fuese eso y nada más que eso (una simple posibilidad de que algo ocurra), la que traza otras vías que avanzan sobre la eventual puesta en crisis de la mirada. O



al menos de esa mirada constituida desde la hegemonía absoluta del espectáculo omnipresente. Correr entonces los parámetros de la percepción normalizada. Forzar los límites. Buscar en esa otra parte donde la imagen ya no responde a los condicionamientos imprescindibles del mercado que la genera y la contiene, sino que por el contrario responde ya a una lógica interna, personal, instituida en la relación profunda entre la subjetividad del artista y la plena conciencia de las características potenciales de la herramienta tecnológica que utiliza. El hombre y el dispositivo generando a través de esa interacción un cruce en el cual el modelo expresivo surge justamente de allí, de ese encuentro íntimo, de ese proceso de descubrimiento en el cual las únicas determinaciones son de orden personal, del fuero interno, del intento de explorar y descubrir formas expresivas tan sólidas como frágiles, tan personales como universales; pero nunca dictadas ni estipuladas por necesidades mercantiles ajenas a la voluntad expresiva ni por una carrera absurda y excluyente por lo último en tecnología. Y es posible aún pensar que, gestionado ese primer encuentro en la intimidad, queda por concretar otro, seguramente el más importante, ese otro encuentro necesario entre dos voluntades ajenas, dos misterios, un juego entre extraños (realizador y espectador) que se propone como la construcción momentánea de un territorio común, de un espacio evanescente en el cual se produce la chispa de una coincidencia. Allí, en esa chispa, en ese momento de cruce, en ese espacio generado en la interacción con una imagen que interroga y no con la pasividad de otra que adormece, es donde ese breve encuentro se hace más poderoso y desestabilizador; allí es donde se produce ese encuentro verdadero entre dos interioridades que se completan fugazmente en el transcurso de la experiencia estética.

Pensar entonces esas 'otras' imágenes en nuestro contexto implica una tarea de búsqueda, un corrimiento con respecto a los circuitos por los cuales discurre habitualmente la imagen-cine. ¿Dónde buscar entonces? ¿Cuáles serían esas otras configuraciones de la imagen posibilitadas por esas interacciones entre el hombre y los dispositivos que utiliza? ¿Cómo y dónde se corporizan esas interrogaciones sobre la puesta en forma del audiovisual? La respuesta a estas preguntas ha de ser amplia, múltiple, debería al menos desplegarse continuamente en cada obra como una vía nueva de dispersión hacia otras latitudes abierta por la búsqueda y la puesta en crisis permanente. Pienso ahora en un par de autores, y no por ser los únicos sino en realidad por cercanos y por ejemplificar en sus trabajos estas otras búsquedas estéticas y estos otros modelos de producción. Pienso en videos como *Puna* y *Espín o errar o sin embargo*, de Hernán Khouirián; y en *Grito* y *Llueve en Mar Del Plata*, de Andrés Denegri. En aquellos videos de Khouirián la cámara deviene en una prótesis, en una extensión de su cuerpo que denota con violencia su propia fisicalidad. Su nervio se transfiere al aparato; sus temblores, sus arrebatos y sus dudas están ahí corporizados en la materialidad misma de la cámara, en su presencia, en esa transferencia del temblor que hace metástasis hacia una imagen que se deshace mientras se formula, que se afirma y que se niega en un mismo gesto, que busca permanentemente sin encontrar casi nada más que la certificación de esos mismos interrogantes irresueltos, que se plantea como motor. Si Khouirián se ubica frente a un objeto determinado, no es sólo para testimoniar esa presencia (la de la Puna, la de los objetos en su atelier), sino para rendir cuentas, a partir de su ubicación en el espacio, de su mirada, del proceso de su construcción, del fracaso inevitable que supone el hecho de intentar construir imágenes que sean suficientes. Khouirián se interroga a sí mismo en forma permanente, como si buscara constituirse como sujeto a través de su mirada y de una cierta incapacidad de lograr sus objetivos. Pero es allí, en esa idea de la imposibilidad o del fracaso, donde la imagen se vuelve abrumadora (y delicadamente bella), donde el acto de mirar y de narrar(se) se convierte en una experiencia compartida durante el proceso mismo de su gestación. Y eso también en los trabajos de Denegri, diferentes pero en algún punto cercanos también. *Grito* representa igualmente el acto mismo de mirar y de mirarse. Es la transferencia de esa misma acción, del proceso a través del cual la mirada se descubre sobre la marcha, devela su gesto y se desnuda ahí mismo, en esa imagen aquí temblorosa de las texturas del Súper 8 avejentado. Si el pasado familiar conflictivo se manifiesta en la puesta en relación sutil pero efectiva de viejos registros familiares, no es eso igualmente lo que asalta al espectador desprevenido, sino el hecho mismo que ser testigos de alguien que, en presente, revisa esos materiales y con ellos su pasado. Lo que vemos entonces no es sólo resultado de la puesta en relación de aquellos registros familiares, sino, primero, la pantalla en la cual se proyectan; y con ella, con esa evidencia del momento mismo del visionado, la patentización de ese fuera de campo que a veces estalla, es más allá de lo visible que es habitado en sombras por quien en ese preciso momento revisa su historia familiar y la comparte con nosotros. Y allí ese estallido, esa irrupción, la emergencia de un cuerpo indeterminado que obstruye fugazmente la imagen, o que se convierte él mismo en pantalla transformando su piel en la superficie sobre la cual se tatúa su pasado ahora hecho imagen. Pero imagen de otra imagen, de otras imágenes. Aquí también somos testigos de un proceso, de una búsqueda irresuelta, del planteo de interrogantes que no encuentran respuesta; que encuentran su límite justo allí, en las mismas imágenes, en las propias, en esas formas que se revelan incapaces de hallar sosiego y volverse definitivas. No, estas imágenes, las de Khouirián y las de Denegri (también en *Llueve..*, esa mirada-testigo que da cuenta de lo irrelevante sin poder ni querer ser más que eso), demuestran una vitalidad enorme y arrebatadora justamente allí, en lo inacabado, en la conciencia de una búsqueda, en esa indeterminación que abjura también de la muerte que supone la petrificación de lo ya inmutable, de lo cerrado, de lo que no admite ya otra forma más que la impuesta de antemano. Y pienso también ahora en los videos de Javier Plano, en esas acciones disímiles que parecen algunas veces destinadas a la trascendencia (ese jugar con los juguetes hasta agotar las pilas en *Una pila de vida*), otras a la irreverencia (las acciones sobre los símbolos nacionales 'educativos' en *5 acciones sobre la memoria colectiva*), y otras al intento de



establecer una mirada sobre los mismos dispositivos y sobre sus funciones en la generación y la difusión de las imágenes y en la construcción de sus discursos (el montaje en cámara con pequeños dispositivos en “PMP”). Y también pienso en las búsquedas de Gustavo Fontán, en la exploración de las texturas de la naturaleza y en sus posibles convergencias, en ese límite impuesto por la palabra de la poesía que obliga al cine a constituirse en su propio terreno, todo esto hecho evidencia en *La orilla que se abisma*, inspirada en la figura y en la obra de Juanele Ortiz; pero aún también en sus otras películas, en aquellas en las que la ficción y el documental entremezclan sus límites imprecisos y devienen otra cosa lacerada por la suspensión temporal y por ese interés casi obsesivo en las incidencias de la luz sobre la materia.

En todos estos casos, de algún modo, se trata del testimonio de procesos diversos. De construir una mirada autorreferencial a partir de esa relación cercana y consciente entre el creador y los dispositivos que utiliza (que no son ni los dispositivos ni los usos impuestos por una imagen-cine que en su normalización excluyente actúa efectivamente como instrumento de censura solapado). Se trata entonces de concebir a la imagen como el vehículo vital de una interrogación constante. Y también de volver la cámara/mirada hacia nosotros mismos, de empezar a ver y a hurgar allí donde habitualmente parece no pasar nada; hacia esos otros espacios que han sido vedados por la imagen espectacular del cine y la TV. Aquí, en estos trabajos, no sucederá nunca nada extraordinario, apenas lo común, lo cotidiano, lo ‘infraordinario’; eso que según las imágenes institucionalizadas no merece ser contado. Nosotros mismos, construyendo las imágenes allí donde siempre hemos sido negados, donde siempre nos hemos ausentado en favor de lo falso y de lo ajeno.





Cine *underground*, cine clandestino, cine experimental: hacia una definición

Por Andrés Denegri

Docente de Introducción a las Técnicas Audiovisuales

La cinematografía, como tecnología que corresponde a la modernidad tardía, desarrolla rápidamente su campo según los parámetros que rigen ese momento histórico. Pasa velozmente de ser una maravilla dentro del ámbito científico, para acercarse al mundo del espectáculo. En él se suma a los shows que agrupaban diferentes atracciones, como una variedad más. Finalmente, se desvincula de toda propuesta no cinematográfica y se instala como una oferta de entretenimiento en sí, producto de un desarrollado modelo de producción industrial.

El cinematógrafo fue considerado durante mucho tiempo como una “atracción”. Era uno de los números en el programa del *café-concert* y en los *music-hall*, en el mismo nivel que un cantor o un acróbata. Entonces no se podía suponer que fuera un espectáculo completo, capaz de divertir, emocionar e instruir a un público que viniera exclusivamente por él. Era un error; algunos años han bastado para demostrarlo. Las primeras salas consagradas al cine ofrecían representaciones muy cortas, y en una velada el programa era agotado varias veces. Hoy ya no es así: los espectáculos cinematográficos tienen por lo general la duración de una velada, y el público no se cansa en ella. El cine ya no es una atracción, sino un espectáculo bien determinado.¹

Este fragmento de una nota que remarca el acelerado proceso en el que el cine desarrolla su campo autónomo, citada por Francois Albera en *La vanguardia en el cine*, fue publicada en 1912. Es un temprano testimonio de cómo el cine se transformó vertiginosamente en esta industria del espectáculo que llega a nuestros días. Durante tal conformación del cine con un sentido fuertemente comercial, no se presentó mayor alternativa.

El surgimiento del cine en la última parte del siglo XIX configura un fenómeno tecnológico y social propio de la modernidad.

En este sentido, los artistas modernos se pueden interesar en él como objeto, al mismo tiempo que les resulta imposible pensarlo como terreno de ejercicio en sus categorías. En efecto, implica rasgos antitéticos de la definición del arte a la que entonces han llegado.²

De hecho, los primeros ejemplos de un cine que surge del encuentro de la cinematografía con el campo del arte —que podríamos entender como una mirada alternativa a la del cine como industria del entretenimiento— llegará recién en los últimos años de la segunda década del siglo XX; una vez que todo el modelo de producción, distribución y consumo se ha consolidado. El cine industrial, como lo conocemos hoy, ya en la primera década del siglo XX se instalaba como el cine hegemónico. Este constituye prontamente su campo siguiendo la lógica del modelo social imperante, en el que se entiende todo film como mercancía.

Producir un film como una mercancía, el modo capitalista de producción cinematográfica, también construye alrededor del film las relaciones sociales que produce alrededor de otras mercancías. Mientras algunas de sus actividades pueden proporcionar el placer del arte o la creación, y mientras el objeto terminado puede proveer deleite estético o cognitivo, la función determinante del film como mercancía es la valorización del capital invertido en esa producción.³

Como señala James, “la dominante histórica de esta práctica específica del film le ha dado al medio su naturaleza aparente”. Esta presenta una característica intrínseca a todo el modelo industrial capitalista: “La condición que sostiene todo el sistema es la división social que restringe el acceso a los medios de producción cinematográficos a los propietarios de los estudios, concomitantemente se excluye a las masas de la producción y se las instala como consumidores”. Con el avance del siglo XX esta situación mutó y la producción cinematográfica desarrollada por fuera de las estructuras industriales se incrementó de manera exponencial. Se constituye así un cuerpo sumamente extenso y diverso; concebido por aquellos que rechazan el lugar asignado para ellos en la lógica del mercado, individuos o grupos que han tomado la decisión de hacerse de los medios de producción para convertirse en creadores y trascender su lugar de meros consumidores. Dentro de este vasto campo, tres tendencias presentan un particular interés y un evidente valor en la historia del cine: el cine clandestino, el cine *underground* y el cine experimental.

¹ E.-L. Fouquet, “L’Attraction”, en *L’Écho du cinéma*, nro 11, Paris, 26 de junio de 1912.

² Albera, Francois, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2009.

³ James, David E., *Allegories Of Cinema*, New Jersey, Princeton University Press, 1989. (Traducción del autor)



⁴ Ibid.

⁵ Solanas, Fernando E. y Getino, Octavio, "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, volumen I, México DF, Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.*

Es llamativa la gran arbitrariedad existente en el uso de estos tres términos. En las publicaciones especializadas se les adjudican una significación propia en cada caso, esto generalmente sucede sin que se desarrolle una previa delimitación de la misma, hecho que vuelve sumamente flexible los campos semánticos de estos términos y permite extenderlos potenciando la superposición que por naturaleza presentan, hasta el punto en que parece no haber diferencia entre una práctica y otra. Para generar un análisis sólido de la producción del cine alternativo al modelo industrial, es necesario identificar las peculiaridades de cada una de las líneas que constituyen esta confusa trama.

La práctica que presenta características más precisas es el cine clandestino. Un cine con un discurso político manifiesto, que enfrenta al modelo social imperante, identifica sus rasgos de injusticia y confronta sus políticas de exclusión. Es un cine de contra-información que intenta una mirada sobre los hechos diferente a la del discurso imperante en los medios hegemónicos.

Así como la producción industrial se ha convertido cada vez más en la producción de información, el poder político se ha instalado más y más en los aparatos ideológicos, y los sucesos mediáticos se han vuelto, sustancialmente, la actividad del proceso político. Y así como la práctica política se ha transformado en un asunto de despliegue mediático, el acceso a los medios de representación ha resultado un componente crucial en la lucha de las minorías.⁴

Efectivamente, sobre todo durante las décadas del 60 y 70 del siglo pasado, en USA, fueron las minorías, representadas por diferentes grupos, las que se hicieron de los medios audiovisuales —el cine en particular, pero luego también el video y la TV— con la intención de comunicar su versión sobre los hechos mediáticos, denunciar actos de discriminación, violencia e injusticia, e incluso informar sobre su existencia efectiva en un universo creado mediáticamente. A los medios masivos de comunicación, manejados por los grandes poderes económicos y políticos, que instalan un discurso que produce y reproduce una ideología monocorde y a partir de ella construyen un mundo del cual quedan excluidos todas las variables que no cuadren en el modelo social que sustentan, diferentes grupos de inmigrantes ilegales, pacifistas, homosexuales, negros, feministas y pensadores de izquierda intentarán anteponer su discurso y, a través de él, generar cambios en la sociedad.

En Argentina la corriente más conocida del cine clandestino se desarrolló en torno a la producción de dos movimientos: el Grupo Cine Liberación —cuyos máximos exponentes son Fernando Solanas y Octavio Getino, que focalizará su producción en la lucha contra el neoimperialismo y propondrá un cine que se entiende como herramienta para llegar a la revolución— y el Grupo Cine de la Base —representado especialmente por Raymundo Gleyzer, que girará en torno a la lucha obrera organizada. Los caracteriza un ímpetu que trasciende la denuncia social —elemento que puede encontrarse también en la producción de Fernando Birri y la Escuela de Cine Documental de Santa Fe— para ejercer un fuerte activismo político, rasgo que identifica a lo que será conocido como *Tercer Cine*.

El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla, o cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescata la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros.⁵

En este fragmento de *Hacia un tercer cine*, se define el cine clandestino a partir de una contraposición con el cine industrial. Este antagonismo es pertinente fundamentalmente porque el objetivo del cine clandestino es, en cierto modo, el mismo que sus promotores señalan en el cine hegemónico:



llegar a las masas para ejercer su influencia en el campo social. James afirma: “Encadenado a su función prioritaria de poner en valor el capital invertido, el otro trabajo del cine fue entonces la sustentación y pacificación de su audiencia (...) Como él solo puede sobrevivir mientras lo haga el *status quo*, la película industrial está condenada a legitimarlo.” El cine clandestino enfrenta esta función del cine industrial con el objetivo de subvertir el modelo imperante en el camino para instalar otro, del cual se volvería el cine oficial, medio para su consolidación y defensa. Es evidente que este cine será, en distintos grados que dependerán del contexto político, censurado, prohibido, perseguido y reprimido; de ahí su calificación como *clandestino*, aun cuando en tiempos tolerantes su exhibición no suponga un riesgo.

Esta característica esencial del cine clandestino, la de considerarse como herramienta para la revolución, es la que lo diferencia del cine *underground*. Este surge en un terreno marcado por la opcionalidad, un espacio donde poder desarrollar una estética que es indiferente a los parámetros instalados por la cultura dominante.

Nada de proyecciones clandestinas..., nada que la policía pueda razonablemente prohibir..., y si lo que se exhibe resulta poco frecuente, extraño, tentador, desusado, estremecedor, es únicamente porque la gran película comercial ha desaprovechado hasta ahora las oportunidades que se le brindaban naturalmente.⁶

El cine *underground* está realizado, efectivamente, por aquellos que ponen en cuestión las tradiciones de su contexto social, pero sin que esto suponga la construcción de un discurso de denuncia, ni propagandístico. Es un cine que corresponde a subculturas, un cine realizado en el seno de diversos grupos que optaron por un estilo de vida al margen de lo predominante, en el que se refleja su forma de vida y sus valores, sin proponerlos como válidos para todos, ni, menos aún, como opción al modelo social establecido. Un claro ejemplo de esta corriente es la *generación beat*.

Los *beats* produjeron, ciertamente, críticas a la sociedad dominante —a su falta de espontaneidad y capacidad de disfrute, a su conformismo y represión, a su carácter moribundo, y especialmente al militarismo de la guerra fría (...) Pero el mayor objetivo de esta réplica no era cambiar la sociedad americana tanto como desvincularse de ella por actos de rebelión individual. (...) Los *beats* fueron anti-políticos más que simplemente políticos.⁷

El cine *underground* que tuvo lugar en Buenos Aires durante las décadas del 60 y 70 encarnó una peculiar confrontación con las proclamas del *Tercer cine*. El movimiento *under* local presentaba una marcada actitud universalista, hecho que chocaba las proclamas del cine militante cuya lucha principal se desarrolla contra el neocolonialismo y pregona un maniqueísmo nacionalista, o, más bien, latinoamericanista, que separa el universo cultural entre “lo de ellos y lo de nosotros”, tal como se titula el apartado de *Hacia un tercer cine* donde se señala todo lo proveniente de países económicamente desarrollados como un instrumento para la consolidación del neocolonialismo.

Cultura, arte, cine, responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. Y esta situación persistirá en tanto rija el estado de colonia y semicolonia. Aún, la dualidad sólo podrá superarse para alcanzar categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía, cuando se universalice la liberación del hombre. Mientras tanto, existe una cultura nuestra y una cultura de ellos. Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo hasta que esto se concrete, una cultura de subversión y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión.

La falta de conciencia sobre estas dualidades lleva por lo común al intelectual a abordar las expresiones artísticas o científicas tales como ellas fueron universalmente concebidas por las clases que dominan el mundo introduciéndole cuando más algunas correcciones.⁸

Silvestre Byrón, protagonista de la escena *under* porteña y realizador de cine, recuerda la tensión

⁶ Tyler, Parker, *Cine underground*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

⁷ James, David E. *op. cit.*

⁸ Solanas, Fernando E. y Getino, Octavio, *op. cit.*



⁹ Byrón, Silvestre, en una entrevista inédita realizada por Andrés Denegri y Pablo Marín el 18/01/2010, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

¹⁰ Tayler, Parker, op. cit.

¹¹ Ibid.

y la mirada juzgadora que se construía tanto desde el espacio militante de izquierda, como de los sectores conservadores, hacia los grupos del *undergrund*.

En esa época existía algo que se llamaba universalismo. Ahora se lo llama globalización, te estoy hablando del '60, de *Eco Contemporáneo*, que era una revista "universalista". Entonces, en esos años, vos no podías leer un autor ruso, no podías leerlo porque era sospechoso, soviético, porque era malo, era terrible. Por ejemplo, vos podías escuchar los discos de Nicolás Guillén, que era cubano, y eso era malo. Y después estaban los otros. Por ejemplo, tampoco podías leer a Ginsberg, que encima era trolo, porque era norteamericano y encima homosexual, una vergüenza. Esto lo decían los nacionalistas, los tipos que tenían la idea de "lo nuestro", que había que protegerlo del mal foráneo. Tenías que leer a Estrada que era argentino, o a José Hernández, por ejemplo. Sarmiento no, porque Sarmiento había leído a todos los europeos, ojo, había estado en Estados Unidos y en Europa... Por ejemplo nosotros teníamos la idea del sexo libre. Era muy peligroso, bien del *underground*. En esa época era excitante porque una sífilis, una blenorragia no eran tema de conversación. Y bueno, pero para la moral de los guerrilleros, por ejemplo, el sexo era puramente reproductivo.⁹

La diferencia entre cine *under* y clandestino se halla, en principio, en la función del cine producido en el marco de cada corriente. El cine clandestino tiene como objetivo la modificación del modelo social imperante y la instalación de otro; sería medio para, y sostén de, un proceso revolucionario. El cine del *underground* se aleja de esta intención, pero pensar que este hecho anula su carácter político sería ingenuo, la discrepancia entre el cine *under* y el clandestino es, de hecho, esencialmente política. El efecto político del cine *underground* se ejerce, especialmente, en el campo moral, al trabajar, como señala Parker Tayler, con "la cámara como vehículo de temas prohibidos".

Hasta ahora la gente de la mayoría de los estratos sociales ha venido suprimiendo, en nombre del decoro, impulsos violentos o meramente positivos que podían hacerlos parecer ridículos o comprometerlos moralmente. Uno de los principales móviles de las películas *underground* es barrer la dignidad civilizada y sacar a luz impulsos amorales desnudos; los actores realizan espontáneamente cosa que constituyen un espectáculo tanto para los demás interpretes como para el hipotético público.¹⁰

El *underground* apunta, antes que a denunciar e intentar modificar lo que sería el modelo de opresión en que se basa la sociedad, a poner en evidencia y desarticular sus represiones.

Siempre activa, la propaganda tiende a serlo de la absoluta libertad en amor y del privilegio de practicar cualquier tipo de sexualidad que salga de lo corriente. La evidencia cinematográfica de este último fenómeno se exhibe (...) como un "estilo de vida", como si lo que millones de personas han venido haciendo en la cama desde tiempos inmemoriales hubiera al fin conseguido un lugar dentro del vocabulario moral.¹¹

El cine *underground* se gesta al registrar y representar el campo social del que emerge, este factor lo hace discursivo y lo dota de su carácter político. Si bien un determinado cine experimental – representado fundamentalmente por producciones americanas de postguerra– nace en el seno de lo que podríamos identificar como el campo del *underground*, el cine experimental consolida su identidad al anular, justamente todo discurso. Esto sucede en un contexto específico, donde una gran parte de la producción de cine se encolumna en una tendencia dominante del arte contemporáneo que focaliza en la reflexión sobre los medios y soportes. En particular lo que, según la definición de Sitney, se conoce como cine estructural, se instaló como el eje de esta directriz.

La proliferación de la actividad artística en torno a diferentes medios o realizándose entre ellos, la demostración cuasi-científica de las condiciones axiomáticas de cada medio, desarrollada por la eliminación de sus convenciones no esenciales (lo que implica típicamente la expulsión del objeto artístico de referencias miméticas o discursivas) fue el paradigma a través del cual, en la década del 60, el arte fue entendido como un encuentro



con las problemáticas y cuestiones propias de sí mismo. (...) La personas conocidas como cineastas estructurales tuvieron fuertes vínculos con este mundo del arte, y varios de ellos ya eran escultores o pintores reconocidos. Aunque existieron continuidades con el cine *underground* (...) el cine estructural marca un quiebre categórico con la estética y el proyecto social del *underground*. (...) Esta tendencia tomó la forma de una subordinación general del interés en la representación, especialmente de la narrativa, y un correspondiente énfasis en los materiales y recursos del medio, en las condiciones de producción y exhibición, y en las clases específicas de significación de las cuales el film es capaz.¹²

¹² James, David E.
op. cit.

¹³ Reekie, Duncan,
Subversion. The definitive history of underground cinema, Londres, Wallflower Press, 2007 (Traducción del autor).

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

El *underground* es una forma de sociabilidad que presenta una práctica cinematográfica propia, que lo representa. El cine experimental, por el contrario, es esencialmente autónomo. La frontera que separa al cine experimental del *underground* se torna difusa debido a la progresiva inclusión que ha sufrido la producción *under* en el campo del arte. Pero un factor esencial los diferencia, el cine *underground* fue concebido como cine, el cine experimental como arte. Para algunos pensadores esto no sólo aleja al cine experimental del cine *underground* y del clandestino, sino que lo sitúa en el terreno mismo del poder dominante.

Como el cine sustituye al teatro popular y al *music hall*, éste se vuelve el espacio crucial del conflicto territorial entre el arte popular y el arte burgués, el objetivo inevitable de la legislación burguesa, su afecto de sedación social, apropiador y aburguesador. Este conflicto tuvo dos frentes diferentes: el primero fue la iniciativa a través de la cual la industria fílmica naciente fue programada y guiada por la intervención estatal; el segundo fue una industria que procuró apropiarse del cine para el arte autónomo.¹³

Esta afirmación de Duncan Reekie remite a los comienzos del siglo XX la confrontación entre un posible cine popular, en el que se encontraría el cine *underground*, y un cine hegemónico propiciado por el poder político y económico, que no estaría sólo representado por el cine industrial sino también por el experimental, el cual correspondería a la idea elitista del arte burgués. "Cuando la burguesía asciende al poder hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX desarrolla una nueva cultura relativamente autónoma tanto de la cultura popular como de la oficial de la antigua jerarquía feudal. Esto fue llamado Arte."¹⁴ Reekie no dudará en incluir dentro del campo del arte burgués la producción de cine experimental desde su mismo surgimiento en el seno de las vanguardias históricas.

El punto crítico es que el cine no era un arte cuando la vanguardia modernista intentó asumir el liderazgo estético; el cine era cultura popular. La entrada de los modernistas y la de los artistas en el campo del cine fue simultáneo; los primeros artistas fílmicos fueron modernistas de vanguardia. (...) En el cine los modernistas de vanguardia se opusieron no sólo a la tradición de la cultura popular esencialmente extraña para ellos sino también a una industria comercial que fue estructurada de acuerdo a técnicas de división del trabajo y economías de reproducción masiva, las cuales eran totalmente irreconciliables con la función del arte. La demanda de una pureza fílmica no corresponde a la tendencia de la abstracción moderna o la fascinación por la especificidad del medio, es la exigencia de un arte cinematográfico autónomo el cual corregirá una aberración histórica: el cine popular. La aberración es que una dinámica cultural creativa pueda emerger desde fuera de la esfera del arte burgués legitimado.¹⁵

La historia de esta confrontación tiene un momento de especial interés en la década del 70, cuando la producción del cine *underground* estadounidense sufre una acelerada inclusión en el campo del arte, marcada fundamentalmente por la apertura del Antology Film Archives, cuyo mentor y mayor referente es Jonas Mekas.

A pesar de su populismo y su discurso anti-arte Mekas y sus colaboradores nunca se apartaron realmente del fetiche de un arte redentor. Ellos se equivocaron al entender que el arte estaba por encima de toda institución y que el problema crucial referido al *underground* no era estético sino industrial/económico. Ese error crucial permitió a las instituciones del arte apropiarse del *underground* y comprometió a Mekas y a sus colaboradores con esas instituciones del arte.¹⁶



¹⁷ Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co. Inc., 1970.

Por esos mismos años algo similar ocurriría en Buenos Aires, claro que manteniendo las dimensiones y características de su contexto.

Es preciso señalar que este discurso es ciertamente extremo y que Duncan Reekie lo elabora desde un espacio que no es neutral. Él es realizador y activista del cine *underground*, miembro fundador y activo del Exploding Cinema Collective. A pesar de que su posición parece estar sólidamente fundamentada no hace falta más que echar un vistazo al universo del arte moderno y contemporáneo para percibir el poco espacio e interés que, en realidad, el cine experimental ha encontrado en las instituciones del arte burgués (quizás sea otra la situación del videoarte, sobre todo a partir de la década del 90, siendo este otro factor que divide aguas entre ambas prácticas). Si sumamos una repasada a las biografías de los cineastas experimentales encontraremos que la mayoría de ellos tampoco ha tenido una vida vinculada al beneficio y al reconocimiento, propio de la filosofía burguesa, sino más bien todo lo contrario. Aislados, retraídos en sus búsquedas personales, sin un verdadero apoyo del sector público o privado (del universo de becas, subsidios y auspicios al que muchas veces se lo quiere vincular); sino, más bien, haciendo grandes esfuerzos personales para poder producir incluso en las condiciones menos propicias, el cineasta experimental presenta, en realidad, mucho del artista *underground*, pero con la peculiaridad de, generalmente, encarar su alternatividad de una manera solitaria. En cierto modo el cine experimental ha constituido su minúsculo campo autónomo. Y es verdad que esto lo separa del campo popular al que se dirige tanto el cine *underground* como el clandestino. Sucede que, si el cine clandestino confronta el modelo social directamente en el terreno político y el *underground* ataca su moral represiva, el cine experimental libra su batalla en el campo estético, que dentro del universo contemporáneo, en esta sociedad del espectáculo basada en el imperio de la industria cultural, no es, justamente, una lucha menor. De hecho Gene Youngblood elabora toda su teoría sobre el cine expandido basándose en su carácter liberador.

El hombre está condicionado por su entorno, ese entorno para el hombre contemporáneo es la red intermedial. Estamos condicionados más por el cine y la televisión que por la naturaleza. (...) El cine no es tan solo algo dentro de nuestro ambiente; la red intermedial que construye el cine, la televisión, la radio, las revistas, los libros y los periódicos es nuestro entorno, un ambiente de servicio que porta los mensajes del organismo social. Este establece el sentido de la vida, crea canales entre hombre y hombre, entre el hombre y la sociedad.

El entretenimiento comercial trabaja en contra del arte, explota la alienación y el aburrimiento del público, perpetuando un sistema de respuesta condicionada a formulas. El entretenimiento comercial no sólo no es creativo, sino que además destruye la habilidad de la audiencia para apreciar y participar del proceso creativo.

Perpetuando un hábito destructivo de respuestas automáticas a fórmulas, forzándonos a depender cada vez más frecuentemente en la memoria, el entretenimiento comercial promueve una respuesta irreflexiva a las cuestiones de la vida cotidiana, inhabilitando el desarrollo de la conciencia sobre uno mismo.

Estamos forcejeando en una red de realidades viejas, varados de nuestra conciencia, haciendo nuestro mayor esfuerzo para negar este hecho. Estamos en la trágica necesidad de una nueva visión: el cine expandido es el comienzo de esa visión.¹⁷

Seguramente el lugar romántico en el que Youngblood ubica al cine experimental tampoco corresponda a una mirada objetiva. De hecho recae en un espacio incierto donde la confrontación con la estética dominante pocas veces se desarrolla. Lo concreto es que el cine experimental es un fenómeno sumamente complejo y paradójico –más aun que el cine *underground*–, donde la diversidad de obras que pueden enmarcarse en esta corriente va desde el terreno conservador en el que las instala Reekie, a la función liberadora que propone Youngblood.

Se puede afirmar entonces, que la diferencia fundamental entre el cine clandestino, el *underground* y el experimental, está planteada por su *terreno* político, por el lugar desde donde se constituye su carácter alternativo, indicado por la relación que cada corriente mantiene con el cine hegemónico y la sociedad de la cual éste sería reflejo y sostén.



Viaje al interior de las imágenes

Por Ma. Eugenia Prenafeta



Termino de ver por tercera vez *Obreros saliendo de la fábrica* (1995) y emprendo la difícil y ambiciosa tarea de escribir una introducción a la obra de Harun Farocki. Enfrentar y recorrer su obra es una experiencia que llena de preguntas. La sensación es la de estar frente a un cine complejo y denso, que mantiene un discurso que se encuentra cruzando puentes entre la reflexión teórica, el activismo político, la denuncia social y la tarea filosófica. Surgen muchos interrogantes. Esto es incómodo y sorprendentemente gratificante.

Farocki cuenta con una enorme filmografía, en su mayoría obras que pertenecen al campo de la no ficción. Su producción se inicia a fines de la década del 60, mientras estudiaba en Berlín en la Academia de Cine y Televisión, de la cual fue expulsado por motivos políticos. Entre 1974 y 1984 fue editor de *Filmkritik*, una ya desaparecida y transgresora revista germana sobre cine. Fue profesor en varias universidades alemanas y norteamericanas. Al día de hoy su obra supera las 80 películas, entre las que se destacan: *El fuego inextinguible* (1969), *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1989), *Videogramas de una revolución* (1992), *Trabajadores saliendo de una fábrica* (1995), *Solicitud de empleo* (1997), *Naturaleza muerta* (1997), *Imágenes de prisión* (2000), *Los creadores de los paraísos comerciales* (2001), *Ojo/Máquina* (2001), *Ojo/Máquina II* (2002), *Ojo/Máquina III* (2003), *War at a distance* (2003), *Memories* (2007), *Respite* (2007) y *Transmission* (2008).

Más allá de la propuesta cinematográfica institucionalizada (un auditorio, una sala oscura, una pantalla), a partir de la década del 90 incursiona en el ámbito museístico de exposición, expandiendo su producción en el terreno de las instalaciones audiovisuales. Podemos ubicar gran parte de su filmografía en el terreno del ensayo audiovisual, forma que atraviesa géneros y prácticas. Una poética en la que Farocki conjuga la investigación histórica y social, la experimentación formal y la exploración personal. Es un autor que en sus films nos propone hacer un viaje hacia el interior de las imágenes. La intensidad de sus obras está en develar aquello que se esconde en las formas que se despliegan sobre la pantalla. Desnudarlas. Para ello nos conduce a través de una analítica cadena de reflexiones que propicia en el espectador un permanente estado de producción conceptual, de construcción de ideas. Nos invade de ideología.

Por medio de simples recursos audiovisuales como la voz en off, el montaje por corte directo, la oposición de dos imágenes en simultáneo en el interior del cuadro y la utilización de material de archivo (*found footage*), somos conducidos a un nuevo universo conceptual donde el núcleo central es la problematización sobre el discurso audiovisual. Las imágenes se convierten en vehículo para la construcción de un pensamiento crítico, al tiempo que se pone en evidencia su uso como instrumento de control y represión.

Farocki desarrolla estructuras peculiares para construir cada uno de sus films. En ellos la articulación entre imágenes y palabras, teje una trama estrecha de sentidos que, apartándose de la cadena sintagmática clásica, constituye su valor por medio de la acumulación de datos y de la puesta en relación, a través del montaje, de esos sentidos que emanan de las imágenes.

Lo más valioso que nos brinda este viaje por las imágenes propuesto por Farocki en cada uno de sus films, es la virtud de poder generar una mirada aguda, la de un espectador que comienza a cuestionar lo que ve y también considerar lo que no puede ver, lo que le es negado. Quien se involucra con una película de Farocki es necesariamente un espectador activo (en el sentido más propio del término), ya que éste no encontrará en el film un discurso clausurado, ni se le otorgarán las reflexiones finales que agruparían todas las ideas vertidas a lo largo de la película. Solo de él depende ensayar reflexiones que den sentido al intenso recorrido que suponen sus obras. Por lo tanto debe ser, además, un espectador valiente.



ENTREVISTA CON HARUN FAROCKI: PRODUCCIÓN Y CRÍTICA

La siguiente entrevista es una transcripción de la charla que mantuvieron Claudio Schlegel y Harun Farocki en el marco de la octava edición del BAFICI en abril de 2006.



Has estado presente en la vida cultural de Alemania como realizador y crítico por casi unos treinta años, trabajando con documentales de ensayo, examinado momentos complejos en lo político, lo histórico y lo social, produciendo trabajos que son provocativos y polémicos. Dando un vistazo a tu filmografía se evidencia una enorme producción para estos tiempos, cerca de cincuenta films. ¿Cómo valoras el papel que desarrolla tu trabajo?

Para comenzar quiero referirme a mi participación en la publicación *Filmkritik*, donde fui redactor y escritor desde 1973 hasta 1983. La razón por la que me hice cargo de la publicación fue que nadie más quiso hacerlo. Esto me hace recordar las palabras de Lenin: "el poder está arrojado en las calles, sólo tenemos que doblarlo y alcanzarlo". *Filmkritik* no nos proporcionaba demasiado poder, sin embargo nos daba la oportunidad de trabajar y dar forma a un pensamiento sobre los films a través de la escritura. Que luego nadie reclamara este foro de la cultura, en 1973 o más adelante, dio contención a nuestros reclamos y es un indicador de qué tan débil era la cultura del film en Alemania en aquel momento; incluso después de todos los cambios siguió siendo el caso.

Filmkritik fue fundada en 1957, cuando una relativamente estúpida industria de cine nacional gozaba de un momento de alto reconocimiento. Remontándonos a 1950 fue un momento en que surgieron películas maravillosas como *Der Verlorene* de Peter Lorre, como así también *Lola Montes* de Max Ophüls, que no fueron valoradas ni comprendidas. *Filmkritik* inaugurada con un texto de Adorno fue exitosa en los años siguientes; la constelación cultural era propicia para ello. La *Nouvelle Vague* creó una nueva audiencia, pero también la revolución musical fue importante; el Rock trajo muchos cambios, las personas comenzaron a consumir películas *under* al tiempo que asistían a conciertos como una forma de manifestación o demostración. A mediados de 1960 *Filmkritik* entró en un receso. Muchos se fueron o fueron empujados al exterior para convertirse en funcionarios en el negocio

del cine transformado; Heinz Thiel construyó una división de tipo cinematográfico para la televisión. Ulrich Gregor abrió un magnífico cine en Berlín, 'The Arsenal', y por cerca de veinte años ha estado a cargo del Forum, la sección más interesante del Festival de Berlín. Gunther Rohrbach se convirtió en productor de televisión y trabajó intensamente con Rainer Werner Fassbinder, y luego, en 1981, convertido en la cabeza de Bavaria realizó *Das Boot* con Petersen.

Más tarde la revista fue dirigida por personas que eran más escritores que organizadores, quisiera citar los nombres de Helmut Färber y Frieda Grafe, ya que son los mejores críticos de cine en lengua alemana. Este fue el grupo que introdujo el *Formalismo Ruso*, experiencias con el Pop Art y mucho más. Pero no estaban interesados en continuar con la publicación ya que *Filmkritik* no podía proveer ningún salario. Por aquel entonces éramos la tercera generación, realizamos estas colaboraciones gratuitas hasta que llegamos a cumplir cuarenta años; al igual que en la actualidad, donde el tiempo en que somos estudiantes se extiende del mismo modo que el tiempo de la adolescencia se dilata. En la actualidad alrededor de cien personas ya han realizado su película. En este sentido, me considero profundamente influenciado por los franceses de la *Nouvelle Vague*, siendo que desde siempre visualice una relación entre la producción y la reflexión crítica. Muchas de las películas realizadas en la RFA entre los años 1973 a 1983 son ahora parte de la enseñanza canónica en las escuelas de cine de los Estados Unidos. En *Filmkritik* publicamos sobre Straub, Wenders, y algunas veces sobre Alexander Kluge. De cualquier forma las películas sobre "los trabajadores" no fueron bien recibidas por nosotros, como tampoco lo fueron Werner Herzog, Hans-Jürgen Syberberg y Fassbinder. La producción de Fassbinder demandaba mucho de nosotros, por ello había ya una cierta reticencia para tratar sobre él, entonces simplemente lo ignorábamos, lo que nos condujo a bordear el sectarismo. De cualquier forma la cultura de películas era muy débil como para realizar una publicación



que se opusiera a Fassbinder, como a los mayores eventos de ese tiempo.

Otros, por ejemplo Hartmut Bitomki, escribieron textos que fueron significativos, mientras que por mi parte intentaba realizar una articulación crítica. Era importante para mí crear o preservar una actitud mental. Esto representaba una utopía en oposición con la autocomplacencia tan arraigada en el Nuevo Cine Alemán.

Usaste la palabra 'utópico' para describir el trabajo de Filmkritik, ¿esto significa que la unidad entre crítica y producción es imposible, irrealista y políticamente impracticable?

Utilice la palabra "utópico" de forma irreflexiva. Lo que quise expresar es que mis escritos para *Filmkritik* fueron principalmente dirigidos para hacer posible la imagen de un tipo de cine diferente o para mantener esta posibilidad abierta. Mis escritos fueron muchas veces realizaciones de proyectos. La conexión entre la producción y la crítica es en general posible, es factible. Los prerrequisitos de hecho se dieron y si surgieron fallas, fueron como resultado de limitaciones en lo personal. Por mi parte, cuando me encontraba escribiendo sobre el trabajo de otros, estaba muy involucrado en mi propia obra, o tal vez visualicé el trabajo a partir de una óptica personal.

A partir de tu salida de Filmkritik, ¿sientes que te has concentrado únicamente en el aspecto de la producción?

Afortunadamente no, ya que me dedico a la enseñanza, lo que me fuerza a contemplar las películas con mas intensidad, leer acerca de ellas, verlas varias veces y desarrollar mi opinión al respecto. En continuidad con esto he realizado un libro conjunto con Kaja Silverman sobre la obra de Godard en el transcurso de estos años. Sin embargo es cierto que la producción toma una mayor preponderancia. Esto último ha ocurrido contra mi voluntad.

En relación a la producción de tus imágenes y como realizador, ¿cómo posicionarías tu trabajo en la cultura política de la RFA?

Quiero mencionar que he realizado muchas películas en los últimos años que no consisten en material de archivo o *found footage*. Que no tienen subtítulos en ingles porque ni siquiera intento conseguir un canal de televisión de habla inglesa para que realice una coproducción. Puedo decir que he realizado varias películas que podrían inscribirse dentro del genero 'cine directo'. Pero incluso para ellas estoy buscando escenarios pre existentes.

Recientemente filmé para una agencia de publicidad un trabajo donde un potencial cliente veía una campaña de publicidad que le intentaba vender a sí mismo. No construí esta historia, la encontré como algo dado. Las imágenes y los sonidos son encontrados ya siendo conscientes de que eran por sí mismos objetos encontrados (*objets-trouve*). Imagina un niño que está caminando en la playa y que súbitamente llega a un lugar que con líneas en la arena evoca un rostro humano. El artista del objeto encontrado intenta preservar la noción de asombro. Esto también expresa que no es posible crear sentido sistemáticamente, del mismo modo que las grandes compañías de producción de cine y TV intentan hacerlo. Uno necesita de las oportunidades y de la suerte del buscador de tesoros. En Viena hay un edificio realizado por Hans Hollein con pequeños balcones que están diseñados para tomar fotos de la Catedral de San Esteban. Los documentales, en cambio, rechazan tomar el punto de vista ideal o privilegiado para buscar su propio punto de vista, siempre relacionado a un mayor efecto de realidad, por lo tanto, oponiéndose al ejemplo que establece la arquitectura del edificio de Hollein. Me gusta ver algo de la forma en la que primeramente se presentó el objeto, y luego hago que la imagen aparezca un poco diferente de como ella quiere ser representada o mostrada; es capital realizar una pequeña modificación para mantener la autonomía por sobre el objeto.



MATERIALISMO HISTÓRICO

Por Ramiro Díaz
zzbbzz@hotmail.com



*"El cine era posible porque existía la historia.
De modo imperceptible,
como avanzando en la cinta de Moebius
se pasó al otro lado.
Miramos y sólo podemos pensar:
Si el cine es posible, la Historia también es posible".
Farocki/ Ujica, en Videogramas de una revolución.*

¿PARA QUÉ EL CINE?

El cine es una invención de la Historia. Llega en un momento ideológico preciso, cuando el desarrollo tecnológico que las nuevas prácticas sociales exigen hace posible la creación estructural de una industria que se avizora mucho más eficaz que la practicada hasta ese momento a través de mercancías. La industria del espectáculo. Pero también el cine es la expresión que hace saltar cualitativamente el sueño humano de la representación mimética. Un sueño de magos y hechiceros que buscaban representar el movimiento, crear la ilusión del paso del tiempo. Gran triunfo ante la muerte encarnado por la impasibilidad de una máquina que recrea las condiciones humanas de percepción muy a pesar de sus condiciones mecánicas de producción. El cine nace así con sus dos cabezas.

Harto sabido es que el nacimiento del cine (y apenas más tarde también el de la televisión en igual medida) fecunda la historia del siglo XX y transforma definitivamente las condiciones de percepción del tiempo y el espacio. Todo nuestro actual mundo de relaciones entre imágenes mediatizando nuestra presencia a través de diferentes interfaces tecnológicas tiene su origen en esta historia del cine que es también la historia de un siglo. La tecnología es una objetivación de la ideología que la produce. A su vez, reproduce las condiciones de subsistencia de ese discurso ideológico y también las potencialidades para transformarlo.

La historia del cine es la historia de la relación entre cuerpos y máquinas sincronizados por un funcionamiento mecánico en el cual se inscribe una mirada. Las potencias de la máquina de registro y proyección materializan modos de ver ideológicos.

El cine concreta la posibilidad de un gran archivo de fotogramas en el que las imágenes devienen signos estructurantes de formas de percepción y pensamiento. Se podría pensar el acervo de imágenes audiovisuales como la materialidad de la memoria colectiva. Dentro de este gran inventario, los creadores audiovisuales, trabajan con documentos que articulan modos de ver.

Es posible leer la historia de los procesos humanos en las relaciones entre las imágenes y los dispositivos (de poder) que las producen. Es la actividad a la que se aboca Godard con sus *Historia(s) del cine*, es también el objeto de experimentación de Chris Marker a lo largo de su obra (quien se pregunta incluso cómo hacía la gente para recordar antes de la invención de la fotografía). El presente histórico no puede pensarse sin las operaciones que ejerce en la memoria y la percepción el desarrollo de las tecnologías audiovisuales. Un nuevo modo de historizar la experiencia se genera a partir de la posibilidad técnica de guardar una imagen de mundo y luego relacionarla en un nuevo (con)texto con otras imágenes históricas. Nuevos recorridos, nuevas lecturas, nuevos modos de producción son posibles.

VIDEOGRAMAS REVOLUCIONARIOS

El trabajo del realizador alemán Harun Farocki es etnográfico. Se ocupa de leer las representaciones tecnológicas como una superficie donde está inscrita la Historia. El cine pero también la TV, la publicidad, los programas de simulación, las cámaras de vigilancia, los videojuegos y todo sistema de imágenes y sonidos contienen formas muy específicas que escenifican relaciones de poder. Farocki indaga la huella tecnológica que el desarrollo del modo de producción inscribe. Estas huellas materializan una mirada sobre el mundo, una sujeción ideológica concreta. Leer la relación entre imágenes permite un análisis sintomático de las condiciones de producción (de sentido) del hombre en un determinado momento.

Esta preocupación por la imagen como documento hace a los trabajos de Farocki difíciles de clasificar. Su modo más pregnante parece ser el de ensayo audiovisual, que tiene su tradición en el ensayo



literario, entendiendo a éste como un discurso que articula las voces de un enunciado *en su proceso*; es decir, a diferencia de un tratado científico el ensayo vehiculiza conceptos científicos y filosóficos a través de una cadencia poética, elocuente, reflexiva y que se permite dudar, regresar al punto de partida, retomar la cuestión desde otra óptica. El ensayo audiovisual introduce la dimensión del pensamiento en las formas de creación cinematográficas, pero también videográficas, televisivas y multimediales. Se trata de obras que se constituyen como reflexión sobre el mundo, como forma que piensa su propia materialidad y su relación con su modo de producción social.

En *Videogramas de una revolución*, Farocki en compañía de Andrei Ujica, se ocupa de trabajar en un modo ensayístico, las imágenes que produjo la revolución popular rumana que derrocó al tirano Nicolae Ceausescu a fines de 1989. Estos videogramas son la huella de un acontecimiento histórico encarnado en píxeles. (Video)Cámara y acontecimiento. Escena primordial.

El ensayo tematiza la transmisión televisiva en directo como forma que puede imprimir la huella de un acontecimiento socio-histórico. Gracias a la capacidad de registro del video y la tecnología que inscribe fecha y hora en las imágenes de las cámaras de la TV Rumana y de las cámaras hogareñas de los aficionados que grabaron desde sus casas; los realizadores van narrando los movimientos de los rebeldes y los fugitivos. Desde el 20 hasta el 25 de diciembre de 1989 todo se sucede de acuerdo a un tiempo sincronizado por la lógica del registro de las cámaras de video. Desde la última comunicación pública del tirano (y su correspondiente transmisión televisiva en directo) pasando por su huída en helicóptero desde los techos del palacio de gobierno (registrado por cámaras de mano de los revolucionarios), hasta el fusilamiento junto a su esposa (y su correspondiente constatación a manos de la televisión rebelde).

La televisación de los actos de Ceausescu constituye el eje de su eficacia política. El pulso de la revolución popular se refleja sobre el rostro del tirano en pleno discurso. El temblor de la cámara, los gritos, la

desesperación de los guardaespaldas en el balcón... La imagen televisiva es rasgada por la inscripción del acontecimiento. Huella en la transmisión. Los camarógrafos tienen la orden de apuntar al cielo si hay disturbios. Se corta la señal. El conflicto social se imprime como interrupción de una señal de pulsos eléctricos. La televisión se pone en escena a partir de su materialidad como expresión de la coyuntura. El documento emerge en la negación de ver, en el velo electrónico de la transmisión en directo. La ausencia de imágenes pone en abismo el dispositivo y produce la revolución, que sucede en ese vacío, antes que la señal vuelva y tenga nuevos ojos. En poco tiempo los revolucionarios tomarán los estudios de televisión y deberán resistir en directo para consolidar su victoria.

Para los nuevos conductores políticos es absolutamente necesario que la revolución suceda ante las cámaras de TV. La transmisión legítima. Es necesario que el antiguo gobierno dimita ante las cámaras, incluso obligan al funcionario a cargo a repetir la toma porque la primera fue fallida. No se trata únicamente de comunicar la victoria al pueblo, es preciso hacer un espectáculo televisivo de la revolución para consolidarla. No alcanza con anunciar la muerte de Ceausescu y su esposa; es preciso *televisar* los cadáveres del matrimonio vencido.

Los principales dirigentes intentan organizar nuevamente el Estado y lo hacen en los estudios de la TV; la cuestión pasa por *aparecer*: la transmisión televisiva de uno u otro supone una jerarquía de poder superlativa. El héroe que una facción revolucionaria quiere consagrar es *puesto en escena*: le piden que cuando esté al aire haga de cuenta que lee un libro y luego lo interrumpe para dar un discurso de victoria. De este modo dará la apariencia de que lo agarran en medio del trabajo y su imagen será más eficaz.

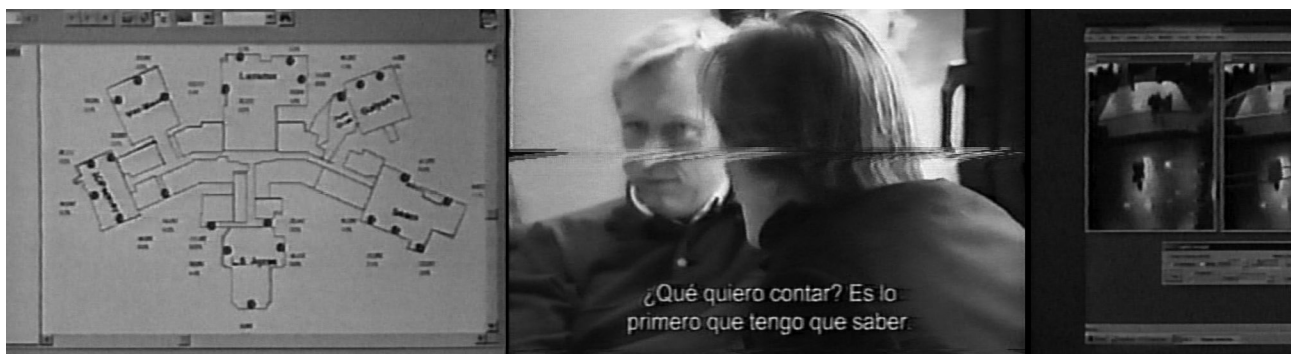
Triunfo dialéctico de la sociedad espectacular. Ya no hay una revolución posible donde las tecnologías audiovisuales de comunicación no operen directamente como materialidad histórica. Como un espacio sintomático; la televisión no sólo es el lugar donde el poder se disputa, es incluso el lugar donde el poder se construye y se resiste.



ÉTICA, ESTÉTICA Y FÍSICA EN HARUN FAROCKI

Sobre *Los Creadores de paraísos comerciales*

Por Andrés Kilstein
andreskilstein@gmail.com

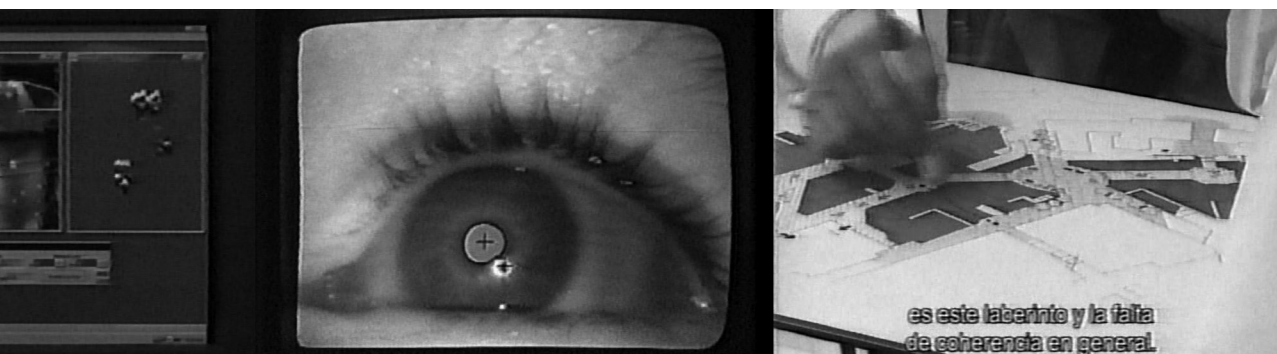


Las películas de Harun Farocki son ensayos antropológicos en los que el autor hace hablar a la cultura a través de su tratamiento de la imagen. Aunque en esta película no se trabaja con material de archivo, ello constituye una especialidad de Farocki. La pregunta que articula la exposición pareciera dirigirse sin rodeos al sentido de lo civilizatorio. Reduce la complejidad de la vida moderna en fragmentos simples, apuntando a una cuestión nodal: ¿cómo el ser humano produce el mundo que habita? Al ver las maniobras de Farocki para ensamblar los testimonios, uno tiene la sensación que los sujetos están participando concientemente en la exploración antropológica propuesta; que son algo más que testigos aleatorios retratados mientras dicen todo lo que saben y continúan su rutina. El documental *Los creadores de paraísos comerciales* explora el significado de los *shoppings* para quienes están detrás de su emplazamiento. Es a su vez un documental sobre los procesos que están involucrados en la producción humana. Se presenta el proceso como la progresión de etapas cualitativamente diferenciadas en una actividad que se propone alcanzar una meta, y al mismo tiempo la anticipación desde el comienzo mismo de dicha progresión. Es decir, lo que se percibe en el tratamiento de la imagen de Farocki es una preocupación por el desenvolvimiento de la gestación, por el despliegue de una idea. ¿Qué hay en un proceso que lo vuelve único, irreplicable? ¿Qué aspecto del proceso está “destinado a ser” desde el comienzo? ¿Cuál es el dominio del individuo y del colectivo en la realización de una idea a ser concretada?

El autor se desentiende de las entrevistas entre investigador y objeto de estudio y apuesta a la construcción de una percepción desprovista tanto de artificialidad como de invasión y sesgo. En reuniones de trabajo, inversionistas, arquitectos, urbanistas y diseñadores exponen a sus pares (los pares siempre son un buen señuelo) sus motivaciones y criterios para

encarar proyectos arquitectónicos que involucran a grandes centros comerciales. El lenguaje disciplinario atraviesa la narración; no obstante, uno podría aventurarse y decir que, atravesando lo estrictamente arquitectónico, la película empieza en la **Ética**, pasa por la **Estética** y termina en la **Física**. Farocki se comporta entonces como un artista del Renacimiento desafiando la compartimentación del conocimiento y poniendo a dialogar los diferentes intereses presentes en la actividad productiva humana. Para ese propósito constituye una auténtica política del montaje en que la direccionalidad del autor no se permite ver de manera explícita; antes bien, Farocki se aparta, se corre a un costado, permitiendo la exploración de sentido por parte del espectador, quien debe complementar el trabajo de montaje con un verdadero ánimo investigativo, para dilucidar aquello que se mantiene velado.

Empieza como una **Ética**. Porque luego de abrir con la imagen de un ojo enmarcado en un dispositivo tecnológico (del que sólo comprenderemos su significado más adelante), ingresamos en una reunión de inversionistas en que la cháchara de la maximización de la rentabilidad y el beneficio económico es interrumpida por la súbita pregunta por el sentido del emprendimiento. “¿Qué queda al final?” pregunta uno de ellos mientras sostiene una copa de champagne y moviliza otros interrogantes en el grupo. ¿Cuáles criterios son de fiar? ¿Qué se pone en juego en la valoración? ¿Y si la obra no es rentable económicamente pero aun así es exitosa por captar el espíritu de la década? (una suerte de Audacia de la Razón que siempre encuentra su lugar, incluso combatiendo con una miserable ambición de lucro). ¿Es meritoria una obra que no se condice con dicho espíritu pero aún así está bien hecha? La Ética no aparece como una contradicción entre lo funcional y lo estético, lo rentable y lo sublime; antes bien, la dificultad que encuentran los argumentos “maximizadores de beneficio” de resultar por sí solos satisfactorios, señala la presencia de la Ética



como pensamiento subterráneo, como el fondo sobre el que se inscribe cualquier debate posterior. La invitación a brindar que uno de los hombres dirige a sus colegas fracasa en el intercambio de ideas.

La **Estética** es el tópico de una conversación sobre la unidad a través de la apariencia. El avance natural y errático en la formación de un *shopping* entrega como resultado la heterogeneidad de criterios estéticos: una construcción que aspira a transmitir el concepto *Miami Beach* en su integridad, pero que no consigue erradicar un *Art Decó* berreta en un punto central para la circulación del público, junto a una zona señalada como *griega* pero que afea el entorno con sus columnas de plástico símil mármol. A su vez se suman los tenderos que atendiendo sus propios criterios individuales hacen fracasar la erudición de los diseñadores en su búsqueda del concepto unificador superior. La discusión estética se vuelca también sobre la faz accesible de la identidad corporativa. A esta altura todo lo físico puede ser personificado; los atributos de la materia y el espacio (color, amplitud, luminosidad etc.) están en correspondencia directa con aptitudes espirituales. Lo espacial, aunque inerte y estático, dicen los especialistas, tiene que ser capaz de contar una historia. Una historia que atraiga al público (público que no cuenta historias sino que las recibe, con más inercia aún que la misma materia).

Finalmente, la **Física** (término que elegí para señalar este tercer eje conceptual) debería hacernos recordar los motivos que aducía Durkheim para postular que la Sociología, disciplina que estaba fundando, era una Física Social. Discursos de urbanistas e investigadores que piensan lo social desde la circulación en un mundo de signos, hoy mayormente visuales. La sociedad como la abstracción de los flujos visibles que produce. Estos flujos sociales se comportan como vectores, con su propia intensidad, dirección, apoyados en ejes y, sobre

todo, librados a la repetición para la construcción de patrones. Es sabido que los *shoppings* se insertan en el espacio urbano alterando la distribución y circulación de flujos. Pero, ¿cómo hacer que estos vectores se materialicen, de tal manera que podamos extraer de ellos información útil para operar comercialmente? Quizá por vicio profesional, quizá con manifiesta intencionalidad, Farocki nos hace pensar la ciudad con criterios semejantes a los de la organización visual. Una investigadora utiliza un dispositivo óptico (el mismo que se presentaba en el primer cuadro de la película) para estudiar los modelos que construye la mente para organizar los estímulos visuales, una máquina de imágenes para extender la percepción. Así concluye que al ingresar a un hall existe un "eje natural" de relevancia, por el que tiende a avanzar la visión. Los estímulos fuera de ese eje tienen un menor impacto y efectividad. Las lecturas naturales y las forzadas también se comprueban frente a una góndola. Conocemos a través del documental que el público tiende a organizar la categoría de producto horizontalmente y la variedad verticalmente. Si se impone al intérprete (es decir, al consumidor) una lectura distinta, ésta fracasará. Las mencionadas fuerzas de la conducta parecieran imponerse a los individuos con la necesidad de las fuerzas gravitatorias. Pero además, cabe preguntarse si Farocki no está deslizando un paralelismo entre la organización de la percepción en la vida social (por ejemplo, las lecturas naturales y forzadas frente a una góndola o en el hall de un shopping) con la presencia de estas mismas fuerzas física en el discurso audiovisual. Es decir, ensayando sobre la organización de la percepción se ensaya sobre el cine. ¿Le habla a la audiencia mostrándoles que ningún fenómeno de la percepción que revista importancia para publicistas e investigadores de mercado puede pasar desapercibido para realizadores de cine? Harun Farocki despliega esta física colectiva con la intuición de un cientista social y la delicadeza de un artista de categoría.



NOTAS SOBRE LA FILOSOFÍA DE FLUSSER PARA LEER LA OBRA DE HARUN FAROCKI

Por Lucas Peñafort
lpenyafort@gmail.com



La filosofía de Vilem Flusser se encuentra en constante diálogo con la obra de Harun Farocki. Lo que el primero teoriza, el segundo lo plasma a través de estrategias audiovisuales. La intención de este artículo es plantear algunas pautas para que el lector pueda poner en relación la obra de Flusser, en una lectura comparada con la de Farocki. Un reenvío hacia el análisis elaborado por nuestros redactores, y en definitiva, hacia las obras audiovisuales de Farocki, que sólo podrá ser efectivo con la participación de los lectores.

Aquí van entonces algunas líneas fundantes del pensamiento de Flusser en su obra fundamental, *Una filosofía de la fotografía*: Flusser postula una cronología humana basada en el código comunicativo de cada época. Las imágenes tradicionales serían el código dominante en la Prehistoria; la escritura, el código dominante en la Historia; y finalmente las imágenes técnicas vendrían a ser el código dominante en lo que Flusser llama Posthistoria. Lo interesante de esta cronología es la hipótesis de que el código dominante en cada etapa determina la estructura de la conciencia y de la existencia, o en términos flusserianos, del experimentar [*Erleben*], del conocer, del valorar y del actuar. La existencia y la conciencia tienen una estructura muy diferente según sean las imágenes tradicionales, los textos o las imágenes técnicas, el código comunicativo dominante. Si nos referimos a dichos códigos como medios de comunicación, podríamos decir que las etapas comunicativas corresponden a una teoría mediática de la existencia y de la conciencia. De acuerdo a Flusser: “la mirada produce relaciones entre los elementos de la imagen; siempre puede regresar a un elemento específico de la misma y convertirlo en un portador de significado. El resultado es el espacio tiempo de la imagen, el cual no es otra cosa que el mundo de la magia, un mundo en el que todo se repite y en el que todo participa en un contexto significativo. La conciencia es mágica porque el entorno es experimentado como escena en la que las cosas se afectan unas a otras en relaciones reversibles”.

Las imágenes técnicas, al igual que las tradicionales, tienen un carácter escénico, es decir, son entramados significativos en los que un elemento remite a otros, les da su significado y lo gana de estos. Por ello, una vez convertidas en el código dominante en la comunicación, se vuelven un obstáculo para el pensamiento conceptual, para el pensamiento crítico que busca causas y efectos definidos y que, según Flusser, “(...) resulta de la práctica de la escritura. El desplazamiento de la escritura por las ‘tecnoimágenes’ implica, entonces, una vuelta a la ‘conciencia mágica’ para el desciframiento de las imágenes”.

El resultado es que la carga de tal entramado significativo, la superficie de la imagen, está llena de dioses. Todo en ella es bueno o malo: los *panzer* son malos, los niños son buenos, un teatro de operaciones (la ciudad en llamas) es el infierno, los médicos vestidos de blanco son ángeles. En el entramado significativo propio de la imagen en el que todo es bueno o malo son aquellos poderes misteriosos que en su mayoría no tienen nombre, los que le dan a la foto una atmósfera [*Stimmung*] indefinible y nos programan para una acción ritual.

La foto aparece acompañada de un texto y viceversa, pero el texto mismo ya está bajo el influjo de la foto. Es decir, la foto programa nuestra actitud mágica que ve un mundo lleno de poderes misteriosos tales como el imperialismo, el terrorismo, etc. En otras palabras, la foto es parte de los símbolos que reprimen nuestra conciencia histórica crítica, así, según Flusser, “la foto sirve justamente para la represión de la capacidad crítica, sirve para funcionar”.

El programa de la fotografía nos lleva al pensamiento Posthistórico y al comportamiento mágico ritual correspondiente, en el que ya no se buscan causas y consecuencias. Estamos programados para protestar —ritualmente— de acuerdo con el programa del partido político, o bien para hacer largos controles de seguridad en los aeropuertos después de las imágenes del 11 de septiembre de 2001. Tal comportamiento programado por las imágenes técnicas es lo que



Flusser denomina funcionar, convirtiendo al receptor en funcionario, llevándolo a la robotización, que es el resultado de experimentar, conocer, valorar el mundo en función de fotografías y de las imágenes técnicas en general.

Definido el marco conceptual de Flusser introduzco brevemente el caso de Harun Farocki, abriendo el espacio de análisis. Su extensa obra navega de forma implacable por territorios tan diversos como la guerra, la agricultura (donde un arado presenta la apariencia de un cañón), la fotografía aérea (que se conecta con la necesidad de medir para construir pero también para hacer efectiva la destrucción), las cárceles (como ejemplo notable de la caída de la sociedad disciplinaria a través de los modelos representacionales del cine y la videovigilancia), el paso del trabajo industrial por la automatización en los procesos, el mundo de la publicidad y las superficies donde se establecen los procesos imaginativos, etc. Farocki abarca estos territorios, paradigmáticos de la Posthistoria, para desentramar las actuales formas de vigilancia en las sociedades de control.

El eje bajo el cual se articularán las relaciones en la obra de Farocki es el de la imagen, no en tanto la representación del mundo sino como creación de mundos o significaciones con las que embestimos lo real: *"Entre el arado y el cañón, entre el telar y la computadora, entre el tractor y el tanque, etc., tal como se verá, el desarrollo de los aparatos ópticos implica al mismo tiempo el desarrollo de diversos mecanismos de eficiencia en la disciplina y el control social. El actual aparato mediático nos abrumba con aluviones de información, aunque probablemente lo que hace en realidad es triturarla. Yo armo un texto nuevo con los fragmentos, organizo un puzzle. Mi película consiste en innumerables detalles por debajo de los cuales se establecen relaciones entre imagen e imagen, entre palabra e imagen, entre palabra y palabra..."* Harun Farocki (conferencia dictada en Barcelona en el CCCB, año 2006)

La imagen es móvil, el movimiento puede ser virtual, como en la fotografía, donde lo móvil lo aporta nuestra memoria, nuestra mente; o actual, como en el cine y el video, donde el movimiento es efectivamente visible. Entre ambas imágenes se tejen relaciones y consecuencias. La tarea que aborda Farocki es la de mapear y desentrañar aquello que traman las así llamadas por Flusser imágenes técnicas o fotográficas. La operación fundamental de Farocki en cuanto a estrategias de puesta en escena se sustenta en el acopio de registros, a partir de los cuales superpone capas de un discurso por medio del rastreo, la investigación y el montaje (entre y en el interior de las imágenes). Se sirve de fotografías de prensa, de propaganda, de detección a distancia, de *Found Footage*, etc. Todas ellas forman la materia prima para la revisión de la Historia de la industrialización de los modos de ver.

La imagen ficcional y la imagen documental se nivelan, ambas entran en el mismo territorio de la representación. De ahí que Farocki cuestione el estatuto de la imagen como generadora de mundo: toda imagen tiene un principio técnico y, por lo tanto, no es inocente, entrafia una idea de mundo a partir de la fabulación. Por ello para Flusser la filosofía es necesaria, porque es la única forma de revolución que todavía es posible. Y es en la obra de Farocki que encontramos una forma de ejercicio de libertad, ya que el eje de su trabajo es revelar lo que el poder tiende a ocultar, el dispositivo que produce las imágenes que vemos y consumimos en la cotidianeidad.

En conclusión, Farocki exige y produce en el espectador una toma de conciencia crítica que incita a escapar del *programa*. Dicha actitud filosófica es la posibilidad de ejercicio de libertad que aún nos queda. En este preciso sentido fue pensado este texto, no como análisis sobre un conjunto cerrado sino como invitación a un pensamiento relacional entre dos prácticas, la escritura de Flusser y la puesta en escena audiovisual (o escritura) que opera Farocki.



APUNTES SOBRE LA EVOLUCIÓN DEL SONIDO

Por Nicolás Isasi
nicolasisasi150@hotmail.com



¹ Pianista y compositor francés que debería haber pasado a la historia por haber sido el primer músico dentro del ámbito cinematográfico. Hoy en día ha quedado en el olvido y no aparece siquiera en la versión francesa de Wikipedia.

² Gaveau era una reconocida fábrica francesa de pianos creada por Joseph Gabriel Gaveau en 1847.

Desde los comienzos del cine el sonido formó parte de las imágenes. De hecho, en la primera representación cinematográfica del Grand Café en 1895, realizada por los hermanos Lumière, la proyección estaba acompañada por la música que Emile Maraval¹ interpretaba en un Gaveau². Luego de esa representación siguieron innumerables proyecciones donde los músicos (en un principio pianistas), improvisaban según su propia interpretación de las imágenes. Con el pasar de los años, las improvisaciones eran más estructuradas y, en algunos casos, los músicos contaban con una partitura que indicaba la totalidad de la música durante la proyección. Así se agregaron más y más integrantes, siendo las orquestas de jazz aquellas que más auge tuvieron durante las primeras representaciones del siglo XX. Cabe recordar que, en nuestro país, las orquestas de tango fueron las encargadas de tocar en cada sala de cine, como trabajo adicional al que normalmente realizaban.

Hay varias películas que se encuentran dentro de las primeras apariciones del cine sonoro. Desde hace mucho tiempo se sabe que Don Juan (1926) y The Jazz Singer (1927), ambas de Alan Crosland, son considerados como los primeros largometrajes que incursionaron con el sonido en el cine utilizando el sistema Vitaphone³. Sin embargo, en la Biblioteca del Congreso de EEUU, a principios de 2010 encontraron (hasta ahora) el primer filme sonoro de la historia. Se trata de un cortometraje realizado en 1923 por Lee DeForest y protagonizado por Concha Piquer (cantante y actriz valenciana). Al poco tiempo, el sistema Vitaphone fue adquirido por la Warner Brothers, que aprovechó para editar su mítica serie de cortos animados The Looney Tones. Lamentablemente, este sistema no tuvo éxito a largo plazo, ya que su accionar mecánico (parecido al de un tocadiscos), provocaba comúnmente un fuera de sincro cada vez que la púa saltaba, por lo que quedó obsoleto antes de 1940.

La diferencia que introdujo el cine sonoro con relación a la etapa muda era que el sonido estaba en sincronía con la imagen. Esto significó un cambio fundamental, en tanto aportaba información a los espectadores, suponiendo sensaciones tales como la sorpresa o la soledad, y transmitiendo diversos sentimientos. Para la creación de esta ilusión (audiovisual), uno de los adelantos más importantes tuvo que ver con la concepción



de Jack Foley, quien fue el primero en crear sonidos en estudio, simultáneamente a la visualización de las imágenes. Hasta ese momento, solo se concebía la música para cine como composiciones específicas creadas para la pantalla. Y allí es donde se retoma la idea del leitmotiv wagneriano (precedente al cinematográfico), donde un motivo conductor o tema breve se identifica con un personaje o con una situación concreta de la obra, de manera que cada vez que aparece o se alude a este personaje o situación, se escucha ese leitmotiv. Pero hay que separar muy bien aquel novedoso concepto de banda sonora (BS) para cine de la banda sonora musical (BSM). La BS aparece con el cine sonoro e incluye toda la gama de sonidos que escuchamos en un film: los diálogos, sonido ambiente, efectos y ruidos, además de la música. Mientras que la BSM es el trabajo que realiza pura y exclusivamente el compositor inspirándose en aquello que sucede en la película.

Pasaban más de 50 años del nacimiento del cine y el sonido había sido todo un éxito. De hecho, las grandes producciones hollywoodenses de la época creaban pensando en el sonido y la música como un elemento fundamental para desarrollar desde la pre-producción. Es el caso, por ejemplo, de las comedias musicales: un género donde la música tenía un rol imprescindible para la totalidad del film definiendo definiendo sus otros materiales: grandes escenografías, suntuosos vestuarios, complicadas coreografías y a los cantantes y actores de moda, todos operando con la música. Los avances técnicos de la época trataban de acaparar el mercado por completo; desde la inclusión de altavoces detrás de las butacas, hasta el famoso sistema Todd-AO⁴. Sin embargo, ninguno de estos sistemas tuvo gran éxito.

Las salas de cine trabajaban con dos tipos de formato: el sonido mono de 35mm y el stereo de 70mm con cuatro canales. Pero en la década de los 60, con el advenimiento del rock y del pop, numerosas bandas reconocidas utilizaron parte de esa fama para continuar con el éxito en la pantalla grande cambiando levemente el panorama en relación al sonido y su producción junto a la imagen. El problema con estas composiciones fue que perdían la funcionalidad y expresividad que tenían las BSM creadas específicamente para el film. Uno de los casos más controvertidos fue el largometraje animado *Yellow Submarine* (1969) de The Beatles, quienes debieron cumplir con el contrato pactado sin poner mucho énfasis en ello, ya que el famoso cuarteto había llegado a su fin como banda. A pesar de ello, el film es un claro ejemplo de la estética de aquella época, convirtiéndose en un clásico de la animación al igual que su música. Mientras tanto, en 1965 se fundan los laboratorios Dolby, generando un rotundo avance en el ámbito sonoro a partir de un sistema de cuatro canales que permitió generar una mayor riqueza de matices entre los diversos sonidos. En 1971 se estrenó *A Clockwork Orange* de Stanley Kubrick, siendo la primera película que utilizaba el Dolby Stereo, sumado a la reducción de ruidos proveniente del mismo laboratorio.

Con la llegada de la era digital, los sistemas de audio comienzan a ampliar sus capacidades, tanto para el registro como para la reproducción. En esta etapa de evolución constante, aparece el Digital Theater System (DTS), estrenado con *Jurassic Park* (1993) de Steven Spielberg. Sin embargo, uno de los avances más importantes en materia sonora para cine fue el Dolby Digital Surround EX, un sistema desarrollado con la compañía Lucas Film THX (perteneciente al director de *Star Wars*). Actualmente los mismos laboratorios presentaron el Dolby True HD, aunque todos estos sistemas, por más sofisticados que sean, nunca producirán la misma sensación que en la caja oscura.

Para finalizar, quisiera citar al personaje que interpretaba Al Jonson en *The Jazz Singer*, quien decía: “You ain’t heard nothin’ yet” (Aún no has escuchado nada), reafirmando que el sonido en el ámbito cinematográfico aún no ha llegado a su límite.

³ Sistema de sonido creado en 1926 por Bell Telephone Laboratories, que consistía en la grabación sonora sobre un disco de 33-1/3 rpm, logrando así una sincronía entre la imagen y el sonido durante la proyección.

⁴ Creado por el millonario Michael Todd, este sistema consistía en registrar la película con 3 cámaras sincronizadas, y contaba con un sonido multicanal envolvente que utilizaba diversas y diferentes altavoces en la sala.

CORRESPONDENCIAS EN EL DOCBSAS

En torno a la Muestra de cine documental, octubre 2011

Por José María Avilés y Juan Carlos Henao. jmavilese@hotmail.com - juancarlos_henao@hotmail.com

Querido Juan,

Conociendo tu afección por el cine creo que esta propuesta te va a resultar interesante. Como bien sabes nos han encomendado cubrir la Muestra del Doc. Buenos Aires. Me pregunto: ¿cómo se aproxima uno a un festival de cine? ¿Sería algo así como cubrir un encuentro deportivo, un mundial de fútbol por ejemplo? Creería más bien que no. Frente a un festival de cine uno tiene la libertad y la obligación de tomar algunas elecciones restrictivas, teniendo en cuenta que no interesa abarcar la totalidad de la muestra.

Cada vez que me enfrento a la grilla de programación de cualquier festival me invade una sensación de vértigo. Una vez que lo supero intento dejarme llevar por el estómago, recuerdo algunos nombres y apuesto por otros completamente desconocidos; ese riesgo que asumo vuelve atractivo el recorrido, como un viaje inesperado o como una tarde en el casino, dispuesto a entrar en el laberinto.

Uno de los primeros nombres de la programación que me saltó a la vista es el del mítico Jonas Mekas, que junto a José Luis Guerín, deciden iniciar una serie de correspondencias audiovisuales, video-cartas. Y ya que estamos hablando de un recorrido caprichoso, me pareció que una serie de correspondencias entre nosotros, en este caso una serie de mails, puede ser una forma apropiada para aproximarse a la muestra, donde podríamos plasmar nuestras inquietudes, nuestras impresiones y de esa manera dar cuenta de un recorrido posible.

Te invito a seguir el juego,

J.

pd: "El espíritu del valle nunca muere/se denomina la mujer misteriosa", Lao Tzu.

Querido José María,

A diferencia tuya, nunca tuve la pretensión de cubrir el festival, demasiada responsabilidad implica comprometerse con él, las muestras, los autores, las películas, las salas. Lo que me interesaba era ver el repertorio y, como decías, mirar algo de mi interés; un recorte que terminó siendo de solo dos películas. La que comprende la estructura epistolar de este artículo, Guerín-Mekas / Avilés-Henao, y una hermosa obra de Sokurov sobre la pareja de clásicos del viejo mundo Rostropovich y Vishnevskaya, que titulé Elegía de la vida, de la que te escribiré en otro momento.

Por ahora, y volviendo al festival, solo quería compartirte esa hermosa sensación que ya tras casi cinco años en Argentina siento al ingresar en la Sala Lugones, un lugar que no deja de maravillarme por todo lo que en él sucede. Por momentos parece un geriátrico, en el cual señores ya mayores un tanto tísicos van a roncar, a toser y a charlar, y donde otros señores, más o menos viejos y respetuosos, los callan o los pelean. De modo que hay un mundo en la pantalla y otro fuera de ella, y siempre tengo la sensación de estar entre dos películas, casi siempre viejas o, para ser más correcto, clásicas. Ahora bien, en los festivales veo que en las sillas dejadas en medio llegan cinéfilos y estudiantes, algunos que van a ver las películas y otros a visitar a los viejos. El espectáculo se vuelve un encuentro entre fantasmas, en el que por mi carácter añejado y nostálgico me siento muy cómodo.

Te saluda cordialmente,

Juan.

Amigo Juan,

Al final de mi último mail había dejado una frase picando, hoy pienso retomarla. Genpin, el título de la película de Naomi Kawase que se exhibió en la muestra, está superpuesto sobre la frase del filósofo chino Lao Tze. Extraordinario documental sobre el método de dar a luz del Dr. Yoshimura (método ancestral en desmedro de los procesos altamente tecnológicos de la medicina actual), y sobre las futuras madres que acuden a él.

Con tremenda sensibilidad humana y artística Kawase se introduce en el primitivo nicho del Dr. Yoshimura, como un pequeño refugio anacrónico en medio del ultramoderno paisaje del Japón actual, donde pareciese sobrevivir una sabiduría ancestral que reúne en comunión a todos los seres. Me arriesgo a decir que Naomi encuentra una forma de filmar y de montar que es capaz de seguir e interconectar todos los elementos de la naturaleza a partir de una energía vital. La película empieza capturando la luz que se filtra entre los árboles del jardín de la clínica del Dr. Yoshimura, para después derivar a las mujeres embarazadas y otros pequeños seres animados que habitan ese mismo espacio y relacionarlos entre sí como parte de un mismo flujo. En fin, para no extenderme demasiado sobre esto y abrumarte, te dejo solo estas impresiones imprecisas. Aquel misterio que nunca muere es la vida, el germen mágico que esconden sus vientres.

Abrazo grande,

J.



Querido José María,

Me hizo feliz leer tu último mensaje. Se ve que el cine causa grandes impresiones en tu vida. Sobre Kawase, de quien casi no conozco su obra, me alegra enterarme a través de tus palabras.

Ahora, con un vino en la mano, te escribiré algunas impresiones de la película de Sokurov, *Elegía de la vida*, que discute sobre lo viejo y lo nuevo, lo antiguo y lo moderno. En primer lugar es cierto que Rostropovich es, o puede ser, el último compositor clásico; trabajó con Prokofiev, compuso para Eisenstein, conoció a Mussorgsky, a Mahler y a otros grandes clásicos. Vishnevskaya, la mujer de Rostropovich, fue la única que sin academia ingresó a la gran ópera Rusa, así que te podrás imaginar de qué clase de elegía Sokurov intentaba dar cuenta. En medio de la realización artística, dos grandes habían logrado sobrevivirlo todo, la guerra, la postguerra, la misma Rusia, siempre conservando el arte.

Y en medio de sus bodas de oro, visitados por príncipes, políticos y otros, compartiendo su mesa principal, lejos de sus hijos, en una celebración que más que privada era política, lo que buscaba Sokurov era un gesto particular, alguna clase de asombro especial propio del documental, que por otra parte nunca sucede; y cuánto mejor que no suceda para efectos de lo que la película termina siendo. Sokurov realiza una suerte de técnica de montaje muy cercana a lo que en su momento previo había realizado ya Kluge. Sostiene su relato en la voz en off, en un montaje musical de ida y vuelta entre ella y él, sirviéndose además del wipe de un modo magistral, logrando así abrir no sólo en la forma sino también en el contenido la pregunta sobre lo viejo y lo nuevo, lo clásico y lo moderno. Con esos simples elementos construye un retrato de su época y de su condición de cineasta.

Con esto último, te abrazo amigo mío y te envío mis impresiones esperando que recibas esto como la conclusión de mi leve encuentro con este festival.

Juan.

Estimado Juan Henao,

Para dar por finalizada esta serie de correspondencias daré cuenta brevemente de las películas que pude ver. Esto es lo que, en última instancia, deberíamos haber hecho desde un principio. Pero ya se sabe, el género epistolar despista y es muy fácil irse por la tangente.

El balance es bastante parejo. Tres películas decepcionaron mis expectativas: *Labranza oculta*, de Gabriela Calvache; *Tres soldados alemanes*, de Francois Calliat y *Ejercicios de Desaparición*, de Claudio Pazienza. Tres películas superaron mis expectativas: las *Correspondencias* de Jonas Mekas – J.L. Guerin, de las cuales este ensayo epistolar entre nosotros toma la iniciativa y le rinde homenaje, *Genpin*, de Naomi Kawase, sobre la que ya te hablé, y *Elegía de un Viaje*, del ruso Alexander Sokurov, de la cual pretendo dejarte unas palabras hoy.

Es increíble el poder audiovisual con el que Sokurov se apropia del género lírico de las elegías, que está dado no solamente por su tono característico –la melancolía y el sentido de la pérdida–, sino también por una especificidad técnica y estética, que Sokurov encuentra a través de un uso particular del video, permitiéndose explorar toda su versatilidad, de color, de movimiento, etc. Imágenes en perpetua composición y descomposición que no terminan de constituirse como tales, desvaneciéndose constantemente en el montaje. Un verdadero uso háptico de la imagen con un fin poético.

Elegía de un viaje narra el trayecto de un hombre, del quien apenas conocemos su voz y sus obsesiones, a través de una Europa decadente y desolada, que lo lleva a encontrar refugio en el interior de un cuadro en el interior de un museo, el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam.

La película en sí misma es un viaje –quizá como cualquier película, pero ésta lo exagera. El tiempo del viaje no tiene una medida específica, es más bien líquido antes que mecánico. Avanzamos en el espacio y en el tiempo en un solo movimiento, que es a su vez un movimiento del espíritu. Pero no se trata de cualquier espíritu, se trata de la famosa “alma rusa”, que emprende su viaje por Europa tratando de encontrar su lugar en el mundo mientras se pregunta “¿por qué estoy aquí?”.

Con esta pregunta me despido.

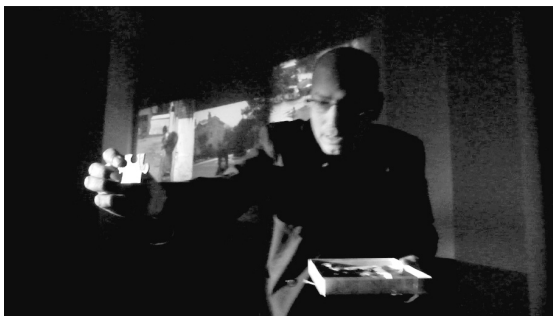
Un saludo cordial y ruso,

J.

CARTA ABIERTA A ANDRÉS DI TELLA SOBRE LA EXPERIENCIA HACHAZOS

Performance cine expandido de y con Claudio Caldini + documental + libro

Por Alejandro Ricagno
winterafternoons@hotmail.com



*Viajamos en la noche
sobre caballos blancos y
hace milenios enceguécimos
mendigamos
y todo lo confundimos con luces*
Patricio Forlani

El peligro del corazón está en su entrega total
Claudio Caldini

Querido Andrés:

No sé cómo comenzar esta carta, parte o continuación de otra que nunca me animé a publicar en tu blog (Fotografiasditella.blogspot.com).

Nuestra comunicación a través de los años se da siempre en espacios como mails y blogs, en el sitio del *comment*, donde lo público y lo privado confluyen en un todo semicomunitario –y a veces interferido por otras voces–, y así se nos mezclan las llamadas, las imágenes del yo pequeño con la de un nosotros más grande, caótico, más cielo, más no se qué...

Nunca se dónde escribir(te), Andrés; dónde, decía, dejarte las impresiones que tu obra ha ido marcando en mí; abriendo caminos en la memoria como un tatuaje de los años. Tus películas –por variadas razones de mi historia personal y la del país (¿del diablo?)–, me son tan cercanas y tan íntimas que nunca sé cómo abordarlas desde lo analítico. Y entonces me salen estos textos que hasta que no los termino no sé a dónde apuntan, a qué centro, alma, memoria o corazón.

Nunca lo sé, yo; el nómada de *blogs* y de revistas y de espacios de radio. Yo; el sin casa; salvo en la escritura o en la comunión de la sala oscura y de bares y tardes y festivales y de papeles y escritos y cuadernos y viejas revistas y de blogs ajenos. Aquí estoy, intentando hacer pública, una vez más, la experiencia *Hachazos*, pero –como lo pediste– en un lugar más ordenado que el sitio

recóndito y casi desechado del *comment*.

Entonces, heme aquí, escribiéndote en una revista de un centro de estudiantes de cine de una universidad privada!!! (cosa que no soy ni fui nunca en mis muchas vidas; ni estudiante de cine, ni centro de nada –siempre periférico– y ¡mucho menos privado!) Pero es un lugar pertinente, creo. Sobre todo por eso que nos obsesiona a vos y a mí: el legado. La memoria. Eso de “pasar la bola”.

“Chico; pasa la bola. Pasa la bola, chico”; decía el gallo Claudio de los dibujitos de nuestra infancia, –visto y revisto en algún televisor Di Tella, blanco y negro, en los años 70. Pero ahora es otro gallo el que nos convoca, otro Claudio, otro formato, otra bola que intento pasar desde tu obra y la de Claudio Caldini a mi alma, y desde allí a los que lean esta carta, y a tu película otra vez, para volver a circular por la obra de Claudio, ese secreto de unos pocos, que ha vuelto a salir al mundo después de años de estar en una valija. Y de allí.... De allí no sé, Andrés.

Nada sabemos, ay, a dónde va dar aquello que dimos, que damos, que intentamos... Pero lo hacemos con esa fe en la duda del hacer, que nos va construyendo en el camino.

¿Tendría que hablar aquí de formatos, de Súper 8, de trabajo manual, de cámaras? ¿O mejor hablar de cómo se contemplan unas formaciones de nubes en el cielo, en una quinta de General Rodríguez, mientras el cine puede ser otra cosa? ¿De qué tendría que hablar aquí, Andrés?

¿Cómo abordar la triple experiencia de *Hachazos*? ¿qué es ahora *Hachazos*, la película, para mí, que me dejó en su primera visión como te dije “*en pelotas del alma*”; para después reenviarme a tus performances junto a Claudio, cuando “el docu” era apenas un *work in progress* integrado a la experiencia casi religiosa del Cine Expandido; a la imagen en vivo de Claudio mismo, el retratado del silencio y de la luz... Y de allí el viaje se completa con el exquisito libro homónimo que acompaña el film y que tan amorosamente armaste junto a la gente de la editorial Caja Negra.

Junto. Con. Ahí está la clave, creo. En esas dos palabras. Algo de conjurado borgiano –como bien decís en el libro– que sentiste al asistir por primera vez a una exhibición de Cine Expandido, viendo orquestar a Claudio el rumor de esos cuatro proyectores simultáneos.

Algo de conjurado y conjurador que está presente, también, en toda tu obra, Andrés. (Lo estaba en los testimonios de *Montoneros una historia*, en la sombra de Piglia tras la sombra de Macedonio, en vos y tu padre en *La televisión y yo*, en todas las sombras y nombres y



cuerpos que se interponen entre tu madre evocada y tu identidad reconstruida en la intimísima *Fotografías*)

Lo que más me emociona —a mí, el nómada— es tu capacidad de encontrar memoria de la tribu donde parecía haber un vacío, un enigma, un corte o un hachazo.

Un “indecible”. Eso que intentas **descubrir**, rodear en elipse en cada uno de tus documentales con otros. Vuelvo a esa conjunción. No *sobre*. Sino *con*.

Ya ves; me repito dando vueltas, como una cinta de celuloide en un sinfín. Algo de eso vibra en mí, todavía. Me escapo de lo quería decirte cuando intento conceptualizarlo. (No sé hacerlo; no sé hablar en aquella lengua de crítico, no puedo hablar aquí de códigos bazinianos, ni de Werner Nekes, ni de cosas por el estilo...

Estoy, por ahora, en el collage... Intento... a ver... Pienso en las pérdidas, por ejemplo. En la fragilidad de una cinta de celuloide; en el pasaje de la denominación de “cine de paso reducido”, a Cine Expandido —como quien dice una respiración; el espíritu que se expande.

Pienso en los años de silencio y de ostracismo —no elegido— de Claudio Caldini. En la belleza; en su precio. En la locura. Pienso en esos planos de *El devenir de las piedras* que Claudio hace repetir como un mantra, y que pueden deshacerse en cada exhibición, tan frágiles como una vida —la de Claudio, la mía, la de cualquiera—. ¿Cómo retratar una pérdida; una pérdida del yo, por ejemplo?

Lo que pasó en la India. (Esa sombra o fantasma tuyo presente desde *Fotografías*; *L'odore de la India* o el dolor en la India). No podés... Lo que le pasó a Claudio en la India es intransferible, y sabiéndolo, sin embargo, lo intentas.

Gran momento ese en que la Gran Revelación, fracasa. Y eso hace eco en lo que me decías el otro día by mail; que yo dejo mis escritos en lugares virtuales; de desecho casi, perdidos y ahí me pierdo yo.

Preguntas: Cuando la obra se pierde ¿se pierde uno? (¿como Claudio en la India? ¿como la historia del cine experimental argentino?, ¿como la *otra escena* de los setenta?).

No puedo dejar de hacer estas analogías —y no puedo dejar de hacer autobiografía tampoco... (Pienso, mientras escribo esto, por ejemplo, en toda mi biblioteca robada, en un amigo ahora ausente, en otro, muerto, pienso en poemas, en las primeras películas experimentales que vi en el Goethe, pienso en mi adolescencia que hace décadas no me abandona, pero que está *tan cerca, tan lejos*, y en lo todo que me formó y cómo, cómo transmitir eso y a

quién. Entonces, cierro lo ojos y recuerdo el rostro de Claudio, y a vos mirándolo, filmándolo. Recuerdo otros rostros a los que interrogué en silencio o en un texto. A los que se abrieron en refeljos diversos o continuaron en su enigma o estallaron.

Como arqueólogo de mí mismo, entonces, rescato de la web algo de aquellos intercambios escritos en la más absoluta inmediatez de mi primera “Experiencia” *Hachazos*; las primerísimas impresiones de aquellos golpes de sombra y luz sobre mi retina en una mañana anterior a esta primavera....

*Se porqué vos haces películas. A cada película tuya me queda más claro. No te lo voy a decir acá. Creo que lo dije en una carta larga que no me animé a publicar en tu blog. Tu cine, querido Andrés, me sigue interpelando de un modo tan íntimo que hasta me asusta. Y además tu cine que siempre es "tu" cine. Y "con". Y ese "con", tan importante, necesario que tantos olvidan, ese camino en compañía de, y en descubrimiento de, o en autodescubrimiento **con otros**, ese recorrido a ramalazos de belleza y verdad y misterio, de esa verdad que se escapa como nube.*

*Así **Hachazos**, que acabo de ver, y me dejó en pelotas del alma literalmente; me dejó en los cielos de Claudio Caldini, en esas reconstrucciones imposibles de sus películas, en los trazos secretos con que nuestra Historia nos atraviesa (marca de fábrica Di Tella) y qué y cómo hacemos con esas esquirlas, en qué las transformamos.*

En tus propios cielos, en su evocaciones a la manera de los Claudio, en sus imágenes, en las tuyas, en esa comunidad y tensión en la diferencia, y el bello intento de asir lo imposible del instante, y conseguirlo por breves momentos, junto el hermoso riesgo de fracasar.

Te (les) diría más. Pero hoy no puedo; me atraviesan cielos rojos, distancias en la luz, perros que miran, bicicletas, muertos queridos, memorias de ustedes que ya son mías.

Diría más, pero ahora no puedo; tal vez lo haga más adelante. ¿Cómo contar la historia de un hombre, la de cualquier hombre, pero sobre todo de uno que se ha construido y perdido y reconstruido más de una vez”, un cinturón de veces, de celdas y de sellos de espuma hechos pedazos”, como diría el poeta Viel Temperley, y vaya si sé de eso, Andrés...

Pero ahora me quedo con ese modo que filmás la sonrisa de Claudio, su pequeña alegría solar en bicicleta, cubierta siempre siempre de esa melancolía de atardecer, que es un amanecer al mismo tiempo.



Les mando un abrazo a ambos, como cielo, como margaritas explotando, como perros silenciosos en la siesta de la luz.

De vuestro amigo

Ale Ricagno.

Gracias por tanta compañía, para todos.

Eso te (les) escribí en tu blog - y en el de Claudio (eldevenirdlaspiedras.blogspot.com) - al salir de la premier de Hachazos. Unos meses antes había asistido a tu performance *trailer de Hachazos + cine expandido*, en sala Lugones del Teatro San Martín. Después vino la película. Y con ella, la congoja. Tu película me acongoja, Andrés. Mucho. No te imaginas cuánto. Tu película me acongoja, la historia de Claudio, la de su amigo Tomás Sinovcic, desaparecido en el '76, las de sus películas que fueron destruidas. Entonces, en ese momento, tu película se abre a otro campo; otra vez los ecos se multiplican: vos tratás de construir un retrato de alguien que a su vez, también intentó hacer un retrato no sobre una presencia elusiva, sino con una ausencia. Una reconstrucción con otro que ya es fantasma. Y sin embargo que presencia en esa breve secuencia.

“¿Qué hubiera filmado hoy Tomás si hubiera estado vivo?” se pregunta Claudio en un momento cuando explica su proyecto, la reconstrucción de la película de Tomás, *Un nuevo día para Tomás Sinovcic* a la que termina considerando un experimento fallido, y de la que vemos apenas un retazo, una astilla del hachazo de la historia.

Este sistema de correspondencias, de (auto)biografía compartida o diferida, que incluye vivos y muertos, si querés, que se convierte en biografía de otros, me apasiona tanto como a vos las sagas familiares... Tal vez, porque de un modo más secreto -y fallido- también sea un poco lo que he intentado. Lo que aún intento en mi escritura.

El continuo reenvío, en este caso se hace más que evidente: si uno ve *Hachazos*, queda con ganas de asistir a alguna función del cine expandido de Caldini -así les pasó a dos amigos que no habían visto ni sabían nada de Claudio, ni del cine experimental argentino de los 70- y dan ganas de vivir “la experiencia del vivo”; de sentir el ruidito de los proyectores, del “formato obsoleto”, de los sonidos y la respiración de Caldini, director, músico, demiurgo de sí mismo y sus fantasmas; dan ganas de ver sus manos manipulando fotos, celuloide; de escuchar ese temblor, esa ceremonia, que quien la vivió no la olvida más.

Pero *Hachazos* -la película-, también te reenvía necesariamente al libro, porque lo que, documentalista y arqueólogo de lo perdido que sos, al fin no podés ni querés descartar es la data más familiar, la extensión de la escena, el dato escamoteado.

Todo lo que escapa en el film a modo de trazo insinuado, invisible, entra en el libro en forma fascinante de microrelatos, crónica, apunte, archivo, reflexión. Autobiografía compartida, otra vez. Lo que no está o está parcialmente en la película como bruma de amanecer, es amanecer clareado en el libro. La poesía de la contemplación es completada con la prosa más (auto)biográfica, no exenta de lirismo, ni de humor, pero más claramente atravesada por la historia personal afectada por la Historia.

Vuelvo del libro a la película. De la película a las escenas que imagino quedaron afuera. Porque, ¿cómo contar la experiencia extrema de un hombre que sabe que las imágenes tratan de hacer visible aquello que no se puede ver, y las palabras, articulable lo que no se puede decir justamente con palabras? ¿Qué hacer? ¿Callar wittgensteinianamente, quemar las naves? ¿Aullar a lo Pasolini al final de *Teorema*? Pero ni lo tuyo ni lo de Claudio, es el grito.

Un susurro de hojas en el viento, una mirada que se escapa en el horizonte bajo la lluvia (momento conmovedor, de una epifanía apenas velada). Es por eso que tu película conmueve y acongoja, porque se mueve en ese borde, en esa fragilidad. Lejos de vos está la voluntad abarcativa que cierre la experiencia, pero a la vez se hace presente esa tensión narrativa que quiere volverse otra cosa: un algo que la abra más allá de sí misma, más allá de vos, incluso de Claudio; de su obra y de la tuya. Algo que envíe a un momento de nuestro cine negado, la historia del cine experimental argentino, ese gran desaparecido de los manuales, de la historia de las cátedras de Historia del cine, y del contexto de los años que nos marcaron -los 70-, pero también de los modos en que se leyeron y hoy se leen esos años, el arte de esos años, sus tensiones. Por eso el libro es la experiencia que complementa lo faltante: los nombres del resto de la tribu del experimentalismo argentino de los 70/80, sus modos de relación, de creación, sus linajes, la experimentación de “filmar como se vive”.

Eso que hizo Claudio, y tal vez Tomás. Y lo que haces vos. Y que, por otros medios, intento yo: escribir como vivo. Escribir nunca solo, filmar nunca solo, sino desde un con quien. La única forma en que entiendo la escritura, el cine, el arte, la vida. Inclusive cuando el con quien sea lejos o recuerdo o apenas ilusión. O fantasma. Inclusive y sobre todo cuando esté presente el gran peligro del corazón y la entrega total.

Un gran abrazo otra vez a los dos, porque en sus obras, cuando me he perdido y *todo lo confundo con luces*, alcanzo a ver una luz que me regresa a un mundo más abierto, más cielo, ya lo dije.

Gracias, otra vez simplemente, de un eterno buscador de fraternos...

El cine bajo la lógica de Internet

Por Matías Poggini
delfos.elpollo@gmail.com



Todos los movimientos y vanguardias cinematográficas conllevan, paralelamente a los fundamentos filosóficos e ideológicos que las sustentan, una transformación en las formas de producir, de filmar y de financiarse. Y estos son los cambios que podemos observar en el panorama del *CineLibre* actual. Me refiero por *CineLibre* a aquellas obras y realizadores que buscan unir la ideología del *OpenSource* y el *copyleft* con la producción cinematográfica. En los fundamentos de la filosofía *OpenSource* se encuentra la naturaleza misma de Internet, que se basa en la liberación del código fuente de los programas de computadora como una responsabilidad ética de los programadores, de modo que la creación de programas se vuelve una tarea colectiva global y fragmentada, que da como origen un programa hecho de todos para todos, sin ningún tipo de restricción a la modificación o distribución. Bajo la misma óptica funciona Wikipedia, y así podría seguir enumerando ejemplos como el proyecto *LibreOffice*, etc. De este método de producción colectiva que propone la interconectividad de Internet surge la necesidad de un replanteo de los derechos de autor y su significado dentro de una comunidad global que produce, reproduce, replica y remixa cualquier tipo de contenido cultural. En palabras de los activistas *copyleft* (que podría traducirse como "izquierdos de autor"): "La cultura no es una propiedad", es decir, es libre de ser utilizada por cualquiera.

Habiendo definido qué es el *OpenSource* y el *copyleft*, queda preguntarse: ¿cómo puede adaptarse un modelo de producción fragmentario y gratuito al modelo cinematográfico de roles fijos y grandes presupuestos? Bueno, existen desde los intentos más "moderados" de adaptación de modelos económicos hasta ejemplos experimentales extremos, realmente interesantes. Dentro de un panorama tan heterogéneo e incipiente como es el *CineLibre*, me aventuro a dividirlo en dos categorías bastante desparejas, pero evidentes: la creación individual y la creación grupal. La creación individual es, tal vez, la que podemos sentir más cercana. Se trata de subir un video a *YouTube*, filmar un corto con una cámara casera y subirlo a *Vimeo*; es, finalmente, un modo de formar parte del enjambre audiovisual. Sin embargo, hay otros ejemplos de creadores individuales, que abrazan en parte este nuevo modelo productivo. Nina Paley es una activista *copyleft*, directora y animadora de *Sita sings the blues*, una película liberada bajo licencia *copyleft*. Es decir, una película que puede ser bajada gratis de Internet sin infringir con eso ningún tipo de derecho de autor. En la página incluso se ofrecen todos los elementos, escenas y archivos originales usados para hacer la película, a libre disposición del usuario para ser reproducidas, replicadas y modificadas en cualquier forma. En ese sentido, es como el código abierto: un autor libera su programa y cualquiera es libre de modificarlo y aprender de él.

El campo de la creación colectiva es mucho más amplio. El llamado *crowdfunding* consiste en la financiación de algo, ya no por los métodos tradicionales de conseguir un puñado de productores con mucho dinero, sino miles de productores/usuarios que aportan una cantidad mínima cada uno. A cambio, cada productor aparece en los créditos de la película, además de recibir "regalos", dependiendo de la contribución que se haya hecho. Los colectivos de

creadores también son comunes, en especial dentro de los mismos activistas de los partidos piratas y el *copyleft*.

El problema con la liberación de una película con una licencia que no sea *copyright* es su distribución, ya que cualquier pedido de exclusividad por parte de un festival o un canal de televisión queda anulado: la película ya es libre, no puede ser retenida ni apropiada. Ante este problema, algunos realizadores ofrecen una solución extraña. La película en sí tiene licencia *copyright*, pero las tomas en bruto, sin corte, que la conforman, tienen licencia *copyleft*, por lo que cualquiera en la red puede descargarlo y hacer su propio corte de la película. Esos nuevos cortes se suben a Internet, se realiza una selección y se organizan festivales de *remix*, en los que se proyecta un seleccionado de los mejores cortes. A partir de ahí abandonamos completamente la idea de cine que conocemos y entramos en el *crowdsourcing*, en la filmación de forma colectiva, remota y fragmentada de una obra de mayor magnitud. Los ejemplos son muy extraños y limitados: el *Re-Potemkin* y el *Re-El Hombre de la cámara*. Se trata de *remakes* toma por toma de las películas, con la curiosidad de que fueron realizadas por una multitud de personas en un corto período de tiempo, sin ningún tipo de presupuesto. El proyecto de *Re-Potemkin* (<http://re-potemkin.httpdot.net/>) se realizó con 150 alumnos de una Facultad de arte y diseño en Turquía divididos en 15 grupos, entre diciembre de 2006 y enero de 2007. El objetivo del proyecto era, justamente, aprovechar las posibilidades de cambio y revolución (de ahí la elección de rehacer *El Acorazado Potemkin*) en el uso de las tecnologías digitales y la relación de la obra final y la original bajo licencias de "Dominio Público". El resultado es más interesante en las potencialidades que surgen a partir de infinitas combinaciones de lenguajes que visto como totalidad; aunque esto no quita el espíritu lúdico de los proyectos. Es verdaderamente una expresión pura del *OpenSource* en el cine, aunque los resultados de tal experimento no sean particularmente bellos.

Concluyo el artículo (que fue más bien un vuelo de pájaro sobre las infinitas posibilidades que puede permitir Internet y su alteración de los métodos de producción) preguntándome ¿cómo sería un cortometraje *crowdsourced* de la Universidad del Cine? ¿Cómo planearlo, qué resultados arrojaría y que otras variantes se nos pueden ocurrir? Todos los días bajamos y miramos cine de forma gratuita; cine al que de otra manera no podríamos acceder ¿Estamos dispuestos a liberar nuestro cine? Quienes estén interesados en organizar un proyecto así, siéntanse libres de contactarme.





Examinadores examinados

Notas sobre Río Negro Proyecta

Por Paulo Péccora
papecora@yahoo.com



Un hecho inédito sucedió en el tercer Festival de Cine y Video Río Negro Proyecta. Algo que nadie recordaba que hubiera ocurrido nunca en ningún otro festival de la Argentina. Un hecho novedoso y saludable que podría sentar precedentes en el país para el futuro de las relaciones entre cineastas, críticos, jurados y espectadores. El *plot point* inesperado de un guión que parecía inalterable.

Por primera vez, el jurado de una competencia oficial de largometrajes deliberó públicamente para llegar a sus conclusiones, analizó cada una de las diez películas en concurso por separado, valoró sus virtudes y defectos, y realizó sus argumentaciones frente a un auditorio compuesto por periodistas, críticos, estudiantes, curiosos y los propios directores que tenían sus obras en concurso.

Aunque quizás la idea no sea del todo original, fue la primera vez que se puso en práctica y podría sentar las bases para una transformación profunda y alentadora en la forma con la que los jurados se vinculen de acá en más con las películas, las analicen y las descarten o elijan como sus favoritas.

Y no sólo en un festival nacional como el que se realizó en Bariloche, sino también en las futuras deliberaciones de jurados de otros festivales y concursos, e incluso —tal como lo desean muchos directores— en los mismísimos comités de selección del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Los organizadores del festival abrazaron la iniciativa con entusiasmo, como “un experimento” válido para transparentar las decisiones que generalmente los jurados toman en secreto; pero también como la posibilidad de crear —con el debate abierto y público entre ellos— un espacio de docencia y aprendizaje para los espectadores.

Porque en esta experiencia prometedora no sólo estuvieron en tela de juicio las películas en competencia, sus formas y contenidos, sino también —y esto es nuevo— la calidad de los propios jurados, sus conocimientos, sus argumentaciones, su poder de oratoria, sus actitudes frente a la audiencia, las palabras elegidas y hasta sus propios egos.

El puntapié inicial surgió de parte de Eduardo Antín al término de una mesa redonda del festival sobre el estado de la crítica. Más conocido como Quintín, el ex director del BAFICI y la revista *El Amante* integró el jurado de largometrajes junto a su colega Juan Manuel Domínguez y al cineasta José Celestino Campusano, dueño de un estilo realista, crudo y directo que se aprecia en filmes como *Vil romance* y *Vikingo*.

El proyecto fue tomando forma en la cabeza de los organizadores y se concretó finalmente un día antes de la entrega de premios, en una deliberación pública muy concurrida que tuvo lugar en la Biblioteca Sarmiento de Bariloche, una de las sedes del festival rionegrino.

Sin embargo, el entusiasmo por la novedad fue compartido por muchos, pero no por todos. Algunos cineastas se mostraron sorprendidos por no haber sido consultados en la decisión de modificar ciertas reglas del juego sobre la marcha y, especialmente, por el temor legítimo a que sus obras fueran diseccionadas nada más y nada menos frente a la mirada de sus posibles futuros espectadores.



Esos argumentos son lógicos y atendibles, porque surgen de una preocupación honesta de los directores, pero especialmente porque marcan ciertos detalles a tener en cuenta a la hora de perfeccionar este interesante ejercicio de deliberación pública, para poder repetirlo en muchas otras ocasiones.

Quizás estaría bien, por ejemplo, que cada director tuviera un momento para completar, corregir o contrastar los comentarios del jurado sobre su obra. Podría aportar información sobre sus motivaciones personales, sobre la elección del tema y los personajes, sobre su método para escribir sus guiones, sobre su concepto de puesta en escena, lenguaje y estructura, sobre el modo de elegir y dirigir a sus actores, sobre su mirada fotográfica, sobre qué cosas le pide a su montajista y, en definitiva, sobre la relación íntima que lo une con el cine. Quizás esos datos puedan ayudar a los jurados a apreciar sus películas, a pensarlas de otro modo y, en todo caso, si fuera necesario, a cambiar de opinión o, por el contrario, a confirmar las decisiones que ya tenían tomadas. Sea como fuera, sin dudas será un ejercicio reflexivo y enriquecedor, tanto para el cineasta que deba pensar y hablar sobre su propia obra, como para los jurados y los espectadores que lo estén escuchando.

LA DELIBERACIÓN

En Bariloche, el grado de compromiso y exposición de los jurados fue enorme. De golpe, de examinadores pasaron a ser examinados. Por primera vez sus reflexiones y opiniones acerca de los filmes en concurso –algunas más acertadas que otras– fueron escuchadas y sopesadas en silencio por los presentes en la reunión, incluso por directores, productores y hasta técnicos de algunas de las obras en cuestión.

El mecanismo era simple: cada uno de los jurados exponía sus argumentos a favor y en contra de cada película, y si se producía un consenso entre ellos, la obra pasaba a una segunda etapa como finalista o, simplemente, era descartada. Así, una a una hasta que al final sólo quedaron dos películas entre las que –esta vez en una charla privada posterior a la reunión pública– sería elegida la ganadora.

Las películas en competencia fueron *Las Acacias*, ópera prima de Pablo Giorgelli que ganó el premio Cámara de Oro en el último festival de Cannes; *Hachazos*, documental de Andrés Di Tella sobre el cineasta experimental Claudio Caldini; *Noche sin fortuna*, retrato del escritor colombiano Andrés Caicedo, de Álvaro Cifuentes y Francisco Forbes; *Cracks de Nácar*, donde Daniel Casabé y Edgardo Dieleke describen la relación de amistad entre dos fanáticos del fútbol con botones; *La peli de Batato*, de Peter Pank y Goyo Anchou, un enorme testimonio sobre el genial “clown/travesti/literario” Batato Barea; *De caravana*, del cordobés Rosendo Ruíz; *El estudiante*, ópera prima de Santiago Mitre sobre el mundo de intrigas que rodea a la política universitaria; *La vida nueva*, melodrama policial de Santiago Palavecino; *Ausente*, thriller existencial de Marco Berger; y *Yatato*, donde Hermes Paralluelo registra la vida de niños “carreros” que juntan basura en Córdoba.

“Creo que las obras de arte no deberían competir entre sí, pero estamos en un festival y la competencia existe”, afirmó Campusano en un momento del debate, expresando sus propias dudas acerca del valor de los concursos entre películas y dejando en claro que, al fin y al cabo, este tipo de deliberaciones no son otra cosa que un encuentro entre subjetividades. Porque, en definitiva, ¿existen parámetros para juzgar a una obra de arte? ¿Quién dictamina qué filme es mejor que otro, o cuál está más o menos logrado, cuando –como en este caso– todos son expresiones auténticas de sus autores?

Preguntas muy difíciles de responder, incluso para Quintín, Domínguez y Campusano, que finalmente decidieron entregar el premio Cultura del festival, que consta de 30.000 pesos, a *La peli de Batato*, por ser “una película excesiva sobre un personaje que no lo fue menos y que provocó en su alrededor una impresión que aún no ha sido descifrada del todo. La película logra mostrar que la marginalidad no es sólo un gesto sino una relación de tensión con el poder. Batato Barea era un personaje luminoso e imposible de encasillar en un sexo, en una ocupación o en una disciplina artística y ese inconformismo se traduce en una película tan libre y caótica como su protagonista”.

Además, entregaron una mención especial a *De Caravana* “por ser una película de inusual fuerza y originalidad, que pone en escena un mundo hasta ahora no reconocido por el cine argentino. La película recibe la energía de su entorno y la cataliza en una narración desbordante que le permite pasar sin lastimarse del documental al *thriller*, de la competencia romántica al sainete y recorrer todas las clases sociales, todos los cruces lingüísticos, psicológicos y cinematográficos de la cultura cordobesa”.

Más allá del resultado de la deliberación, si hubo algo en torno a lo que nadie tuvo dudas fue la calidad y diversidad de la programación diseñada por Roger Alan Koza y Pablo Mazzola. Y no únicamente en la sección de largometrajes, sino también en la competencia nacional de cortos, en la competencia de Películas en Construcción (PEC), en las clínicas de producción de películas regionales, en los seminarios, talleres y charlas, porque en todos los casos ofrecieron una excelente oportunidad para acceder y aprender de las nuevas expresiones del cine independiente argentino.



Jorge Aaton y el Manifiesto Cristal

Por Martín Loewenthal
mloewe@gmail.com

Información oficial: Ángela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian

“...Lo extraño de las cartas es que las escribe una persona desconocida, inexistente. No hay fecha exacta, ni de las cartas ni del encuentro. Se cree que datan de 1908, por los meses de noviembre o diciembre. Al ser hallada la carta, junto a ella, había un manifiesto de sumo poder, de una actualidad y vigencia sorprendente (a pesar de sus más de cien años). Un documento que quiebra los paradigmas fundantes de la época. Lo que encontramos son, evidentemente, restos de una obra más extensa que esperamos hallar. Sobre él, sobre Jorge Aaton, no hay documentos, registros o actas de nacimiento, ni siquiera rastros de una familia. Simplemente Aparece. Este misterio mantiene vínculo directo con dos realizadores de increíble peso en la década, generando escritos trasgresores e insolentes. Surge una pregunta sobre quién es, y no encontramos, hasta ahora, una respuesta. Hay algunos datos que aparentan llevar a un destino pero terminan creando más encrucijadas...” (Traducción del italiano por Paolo Cherchi Usai)

“Queridos amigos:

Siento que el tiempo apremia. Queda el vestigio de una respiración voraz que demanda un accionar certero y absoluto. Es de nuestra mayor importancia acudir cuanto antes a las fauces de la libélula celulosa para reencontrar (fue hace tiempo topado, olvidado y luego la hora) el misterio por el cual comenzamos. La matriz no pertenece a lo fáctico, desde un inicio se supo. Se dijo claramente que no era terreno de lo científico, que aquí no había lugar para la bata blanca. Sin embargo veo como las pantallas se tiñen de verdades, de estamentos todopoderosos que imitan el explicar al mundo, sino al universo (que también lo he visto). Dijimos que lo puro yacía en el regocijo recnitiano, en la massmedula del ojo orgánico, sabio y ancestro. Dijimos de mantener el arte intacto y ceremonial. Dijimos de custodiar los rituales. Dijimos demasiado.

¿Por qué razón se va en contra de la imagen? Tanto nos costó conseguirla, poder reproducirla. Desde antaño comenzamos los primeros trazos sobre piedras cavernosas, con sangre, flores machacadas y otras peripecias cuasi simias. La gloria llegó cuando se golpeó un tronco y hubo sonido. ¡Ah! Haber visto ese instante. El deleite en los ojos, el suspiro que atravesó todo el cuerpo de ese animal (cualquier animal) y finalizó en un espasmo repentino en todo el esqueleto. ¡La cámara oscura! Desde su teoría hasta su práctica (¡cuantos siglos han de pasar!), al momento en que el hombre comprendió que podía emitir la realidad a través de una máquina, hermosas tuercastornillosmanivela que nos permiten a nosotros, los mortales, los efímeros, capturar la inmensidad, lo eterno, la vida. ¡Cómo no perder la cabeza con este encuentro! El encuentro con lo sagrado, con el mito, con la suma de nuestros sentidos acotados. Que engeguecedor cuando llego la fotografía, que goce era ver el taumatropo. Que épocas amigos, me llena de regocijo, me hace sentir más profundo el desaliento que me absorbe al observar en qué se ha transformado hoy. Películas que muestran a dos señoras viajando por París, siendo halagadas y homenajeadas por jóvenes de galera, chicos en su cuna jugando, ingenuidades mortíferas para un alma aventurera.

Por lo tanto me veo obligado a convocarlos a ustedes, mis allegados, para hacer un mitin respecto del devenir. Hablar sobre ello ya implica un absurdo, pero creo pertinente que nos ahoguemos en nuestra absurdidad para así dejar que nuestro espíritu absolutice la cofradía que hemos de crear. Debe haber espíritus libres que se desliguen de la verdad y vayan por lo humano, por el segundo, la milésima que ataca los sentidos, lo indescriptible, lo incomprensible, lo desbordante; todo aquello que haga de la vida un espacio único de infinitas variantes y ambigüedades, tan rica en significados que desmadre mentes. Creo que lograremos nada, y eso es lo que más me entusiasma, lo que más exalta. Dejar de lado la búsqueda de la permanencia, el trascender más allá de la vida, la huella. El miedo. Nada más lejano que eso, no hay porque querer girar en círculos para morderse la cola. Sería mejor generar desde la raíz y que las inquietudes mismas sean el motor quimérico.

Con cariño,
Jorge Aaton

PD: Se necesita nuestra sangre amigos, es urgente el mitin. Nos encontraremos en el Wintergarten music hall de Berlín, el día veintisiete del corriente.”

Queridos amigos,
Siento que el tiempo apremia. Queda el vestigio de una respiración voraz que demanda un accionar certero y absoluto. Es de nuestra mayor importancia acudir cuanto antes a las fauces de la libélula celulosa para reencontrar (fue hace tiempo topado, olvidado y luego la hora) el misterio por el cual comenzamos. La matriz no pertenece a lo fáctico, desde un inicio se supo. Se dijo claramente que no era terreno de lo científico, que aquí no había lugar para la bata blanca. Sin embargo veo como las pantallas se tiñen de verdades, de estamentos todopoderosos que imitan el explicar al mundo, sino al universo (que también lo he visto). Dijimos que lo puro yacía en el regocijo recnitiano, en la massmedula del ojo orgánico, sabio y ancestro. Dijimos de mantener el arte intacto y ceremonial. Dijimos de custodiar los rituales. Dijimos demasiado.

¿Por qué razón se va en contra de la imagen? Tanto nos costó conseguirla, poder reproducirla. Desde antaño comenzamos los primeros trazos sobre piedras cavernosas, con sangre, flores machacadas y otras peripecias cuasi simias. La gloria llegó cuando se golpeó un tronco y hubo sonido. ¡Ah! Haber visto ese instante. El deleite en los ojos, el suspiro que atravesó todo el cuerpo de ese animal (cualquier animal) y finalizó en un espasmo repentino en todo el esqueleto.

¿Por qué razón se va en contra de la imagen? Tanto nos costó conseguirla, poder reproducirla. Desde antaño comenzamos los primeros trazos sobre piedras cavernosas, con sangre, flores machacadas y otras peripecias cuasi simias. La gloria llegó cuando se golpeó un tronco y hubo sonido. ¡Ah! Haber visto ese instante. El deleite en los ojos, el suspiro que atravesó todo el cuerpo de ese animal (cualquier animal) y finalizó en un espasmo repentino en todo el esqueleto.

¿Por qué razón se va en contra de la imagen? Tanto nos costó conseguirla, poder reproducirla. Desde antaño comenzamos los primeros trazos sobre piedras cavernosas, con sangre, flores machacadas y otras peripecias cuasi simias. La gloria llegó cuando se golpeó un tronco y hubo sonido. ¡Ah! Haber visto ese instante. El deleite en los ojos, el suspiro que atravesó todo el cuerpo de ese animal (cualquier animal) y finalizó en un espasmo repentino en todo el esqueleto.



MANIFIESTO CRISTAL

Lo absoluto está en lo ambiguo.

¡Basta ya! ¡Basta ya! Esto tiene que parar. No vamos a tolerar la falta de respeto hacia lo universal. No vamos a dejar de lado lo sagrado para bastardear nuestro oficio. No vamos a permitir que esto continúe. Como artesanos es nuestro deber pararnos ante la estampida de lo ocular, del gabinete y del microscopio. Esos elementos sirven para una oficina, no para el arte.....

Es labor del creador traer el origen hacia nuestro momento, hacia el ahora. Del agua surge la vida y del agua hemos de nutrirnos. Hay que dejar de lado el fuego actual, la vorágine por capturar todo cuanto sea posible. ¡Basta ya! Lo infinito permanecerá siempre infinito, nadie podrá atisbar siquiera un vértice de su totalidad, y eso nos ennoblece.

No nacimos para igualar
No tenemos ojos para recordar

La belleza está donde se posa el ojo, donde surge un vuelo. Aquellos lugares recorridos que suelen ser todos como ninguno.

No hay necesidad de mostrarlo todo, de explicarlo todo; de dar cierres, conclusiones u otorgar sellos. Es preferible el espejo, la media cara que con sólo mostrar la tensión en su ceja acontezca la escena.

La sutileza no es vacío, es expresión.

El silencio es todopoderoso, deja divagar el pensamiento hacia los recónditos agujeros de preguntas, de inquietudes y de lo desconocido. Allí donde nos sentimos vulnerables, donde no tenemos herramientas lógicas para defendernos. Allí es donde vamos, Ser fílmico, allí donde se ve poca luz y es necesaria la tuya para adentrarnos.

Jorge Aaton

Segundo de Chomon

Luca Comerio



Intempestivos

Nueva colección en coedición de
Editorial Quadratta y Ediciones de la Biblioteca Nacional

León
Rozitchner
**Acerca
de la derrota
y de los vencidos**

“Llamamos a esta colección de ensayos de intervención vital y política «Intempestivos». Puede ser intempestivo un gesto anónimo o intempestiva una revuelta popular. Pero un escritor sólo podrá ser llamado con este nombre si se permite desoír su presente para oír entre las filigranas de un tiempo amplio. Gesto que atrae el vértigo porque dispone al que lo encarna en el intervalo de un salto, por encima de los modales de la época y entre las fuerzas de la vida como potencia mayor.”

Adrián Cangi y Ariel Pennisi
(dirección de la colección)



Las Aventuras de Saussure

¡EL LINGÜISTA MÁS LOCO DEL MUNDO!!

En:
¡La Fiesta Inolvidable!

Por Matías Poggini
delfos.elpollo@gmail.com





La Biennale di Venezia

Ente autonomo

S. Marco, Ca' Giustinian
30100 Venezia
Telefono 700.311
Telex: 410685 BLE-VE-I
Cod. fisc.: 00330320276

Oficina de prensa y publicidad

MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE Venecia, 28 agosto / 8 septiembre

TALLER VENECIANO

Violentar la realidad
Michelangelo Antonioni habla sobre el color

Creo que la electrónica será el futuro del cine. ¿Por qué? Porque permite tener un control superior, completo, del color y porque permite usar el color en función narrativa, en función poética, sustancialmente. Creo realmente que con la electrónica la poesía va al mismo paso que la técnica, mano a mano. Se pueden lograr efectos que con la técnica de filmación normal en película son imposibles, impensables. Hasta ahora el color en el cine ha sido usado de forma naturalista, es decir, para reproducir la realidad así como es; por el contrario la realidad debe ser violentada, como la violenta el blanco y negro, incluso si no nos damos cuenta. Yo me acuerdo que cuando filmaba en blanco y negro e iba a las proyecciones a ver los dailies siempre encontraba sorpresas increíbles, porque las relaciones entre tonos claros y oscuros eran siempre imprevisibles. En cambio esto nunca sucede con el color; en general la película reproduce de forma bastante fiel lo que se encuentra delante de la cámara. La realidad debe ser violentada, utilizada en función de las exigencias de la narración.

(declaración extraída de la entrevista de Filippo de Luigi y Vittorio Giacci "Alle prese con: Cinema e televisione", producida por la Segunda red de televisión y proyectada durante la Muestra en la sección "Contraplano italiano")