



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Arq. Gustavo Azpiazu

Vicepresidente

Lic. Raúl Perdomo

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Decano

Lic. Daniel Belinche

Vicedecano

Prof. Ricardo Cohen

Secretaria Académica

Lic. María Elena Larrègle

Secretario de Gestión Institucional

DCV Jorge Lucotti

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Extensión y Vinculación con el Medio Productivo

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Lic. Santiago Romé

ARKADIN

ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUA-
LES

Director

Eduardo A. Russo

Comité Asesor Editorial

Carlos Vallina
Fabio Benavídez
Marcelino López

Dirección de publicaciones

Directora

Prof. Mariel Ciafardo

Consejo Directivo

Lic. Daniel Belinche
Lic. Ricardo Cohen
Prof. María Elena Larrègle
Lic. Silvia García
DCV Juan Pablo Fernández
DCV Jorge Lucotti
Lic. Santiago Romé
Prof. Silvia Furnó

Correctora

Prof. Nora Minuchin

Colaboradora

Ana Balut

Diseño y diagramación

Área de Producción y Diseño de la Facultad de Bellas
Artes - D.C.V. Desuk; Ignacio; D.C.V. Di Rago Verónica;
D.C.V. Morro Sebastián.

Primera edición: Marzo de 2005

Cantidad de ejemplares: 500

ARKADIN es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la
Universidad Nacional de La Plata

Diag. 78 Nº 680, La Plata, Argentina.

publicaciones@fba.unlp.edu.ar
dca@fba.unlp.edu.ar

ISSN 1669-1563

Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Arkadin no comparte necesariamente las opiniones vertidas por los colaboradores en sus artículos



1

COLABORADORES

José Carlos **Avellar**

Carlos **Abraham**

Camila **Bejarano**

Fabio **Benavidez**

Maximiliano **Corti**

Malena **Di Bastiano**

José Luis **Guerín**

Mauricio **Jiménez**

Jorge **La Ferla**

José Carlos **Mariátegui**

Romina **Massari**

Rocío **Mezza**

Cristian **Pauls**

Eduardo A. **Russo**

Andrea **Santoro**

Miriam **Socolovsky**



*Este Nro. 1 de ARKADIN está dedicado a la memoria de
Ricardo A. Moretti.*

Editorial > 3

Ficciones & Realidades > 5

TieXi Qu: Imágenes de una desaparición | Eduardo A. RUSSO > 5

Work in Progress | José Luis GUERÍN > 13

Visible en lo no visto (Sobre el cine de Richard Dindo) | Cristian PAULS > 19

El efecto Sokurov o la pregnancy de lo inmóvil | Fabio BENAVIDEZ > 21

*Areas y el documental
como una imagen de la 'imagen' del mundo* | Malena Di BASTIANO > 28

Single (un ejercicio incompleto) | Romina MASSARI > 34

*La visibilidad del monarca. De la construcción de lo explícito
a la enunciación pornográfica* | Camila Bejarano PETERSEN > 39

*Orson Welles y la Segunda Guerra Mundial:
un episodio latinoamericano* | Carlos ABRAHAM y Rocío MEZZA > 46

It's all fake: Orson Welles y la imagen apócrifa | Maximiliano CORTI > 52

Discusiones & Aperturas > 56

Cine (y) digital.

Aproximaciones, convergencias y tensiones | Jorge La FERLA > 56

ImagiNación | José Carlos AVELLAR > 61

Media Art latinoamericano:

creación local / articulación global | José Carlos MARIÁTEGUI > 67

Reseñas Bibliográficas > 70

Laurent Tirard, Lecciones de cine (entrevistas) | Miriam SOCOLOVSKY > 70

Celestino Deleyto, Angeles y demonios | Mauricio JIMÉNEZ > 71

Presentación de ARKADIN

ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

1. Ficciones & Realidades

¿Por qué ARKADIN?

La aparición de una publicación académica sobre cine y artes audiovisuales en nuestro medio abre un espacio singular, aún muy poco frecuentado y de urgente necesidad de despliegue. Su presentación permite, además de celebrar la oportunidad, exponer su sentido y principales objetivos en el marco de la institución a la que pertenece. Vale entonces, en esta instancia inicial, preguntarnos: ¿por qué ARKADIN?

Nada disimulado, el nombre de nuestra publicación rinde homenaje al film emblemático de Orson Welles, *Mr. Arkadin/Confidential Report* (1955). Esta apelación a un nombre propio se inserta en una tradición consagrada por numerosas publicaciones periódicas universitarias que recuperan de la memoria del cine la intención de mantener viva su singularidad como forma artística, proponiendo una reflexión desde el presente. En nuestro caso, la elección obedece, además, a otras razones particulares.

Llamar a esta publicación ARKADIN —*estudios sobre cine y artes audiovisuales*—, si bien resalta por su misma denominación al cine —el arte audiovisual históricamente más desarrollado, sobre el que es dable esperar en el presente la mayor concentración de trabajos respecto de su contenido, y que responde a la línea tradicional de una carrera universitaria cuya historia estuvo larga e íntimamente dedicada a lo cinematográfico— también abre su interés a diversos tipos de producciones estéticas relacionadas con el campo de lo audiovisual y la imagen en general, desde una perspectiva transmediática. Nuestro nombre adquiere, desde esta múltiple perspectiva, otras resonancias: *Mr. Arkadin* fue, desde los mismos inicios en su recorrido por el imaginario del siglo XX, una entidad de múltiple y misteriosa existencia mediática. No está de más recordar su extraño itinerario.

Al parecer, hay por lo menos siete Arkadins esparcidos

por el mundo bajo diversas formas. El primero había tenido existencia radial: era la enigmática figura central de *Greek Meets Greek* (1951), una aventura radial de media hora protagonizada por el ultramaligno Harry Lime —el protagonista de *El tercer hombre*, escrita por Orson Welles y origen de la trama argumental del posterior *Confidential Report*. Luego, *Mr. Arkadin* vivió en el ámbito de un guión llamado *Masquerade*, de 1953, muy diferente a lo que sería la versión del film que, aunque rodado en 1955, fue conocido en los Estados Unidos recién en 1961, cuando fuera redescubierto por Peter Bogdanovich y estrenado un año más tarde.

Un programa de radio, un guión y un film de existencia tan irreductible como su personaje principal. Pero también existió una novela titulada *Mr. Arkadin*, firmada por Welles aunque escrita por la pluma fantasma de Maurice Bessy, y que en realidad es una novelización del film, escrita en tiempos de su comercialización en Francia. En cuanto a las distintas versiones cinematográficas de *Mr. Arkadin*, el panorama no es menos complejo. La versión francesa fue más o menos sincrónica a la de su estreno en España, donde existió en una versión bastante diferente de la que luego se conoció internacionalmente en inglés. A su vez, éstas fueron distintas a la del estreno en Gran Bretaña, que se realizó con el título de *Confidential Report* en agosto de 1955.

Todo lo anterior habla sin dudas de una territorialidad e identidad en cuestión, y en cuanto a las salas de cine. Pero la revolución del video traería nuevas aristas para el *affaire* Arkadin. Para complicar aún más las cosas, la edición internacional en video de *Mr. Arkadin* es, según estableció el experto wellesiano Jonathan Rosenbaum en una casi detectivesca búsqueda a lo largo de su itinerario, una versión truncada de la británica, especialmente reeditada en la introducción.

De modo que Arkadin es hasta hoy un rompecabezas cuyo estudio anoticia sobre el lugar del arte cinematográfico y del mundo en el que hace irrupción, a través de lo que no es exagerado considerar como un caso ejemplar: su nombre es más bien la cifra de un interrogante.

Arkadin, personaje inabarcable, convoca tanto a la atención fascinada como al escrutinio riguroso, seduciendo por la inminencia de un conocimiento tan esquivo como fundamental para entender qué es lo que se pone en juego cuando de cine se trata. El itinerario de *Mr. Arkadin*, dentro y fuera de las pantallas, ha sido sintomático y redobla la incógnita de su protagonista. Nuestra intención es que esta publicación, ARKADIN, sea entonces —más que un nombre— el emblema de una presencia compleja: mezcla de tradición, modernidad e hipermodernidad; de especificidades, contaminaciones y despliegues, de poderes y resistencias, presencias y ausencias que amplían el territorio de lo audiovisual, sobre las cuales intentaremos un esfuerzo sistemático de reflexión.

El eje temático de nuestro número 1: *Ficciones & Realidades*, es el de las hibridaciones entre los modos de la ficción y los distintos aspectos de la noción de realidad tal como son construidos por las artes audiovisuales, atendiendo a su evolución y revoluciones históricas, desde una perspectiva contemporánea. Como la conjunción lo indica, no se trata de definir las fronteras entre estos territorios, considerados como mutuamente excluyentes, sino de examinar algunas formas de la *relación* entre ambos, atendiendo a las contaminaciones y promiscuidades que lo audiovisual siempre ha abordado en lo que respecta a su vida en conjunto. Los trabajos aquí reunidos, producidos por artistas, investigadores y críticos, residentes en la Argentina o en otros países de América Latina o Europa, tienen en común la interrogación de estas relaciones y los problemas que en ellas se plantean. Hay en ellos el abordaje de textos audiovisuales de distintos realizadores, la consideración de algunas cuestiones teóricas y hasta la relectura de algunos temas wellsonianos —como oportuno homenaje, en el mismo punto de partida, al nombre de nuestra publicación— desde ángulos no demasiado frecuentados.

ARKADIN se propone como una revista académica, aunque decididamente opuesta a cualquier academicismo. Por otra parte, como espacio de debate sobre lo audiovisual no se constituye como expresión de una tendencia o enfoque predominante, sino que, conciente de la necesidad de multiplicar y hacer resonar voces —en consenso o divergencia— que enriquezcan los interrogantes sobre el cine y las artes audiovisuales, opta no sólo por un acercamiento transdisciplinario, sino que admite hasta una sana cuota de indisciplina, para hacer honor a prácticas de creación cuya productividad se han fundamentado en un cuestionamiento sistemático de saberes adquiridos, o de esos discursos reproductivos de los que la Universidad debe desprenderse para avanzar en su misión

fundamental, la de la generación de conocimientos sobre los temas fundamentales de nuestra época. No se tratará de aplicar conocimientos ya cristalizados *sobre* lo audiovisual, sino más bien de examinar los saberes que las artes audiovisuales producen, articulándolos con otras formas de pensamiento, en este caso aquellas pasibles de cobrar forma por escrito.

Además de nuestra sección principal, de carácter monográfico, es interés de nuestra publicación orientarse a una proyección regional en la disseminación de sus intereses intelectuales e instalar una mirada global en cuanto a las necesidades de comprensión e intervención en el territorio de las artes audiovisuales. ARKADIN ofrece entonces sus páginas —además de dedicarse al tratamiento múltiple e intensivo de una cuestión— a algunas discusiones cruciales en nuestro campo. Es nuestro deseo que en números sucesivos los debates se amplíen, para corresponder con —y en lo posible responder a— la urgente necesidad de ideas que hoy se evidencia en el ámbito de las artes audiovisuales. Es en esta zona abierta a la interrogación continua donde buscaremos, mediante la investigación y la escritura, los modos de dar forma y marcha al pensamiento de lo audiovisual en el ámbito universitario.

La Dirección



Tie Xi Qu: Imágenes de una desaparición

Escribe EDUARDO A. RUSSO

«He estado por primera vez delante de esas nueve horas de proyección (que se miran sin la menor impaciencia, que por el contrario, se degustan como si se asistiera en directo a la invención del cine por un nuevo Griffith) el sentimiento demoledor de que este film abre de manera radical una nueva era del cine... Este cineasta retoma humildemente al cine desde cero, antes de la distinción ficción/documental, de modo solitario durante largos meses, moviéndose como un pez en el agua con su pequeña cámara, en esa región devastada de una China, la suya, de la que no teníamos ni idea, ni imágenes. En ella está a la vez el visionario hugoliano, el novelista (a la manera de la gran novela rusa), el gran reportero y el guionista improvisador.»

Alain Bergala

Del cine como viaje fantasma

La cita que abre nuestro artículo provee una clave sobre la condición fundamental de *Tie Xi Qu: Al oeste de las vías* (2002), el primer largometraje del realizador chino Wang Bing: el hecho de pertenecer a una estirpe de películas contemporáneas tan minoritaria como significativa, que parece instalarse en esa zona preliminar a la tradicional separación entre ficción y documental. Clasificación que no por inconsistente en términos teóricos dejó de asentarse en cierto sentido común de los espectadores, acostumbrados desde tempranas estabilizaciones de la institución cinematográfica a diferenciar entre películas que estructuran un universo ficcional, y otras que se ofrecen como prueba visible de una porción de la realidad. La fuerza del hábito ha determinado que ambas categorías tiendan a pensarse como especies claramente distintas, aunque esas dos criaturas, las así llamadas "cine de ficción" y "cine documental" en realidad son las escisiones de una misma entidad. Como bien ha observado en un panel televisivo el cineasta catalán Joaquín Jordá¹, sucede aquí algo así como lo que ocurría con el extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, por más distintos que aparezcan ambos sujetos, tienden a reunirse pasado el efecto del brebaje. Según Jordá, lo que acontece en muchas de las muestras de la ficción y del documental contemporáneo con sus hibridaciones, contaminaciones e incluso indecidibilidad sobre los planos de "realidad" y "ficción" que ponen en juego, hace a la pérdida de aquel resguardado desdoblamiento—que no dejaba de comportar cierta tranquilizadora dosis de simplificación— y

Crítico e investigador en medios audiovisuales. Doctor en Psicología Social. Jefe del Departamento de Comunicación Audiovisual en la FBA-UNLP. Profesor en la Maestría de Diseño UP. Escribe en *El Amante-Cine y Kilómetro 111* —Buenos Aires—. Dirige la colección *Cuadernos de cine*, en Editorial Simurg. Autor de *Diccionario de Cine* (Paidós, 1998); compilador y autor de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001). En los últimos años ha sido co-autor en los volúmenes *Imagen, Política y Memoria* (Libros del Rojas, 2002); *Stanley Kubrick* (Univ. Católica de Valparaíso, 2002); *¿Realidad Virtual?* (Ed. GK, 2003); y *Pensar el cine I y II* (Manantial, 2004), entre otras publicaciones.

recorrido, ya que las industrias caen una a una, es el último *phantom ride*. La locomotora que avanza no observa el futuro, sino las ruinas de un siglo, la implosión de un orden que parecía inquebrantable pero que en el presente se desmorona en silencio, y donde unas pocas vidas resisten en creciente soledad. El cine de Wang Bing se propone, en ese contexto, como arma de supervivencia.

Retratos de la demolición

Lo que *Tie Xi Qu* registra ha ocurrido recientemente en una región de Manchuria. Más precisamente en la ciudad de Shenyang (antes Moukden, la antigua capital del Manchukuo durante la ocupación japonesa). Fue cuando tenía ese anterior nombre que Shenyang se convirtió en uno de los principales centros de fundición de metales en el mundo, proveyendo al Imperio de su decisiva industria pesada en la Segunda Guerra Mundial, profundizando un proceso que se había iniciado en 1934. Fundición de hierro y cobre, altos hornos, cables... el fin de la guerra y la derrota imperial no terminó con la alianza entre Shenyang y la industria del acero, sino que la profundizó. En 1949, con la República Popular China, a partir de la asociación inicial de los comunismos chino y soviético, el parque fabril de la región se actualizó con el aporte de tecnología de la URSS, cuyo reacondicionamiento y modernización quedaron congelados luego de la ruptura chino-soviética. Las instalaciones fueron envejeciendo aunque, con proverbial resistencia, siguieron operativas mientras envejecían, algunas veces al borde del colapso. Desde entonces hasta pocos años atrás, Shenyang seguía siendo uno de los principales centros siderúrgicos y metalúrgicos del mundo, y la región todavía mantenía pleno empleo. No hace mucho tiempo que el complejo industrial de Tie Xi aún era presentado como una gloria de la clase obrera china. La ruptura con los soviéticos había tenido su costo en la relocalización de muchas de las empresas allí formadas pero, con la ingeniería humana puesta en marcha a partir de la Revolución Cultural, el equilibrio de millones era delicadamente sostenido, hasta que la Nueva China, en la conversión a su propia versión de una economía adaptada al capitalismo global avanzado, la convirtió en un

cadáver industrial, afectado por una sentencia de muerte cuyo cumplimiento llevó una década. Luego de medio siglo de ser promovida como portento industrial del comunismo chino, tras una sorda y larga agonía, Shenyang pasó a ser una especie de ciudad fantasma a fines de los '90. A ese proceso de desintegración asistió Wang Bing, nacido hacia 1967, hijo de un operario de la construcción y formado como fotógrafo en la Facultad de Artes de Lu Xun, antes de cursar estudios de cine en Beijing.

Al ingresar en la Academia de Cine de Beijing, Wang Bing eligió como especialidad la dirección de fotografía. Allí estudió en compañía de jóvenes que hoy son conocidos como la "Sexta Generación" del cine chino; entre otros alternó con Zia Zhangke —cuyo film *Platform* (1999) puede ser considerado, desde la ficción, como complementario a *Tie Xi Qu*³— y se sometió a la usual ración de un estudiante voraz. De a tres o cuatro películas por día, las influencias fueron cobrando forma. En el presente, destaca a Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski y Jean-Luc Godard como quienes más lo han influido como cineasta. Algo de cada uno de ellos parece haber arribado a esta tetralogía: de Antonioni, la apelación al valor de los espacios, especialmente los arquitectónicos, para poder trazar una verdadera geometría de la opresión y de la angustia. La desolación que el italiano destilaba —con maestría o trabajosamente— de sus espacios urbanos es aquí convertida en un documento demoledor, cuya plástica afecta doblemente al ser reconocida como parte de una realidad habitada por criaturas de carne y hueso, no por seres de ficción. De Tarkovski proviene un insólito dominio del tiempo en el interior de prolongados planos y una mirada ambigua de los lugares donde circulan sus personajes, atenazados por iguales dosis de amenaza y habitabilidad. Por último, es inequívocamente godardiana la capacidad de Wang Bing por circular entre la narración y lo mostrativo, el escrutinio descriptivo de aquello que la cámara y los micrófonos son capaces de registrar, el evento capturado por una cámara atenta a lo que ocurre aleatoriamente frente a ella.

Tie Xi Qu: Al oeste de las vías se extiende durante nueve horas que pueden verse como cuatro partes o cada una por separado. En la Argentina, proyectadas como parte del festival DOCSAS04, al igual que en Francia, vimos juntos

al reencuentro de una complejidad muchas veces perturbadora: la de un cine reconectado con un mundo al que le debe buena parte de su sentido como forma artística, práctica cultural y modo de intervención política.

Destaca Alain Bergala que *Tie Xi Qu*, presentándose como un film previo a la fórmula para separar sus costados Jekyll y Hyde, parece reinventar el medio, y la afirmación está lejos de ser desmesurada. No es que pretenda construir todo un cine ya formado, con su compleja arquitectura (aunque nos reservamos comentar más adelante su alusión a Griffith, de extrema pertinencia, pero que apunta en otro sentido), sino que se reinstala en el mismo inicio de ese viaje que lleva ya más de un siglo, como si marcara el cierre de todo un ciclo vital.

Acaso el emblema más característico del cine Lumière —pronto consagrado hasta el lugar común del reclamo popular en los primeros afiches— haya sido el ferrocarril de *La llegada del tren a la estación de Lyon* (1895). En cierto modo, la apelación a la locomotora y su avance técnico arrollador resumía toda la ideología del siglo XIX en ese saludo triunfal de una máquina a otra, clausurando el siglo mecánico por excelencia, el de la alianza avasalladora del hierro y del vapor, con el anuncio del nuevo espectáculo que abría una nueva y dinámica forma de ver al mundo, mediante una imagen movilizadora a su semejanza. Mucho menos recordada, aunque igualmente significativa, es la contracara de aquella llegada a una estación, filmada poco más tarde: *Abandonando Jerusalén en tren* (1896). En esa película, desde el vagón de cola de un ferrocarril, asistimos a su partida desde una estación. Los paseantes saludan al tren que inicia el viaje y el punto de vista móvil forma parte de los *travellings* iniciales que inauguraron una movilización del ojo crucial para el nacimiento de un tipo de espectador cuyas estrategias formarían parte de la mirada del siglo venidero. De algunas implicancias de esta configuración de un ojo expectante y en tránsito hemos dado cuenta en un trabajo anterior.² Pero aquí agregaremos otra acotación a este film breve pero al mismo tiempo fundacional: su *travelling* registra cómo se aleja aquello que se pierde en un punto de fuga. Los personajes de la estación se despiden, y detrás suyo, como fondo de las instalaciones rudimentarias del ferrocarril, aparece el contorno

de ruinas imprecisas. Es Jerusalén, y a la inversa de la contemporánea *Gare de Lyon* aquí el cine observa, acaso inadvertidamente, la misma historia. Por vez primera el fondo se impone a la óptica Lumière, ese canto a las avanzadas del progreso y las excelencias de la técnica, para dar cuenta de unos cuantos sujetos dispersos (se observa en su indumentaria la pertenencia a distintas culturas y religiones), habitantes de un espacio que el cine sólo abordaría sistemáticamente medio siglo después. En cierto sentido, *Abandonando Jerusalén en tren* es un caso preliminar de cine moderno, dedicado al registro de aquello que se pierde (de vista, en la vida). La recepción de ese atípico film Lumière —el costado melancólico del cine, siendo la locomotora de la *Gare de Lyon* el optimista, y también el maníaco, hasta lo aterrador— fue decisiva para que inaugurase todo un género del cine temprano, pronto denominado por los anglosajones como *phantom ride* (paseo o viaje fantasma) que se popularizó a lo largo de todo el mundo, aunque con una pequeña pero significativa diferencia: la cámara estuvo casi siempre instalada al frente de la locomotora. El cine volvió a mirar al futuro, al esplendor prometido por la máquina y un mundo todavía a conquistar.

Nos hemos extendido en estos ejemplos fundadores del cine habilitados por la misma estrategia que Wang Bing eligió para estructurar *Tie Xi Qu*. Al comienzo y al final de su tetralogía, largos planos —de minutos enteros— desde un ferrocarril en marcha atraviesan una ciudad industrial casi desierta. El efecto es casi hipnótico: una formación ferroviaria destinada al doble tránsito por las instalaciones de industria pesada (para llevar materia prima y retirar las piezas fabricadas) circula por gigantescos edificios donde sólo cada tanto se observa algún indicio de vida. Parece un sueño, y al mismo tiempo el espectador reconoce en esas imágenes el testimonio de cierta parte del mundo que ha permanecido invisible al fragor de las imágenes mediáticas, que no forma parte del espectáculo informativo por falta de estruendo o de cualquier otro valor que lo instale en el rubro de los eventos noticiables. *Tie Xi Qu* es el intento de registrar la vida de una ciudad agónica. Ese tren que llega, o que más bien ejecuta un paseo fantasma, como una ronda interminable aún cuando ya no queden demasiados motivos para continuar el

confianza en mí? No lo sé. Pero sé que algunas personas, a causa de la incertidumbre de sus vidas, se confiaron a mi cámara. No sé si hice un film político, pero la política forma parte de la vida, y he filmado la vida."⁹

La financiación para *Tie Xi Qu* provino de la familia de Wang Bing, junto a algunos amigos que sostuvieron el rodaje de unas 300 horas durante 1999 y 2001. Al principio, Wang Bing nunca pensó que estas imágenes serían difundidas, las fue registrando y ordenando en forma casi doméstica, como un recordatorio de ese mundo que veía desaparecer poco a poco y donde encontraba los gérmenes de algo que iba asomando, todavía no dotado de forma precisa pero producto del deseo de sobrevivencia.

El sistema de rodaje de Wang Bing se asemeja en cierto modo al de esos grandes solitarios del cine, comenzando por Flaherty. Filmar, montar y seguir filmando, progresando en la estructura que va surgiendo a partir de los fragmentos rodados y ligados entre sí. Las 300 horas de *rushes* permitieron avanzar con un montaje que dio forma a la primera parte (la de *Herrumbre I y II*) y ella determinó las posteriores. La estructura de *Tie Xi Qu* reposa en una extraña ambivalencia entre narración y descripción, entre lo orgánico y lo fragmentado. Refiere su autor: "No quería que el film fuera muy narrativo, pero tampoco quería borrar todo trazo de relato. Lo más importante es la construcción".¹⁰

Posteriormente, *Tie Xi Qu* obtuvo asistencia financiera de la Fundación Hubert Bals, de Rotterdam, para finalizar el trabajo que su autor venía editando en VHS. A pesar de que ha atravesado con repercusión inusual varios festivales internacionales dedicados al documental (Lisboa, Yamagata, Nantes y Marsella, entre otros) hasta ahora ha sido visto en su país solamente en reducidos públicos universitarios y circula como VHS de modo informal. «La distribución en China —señala el cineasta— es sin dudas difícil o imposible. Pero a partir del momento en que la película existe, se la puede ver.»

Herrumbre I y II

La cámara de Wang Bing en *Herrumbre* no pertenece a una dimensión oculta, sino inadvertida. La minúscula presencia del dispositivo electró-

nico, tan familiar como para formar parte de un espacio cotidiano como un objeto reconocible, inofensivo, es aprovechada para hacerla invisible aunque en todo momento su portador la mantenga a la vista de sus actores. Ellos oscilan entre la actuación deliberada ante cámara, a modo de un juego compartido, instalando su propia puesta en escena, sus ritos sociales y hasta sus explosiones más o menos calculadas y, además, a lo largo del tiempo, se permiten que arribe un insólito momento de confesiones. Wang Bing filma a sus operarios en el escaso trabajo, pero más aún en las interminables horas de descanso, entre las charlas ociosas (obsesivamente recurrentes sobre el trabajo o el destino de la planta y que cuando se apartan pronto vuelven imantadas por el problema para el que los operarios parecen vivir) o las interminables sesiones de *mahjong*.

No es exactamente belleza lo que hipnotiza al espectador de *Tie Xi Qu*. Es aquello que Bill Nichols ha denominado como *impresión de autenticidad*, el plus cognitivo de la célebre impresión de realidad tan referida por la vieja filmología. Una percepción que postula el saber de que eso que estamos viendo ha ocurrido verdaderamente, tuvo lugar ante cámaras. *Es la conciencia del documento antes aún de la consolidación en el género documental*.

En *Herrumbre*, la extinción de una gigantesca planta metalúrgica es examinada mediante el seguimiento de la vida cotidiana de sus últimos operarios que están en tren de dejar de serlo para pasar al creciente ejército de desocupados, tal vez vitalicios. En las cuatro horas de su transcurso, parece que no hubiera más de una veintena de personas, fumando, aseándose o comiendo en instalaciones que habían sido creadas para alojar el trabajo de catorce mil operarios. El escenario recurrente es la sala de descanso, donde matan el tiempo entre trabajos fragmentarios, al borde de lo absurdo, donde el ocio se ve interrumpido por urgencias nacidas del accidente. Alguna sobrecarga, algo que de pronto se quiebra, que hay que trasladar a lo largo de plataformas vacías. Todo pesa, el esfuerzo físico es la constante en esos momentos de tensión que pronto se reemplazan por un nuevo letargo en el frío.

Los días en la sala de descanso, los trabajos ocasionales, el mantenimiento imposible, alguna tarea obstinada o automatizada y la concurrencia, al final, sólo para ver "si la fábrica

los dos primeros episodios, *Herrumbre I y II*. A ellos siguieron *Vestigios* y *Rieles*. A lo largo de esas cuatro estaciones, un mundo desaparece bajo el meticuloso examen de una cámara. El film (es por convención que todavía le damos este nombre) forma parte de lo que ya a esta altura podemos denominar como la revolución de las *handycams* en el documental. Si en el cine de ficción, muy especialmente aquel que se produce en el campo de la industria, la imagen electrónica parece fundar su presencia crucial en el ámbito de la postproducción, considerando lo que la computadora puede hacer con los archivos en que se han convertido las imágenes registradas y agregando lo que es capaz de modelar como gráficos cada vez más hiperrealistas, en el documental la miniaturización electrónica y la irrupción de lo digital abre dos frentes. Uno hace a la crisis de la relación entre la imagen capturada por la cámara y su referente, al que la tradición fotográfica acostumbra pensar como huella de lo real. Este aspecto, advertido tanto por los practicantes del documental como por las suspicacias de su recepción⁴ se contrapesa con otro que afecta tanto a la producción de ficciones de bajo presupuesto como al documental, y que reside en las nuevas disponibilidades en el ámbito del registro y soporte. Las cámaras digitales son portadoras de una mutación mucho menos espectacular que la CGI o el procesamiento digital de la imagen en postproducción, tal vez porque sus primeros resultados visibles fueron decididamente antiespectaculares, trabajando en una dimensión donde las limitaciones de resolución fueron a la par de sus posibilidades como expansoras del territorio de lo registrable. Estamos a poco más de una década de la proliferación de las primeras imágenes capturadas por cámaras miniatizadas, desde las primeras *handycam* de Sony hasta la célebre *paluche* de Jean-Pierre Beauviala, pero ya el actual paisaje configura algo muy diferente produciéndose en el terreno del documental, que para el canadiense Peter Wintonick es toda una revolución, la del *DigiDoc*.⁵

Wang Bing declara en una entrevista que *Tie Xi Qu* no se estructuró a partir de un esquema temático, mucho menos de una estructura más o menos guionada. Lo que diseñó se parecía más a una cartografía de Tie Xi: "Tenía un plan en mi cabeza desde el comienzo de rodaje (extendido entre otoño 1999 y primavera de 2001) y me

atuve a él. El film estaba construido sobre tres ejes. Para la primera parte, tomé tres usinas que me parecían las más reveladoras de lo que quería expresar. La primera estaba en actividad, con sus obreros. La segunda no funcionaba más que parcialmente, no había ya muchos operarios, sobre todo quedaban algunos dirigentes. La tercera estaba vacía; solamente quedaban los guardias, pero ya no había actividad. Eso permitía a través de las tres fábricas advertir toda una evolución".

"Luego de haber estudiado el trabajo, y la gente en sus lugares de trabajo, quise en la segunda parte ensayar el análisis de la vida familiar, la vida fuera del trabajo. Con los jóvenes y los viejos. Para la tercera parte, me serví de un tren para hacer entrar a los espectadores en las fábricas, en su universo. Es un instrumento narrativo para ver los personajes. Es lo que me permitió ser libre."⁶

Wang Bing registró su documental como un francotirador. No es un activista del video que pertenezca a algún colectivo. Pero la vocación por entender lo que se estaba viviendo en Tie Xi desde abajo lo llevó a no requerir autorización alguna para filmar en las usinas. Cineasta subrepticio, aprovechó el conocimiento previo que tenía de algunos de sus actores en los tiempos de cuando era fotógrafo. Mientras sus compañeros de estudio salían a fotografiar al campo, él registraba a la gente de su distrito. De allí nacieron ciertas relaciones personales que luego le permitieron acceder a la intimidad de la vida cotidiana de sus trabajadores en el film. Explica: "Estuve sobre todo en contacto con los obreros, y a veces con los capataces o algún cuadro intermedio, pero nunca con miembros de la dirección. Ellos no sabían que yo estaba rodando. Incluso en el hospital, no pedí ninguna autorización. Estuve entre los obreros, y entré con ellos allí."⁷

Obra de un realizador solo, el film no parte desde una óptica militante, sino de un impulso ligado a lo existencial: "Filmar ha devenido una parte de mi existencia, pero lo más importante era vivir entre ellos. Luego de un tiempo, creo que ellos no se daban cuenta que los estaba rodando. Me convertí en alguien tan familiar que no había diferencia entre mi presencia con una cámara y la de un verdulero con sus verduras."⁸ En cuanto a la presunta ausencia de una perspectiva clara en lo político, concluye: "Me contenté con escucharlos. ¿Ellos tenían verdaderamente

derruidos sin haber sido jamás convocados a nada. Son hijos de la mutación de los ochenta, más bien perseveran girando por allí, o en la espera de algo para desear. Mientras tanto, los años pasan, y *Tie Xi Qu* registra en esta segunda parte un cambio de milenio que debe ser el más desolador que haya registrado una cámara. También entra en escena un Festival de las Linternas de una pobreza extrema, que permite comprobar un aspecto fundamental de su poder devastador: de día o de noche, en las fábricas o las casas, *Tie Xi Qu* delata permanentemente una verdadera penuria de la luz. Su imagen por momentos se hace tan tenebrosa que se resiste a la pantalla televisiva.

En *Vestigios*, el escenario es *Rainbow Row*, barrio antes obrero y condenado a la demolición. Sus habitantes llevan una década o más como desocupados, fumando sentados e imaginando algún negocio más o menos sensato o delirante para salir de perdedores. Resuelven mentalmente los problemas financieros de ellos mismos o sus fábricas mientras se acumulan los sueldos impagos, entre la decadencia del socialismo y las promesas de la conversión al capitalismo, vistas desde lo más profundo del continente. Mientras los viejos persisten en el *mahjong*, los jóvenes se inclinan por el poker. Wang Bing no registra el poder, sino sus efectos en los de abajo. Por jóvenes o viejos, hombres o mujeres, la burocracia dirigente aparece simplemente designada mediante un "ellos" o más gráficamente como "los hijos de puta". Manchuria se despoja de cualquier dosis de exotismo, Tie Xi se hace territorio asombrosamente cercano a las agonías fabriles del Gran Buenos Aires de la devastación neoliberal. El reino de una desesperación sorda, con las mismas frases en boca de todas las víctimas de una era posindustrial vista desde los desposeídos. En *Rainbow Row*, Wang Bing se concentra en la forma en que los habitantes de un misero barrio resisten la relocalización decidida por jerarcas invisibles en departamentos aún más reducidos que las ínfimas casas de ladrillo en que apenas aguantan un frío casi polar. Sigue los encuentros cotidianos en el mercadito del barrio donde los jóvenes mataban el tiempo, pero donde algunos grupos pasan a resistir atrincherados, a la luz de las velas, contra los matones invisibles que rompen vidrios, cortan agua y luz. Mientras la demolición avanza, el terreno se alisa bajo la

nieve y las mudanzas se suceden, *Vestigios* asiste al año nuevo chino, a una lúgubre entrada en el nuevo milenio y a la desaparición absoluta de una población que había vivido junto a la industria que ya no existe.

Como crónica de una resistencia tan consciente de su necesidad como escéptica de su éxito, *Vestigios* en cierto sentido recuerda al documental de Pedro Costa, *No quarto da Wanda* (2001), donde un grupo de marginados aguantan hasta el último instante —a pura obstinación, adicciones varias y dignidad— la demolición del asentamiento urbano donde sobreviven en el marco de una presunta remodelación programada de Lisboa. En el caso de *Tie Xi Qu*, mientras algunos de sus habitantes escarban hielo y tierra para ver dónde quedaron los restos mortales de algún familiar que quieren trasladar con sus pertenencias, se afirma la certeza de que nada ocupará el lugar de esos caseríos decrepitos; al final, allí siempre ganará el desierto helado.

Rieles

Una última alusión a la cita que abre nuestro trabajo. Bergala alude a Griffith, y no a los Lumiére, cuando menta a la invención del cine. ¿De qué invento se trataría entonces? No, por cierto, el del dispositivo, sino el de un ámbito de la representación que liga a las tradiciones narrativas y del espectáculo del siglo XIX con la sensibilidad de la pantalla en el venidero: no otra cosa hace su entrada aquí que el vigor del melodrama popular, esa escuela del sentimiento que moldeó la imaginación de generaciones enteras a escala global, de lo que la empresa griffithiana fue tal vez la primera muestra taxativa. Hijo de Hugo, de Dickens o de Tolstoi, en este último tramo *Tie Xi Qu* se acerca a aquellas grandes novelas del siglo XIX, en su retrato de una totalidad social íntegra a partir del examen a corta distancia de un par de personajes emblemáticos. El tuerto Du —que vive en una casilla que lo recoge a lo largo de las vías, caído de los trenes— y su hijo Du Yang son dos de los personajes más intensos que hayamos visto en el cine de los últimos tiempos, en ficción o documental. El trabajo clandestino —o su falta— domina el horizonte y el habla de sus protagonistas, hechos sólo para eso, mientras contemplan incrédulos cómo se va cayendo todo,

había cerrado", tapizan su evolución. Diríase que son fantasmas, pero la certeza de la vida crece al espectador ante los cuerpos sufrientes de sus protagonistas. Son sus físicos estragados por los años de trabajo duro, por el cansancio o la contaminación con plomo, los que acusan recibo del derrumbe: no sólo de la fábrica, sino el del sistema que los hizo así. En los ratos de ocio creciente y nocivo, estos manchúes siguen entonando los himnos de la revolución. Y esta impresión de pertenencia llega a ser escalofriante cuando el espectador percibe que ese mismo ámbito, contaminante hasta lo mortal, es acaso el espacio que aprendieron a amar y acaso el único en el que saben sobrevivir. Enfermos de saturnismo, en los dos meses anuales que les dedican a la desintoxicación, donde las sustancias que los liberan del plomo también arrastran minerales vitales para sus cuerpos y deben ser restaurados de su debilidad químicamente inducida, estos obreros siguen cantando sus himnos al rojo amanecer del comunismo, siguen bromeando o peleando en el hospital que posiblemente no pueda desintoxicarlos.

A mitad de camino entre Tarkovski, Dostoyevski o Kafka, *Herrumbre* es una experiencia que desborda lo narrativo y se impone casi físicamente al espectador.

Dos planos resumen la propuesta revelatoria de Wang Bing en esta primera sección de su tetralogía: uno es el de la descarga de bolsas de un mineral desde el vagón de un tren, en un plano general inacabable, de largos minutos con cámara fija. Los operarios descargan bolsas en un trayecto circular, ida y vuelta desde el coche en la vía hasta una plataforma donde caen los sacos. El trabajo manual en su dimensión más brutal y los cuerpos no se vencen. El tiempo se prolonga y la maniobra se repite, inverosímil, mientras la conciencia del espectador se asombra y horroriza ante la dimensión de ese esfuerzo extremo, repetido, que amenaza con ser inacabable. Algo infernal se cuela en esa imagen, entre el trabajo y la condena interminable. Pero esa imagen memorable es complementada con otra, que muestra el comienzo de la demolición de la gigantesca fundición de cobre. Esas instalaciones para miles y miles de operarios, ahora vacías, son desmanteladas...también a mano, por unos pocos obreros armados con herramientas simples. Pocas veces el cine ha filmado el drama

del trabajo en estas condiciones. *Tie Xi Qu* es la epopeya de una desaparición. "El gran poder de Wang Bing es el de haberse concentrado en la dimensión colectiva del fenómeno *Tie Xi* y de haber extraído el alma de toda una población."¹¹

Resume Pascal Sennequier de las prolongadas acciones de *Tie Xi Qu*: "Lo que propone Wang Bing, y que da a su trabajo una cualidad tan excepcional— es que nos convirtamos a su experiencia, una experiencia en la que ha comprometido su propia vida, a lo largo de los años. De allí la duración del film: una conversión necesita tiempo."¹²

Vestigios

Temporariamente alejada del lugar de trabajo, *Vestigios* comienza en una feria en exteriores. Un vociferante animador (con esos altoparlantes públicos que nunca parecen acallarse en las poblaciones rurales desde la revolución cultural) trata de animar una lotería de televisores. Los nuevos fetiches capitalistas, las tentaciones electrónicas, tienen espacio privilegiado en los sorteos. Gana un desempleado temporario... que lleva una década sin trabajar.

Bobo es un adolescente de 17 años. Pasa el día holgazaneando en el mercadito de su barrio, el *Lucky Swan*. Y quiere conquistar a Nana. Los jóvenes manchúes descubren el ocio adolescente y tantean ingresar a la generación de los *slackers*, aunque en el marco de una pobreza generalizada que no contrasta con la ostentación de ninguna otra clase visible. Cualquier confrontación generacional se establece sobre bases diferentes a las del ingreso a un sistema de producción y consumo, a la integración conformista. Los viejos son anacronismos vivientes, se sienten descartados de un orden que los ha nutrido, adoctrinado, reclamado y finalmente dejado de lado. Padres e hijos enfrentan, excluidos ambos, o más bien sometidos a diferentes formas del olvido, una visión del mundo que no guarda proporción alguna. Parecen más bien habitar mundos distintos en las mismas casas exiguas. Todos están fuera de cualquier posibilidad de inclusión, pero mientras los viejos añoran aquellas movilizaciones de sus épocas de guardias rojos, la fuerza de pertenecer a la gran empresa fundadora y colectiva, al Gran Santo Adelante preconizado por el Padre Mao, los jóvenes atraviesan los caminos de sus barrios

cómo cae cada vez menos de los trenes que ya no transportan casi nada, y buscan cómo seguir aguantando. De *Rieles* a *Herrumbre*, el efecto es de acumulación. En ese mundo donde un trabajo lento, colectivo, pesado, era la actividad central, luego del colapso todo gira en el vacío. Los sujetos quedan bamboleándose como piezas sueltas; lo que sigue es el estupor, la pelea o el alcohol, mientras alguno añora un duro pasado que desde el presente parece glorioso. La escena en que el viejo sale de la cárcel donde estuvo un tiempo acusado por robo de materiales y festeja con su hijo, culminando en una borrachera de este último en la que explota todo el amor y el rencor entremezclado que siente por su padre, comparte el poder de convicción del documental con una insólita teatralidad, donde Wang Bing parece ubicarse en un terreno abonado de un lado por Frederick Wiseman, y del otro por John Cassavetes. Y cuando asistimos a la tristeza y el llanto inesperado de Du Yang mientras muestra a cámara su álbum familiar, donde quedó prueba de algún tiempo feliz antes de ser arrojados a ese infierno lumpen-ferroviario, el efecto es tan devastador como la caída de las usinas de *Herrumbre*. El registro implacable de una demolición tanto física como espiritual, al unísono, en el plano singular y colectivo. Es ahí, cuando la vida promete sólo proseguir en el fondo, donde estalla la pregunta: ¿de dónde aferrarse, cómo sobrevivir en los escombros? Du Yang es un personaje casi mudo, en un contexto más bien locuaz. Nada puede responder y su llanto desesperado es sólo una forma más de ese interrogante.

No obstante, como dicen varios personajes en un lugar común, apelando a un proverbio que reaparece en diversos pasajes de *Tie Xi Qu*: "la perseverancia siempre gana". Y a pesar del tránsito del tuerto Du y del joven Yang por una sordidez que uno presume terminal, *Rieles* los encuentra festejando el Año Nuevo del 2001, en un espacio algo más acogedor, con electricidad en la casa junto a algunos amigos y hasta con una gentil dama que se ha acercado al viejo y que atenúa el sufrimiento de su hijo. Wang Bing, al final de su recorrido, muestra cómo las vidas siguen su curso y cómo el colapso de toda una ciudad —la suya— no puede contra las formas de la sobrevivencia, contra una dignidad inquebrantable. La perseverancia gana otra vez y permite restituir todo un mundo que, borrado

del mapa por las leyes económicas de una China integrada al capitalismo global, permanece visible —y difícilmente olvidable— gracias a los poderes del cine.

Del mismo modo en que había comenzado *Herrumbre*, *Rieles* se cierra con un largo *travelling* desde su tren en movimiento sobre vías recuperadas por la hierba, atravesando una ciudad fría, oscura, fantasmal, como el último tren del siglo XX. En cada detención recoge los despojos de toda una centuria, mientras algunos pugnan porque llegue un tiempo distinto que el de la disolución. Más allá de la desaparición masiva de todo un mundo, *Tie Xi Qu* deja sospechar aquello que resiste aún en la más rotunda caída, de allí la esperanza final. Como siempre en el cine, la fuerza está en su motor paradójico: son los mismos obstáculos los que incitan y hacen posible la continuación de la marcha. El viejo tren no acepta detenerse. 

1 En *Versión española*, emisión de TVE, 28 de noviembre de 2003, donde Jordá presentó su largometraje *Monos como Becky* (1999).

2 Russo, Eduardo A. —"El ojo electrónico —mirada, cuerpo y virtualización—" en Marta Zatoniyi (comp.), *¿Realidad virtual?* Buenos Aires, Ed. GK, 2003.

3 Russo, Eduardo A. —"La espera interminable", en revista *El Amante/Cine*, N° 124. p. 26

4 Cf. al respecto el ensayo de Tetsuo Kogawa, "Toward a Reality of 'Reference': The Image and the Era of Virtual Reality, *Documentary Box* #8, October 3, 1995. Disponible en :<http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/docbox/8/box8-1-e.html>

5 Cf. el carácter de verdadero manifiesto que asume el texto de Peter Wintonick, —"DigiDocs: Rebuilding The Documentary: The DigiDoc ImaginNation" en *NFB Reading Room*. Disponible en

http://www.onf.ca/documentary/html/en/3.4.1.1e-featured_articles.html

6 Niogret, Hubert —Entretien Wang Bing: Regarder le peuple, la vie, en *Positif*, N° 520, juin 2004, p. 27-28.

7 Ibid. p. 28

8 Morain, Jean-Baptiste —*Au Hasard de Tie Xi Qu* (Entrevista a Wang Bing), *Les Inrockuptibles*, N 445, juin 2004. p. 15

9 Ibid. p. 15

10 Ibid. p. 15

11 Sennequier, Pascal —"A l'ouest des rails", en *Positif*, N° 520, juin 2004, p. 22.

12 Ibid. p.22



Work in Progress

Escribe JOSÉ LUIS GUERÍN

¿Qué puntos en común podrían tener los principales focos de resistencia del panorama del audiovisual actual?: creo que —esencialmente— la memoria; frente a la televisión, que procede por mimesis, de manera irracional, el cine cuenta con más de cien años de memoria, y por tanto la conciencia de un medio y un lenguaje. Para mí es importante esta distinción, que no tiene que ver tanto con un medio tecnológico, sino con una manera de pensar. Yo estoy harto de ver televisión en pantallas de cine. Alguna vez, muy rara vez, he visto auténtico cine en formato televisivo. No se trata de esa memoria de guiños, ni de *remakes*, el lado más detestable de relacionarse con el medio, que es lo que ha llevado al cine a un callejón sin salida de reproducciones, de estereotipos: se trataría más bien de un diálogo con la Historia. Creo que es algo tan normal que me asombra... si un cineasta decide hacer una película sobre la tercera edad, ¿cómo va a ignorar quiénes han trabajado anteriormente con esas mismas herramientas? Qué menos que, como un gesto de curiosidad, estudiar cómo lo ha abordado Bergman en *Cuando huye el día*, o *Candilejas* de Chaplin, *Umberto D* de De Sica. Es algo tan normal en el caso de un escritor, y en el cine se considera casi una extravagancia ese diálogo con el propio medio. Fijaos cómo el lenguaje videográfico de Godard para *Histoire(s) du cinéma* debe poco a

la sintaxis cinematográfica de Griffith y sin embargo es uno de sus trabajos más bellos en video. Probablemente porque es portador y consciente de esa memoria.

En mi caso —pensando en el título que me propuso Doménech,¹ *Work In Progress*, que alude, de alguna manera, a mi película *En Construcción*— recordaba que yo quería llamar así a mi película en un principio. Pensaba que era la acepción más apropiada. *En Construcción* podía interpretarse como algo gremial, la construcción de un edificio, pero la construcción del edificio no es más que un marco temporal y físico donde se desarrollan las historias. Sin embargo *Work in Progress* tenía esa acepción, por un lado, de algo que está en movimiento, de algo que se está haciendo, que tanto puede ser un barrio como una sociedad. *En Construcción* es también una película finisecular, del fin de un siglo y el comienzo de otro. Pensaba que captando una pequeña transformación en esa parte de la ciudad podía captar una pequeña parte del movimiento del mundo, buscar los ecos del mundo. Por otro lado, *Work in Progress* puede referirse a la película misma, creo que el espectador toma conciencia, viéndola, de algo que se está construyendo, que es la propia película. Es el reto de plantear un cine que normalmente se ve como la ejecución de un plan absolutamente previsto y cerrado de antemano, liberado a una experiencia distinta.

El cine casi siempre funciona así, por compartimentos. Primero se escribe un guión; posteriormente, el rodaje es la ejecución más o menos fría de ese plan previsto; y luego el montaje es otra fase de esa ejecución. La realización de *En Construcción* duró tres años. El primer año no

Director cinematográfico, se encuentra entre los realizadores españoles de mayor reputación internacional. Debutó con el largometraje *Los motivos de Berta* (1984). Su documental *Innisfree* (1989) obtuvo el Premio Ciutat de Barcelona y el Fotogramas de Plata al mejor film español del año. Luego de realizar *Tren de Sombras* (1996) filmó *En Construcción*, que fue premiado en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2001 y que también obtuvo el Premio Nacional de Cinematografía del mismo año. Es docente del Master de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona.

tanta belleza!, esta modulación del ritmo interno del encuadre. Y es un producto, verdaderamente, del azar. La realidad no se deja capturar así por las buenas. Los operadores de Lumière, cuando llegaban a una localidad, primero la estudiaban, estudiaban sus movimientos y la luz a las diferentes horas del día (sus emulsiones eran muy poco sensibles, necesitaban mucha luz para filmar), y como producto de ese estudio y del movimiento, elegían el ángulo, la distancia, el momento de empezar y de acabar. Es decir que nunca es producto del azar, o es producto, en todo caso, de una manera de forzar el azar, de pactar con él.

Es curioso porque una de las películas que nos llamó mucho la atención a mi equipo de alumnos y a mí fue precisamente la que creo que es la primera, sin duda, la primera película sobre la construcción que existe. Una película de los Lumière que se llama *Demolición de un muro* (*Démolition d'un mur*, 1896), que no es ni más ni menos que eso, los operarios tumban un muro. Pero ahí el operador, que a menudo era también el proyccionista (un acto muy íntimo el de la manivela), en la proyección, como estaban descubriendo la naturaleza del cine, ralentizaba o aceleraba según la naturaleza del propio material. Y ellos descubrieron que era muy divertido pasar hacia atrás la imagen y ver cómo se construía el muro. Y esa condición de que la película sobre la construcción tuviese esa naturaleza reversible, es decir que fuese construcción y destrucción simultáneamente nos dio la pista de cómo podíamos abordar nuestra película. *En Construcción* debía contener esa misma ambivalencia o ambigüedad. Se podía llamar *En Construcción* con la misma propiedad que se podía llamar *En Destrucción*.

Siguiendo cronológicamente y pensando en arquitecturas, en seguida me viene a la cabeza el *slapstick* y, sobre todo, Charlot —Chaplin—, seguramente, el cineasta que más quiero. Todos esos cómicos rodaban, por supuesto, sin guión. Sin embargo, fijaos, casi el primer guión era la arquitectura. Es algo sobre lo que me gustaría meditar. Cuando se habla de cine y arquitectura se suele hablar, normalmente, de películas que abordan la arquitectura. Y sin embargo, hay una relación muy íntima, y que a mí me interesa mucho: la arquitectura como génesis de la puesta en escena. Hay algo que tiene clarísimo Louis

Lumière desde la primera toma que hace y es que la película empieza con unas puertas que se abren y acaba con las puertas que se cierran. Bien, Chaplin, cuando rodaba sus cortometrajes, no tenía nada. No tenía notas escritas, pero pedía que le construyeran algo, una pequeña construcción. «Porque si yo tengo una puerta y una ventana, yo puedo empezar a hacer cosas. Si hay una puerta y una ventana puede pasar un policía, me escabullo por aquí, juego con la farola, le doy un sartenazo por una ventana». Es decir, la puesta en escena surge de un principio arquitectónico. Cuando Doménech² me propuso esa expresión, *Work in progress*, mucho más que el ensayo y todo esto, pensé sobre todo en Chaplin. Toda su filmografía, además, es un permanente *Work in progress*. Reflexionar sobre la película que se ha hecho para sacar nuevas ideas para la siguiente, nuevos desarrollos, y es el que llevó más lejos ese principio. El único que, al menos al final de su trayectoria, pudo desarrollarla con todas las de la ley. El rodaje de su película *Luces de ciudad* (*City Lights*, 1931. Charles Chaplin) sería el modelo perfecto, el sueño de todo cineasta, una gran producción donde el cineasta se permite tomar un rumbo, abandonarlo, retomar, repetir un montón de escenas con otro actor, parar el rodaje y pensar. Pensar es el lujo más caro en cine. Pues Chaplin, al final de su carrera, pudo hacerlo. Tenía todo el equipo pagado ahí esperando y él pensando, con tiempo para reconstruir, hacer correcciones de guión. Se me ocurre que quizás por eso es el mejor cineasta de la historia.

El otro día aparecía en los diarios que están proliferando muchos papeles sobre *Casablanca* (id., 1942. Michael Curtiz), y casi todos hacen hincapié sobre la idea de que *Casablanca* es una película que si está muy bien, casi de puro milagro, es a causa de un montón de azares y accidentes. Tampoco la política de estudios ha escapado a esa idea del *Work in progress*. Y desde luego, la idea del guión cerrado, no significa que la actitud de los cineastas sea homogénea. A Hitchcock se le reconoce en ese sentido como un maniático, cualquier incidencia que pudiera colarse en el estudio era una catástrofe. Él lo tenía todo dibujado en sus *storyboards*, cualquier incidencia de, llamémosle, la realidad o del azar era una hecatombe. Y sin embargo Leo McCarey, otro cineasta de estudio, pactaba de otra manera

rodábamos ni un solo plano, sólo nos reuníamos los estudiantes que constituían el equipo de la película y yo y hablábamos. Hablábamos y veíamos películas juntos. Sin embargo, sin esa experiencia de ese año previo, hubiera sido imposible el resto, la realización de la película a lo largo de dos años. Se me habían ocurrido los títulos de algunas de las películas hechas en ese sentido de *Work in progress* con las que dialogamos durante esa fase de preparación, de charla, de búsqueda de un léxico común. El guión es una cosa que procede, tal como la entendemos hoy, de Griffith, que llevó hasta una sofisticación extrema la narratividad cinematográfica, pero que es un arma de doble filo, porque por un lado ha permitido al cine llegar a un grado de sofisticación fantástico, y de ahí proceden gran parte de las obras más ambiciosas. Del guión de hierro surgen Hitchcock, Dreyer, Ozu, etc., pero también se ha convertido, y sobre todo en la actualidad, en una forma de control. Es decir, ¿por qué Griffith se inventa el guión? Por un lado, efectivamente, por una exigencia sintáctica, por otro, porque sus películas se hacen muy costosas, y entonces los inversores quieren ver dónde invierten el dinero. Esto del cine cuesta mucho dinero y quieren tener un control sobre las ideas y las formas de las películas. Tal es así que yo creo que esa segunda vertiente, del guión como control sobre el cineasta, se ha hecho mucho más poderosa que la primera. Cuando escribimos un guión a menudo surge la duda de si verdaderamente estamos construyendo una herramienta de trabajo para hacer una película o si estamos más preocupados por cómo seducir a una comisión del Ministerio de Cultura, la televisión...

Se podría ser instructivo, hablando de *Work in progress*, y empezar por el principio, por *La Salida de los Obreros de la Fábrica* (*La Sortie des usines Lumière*, 1895) de los hermanos Lumière. Yo tengo en casa alguna de las filmaciones previas. Sabéis, seguramente, que filmó muchas tomas a lo largo de muchos meses. Empezó a filmar las primeras salidas de la fábrica en invierno. La que conocemos y ha pasado como primera película de la historia del cine es una versión que se desarrolla en verano. Es muy bonito porque en las primeras ves la sombra de las ramas desnudas de los árboles, mientras en la versión final vemos sus copas frondosas, sus sombras. Viendo esas distintas versiones, se

percibe como una idea de variaciones sobre un mismo tema. Porque siempre es lo mismo: se abren las puertas, salen los obreros, y concluye la filmación con las puertas que se cierran. Entonces hay una serie de variaciones, con un perro, un ciclista, un coche de caballos, elementos que tienen un potencial de fotogenia para que luzca el movimiento. En todo caso, el cineasta se nutre de sus propias imágenes, las analiza y vuelve, vuelve al mismo lugar, corrige la distancia, la angulación, establece pautas a los obreros que salen. Hoy sabemos incluso que Lumière llegó a supervisar personalmente el vestuario de alguno de esos obreros. Y que, además, fijaos, ya en esa película les pidió que no miraran a cámara en la toma que él dio como buena, la final. Ese conjunto de tomas sería un primer bello ejercicio de *Work in progress*. No hay guión, no existe esa tiranía del guión. El cine nace libre, y lo hace, en parte, alimentándose de sí mismo, de la reflexión sobre sus propias imágenes.

Hay una belleza en el cine de Lumière que a mí me cautiva de una manera muy especial y que surge de una fricción entre el deseo de control y lo aleatorio. Él crea un dispositivo y, además, calcula bastante las cosas, pero luego necesita de algo aleatorio que se le escapa, y cuenta con eso, con lo accidental. El dispositivo y el azar. Fijaos, habría dos modalidades: en la primera él mismo provoca una situación, la salida de la fábrica; y en la segunda, la captura se realiza sin más mediación. Pero en ambas está esa tensión, o esa fricción, entre el cálculo de un dispositivo y el azar. Precisamente, recuperando a uno de los cineastas vivos más ambiciosos que tenemos, Rohmer tiene un trabajo sobre los Lumière, para televisión, donde filma una charla entre Langlois y Jean Renoir. Y ahí Langlois reflexiona sobre la belleza de esas películas de apariencia azarosa, rodadas por los operadores de Lumière. A lo mejor filman una avenida de Lyon, y la película, el único plano, el único rollo, se abre con un tranvía que cruza en primer término de izquierda a derecha, cruza luego entrando en campo, en profundidad de campo, un coche de caballos, unos peatones, unos niños, y justo antes de que se cierre la película, un tranvía, en sentido opuesto, cierra la película, en un efecto de simetría precioso. Una coreografía de entradas y salidas, de cuadro, de juego en la escala, de espacio cinematográfico. Y dices, ¿cómo es posible

pone de color verde, amarillo.

Entonces, no consiste sólo en pasar mucho tiempo y conocerse y nutrirse de la experiencia de los otros, sino que es también, y para mí se trata lo más importante en *Nanuk...*, el respeto por el tiempo del otro. Cuando veo a Nanuk con su arpón tumbado en el hielo, buscando pescado, siempre visualizo el contraplano de Flaherty, tumbado igual que Nanuk, con su cámara. Y veo esa imagen, el *tête-à-tête* de dos seres humanos, cada uno con su herramienta, en la espera. La espera como una actitud moral, de un tiempo que no se puede violentar. Uno con su cámara, el otro con el arpón, pero ninguna herramienta es más valiosa que la otra. «Si no hay pez, no hay pez: volvemos a casa; en este caso, sin filmación y sin pez». Ahí donde un cineasta diría: «ya ha pasado un tiempo razonable, dos horas, tres... mi tiempo es muy valioso, tiene un *cachet*, etc. Metemos a un truco de montaje, meto por ahí un atrezzo», Flaherty no. Flaherty no considera que su tiempo pueda ser más valioso que el del esquimal que tiene enfrente. Me parece que ese principio hoy, además, donde el tiempo es el gran becerro de oro al dictado de la televisión, es la transgresión más brutal que se puede plantear en el cine. Donde esa política del tiempo yo creo que es el gran tabú. En todos los ámbitos, incluso el pequeño tiempo contemplativo es hoy también una transgresión, pero ese tiempo de la vivencia respecto al otro me parece lo más extremo, y lo menos seguido actualmente, del gran legado de Flaherty.

Tenía unas notas sobre esas huellas que dejan las películas y la función que van adquiriendo en el cine moderno. Pero, igual no conocen ustedes las referencias que para mí son muy importantes y que me gustaría compartir y transmitir. En fin, voy a citarlo: quería hablar algo de Jean Rouch. Jean Rouch es un etnólogo, empezó filmando en los años cuarenta, utilizando su cámara como herramienta auxiliar en sus investigaciones etnológicas. Tenemos, por ejemplo, la película que se llama *La Caza del Hipopótamo* (*Chasse à l'hippopotame*, 1950). Una película rodada sin equipo, muda. Por supuesto, en el rodaje estaba prohibida cualquier repetición. Unos nativos con unas lanzas se van acercando al hipopótamo que, de pronto, avanza hacia ellos y huyen corriendo, vuelven a acercarse, tiran las lanzas, se van corriendo y el hipopótamo se queda con un montón de

lanzas. Hacen una segunda batida, vuelven..., es decir, la caza del hipopótamo es todo un ritual, por lo que para Jean Rouch era un ejercicio muy vital de *Work in progress* en el momento de la filmación, donde se da una película sin montaje y sin posibilidad de repetir ninguna toma. Ni los nativos ni los hipopótamos en ese momento estaban para hacer una repetición. Así es que, con la sabiduría y con la tosquedad de un amateur, tiene que buscar el ángulo que le parece más expresivo para que se entienda la acción, y ya, mientras está filmando eso, tiene que pensar hacia dónde salir corriendo para buscar el nuevo emplazamiento de la cámara, para que se pueda entender secuencialmente, crear una narrativa de esa escena. Por todo ello, son películas muy bonitas porque recuerdan al dibujo de un solo trazo, esos dibujos que se hacen sin levantar el lápiz del papel. Matisse o la pintura china tienen una gran sabiduría en ese sentido. Serían películas de un solo trazo. Sin posibilidad de repetición, de trucos de montaje, sin posproducción. Y ahí queda eso.

La propia filmografía de Jean Rouch, así como la de Chaplin, ha sido un continuo *Work in progress*, un ir reflexionando e ir descubriendo el gusto por el cine. Hasta que, me parece que en el año sesenta y uno, Rouch rueda una película para mí capital, importantísima. Que me gustaría incitaros a ver: se llama *La pirámide humana* (*La pyramide humaine*, 1961). Esa película se plantea como una experiencia, es una película rodada en la *Côte d'Ivoire*, en la Costa de Marfil, en un liceo en el que estudian conjuntamente jóvenes europeos y africanos. Y Rouch quiere filmar la relación entre chicos y chicas, negros y blancos. Sus relaciones sentimentales, amorosas. Es una película de una modernidad excepcional, atendiendo además al año de su filmación. Empieza filmando discusiones entre los alumnos europeos, por un lado, y los negros, por separado. Crea esa pequeña situación de rodar discusiones entre ellos. Los blancos hablan sobre los negros, los negros sobre los blancos. De esos diálogos, surgen pequeñas puestas en escena nacidas del azar de sus discusiones, de tal modo que se van combinando distintos registros. Hay una ruptura de la homogeneidad, que Carlos⁴ ha citado muy bien, por ejemplo a través de Rohmer, es un tema muy interesante en el cine moderno que para mí tiene el origen estricto en Rossellini, que

con las incidencias.

En una película con un guión tenemos «exterior-día-soleado», salimos a rodar y nos encontramos con unas nubes. ¿Qué hacemos con esas nubes? Habría ahí una política muy interesante que llevaría a unos cineastas a pensar, «vamos a rodar, vamos a cambiar el plan de trabajo, rodamos en interior», y, frente a eso, habría otros cineastas que pensarían «¿qué nos pueden aportar esas nubecillas que tenemos por ahí a la secuencia que estaba prevista?». Por lo menos se detendrían a pensar. O si la actriz viene con ojeras... nos peleamos con maquillaje o nos preguntamos un instante «¿qué podría resultar?, ¿podrían aportarnos algo esas ojeras imprevistas?». Es decir, que eso mismo ha existido, también, en la política de los estudios. La cuestión es que la noción de *Work in progress* y esta política con lo aleatorio se ha borrado. No quedan huellas de ello en el producto final de una película clásica.

Es terrible, pero la verdad es que se ha hecho imposible hablar del cine moderno sin citar a Godard constantemente. Me lo había propuesto, pero se ha hecho imposible. Es en un texto de Godard sobre Rossellini, sobre *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1949. Roberto Rossellini) concretamente, donde él veía uno de los rasgos esenciales del cine moderno: la visibilidad de esas huellas. Es decir que la propia película nos da cuenta de la experiencia misma del rodaje. Pensaba en la relación entre el cineasta Rossellini y la actriz Ingrid Bergman. Y como, en las entrelíneas de esas imágenes, está latiendo esa historia. De pronto se empiezan a hacer visibles esas huellas. Y es verdad que en ese sentido la historia del cine documental lleva una cierta ventaja en la carrera de la modernidad. Una historia que empieza con la película fundacional *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922. Robert J. Flaherty).

¿Habéis hablado de Nanuk, el esquimal? ¡Fija-te, siempre se deja lo esencial! ¡Dios mío, pero si ahí está todo! Yo veo muchas veces esa película, entre otras cosas, porque me remite a algo que ha comentado Carlos³, esas películas que te devuelven a un estadio originario, la ilusión de ver algo por primera vez. Hay películas que te devuelven a ese contacto inicial con las cosas. Y a mí eso, desde luego, me sucede con Nanuk... Cuando veo el rostro de Nanuk, concretamente su sonrisa, me parece que nunca antes he visto en cine un ser humano. Me digo que es la primera vez que veo

retratado un ser humano en cine. Y me olvido absolutamente de todo, y me maravillo, me vuelvo a sorprender. Cómo filma a los niños, a su mujer y a Nanuk: es el primer hombre. Entonces, cuando estoy un poco hastiado de consumo de cine, recupero estas imágenes que me reconcilian con él. Y en esa película los personajes miran a cámara y sonríen. Creo que el tema de la película, a fuerza de verla, para mí es eso, esas sonrisas, ese cruce de miradas. Esa película, verdaderamente, a mí me habla de una relación, de una relación de amistad entre dos personas, entre dos hombres. Uno tras la cámara y otro frente a ella. El director no sale en la imagen, no está, pero se evidencia a través de esas miradas, de esas sonrisas, de las actitudes. Y se va viendo, entrelíneas, la historia de esa relación. Más allá del monumento etnográfico, y de las muchas perspectivas que tengo de Nanuk, la película que acabo viendo es esa, la crónica de una amistad que se ha ido generando durante el rodaje.

Lo curioso es cómo las huellas de esa relación quedan inscriptas dentro de la película y cómo en la evolución de Flaherty como cineasta se van a ir borrando esas huellas, desarrollando una noción de puesta en escena del documental que va a ser canónica. Creará una forma de escritura muy bella, pero *Nanuk...* permanece como algo excepcional, por muchas razones. En todo caso también inaugura una experiencia de trabajo en el tiempo. La unidad de trabajo de Flaherty es de tres años, él necesita primero vivir –convivir– y luego rodar. Es decir, primero la experiencia vital, antes de rodar una sola imagen quiere conocer a las personas que va a filmar, y como fruto de ese conocimiento surge una película. Es todo lo contrario de la televisión, ¿verdad? Aterrizza un helicóptero con una cámara y dispara. Esas cámaras que no sabes cómo aparecen, pero que están ahí. Primero vivir y luego filmar. Y ese es un legado, para mí, importantísimo e irrepetible de Flaherty, que le llevó, además, casi a cortar con la industria del cine o, por lo menos, a no establecer pactos con ella. Los pocos que tuvo fueron muy traumáticos. Fijaos, *Nanuk, el esquimal* es una película financiada por una compañía peletera. Se encontraba más a gusto con empresas de ese tipo que con empresas de cine, que se entrometían de manera abrupta en su práctica, porque le planteas a un productor: «necesito tres años para filmar a una gente» y, claro, el productor se

se cuestiona en la propia película los registros. Pero, sobre todo, dejan que aflore ese sentido de la película que se está construyendo sobre la marcha. Es decir, el director cede una parte de poder muy importante y delega provocando, licitando, ese azar. Las discusiones de sus alumnos provocan la ilusión de una posible historia de amor, de celos, etc. Y da lugar a una puesta en escena. Esa puesta en escena es vista por sus personajes, y genera una nueva discusión y esa nueva discusión genera, a su vez, otra escena. Así, vamos viendo cómo se va construyendo la película. Es decir que en lugar del criterio de guión, la ejecución de un plan completamente previsto, son las propias imágenes que van generando la dirección de sucesivos rodajes. Y además, ahí se podrían ver tres registros, sería la captación en directo, lo que yo llamo puesta en situación y la puesta en escena. Que podrían marcar tres tipos de naturaleza del documental. La puesta en situación, entiendo, sería algo parecido a la puesta en escena, pero con matices distintos. El director baraja toda una serie de elecciones, cuál de los personajes quiere filmar, crea una disposición, un dispositivo, coloca la cámara y espera a ver qué pasa. Al final la película te deja un sentimiento muy fuerte de que lo importante no han sido tanto esas imágenes sino el alrededor de las imágenes. La experiencia vivida en torno de esas imágenes. Es un poco jodido de explicar porque resulta un tanto abstracto y, sin embargo, creo que el visionado de la película no deja ningún lugar a dudas. Nos deja ese pozo enorme de que hay una vivencia muy densa, muy importante entre los planos de esa película.

Bien, en todo caso, nos encontramos ante eso que me parece tan interesante, un cineasta ante un proceso que desconoce. De alguna manera yo acepté hacer una película como *En Construcción* porque me daba esa posibilidad de hacer una película sin guión. De descubrir la película que yo iba a hacer. No quería saber qué película iba a hacer, quería descubrirlo. El cineasta debe tener la revelación de la película durante su propia realización. E intentar transmitir, claro, esa revelación al espectador. Por tanto, la película es también el testimonio de una búsqueda. Y me interesa resaltar esto, frente al poder absoluto que representa el cineasta clásico que lo controla todo, esa idea del cine moderno que ha aparecido en muchos de los ejemplos que

ha propuesto Carlos⁵ de delegar en el azar, de provocar el accidente y crear nuevos pactos con la realidad. El cineasta cede una parte de poder e invoca a lo aleatorio.

Quizás para ilustrar eso me hubiese gustado proponeros aquí una imagen de Maurice Pialat que recuerdo con mucha intensidad. Que se ha ido también, el cine francés está huérfano. Y me hubiese gustado proponeros una imagen de Sandrine Bonnaire. Antes de que fuera actriz, fue la primera aparición que tuvo Sandrine Bonnaire en la pantalla en una película que se llamaba *A nuestros amores* (*À nos amours*. 1983), y él decidió encarnar el papel de su padre. Vio claro —fijaos— que no podía delegar la interpretación de ese personaje en un actor porque hacerlo habría supuesto dejar en manos de éste la dirección de Sandrine Bonnaire. Más que la dirección de actores, yo estoy viendo ahí un escultor sobre sus modelos. El momento que me hubiese gustado poner es una discusión. Una charla que tienen padre e hija. Es un momento donde Maurice Pialat se salta el guión que está escrito y Sandrine Bonnaire está esperando la réplica que estaba escrita en el guión y que había memorizado. Y entonces, vemos cómo sonríe, empieza a decirle «ven aquí, ven aquí», y tenemos un momento bellissimo de la perplejidad real de Sandrine Bonnaire. Se rompe la máscara, por así decirlo, de la actriz y de la representación. Es un momento de lo que Rossellini llamaba ese plus de verdad. Es una tensión muy emocionante que podríamos revisar en la historia del cine. Rossellini muchas veces violentando la máscara de Ingrid Bergman para extraer algo, ese plus de realidad. 

Jose Luis Guerín, El Escorial, Madrid, el 28 de agosto de 2003*

(Transcripción de Manuel Yáñez)

* La charla de José Luis Guerín, con el título de *Work in progress*, fue brindada en el curso "Cine y Pensamiento: el ensayo fílmico". En su tránsito hacia la escritura hemos decidido mantener el carácter coloquial e informal de las palabras del director barcelonés pues creemos que en él reside gran parte del encanto de un texto como este. Gracias a la gentileza de Manuel Yáñez, José Luis Guerín y los editores del website *Tren de Sombras* (www.trendesombras.com), en cuya edición 0 se conoció en formato *online*, este texto forma parte de ARKADIN N°1.



Visible en lo no visto

(Sobre el cine de Richard Dindo)

Escribe CRISTIAN PAULS

«Toda gran pintura exige que lo visible sea sacrificado a fin de que sea otorgada a los ojos humanos, la gracia de ver lo que no ven»

J.F. Lyotard.

A propósito de *La ejecución* (1975) y *Max Frisch* (1981), dos films del suizo Richard Dindo -Zurich, 1944-, Joris Ivens dijo que le recordaban las fugas de Bach. Lo que Ivens parecía poner de relieve con esa afirmación era el marcado carácter musical de los films de Dindo, un cine en el que las diferentes voces constituyen lo relevante de esa musicalidad. Si las películas de Dindo son tan particularmente conmovedoras, esto es tal vez porque en ellas la voz, la voz humana, es un instrumento de potencialidades inusitadas que reclama al espectador un trabajo intenso en su apreciación de la imagen, siempre gobernada, siempre conducida por la voz. Si las personas que Dindo selecciona en sus films como testimonios deben tener «algo para decir», esto también es verdad para el tipo de voz que ellos poseen. Dindo mismo dice prestarle una atención muy particular al sonido mismo de la voz: color, timbre, sonoridad, etc. «Tengo por costumbre no hacer entrevistas y tampoco preguntas. Sólo me interesa que las personas puedan hablar: hablando aparecen el sentimiento y la memoria, la voz es el origen de la emoción». La voz como memoria, no sólo por lo que dice y señala sino por la potencia de su sonoridad.

Los films de Dindo tratan de personas que ya no se encuentran entre nosotros. Pero su mirada en relación a ellos carece de nostalgia o melancolía, a él le interesa transportar al presente la memoria del pasado. Y en esa memoria, tal vez la presencia del cuerpo esté de más. Pero no la palabra.

Director de cine, profesor de realización de la Universidad del Cine, del Centro de Investigación Cinematográfica y otras instituciones, ha impartido clases en Argentina, Uruguay y México. Dirigió el largometraje de ficción *Sinfin* (1986); el documental *Por la vuelta* (2001) e *Imposible* (2002), premio del jurado en el Festival de Biarritz. Cuenta además con una prolongada trayectoria como realizador televisivo.

La voz también como reveladora de los lugares. En el cine de Dindo vemos muchas veces lo que queda hoy de los sitios donde han sucedido los acontecimientos. Pero lo que crea una memoria del lugar es la voz. Dindo parte siempre de ese encuentro y es eso lo que produce la emoción: una extraña sensación de encontrarse ante los lugares exactos en los que se produjeron los hechos pero resignificados por las voces. Cree que todo relato es siempre, y antes que nada, la reconstrucción de una memoria a través de una imagen que reencuentra una voz humana (o viceversa). Por eso, sus películas no son sólo imágenes en movimiento sino palabras y, más precisamente, palabras habladas. Esa confrontación entre el mito y la realidad prosaica, entre la reconstrucción, las imágenes de archivo, los testimonios y las diferentes voces que pueblan sus filmes, son casi un estado espiritual de sus películas. El cine de Dindo está entre los lugares y la voz (en *Diario del Che en Bolivia* -1994-, la biografía del Che está entre dos imágenes visual-sonoras: los lugares y la agenda del Che, los testimonios y la voz).

Esa tensión de lo que hay «entre» los procedimientos hace muy marcado un sentimiento de insatisfacción en sus películas, hecho que obliga al cineasta a tener que ir siempre más lejos y arrastrarnos hacia ese lugar oscuro, desconocido, producido por la fricción entre los materiales. Siguiendo ese origen, su cine deriva hacia lo que producen esas tensiones, recorrido que Dindo hace con un método de notable rigor, de una tenacidad implacable, casi científica (a riesgo de caer a veces —ese podría ser un costado problemático de su cine— en el didactismo y cierto borramiento de la ambigüedad de lo real que había sido pacientemente construido por el film) y que termina produciendo, en sus trabajos más logrados, un traspaso de lo real, un lugar casi de irrepresentatividad en su concepción de una implacable fatalidad de los acontecimientos.

Quizá sea *Rimbaud, una biografía* (1991), un caso bastante límite del documental de la memoria: ¿qué hacer cuando no se dispone ya de ninguna imagen cinematográfica (ni siquiera de archivo) ni tampoco de ningún testimonio vivo y sólo quedan, aquí, los textos? Dindo elige entonces el recurso de los actores pero lejos de cualquier representatividad. Porque en *Rim-*

baud.... el cuadro y el vestuario de los actores evocan la época pero la postura y la dicción y los decorados, reenvían al presente. Rimbaud, el personaje central del filme, se inscribe dentro de él como una presencia en el seno de una ausencia. Y es justamente ahí, en lo que se pierde, donde está su poesía.

El interés de su cine es su poder de volver (nos) actual el pasado: el cine como posibilidad de ver lo que no está. Cuando los cuerpos ya no están, sólo los fantasmas regresan. El Che se nos hace visible en su desaparición: el cine no supera a la realidad, la reemplaza. Porque finalmente, tal vez ver sea aceptar no verlo todo ni todo a la vez ni todo al mismo tiempo. 

El presente texto abrió la retrospectiva dedicada al realizador suizo en el festival **DocBsAs03**, en octubre 2003.



El efecto Sokurov o la pregnancy de lo inmóvil

Escribe FABIO BENAVIDEZ

«Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio.»

El primer encuentro con Sokurov fue al asistir a la proyección de *Mat I Syn (Madre e hijo, 1996)* en el Festival de cine de Mar del Plata. No sin fascinación frente a la reciente obra de este autor desconocido para el público argentino en ese momento.

El recorrido que quiero señalar viene a darse, meses más tarde, al ver en una revista especializada una fotografía del film y, allí, en la descarnada página impresa, me impresionó ver la deformación óptica de la imagen.¹ La anécdota aparece al no reconocer en un primer momento dicha deformación como perteneciente a la obra. Ingenua y desprevenidamente me pregunté por qué habrían deformado la imagen al editar el artículo crítico que ilustraba. Observo otra imagen más, también deformada, y comprendo que no había una "intención" en los responsables

de la revista —que por otra parte no tenían por costumbre deformar las imágenes con violencia de un modo gratuito—. Lo que me confundía era que esa deformación parecía expresar "algo" vinculado a esa característica tan escurridiza, tan extraña e inefable del film.²

Recién entonces, unos minutos después de haberme topado con la fotografía, es que comienzo a sospechar en la posibilidad de su relación estrecha con la película. Las sensaciones, los recuerdos y el pensamiento comenzaban a aflorar en esa dirección —y no sin interjecciones, espasmos de risa entrecortada por la incredulidad y el asombro ante la cada vez más evidente señal de que no habían "trucado" la imagen en la edición gráfica. No pude dejar de leer el artículo para evacuar mis dudas, porque no podía creer no recordar semejante grado de deformación óptica, semejante obviedad en la estilización plástica de la dimensión visual de un film que me había marcado al verlo.

El texto despejó mi incredulidad y nutrió mi memoria para reflotar el film como representación mental y acceder a las sensaciones y cualidades que la película habían despertado en mí tiempo atrás.³ Ya no tenía esa incertidumbre, se habían formado unas nuevas. Me encontraba embriagado por la ansiedad, la desazón y la sorpresa ante el hecho. Recriminar mi frágil memoria no alcanzaba para satisfacer una explicación.

Sin salir del asombro, me albergaba cierta satisfacción estética ante la suposición de la posible evidencia: en el film no se antepone el recurso plástico como significación de los hechos sino

Director Cinematográfico de la Universidad del Cine. Realizador, Docente e Investigador de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes—UNLP. Profesor Titular de Realización y Lenguaje Audiovisual. Becario de Perfeccionamiento en la Investigación Científica y Tecnológica. Como director ha incursionado en el video experimental y el documental. Entre su obra audiovisual: *Descanso* 1998. *Senderos*, 1998. *Redes*, 1998. *Hombre bajando una escalera*, 1999; *El zanjón*, 2000 y *Apuntes para una restauración*, 2004 (Realización colectiva).

mación de *Madre e hijo*.

Sokurov explora el estiramiento de la imagen visual, la deformación como cualidad pictórica, explora la condición plástica de la imagen en la conformación del espacio fílmico para llegar a una construcción de tiempo. Es desde la deformación espacial que Sokurov llega a la dilatación temporal. Dilatación temporal acorde a la dilatación o estiramiento visual.

Crea un espacio habitable. La descripción de sucesos y objetos, de un estado del mundo atravesado por el acontecimiento de la proximidad de la muerte y las contradicciones emocionales de los sujetos en vida, no busca una expresividad que conlleve la unicidad del sentido. La imagen no intenta convertirse en el mero soporte de una idea sino, por el contrario, primeramente es su "testimonio". El testimonio plástico del acontecimiento, de donde emergen las significaciones.

La materia visual y la materia sonora logran, entonces, crear el estado emocional de los personajes con un sinnúmero de matices y ambigüedades irreductibles que expresan la fluctuación y fluidez de las pasiones sosegadas, contenidas por los cuerpos. Sin embargo, la angustia cargada del relato se ve reconfortada con la vitalidad de las relaciones, del encuentro (y desencuentro) entre esos seres de los que sólo sabemos su relación filial, comprometida, complejizada por un acercamiento casi incestuoso ante la impotencia, frente a la irremediable pérdida, con la permanencia en el tiempo del gesto de cercanía de los cuerpos buscando comunicarse, en sus roces, con el último susurro del último aliento.

Por allí transita la experiencia Sokurov, con la pregnancy de lo inmóvil.

Entonces aquí cobra sentido el epígrafe de Bresson. Sokurov comunica trabajando estrategias de desaceleración con el refinamiento plástico al servicio de la observación y la contemplación. Donde la visión hace las veces de acción, por consiguiente el movimiento puede tender a cero. Y el silencio...el silencio es todo cuanto acontece de forma penetrante en el campo sonoro de sus films.

La inscripción en sus imágenes de la deformación como marca de estilo es un aspecto que emparenta no sólo a *Madre e hijo* con *Moloch* (*Moloch*, 1999), sino también con *A Humble Life* (*Una vida humilde*, 1997) y *Elegy of a Voyage*

(*Elegía de un viaje*, 2001), donde se manifiesta con mayor levedad.

El tratamiento cromático y lumínico juegan por momentos en los umbrales de la visibilidad. Monocromatismo, virajes o descensos de los niveles del color, iluminación leve, son pautas estilísticas comunes en sus películas de ficción y de no-ficción. En *Elegy of a Voyage* los cuadros y el propio viaje parecen surgir de la noche, de la oscuridad.

La mirada Sokurov se entronca con la tradición de la espiritualidad rusa y también se ve influenciada explícitamente por las configuraciones plásticas del romanticismo alemán en las figuras de Caspar David Friedrich y Ernst Ferdinand Oehme (en tanto cromatismo, deformaciones, ruptura de la perspectiva y en la relación hombre-naturaleza), pero la reminiscencia a estos pintores es sólo un aspecto de la dimensión estética de la forma fílmica. Su obra poética lleva la huella de un fecundo encuentro con el lenguaje audiovisual por parte de un artista que, en su afán experimental, explora soportes fotoquímicos, electrónicos o digitales, los procedimientos ópticos más artesanales hasta la tecnología digital de última generación buscando las fronteras de la imagen. Tanto en sus ficciones como en sus trabajos no ficcionales, esos ensayos fílmicos que suelen agruparse como documentales pero desbordan dicha categorización.

¿Documentales o ficciones? Apuntes para un ensayo fílmico

«La realidad nunca te decepciona si sabes mirarla.»

José Luis Guerín⁶

No compartimos la distinción profunda entre documental y ficción. Para nuestras proposiciones tomaremos los conceptos que entienden al documental y a la ficción como estrategias diferenciadas de producción de sentido.⁷

La narración es un modo de relación del hombre con el mundo. Alexander Sokurov explora la expresión audiovisual bajo estrategias narrativas que rehuyen una categorización sencilla (¿necesaria?) y donde su estilo presenta fuertes recurrencias.

Sus obras no ficcionales no encajan fá-

que los mismos se constituyen a partir de ese particular mecanismo de estilización y, como la obra entera está trabajada en su puesta en forma a través de ese recurso técnico, la *desviación* de la norma “es” su forma, colocando la obra en un nivel de realidad de representación, –según R. Arnheim– un tanto alejada del realismo.⁴ Como el nivel de realidad se mantiene, entonces la deformación de una imagen en un mundo deformado es lo “normal”, está naturalizada en esa propuesta, construyendo el verosímil. Por lo tanto, aunque aparezca evidente al principio, pasa a un segundo plano a lo largo del film. A tal punto no se ejecuta como algo arbitrario –antepuesto a la imagen para imbuirla de un sentido directo u obvio (o único)– que pasa casi desapercibido. En todo caso no es lo primero que vino a la mente al recordar el film, aunque lo que uno recuerda es, sí, la atmósfera enrarecida de las imágenes, pero no su técnica.

Sin embargo, en la fotografía de la revista –blanco y negro– estática, descarnada, solitaria, desprovista de todo el film, resalta el recurso. Es tan explícito que parece mentira que no lo recordara de inmediato. Mi mayor preocupación, entonces, –y admiración y curiosidad por la puesta del director– motivadora de este raconto indagatorio, fue precisamente tratar de comprender cómo era posible que no recordara el recurso y llegara a dudar, a considerarlo ajeno al film siendo que, paradójicamente, uno de los elementos fundamentales de su propuesta estética es el trabajo a partir de la deformación óptica de la imagen visual. Pero no es el único elemento que conforma las cualidades estéticas de la película.

¿Cómo la forma del film puede crearse a partir de, y a su vez albergar armoniosamente tal deformación hasta hacerla casi invisible?

Está claro que *Madre e hijo* no es sin “ese” tratamiento de la imagen, pero no es lo que predomina, está integrado a una forma que presenta cierta opacidad, reconociendo un tratamiento fuerte de los aspectos plásticos de la imagen (como podemos observar en cuanto al uso cromático), pero cuya formulación conforma un mundo poético que es el que queda como universo narrado. Aunque el film no podría tener existencia sin la deformación que venimos abordando, no resalta, porque es solidaria a la forma del film. Consideramos que la clave

puede hallarse en lo temporal. En la fotografía estática, fuera del transcurso del tiempo, lo que resalta –antes que lo representado– es su modo de representación, su desviación. Pero el film es *tiempo*. En su transcurrir en planos de muy larga duración –de cinco minutos por ejemplo–, donde todo aparenta estar inmóvil, lo que se desplaza, con morosidad, y abriendo sentidos, es el tiempo filmico. El recurso visual se torna invisible al fluir el relato, en una articulación espacio-temporal trastornada, también desviada de lo “normal”.

Sokurov logra narrar sensaciones muy íntimas y complejas correspondientes a los últimos momentos en la relación de un hijo y su madre a punto de morir. Con la elocuencia de la imagen visual y el gesto sonoro, pocas palabras y una gestualidad fónica sumamente expresivas. Con el tiempo expandido en cada acto de esa relación. Es a partir de su duración que los sucesos cobran una dimensión existencial, expresan la ambigua, huidiza interioridad angustiada de los personajes, inclasificables, porque las palabras no parecen suficientes para dar cuenta del estremecedor acontecimiento estético al que asistimos.

Casi como la representación mental de un mundo interior, marcado por la experiencia emocional de los personajes, por la vida del personaje del hijo, con sus percepciones y su subjetividad convertidas a un tiempo en elementos gráficos del espacio pictórico, y en el espesor temporal del ritmo que crece o llega a desvanecerse.

Es con Alexander Sokurov que podemos hablar de deformación. Su estilo abona territorios explorados por el arte electrónico y digital llevándolos a la más alta expresión estética a través de medios ópticos. Narra con la pregnancia de sus imágenes visuales, con la pregnancia del detalle amplificado, con la pregnancia del transcurso temporal valorizado, con la pregnancia de cada leve gesto, con la pregnancia de lo inmóvil. Y se ha dicho que, si la poética de Tarkovski es una poética del tiempo, la de Sokurov sería una poética del espacio.⁵ Esta distinción, basada en la idea madre de Tarkovski de que el cine es –ante todo– tiempo, y en la evidencia del tratamiento espacial a partir de la dimensión visual expresada en la luz, los cromatismos, la figuración y las lentes, en Sokurov, está desconociendo, no obstante, el valor fundamental que adquiere la dimensión temporal en el desarrollo y confor-

tagonista y autor).

Este film documenta el fluctuante e insondable estado interior de perplejidad y asombro frente a la contemplación del mundo por parte del personaje protagonista esbozado en el cuerpo del realizador. Sus relatos se encuentran muy poco aferrados a los sucesos reales. Si en *Spiritual Voices* está más presente el acontecimiento real de la guerra -desde sus esperas-, en *Elegy of a Voyage* se ha desprendido de toda referencia puntualizada a un acontecimiento externo ajeno a su percepción de ese viaje-sueño por donde transita la experiencia. El anclaje a lo material, a la acción física se libera y el relato está más próximo a las formas de lo onírico, del pensamiento donde se diluye la distinción entre real e imaginario, entre lo físico y lo mental y se expresa el desconcierto ante los sitios y situaciones a las que se enfrenta el protagonista en este viaje interior a un mundo incierto, en un tiempo emocional, no cronológico. La palabra se comporta como acción narrativa: "¿Quién me trajo aquí?" "Entro en un laberinto, aún no comprendo quién juega conmigo de ese modo". "Viajando a través del tiempo y de los mares, estoy solo".

Elegy of a Voyage es como el relato de un sueño en el nivel verbal que transcurre y se materializa en el nivel visual y sonoro no verbal. La atemporalidad, el desorden espacio-temporal en tanto ubicaciones precisas, la desorientación del protagonista: "trataba de entender por qué debí hacer un viaje tan largo.- ¿quién soy?". El vagabundeo, la errancia, la descripción objetiva de las imágenes se convierten en un hecho puramente subjetivo donde la descripción tiende a un punto de indiscernibilidad de lo real y lo imaginario.

Así, *Elegy of a Voyage* se asemeja a la materialización plástica de un estado de ensoñación permanente en tránsito hacia los cuadros cobijados en un sitio (el museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam) convertido en espacio encantado, donde se prefigura el tratamiento que recibirá *Russian Ark* (*El arca rusa*, 2002), en tanto film sobre piezas de arte, en el modo del recorrido por los salones, la relación de la cámara con las pinturas, la subjetividad del relator-personaje.

La mirada Sokurov cautiva por su penetración inusual. Con pinceladas de sombra y luz, con el trastorno de los valores cromáticos y la

diafanidad de las lentes -del modo más sutil o exagerado-, con el trabajo sobre los reflejos o los encadenados que alejan a los objetos de su materialidad directa, Sokurov emprende un viaje de lo material a lo abstracto, a lo conceptual, a través de lo sensible. Sus films trabajan estructuras emocionales, estados anímicos y la transformación de lo sensible (expresados en el paisaje, los objetos, los campos vacíos) como un proceso de revelación del interior del humano, procurando develar universos insondables.

Reconocimientos

El artista piensa en formas. Por medio de su cámara Sokurov observa y remira lo real para expresarlo, hacerlo propio y, por su intermedio, remirarse, construirse.

Sus ensayos filmicos promueven fluctuaciones subjetivas en el reconocimiento del otro, tanteos, incertidumbres, angustias. Su sensibilidad se expresa, por ejemplo, en el modo de observar los actos y el lugar de la anciana en *A Humble Life*. Ella se expresa en las imágenes de él, él se espeja en el universo de la mujer.

Reconocimiento del otro a través de sí, y de sí en el otro por medio de una penetrante observación de lo real que recupera la autonomía, las potencias propias del lenguaje audiovisual, ajeno a toda limitación estética o de proyecto comunicacional.

Como todo gran artista Sokurov comprende que la mirada documental debe respetar -sin dudas- la realidad que aborda, pero no debe ser ganada por ella. Debe establecerse la mirada en esa relación. Por consiguiente, la imagen porta la mediación que establece esta mirada con la realidad. La morosidad y la amplificación del detalle visual y del detalle sonoro son significativos en sus films. En *A Humble Life* la imagen se hace táctil y avanza. La porosidad de la cabeza y la frente, la forma del corte de un ojo en los bordes de la superficie del rostro, el zumbido de una abeja y el ruido del roce de la aguja y el hilo al atravesar la tela del kimono que cose la anciana van dando forma -con su presencia y reiteración- a la vida de la mujer y su cadencia interior, orquestados con sus suspiros y la concentración visual sobre sus manos, su fisonomía, su cuerpo -sus tiempos-. Sonidos sutilmente esbozados -que

cilmente en la categoría de documental. Son films-ensayo subjetivos sobre referentes que existen más allá de la puesta de un film, donde aborda la realidad con la misma mirada autoral que consolida sus ficciones.

Joris Ivens se ha preocupado por estar atento y establecer un "plan de ataque contra la realidad" para evitar que ella "se haga copiar". Bresson ha meditado desde dónde partir, ¿partir del objeto, partir de la emoción, partir dos veces? Sokurov atiende estas dialécticas. No sólo en la ficción, también en sus ensayos documentales -o de no-ficción- donde no resigna la construcción del plano a la fuerza de lo profílmico o a factores ajenos al lenguaje. Su marca autoral no se disuelve, se potencia con la práctica de un abordaje subjetivo-emocional de la realidad.

En películas como *Elegy of a Voyage*, *A Humble Life* o *Spiritual Voices* (*Voces Espirituales*, 1995), podemos apuntar una particularidad sobresaliente: el propio Sokurov se inscribe como dimensión protagonista del film navegando las realidades a partir de la construcción de una mirada subjetiva como personaje. Narrados en primera persona, la voz over lo encarna desde la palabra, construyendo la percepción subjetiva del mundo narrado desde la perspectiva del personaje relator, y transfiere a lo visible la materialización de su mirada.

Entonces se superponen y estimulan dos dimensiones, la de la realidad abordada y la dimensión subjetiva del acercamiento del personaje-relator -apenas esbozado físicamente de manera casi secreta-, en ese aquí y ahora que experimenta.

Siguiendo los conceptos de Deleuze⁸ podemos observar que en su abordaje de lo real el director ruso trabaja sobre las situaciones ópticas y sonoras puras como exploración estilística fundamental y, en consecuencia, las acciones físicas parecen "flotar" sobre esas situaciones gráficas y acústicas basadas en la experiencia de los sentidos emancipados. Tratamiento formal que caracteriza asimismo sus ficciones.

Por lo tanto, el relato no se ancla en una acción marcada por el movimiento que describe o copia la cámara. Su cámara sensible crea -con su intervención desde una acentuada mirada subjetiva- las situaciones que son ante todo ópticas y sonoras y por lo cual el complejo se torna una experiencia más próxima al pensamiento.

La naturaleza de la puesta-Sokurov radica no solamente en los ajustes o desajustes cromáticos o figurativos de los elementos en campo, sino en el tipo de relaciones que conduce entre ellos a partir de los encuadres. Su mirada personal activa los elementos y sus relaciones por la manera de crearlos con la cámara. Y a su vez éstas se tornan verosímiles por convertirse en la mirada subjetiva del protagonista-relator corporizado por el propio Sokurov, ahora personaje.

Si en *Madre e hijo* el universo plástico y la condición temporal provienen de la singular percepción de los protagonistas enfrentados a la muerte, el tratamiento espacio-temporal creado por las imágenes y sonidos en sus documentales está inducido por la mirada angustiada, extrañada del personaje que corporiza. *Elegy of a Voyage*, *Spiritual Voices* y *A Humble Life* trabajan la materia de lo real desde esta perspectiva. Son a la vez que abordaje de realidades preexistentes, documento de una subjetividad expuesta a ellas, donde el propio Sokurov se convierte en personaje, mediación y foco del relato. Podríamos decir que son a un tiempo descripciones objetivas de ciertos lugares y cosas a la vez que pura subjetividad hecha forma fílmica.

Estas piezas no ficcionales son inseparables de esa profunda instancia subjetiva representada por el personaje encarnado por Sokurov, quien se interna en la realidad para narrarla desde sí, desde su perspectiva más interior. Una fuerte mirada autoral en acción, acaso delegada, transferida, del Sokurov-autor al Sokurov-personaje. Por lo tanto, el tratamiento plástico de la imagen que caracteriza sus films se impone en estas películas como mirada interior del relator over y a la vez expresa el universo de los personajes del mundo histórico.

Con estas apreciaciones podemos caracterizar el tratamiento de lo real en los films-ensayo de Alexander Sokurov donde los personajes son reales, el espacio y los objetos también lo son, pero la relación entre ellos se aproxima a la de un sueño, a la del pensamiento.

Resonancias

Probablemente el caso más extremo de esta relación se presente en *Elegy of a Voyage* donde Sokurov es el protagonista principal (así es pro-

tescos y recurrencias al mantener un intenso trabajo sobre la dimensión visual y sonora de las situaciones, donde la acción filmica se crea en relación directa con la imagen-tiempo, valorizando el tiempo filmico como dimensión significativa.

Sokurov realiza de nuevo la naturaleza, desde sus propios medios expresivos, con un perfil trágico del paisaje como paleta que traduce la subjetividad del hombre. Aborda la realidad concreta o imaginaria con una vocación autoral desde una audaz propuesta poética que indaga los modos de percibir, producir y comunicar con una obra creada a partir del tránsito de las formas y las materias, experimentado por medio de los ritmos y texturas visuales y sonoras en un campo plástico con cierto grado de abstracción, que conforman ese estado interior o alucinatorio. Consciente que la *forma estilística*, narra.¹⁴

Probablemente su propuesta estética parta de la premisa más simple: reconstruir estados de ensoñación, distanciado de la lógica convencional, formando la narración por medio de asociaciones y relaciones más libres y próximas a las estructuras del pensamiento. Quizá vinculada a lo que Andrei Tarkovski denominó "la lógica de lo poético".¹⁵ Buscando las concatenaciones invisibles donde lo objetivo y subjetivo se diluyen, se tornan indiscernibles o corren a un mismo tiempo, se amalgaman y superponen.

Alexander Sokurov convoca a mirar de otro modo, a componer una experiencia artística a partir de relaciones y asociaciones de nuevo tipo. Porque la imagen audiovisual pertenece a un sistema libre. Cada film impone y determina las leyes que le son propias, por lo tanto las estructuras significantes no preexisten a la película, dependen de ella.¹⁶ Sokurov recupera esta libertad creativa fundante del film, entendiendo que la construcción del significante filmico es el principal desafío de los realizadores y en ello da muestra de su particular obstinamiento por encontrar nuevas imágenes. Gesta infrecuentes modos de construcción del significante proponiendo la inmersión en un mundo óptico y sonoro de cuya experiencia perceptual -del rastro de una huella, de la mínima formación de un leve gesto gráfico o acústico- surgen la emoción, la significación, la narración. Renueva el campo e invita a repensar los modos de creación desde otras perspectivas, desde otros posibles.

Con la nitidez con que una herida física nos

devuelve la consciencia material de nuestro cuerpo vivo, la obra de Sokurov punza nuestra consciencia afectiva con la pregnancy de su *forma* exponiendo la existencia de un arte y un lenguaje audiovisual inagotables, con territorios no explorados aún.

Y convoca a descubrirlos. 

1 El texto está escrito en forma de ensayo. Aunque la anécdota inicial pueda hallarse reducida a una única e irónica experiencia subjetiva, sirve como excusa con el propósito de reflexionar sobre la forma estilística del film. El análisis, más allá del punto de partida, es del todo pertinente.

2 Se hace referencia a las imágenes que acompañan los artículos: ANTIN, Eduardo (Quintín): "El universo Sokurov", en *El Amante*, Año 8, Nº 88, Ediciones Tatanka, pp. 8-9, 1999. Y RUSSO, Eduardo: "De la misma materia que los sueños", en *El Amante*, Año 8, Nº 88, Ediciones Tatanka, pp. 10-11, 1999.

3 "por efecto de lo que llamamos la recurrencia, que hace que lo que ha sido percibido y olvidado pueda volver..." dice J.L. Comolli en COMOLLI, Jean-Louis: (2002) *Filmar para ver*, Bs. As., Ed. Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp 173.

4 ARNHEIM, Rudolf: (1976) *El "Guernica" de Picasso*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981, pp.20-34.

5 ANTIN, Eduardo (Quintín): "El universo Sokurov", en *El Amante*, Año 8, Nº 88, Ediciones Tatanka, pp. 8-9, 1999.

6 Realizador y docente catalán, director de -entre otros- *En construcción* (2000).

7 ZUNZUNEGUI, Santos: (< s.a.>) *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra / Universidad del País Vasco, 1998, pp. 150.

8 En DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.

9 RUSSO, Eduardo: (1998) *Diccionario de cine*, Bs. As., Paidós, 1998, pág. 48

10 En BARASH, Zoia: *Del principio al fin, el cine soviético*, (inédito) texto original inédito, gentileza de su autora.

11 MARX, Karl: (1968) *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*, México, Ed. Siglo XXI. 1997 pág. 42. Éstas y otras consideraciones de Marx en el mismo sentido son tomadas por Béla Balázs para -como uno de los primeros intentos de sistematización teórica- sostener que "con el nacimiento del film no sólo surgía un arte nuevo. Se desarrollaban también las capacidades de percepción y comprensión del nuevo arte. (...) facultades subjetivas surgidas de la acción recíproca dialéctica, que permiten contemplar la belleza producida y gozar de ella como tal. En BALÁZS, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Ed. G.Gili, 1978.

12 COMOLLI, Jean-Louis: (2002) *Filmar para ver*, Bs. As., Ed. Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp 170. El destacado es nuestro.

13 COMOLLI, Jean-Louis: (2002) *Filmar para ver*, Bs. As., Ed. Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp. 171

14 Con respecto al concepto de forma (estilística y narrativa) remitirse a BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

15 TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991.

16 MITRY, Jean. "Sobre un lenguaje sin signos", en Urrutia (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, F. Torres, Valencia, 1976, 263-290.

por momentos parecen adivinarse más que escucharse-, emergentes y artífices de un silencio profundo y fundante, estímulo de introspección y meditación. De este modo Sokurov traduce el mundo invisible con el tiempo que esculpe los actos por medio de la concentración visual y sonora cimentadas en una profunda capacidad de observación. La morosidad general y los ralenti subrepticios otorgan una expansión del detalle del movimiento en el espacio en tanto que medida del tiempo, eventualmente asociable a la línea conceptual que lleva a los alemanes a usar el término *lente del tiempo* para denominar la cámara lenta.⁹

Su mirada poética se posa sobre el mundo, y esta relación inscribe su huella en el cuerpo de la imagen (en su condición expresiva, en el tratamiento cromático, en la morosidad temporal, en los umbrales de la visibilidad, en el detalle sonoro) y en el cuerpo del espectador.

Paisajes

«El único camino hacia el espectador es ser uno mismo»

Andrei Tarkovski¹⁰

Espectador y lenguaje pueden pensarse como relieves de un mismo paisaje. Existe una tensión entre ambos aspectos que influye decididamente en los modos de hacer. Como dos caras de un mismo problema, la concepción del espectador incide en la manera de crear los relatos y de trabajar con el lenguaje audiovisual, y viceversa.

El perverso y limitado pensamiento -común en nuestro campo-, que subestima al espectador y lo cristaliza en un único sitio, inmodificable, es desmentido y aniquilado por la libertad creativa de Sokurov.

Ya Karl Marx destacaba que "el objeto de arte -de igual modo que cualquier otro producto- crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto sino también un sujeto para el objeto."¹¹ Siguiendo esta línea de pensamiento, y con las proposiciones de André S. Labarthe, podemos precisar que en realidad

"cada realizador inventa no un espectador, sino una manera de hacer trabajar al espectador".¹²

Y es esa manera lo que distingue su estilo. La puesta de Sokurov propone un modo distinto de vincularse con el espectador. A distancia de todo convencionalismo, confía plenamente en su capacidad de producir sentido con los elementos que le brinda, un sentido que no es solamente intelectual, sino también emotivo. Lo supone inteligente, sensible y dinámico.

Justamente "una puesta en escena expresa una concepción del cine y supone un cierto tipo de espectador. Considera que ese espectador es portador de un cierto tipo no sólo de funcionamiento —un lugar— sino también de pensamiento."¹³

Y entonces aquí cobra interés el epígrafe de Tarkovski, cuya presencia se percibe en la obra de Alexander Sokurov a quien se considera su heredero artístico. Ser uno mismo implica no resignar el universo estético personal gracias a la confianza en el espectador, confianza que se traduce en un "olvidarse" del espectador porque ya no resulta un problema. De tal modo se liberan las formas y aumenta la penetración artística de la obra ofreciendo nuevas maneras de ver, de oír, de narrar. Uno de los rasgos profundos de las películas de Sokurov es que descoloca al espectador, lo coloca en una posición decididamente activa desde otro lugar y, al crear una manera diferente de relacionarse con la obra -que requiere dejarse llevar por la aventura de los sentidos que significan sus films-, lo transforma.

Aproximándonos a las conclusiones

Podemos destacar que la distinción entre ficciones o no-ficciones en Alexander Sokurov no tiene sentido más que en cuanto a señalar la diferencia del material de base con el cual trabaja cada obra -mundo histórico, realidades, o mundos imaginarios, ficticios- puesto que su impronta estilística contamina uno y otros de manera profunda, presentando fuertes paren-



Areas¹ y el documental como una imagen de la 'imagen' del mundo

Escribe MALENA DI BASTIANO

1*Areas*, de Hernán Khourian, video subvencionado por la Fundación Antorchas, fue en el año 2000 la primera tesis de grado en la Licenciatura en Realización de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Obtuvo entonces el primer premio en la categoría de Artes Electrónicas en el *Salón Nacional de Artes Visuales* y se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Durante el 2001 *Areas* fue exhibido en el *Salón Nacional de Artes Visuales de Argentina en París*, Francia. Y en el Ciclo/Clínica *Documentales siglo XXI No Oficial. Doc* a cargo de Graciela Taquini, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires. En ese mismo año participó del *Paris/Berlin International Meetings# 4* y en *Cine latinoamericano de Película*, Casa de América Latina, Bruselas, Bélgica.

En el 2002, mientras su realizador continuaba su formación académica cursando el *Master en Documental de Creación* de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España, *Areas* participó del Festival *medio@arte latino* presentado por Jorge La Ferla en la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín, Alemania. Se proyectó además en *Imagen invisible 2002, 1ra muestra internacional de videoarte*, en Cali, Colombia y en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En el 2003, en el marco del *Panorama Latinoamericano del Video* curado por Rodrigo Alonso, *Areas* se exhibió en el Museo de Arte Moderno de Helsinki, Finlandia.

En el 2004, participó en la retrospectiva argentina en el 26th *Cinéma du Réel Film Festival*, en el Centre Pompidou, París, Francia.

Licenciada en Historia de las Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata. Es docente de la cátedra Teoría del Lenguaje Audiovisual, FBA-UNLP. Ha cursado estudios de Postgrado sobre estética y documental de creación en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona. Actualmente prosigue su formación en la Universidad Paris III, Sorbonne-Nouvelle.

como efecto de verosimilitud, el "es así, ¿verdad?". «En el documental, lo que 'es así' es una representación del mundo y la pregunta '¿verdad?' tiene que ver con la credibilidad de la representación."⁹

El recurso a un registro de tipo indicial, que el documental presenta como *evidencia* de aquello que aconteció y fue captado directamente (visual o auditivamente), contribuye a confundir lo que consideramos dos instancias bien diferenciables, atribuyendo ese poder "evidenciador" del registro indicial (esa "potencia de credibilidad (...) derivada de la ontología del modelo" en palabras de Bazin¹⁰) directamente a la totalidad de la configuración documental producto de la intervención de un realizador.

Ahora bien, «estos indicios atestiguan una presencia. Pero no necesariamente la presencia de la realidad histórica. Atestiguan más bien la presencia del aparato de registro y la realidad del proceso de registro que nosotros suponemos que ha tenido lugar. Se trata de una impresión de autenticidad basada más en la realidad de la representación que en la representación de la realidad.»¹¹

Según Bazin la fotografía, como el documental, "se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción"¹² pero cabría aquí, siguiendo nuestro razonamiento, modificar esta aserción diciendo: *a través* de su reproducción *hacia* la configuración a la que da lugar.

Asumir este traspaso implica al mismo tiempo distinguir dos instancias, tomar mayor conciencia de la cámara como dispositivo me-

La intención del presente trabajo es la de abordar una cuestión que consideramos clave en cuanto a su dimensión teórica, en tanto suele ser retomada por disciplinas tan variadas como la sociología, la antropología, la filosofía o la historia, pero que ocupa un lugar privilegiado en las artes, ya sea en pintura, fotografía, teatro y que repercute con particular resonancia en el campo del documental: se trata del problema de la representación de la realidad.

Al hablar de una realidad factible de ser representada, surge en primera instancia la pregunta: ¿es la realidad una entidad independiente, externa a nosotros, a la que hay que acceder, o el producto de una construcción producida por los sujetos? Intentaremos aquí dilucidar y proponer algunas respuestas en torno a la compleja relación entre la realidad y su representación, retomando estudios y conceptos de diversos autores. Completaremos nuestro trabajo con un análisis del documental *Areas* de Hernán Khourian.¹

"El documental no es una reproducción de la realidad, es una representación del mundo..."¹

La diferencia radica para Bill Nichols en la forma de valorarlas: una *reproducción* según su capacidad de parecerse, de comportarse y de servir al mismo propósito que el original, y una *representación* por el tipo de placer que provee, el grado de penetración y conocimiento y la cualidad de la perspectiva que ofrece sobre una cierta cuestión, acontecimiento o personaje.

La distinción subvierte la suposición generalizada de que un documental ofrece directamente una imagen del mundo, para convenir en que mucho de la misma se debe a la "impresión de autenticidad"² producida por la propia naturaleza del material que integra este tipo de discurso; una impresión lo bastante poderosa además como para pasar a ser considerada directamente como una cualidad particular del documental en sí.

Esta impresión surge así en primer lugar de la propia génesis del material por él utilizado.

Al proceder a grabar imágenes o sonidos, lo que obtenemos son verdaderas "impresiones" (no ya hablando meramente en el plano de la sensación sino, más concretamente, en el sentido de marcas o señales que un cuerpo físico imprime sobre otro, según una relación causal), correlatos puramente físicos que no sólo remiten a objetos o acontecimientos manifestados en un espacio-

tiempo real, sino que directamente "graban su huella *efectiva* en un campo perceptivo" audio-visual³, lo que llevará a que Schaeffer postule una "tesis de existencia" en cuanto a la función indicial⁴ es decir, donde la imagen o el sonido son percibidos como índices (signo referencial) independientemente de que se produzca una *identificación referencial*.⁵

Pero a su vez se trata de impresiones visuales o auditivas de un cierto objeto o acontecimiento que revisten cierto parecido o semejanza con las que se obtendrían mediante la percepción humana directa del mismo. Es decir que, si bien Schaeffer deja en claro que existen diferencias importantes entre una y otra, se da comúnmente en el caso de la fotografía y el documental una relación de analogía.

En este sentido, la autora propondrá una aclaración interesante a través de su interpretación de la definición pierceana de signo: "El signo no ocupa el lugar del objeto en todos sus aspectos, sino en relación con una idea que es el fundamento del *representamen*. Así la imagen fotográfica no ocupa el lugar del impregnante como tal, sino de su manifestación visual"⁶; parafraseando a Malévich, "una imagen de la 'imagen' del mundo".

Por otra parte, la función indicial tiene una condición extra: depende de que *sepamos* que se trata de un registro de este tipo. La mayoría de las veces consideramos o determinamos que se trata de un documental o de una fotografía porque *se presentan como tales*. Se trata entonces, en muchos casos, de una definición que Nichols calificaría como "altamente susceptible" y que descansa sobre la delgada línea entre la evidencia y la apariencia (lo cual ha suscitado cantidad de experiencias audiovisuales, entre ellas *F for Fake* de Orson Welles, ver el artículo de Maximiliano Corti en esta misma publicación).

Y es que "creemos en la autenticidad de lo que vemos y oímos por que se nos dice que lo que vemos son pruebas de incidentes históricos, no simulaciones ficticias de los mismos." De este modo "la garantía de autenticidad que podemos sentir en presencia de la imagen documental parte de nuestra propia complicidad con las reivindicaciones de un texto"⁷: Ricoeur se referirá a tal efecto de lo "convinciente" como resultado de la intersección entre obra y público.⁸

Llegamos así a la cuestión del "realismo"

es decir, transmitir algo de la tensión a la que el realizador se ve sometido durante su trabajo y develar, aunque sea en parte, el instante concreto en que se toman las decisiones que lo han de constituir como tal. Me refiero no sólo a la etapa de registro, sino también a la selección y al montaje, es decir, a la costura del documental.¹⁶

De esta forma Khourian va desplegando y ensayando ante nuestros ojos todo un repertorio de contratos de producción de imagen diferentes, lo que implicará un intenso ejercicio por nuestra parte para seguir los embates de su incursión, dudando casi todo el tiempo entre la asunción de su lugar, su conflicto de realizador, o aprovechar para hacer el mismo ejercicio en tanto espectadores, actualizando y optando entre los diferentes modelos de espectación según los distintos momentos y lo que nos dispongamos a ver.

Es así como Khourian, al ponerse en crisis como realizador, hace lo propio con el documental mismo como forma acabada y con nosotros mismos en cuanto a nuestra actitud a adoptar. La incomodidad se propone como una actitud crítica, propia de una búsqueda de sentido estético.

Áreas se separa de esta manera de todo un repertorio convencional de formas documentales establecidas que determinan ciertos hábitos de percepción y promueve una actitud de apertura. Esta actitud que busca amplificar la definición de lo documental tanto desde el punto de vista realizativo como receptivo implica asumir ambos procesos desde una perspectiva temporal de apropiación.

«Si quiero prepararme un vaso de agua azucarada, no tengo más remedio que esperar a que el azúcar se disuelva. El tiempo que tengo que esperar ya no es el tiempo matemático que se aplica igualmente a lo largo de la historia entera del mundo material... coincide con mi impaciencia, es decir, con cierta porción de mi propia duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad. Ya no es algo pensado, sino vivido.»

Henri Bergson

Áreas trabaja en este intervalo que se produ-

ce entre la duración de lo que sucede y de nuestro apercibimiento, planteando a la observación como un fenómeno o una actividad sumamente compleja, resultado de una oscilación constante frente a lo inmediato y una cierta capacidad o disposición observante.

Expone así la tensión y la contingencia de la observación asumida como trabajo, para operar un desvío de la mirada fundada en ciertos hábitos de percepción, hacia una experiencia que concierna más a los aspectos intuitivos de la observación, a toda una dimensión potencial ligada a una cierta abstracción estética.

Propone un pasaje, un deambular fluctuante entre ámbitos, situaciones y sensaciones, haciendo de Áreas una gran área o, en palabras de Barthes¹⁷, *"un simple espacio, un campo de permanencias y permutaciones"* en donde la lógica de la consecuencia, de la información y de lo simbólico ceden para dejarnos expuestos a la aprehensión de la duración, al devenir de lo observable y de la descripción, a *"la potencia virtual de las cosas"* de la que anoticiaba Artaud¹⁸ hace un tiempo.

Recorrer este espacio compuesto de áreas implicará dos ejercicios simultáneos.

Por un lado, tiene que ver con una sumatoria, una sucesión de cosas que van apareciendo, una tras otra, se acumulan, remitiendo a cierto "efecto de lista" que Philippe Hamon¹⁹ ha sabido asociar a toda actividad descriptiva.

Toda enumeración encierra para él una "infinitud potencial" mientras dura, en tanto es en ella donde se actualiza la cuestión de los confines de la descripción: el "hasta cuándo" y "hacia dónde" ésta se dirige (y que rigen la realización del documental, la toma de decisiones de las que hablábamos antes), la develación paulatina del criterio que hay detrás.

Cada cosa que se agrega a la lista reacomoda y redefine lo anterior y predetermina en alguna instancia lo siguiente, articulando un mecanismo sustancialmente ambiguo que supone tender hacia una circunscripción y a su vez va implosionando progresivamente y en una pluralidad de sentidos a los segmentos anteriores, impidiendo su cristalización. Es por eso que puede pensarse que toda descripción, en tanto enumeración, no acaba en la develación de un objeto, un lugar, un significado, un tema, sino más bien y tan sólo en el punto que le da fin.

diante el cual se obtiene el registro (Vertov fue plenamente consecuente con esta idea) y acercarnos al *quid* del trabajo documental, que es el de trabajar en esta brecha entre re-presentación y representación.

A fin de aclarar más acabadamente los términos de esta distinción adoptaremos aquí aquella que Ricoeur utiliza para referirse a la narrativa histórica: él refiere a una dimensión *episódica* y a una dimensión *configurativa*.

La primera se refiere a los acontecimientos en sí, la segunda a la capacidad de dar sentido a estos acontecimientos por parte de un sujeto argumentante.

Y es que la narrativa histórica, al igual que el documental, trabaja sobre pruebas documentales concretas, fragmentos de realidad que adquieren sentido en tanto participan de un argumento propuesto por alguien (el historiador), "sugerencias de pautas de significado que nunca podrían ser producidas por una representación literal de aquéllos en cuanto hechos" ¹³, como sucedía con la crónica.

De igual forma, el documental por un lado "re-presenta al mundo histórico haciendo un registro indicial de él" y por el otro "representa al mundo histórico modelando o conformando ese registro desde una perspectiva o punto de vista diferente. La evidencia de la re-presentación soporta el argumento o perspectiva de la *representación*."¹⁴ La re-presentación equivaldría a lo que Ricoeur llama "redoblamiento presencial" mientras que la *representación* debe concebirse más bien como un "corte que abre el espacio de ficción".¹⁵

Es muy interesante que en este punto, en esta segunda instancia, Ricoeur introduzca a la ficción. Todo documental posee o incluye así una posibilidad de ser leído como ficción, así como todo film de ficción puede ser entendido como un documental, según la famosa sentencia godardiana.

Pero además, y este es otro de los aspectos más atrayentes del trabajo documental, estos elementos indiciales no permanecen ni totalmente fuera del dominio del documentalista, ni absolutamente bajo su poder, conservando cierto carácter obtuso, reticente.

Trabajar el documental poniendo de relieve e incluso enfatizando esta zona de tensión entre el control y el azar de lo indicial, entre los aspectos

re-presentativos y la representación, es trabajar sobre la definición misma del documental mientras se lo pone en obra.

Este abordaje reflexivo es el que observamos en *Areas* de Hernán Khourian, y que lo constituye como una verdadera tesis.

Acerca de *Areas*

«El cine es el lazo entre algo exterior y algo muy secreto que un gesto imprevisible revela sin explicar.»

Jacques Rivette

Areas trabaja en esta brecha entre re-presentación y representación, antes que para diferenciarlas, más bien para dar cuenta y, sobre todo, elaborar a partir de la sutil imbricación que existe entre ambas, toda una propuesta estética. Y es esta misma elección e indagación la que revela el grado de conciencia y compromiso que su autor posee (y al mismo tiempo cuestiona) en cuanto a la operatoria documental.

Entre sus embates, el realizador va descubriendo cómo a veces lo más "reproductivo" del trabajo documental, lo que más intenta apegarse a la re-presentación va cobrando casi naturalmente una conformación propia. La realidad manifestándose a través suyo por su propia fuerza poética. El trabajo documental se devela entonces como una capacidad de escucha y de atención, de espera antes que de provocación.

Pero en *Areas*, Khourian no sólo espera, observa y da lugar a que las cosas se manifiesten, encuentren y le indiquen una cierta forma u orden. También provoca, también digita cuándo debe comenzar o terminar un gesto, decisión que cobrará a veces el status de un sacrificio, el valor de una vida. La decisión actúa y es entendida como un gesto definitivo, final, irrecuperable.

Areas va produciendo de esta forma todo un inventario sobre las diversas maneras de registrar un ámbito o situación. La variación de posiciones y ángulos de toma que la cámara va adoptando, incluso ante nuestros propios ojos, expone lo que consideramos la intención principal de este trabajo: documentar el proceso por el que el documental se busca y se descubre a sí mismo,

la realidad no está circunscripto o restringido al ámbito textual, sino que es más bien aquel lugar que lo excede.

La realidad no es su representación, aunque toda representación pasa a ser una realidad en sí misma, que podrá a su vez ser retomada por otros sujetos creadores (ya sea de textos críticos, remakes, parodias, etc.).

Es decir que la realidad pertenece a un no-lugar, espacio negativo entre lo dicho y lo no dicho, lo mostrado y lo oculto –no sólo lo que se omite, sino aquello que no se pretendía decir o mostrar. La realidad es exceso en tanto se resiste a la contensión de toda producción discursiva que pretenda dar cuenta de ella.

Se trataría entonces, más bien, en el caso del documental, de "traer lo real como lo que, filmado, no es enteramente filmable –exceso o carencia, desborde o límite– vacíos o rebordes que de pronto se nos aparecen para ser sentidos, experimentados, pensados." ²¹

Áreas nos somete a una experiencia de este tipo, replanteando dentro del campo del documental la necesidad actual de una experimentación que nos ligue a aquella desenvoltura de los primeros años del cine, a una apertura perceptual que no siempre es bien vista por los principales operadores culturales pero que cada vez empieza a tener un mayor espacio de difusión tanto en el país como en el mundo. 

1 Bill Nichols, *Introduction to documentary*, pág.20.

2 op.cit, Intr.xiii.

3 Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria*, pág.43.

4 op.cit, pág.64.

5 op.cit, pág.37.

6 op.cit, pág.41.

7 Bill Nichols, *La representación de la realidad*, págs. 155,203 y 201.

8 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, pág.110.

9 Bill Nichols, *La representación de la realidad*, pág.157.

10 André Bazin, *¿Qué es el cine?*, pág.28.

11 Bill Nichols, *La representación de la realidad*, pág.240.

12 André Bazin, op.cit.

13 Hayden White, *El contenido de las formas narrativas. Discurso y representación histórica*, pág.69.

14 Bill Nichols, *Introduction to documentary*, págs. 36 y 37.

15 Paul Ricoeur, op.cit, págs.103 a 112.

16 Diferentes criterios trabajados en el documental:

–de lo perceptualmente indefinido a lo definido (una bruma blanca se va despejando hasta dejar ver a un hombre con una

pala en una montaña de arroz)

–mostrar una acción mediante un plano secuencia, en tiempo real (despliegue y pliegue de un cuero vacuno)

–mostrar una acción mediante un fragmento o combinando fragmentos y planos generales (matan una oveja)

–de una causa a una consecuencia, o de un "desde" –origen– a un "hacia" –destino (un sonido alerta que algo va a suceder, no sabemos que es así, hasta que el sonido cesa y la cinta que transporta aceitunas comienza a moverse; cueros arrojados a un hoyo oscuro)

–de una consecuencia a su causa, o de un "hacia" –destino– a un "desde" –origen (los granos que caen hacia un orificio y la pala que los empuja en el silo; el sonido de un machete, luego el hombre que lo empuña y corta las ramas; de un paquete que se llena de yerba al hombre que pone y saca los paquetes; del reflejo de una acción en un charco de agua a la acción misma)

–de un detalle a un plano general (manos que seleccionan aceitunas y luego un plano cenital de la fábrica)

–de lo general a un detalle (las gallinas comen en una cinta que pasa con alimento, luego los picos que arremeten contra el alimento)

–interacción de continuidades (partículas que flotan en el aire, se alteran ante un grupo de niños que pasan corriendo; las acciones coordinadas de dos hombres que comparten un mismo ámbito de trabajo); entre otras.

17 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, pág.64.

18 Antonin Artaud, *El cine*, pág.14.

19 Philippe Hamon, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, pág.19.

20 Antonin Artaud, op.cit, pág. 88.

21 Jean-Louis Comolli, "Viaje documental al mundo de los reducidos de cabezas", en La Ferla, Jorge (comp), *Medios Audiovisuales. Ontología, historia y praxis*, pág. 318

Referencias Bibliograficas

ARTAUD, Antonin: *El cine*, Alianza, Madrid, 1982.

BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Bs. As, Paidós, 1986.

BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis: "Viaje documental al mundo de los reducidos de cabezas", en *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Bs.As, Simurg, 2002

HAMON, Philippe: *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Edicial, Buenos Aires, 1991.

NICHOLS, Bill: *La representación de la realidad*, Bs.As, Paidós Comunicación, 1997.

----- *Introduction to documentary*, Indiana, Indiana University Press. 2001.

RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Mejico, Siglo XXI,1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990.

WHITE, Hayden: *El contenido de las formas narrativas. Discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

Por otro lado, trasladarse en este documental implica un constante salto hacia categorías o planos de descripción diversos. Y es que *Areas* viene a ser un muestrario, un catálogo, pero en múltiples sentidos. Como su título anuncia, es en primera instancia un compendio de ámbitos, que por lo general se refieren al trabajo, pero que al mismo tiempo remiten de forma más amplia al ámbito mismo de lo humano (la fiesta, la escuela).

Y, junto a lo humano, como órdenes paralelos, lo animal, lo vegetal y lo objetual.

Asimismo, reúne todo un repertorio de aprehensiones ligadas a los sentidos, lo que podríamos llamar lo *dérmico* de la descripción: lo húmedo, lo empapado, lo seco, lo crujiente, lo graso, lo blando, lo duro, lo pesado, lo rugoso, lo suave.

Pero además *Areas* recoge toda una serie de actitudes, de comportamientos inherentes y descriptivos en y por sí mismos. No por creer que cumplen con el viejo anhelo documental de ser los que *mejor dan cuenta* de algo. Porque en este trabajo, el "algo" a ser descripto (por ej: el trabajo) es más bien y seguramente una excusa para tratar la experiencia misma del describir como la oportunidad y la capacidad de hacer hasta de lo aparentemente más insignificante o casual, un fenómeno de sentido, y en donde el acto de registro y selección está más ligado a una experimentación aprehensiva del ámbito que a una intención de fundar un relato sobre el lugar. El que ata, el que selecciona con su vista y con sus manos; el que carga, el que barre, el que cosecha, el que golpea; el que manipula máquinas, bolsas o animales; los niños que espían, cantan y bailan, trabajan de alumnos; los animales que oyen, estornudan, comen, se quejan; las máquinas que emiten sonidos, giran, suben y bajan, se sacuden: todos integran un amplio inventario de ritmos, movimientos, desplazamientos y disposiciones. Es decir que al mismo tiempo que se muestran diferentes lugares y diferentes trabajos, *Areas* captura su dimensión gestual.

El gesto se manifiesta como el lugar donde se materializan una multiplicidad de sentidos (apatía, rutina, violencia, reposo); es decir que, más allá de lo sensitivo, de lo que pueda resultar-nos o afectarnos, emocional o intelectualmente, ciertas actitudes o situaciones son, asimismo, tan sólo marcas y gestos que hacen a una des-

cripción de mundo. Quizás esto pueda parecer una perspectiva un tanto indolente o impasible frente a la realidad, aunque seguramente sea todo lo contrario.

Mediante esta estratificación descriptiva, *Areas* encuentra una manera de documentar que cumple, sin deliberación, con aquella ambición artaudiana de hacer un cine con situaciones puramente visuales, donde los actos surjan "de un simple choque de objetos, de formas de repulsiones, de atracciones" ²⁰; eso sí, un "simple" choque que devela ese sentido suplementario, obtuso, ese remanente imponderable que las imágenes nos restituyen con su materia directa y que provoca "en el mismo instante en que aparecen, cierto divague del sentimiento y del pensamiento".

Areas invita a un ejercicio pleno del des-prejuicio asociativo, apela a la capacidad de distracción antes que a la pretensión de entender "el sentido de las cosas", para instaurar lo espontáneo y revivir lo inmediato ligados al componente intuitivo de la producción artística, sin dejar de asumirla sin embargo como el producto de una exigencia y un compromiso por parte de su creador.

A modo de conclusión

Dejamos planteada entonces la idea de una naturaleza paradójica (he aquí su singularidad y su riqueza) de todo discurso o representación visual que pretenda dar cuenta de la realidad, en este caso, del documental.

Paradoja que radica en la tensión entre la intención potencialmente indicial dirigida hacia el mundo y la consciencia y asunción de su naturaleza discursiva, textual, es decir, de que sigue siendo un constructo humano.

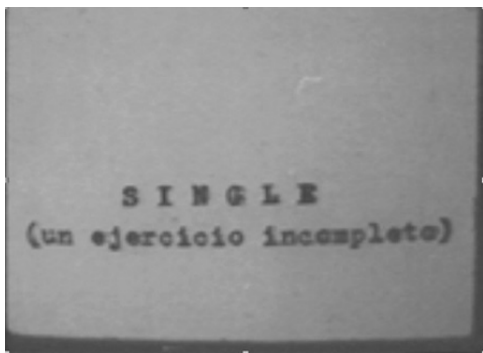
Ahora bien, como señalaba Bill Nichols, "digamos lo que digamos acerca de la naturaleza construida, mediada y semiótica del mundo en que vivimos, también debemos decir que supera todas sus representaciones". Y es que el lugar de



Single

(un ejercicio incompleto)

Escribe ROMINA MASSARI



Idea y Dirección: **Alberto Yaccellini**

Fotografía: **Carlos Sorín**

Sonido: **Bebe Kamín**

Producción: **Enrique Giordano**

Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual, Universidad Nacional de La Plata. Docente de la cátedra Teoría de la Práctica Artística, FBA-UNLP. Investigadora Becaria de Formación Superior en la FBA-UNLP, se encuentra trabajando sobre la historia de la Carrera de Cinematografía de la Universidad.

¹ Alegoría: ficción por la que una cosa representa o significa otra diferente. Diccionario Kapelusz de la lengua española: Ed. Kapelusz, Buenos Aires, 1980.

la enunciación.

Plano Medio: de espalda, Demiddi ingresa al Club de Regatas Rosario de la ciudad de Rosario, la voz off de uno de los integrantes del grupo realizativo afirma (refiriéndose al director): "(...) *le interesa lo realista, contar una historia como se debe contar, entonces había elegido la historia de un remero que aparte por ciertas características que le atraen, iba a ser una historia más o menos naturalista de una persona que tiene problemas con su mujer y entonces una forma de evasión es los fines de semana irse sólo en el río, después terminó siendo un documental, (...) el prototipo del remero era Demiddi, entonces aparte de la película tenía otro valor documental, otras posibilidades de ubicar la película, (...) Y con Demiddi no se podía hacer ese argumental, entonces decidió hacer un documental. Las condiciones de filmación fueron prácticamente desastrosas porque Demiddi no nos dio mucha bola, porque había que estar siguiéndolo, es decir había que trabajar con una o dos cámaras como las que llevamos con gran cantidad de material, filmar durante tres días y sobre esa gran cantidad de material empezar a armar.*" El personaje comienza a armar su embarcación, la cámara lejana observa piadosa a ese hombre que se mantiene ajeno a la voz que lo menciona una y otra vez, con rencor pero con respeto.

La Carrera de Cinematografía que comenzó en 1956 se vio atravesada por diferentes proyectos y posiciones sobre el cine y sobre la industria cinematográfica. Se pusieron en

La alegoría¹

La presencia del cortometraje *Single (un ejercicio incompleto)* entre las producciones filmicas del antiguo Departamento de Cinematografía de la UNLP (1956-1976) parece corresponderse con una historia de resultados pendientes y, a la vez, con la posibilidad de nuevos recorridos. Lejos de la formulación de un pensamiento causal o de la obstinación de encontrar respuestas, se plantea en este escrito la construcción de una alegoría que vincula esta obra con la Carrera de Cine de nuestra Universidad: al igual que el frustrado documental, la carrera se extinguía en forma violenta durante los primeros momentos de la dictadura que azotó al país entre los años 1976 y 1983.

La metáfora se completa con la reformulación del proyecto original, tanto de la obra filmica como de la Carrera, que después de casi diez años de lucha institucional, política y también social-cultural-emotiva logró comenzar de nuevo. Se oficializó la pretendida re-apertura, en 1993, con frescas propuestas afirmadas en aquellas previas - transitadas durante veinte años - y en el nuevo escenario contextual más próximo, totalmente distinto, desafiante y por mucho, más prometedor.

Single (un ejercicio incompleto) es una experiencia cinematográfica particular que se edifica a través de una estructura ficcional con recursos y problemática documental. Obra precursora en la disolución de la frontera ficción-documental que en el ámbito de la formación cinematográfica del momento implica una mirada de análisis hacia el interior del lenguaje cinematográfico y con ello el advenimiento del documental moderno.

... dos estudiantes de cine, director y montajista, entran a la sala de montaje del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes

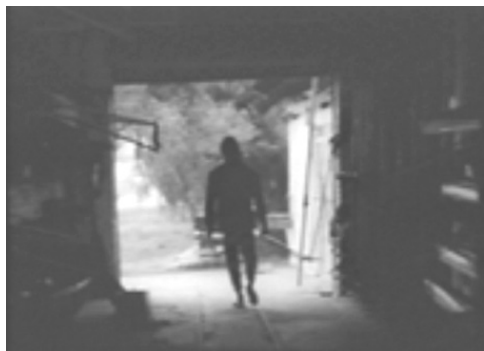


El recorrido

Single (un ejercicio incompleto) comienza cuando dos estudiantes de cine, director y montajista, entran a la sala de montaje del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes. Con el uso de Primeros Planos y Planos Detalle se narra la preparación meticulosa y prolija del material filmico para realizar una proyección en la moviola; una voz en off en tercera persona explica en un tono coloquial: "*Su idea original era hacer una película sobre el remo, concretamente sobre un singlista: aquellos que dentro de la categoría de este deporte, deciden remar solos. (...) decidió hacer la película con el campeón mundial Alberto Demiddi. Trabajaron con él un par de días hasta agotar la cuota de material virgen que le había dado la Escuela, surgieron muchos problemas y el resultado no fue del todo satisfactorio. El material quedó incompleto, y él bastante frustrado. (...) El asunto es que el material se convirtió a partir de ese momento en algo para mostrar a los amigos en moviola*". La luz descarga las imágenes en una pequeña pantalla, y la proyección comienza; el espectador, ese nuevo amigo circunstancial, está preparado para asumir la derrota anticipada, sin embargo espera del relato algo más.

El filósofo Luigi Pareyson manifestaba, con relación a las artes plásticas, que el camino que lleva a hacer una obra de arte nunca es unívoco, direccional, está plagado de aciertos y desaciertos, de experimentación, de ensayos hasta por fin después de múltiples avatares, llega a ser aquello que debía ser. La realización audiovisual es el ejemplo más representativo del proceso creativo - como es entendido, este último, a partir de mediados del siglo XX-, de la variedad de circunstancias que actúan en la producción de un hecho estético. Es esta situación de mutación constante explícitamente narrada lo distintivo de la poética de *Single (un ejercicio incompleto)*.

La sensación de frustración, el sabor amargo de lo no logrado recorre toda la obra. Se manifiesta en las declaraciones en off del director y de los integrantes del equipo, la ausencia de miradas a cámara por parte del singlista, los planos generales de un remero que se aleja todo el tiempo, la distancia entre el personaje real y



El personaje comienza a armar su embarcación, la cámara lejana observa piadosa a ese hombre...

particular que adelanta la problemática contemporánea de la dilución del margen ficción-documental, tan presente y cuestionada a partir del afianzamiento de la televisión, la transmisión en directo, el video y la actual práctica digital. *Single (un ejercicio incompleto)* utiliza elementos del género documental clásico como la declaración del verdadero protagonista – el propio director –, que no es sólo un dato sensorial o estético-formal, sino que promueve el sentido de la autenticidad de la palabra, sumada la presencia en cámara que avala la testificación.

Los acontecimientos son contruidos por el relato verbal, narrado a *posteriori*, en estudio. En estado puro, este relato en primera persona es el de aquel testigo que cuenta su experiencia. El narrador en primera persona otorga siempre la impresión de ser el autor de su propio texto, al punto que el espectador está mucho menos atento a la enunciación audiovisual. La voz avala la representación visual, es más, en *Single (un ejercicio incompleto)* esto adquiere tanta fuerza que el texto oral expone una situación distinta a las que las imágenes parecieran mostrar. El personaje real, las vistas exteriores del singlista y su actividad, las fotografías, la mezcla de formatos y soportes, las entrevistas (en off) a los miembros del equipo fílmico, completan el sentido de documento con que se construye esta obra.

Sin embargo, la estrategia ficcional se instala desde el comienzo del relato cuando los estudiantes ingresan a la sala de montaje y dejan en evidencia la construcción del dispositivo de formulación y de producción de la narración. Estrategia que se refuerza con la mención a las

distintas alternativas sobre las que el director debió elegir.

Single (un ejercicio incompleto) se construye con una clara intención estético-narrativa distinta a la tradicional, con una concientización del lenguaje cinematográfico que pone en evidencia la pregunta que en las décadas de 1950 y 1960 fue tema de debate intelectual, no sólo en el campo cinematográfico. ¿Qué distingue un discurso de ficción de uno documental, sino su estatuto lógico? Lo factual y lo ficticio, el documental y la ficción pertenecen a paradigmas distintos: un discurso sobre la realidad obedece globalmente a reglas que se juegan en términos de verdad o falsedad; la ficción, contrariamente a la mentira, escapa a esas reglas, no requiriendo más que la coherencia y consistencia de su discurso. Se trata menos de contrarios que de campos heterogéneos.

Los jóvenes realizadores de *Single (un ejercicio incompleto)* hicieron su trabajo debatiendo sobre estas reglas del lenguaje audiovisual, es más, experimentando con ellas.

Esta visión intelectual del proceso cinematográfico está muy vinculada con la situación que atraviesa por entonces el cine nacional, de la cual el Departamento de Cinematografía de la UNLP no era ajeno. La transformación ocurrida a partir del Plan 61 introdujo docentes vinculados con el llamado Nuevo Cine Argentino: Pablo Tabernero, José Martínez Suárez, Antonio Ripoll, Ernesto Shóo, Rolando Fustiñana, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, David Kohon. Todos representantes de la nueva concepción cinematográfica derivada del cine clásico de Hollywood y que, desde el punto de vista argumental y diegético, produce una doble vertiente definida por la irrupción de los temas nuevos como por el reajuste de los viejos a las nuevas prioridades personales (de los directores) como a las colectivas (grupos sociales). Desde el plano expresivo (formal y narratológico), se asumen los "modelos" clásicos; se hace referencia a autores que participan por entonces de las "nuevas olas" y se afianza la estrecha relación de muchas dinámicas cinematográficas nacientes con las políticas emergentes en ese tiempo.

Un desafío

En off el director de fotografía: "... una serie de elementos heterogéneos, ... fotos de la filmación, una banda sonora que podían ser comentarios, y el film, o sea el material que se había logrado".



práctica dos Planes de Estudios aprobados (1956; 1961) y se efectuó en 1972 una innovadora Propuesta de Trabajo que no pudo ser transitada totalmente por la intervención (1974) y posterior extinción (1976) del Departamento.

Los primeros años fueron de experimentación y aceptación de la nueva disciplina dentro del marco de la Educación Superior. Se brindaban conocimientos teórico-prácticos y humanísticos, al igual que se acentuaban las relaciones con otros institutos de la Universidad: asesoramiento o préstamo de películas a colegios, facultades o instituciones que lo solicitan con fines pedagógicos y culturales.

La experiencia fomentada determinó una transformación cuantitativa y cualitativa, materializada en el denominado Plan 61. Se incorporaron disciplinas y se modificaron las existentes, se anexó una sección de *Difusión* y otra de *Producción*. Por la carencia de apoyo financiero y con el afán de demostrar las posibilidades del Departamento de Cinematografía se buscó, fuera del mismo y de la Universidad, la manera de producir films cuya financiación no incidiera en el presupuesto oficial. Se realizaron así cortometrajes institucionales para empresas públicas y privadas.

Esta última actividad fue objetada en la Propuesta de Trabajo de 1972, la cual surge como instancia de cambio a partir de un crítico y fuerte cuestionamiento al perfil formativo e ideológico que dominaba el Departamento de Cine por entonces. Entendiendo que la creación artística está ligada estrechamente con la libertad, y que debe ser garantizada por la propia institución educativa, se abandona la realización de trabajos para entidades públicas y privadas. El Departamento no quiere seguir

un modelo industrial en decadencia, antes bien se erige como un ámbito donde prima el valor artístico, sin ataduras comerciales ni institucionales.

Y los estudiantes siguen ahí, tratando de hacer una obra fílmica documental que comienza con un desacierto pero con la seguridad de lograr un final. En off, el director de fotografía afirma: "(...) el material fue un fracaso para todos, pero después nació la tercer idea que era hacer una especie de anticipo con una serie de elementos heterogéneos que él tenía, él tenía una idea primitiva, un guión primitivo, tenía una serie de cartas de él a Demiddi y de Demiddi hacia él, una serie de fotos de la filmación, una banda sonora que podían ser comentarios, y el film, o sea el material que se había logrado. Son elementos heterogéneos que de repente los ponés sobre la mesa (...)". La música sube en intensidad dejando escapar los comentarios de la voz off, el singlista camina con la canoa sobre su cabeza por un precario espigón de madera, por fin está cerca del río. La panorámica permite un recorrido plástico visual que manifiesta el sentido de la soledad del personaje, de su acción y del límite que el director no ha podido acortar. Le siguen fotos fijas del equipo de filmación en pleno rodaje, intercaladas con imágenes del singlista remando en el río, planos generales, planos medios, con cámara fija y en movimiento. El director en off, confiesa: "Si iba a quedar una película frustrada que se tuviese un esbozo de la personalidad de Demiddi, que al fin y al cabo fue la desencadenante de que la película saliera como salió (...) una personalidad que yo no supe manejar, que yo no supe afrontar pero que de alguna manera me simpatiza (...)".

Single (un ejercicio incompleto) es desde la puesta en forma el desarrollo de una narrativa singular, realizada sólo por y para esa obra

Una voz off ratifica, dirigiéndose al director: "(...) yo siento algo así como que en realidad, el solitario de la película sos vos, o sea ... Demiddi, el campeón mundial, el tipo solo, el que logró ser campeón mundial, tiene algo que ver con el director, no".

El personaje Demiddi, el director del film y la carrera de cinematografía se vuelven semejantes. *Single: un ejercicio incompleto* es la posibilidad de volver a empezar, de reformular aquello que no ha podido ser y transformarlo en un proyecto



... reformular aquello que no ha podido ser y transformarlo en algo distinto

distinto que, a través de la mezcla de elementos y con la sinceridad propia de la ausencia, se puede lograr. Es una reflexión fresca sobre el hecho audiovisual y por entonces innovadora. Son, simplemente, jóvenes *haciendo* cine.

Hacia finales de la dictadura y con una incipiente atmósfera democrática, que permitía "ciertas" licencias, un grupo de jóvenes estudiantes avanzados de la carrera de Arquitectura de la UNLP deciden organizar una serie de proyecciones cinematográficas en el cine Opera de la ciudad de La Plata. Para la misión convocan a Carlos Vallina, Licenciado en Cinematografía, recibido en la extinguida carrera, ex docente (cesanteado meses previos a marzo del '76 junto a muchos colegas de la Facultad de Bellas Artes) y militante activo en la reforma institucional y de plan de estudio propuesta en el año 1972. La primera proyección supera todas las expectativas de público demostrando el interés de la sociedad platense por participar de acciones culturales, en especial las cinematográficas; allí Carlos Vallina toma la palabra y reivindica por primera vez la reapertura de la Carrera de Cinematografía,

situación que le trae aparejado una fuerte intimidación de las fuerzas de seguridad sobre su persona y sus bienes materiales.

Estas proyecciones son el inicio de un proceso de gestión político-cultural que tiene como claro objetivo la recuperación de la Carrera de Cinematografía. Se suceden múltiples acciones: ciclos de cine en núcleos regionales de estudiantes; participación en actos y marchas junto a organizaciones de Derechos Humanos y Madres de Plaza de Mayo, denunciando a la antigua carrera como un desaparecido más; la conformación de una comisión pro-apertura (también llamada "por la reapertura"); manifestaciones en el Rectorado de la UNLP; reuniones, diálogo, negociaciones, formulación del plan de estudios. Proceso que cristaliza en la aprobación del plan de estudios y la determinación de la reapertura de la Carrera de Cine, en diciembre de 1991.

Se re-formula así un ejercicio incompleto, con diferentes elementos, en otro momento y ya con otros objetivos. La Universidad de La Plata y la Facultad de Bellas Artes aceptaron el desafío de completar el ejercicio propuesto por aquellos jóvenes que quieren seguir haciendo cine.

Single: un ejercicio incompleto es el puente que permite comunicar lo anterior con lo nuevo, siendo en sí mismo algo reciente. La carrera de Comunicación Audiovisual desarrollada a partir de 1993 es la oportunidad de completar aquello que no ha podido ser. 



Single (un ejercicio incompleto). De Alberto Yaccellini.



La visibilidad del monarca

De la construcción de lo explícito a la enunciación pornográfica

Escribe CAMILA BEJARANO PETERSEN

La acotación pornográfica: construir la infracción

Desde que la célebre frase de un letrado sentenciara "sé lo que es cuando la veo"¹, se ha considerado que la pornografía propone un régimen de estrategias tan poderosas en la demarcación de sus confines que no sería posible hallar a un sólo espectador que, desprevenido, viese un filme pornográfico sin reconocer a la clase de film que ha convocado a su mirada, a su contacto. No obstante, dicho veredicto de 'obviedad' fue seguido por un enorme esfuerzo de señalamiento, construcción de un dispositivo de marcaje que constituye hoy el régimen de ostensión de la escena pornográfica. Observemos, al respecto, el espacio del video club familiar donde la pornografía arma su blasón en una posición de acceso «condicionado».

Recordemos que Oscar Traversa introduce una consideración particular acerca del conjunto de fenómenos metadiscursivos que toman por su objeto a los films, fenómenos que generalmente han sido considerados como "periféricos" o secundarios respecto de lo específicamente fílmico, a los que el autor define de modo provocativo como al tercer momento del cine: el "filme no fílmico": "No filmes en sí mismos: son variantes que van desde el heraldo anunciador hasta el fantasma", añade: "(...) la institución cinematográfica debe engendrar taxonomías que hagan posible el reconocimien-

to de la diversidad"². En tal sentido, nombres, imágenes, textos que acompañan al cuerpo del filme, lugar en las estanterías -que lo dan a ver como estando oculto-, operan en el caso de la pornografía en el camino de sustraer (retirar de otros lugares) la atención sobre lo que allí, y por efecto del señalamiento mismo, se anuncia como reservado. La seducción obscena hace jugar la promesa de *dar escena* a aquello que de otro modo permanecería oculto, fuera del ejercicio de las miradas. Un *secreto*, develamiento de un enigma cuyo acceso promete además de un saber, la entrada a un campo de cierta infracción.

Con relación a "El reglamento de policía para los liceos (1809)" Foucault observa que en el enunciado que prohíbe a los niños hacerse agujeros en los bolsillos de los pantalones (por razones de un obvio pasadizo a territorios que serían oscuros), el señalamiento de la prohibición al tiempo que define claramente unos límites (aquello que no debería ser o hacerse) explicita por el mismo gesto los modos de su posible acceso³: potencia de la escena de negación, la prohibición que delinea los prohibidos, a su vez los ilumina y coloca lo oculto en la posición de lo deseable. En otros términos, en el lugar de una falta y de un secreto que la sostiene.

El mercado porno

El lugar del nombre en la pornografía opera a través del juego de metonimias que lo construyen como a un objeto siempre por nombrar: objeto en

Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual, Universidad de La Plata. Docente de la Cátedra Semiótica de los Medios de la FBA-UNLP. Investigadora de la Facultad de Bellas Artes. Se ha especializado en el estudio semiótico del cuerpo en los medios audiovisuales. Es autora de *Registros de la mirada. La enunciación que se exhibe* (2003), y aguarda edición *El cuerpo en la voz y la voz del cuerpo: dos narraciones* (2004)

que nos ocupa, la pornografía, qué es lo que el nombre anuncia. En principio indica que los films pornográficos muestran un tipo de actividad que, si bien puede ser convocada por otros géneros, en el caso de la pornografía se presentará de una manera que le pertenece y que, justamente, fija la acotación del género: mostrar *explícitamente* las actividades sexuales de sus protagonistas. Por tanto, una operación clave en la configuración de esta sexualidad que caracteriza a lo pornográfico es la de establecer una rigurosa separación entre lo sexual y toda otra esfera de la actividad humana, y hacerlo en la medida en que ese relato se postula sobre una promesa central: estimular otra sexualidad, la del espectador. Es decir, que en principio, lo pornográfico es justamente ese intenso trabajo de centralización, de focalización, sobre lo sexual.

Pornografía y grado cero

Los metadiscursos acerca de la pornografía revelan una dimensión polémica que parece difícil de evitar, que se vincula con la puesta en escena de la tensión entre las prácticas del cuerpo y la dimensión público / privado a la que la figura del autor-crítico debería someterse en cada caso. La polémica se organiza fundando una relación de lo que serían dos discursos opuestos y contradictorios, oposición definida por el cine erótico de un lado y el cine pornográfico del otro⁹. No obstante, y más allá de la dimensión polémica, entre las insistencias de los metadiscursos acerca de lo pornográfico, abordajes que recorren el género ya para cuestionarlo, defenderlo, analizarlo, es posible detectar una coincidencia: la de señalar el supuesto carácter despojado o demasiado despojado de la mostración sexual que devendría, por lo que se considera como una poderosa o excesiva 'carencia del velos', en pornográfica. Este postulado dominante sobre la presentación sexual pornográfica como una suerte de «grado cero» del sexo; sexo 'sin' ley, 'sin' cultura, se apoya, según lo considero, sobre tres registros característicos de la configuración pornográfica: asertividad realista, inmotivación diegética, escena exhibicionista. Propongo la figura de los velos, arriba citada, y de su carencia para dar lugar a algunas observaciones que parten del principio de que la mera presencia de los cuerpos y las

prácticas sexuales no es condición suficiente para la acotación pornográfica y, en tal sentido, que la noción de lo "explícito" merece algunas consideraciones.

La ponderación crítica

Georges-Albert Astre, en una cita que recupera Rodolfo Kuhn, sostiene que "El porno suprime generalmente la imaginación, no hace intervenir al intelecto, y usando su total realismo, priva a Eros de sus justificaciones nobles, jugando con el voyeurismo e incitando al placer solitario"¹⁰. Propongo esta cita porque en ella detecto una síntesis de los pasos habituales en la argumentación convocada al momento de valorar negativamente a la pornografía, posición dominante que es generalmente seguida por una descripción elogiosa del cine erótico, o como en el caso de Kuhn, del cine de Armando Bo. Kuhn, que parte de considerar al cine pornográfico básicamente como un mal cine, procura desplazar la condición pornográfica desde la cual se había pensado al cine de Bo. Refiriendo a la película *Fiebre*, (Armando Bo, 1970) Kuhn observa: "Seguramente en muchos espectadores habrá identificación con el personaje de Isabel [Sarli]. Seguramente la escena producirá excitación en muchos. Pero más allá de esto: ¿quién puede negar que estamos tal vez frente al único film realmente surrealista de la Argentina? (...). Por éste y muchos más motivos que veremos es demencial llamar "pornográfico" al cine de Armando. Además, la pornografía no deja lugar a la imaginación. El cine de Bo, sí."¹¹ La operación por la que Kuhn requiere construir la diferencia entre el cine pornográfico y el cine de Bo, se despliega como parte de la estrategia por jerarquizar a este último. Por una parte porque sostiene que "Durante años, Armando fue un personaje minimizado a quien nadie tomaba en serio. Hacía "cine menor" para consumo de un público "poco culto" ¹² es decir, por su acotación a un género "bajo" como el pornográfico; pero, por otra parte, Kuhn debe diferenciarlos porque en su horizonte el género pornográfico es tan malo que ni siquiera es peligroso: "nada más inocuo e imbécil que el cine pornográfico".¹³

En "Elogio de la pornografía" de Claudio Uriarte, una crítica favorable que basa parte de su defensa en criticar negativamente al cine

fuga. Esta tarea de los desplazamientos sobre el eje de las substituciones, trabaja en la puesta en escena de una evasión, de modo que lo que se supone oculto y de cuidado adquiere un estatuto eufemístico, amplificado. El primer nombre que es convocado por evasión es el de "porno": en los carteles de los videoclubes familiares se inscriben como "condicionadas" y, si el cartel se omite, podremos ver tres sugestivas XXX rojas en las tapas de los casetes que está cuando tal vez no está SEX o que se suman. La superposición y la redundancia de marcas no es un inconveniente, por el contrario, como se dice cuando se desea estimular los esfuerzos cooperativos: "todo suma". Así, otra entrada que trabaja la acotación pornográfica bajo palabra de Ley, es la de la leyenda: «Material prohibido para menores de 18 años». En este caso, la restricción recupera la figura de un límite cuya trasgresión habilitaría ciertas consecuencias del lado de la sanción legal.

Con relación al nivel discursivo que establece el tipo de organización espacial en los videoclubes, hace sólo un tiempo atrás las cajas de las películas «condicionadas» eran separadas de las otras, las no-pornográficas: una puerta, un lugar alejado tras una estantería, lejos de las infantiles, una caja roja, respecto de la dominante en negro, que advertía desde la cima. Si bien este tipo de organización se mantiene aún, los niveles de segregación son menores⁴. Las películas pornográficas comparten el mismo gran espacio, respetando o introduciendo este sendero de marcas que señalamos, la presencia de paratextos de condicionamiento. De preferencia ubicadas en un rincón, y en los estantes últimos y más altos, habitualmente enmarcadas por las eróticas, en otros casos –en muy pocos casos–, y si atendemos a que la foto de tapa manifiesta una escena categórica, las películas se presentan como cajas sin foto de tapa.

Estas modalidades del señalamiento que hemos distinguido, como extraer la imagen de tapa, dan cuenta de la preocupación con la que se demarca a los filmes pornográficos y se funda así a un "resto" no condicionado. Este gesto, desde luego, no parte de un temor al contagio entre videocasetes pero puede ser pesando en virtud de la consideración por la cual, como describía Freud acerca de la operatoria del tabú: "todo aquello que orienta las ideas del sujeto hacia lo prohibido, esto es, todo lo que provoca un contacto puramente mental o abstracto con ella, queda tan prohibido

como el contacto material directo"⁵. Es decir, que la pornografía pone en escena, en un metanivel, la tensión entre el espacio público y el privado, nociones a las que Francis Barrer, siguiendo a Foucault, define como siendo precisamente modernas y altamente vinculadas a la concepción actual de la corporeidad⁶. Este nivel de observación nos permite atender a una escena pública en la que se actúa una cierta prohibición sobre el material pornográfico, escenificación de lo 'tabú'. Se exhibe el ejercicio de lo que se auto-designa como modalidad de una trasgresión, se caracteriza de este modo al género del lado borde y se lo ordena hacia una "debida" restricción al ámbito de lo privado.

Estrategias / promesa

La pornografía audiovisual es un género. Es decir, que puede ser entendido como una *clase de texto* que, a partir del conjunto de regularidades que ostenta, organiza su circulación social construyendo un «horizonte de expectativas» relativamente estable. Ahora bien, como ya se ha manifestado, para establecer dicha previsibilidad las operaciones metadiscursivas son esenciales puesto que marcan a los films y restringen el ámbito de su competencia con el fin de gestionar el contacto con potenciales fruidores. De este modo, los usuarios del video club pueden obviar la tarea de ver toda la película para saber de 'qué tratará' o qué será lo que encontrarán, al menos en lo esencial. ¿Pero qué sería lo esencial? Nos referimos a la presencia necesaria de ciertos rasgos que se inscriben como el resultado de elecciones precisas entre múltiples posibles. Es decir, que cada género como horizonte de expectativas, establece dicha perspectiva a través de garantizar que ciertos fenómenos tendrán lugar y que ciertos fenómenos serán excluidos. Esta tarea de acotación implica, por una parte regularidades en la configuración de los films, pero también el acompañamiento de juegos metadiscursivos diversos⁷. En este sentido, el nombre del género opera architextualmente cada vez que nombra a un film y lo coloca de su lado⁸; es decir que recupera un saber social previo que la "etiqueta" asienta en términos de recuperar las restricciones que dan cuenta de lo singular del género, "lo esencial". En el caso

de los actos sexuales; esto es que evitan a lo 'meramente' sexual. En este sentido es que, al proponer la figura del *velo* o de su carencia, no refiero sólo a la relación entre lo que está en el campo visual y se oculta (la tensión entre ver-no ver), sino que pretendo dar cuenta de la construcción de una cierta distancia respecto de lo sexual, lo que podríamos llamar como operaciones de descentramiento, aspecto al que refiere la idea de Khun de "dejar lugar a la imaginación". En este sentido, la recurrencia narrativa del cine erótico a motivos tales como las diferencias culturales, las sugerencias políticas, el relieve otorgado a la manifestación artística de una ruptura, o bien, como en *El imperio de los sentidos*¹⁸ en que la confluencia de varios de estos modalizadores articula la mostración sexual con la problemática del riesgo mortal que se padece cuando ciertas formas del "desenfreno sexual" capturan la totalidad de la esfera vital de los sujetos¹⁹, operan en cada caso, en tanto que *modalizadores de la distancia*, de este velo.

Ahora bien, el efecto de inmotivación que produce (a) lo pornográfico asociado a la construcción de una diégesis debilitada, puede ser considerado como una operación "realista", en el sentido de gestionar un *plus* de veracidad según las observaciones de Roland Barthes. Barthes señala con relación al surgimiento del nuevo verosímil del realismo literario que su procedimiento privilegiado de la introducción de series de detalles de valor transformador muy debilitado (=funciones catalíticas) instituía el «efecto de realidad» otorgado por la lectura de un muy riguroso respeto referencial. Dicho efecto era posible porque, puesto en perspectiva respecto de la tradición anterior (el verosímil 'abandonado') la introducción de grandes tramos descriptivos pesaba como meras intromisiones superfluas e innecesarias, o bien, como desvíos cargados de "verdad".²⁰

La pregunta que abre este apartado, "¿Cancelar la diégesis o abrir otra escena?", puede ser respondida del modo siguiente: no obstante la mostración explícita descrita por los metadiscursos en tanto que característica de los films pornográficos, se sostenga como originada por un fuerte deseo "exhibicionista" -deseo en principio otorgado por cierta previsibilidad del «*contrato de lectura*» del género²¹- es importante atender a que dicha mostración está por entero modali-

zada. Lo es aún, o lo es más bien en ese decirse "no motivada" más que por el centramiento en la exhibición de los actos de naturaleza sexual que se realizan. Esto es así porque esa *inmotivación diegética*²² habilita, en principio, la presencia de un actante privilegiado: el dispositivo, un acto "para las cámaras".

Dispositivo e indicialidad autenticante

Una condición fundamental para la operación que permite construir la "ilusión referencial" de esta suerte de «grado de cero» del sexo pornográfico se despliega en el carácter autenticante del signo audiovisual en tanto que signo de funcionamiento icónico indicial que encabalgla la eficaz *impresión de realidad* de la enunciación filmica. En el caso del cine documental, como en el pornográfico, el privilegio del estatuto autenticante del dispositivo audiovisual potencia la lectura indicial, es decir, la idea de un contacto necesario, acaecido, entre la imagen y el impregnante (el objeto). Esta focalización sobre la dimensión indicial se apoya tanto en el saber lateral sobre el procedimiento de obtención de imágenes del dispositivo audiovisual, «*arche*», como a partir de instrumentar lo que en términos de Verón serían operadores de la "neutralización de la ficción" que todo discurso es.²³ En este sentido, la estrategia característica del cine documental es operar en el repliegue neto del estatuto ficcional del film -construir la lectura de que los acontecimientos documentados han sido capturados con una intervención mínima, la necesaria para su registro-, mientras que en el caso de la pornografía la construcción de lo explícito asociado a lo sexual auténtico²⁴ requiere de la ficción, pero no como un indicador que trabaja en ausencia, es decir sobre el eje de las relaciones paradigmáticas, sino como una tensión construida por contigüidades. Ficción y "no - ficción" operan en el mismo espacio; en tal sentido, es posible decir que la pornografía es un género pionero en esto de jugar con los límites entre lo ficcional y lo documental, y por tanto, de explorar en las posibilidades y restricciones del dispositivo y del lenguaje.

Esta dimensión característica de la pornografía audiovisual, este poner a jugar en el mismo espacio discursivo tanto al régimen enunciativo convocante de un efecto de "transparencia no ficcional" como al efecto de "lo ficcional", se inscribe a partir de la presencia de dos tipos de

erótico ("el erotismo es la pornografía de los hipócritas") y en sostener que la especificidad de lo pornográfico no admite que se lo juzgue con los criterios otorgados a lo erótico, cine predominantemente asociado al campo del arte ("Ya que si la pornografía no es Arte, por qué discutirla con los parámetros del Arte?"). Ahora bien, como señaláramos, también en los metadiscursos que expresan un juicio "favorable" se detecta una coincidencia con respecto a los "negativos", la que resplandece al momento de recortar al discurso pornográfico como a un discurso de "total realismo", un discurso "sin mediación", como puede verse en este fragmento del argumento de Uriarte: "La pornografía no puede aspirar a ser Arte, puesto que su misma singularidad, novedad e inclasificabilidad radican en que termina con toda mediación: su propósito es excitar sexualmente al espectador por medio de una exhibición de cuerpos en intercambios sexuales, y su cumplimiento implica una *intervención inéditamente directa en el sexo* y en el inconsciente del espectador (...)" [el subrayado es nuestro].¹⁴

Recuperar estas citas permite detectar cierta condición aparentemente paradójica por la que la crítica –crítica en el sentido de Genette de función metatextual por excelencia¹⁵– termina –o empieza– por instaurar a lo pornográfico como a una suerte de «grado cero» del sexo, como si allí no hubiera sexualidad –en el sentido foucaultiano de su puesta discursiva–, sino sólo sexo. Lo atractivo y conflictivo de estos enfoques es que al negar la más de las veces que lo sexual deba ser presentado de ese modo llamado como "crudo", "sin justificaciones nobles", despojado, repetido, maquinal, etc., lo reconocen y lo colocan en el mismo movimiento como al modo más original, en el sentido de un posible estado de base: puro sexo. Esta situación es curiosa y permite observar el modo en que la «transparencia realista» domina con contundencia el campo de la enunciación pornográfica estableciendo una figura de autoridad asertiva, certificación de "un" existente en los modos de presentar lo sexual. Refuerzo la idea: el punto al que conduce mi tarea es que, a fuerza de repetir e hiperbolizar que lo característico de la pornografía es el carácter "explícito" de su sexo sin discutir el propio estatuto de la categoría «explícito», me parece que se ha olvidado una cuestión clave: que esta

"intervención inéditamente directa en el sexo" no es tan directa, ni es sin mediación –¿Hipérbole muerta?–.¹⁶ Por tanto, la cuestión de atender que la pornografía ha alcanzado el estatuto verosímil del existente sexual verdadero, implica justamente detectar que ese carácter de garante de un existente, restricción que lo funda como discurso autorizado, se instrumenta en el modo de construirse como discurso que escapa de las normas y restricciones que impone la cultura, de allí que la noción de lo "no convencional" del sexo pornográfico puesto en contacto con las nociones peircianas de ícono, índice, símbolo, adquiera su potencia en la negación que lo funda como a un discurso 'directo' sobre su objeto.¹⁷ La metáfora sería: un discurso que hace retroceder al símbolo para instaurar con todo su peso al valor indicial. Pero se trata de una metáfora, sería bueno dismantlarla: lo pornográfico de un discurso es el efecto de sentido producido por un tipo particular de enunciación –modos específicos de construcción de los cuerpos, sus relaciones espacio-temporales, sus distancias...– y no el resultado de la presentación de un 'referente' (sólo puro sexo) que sería capturado en su estado más primitivo.

¿Cancelar la diégesis o abrir otra escena?

Observemos que esta perspectiva de un sexo a secas 'en' la pornografía se apoya, en principio, sobre dos supuestos de recíproca conveniencia. Por una parte, a través de la focalización en la idea por la cual la mostración de los actos de naturaleza sexual se considera como siendo «explícita»; y por otra parte, en que dicha inscripción de lo sexual en el relato se considera como "no justificada". Con relación a lo primero, observemos que lo explícito no se encuentra: se produce. Es el efecto por el que se construye «el sexo» como el objeto central, diferente de lo no sexual, como un sexo ocupado en ser 'plenamente' mostrado. Con relación al carácter no justificado de la intervención sexual –esto que citáramos ante la ausencia de "justificaciones nobles"–, notemos que esta consideración se sostiene desde un verosímil narrativo de lo que sería la buena mostración sexual –caso del llamado erótico–, y supone la introducción de un motivo que opere definiendo razones de una demora, que revistan de un "más allá" a lo sexual

gía de la pornografía, Nueva Visión, Bs.As.

2 Es en "Cine: el significante negado" donde Traversa propone dicha noción para "denominar globalmente el universo heterogéneo de producciones significantes que se intercambian socialmente a propósito de los films". Este gesto teórico me parece central en tanto considera a los fenómenos «meta-discursivos» como constituyentes del funcionamiento de la institución cinematográfica, y se aparta de la perspectiva que los considera como fenómenos 'parasitarios'. (Traversa, 1984: 39-43).

3 Foucault, M. (1976), *Historia de la sexualidad, La Voluntad de Saber, Tomo I*, Siglo XXI, México, [25 a ed. cast.1998].

4 Un caso, es el del videoclub de La Plata, VideoManía, que hasta finales de los '90 ostentaba una puerta que separaba las películas pornográficas del resto.

5 Freud, S. (1913), "Tótem y Tabú", en *Sigmund Freud, Obras Completas*, Bs.As. Amorrortu, [1992].

6 Barker, F. (1984), *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*, Per Abbat, Bs. As.

7 Steimberg (1993), [1998], *Semiótica de los medios masivos*, Bs As, ATUEL.

8 Genette, Gerard, 1989, *Palimpsestos*. Madrid, Ed. Taurus.

9 Es interesante observar que en las permanentes convocatorias de esta relación de opuestos que serían el cine erótico respecto del cine pornográfico y viceversa, lejos de fundar una relación que implique la mera negación de uno por sobre el otro, o, en el caso del cine pornográfico cuya promesa se organiza fuertemente en torno a la escena de un discurso de ruptura respecto de la norma social de la representación sexual, esta polémica lejos de actuar sólo 'negativamente' (como censura) trabaja a favor de potenciar esta condición de lo que en términos de Foucault serían los "discursos de infracción". Como desarrollaremos en este lugar, ese beneficio de la polémica se trabaja en niveles diferentes. La idea es que más que opuestos contradictorios se trataría de opuestos que se requieren en la complementariedad que fundan como opuestos.

10 Tomamos esta cita y las que siguen del libro de Rodolfo Kuhn, *Armando Bo o la pornografía ingenua*, Rodolfo Kuhn manifiesta que este libro sobre Armando Bo y la pornografía ingenua, fue realizado en el año 1977 por pedido de la editorial que finalmente lo publicaría en el año 1984. Kuhn, Rodolfo, 1984, *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, Corregidor, Barcelona. Pág. 18.

11 Kuhn, Rodolfo Op. Cit., págs. 16-17.

12 Kuhn, Rodolfo Op. Cit., pág. 11.

13 Kuhn, Rodolfo Op. Cit. Págs. 16-17.

14 Uriarte, Claudio, 1994, "Elogio de la pornografía" en Revista El Amante cine, Bs. As., Año3, N°29, Julio de 1994. pág. 16.

15 Genette, Gerard, Op. Cit 1989.

16 El juego se establece con referencia a Nietzsche, y la noción de metáforas muertas, de allí en este caso sugerir la de *hipérboles muertas*.

17 Peirce, Charles Sanders, 1932, *La ciencia de la semiótica*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, [1994].

18 *Ai no corrida, (El imperio de los sentidos)*, Dir. Nagisa Oshima, Japón, 1976.

19 Es decir, construye la idea del "desenfreno", del límite moral y mortal.

20 "Este nuevo verosímil [del realismo literario]", -dice Barthes- "es muy diferente del antiguo, pues no es ni el respeto por las «leyes del género», ni siquiera su máscara, sino que procede de

la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y de su expresión." (Barthes, 1968, [1970], 101).

21 Tomamos la noción de Verón, Eliseo, 1985, "El análisis del "contrato de lectura" un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media".

22 Podemos definir esta inmotivación diegética como la presencia de modalizadores de la distancia que tematizan la ausencia de otros campos de interés que no sean lo sexual.

23 Verón, Eliseo, 1983, *Il est là, je le vois, il me parle, en Communications N°38, Enonciation et cinema*, París. [Trad. al español, Sergio Moyinedo, inédita]

24 En este sentido, tanto en los films como en los paratextos de la pornografía, las alusiones al carácter verdadero de lo que se dará a ver están sostenidas en lo que se presenta como parte del *contrato de lectura* del género e implica el reconocimiento de las condiciones de producción del dispositivo en tanto que posibilidades de asertividad.

25 Para Gubern la cuestión del estatuto documental de la pornografía es tal, que propone denominarlo *documental fisiológico*, no obstante, advierte "Todo esto hace que el género bascule peculiarmente entre la ficción y la no ficción, entre la escenificación y el documento". Gubern, R. (1989), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal.

26 Si bien la cuestión de la escena documental en la pornografía fue descrita en general, Bill Nicholls describe la articulación entre dos tipos de segmentos, unos ocupados en construir lo documental (de estatus probatorio) otros narrativos ficcionales. Nicholls, Bill, (1991), *La representación de la realidad*, Ed. Paidós, Barcelona, [1997]. En este sentido, nos interesa considerar el valor "funcional" en tanto que estrategias del relato, donde cada segmento, (nosotros hablaremos de secuencia) introduce lógicas distintas.

27 De modo general se define por "diégesis" al mundo de ficción construido por un relato.

28 Esta noción es compleja. Sólo digamos aquí, que refiere a acontecimientos de cuya existencia el filme no se asume como un creador, como sí es el caso de la diegésis que se apoya en una estructura de veracidad formulada en términos del verosímil. Lo extra-filmico implica que el film se posiciona como un mero testigo (un tercero) con la capacidad de "capturar" registrar hechos y cuyo acontecer se postula en contacto con ese otro metadiscurso global "mundo histórico", que introduce la posibilidad de la contrastación.

29 Una modalidad característica de los films pornográficos es la operatoria de la cita, alusión o versión de un texto ficcional previo reconocido. Ese procedimiento funciona modalizando al relato pornográfico, establece una guía narrativa, un hilo de acciones que se habrán de seguir y que reenvía a la historia de ese otro texto. Por eso, de acuerdo al texto modalizador al que se ha asociado se convoca a un género ficcional: Road movie, ciencia ficción, thriller político, acción, serie televisiva, etc. "The Crazy Adams Family" a "Los locos Adams", "Girls in Black" (Mujeres de negro), que recupera al film "Man in Black" (Hombres de negro), etc., operan como versiones pornográficas de los textos no pornográficos.

30 Partimos de la definición que de dichas categorías propone Oscar Steimberg en Steimberg Op.cit, (1993), [1998].

31 Sobre este tema puede verse: Bejarano Petersen, Camila, *La enunciación de cristal. Aproximación a la mirada pornográfica*. Tesis de grado, La Plata, 2001, inédita.

32 Sobre este tema puede verse: Bejarano Petersen, Camila, *Registros de la mirada. La enunciación que se exhibe*, presentada en las XI Jornadas de Jóvenes Investigadores de la AUMG y

secuencias típicas, organizadas según operativas específicas que las identifican, a las que hemos llamado atendiendo al tipo de escena que proponen en la configuración del relato, y recuperando observaciones previas de Roman Gubern primero²⁵, y de Bill Nichols después²⁶, como «secuencias asertivas» y «secuencias diégticas»²⁷. Las primeras, las «asertivas», focalizan la construcción de una escena en que domina el efecto documental, en el sentido de que la inscripción de los acontecimientos desarrollados se enuncia en términos de existentes extra-filmicos²⁸, a su vez, estas secuencias se dedican por completo a la exposición de las acciones sexuales. Las segundas instituyen lo ficcional del relato en tanto que lo desarrollado se señala como invención, y se organizan en torno a ciertos procedimientos y reemisiones del cine narrativo ficcional, de allí «diégticas».²⁹ Estas secuencias últimas se cuidan muy bien de no avanzar sobre la mostración sexual y operarán en términos narrativos como secuencias bisagras que dan lugar a la atmósfera particular que participará de las secuencias asertivas.

Un aspecto de partida que articula la posibilidad de segregación que nuestra tarea de análisis propone, inicia cuando los filmes instrumentan la diferenciación entre lo sexual y lo no-sexual como resultado de la organización, de las estrategias de lenguaje, y no sólo de la presencia o exclusión de los genitales y sus acciones. Advertimos que en cada caso, ya en el desarrollo de los actos de tipo sexual o en la realización de actos donde el intercambio corporal prescinde de la mostración de los genitales, intervienen estrategias de lenguaje y esferas temáticas específicas, diferentes en cada caso, que permiten la articulación de una enunciación característica a cada conjunto o secuencia.³⁰ Es clave que insistamos en el hecho de que la mera mostración del cuerpo desnudo no explica la construcción de lo que hemos señalado como el efecto documental en un caso, o el ficcional en otro. Es la presencia de procedimientos que establecen juegos de reemisión a otros discursos particulares lo que en cada caso permiten hacer sentido en tales vías. Asimismo, «lo pornográfico» es el campo de efectos que se construye en la totalidad del filme, que hace intervenir de modo fuerte el juego de bordes y oposiciones. En el camino de la lectura del filme como totalidad, ambas modalidades enunciativas devuelven una situación compleja, en la que la

pornografía convoca a la ficción no sólo como telón de fondo o *aggiornamento* de las escenas de actos sexuales, sino más efectivamente para recortar la esfera de lo sexual de lo no sexual y para oponer procedimientos narrativo/diégticos a procedimientos descriptivo/asertivos.

Sólo hemos desarrollado aquí algunos de los procedimientos que trabajan en la configuración de una escena global exhibicionista cuya asertividad realista se liga a la inmotivación diégtica. Podríamos continuar pensando el modo en que el *detallado* vehicula un modo y un poder para dar a ver los cuerpos³¹, la manera en la que la mirada de la actante femenina en momentos selectos habilita en un «golpe de vista» otro espacio y junto con éste a la figura de un otro extradiegético³², o el tipo de articulación entre la vía sonora, el ejercicio de acciones y la configuración de los cuerpos³³. Considero que los alcances de estas observaciones definen una perspectiva por la que es posible anteponer al intento de definir lo pornográfico a través de categorías clausuradas en su pregunta por sí mismas, la consideración por la cual lo que la pornografía tematiza en torno a las prácticas sexuales que revela, es un régimen de la mirada, un poder de visibilidad. Poder que no sólo se ejerce en el dar a ver lo que no se podría, esto es por desvío respecto de la norma, sino de darlo a ver en una posición de asimetría vital: la fuente dadora, enunciatario, sabe más, sabe bien y puede dar a ver lo que sabe, puede interesar a un «blanco» de ese saber. El enunciatario textual es capturado por una enunciación que lo privilegia, «focalización espectacular», la que a su vez lo clausura en una complementariedad que podríamos arriesgar definir como fuertemente gnoseológica. De este modo, no se trataría solamente de una escena exhibicionista porque *exhibe que exhibe* lo desnudo, el cuerpo y los actos de una sexualidad, sino también exhibicionista de su estrategia, la que se instituye en el juego del poder de *revelar*, de dar a ver, de poner en escena a objetos fuente del placer, los cuerpos actuantes, organizados en torno a una puesta que privilegia siempre el ser vistos, privilegio asumido como una potencia, de allí a *la visibilidad del monarca*. 

1 Arcand, B. (1991), *El jaguar y el oso hormiguero*, Antropolo-



Orson Welles y la Segunda Guerra Mundial: un episodio latinoamericano

Escriben CARLOS ABRAHAM y ROCÍO MEZZA

para explicar qué significaba aquella música desde el punto de vista social, ya que abarcaría un interesante porcentaje del film.

La tercera historia, *Four men in a raft*, era la que Welles creía más valiosa, la que más le interesaba, porque era un acto de desesperación y arrojo. Los jangadeiros fueron cuatro marineros, nobles y orgullosos, que no conformes con el precio que se les pagaba por su pesca -debido a que los intermediarios eran los favorecidos-, zarparon de Bahía, su pueblo natal, en una precaria balsa y navegaron a lo largo de toda la costa del Brasil, desde el norte del país hasta llegar a Río de Janeiro, para reclamar por su situación ante el presidente brasileño, el cual no pudo negarse a recibirlos. Cuando llegaron, ya eran famosos -sólo por el mérito de su viaje-.

Un cambio de propietario en la RKO trajo nuevos jefes juramentados en su contra. Rockefeller quedó fuera y entraron Floyd Odlum y la Atlas Film Corporation. Odlum causó el derrumbe final de la película. Welles decía que el cambio de la RKO fue algo que hicieron auténticamente sudamericano, debido a

que habían sustituido de presidente de la noche a la mañana. A los nuevos hombres que llegaron al poder en la RKO les fue demasiado fácil echar en horas a Welles y a su equipo de sus oficinas y hacer que aquel monumental documental en América del Sur pareciera una delirante pérdida de dinero. Favorecía sus intereses el hacerlo así. Pensaron que la aventura sudamericana era una chifladura y embistieron contra la secuencia de la samba. Welles comprendía la desconfianza de ellos, sobre todo porque no se trataba de una idea de él, no existía guión alguno, ni tampoco tenían forma de saber si, tal vez, había algo que podría ser interesante dentro de esos miles de metros de película. Lo que no concebía, era que pensarán que fue una idea de él, el irse a Río para gastarse el dinero de la compañía. En breve, perdió los últimos vestigios del control sobre *The Magnificent Ambersons*. "...si yo hubiese estado allí, me habría visto obligado a un compromiso sobre la edición, pero hubiera sido mío y no el fruto de comités confundidos y a veces medio histéricos. Si hubiese estado allí en persona, hubiera encontrado mis propias soluciones y salvado la película de forma que pudiera llevar el sello de mi esfuerzo."²

Por ende, esta tragedia, no sólo le valió la mutilación de *The Magnificent Ambersons*, y los dos años que le llevó realizarla -Welles suponía que podría haber sido mejor que el *Ciudadano Kane*-, también le costó películas que no pudo hacer y años en los que no pudo trabajar.

En cuanto se le hizo dejar Brasil -debido al cambio de junta de gobierno en la RKO-, Welles, junto a Dick Wilson y el cámara George Fanto, tomó el dinero que les quedaba e hicieron el documental en blanco y negro de los *jangadeiros*, siguiendo la

Carlos Abraham

Es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Crítico literario especializado en los géneros ciencia ficción y fantástico. Colabora en diversas revistas especializadas; en los diarios *El Día* y *Nueva Era*, y en las publicaciones académicas Series monográficas y Cuadernos Angers-La Plata.

Rocío Mezza

Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual, Universidad Nacional de La Plata. Ha cursado la Maestría en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional de Rosario. Docente en la cátedra Teoría del Lenguaje Audiovisual y Teoría de la Crítica, FBA-UNLP. Realizó los documentales *Martirio de San Sebastián* (1999) *Puesta de instalaciones* (2000). Investigadora en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

1- *It's All True*, El episodio (trágico) de América del Sur

La historia comienza con la firme propuesta que la RKO, más específicamente, sus jefes John Hay Whitney y Nelson Rockefeller, hace a Orson Welles de ir a Río de Janeiro a filmar el documental *It's All True*. Era el primer año de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y resultaba de crucial importancia mantener a Latinoamérica fuera de la órbita nazi (había datos acerca de la posible infiltración teutona en las Guayanas, desde las cuales Panamá y su canal eran sumamente vulnerables; además, las dictaduras militares latinoamericanas eran notoriamente profascistas). A Welles se le dijo que el valor del proyecto no radicaba en la película en sí, sino en el hecho de hacerlo, insistiendo en que su presencia (como una especie de embajador extraordinario) y su contribución favorecerían al bienestar de los asuntos inter-americanos. A pesar de sus dudas y de su intención inicial de rechazar la idea, el propio Franklin D. Roosevelt ayudó a convencer a Welles de que no tenía otra alternativa.

Tanto la RKO como (finalmente) Welles querían hacer algo en favor del esfuerzo de guerra, por lo cual, cada uno por su parte aceptaron entrar en el proyecto. No obstante, la RKO, en su condición de firma comprometida frente a sus accionistas, negoció un riguroso acuerdo privado con el gobierno de Estados Unidos, según el cual éste debía aportar económicamente para sustentar su participación. Lo cual manifiesta la naturaleza no comercial del proyecto. Por el contrario, Welles rechazó el pago por su trabajo, y su desinterés resulta aún más elocuente si consideramos que, para hacer la película, tuvo que renunciar a un lucrativo programa de radio semanal. En definitiva, fue un trabajo *ad honorem*, a favor del gobierno, para beneficiar las relaciones interamericanas, al que Welles accedió porque se le presentó como si fuera un deber.

La RKO puso dinero para el proyecto, porque fueron persuadidos por Rockefeller -sarcásticamente, Welles lo llamaba «The Nelson Project» (El Proyecto Nelson)¹ -. Además dispusieron, a su pedido, de la colaboración de la Oficina del Coordinador de Asuntos Latino-Americanos.

En sus inicios, se pensó que el proyecto *It's All True* fuese un conjunto de tres filmes. Luego, se cambió por una película en tres partes: la primera de ellas se llamó *My Friend Bonito*, basada en un relato que Robert Flaherty escribió para Welles y que él había proyectado hacer en México, previo a que lo enviaran a Brasil. Norman Foster, adaptó junto a John Fante el relato de Flaherty, y filmó

parte del mismo durante aproximadamente nueve semanas en México, mientras Welles terminaba *The Magnificent Ambersons*, en Hollywood. Una condición que había establecido Welles era la garantía de que las moviolas y la película lo siguieran inmediatamente.

Con tan solo diez días de aviso, Welles emprendió el viaje hacia Brasil, sin guión. Brasil presionó sobre la elección del tema: el carnaval. *Carnival*, sería la segunda parte de la película. Los brasileños estaban un tanto avasallados por la potencia propagandística del medio cinematográfico. Su DIP (Departamento de Prensa y Propaganda) sabía del importante atractivo publicitario que podría significar el hecho que uno de los directores más famosos y creativos del mundo hiciera una magnífica película de propaganda turística -lógicamente, a proyectarse al término de las hostilidades-, centrada en su legendario carnaval. A todo ello, sumemos la observación que el funcionario brasileño encargado de colaborar con Welles en la producción de la película era nada menos que el jefe del Departamento de Turismo. El punto endeble de la idea era que ni Welles ni ninguno de los ejecutivos, tanto los de creación artística como de producción de la RKO, sabían absolutamente nada del carnaval. Welles accedió, aunque inconforme, a suprimir el segmento de la banda sonora dedicada al jazz en el original de *It's All True*, sólo cuando advirtió que la samba era el alma del carnaval, que esa música era la influencia más poderosa en la cultura popular del país y que, al igual que el jazz, la samba era en lo esencial una contribución negra. Sólo después de saber todo eso, Welles terminó por comprender que, en principio, podía utilizar el tema del carnaval, a pesar que aborrecía ese tipo de acontecimientos, pero quedó fascinado con la samba. Incluso así, había que evidenciar y experimentar. Tenían que fotografiar y grabar las escenas, antes de que pudieran desahrollarse para formar una película.

A pesar de la oposición de Welles a utilizar un exceso de material, contaban con dos equipos de cámaras completos, de los cuales se envió a uno con la orden de que filmara todo lo que pudiera. Welles nunca estuvo con él, pero dedujo que se había filmado mucho material desechable, aunque debía mantenerlos ocupados trabajando para que se sintieran satisfechos, ya que alegaban sentirse atrapados y con deseos de volver. En cuanto llegaron, filmaron todo lo que las cámaras pudieron recoger. La importancia radicaba, en gran medida, en lo que pudiera ser registrado y lo que su reducido grupo de investigadores lograran reunir sobre el tema de la samba. Todo el metraje tenía que ser organizado

2- *It's all true* y las huellas de los travel books

A mediados del siglo XVIII, se inicia en Europa la edad de oro de un género llamado "literatura de viajes" que reconoce sus primeros antecedentes en las crónicas de Indias y en Marco Polo. Se trata de descripciones de tierras lejanas, por lo común vírgenes o muy poco conocidas. El estilo era más narrativo que expositivo, pues seguía día a día los pasos de la expedición (a veces hasta el punto de transformar el libro en una serie de diarios de viaje, como ocurre con *How I found Livingstone*, de Paul Stanley). Se buscaba evitar a toda costa el exceso de datos técnicos (como las observaciones astronómicas y las mediciones topográficas), privilegiando en cambio las anécdotas y los elementos generadores de color local; el objetivo era conservar la amenidad y fluidez del relato, esenciales para un público masivo y no demasiado culto.

La causa de tal edad de oro se debe a la expansión del mercado de lectores, gracias al abaratamiento de los libros y a la alfabetización. El acceso de las masas a la letra impresa generó una demanda por una literatura entretenida, no demasiado ardua y en lo posible educativa. Las respuestas fueron la novela histórica (que exploraba tiempos remotos) y los *travel books* (que exploraban lugares remotos). A esto debe agregarse el impacto que en el imaginario social habían causado los épicos viajes de James Cook al Océano Pacífico y la expedición militar francesa a Egipto, encabezada por Napoleón Bonaparte. Esta última, que aportó el hallazgo de la piedra de Rosetta, fue determinante en el redescubrimiento europeo del Oriente. Una de sus consecuencias fue la llamada "fiebre de las antigüedades" de 1795-1805, amplio movimiento comercial cuya principal mercadería eran las momias y ánforas egipcias.

El género, durante todo el siglo XIX, disfrutó de una gran popularidad. Los periódicos publicaban por entregas los textos de los exploradores, apenas éstos volvían a la metrópoli; las posteriores ediciones en formato de libro alcanzaban tiradas enormes para la época. Quizá la temática más destacable del período fue la resolución del enigma de las fuentes del Nilo, empresa en la que participaron viajeros como Burton, Speke, Baker, Livingstone y Stanley. La declinación se produce hacia 1920-1930, debido a la competencia del cinematógrafo, que podía presentar la comarca en cuestión mediante imágenes y sonidos, lo cual generaba un efecto de realidad más verosímil que el del texto escrito.

Sin embargo, la prolongada tradición de la literatura de viajes dejó sus huellas en los *films* documentales de la primera mitad del siglo XX, especialmente al tratarse de documentales realizados con un enfoque artístico como *¡Que Viva México!* de Eisenstein y el objeto de nuestro estudio, *It's all true*. Entre tales huellas destacan: a)- La combinación de escenas descriptivas y narrativas (bajo la forma de microrelatos); entre estas últimas, cabe mencionar la historia del tributo de perrada en *¡Que Viva México!* y la de la jangada en el *film* de Welles. b)- El intento de hallar la "esencia", la "raíz telúrica" del país visitado: en ambos documentales, apenas aparecen el México o el Brasil modernos, "occidentalizados"; en cambio, hay una concentración casi absoluta en la perduración de la cultura indígena y criolla. c)- La espectacularización del color local. En *It's all true*, el gusto por el exotismo aparece claramente en la elección de los temas: el carnaval de Río de Janeiro, las jangadas (en la era pre-carnaval, el rasgo más característico de Brasil, hasta el punto de que la única novela de Julio Verne que transcurre en ese país se llama *La jangada*) y, en la historia finalmente eliminada *My friend Bonito*, las corridas de toros mexicanas y la bendición de los animales en la iglesia. d)- Los travel books solían iniciarse con una anécdota del viaje particularmente colorida, para atrapar y poner en clima al lector ya desde las primeras páginas. Luego continuaba la narración cronológica de la travesía, desde los preparativos de marcha hasta el regreso. *It's all true* comienza con la imagen de un brujo brasileiro que, a resultas de una disputa con Welles, lanzó una maldición vudú sobre el *film*. e)- El intento de presentación del país visitado como un entorno inocente y edénico, con habitantes no contaminados por los vicios de las culturas desarrolladas. Esta reelaboración del tópico rousseauiano del "buen salvaje" es constante en la literatura de viajes del siglo XIX (especialmente en los casos de Livingstone y Burton). La búsqueda de la inocencia y de la espontaneidad se plasma en *It's all true* (y en *¡Que Viva México!*) mediante el empleo de personas comunes del pueblo (que miran a la cámara, se sonríen sin motivo, etc.) para la interpretación de los roles, en vez de actores profesionales. En cuanto a la noción de entorno edénico, no puede dejarse de tener en cuenta el insistente trabajo visual centrado en las palmeras, las chozas asentadas en la arena de la playa, las muchachas con vestidos floreados y la abundancia de la luz, iconografía que desde las pinturas de la etapa polinesia de Paul Gauguin constituye para Occidente la representación convencionalizada del paraíso terrenal.

ruta de su viaje. Cuando rehicieron el recorrido, mediado el viaje, el jefe jangadeiro, Jacaré, se cayó de su balsa y no pudo ser encontrado. Welles se sintió muy afligido ante la situación, sabiendo que los periódicos decían que todo había sido planeado para dar más emoción a la secuencia, cuando en realidad, ni siquiera estaban filmando en cuanto ocurrió la desgracia. Pensaba que este héroe se expuso a un peligro ridículo, a un riesgo innecesario, para acabar en las proximidades de las playas de Copacabana, luego de haber pasado toda su vida en el mar. A pesar de ello, consideraba el episodio de los *jangadeiros* como lo mejor de todo lo que había rodado en aquel país, aunque nunca llegó a ver un solo metro de lo filmado. Se lamentaba por ello, sobre todo conociendo la gran suma de dinero que se había gastado en las secuencias en technicolor de las sambas, de las cuales, tiempo después, llegó a ver unos dos rollos en la televisión francesa que no le agradaron. En los seis o siete años siguientes, la música sudamericana se dispersó por todo el mundo y la película hubiese sido comercialmente rentable.

A su regreso a Estados Unidos, se puso en marcha una campaña implacable y maligna en su contra, los hombres de la industria habían sellado su imagen como la de un derrochador caprichoso e inestable. La versión de la RKO es que gastó una gran cantidad de dinero en *It's All True*, aunque sólo se gastó un poco más de la mitad de lo que se supuso que costaría. En definitiva: la RKO organizó un ataque en su contra para justificar que lo habían echado estando fuera del país y sin que éste pudiera defenderse. "Cuando me marché de Hollywood lo peor que se podía decir de mí era que yo era un tipo especial de artista. A mi regreso yo era una especie de lunático. No hubo otra historia que se contara de modo más incontrolado y brutal... Se creían hasta las más estúpidas invenciones. La opinión más amistosa fue ésta: 'Certo, tiene talento, pero no puedes fiarte de él. Tira el dinero a su alrededor a manos llenas, como un demente. Y cuando se cansa abandona sin más. Es un irresponsable.'³ Sin que Welles lo buscara, lo irónicamente cierto, es que se lo contactó para hacer una película no comercial, y luego se le reprochó el hacer películas no comerciales. *It's All True* terminó como un proyecto independiente, habiendo comenzado como un proyecto de estudios.⁴

Se limitaron a permitir que *It's All True* fuera un fracaso económico, al igual que *The Magnificent Ambersons* y *Journey into fear* (esta película fue dirigida por Norman Foster, pero Welles fue quien la "diseñó"⁵). La RKO le había pagado por hacer

aquellas películas y ellos, como dueños, tenían derecho a hacer lo que quisieran. Dejaron de contar con Welles, pues ya no tenía ninguna otra película pendiente, y no le renovaron el contrato, aún cuando tenían por vender estas dos películas que se distribuyeron deliberadamente para que fueran fracasos, porque como él manifestó, si cualquiera de esas películas hubiesen sido un éxito, no hubieran podido justificar su despido.

Los rumores, aceptados como hechos reales y convertidos en publicidad abierta y encubierta, lo inhibieron en gran medida, tanto en el terreno práctico como en su libertad para hacer películas. Esto impidió que Welles volviera a hacer otra película hasta 1946, que rodó *The Stranger*, fue su único estreno en Estados Unidos que dio ganancias y que es considerada la más hollywoodense de sus películas, pero quizás la menos emblemática y comprometida.

La leyenda se extendió al poco tiempo, tornó un cariz realista y se arraigó a la convicción de la gente, la cual no pudo ver la realidad, ensombrecida por la leyenda. No interesaban los hechos; la ficción era mucho más entretenida. Welles decía que *It's All True* era un desastre clave en su historia. La imagen insidiosa que se dio de él, perpetuó un mito que no se merecía. "Yo he llevado esa leyenda sobre mis hombros durante más de un cuarto de siglo ... Yo que soy tan viejo, siempre miré adelante en espera de poder usar los años que me queden para llevar a cabo las funciones, tan deseadas por mí, de realizador de películas."⁶

Welles intentó durante años acabar *It's All True*. Parte de su trato con la compañía RKO para hacer *Jane Eyre*, establecía que le comprarían ese material y le permitirían montarlo, pero todo fracasó. Siempre se empeñó en conseguir aquel fortuito material que sabía era muy comercial en aquellos años en los que ese tipo de música latinoamericana interesaba a todo el mundo. Pero no tuvo buenos resultados: "Lo intenté todo y estuve muy cerca de lograrlo. Desperdiqué años de mi vida. Si me hubiera olvidado de ello sin más, como hizo el estudio, hubiese podido seguir adelante, pero traté de ser leal al proyecto e intenté terminar la película. Fue el comienzo de un afán de terminar películas que me ha atormentado desde entonces."⁷

Quizás la maldición vudú, que lanzó un brujo brasileiro a la película de Welles, pudo haber trabado no sólo para con el proyecto, sino además, pareciera que se extendió al propio estudio, ya que fue re-descubierta en 1985 y finalmente estrenada en 1993, a pesar que quedan muchos de los miles de rollos en el proceso de ser restaurados.

Four men in a raft utiliza un tema y una escenografía paradigmáticamente adecuados al propósito inicial del *film*: la propaganda turística. La blanca arena de las playas, pintorescas cabañas, muchachas con flores en el cabello y el color local proporcionado por las tradicionales *jangadas*. Sin embargo, bajo esa panoplia de imágenes visuales semánticamente cristalizadas como propias de un "paraíso terrenal" al cual ir de vacaciones, la trama pone de manifiesto que ese paraíso contiene varias serpientes: la desigualdad social, la marginación y la ausencia de derechos básicos para las clases proletarias.

Mientras la RKO y el gobierno de EE.UU. buscaban realizar un optimista documental de propaganda turística para cimentar en un momento crítico los lazos hemisféricos, un documental que además de las bellezas naturales exhibiría a la dictadura brasileña la visión positiva que EE.UU. y su industria cinematográfica tenían de su nación, Welles se concentra en la pobreza y opresión sufrida por los pintorescos nativos. Al poco tiempo de comenzadas las tareas, el Estado brasileiro (muy atento al proceso, hasta el punto que la filmación del carnaval se realizó con equipos de luces proporcionados por el ejército) comenzó a darse cuenta que el documental no atraería turistas. Aún más, causaba problemas internos: la prensa local, estimulada por el reciente estreno de *Citizen Kane* y el carácter de ícono cultural adquirido por Welles, lo seguía a los sitios de rodaje. La cobertura mediática de las etapas del *film*, junto a los reportajes a Welles, inevitablemente exhibía la poca seriedad del gobierno, recordando las promesas (hasta entonces incumplidas) que fueron hechas a los *jangadeiros*, la tensión con las *escolas do samba*, en una palabra, la perturbadora necesidad de reforma social. Ese alejamiento del proyecto inicial motivó el retiro del apoyo, tanto del gobierno brasileiro como de la RKO, a *It's all true*.

Welles se preocupó por sacar a la luz los problemas sociales y económicos de los nativos, en vez de concentrarse en hacer mera propaganda turística (hasta el punto que, como hemos visto, sus actividades "subversivas" a favor de los *jangadeiros* y de las *escolas do samba* motivaron la cancelación del *film*).

Para resumir los conceptos anteriores, el inconcluso documental que constituyó la contribución de Welles a la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial posee en el plano formal, al igual que otros documentales "artísticos" sobre países lejanos realizados en el período, numerosas influencias de los tópicos y convenciones de la literatura de viajes del siglo XIX. Por otra parte, su postura ideológica se

anticipa visiblemente a la que adoptarían estos *travel books* a partir de finales de la década del cuarenta. Dado que *It's all true* se filma en 1941, podemos afirmar que en este aspecto, como en tantos otros, Welles fue un precursor. 

1 Roger Ebert "It's All True", *Chicago Sun-Times*, October 27, 1993 [<http://us.imdb.com>].

2 Van Nuys (Capítulo 4) en Peter Bogdanovich y Orson Welles *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo, 1994, pag. 190.

3 *ibidem*.

4 Ver "Orson Welles como desafío ideológico" en Jonathan Rosenbaum, *Las guerras del cine*, Buenos Aires, BAFICI III, 2001.

5 Entrevistas con Orson Welles en André Bazin, *Orson Welles*, Fernando Torres, 1973, pag. 169.

6 Van Nuys (Capítulo 4) en Peter Bogdanovich y Orson Welles, *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo, 1994, pag. 190.

7 *ibidem*, pag. 203.

8 En: *Esquisses* (París, Garnier, 1892), *Campos de batalla y campos de ruinas* (Barcelona, Montero, 1916), y *El alma encantadora de París* (1919).

9 Wright, Richard; *Black Power*. New York, Harper, 1954.

10 Es interesante mencionar que según Mary Louise Pratt (*Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1992, pp. 345-385) en los *travel books* escritos durante el siglo XIX el sujeto de la enunciación busca presentar sus percepciones como una aprehensión absoluta y completa de su objeto. Por ejemplo, el punto elegido para realizar las descripciones de paisajes y comunidades suele ser la cima de una colina, o de una montaña o el balcón de un hotel. En cambio, en los escritos durante la segunda mitad del siglo XX se llevan al extremo las referencias a la imposibilidad de captar cabalmente las particularidades de la otra cultura y por lo tanto de obtener una comprensión global. Abundan las preguntas retóricas sin respuesta y las sensaciones de fragmentariedad, caos, absurdo y desorientación: en síntesis, las marcas de la imposibilidad de *dominar* lo que se ve. Pratt señala que este cambio de paradigma se debe al tránsito desde una visión colonizadora e imperialista hasta una liberadora y multiculturalista, más interesada en comprender las heterogeneidades que en proyectar sobre el entorno la propia cosmovisión. En este sentido, podemos postular que *It's all true* pertenece a este segundo grupo de obras, dado que: a)- Aparece constantemente orientada hacia los puntos de vista de los nativos, tanto en el plano social como en el cultural. b)- Se destacan las virtudes humanas del pueblo brasileiro por sobre las del "hombre blanco". c)- La voz de Welles en *off* señala con frecuencia la dificultad de articular la materia filmada en un esquema totalizador: "Filmar el carnaval es como tratar de capturar un huracán. (...) Duermen un par de horas y se levantan otra vez. Están locos".

11 La obsesión por la imagen nacional en el exterior ha sido un rasgo común a todas las dictaduras latinoamericanas a lo largo del siglo XX; un caso paradigmático es el del gobierno militar argentino del período 1976-1983.

Las continuidades entre el género de la literatura de viajes y los documentales "artísticos" de la primera mitad de siglo también pertenecen al plano semántico. De hecho, los *travel books* son un género cargado de intencionalidad política, en tanto reflejos de una mirada sobre un "otro" cultural: en ellos podemos hallar legitimaciones de proyectos colonizadores (Stanley), militancia panislámica (Burton), e incluso intentos de independencia cultural por parte de las ex colonias, en la postura irónicamente extrañada del guatemalteco Gómez Carrillo, que presenta a Europa como un ámbito exótico⁸. En este sentido, resulta productiva una lectura de *It's all true* en relación con la literatura de viajes poscolonial de las décadas del '40, '50 y '60, tensionada entre la propaganda turística, por una parte, y los géneros contestatarios, como el testimonio y la historia oral, por la otra.

En los años '40 y '50, comenzaron a difundirse textos (Wright, Camus, Didion) que daban testimonio de ciertas aperturas en la ideología colonialista dentro de las metrópolis. Richard Wright es un escritor norteamericano de raza negra que vuelve al África en los albores de los procesos de independización. Su libro de viajes, *Black power*⁹, aparentemente se pliega a las convenciones formales del texto de viajes, dado que no falta el color local en las minuciosas descripciones de la fauna autóctona y de los habitantes; sin embargo, utiliza este elemento como recurso para la denuncia social. La casbah argelina, las miserables chozas de Nigeria, la dudosa higiene de los instrumentos de los médicos brujos, que en manos de un escritor de libros de viajes del siglo XIX o de principios del XX hubieran tenido la mera función de ser detalles pintorescos, útiles para la propaganda turística, en Wright constituyen elementos probatorios de la ineficacia que la administración colonial europea ha tenido en África: no sólo no ha introducido en ella el progreso, sino que en la mayor parte de los casos la ha depauperado.

De la misma manera, en *It's all true*, la presentación de temas turísticos como la jangada y el carnaval es una plataforma utilizada por Welles para exhibir las problemáticas económico-sociales y los conflictos entre el Estado y las clases bajas. Es decir, se despega de la intencionalidad de realizar una mera propaganda turística (lo que constituía el encargo de la RKO y del gobierno de los EE.UU., con el fin de cimentar la "buena voluntad" hemisférica y contribuir a la consolidación de las relaciones en un momento en que existían temores acerca de la infiltración nazi en Latinoamérica), para plasmar una visión crítica de la vida brasilera de los años '40.

El proyecto *It's all true* constaba de tres episodios: *My friend Bonito*, *Carnival* y *Four men in a raft*. Los dos últimos fueron dirigidos por Welles. En *Carnival*, una serie de escenas de samba en las calles de Río¹⁰, aparecen referencias a una conflictiva medida del dictador Getulio Vargas: la demolición de la Plaza Once, donde tradicionalmente se reunían las *escolas do samba*, para construir una avenida. Welles no sólo reconstruyó la plaza en su escenografía, sino que la banda de sonido del episodio fue la polémica canción "Adiós a Plaza Once", con lo que se unió a la protesta popular. En vez de imágenes inocuas y seductoras del carnaval carioca, lo que era presentado al espectador era un conflicto entre el Estado brasilero y el pueblo.

Interesado en la historia del samba, Welles rastrea como su posible origen a las ceremonias vudú, especialmente el *xango* llevado a cabo en las *favelas* de Río. Entra en contacto con el brujo anteriormente mencionado, con quien acuerdan la filmación de una ceremonia. Sin embargo, el gobierno brasilero no estaba interesado en difundir costumbres consideradas como "supersticiones populares" que intimidarían a los posibles turistas (especialmente a los provistos de reparos religiosos estrictos), sino lo que podría llamarse un folklore domesticado, apto para el consumo masivo. También debe tenerse en cuenta que la presencia de una ceremonia vudú en la película atentaría contra la imagen buscada de un Brasil moderno, pujante y occidentalizado.¹¹

La denuncia social se intensifica aún más en *Four men in a raft*. La narración (inspirada, como ya hemos señalado, en un episodio real) comienza con la boda de un *jangadeiro* en una paupérrima pero idílica comunidad costera. Al día siguiente, el muchacho sale al mar para realizar las labores de pesca, de las que depende el sustento de la recién formada pareja. Su frágil embarcación vuelca por el oleaje, causándole la muerte. Sus colegas realizan una extensa y arriesgada travesía hacia Río de Janeiro, para pedir algunos mínimos beneficios sociales (entre los que se cuentan el derecho a la jubilación, el de ser propietarios de sus propias *jangadas* y la posibilidad de que las viudas de los *jangadeiros* muertos en el mar reciban una pensión). Finalmente, a su llegada son recibidos como héroes por la población.



It's all fake: Orson Welles y la imagen apócrifa

Escribe MAXIMILIANO CORTI

Como Orson Welles, Shakespeare fue un adalid del fingimiento, criticado por lo artificioso de su arte, por hacer un arte que frecuentemente viola toda verosimilitud. El Teatro y la Poesía del Renacimiento Inglés son de carácter anti-realista, artes despreocupados y contrarios a cualquier respeto por la veracidad, lo que les valió el ataque de los neoclásicos, más imitadores y observadores de reglas que inventores. Como dice Hipólito Taine: "¿Quién se cuida de la naturalidad y de la verosimilitud en ese siglo?"³ El teatro de Shakespeare abunda en desatinos: allí una mujer puede entrar a una corte vestida como un hombre sin ser descubierta, el azar puede dibujar las más caprichosas tramas de encuentros entre pares de gemelos o de hombres travestidos, y Cleopatra puede jugar al billar.⁴ También recordemos que, así como Welles tuvo afición al oficio de mago, o sea al oficio de alguien que trabaja con imágenes falsas, en las obras de Shakespeare abundan los magos, los hacedores de simulaciones, como Próspero y su ayudante Ariel en *La Tempestad* y como las hadas en *El Sueño de una Noche de Verano*. Ya antes de filmar a Shakespeare, Welles lo había llevado a escena con su compañía del Mercury Theatre, donde también había representado

otros clásicos del Renacimiento Inglés, como el *Doctor Fausto* de Christopher Marlowe.

Citizen Kane es una obra que generó dos grandes disputas: una acerca de quién había sido su verdadero autor, si Orson Welles o el guionista Herman Mankiewicz; otra acerca de cuánto estaba basada o no en la vida del magnate de la prensa William Randolph Hearst. Al igual que todos los conflictos que generó, la película gira en torno a esos tres grandes ególatras: Welles, Kane, Hearst. Así como había ocurrido con la emisión de *La guerra de los mundos*, la vida llegó en un momento a imitar al arte: Hearst hizo todo lo posible, valiéndose de su poder, para que la película no se exhibiera; estaba creando la realidad que más le gustaba o que más le convenía, la que él veía, que era lo mismo que en la película hacía Kane. Cuando Susan Alexander, la mujer de Kane, debuta en la ópera y el público la rechaza, Kane se para en medio del auditorio y emprende su propio y solitario aplauso; más tarde, ante las críticas adversas, se encargará, desde su periódico, de elogiar a la mujer cuya carrera él mismo impulsó. Otro ejemplo del propósito por parte de Kane de crear su propia realidad es su intención insaciable de convertirse en dueño de todo medio de comunicación. Cuando Kane muera, no habrá periódico ni noticiero que omita la noticia de la desaparición de este auténtico *self made man*, este hombre que se convirtió a sí mismo en parte de la realidad.

El tema de la busca de la verdad recorre la película en múltiples maneras. Así como,

Licenciado en Investigación y Planificación Audiovisual, Universidad de La Plata. Crítico y ensayista, también incursiona en la literatura de ficción. Es docente de la cátedra Teoría del Lenguaje Audiovisual, FBA-UNLP. Autor de *David Cronenberg: cuerpo, ciencia y arte de vanguardia* (<http://www.davidcronenberg.de/fleshtesis.html>)

Cervantes atribuía su Quijote (que Orson Welles alguna vez empezaría a filmar) al moro Cide Hamete Benengeli, falso autor de una historia sobre visiones falsas. Al mismo tiempo, Don Quijote, con sus alucinaciones provocadas por su afición a los libros de caballerías, es un adalid del idealismo (en sus dos sentidos, el moral y el filosófico), en oposición al realista Sancho. Los filósofos idealistas decían que la única realidad que existe es la realidad que cada individuo ve: conocemos que algo existe porque lo vemos, y sólo existe porque lo vemos. Lo único que existe es una imagen de la realidad.

Por este carácter subjetivo de la realidad, no hay imágenes verdaderas e imágenes falsas. Cuando se cree una mentira o un engaño, se ve una imagen; el descubrimiento de la verdad no es más que la aparición de otra imagen. Toda imagen falsa es tan real como una imagen verdadera. Por esta responsabilidad exclusiva de la percepción en el conocimiento del mundo, no hay una realidad, ni hay diferencia entre real e irreal.

Al cine se le atribuye la doble condición del registro y de la simulación, la de una transcripción de la realidad y la de la creación de una realidad. Es frecuente la discusión acerca de la supremacía de cada una de estas condiciones, o acerca de la relación entre ellas, cuando se habla de las diferencias entre el cine de ficción y el cine documental. La misma polémica en torno a la cual gira la disputa entre realistas e idealistas. La comparación es válida, ya que en la vida y en el cine (si es que hay una diferencia entre arte y vida), estamos frente a imágenes.

En *Filming "Othello"*, Orson Welles habla de las vicisitudes de la realización de esa película, filmada en varios países durante varios años, y cuenta que, en un plano, un actor lanzaba un golpe en un país y, en otro plano, el otro actor recibía el golpe en otro país. Welles estaba hablando de las condiciones de producción complejas, conflictivas, de la situación marginal y solitaria bajo las cuales se hizo no sólo *Othello* sino toda su obra; y estaba hablando también de la condición de artificio del cine y de todo arte.

Ya antes de empezar a trabajar en el cine, había incurrido en el tema de lo verdadero y lo falso en una famosa ficción radial. *La guerra de los mundos*, emitida el 30 de Octubre de 1938 y que contaba el aterrizaje de naves espaciales

en las cercanías de New Jersey, era (también en la historia de H. G. Wells) la guerra entre un mundo real y un mundo imaginario, la indecisión que Todorov atribuye al lector de una historia fantástica.¹ Las consecuencias que tuvo esa emisión, la confusión que provocó en los oyentes y las reacciones extremas que muchos de éstos tuvieron (algunos reportaron hasta presuntos suicidios), no hicieron más que poner de manifiesto claramente lo que Welles trataría más adelante en sus películas: la oposición entre un mundo "real" y un mundo "aparente", en la busca de la verdad acerca de Kane; en Kane, construyendo la verdad mediante su periódico; en *F for Fake*, falso documental hecho en gran parte con fotogramas ajenos y manifiesto de Welles acerca de toda su obra; en el misterio acerca de la identidad de *The stranger*; en las ambivalencias morales de *La dama de Shanghai* y *de Sed de mal*; en el mundo arbitrario y onírico de *El proceso*; en su interpretación de Cagliostro, otro charlatán famoso, en *Black Magic*² película que codirigió sin aparecer en los créditos.

Fuera de sus películas, su identidad también fue motivo de permanentes discusiones referidas a cuestiones de autenticidad: en su ambiguo carácter de genio o de farsante (lo cual fue posteriormente alimentado por el mismo Welles, que ironizó sobre sí mismo llamándose "charlatán"); en Orson Welles corrigiendo, antes de publicarlas, las entrevistas que le hizo Peter Bodganovich; en las constantes dudas sobre las funciones desempeñadas en cada una de las películas en las que de alguna manera se vio involucrado.

Othello actúa guiado por una imagen falsa, creada por los celos, que a su vez son la consecuencia de otra imagen falsa: el sentimiento de inferioridad que le produce el color negro de su piel, el ser un moro en Venecia, tal como lo anuncia el título completo del drama; Macbeth actúa guiado por imágenes falsas, creadas por una interpretación errónea de los vaticinios de los hados (indefinición en el influjo del destino sobre la vida del héroe que dificulta la certeza en cuanto a si estamos ante un drama o ante una tragedia) y por las instigaciones de Lady Macbeth, de quien no tiene precisamente una imagen acertada; Falstaff, cuyo mismo nombre incluye la raíz *false*, actúa guiado por la imagen falsa creada por el engreimiento, la fanfarronería, las propias mentiras que sólo él mismo cree.

discusiones acerca de la identidad de su obra y de la identidad de su persona.

No es casualidad que el cine de Welles haya sido reivindicado por ese otro defensor del cine como artificio que es Brian de Palma, al que generalmente se asocia más con Hitchcock (también un hacedor de fingimientos, de artificios inverosímiles). Uno de los temas constantes en las películas de De Palma es el de la simulación; son películas que abundan en disfraces, en engaños, en trucos, en indagaciones de verdades, en identidades confusas. Véase por ejemplo *Demente* (*Raising Cain*, 1992), donde De Palma lleva a cabo un ejercicio estilístico muy parecido a los de Welles, donde vuelve a mostrar la incertidumbre ante una realidad "falsa" y una realidad "verdadera" y donde la identidad de Carter Nix y la elaboración de los crímenes cometidos por éste son puestos en duda, así como fue puesta en duda la elaboración de *El ciudadano* en el *Raising Kane* de Pauline Kael.

En cuanto a las asiduas y famosas referencias que aparecen en el cine de De Palma, éstas fueron frecuentemente vistas como una forma de latrocinio: De Palma toma imágenes de otros autores y las hace pasar por suyas. Quienes atacan a De Palma aducen (con no demasiado rigor intelectual) que roba desvergonzadamente; quienes lo defienden, que nadie está robando si roba en forma tan evidente, porque las imágenes que recrea están entre las más famosas del cine. En ambos casos, más allá de una cuestión de si De Palma reconoce o no el hecho de estar tomando elementos de otras películas, lo que ambos bandos postulan es, en el fondo, lo mismo: que De Palma se está apropiando de una imagen de otro y la está haciendo suya. Queda, en realidad, otra variante, el otro lado de la misma idea: que De Palma crea sus propias imágenes y las hace pasar por ajenas. ¿Por qué no decir que cuando De Palma filma un ataque en una ducha o el hundimiento de un auto en un pantano no está robando a Hitchcock ni tomando prestado de Hitchcock, sino que está creando un falso Hitchcock, una imagen que todos creen perteneciente a Hitchcock o sea un Hitchcock apócrifo? De todas maneras, sea esto cierto o no, y no estando la cuestión cerrada a otras variantes, lo que puede verse claramente es una incertidumbre acerca de la autenticidad de su obra, lo que es propio de estos simuladores como De Palma, Welles,

Cervantes y Borges.

Lo que, en definitiva, estos artistas de lo apócrifo, estos fingidores, hacen al mezclar lo falso con lo verdadero es poner en duda los límites entre, precisamente, lo verdadero y lo falso; y finalmente negar toda diferencia entre realidad y apariencia, entre realidad y ficción. 

1 Un título similar, con igual propiedad, podría ser el de la película de Rudolph Maté *Cuando los mundos chocan* (*When Worlds Collide*, 1951).

2 *Black Magic* (Gregory Rattoff, 1949).

3 En *Historia de la Literatura Inglesa*, Editorial Americalee, Buenos Aires, 1945.

4 Borges, en su "Prólogo a Macbeth": "A diferencia de nuestros ingenuos realistas, Shakespeare no ignoraba que el arte es siempre una ficción". Y también: "Menos escrupulosa y crédula que la nuestra, la época de Shakespeare veía en la historia un arte, el arte de la fábula y del apólogo moral, no una ciencia de estériles precisiones". (En BORGES, Jorge L., *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1975).

5 OW más tarde actuaría en *Marco the Magnificent* (Denys de la Patellière, Noël Howard, 1964).

6 Ver BORGES, Jorge Luis, *Introducción a la Literatura Inglesa*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pgs. 55-57; BORGES, Jorge Luis, *Biblioteca personal*, "Marco Polo - La descripción del mundo", Emecé, Buenos Aires, 1998, pgs. 108-110; ARIAS, Martín y HADIS, Martín, *Borges profesor*, Emecé, Buenos Aires, 2000, pgs.198-202.

Referencias Bibliograficas

- ALSINA THEVENET, Homero, "A la búsqueda del autor perdido", en VV.AA., *El libro de El Ciudadano*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1976.
- BODGANOVICH, Peter, *Ciudadano Welles*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1994.
- KAE, Pauline, "La creación de Kane", en VV.AA., *El libro de El Ciudadano*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1976.
- LEAMING, Barbara, *Orson Welles*, Tusquets editores, Barcelona, 1986.
- RUSSO, Eduardo A., "F for Fake: Arte, cine y ficción autoral en el último Welles", *Actas del Simposio Internacional Orson Welles*, Festival Internacional de Valparaíso, Valparaíso, 2001, pp.75-82.

desde su "Inquirer", Kane busca la verdad de los acontecimientos, más tarde se querrá saber la verdad sobre su propia vida. La película es al mismo tiempo un ensayo sobre los medios periodísticos en el Siglo XX; particularmente sobre la contradicción de éstos en cuanto a que inventan los acontecimientos pero se nombran a sí mismos como emisores de una única realidad ya existente. Kane, con su imperio periodístico y sus aspiraciones políticas, es un claro antecedente de muchos de nuestros dueños de los *media*. Una diferencia que puede encontrarse entre el proceder de Kane y el proceder de los noticieros que conocemos es que Kane parece casi inconsciente de ser el creador de una realidad: su única intención es, aparentemente, la de ser un divulgador de la realidad en la que cree. Los noticieros, menos ingenuos, no ignoran la oposición entre sus métodos idealistas y sus proclamas realistas.

Por último, vale mencionar que Kane vive en su palacio Xanadu. En su poema "Kubla Khan", Coleridge habla de un pabellón y un jardín contruidos por Kublai Khan sobre un abismo. Kublai fue el emperador de los tártaros, el Gran Khan de China, que protegió a Marco Polo.⁵ Al parecer Coleridge tomó el poema de un sueño, que al despertar se propuso escribir. Se dice, al mismo tiempo, que el verdadero Kublai Khan construyó su castillo después de que se lo hubiera inspirado esa imagen «falsa» que es un sueño.⁶

The Magnificent Ambersons muestra una historia de sentimientos ocultos bajo las relaciones entre los integrantes de las familias Morgan y Amberson. Nuevamente, se trata de una película que sufrió un conflicto con respecto a su construcción y, consecuentemente, con respecto a su naturaleza. En este caso debido a que la versión que fue estrenada, montada por el estudio, no era la que Welles pretendía (mucho más larga). Al igual que ocurrió con *Citizen Kane*, se repite la incógnita acerca de cuál es la verdadera película, cuál es la película de Welles, cuánta es la responsabilidad de Welles en el resultado final de la obra. Esa duda frecuente con respecto a la intervención de cada una de las partes en la realización de una película, propia del cine industrial y propia del cine en general, es motivo de grandes disputas con respecto a las películas de Welles. Esto se debe, posiblemente, a que las vicisitudes que sufre cualquier director durante la filmación

de su obra son públicamente notorias en su caso. *Sed de mal* y *Mr. Arkadin* también serán objeto de distintos montajes, a cargo del director y a cargo de los estudios; lo que derivará en diferentes versiones de cada obra, con correspondientes reestrenos y litigios.

En *Sed de mal* aparecen las ambigüedades morales propias del cine negro, ambigüedades expresadas por luces y sombras, en un mundo que parece tan pesadillesco como el de *El proceso*, en una frontera no sólo geográfica, sino también moral y genérica. En ella, el policía corrupto Hank Quinlan usa pruebas falsas para incriminar a los sospechosos a los que imagina culpables, es decir, crea a los culpables.

En *Mr. Arkadin*, el personaje que da nombre a la película contrata a un investigador para que investigue sobre su propio pasado. Lo hace para asegurarse de que el delito que él mismo cometió está lo suficientemente oculto como para que nadie lo descubra. Su título alternativo *Confidential Report* implica la idea de una verdad oculta, de algo que no está a la vista pero que puede ser descubierto. Como en *Citizen Kane*, aparece aquí la reconstrucción de un pasado, o la reconstrucción de una identidad mediante la reconstrucción de un pasado.

F for Fake es un caso extrañísimo dentro de la historia del cine. Welles tomó imágenes en 16mm filmadas por François Reichenbach para una serie de TV sobre estafadores, en la que aparecían el falsificador de arte Elmyr de Hory y Clifford Irving, autor de una falsa autobiografía de Howard Hughes, y las montó. A esto, Welles añadió su emisión de "La guerra de los mundos" y tomas originales que reconstruyen una falsa relación amorosa de Picasso. El resultado es una digresión sobre el cine y sobre el arte en general, así como un comentario irónico de Welles sobre su condición de farsante, haciendo referencia a los ataques que siempre sufrió por parte de algunos críticos y haciendo referencia a las eternas

Cine (y) digital.

Aproximaciones, convergencias y

«¿Cómo es posible que aún se pueda hablar de rodaje?

Cuando en poco tiempo todo sea digital, el término será aún más ridículo»

Jean-Luc Godard a Philippe Sollers.

Portraits d'auteurs, emisión de TV, Jean Paul Fargier, Francia, 1994.

Los medios utilizados desde siempre, pero esquizofrénicamente negados y poco trabajados por la mayor parte de las escuelas. En esta ceguera ideológica figuran en primera línea monumentos educativos como son el *Centro Sperimentale del Cinema*, de Roma; la *FEMIS* en Francia y la *ENERC*, de Argentina. Paradójicamente todas instituciones oficiales de larga tradición en el tema de la educación y producción cinematográfica, en cada uno de sus respectivos países. Esta idea de seguir pensando en un cine puro con base en las tecnologías electromecánicas y fotoquímicas, se limita a una realidad que, en el mejor de los casos, se puede aún pensar en los procesos de rodaje y exhibición. Todos los pasos intermedios ya se realizan en máquinas digitales.

Esta interesante cuestión, vista desde el lado optimista se continúa con un pensamiento que propone la idea de que hay toda una serie de posibilidades creativas, estéticas y poéticas que ofrece la tecnología digital en sus entrecruzamientos con el cine. Las primeras a estudiar serían las cuestiones de transferencias lineales.

Plantearse entonces un recorrido conceptual por la historia de las relaciones de hibridez entre las máquinas filmicas y digitales, en las cuales es importante incluir lo videográfico como parte de esas contaminaciones, es un proceso de investigación que dilucida en diversas etapas históricas esas relaciones creativas entre soportes. Pero que luego deben trascender el tema de la contaminación de sistemas semióticos de un sistema a otro como suele suceder en la historia y la cultura de los me-

Escribe **JORGE LA FERLA**

Teórico, docente y artista multimedia. Master en Artes de la Universidad de Pittsburg, Pennsylvania, License d'enseignement de la Universidad de París VII, Vincennes. Profesor titular y jefe de cátedra de la Universidad de Buenos Aires y profesor de la Universidad del Cine en Argentina. Entre sus publicaciones destacan la serie *Videoc cuadernos*; *El medio es el diseño*; *La revolución del video*; *La ruptura de lo audiovisual*; *Contaminaciones del videoarte al multimedia* y *De la pantalla al arte transgénico*, entre otras

dios. Por un lado tenemos la simulación digital de procesos que terminan en discursos lineales, en su mayoría el positivo filmico a ser proyectado. Pero también en todos esos trayectos que son las relaciones entre el cine, el video y el digital, vemos obras y proyectos que están planteando desde lugares muy profundos cuestiones que proponen un pensamiento no lineal, los cuales podemos relacionar con una ruptura del sintagma filmico.

"Los cruces e híbridos de medios liberan grandes cantidades de fuerza y energía nuevas, como ocurre en la fisión y en la fusión. No cabe la ceguera ante estos temas una vez que se nos ha notificado que hay algo que observar", escribía de manera clarísima Marshall McLuhan hace decenios.⁹

Es dable, entonces, pensar también el ordenador como unaseudomáquina filmica expandida, el cual, por ejemplo, amplía una gama de concreciones como son la producción de espacios inmersivos para espectadores o personajes/actores, que continúa la larga historia de la construcción de espacios pictóricos, teatrales y filmicos.

Algo parecido sucede con esta posibilidad única de materializar variables hipertextuales a través de diseños de interfaces, propuestas de navegación, la programación de sucesos aleatorios que formarían parte de un abanico de herramientas y de posibilidades, incluso de transmisión, que ya ofrecen las redes. Todos elementos que podríamos presentar como diversas variables de construcción de relatos filmicos.

Contextualizar y cotejar estas novedades con la historia del cine nos releva de un imaginario que se expresa a través de las tecnologías y que acompaña esta corta historia de más de 110 años del séptimo arte. Propongo este tema para el auspicioso número inaugural de ARKADIN. Publicación que además de cumplir con los pesados valores míticos de su significante, se

Actualmente parece estar naciendo en Argentina un incipiente debate sobre cuestiones que hacen a la creciente utilización de la tecnología digital en los procesos de creación audiovisual, particularmente en el cine. Este aspecto tardíamente tratado en las publicaciones del medio y prácticamente ignorado por la academia en Argentina, incluso por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas local, se ha convertido en un tópico de crucial importancia para considerar una situación irreversible como es la total digitalización de la producción audiovisual. Dentro de este contexto, durante la última década hubo varios casos muy publicitados de propuestas de cine en soporte digital. Desde el grupo Dogma en Suecia, Arturo Ripstein en México, Eliseo Subiela en Argentina, Lars Von Trier y Alexander Sokurov en Europa, a Fabián Hofman en México —esta última experiencia sin dudas la más interesante— por solo citar algunos ejemplos. Hablamos de películas rodadas en su momento en formatos de video digital o directamente registradas en un ordenador, editadas en computadores y transferidas luego al soporte fotoquímico¹. Todo un tema complejo e importante y a esta altura inevitable, salvo oscuros intereses o pensamientos retrógrados, para situarlo de una vez por todas en un debate clave a proponer en el mundo del audiovisual.

Recordemos aquellos escritos de Jean Louis Comolli² cuando en su momento escribió esa antológica historia de la tecnología y su relación con la estética, la narrativa y los estamentos de la ideología dominante. A aquel análisis profundo del cine y los medios audiovisuales lo podemos reciclar con otros estudios planteados ya a partir de la relación entre las tecnologías, sus lenguajes y la estética de los medios. Siegfried Zielinski incursionó en una arqueología de los medios audiovisuales³ proponiendo el estudio de las particularidades de las máquinas y sus usos, no solamente en un eje sincrónico de la historia, sino buscando las relaciones evidentes que todos los medios mantienen con los anteriores. Lev Manovich fue quizás el primero que intentó sistematizar una serie de conceptos alrededor de lo que podemos definir como nuevos objetos mediáticos entre los cuales ubica la idea de cine digital⁴. El eufemismo de las "nuevas tecnologías", aplicado al cine, revela más un atraso que un avance progresista en el estudio de un tema que ya viene siendo planteado hace décadas.

Francis Ford Coppola, dentro del abanico increíble de proyectos que desarrolló en la corta vida de su empresa Zoetrope — cuando era un centro de investigaciones y producciones— ya pensaba a inicios de los años '80 una combinación en el uso de la computadora y el video en la realización de un film, desde la escritura del guión a la postproducción, cuyo paradigma maldito fue *One from the Heart* (*Golpe al corazón*)⁵. También otros grandes realizadores como Michelangelo Antonioni, Zbigniew Rybczynski, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, entre otros, estuvieron muy atentos a estos temas y fueron algunos de los pioneros en una praxis de procesos y combinaciones de imágenes electrónicas y digitales en experimentos que resultaron pioneros con el cine en el ámbito estético o narrativo logrando un producto final que podía ser un film o un video, y resultaba de un proceso e hibridez de soportes⁶.

A fines de los años '90 el grupo Dogma⁷ se publicitó con el uso de pequeñas cámaras miniDV, que revolucionarían las posibilidades de manipulación de las relaciones espacio-tiempo en el registro simultáneo con varias cámaras de una misma escena. El montaje de largas secuencias en continuidad con muchos personajes replanteaba la estructura de plano/contraplano recreando un simulacro de directo casi televisivo.

Otro capítulo muy largo e importante merecerían todas las posibilidades de simulación y representación de la imagen digital creando espacios virtuales figurativos, abstractos e interactivos. Estas posibilidades usufructuadas en el inicio por los laboratorios militares y espaciales, luego por Hollywood y por empresas de video juegos, se han vuelto disponibles para un mercado más amplio a través de computadoras de pequeño porte que se han convertido en estaciones de postproducción audiovisuales.

Considerar, como se lo está planteando actualmente, el fenómeno del cine digital únicamente en el paso obligado de generar un *transfer* filmico de buena calidad —en su inscripción desde el disco duro de una computadora o a partir del video digital para terminar en una acabado fotoquímico— es un gran dislate. Las posibilidades del registro digital, el uso de una computadora en la postproducción, la programación de interfaces y recorridos de navegación hipertextuales, la reconfiguración de nuevos espacios filmicos virtuales abren inmensas posibilidades creativas, estéticas y narrativas que presentan el desafío de investigar estas prácticas con la imagen y con parámetros expresivos y/o narrativos diversos. Una *praxis* que, en su momento, de manera pionera y brillante, Gene Youngblood definió como *cine expandido*⁸. Es en este sentido, que el uso de las tecnologías digitales nos plantea opciones interesantes, no solamente por la reducción de los costos, sino por las posibilidades creativas, quizás concretizando materialmente imaginarios que directores de cine y artista siempre soñaron.

En todo caso es un tema obligatorio en la enseñanza del audiovisual.

Ya no hay posibilidades de trabajar en cine sin pasar en alguna etapa por un ordenador. *La Guerra de los Clones*, un proyecto enteramente digital, marca un hito en la historia del cine espectáculo, por ser un proyecto que en ninguna de las etapas de su proceso de realización, material / tecnológico, utilizó material filmico, según fue concebido por la empresa de George Lucas. Este hecho implicó el cierre, o el inicio, de un discurso confuso y sistemático que ahora se viene imponiendo como moda el cual une conceptualmente dos efectos ideológicos discutibles de aparatos combinados a partir de las nominaciones "Nuevas Tecnologías" y "Cine Digital".

En estos marcos extremos, de negación y afirmación positiva, consideramos importante la propuesta de escribir y analizar una historia de las transferencias entre soportes audiovisuales. Proce-

discurso inexistente en esta Argentina exportadora de soja —algo equivalente en el ámbito ideológico a lo que fue el tasajo, base de las exportaciones de la era colonial preindustrial.

El tema de las relaciones entre el cine y el digital es clave para pensar alternativas a ese discurso oficial que por un lado viene desde Hollywood y el espectáculo, pero también de la academia y centros mediáticos del hemisferio norte; ambos son ajenos y enajenan. Esto, debido a los intereses a los cuales se deben, el comercio o el estado. Aunque podemos encontrar una investigación más pura y despojada sobre el tema en algunos ámbitos universitarios y académicos alternativos. El caso del Brasil, sin dudas, es el más interesante.

Por otro lado, en la antípoda, está el discurso reaccionario de los defensores del fotoquímico, de un cine nacional e industrial subvencionado donde cualquier parámetro de talento se anula por el tesón en mantener una constancia en ese camino de las piedras que se debe seguir para conseguir un crédito y una producción, para concretar películas que en el mejor de los casos conseguirán un estreno y unos pocos espectadores.

Todos extremos discutibles.

Cantidades de encuentros y exposiciones en todo el mundo intentan mostrar las maravillas de los usos artísticos, narrativos y expresivos del soporte digital sin plantear un debate cultural, científico y político profundo sobre los usos de esta tecnología y las máquinas, en la historia de las guerras, la codicia y la intolerancia del ser humano. Deberían, sin embargo, formar parte de ese pensamiento los usos corporativos, militares, comerciales y financieros del soporte digital por parte de un sistema que vende la ilusión de democratizar su máquina financiera y de guerra a través de un discurso propagandístico centrado en las nuevas tecnologías. Quizás el evento más flagrante —y fascinante en este sentido— lo constituyó la exposición, y la publicación, *El cine del futuro. El imaginario cinematográfico después del film*, realizada en el año 2002/2003 por ZKM¹¹ en su sede de Karlsruhe en Alemania. Por un lado se podían ver proyectos deslumbrantes sobre las posibilidades de la interacción, los relatos aleatorios y los espacios inmersivos en el cine. Por otro, era evidente la profunda banalidad de los relatos. Entre decenas de trabajos se destacaba un simple CD ROM, *Immemory*, quizás la obra más económica en esta exposición de más de un millón de dólares, producto de un realizador llamado Chris Marker.¹²

Este reciclaje ideológico se evidencia en la mayor parte de instituciones, congresos y actividades ligadas al arte digital. Siguiendo esta moda, parece ser que el único parámetro a tener en cuenta para los próximos festivales de artes mediáticas electrónicas, será la propuesta interacción/interfase para las obras artísticas centradas en la computadora, ya sea en búsquedas narrativas como en experiencias ligadas a los eufemísticos *netart*, bio-arte, inteligencia artificial y robótica. Vertientes que no suelen considerar otros

aspectos ideológicos y formales de la historia del audiovisual y de la creación con los medios; particularmente la búsqueda de obras artísticas trascendentes, rupturales y críticas que responden a un empeño ético para una corporización creciente de la razón creativa. Algo que, como define Lucia Santaella¹³, responde a un trabajo personal de *design* íntimo de la vida, que trasciende cuestiones científicas y tecnológicas para convertirse en una cuestión estética.

Frente a una cuestión de fondo, y dejando de lado esta falsa diatriba sobre el cine o el digital, como es aquella de la pérdida de la singularidad en los medios, nos cuestionamos: ¿cómo plantear la defensa de la alteridad y originalidad que resulten en obras admirables con los medios audiovisuales? ¿Cómo enfrentar ese discurso banal y sospechoso sobre el supremo cine clásico industrial, por un lado, así como sobre la panacea de las nuevas tecnologías?

Este milenio será apasionante. Por los desafíos que plantea la completa digitalización del aparato audiovisual y por la confusa amalgama que se genera al fagocitar el ordenador las otras máquinas audiovisuales tradicionales, en un marco de hibridación y expansión total de los soportes.

Creemos que la gran tarea es intentar mantener el espíritu conceptual, y radical, de cierta historia alternativa de los medios audiovisuales, fotoquímicos y electrónicos para relacionarla con este presente donde se impone la total predominancia del aparato digital. La búsqueda y promoción de estudiantes, autores y artistas notables en el audiovisual, en todos sus soportes y combinaciones, que enfrenten los usos de propaganda del sistema de multisalas, de los canales de TV y del digital expandido seguirá siendo una impropia tarea.

Recordemos que en estos últimos dos años, luego de la guerra interna social y política que se declaró en su última versión a fines del año 2001, la Argentina fue el mayor productor de largometrajes de América Latina, en los años 2003 y 2004. Hecho auspicioso, sin dudas. Sin embargo, no se han sentado las bases para que ese cine, en su mayor parte subvencionado y de baja calidad, logre una continuidad sólida. Esta decisión política de incrementar cuantitativamente la producción cinematográfica no es acompañada por criterios ideológicos y acciones que fomenten la existencia —aunque sea en mínimo porcentaje— de un cine con alguna originalidad. Cuando uno estudia las cifras de recaudación de las películas locales en el país es impactante el poco apoyo que logran del público. ¿Qué sentido tiene producir tanto cine de baja calidad el cual además es ignorado por el público? Un país que destruyó sistemáticamente su economía e industria, bajo terribles dictaduras y en democracias consensuadas, difícilmente logre fundar una industria cultural del audiovisual.

Por oposición a la mediocridad de la oferta reinante en los fes-

propone desde un marco académico un conjunto de pensamientos con respecto al audiovisual que analicen y debatan estas perspectivas introducidas por lo digital y el multimedia en el arte cinematográfico.¹⁰

Consideremos también el coyunturalismo siempre presente y predominante alrededor del eufemismo de las *nuevas tecnologías*, que genera un universo de labilidades acorde a una situación mundial conflictiva. Esto nos refiere al eterno discurso de integración, poco profundo por cierto, que resulta muy efectivo para ocultar los efectos ideológicos del aparato cinematográfico fagocitado por la tecnología digital.

Pensar desde América Latina estos temas que hacen a los usos de la tecnología y a las artes audiovisuales es clave si consideramos el panorama tan impactante que estamos viviendo donde nuestro continente es uno de los espacios más claros de desarrollo de conflictos en este nuevo milenio. Los procesos artísticos y el imaginario de nuestros artistas deben estar a la altura de circunstancias inéditas por su violencia, desigualdad y confrontación social.

Considerando el ámbito en el que se plantean estas reflexiones, planteo también el tema de la gestión de carreras audiovisuales como un lugar de crisis frente a los grandes cambios en la concepción del denominado espacio audiovisual.

El tema del cine y las relaciones entre las diversas máquinas y la creación artística sigue siendo un tema clave, en un espacio y tiempo de conflicto, debido a los cambios en la materialidad de los soportes tecnológicos, y a los movimientos políticos y económicos en el mundo. La predominancia del aparato digital en todos los procesos productivos – bélicos, espaciales, mediáticos y medicinales— y la pseudo globalización de un mercado, audiovisual incluido, han generado una dramática homogeneización de ciertos parámetros en la discusión y producción cinematográfica.

Si bien estamos tratando con un soporte en vías de desaparición, como es el fotoquímico, la defensa nominativa de una historia del cine y del video independiente sigue implicando una clara posición ideológica frente al sistema de los medios audiovisuales y al discurso de la novedad permanente con la correspondiente apología de cualquier medio nuevo, más allá del soporte utilizado.

Al hablar de las convergencias entre cine y digital, reivindicamos una búsqueda autoral, de una ética de trabajo y de una ruptura con las formas del espectáculo uniformizadas. Esa idea de producciones "admirables" en la creación artística encuentra en la fórmula cine + obra + autoral + experimental + independiente una combinación movilizadora de importante valor para promover en este ámbito universitario. Algo opuesto a los valores de un mundo dominado por unas pocas corpora-

ciones que se mueven fuera de este ámbito, y de las leyes, de estados e instituciones públicas cuyas políticas reales son las de destrucción de las instituciones del estado aprovechándose de los subsidios a producciones de escasos valores de originalidad. Esto viene acompañado de un discurso obsoleto y demagógico sobre las ventajas de un supuesto cine industrial que en países como Argentina se ha verificado imposible de concretar. No se puede pensar ya más en esa utopía debido a la destrucción de los circuitos locales de exhibición, a la privatización salvaje y mafiosa de la TV. Las características infraestructurales de nuestro país sustentan un sistema logrado a partir de las sucesivas políticas de destrucción del aparato industrial y cultural. Este último proceso, en su etapa terminal de los años '90, fue llevado a cabo por gobernantes elegidos por las urnas. Nada hace prever que haya políticas que revisen esa situación estructural, lo que lleva a pensar que solo la demagogia puede proponer el renacimiento de una producción industrial del cine en la Argentina. Pero además, el arte siempre se llevó mal con la industria.

Por esto pienso que el lugar de referencia de un cine de calidad y de puesta en escena original como concepto sigue vigente, pues reivindica los procesos independientes de trabajo que protegen la autonomía creativa y la independencia formal. Algo opuesto al marco ideológico de este presente de un aburrido sistema cultural y artístico que reprime cualquier resquicio abierto en esa uniformidad audiovisual subsidiada desde el estado o financiada por los *pools* televisivos y de prensa.

Las escuelas que se precien de tales deben incentivar una visión del audiovisual amplia, fuera del llanto por la pérdida irreparable del cine fotoquímico, y que también deben ser ajenas a las modas o las banalidades del reciclaje elemental del soporte numérico. El uso alternativo de la computadora, de las redes así como el arte digital interactivo, tienen aún un largo camino por recorrer, y una intensa deuda por saldar con aquel mundo utópico y políticamente certero planteado por el cine de autor en toda su historia. Pero en todo caso es importante conocer y realizar estas prácticas audiovisuales, para discutir las y profundizarlas.

Durante todos estos años fue surgiendo un pensamiento inteligente que partiendo de la computadora, en su especificidad como aparato y en el procesamiento de información, fue definiendo brillantes opciones de creación artística que, especulaciones mediante, irían a renovar el discurso audiovisual y la historia de los medios. Esa palabra profética, y altamente seductora, hasta ahora ha tenido un nivel más interesante en sí misma que en la concreción en obras admirables. Así se señala permanentemente todo un nuevo marco de posibilidades, considerando no solo la máquina digital en su especificidad y diferencia, sino una nueva era para la cultura de los medios y el arte, que serían digitales, y por ende, interactivos. Procesamiento, programación, interfase, interconectividad, inmersión, bioarte, vidas artificiales, se plantean como algunos de los nuevos parámetros interesantes. Un

tivos de cine tradicionales de productos comerciales argentinos, se incrementa el interés por obras independientes y menos ambiciosas económicamente, con largometrajes más comprometidos con una propuesta estética. Festivales alternativos de cine independiente, canales de televisión culturales y circuitos ligados a diversas instituciones del arte y del audiovisual buscan incesantemente materiales no convencionales. En este caso un cine y video de autor de calidad cuyas obras surgen de un proceso y laboratorio conceptual y que considero se deberían manifestar más profusamente desde las instituciones educativas.

Insisto que las difíciles condiciones de producción deberían ir de la mano de una absoluta independencia creativa, lo que no siempre ocurre. Basta ver las propuestas innovadoras que ofrece el cine independiente en la Argentina: son prácticamente nulas. Si por otra parte las recaudaciones que obtienen tienden a ser efímeras, uno podría preguntarse los objetivos de esta profusa producción.

Tampoco podremos esperar de los grandes cambios que se avecinan pregonados por los que manejan el negocio de los mega *pools* multimedia, ultraconcentrados en pocas empresas madres de gran poder financiero y de alcance planetario, con respecto a la generación de productos audiovisuales de calidad, con una marca de autor, de carácter experimental, con fines y usos artísticos.

Pero siempre, fuera de las corporaciones, existirán de manera creciente grupos, muchos concentrados en instituciones universitarias, con acceso a equipos digitales, de pequeño porte y costo, de registro y manipulación de imágenes y sonidos. Con estaciones de trabajo audiovisual a través de las cuales se podrán realizar obras independientes. La paradoja será en que cada vez menos de esos trabajos y obras serán distribuidos y consumidos masivamente debido a las redes de exhibición y distribución audiovisual en el país, totalmente cautivas del lucro y el consenso. Esto obviamente es una cuestión política que difícilmente sea modificada por los gobernantes de turno en nuestro país. Pero siempre existirán trabajos que desafíen ese flujo *standard* y masivo predominante.

Está en la actitud de cada centro educativo, de cada docente, estudiante y realizador así como en las instituciones relativamente independientes de enseñanza, producir un estímulo a todas las artes audiovisuales para generar una continuidad y para mantener una producción fuera de las grandes corrientes del audiovisual subvencionado por el estado o los canales de TV comerciales.

Algunas de las numerosas óperas primas del cine argentino, la historia del video nacional, son buenos ejemplos que ofrecen alternativas a las posibilidades de trabajo artístico y establecen un permanente diálogo con todas las artes visuales anteriores. Es bajo este concepto que puede ser interesante la invasión del soporte digital como confluencia de muchos medios, pues genera nuevas opciones creativas y autónomas. Aunque pensamos que

es a partir de la continuidad en el pensamiento y trabajo con los otros medios, fundamentalmente la fotografía y el cine, que se puede hablar de un trabajo serio de reflexión y enseñanza con el audiovisual.

Más allá de cualquier panorama aparentemente pesimista, la situación de la Argentina y el mundo no permiten otras veleidades, la historia del arte y de los medios audiovisuales a través de los tiempos han visto hasta en las peores coyunturas la existencia de creadores que han producido un trabajo comprometido con la creación audiovisual y que mantendrán vivo el optimismo de seguir viendo en los medios un lugar de empeño ético para una materialización creciente de la razón creativa.

Pienso que la función de estas publicaciones como ARKADIN es profundizar ese aliento, a través de textos que propicien la variedad en el intercambio de ideas, para proponer un debate sobre los medios que es vital sostener. 

1 *La perdición de los hombres*, Arturo Ripstein, 2000; *Las aventuras de Dios*, de Eliseo Subiela; *Dancing in the Dark*, Lars von Triers, 2000; *Dogville*, Lars von Triers, 2002; *Arca Rusa*, Alexander Sokurov, 2002; *Pachito Rex*, México, 2001.

2 *Technique et Ideologie*, Cahiers du Cinéma, N° 229/231/233/234-235/241.

3 Ver Arqueología de los medios, Siegfried Zielinski en *Discurso Audiovisual: ontología, historia y discursos*, Eudeba, Buenos Aires, 1999; y *Audiovisions: Cinema and television as entr'actes in history*, Siegfried Zielinski, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999.

4 *The Language of New Media*, Lev Manovich, MIT Press, Cambridge, Mass., 2000.

5 Ver «Visite à Zoetrope Studios» en Cahiers du Cinéma - Made in USA, N° Spécial 334/335, abril 1982.

6 Ver - "Cine, video y multimedia: hibridez de soportes y discursos", Manizales, 2004.

<http://www.disenovisual.com/static/laferla.htm>

7 Particularmente lo más interesante todas las producciones resultó *La Celebración*, Vinterberg, Dinamarca, 1998.

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

9 "Energía Híbrida. Les liaisons dangereuses" *Comprender los medios de comunicación. Las Extensiones del ser humano*, Marshall Mc Luhan, Paidós, Barcelona, 1994.

10 Entiendo como importante la realización de estas publicaciones académicas alrededor del arte audiovisual, para propiciar de un debate alrededor de los usos del cine como parte de una carrera de grado como ofrece el departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Nacional de La Plata.

11 Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film Curated by Jeffrey Shaw and Peter Weibel http://on1.zkm.de/zkm/e/Future_Cinema (www.zkm.de)

12 *Immemory*, Chris Marker, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

13 *Culturas e artes do pós-humano*. Da cultura das mídias à cibercultura, Lucia Santaella, Paulus, San Pablo, 2003.

ImagiNación

Escribe JOSÉ CARLOS

Traducción: María Marino

Crítico de cine de 1962 a 1987 en el diario *Jornal do Brasil*. Actualmente, es miembro del consejo directivo de la revista *Cinemas*. Es consultor de los festivales de Berlín y San Sebastián, y director de la distribuidora Riofilme (1994-2000), empresa especializada en la distribución de películas brasileñas. Es profesor en el Instituto Brasileiro del Audiovisual, y autor de diversos volúmenes sobre cine brasileño y latinoamericano, entre ellos *A ponte clandestina, teorias do cinema na América Latina* (Editorial 34, 1995), *Glauber Rocha* (Ed. Cátedra, 2002).

1. Imaginemos algo que sea al mismo tiempo ostra y viento. Concha, cáscara, inmóvil, cerrado y también abierto por todos los lados, que no tenga forma ni cuerpo, que sea únicamente movimiento. Veamos el título del film de Walter Lima Jr., *La ostra y el viento* (1996), como si intentara referirse no sólo a los personajes, al entendimiento entre Marcela y Saulo (ella, ostra; él, viento) o al desentendimiento entre José y Marcela (él, ostra; ella, viento), sino como una imagen que sugiere al espectador un modo de ver el film (o, en un sentido más amplio, un modo de ver todos los filmes). Pensemos el título como el primer paso para la construcción del film, la idea que organiza la historia y el modo de contarla; y también como expresión de una inmovilidad que es todo movimiento: la especial relación entre el espectador y la película, en el momento de la proyección. No el cine en que el espectador prosigue y recrea en la imaginación lo que vio proyectado, sino el cine en el instante preciso en que es únicamente imagen delante de los ojos. La relación entre el film y el espectador en el momento de la proyección es un abierto-cerrado, un movimiento-inmóvil. La película (que pasa, abierta como aire en movimiento, soplando para todas partes en lo cerrado de la pantalla) es ostra y viento. El espectador (que, inmóvil en la sala de proyección, como una ostra dentro de otra, mueve su imaginación para todos lados) es viento y ostra.

2. Imaginemos el cine brasileiro de la década del '60, no exclusiva, pero sí especialmente al *Cinema Novo*, como un equivalente del habla. A partir de ahí, tal vez sea posible pensar el cine brasileiro de hoy como un equivalente de la escritura, como un modo de escribir y un modo de hablar de los años '60. Imaginemos las películas brasileiras de la década del '60 como un habla personal, con estilo, como producto de lo que podríamos llamar *cine de autor*. A partir de ahí, tal vez sea posible pensar el cine realizado antes del Cinema Novo, como un cine de espectador, como una tentativa de imitar el modo de escribir del Hollywood de entonces; y pensar un cine de espectador y un cine de au-

tor como impulsos básicos, no de la idea, sino de la *praxis* del cine; particularmente de la práctica del cine en grupos sociales sometidos a la colonización –política, económica o cultural. La colonización puede haber sido la violencia que una nación impone a otra o la que, dentro de un mismo país, un sector de la sociedad impone al resto; el colonizador puede haber enviado tropas o apenas películas, no importa; cuando un grupo económico o materialmente más poderoso impone a otro, a través de cualquier presión, la inhibición que impide la creación libre y condiciona a las personas a comportarse como espectadores, todos se vuelven más ostra que viento –y no sólo como espectadores de un film.

3. Tal vez, al realizar *Limite* (1931), Mario Peixoto estuviese dialogando con parte de la vanguardia fotográfica europea de finales de los años '20, Moholy Nagy, Kertész, Burchartz, Man Ray, Hausmann, Renger Patzsch, Rodtchenko; quizás, al realizar *Ganga bruta* (1933), Humberto Mauro estuviese dialogando con otra parte de la vanguardia fotográfica europea, Cartier Bresson, August Sander, Alfred Stieglitz; un diálogo directo y conciente, o a través de una imagen cualquiera, de diario, revista o cine, influenciada por ellos, porque tal vez Peixoto y Mauro estuviesen, de hecho, dialogando con la sensación frecuente de que el cine nos lleva a ver más y mejor. Vertov hablaba, entonces, de la posibilidad de "volver visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de ver sin fronteras y sin distancias"; Grierson hablaba de la posibilidad de "observar y seleccionar flagrantes de la propia vida para crear un arte nuevo". Mauro, dialogando con Grierson, intenta llevar al brasileiro a verse mejor en la pantalla, llevar al cine "nuestro ambiente, la tierra, el pueblo, el Brasil tal como es". Peixoto, dialogando con Vertov, intenta mostrar que el cine nos lleva a ver menos y peor, vuelve invisible lo visible –y ahí radica su fuerza. Lo que se ve, se muestra sólo para establecer una tensión con lo que no se ve. El cine oculta, esconde, corta, comienza, de hecho, con un corte, como si la voz de comando utilizada para interrumpir el plano, "¡corte!", indicase el comienzo

dero y dice: "Sin duda, ganaríamos si volviésemos a analizar el movimiento del '22, con relación a lo que ocurre actualmente".

9. Tal vez, cual plano cerrado (como ostra) sobre *O cangaceiro* (1953), las afirmaciones radicales (más que viento, huracán) de Lima Barreto y de Glauber, podrían ser leídas como una sugerencia acerca de la solución para lo nuestro, que se encuentra en lo nuestro, en el Brasil hecho por nosotros mismos, ("quien piensa de manera diferente es burro y antipatriota) y que el problema para lo nuestro radica en la dificultad de ubicar dónde está lo nuestro ("¿Quiénes somos? ¿Qué cine es el nuestro?"). En carta escrita en 1954, a *O Estado de São Paulo* (citada por Alex Viany en *Introducción al cine brasileiro*), Lima Barreto dice que "si admitimos que debe haber y debe producirse una contribución brasilera al cine-arte internacional, es justamente más en el contenido de las películas que en la forma técnica externa. En el caso del cine brasileiro y en defensa de nuestra cultura, debe importar y valer más la representación que la presentación. Generalmente, los tontos del cine, los "sensibles" del arte cinematográfico, quedan boquiabiertos ante una fotografía límpida, pura, un sonido audible, un montaje excelente, una angulación de cámara *a la rusa*. Lo que hay detrás de todo eso –la esencia, el verdadero propósito de la película, el mensaje, la intención cinematográfica– es algo que no le interesa a esa gente, que no ve, que ni siquiera sospecha de su existencia. La técnica, la representación, el aspecto externo del cine, el continente del hecho fílmico, la fotografía blanco y negro o en color, el sonido estereofónico o no, los decorados suntuosos o simplemente adecuados para la acción, el cinematógrafo, la tercera dimensión, la panorámica, la truca, a veces milagrosa, los movimientos de cámara rimbombantes –todo eso ya fue llevado prácticamente hasta las últimas consecuencias en el cine de los de afuera Y, mientras no descubramos, para expresarlos, nuestros temas, dentro de lo propio, de lo nuestro, del concepto estético-fílmico-cinematográfico eminentemente provinciano-campesino-indígena-, como quería Mario de Andrade y quieren los raros hombres de la cultura de Brasil, no encontraremos la forma audiovisual de generalizar, de diseminar nuestra cultura –incipiente, sí, pero auténtica, verdadera, irrefutable. Quien piense de modo diferente, es burro y antipatriota".

Tal vez se pueda decir que, al debatir *O cangaceiro*, en *Revisión crítica del cine brasileiro* (1963), movido por la idea de *Deus e o diabo na terra do sol* (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964) que comenzaba a filmar en aquel momento, Glauber vio a Lima Barreto, al mismo tiempo, como "ateo y católico, patriota y reaccionario, progresista y desarrollista, ni derecha ni izquierda", un "parnasiano dotado de mucha información, pésimamente interpretada", como director de una película dirigida a un espectador "educado en la mitología idealista del *western*" y que no ubica "*o cangaço*", la lucha, como fenómeno de rebeldía místico-anárquica, surgida del sistema latifundista nordestino, agravado por las sequías". Para Glauber, Lima, "sin haber entendido el romance del nordestino y sin haber interpretado el sentido de los romances populares nordestinos", hace "un drama de aventuras convencional y psicológicamente primario",

una "epopeya en ritmo de corrido mejicano". Sin embargo, detrás del radical desentendimiento, los dos textos parecen coincidir en que la contribución brasilera al cine estaría "más en el contenido de los filmes que en la forma técnica externa" (como dice Lima Barreto en su carta) porque "una habilidad técnica no puede ser el soporte de una expresión como el cine" (como dice Glauber en su *Revisión*).

10. Imaginemos que el espectador que contempla una obra está ante el producto de un proceso que partió del acto de contemplación de la realidad objetiva, como propone Tomás Gutiérrez Alea en su *Dialéctica del espectador*; que una obra se dirige, no exclusiva, sino prioritariamente a un espectador privilegiado y que busca iluminarse a partir del diálogo del realizador, con el otro; siendo así, es posible suponer que, en determinada etapa del proceso de creación de una obra, el realizador, como espectador en el acto de contemplación, privilegie una determinada obra como fragmento de la realidad objetiva que irá a iluminar su creación; la cuestión no está, por tanto, en la relación con el otro, sino en la elección de ese otro. Imaginemos, también, como sugiere Hélio Oiticica, en *Situaciones de la vanguardia en Brasil*, que "el objeto del arte, es una cuestión superada, una etapa que ya pasó" y que el artista debe "buscar un modo de dar al individuo la posibilidad de experimentar la creación, de dejar de ser espectador para ser partícipe".

Imaginemos el arte como aquello que transforma al espectador en creador, que invita a la creación, como lo propuesto por Fernando Solanas y Octavio Getino en *La hora de los hornos*, (1968), recordando a Frantz Fanon: en la lucha contra el colonialismo nadie puede sacar el cuerpo fuera; todo espectador es un cobarde o un traidor; la invitación, como la que hiciera Alea (rememorando a Marx: la producción de una obra de arte no elabora solamente un objeto para un sujeto, sino también un sujeto para un objeto): realizador y espectador son la misma cosa.

11. Imaginemos que la cuestión, sintetizada alguna vez por Glauber en dos interrogantes, integrados uno en otro – ¿Quiénes somos? ¿Qué cine es el nuestro? – sea no la pregunta, sino la respuesta. Imaginemos que somos pregunta.

12. Imaginemos una expresión no articulada, de modo tal como se articula un discurso por escrito: así son las primeras imágenes, inciertas, temblorosas y hechas casi únicamente en blanco, de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Planos largos, casi vacíos, blanco sobre blanco, la cámara en mano del camarógrafo, caminando a la par de la familia de desterrados, huyendo de la sequía; las imágenes surgen en la pantalla como si fuesen un pensamiento formulado en voz alta, como un equivalente visual del habla: de la pronunciación más acentuada de una palabra y del sonido casi imperceptible de otra, en medio de una frase; del gesto que acompaña el habla y completa el sentido de aquello que se dice a medias y de la puntuación a veces irregular, de las pausas que marcan la búsqueda de la expresión justa. En fin, el blanco intenso y lo trémulo

de todo. Tal vez sea posible que hagamos, como parte (y no como un todo), una fotografía, previa al digital y que, ante los ojos, se extienda por un tiempo infinito el proceso de revelado, el papel fotográfico en el revelador, la imagen formándose y al mismo tiempo modificándose, por pequeñas entradas de luz. Tal vez así nos revelemos, tal como observó Walter Lima Jr. en declaraciones para el primer número de *Cinemais*: "es significativo que haya, dentro del cine brasileiro dos títulos, arquetipos tan claros de nuestra búsqueda, *Limite* y *Ganga bruta*. Hay algo que eliminar y algo que determina su espacio, sugiriendo al mismo tiempo que existe más allá de él. Eso es extraño, pero en cierta forma crea un parámetro."

4. Imaginemos que no todo lo que es nuestro nos pertenezca y que no nos guste poseer parte de lo que es nuestro. Como observa Nelson Pereira dos Santos, en una charla con María Rita Galvão para *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (*Burguesía y cine: el caso Vera Cruz*): "Queríamos un cine que reflejase la realidad brasileira, como si fuese posible un cine hecho aquí que no reflejara, que no se relacionara con la realidad que le dio origen. Como si la misma Vera Cruz no fuese el reflejo de mil cosas". Una frase de Zavattini (como dice Nelson: "uno no se apoyaba exactamente en el sistema de ideas suyas, eran más frases"): "el cine debe buscar la verdad, la poesía viene después". Una imagen de Eisenstein (como dijo Leon Hirszman: "vi *Potemkin* y enloquecí! Creí que estaba ante el renacimiento, entiendes?"). Recordemos: *O grande momento* (*El gran momento*, 1958), de Roberto Santos; *Pedreira de São Diogo* (1962), de Hirszman. Imaginemos: Zavattini y Eisenstein como el samba, la *prontidão* y otras bossas. ¿La Vera Cruz, cosa nuestra?

5. Imaginemos que los filmes brasileiros, más allá de las historias narradas en cada uno de ellos, estén, todos, contando que tenemos, de nosotros mismos, una visión fragmentada. Tal vez el cine, e incluso el país como un todo, viva un proceso semejante a aquel que, en el documental *O fio da memória* (*El hilo de la memoria*, 1991), Eduardo Coutinho presenta como condición impuesta a la cultura negra: con la abolición de la esclavitud, el negro, analfabeto, sin cultura, sin ciudadanía y sin familia, tuvo que luchar contra la disgregación, reunir los pedazos de su identidad y construir "el Brasil a cargo nuestro" – "el Brasil de nosotros mismos", como escribe en su diario Gabriel Joaquim dos Santos. Vivió en el municipio de São Pedro d'Aldeia, a menos de 200 kilómetros de Río de Janeiro, donde construyó su casa, la Casa de la Flor, con pedazos de cosas encontradas en la basura – restos de vidrio, ladrillos partidos, pedazos de ladrillos, piedra o madera – y que anotó, con regularidad, en una serie de cuadernos, fragmentos de la vida brasileira, desde que aprendió a leer, a los 34 años, en 1926, hasta su muerte, a los 92 años, en 1985. Imaginemos que las películas brasileiras estén contando historias, con una mirada semejante a la de Gabriel, empeñado en construir una casa, un lugar, un país.

6. Imaginemos un espectador extranjero. Extranjero no por-

que ocasionalmente se encuentra fuera del país en que nació, sino porque es extranjero como condición: o porque sobrevive fuera del espacio donde podría desarrollarse; o porque las condiciones de recepción de un noticiero, de una novela o de una película en televisión, hicieron de él un observador distraído, permanentemente extranjero con respecto a la imagen que tiene delante. Cuando, a lo largo de la aventura narrada en *Terra estrangeira* (*Tierra extranjera*, 1996), de Walter Salles y Daniela Thomas, la brasileira Alex, que emigró de Brasil hacia Portugal, vende su pasaporte (*un pasaporte brasileiro, hoy en día, dice el comprador, no vale nada*), o cuando dice tener pena de los portugueses (*porque después del enorme esfuerzo para atravesar el océano, terminaron descubriendo el Brasil*), cuando reacciona y habla así, Alex está no sólo comportándose de modo coherente con el contexto histórico de la narración. Está, también y muy especialmente, expresando en un gesto dramático, el sentimiento que tomó cuenta de los jóvenes de clase media brasileira, a comienzos de la década de los '90. La aventura, en la pantalla, vive en otra dimensión aquello que los espectadores vivieron en la realidad: la sensación de pertenecer a un país que no sirve, de no tener raíces ni identidad, de sentir su tierra como una tierra extranjera, de sobrevivir (recordemos dos imágenes del film) como una embarcación varada en un banco de arena, como un automóvil huyendo para cruzar la frontera.

7. Imaginemos que pensar el arte como expresión de una realidad concreta signifique pensar, al mismo tiempo, la realidad como una expresión del arte, o aquietando un poco la imaginación, pensar el arte como la posibilidad de anticiparse a un hecho concreto, exprese una realidad todavía inexistente.

8. Imaginemos que Joaquim Pedro de Andrade al decir, en 1966, en declaraciones a *O processo do Cinema Novo* (*El proceso del Cinema Novo*) de Alex Viany, que "hay siempre una parte de interacción, de comunicación, entre la inteligencia de los países más desarrollados y la nuestra, de los países menos desarrollados" estuviese no exactamente dialogando con una vanguardia europea o norteamericana, sino más precisamente con la expresión latinoamericana de entonces. Con Solanas, "los países subdesarrollados son víctimas del neocolonialismo, donde la unificación de modelos culturales substituyen a ejércitos de ocupación"; con Glauber, "un cine de economía subdesarrollada no habrá de ser culturalmente subdesarrollado"; con Nelson Pereira dos Santos, "lo que uno propone es un cine libre de las limitaciones del set, un cine de la calle, en contacto directo con el pueblo y sus problemas". Joaquim, al decir que nadie deja "de recibir información de la vanguardia cultural del mundo entero" y de ser, "evidentemente, influenciado por esa información" da continuidad a la discusión de aquel momento: ¿cómo rechazar "valores y procesos directamente importados, sin una vinculación verdadera con nuestra realidad"? ¿Cómo "encontrar los procesos genuinamente brasileiros"? Joaquim recuerda el intento de toma de posición, con relación al problema, en la Semana de Arte Mo-

arte entendido como proceso de montaje de variados y diferentes materiales e influencias. Tal vez, la televisión esté ejerciendo hoy, sobre el cine, una influencia semejante a la ejercida por el cine en las artes puras, a comienzos del siglo XX. Mezclando, con impureza aún mayor, enseñanzas del teatro, de la música, de la literatura y del propio cine, la televisión desarrolló una forma de comunicación que lleva al espectador a comportarse de modo desatento ante la imagen, para atender a los intereses de ella, televisión, y de él, espectador: la TV se propone fragmentar y repetir lo que muestra, para lograr una *conversación* más fácil de seguir; el espectador intenta ver televisión, al mismo tiempo en que ve y hace cualquier otra cosa, libre de la atención concentrada, exclusiva, que acostumbra a dedicar a la pantalla de cine. Así como un día, ante el cinematógrafo de los hermanos Lumière, cuando para escapar del tren de La Ciotat, que amenazaba lanzarse de la pantalla hacia dentro de la sala, el espectador cerró los ojos, dio vuelta el rostro, esbozó un gesto de huida, hoy, no importa qué pesadilla amenace salir de la TV para dentro de la casa, él mantiene los ojos bien abiertos, pero no fija la atención en ningún punto. Procura defenderse de lo que ve, sin dejar de ver. Con la TV en el living, estar en casa, es, al mismo tiempo, estar fuera de casa, en *otro lugar*, donde es posible comportarse como la *Nhininha* (Ñiña) de *La tercera orilla del río* (1995), de Nelson Pereira dos Santos: para atender un deseo de la abuela, la nena mete la mano dentro de la imagen y trae los bombones, de la publicidad de la tele, al living. La casa, como ese *otro lugar*, tierra de nadie, ninguna realidad; la imagen, también, de vez en cuando, mete la mano fuera del televisor para agarrar alguna cosa. Delante de la TV, el espectador puede repetir para sí mismo lo que el portugués Pedro dice al brasileiro Paco, recién llegado a Lisboa, en *Tierra extranjera*: "Este no es lugar para encontrar a nadie. Es el lugar ideal para perder a alguien, o para perderse a sí mismo".

16. Imaginemos que, previo a la década del '60, estuviésemos intentando escribir antes de hablar, como si una lengua pudiese nacer primero como escritura, para surgir luego como habla; o que estuviésemos intentando escribir cine tal como se hablaba en Hollywood. *Vidas secas* y *Dios y el diablo en la tierra del sol* surgen en un momento en que se hacía cine como ilustración de una idea pensada antes de la imagen, pensada por escrito – y frecuentemente pensada por otro, pensada allá afuera, donde, parecía, se pensaba mejor. Imaginemos que el cine, entonces, fuese pensado como un modo de coordinar una limitada posibilidad de componer imágenes (plano detalle, primer plano, plano general, picado, contra picado, campo y fuera de campo, panorámicas, travellings, paneos): la imagen hecha con cámara en mano (al mismo tiempo todos esos encuadres y ninguno de ellos) y las improvisaciones durante los rodajes surgieron en seguida como las marcas más fuertes de nuestros filmes, en la década del '60. En realidad, filmar así, revelando más la presencia nerviosa de la cámara que la escena propiamente dicha, fue una intervención creativa para tornar el habla cinematográfica más

compleja. *Terra em transe* (*Tierra en trance*, 1967), de Glauber, es un buen ejemplo: la escena es improvisada, no porque no hubiese sido convenientemente pensada antes, en el guión, sino porque continuaba siendo pensada en el rodaje; la imagen temblaba, no por una falla o por menor habilidad del camarógrafo, sino porque la realidad entonces se discutía así, discurso nervioso y trémulo. El cine pensaba, por entonces, el guión como un desafío al rodaje, el rodaje como un desafío al montaje y el film como un todo, como un desafío a la mirada. El cine se pensaba como expresión al mismo tiempo acabada, lista, en la pantalla, e inacabada, parte de un proceso que no se agota en la proyección: provocador de imágenes, copia de trabajo, copión para que el espectador limpie y ordene en su imaginación.

17. Imaginemos una imagen interesada no meramente en revelar lo que mira, sino también en su modo de mirar; veamos, por ejemplo, la historia de la profesora jubilada, que se gana la vida escribiendo cartas para personas que no saben leer, como si ella fuese una metáfora del proceso de renacimiento del cine brasileiro, después de la parálisis impuesta entre 1990 y 1993, por la corrupción del gobierno de Collor de Mello. *Estación central* no fue pensada para componer tal metáfora, pero puede también (después de haber comprendido lo esencial) ser vista así, como la historia del renacer de la mirada: podíamos, de nuevo, contar historias en una lengua que nos es común y propia, redescubrir el país, descubrir parte de un determinado espacio y tiempo. La película pasa por paisajes y personajes que marcaron el cine hablado de la década del '60 –el Nordeste, el *sertão*, los desterrados, los peregrinos, el trabajador común de la periferia de grandes ciudades; hace, en sentido contrario, la migración de los personajes de *Vidas secas*, acompaña el trayecto de una mujer que vive un proceso de resensibilización. La expresión usada por Walter Salles define la experiencia de Dora, y por extensión, la del cine brasileiro en los últimos años. Las películas y los espectadores, el cine como un todo, pasó por un proceso de re-sensibilización. Este proceso es, en cierto modo, un reencuentro con el padre (el viejo Cinema Novo, y a través de éste, un reencuentro con todo aquello que dialogó) y con el país. Es la comprensión del país, en una imagen que tiene un poco del padre protector y castrador de *La ostra y el viento*, pasa por el autoritario impotente, que toma posesión paterna de los hijos que no son suyos en *Yo, tú, ellos* (2000), de Andrucha Waddington; por la insensibilidad del padre que interna al hijo en un hospicio, para librarse de la vergüenza de verlo drogado en *Bicho de siete cabezas* (2001) de Laís Bodanzky; por la figura trágica del padre de Toño y de Pacu en *Abril despedazado* (2001) de Walter Salles; y por la ausencia del padre de Blanquita y Japa, en *Cómo nacen los ángeles* (1996), de Murilo Salles; por la ausencia del padre en *Estación Central*. El reencuentro con el padre-país se produce con toda la ambigüedad y tragedia que la historia de Dora y Josué confieren a la imagen del padre; es, al mismo tiempo, la figura que Josué admira sin conocer, que Moisés desprecia por haberse destruido con el alcohol e Isaías espera tener de vuelta en casa, en la familia, en el trabajo con la

de la imagen, pueden ser tomados como equivalentes de todo lo que parece imperfección, cuando el lenguaje oral se compara con el lenguaje escrito. Imaginemos más, el habla, organizada en tanto lengua, fenómeno esencial, rudimentario, expresión en estado puro, desligadas de todo: así son las imágenes de *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber aquellas en que la cámara sube, como de rodillas, al lado de los beatos de Sebastián en las piedras del Monte Santo; aquellas otras en que gira alrededor de Corisco o corre al lado de Antonio das Mortes (Antonio de las Muertes). No es una lengua extranjera y desconocida, ni una desarticulación provocada por la mala utilización de la lengua: aquí se habla como si no existiese todavía ninguna lengua, como si todo estuviese por crearse, como si un modo nuevo de sentir y pensar el mundo estuviese siendo inventado en aquel instante, como si allí existiese la palabra nunca antes pronunciada. Simplificando el tema: pensemos la lengua como un cine resultante del montaje de dos planos muy diferentes entre sí, a veces aparentemente en conflicto, pero en verdad, complementarios: el habla y la escritura; el primero, natural y abierto, como el plano de un documental; la segunda, disciplinada y construida como el plano de un film de ficción. Pensemos el cine de la década del '60 como equivalente al habla, no porque intentó interpretar visualmente el modo de hablar de los brasileños, no porque intentó una operación similar a la llevada a cabo cuando un filme se apoya en la escritura para estructurar su narración; en los años '60 el cine fue más habla que escritura, porque se expresó con el derecho y apenas parcialmente articulado, de la expresión oral; porque se expresó hasta con equivalentes de la (llamémoslo así) palabra antes de la palabra, con equivalentes de aquel instante en que, para nombrar cualquier cosa que aún no tiene nombre, existe sólo una interjección, un grito, un gruñido, un gesto mudo, el habla, más sentimiento que razón. Imaginemos: la realidad era sentida como el cine *in natura*. La vida entera "en su conjunto de acciones es un cine natural y vivo: y es entonces, lingüísticamente, el equivalente de la "lengua hablada". Teniendo la memoria y los sueños como "esquemas primordiales", el cine es el "momento escrito de esta lengua natural y total, es decir la acción de los hombres en la realidad". El cine, como la lengua escrita de la realidad, imaginaba por entonces Pasolini. Dialogando con este modo de sentir la realidad como un cine *in natura*, el *Cinema Novo* se imaginaba como lengua hablada, natural y total, acción en la realidad, casi como si en la pantalla no existiese film alguno, la representación proponiéndose como una re-presentación /re-invencción de la realidad, como lenguaje primero. Realmente primero: pensamiento siendo pensado, en el desierto, en la frontera, en el instante entre lo todavía no-conciente, lo todavía no-presente y la posibilidad de tener forma y expresión.

13. Imaginemos que hacer cine entre nosotros sea algo así como dictar una carta a Dora de *Estación Central* (Central do Brasil, 1998): son pocas las chances de que la carta vaya a ser colocada en el correo y llegue al destinatario. Y son mínimas las chances de que Dora, aún tomando la improbable decisión de llevar la carta al correo, vaya a encontrar carteros interesados en distribuir correspondencia nacional. Para los carteros del

cine, una carta de verdad es la que viene del exterior, escrita en otro idioma y con otro sello postal. Imaginemos que la libre imaginación cinematográfica pueda a veces confundirse con el trabajo de doblaje, que pone diálogos en portugués, en películas extranjeras, así como lo planteado en *Dias melhores virão* (*Vendrán días mejores*, 1990), de Carlos Diegues, en que la morocha brasileira, que hace el doblaje, al ver, con su voz en la televisión a la actriz rubia americana, dice: "¡Mirá, ahí estoy, en la tele!"

14. Imaginemos lo que Nelson Pereira dos Santos dijo en una oportunidad, para resumir el sentimiento que impulsaba su generación en la mitad de los años '50 – "No era cine simplemente lo que queríamos, era cine brasileiro" – como expresión dirigida menos al cine extranjero que a las películas que hacíamos entonces, adaptando tendencias extranjeras. Él cuenta, también en su declaración a María Rita Galvão sobre la Vera Cruz, lo que por entonces se debatía: "Se buscaba copiar el cine internacional en la estructura dramática, en el lenguaje, en la temática, en todo (...)", por ejemplo, el negro no aparecía en las películas, a no ser en papeles determinados, estereotipados para negros, como Ruth de Souza, que era siempre la doméstica. Eso era preconceito, era el negro desde el punto de vista del blanco, burgués, característica del cine norteamericano trasladada al cine brasileiro. Allá negros y blancos vivían en mundos estancos, aquí no, el cruce era mucho mayor, aunque con algún preconceito y había también muchos mestizos blanqueados, circulando en el mundo de los blancos. Pero nunca en las películas. La característica de los actores era americanizada, las jóvenes maquilladas a la americana, cantidad de actores con los cabellos teñidos en tonos más claros, un tipo de comportamiento muy poco nuestro, artificial para nosotros, aunque fuese –creo que era– natural en películas norteamericanas, etc. El uso de la lengua portuguesa en el cine paulista –de São Paulo– no tenía sentido, era totalmente falso; estaba el preconceito de utilizar, en las películas, la lengua hablada corrientemente, equivocada, que es nuestra. Nosotros hablamos con errores frecuentemente, yo hablo errado, vos hablás errado, aún teniendo, los dos, instrucción superior... Pero, si es de ese modo que uno habla, por qué está equivocado?" Una cosa era clara: "el cine existente no expresaba nuestra realidad, no tenía representatividad cultural". Para que la tuviese, era preciso "crear una forma propia de expresión, no usar una pre-existente, como hacía Vera Cruz".

15. Tal vez Júlio Bressane, al reiterar en la década del '90 (poco antes de su *Miramar*, 1997) que el cine "es un organismo intelectual extremadamente sensible, no sólo sensible, sino excesivamente sensible", y que ese exceso "empuja, provoca al cine a buscar sus límites", a generar "frontera con todas las artes y con casi todas las ciencias", tal vez Bressane estuviese extendiendo y ampliando aquello que Mario de Andrade sostuvo en la década del '20 (poco antes de su "romance cinematográfico", *Amar, verbo intransitivo*, 1927): el cine, por ser arte impuro, es "el jeureka! de las artes puras". Impureza, mezcla, multiplicidad de lenguaje, el

madera; es el borracho grosero e insensible que, Dora no olvida, abandonó a la familia y un día intentó seducir a la propia hija, que encontró en la calle y no reconoció; es también el maquinista cariñoso, Dora termina por recordar, que un día dejó que la hija, por entonces una nenita, manejara el tren donde trabajaba. El reencuentro también es la recuperación de un modo de mirar, empeñado en inventar el país a través del cine – o viceversa, porque la invención de uno, sería la invención del otro: crear una imagen capaz de expresar el país, sería crear el cine y después el país, a su imagen y semejanza, imagen nación.

18. Imaginemos que lo nuestro, como solución de lo nuestro, pudiese también estar más allá de nuestras fronteras. Es lo que parece proponer Alex Viany, en la página de inicio de su *Introducción al cine brasileiro*, de 1959, citando a un Noel Rosa de 1930 ("el samba, la prontidão y otras bossas, son nuestras cosas, son cosas nuestras) y un Álvaro Lins, de 1956, quien dice que no podemos "darnos el lujo de ser 'ciudadanos del mundo', porque todavía no somos suficientemente hombres de nuestra región y de nuestro país, es decir hombres debidamente impregnados del sentimiento de la tierra, de la sociedad, de la cultura brasileira" ni "aspirar a una posición internacional, mientras no hayamos consolidado una fuerte situación nacional. Tanto en arte como en política" y esencialmente, en el párrafo que abre la cita, subraya: "Es necesario realizar el nacionalismo en literatura y arte. Realizar una emancipación en el orden de la cultura, tal como se habla de la emancipación económica. Necesitamos pensar el Brasil en términos nacionales y en términos de América, fundamentalmente de América del Sur". América Latina como lo nuestro: 1959, Glauber ve, en el film mejicano *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, un aporte "para el futuro del lenguaje cinematográfico en Méjico, en los países latinos y especialmente Argentina y Brasil"; 1961, desde Salvador, aún antes de terminar *Barravento*, Glauber propone, en una carta a Alfredo Guevara, del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, un encuentro internacional de cineastas independientes, de América Latina; arte impuro y contradictorio, que por excesivamente sensible hace frontera con todo, el cine comenzaba a proponer una *imagen nación*, una extensión de lo nuestro: "la noción de América Latina supera a la noción de nacionalismos". Lo otro, la vanguardia, el interlocutor, lo nuestro hecho por nosotros, estaba aquí mismo, o aquí al lado.

19. Tal vez, diciendo las mismas cosas, bajo influencias de películas y textos de todo el mundo, en la invención de un cine brasileiro, los directores estuviesen hablando de cosas diferentes en el inicio de los años '50 (¿podríamos decir que por entonces se buscaba una fórmula?) y en el inicio de los años '60 (¿podríamos decir que se buscaba un proceso?). La fusión del expresionismo alemán (luz intensa, privilegiando un punto de la escena), con el neo-realismo italiano (luz esparcida por toda la escena) en *O cangaceiro*, de Lima Barreto o *El pagador de promesas* (1962) de Anselmo Duarte. La fusión neorrealista fue hecha en escenarios naturales, con el paisaje de Río de Janeiro, en *Aguja en el pajar* (1952), de Alex Viany ; con *Río, 40 grados* (1955), de Nelson

Pereira dos Santos, y con São Paulo en *El gran momento*, de Roberto Santos (1957). Tal vez sea posible ver en estas fusiones el comienzo de una nueva relación, en que el cine extranjero deja de ser un modelo y pasa a ser un interlocutor. Una despedida de las parodias (un ejemplo: *Ni Sansón ni Dalila*, 1954, de Carlos Manga en lugar de *Samsom and Delilah*, 1951, de Cecil B. de Mille). Una despedida de las imitaciones de estilo y géneros europeos o norteamericanos (un ejemplo: *El ebrio* – de Gilda de Abreu, 1946, en lugar de *Días sin huella*, (*The Lost Weekend*, 1945), de Billy Wilder; *El extraño encuentro*, (1958), de Walter Hugo Khoury, a la manera de Bergman, *Ravina*, 1959, de Rubén Biáfora, al modo de Wyler). Un interlocutor tal como, en 1969, en un seminario abierto e informal, organizado sobre Hirszman, Joaquim, Glauber, Escorel, Sarno, David Neves, entre otros, reinventó a Eisenstein, leyendo y discutiendo su trabajo teórico.

20. Imaginemos: tal vez no imaginemos tanto como debíamos. En aquello que la revista *Time* publicó, en mayo de 1999, al anunciar el lanzamiento de *Star Wars, episode 1: The Phantom Menace* de George Lucas, se encierra, más que una amenaza, un peligro real e inmediato: "hoy, todo lo que usted sueña, la tecnología digital puede realizarlo". Algo está equivocado en los sueños, si soñamos apenas lo que puede ser realizado. Al jerarquizar la tecnología por encima de la capacidad de soñar, la revista apenas repite el principal reclamo propagandista de Hollywood, reitera la sensación frecuente de que la tecnología piensa, imagina y realiza por nosotros. En el mundo de la expresión tecnológica, la vanguardia parece haberse quedado atrás – es por eso que en Recife, cuenta Claudio Assis, que junto a Lirio Ferreira y otros, tenían en la universidad un grupo artístico llamado *Vanretro*, la vanguardia Retrógrada. Las películas producidas por la gran industria del audiovisual, por encima de las historias que narran, reafirman que quien cuenta, realmente, es la tecnología, todo lo que podía ser imaginado, ya fue imaginado. Con este panorama, no es difícil imaginar qué debe hacerse: imaginemos. 

Media Art latinoamericano: creación local / articulación global

Escribe JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Traducción: Maximiliano Corti

Científico y teórico mediático. Presidente de Alta Tecnología Andina - ATA, ONG dedicada al desarrollo e investigación en arte, ciencia y tecnología en América Latina (<http://ata.org.pe>). Ha desarrollado actividad docente, de investigación, así como publicado diversos artículos sobre temas de arte, ciencia, tecnología y sociedad. Curador de diversas exhibiciones de media art a nivel internacional. Ha publicado recientemente los libros *Zapping al Futuro* (Lima, 2003) y *Perú/Video/Arte/Electrónico memorias del festival internacional de video/arte/electrónica*, Lima, 2004.)

I. En términos geográficos, usualmente pensamos en Latinoamérica como en una región. Pero no es fácil generalizar los procesos creativos y las corrientes de información de diferentes países en una región determinada. Aunque esta noción de generalización tiende a ser tomada del proceso de la llamada 'globalización', puede ser cuestionada de una manera muy crítica y a la vez necesaria. Como resultado, podemos usar esta noción para analizar las diferencias en la creación en nuevos medios en Latinoamérica y delinear algunas tendencias con producciones recientes. A partir de que todos nosotros sufrimos de una manera u otra, así como representamos, los procesos de globalización en diferentes niveles y desde diferentes percepciones, parece interesante considerar este espacio de acción como una intersección entre las premisas globales y locales: una posición que ocupa un espacio híbrido, una plataforma de realidades mezcladas, en un intento de articular ideas entre estas dos fuertes tendencias. Esta hibridez por la cual estas identidades son transportadas se refleja en el ambivalente uso del *media art* actual, desde la producción y la participación dentro de una 'cultura global popular' hasta la construcción de actitudes locales.

No es sólo una cuestión de identificar la realidad local de Latinoamérica con la tradición o la modernidad; las nuevas identidades no son sólo generadas por recursos globales o locales sino por complejas articulaciones que ocurren dentro de un equilibrio inestable bajo la forma de diferentes visiones del mismo discurso, desde un contacto local que media su relación y respuesta con el exterior (lo que no está vinculado necesariamente con "lo global"). Por esta razón, es mucho más abierto y 'amigable' decir y analizar la hibridez de los nuevos medios como un proceso de diferentes identidades o múltiples percepciones en relación con contextos específicos.

Antes que nada, el problema de analizar las variadas formas de creación en Latinoamérica es que las diferencias culturales

existen, esto significa que la interacción Sur – Sur resulta muy compleja desde una perspectiva global; en el sentido regional podría también ser usado como un análisis hacia la situación real local, como describiremos luego. Este es un punto importante que debemos tomar en consideración para ser capaces de enfrentar la situación de que el concepto de 'nación' ya no existe.

Desde una perspectiva moderada o consensual, la globalización puede ser vista como una forma de intentar usar la misma 'prescripción' que funcionó bien en algunos lugares dentro de otros, es decir, un intento por recrear el mismo discurso en otro lenguaje y cultura. En este sentido, el análisis sobre el desarrollo actual del *media art* en una escala global a veces tiene un sofisticado —aunque empíricamente chato— desarrollo teórico, construyendo elegantes argumentos conceptuales que poco recogen de la realidad (local). Nada es menos original que este tipo de propósitos. Por esta razón, la articulación del proceso intermedio y la reunión de diferentes piezas de la realidad, tienen un valor fundamental en la creación del *media art* contemporáneo.

Un aspecto central de lo que sucede a mucha gente que vive en centros altamente poblados, capitales o metrópolis en Latinoamérica, es el acercamiento a —y el deseo de— un estilo de vida occidental, imitándolo en la esperanza de ser 'otros': un equilibrio inestable de total subyugación. Es interesante que muchas de estas ciudades globales dentro de este espacio complejo parecen unidas o mucho más 'conectadas' entre ellas que con sus zonas extremadamente silenciosas en las afueras de esas mismas urbes, sin saber qué ocurre allí en un nivel creativo. Creemos que el propósito y la condición de estas premisas y la relación con los centros que existen en las periferias necesita ser reenmarcado, llevando a la discusión un concepto que podemos denominar como la 'periferia de la periferia': ciudades donde en

The Image de Angie Bonino son ejemplos del nivel trans-regional. *Vacas* muestra un momento en la vida de un grupo de gente en la ciudad de Rosario (Argentina) donde 400 personas mataron a las vacas de un camión que volcó. Como fue un hecho espontáneo, un canal de TV regional fue el único que capturó unos minutos de esta situación. El video trata una situación extrema que nos recuerda cómo podemos vivir sin escuchar al 'otro': a pesar de que nunca estaremos interesados en la vida de la gente en ese lugar, sólo por algunas imágenes que pueden ser vendidas como particulares, bizarras o extrañas, nos sentimos atraídos por una situación local. De una manera similar *The Image* muestra una imagen fija de un grupo de soldados en un tanque en la cual varios efectos digitales (del tipo Photoshop) son aplicados y mezclados con la palabra "la imagen" en diferentes idiomas. Finalmente, la imagen fija se transforma en una imagen móvil que muestra una secuencia de la *Marcha de los Cuatro Suyos* (marcha pacífica en contra del régimen de Fujimori en Lima, en el año 2000) extraída de CNN. En este caso las imágenes son independientes del idioma, aunque también sería posible circunscribir este trabajo en la temática de la guerra, no sólo en las reales, sino también en las mediáticas, nuestro pan de cada día.

Situaciones tales como las descritas por Golder o Bonino nos hacen entender una porción de realidad donde las imágenes 'tomadas de la TV' son reprocesadas, rearregladas y repetidas para obtener una belleza abstracta comparada con la grabación original en video; de alguna manera están siendo recreadas para contar una nueva versión de una historia, pero con sus propias palabras. Una aceleración de la realidad y la comparación de patrones que comunican formas que se acercan a una cultura mediática trans-regional son persistentes en la revaloración de símbolos hacia un internacionalismo y en contra de la tradición sin dejar de ser crítica hacia el contexto local. Esta etnografía cosmopolita acerca de la cual la creación contemporánea hace referencia, ofrece una nueva definición desde la que entendemos el desafío de un cambio: es importante poner especial atención a la definición de la información mediática más que a la tecnología mediática asociada con ella. En este aspecto, la TV podría enseñarnos muchas cosas que serían útiles para una evaluación del futuro de Internet. Estas 'unidades' de información televisiva pueden ser abreviadas más allá de lo reconocible; así, confuso y borroso, nos encontramos ciegos por la parcialidad. El documento, y especialmente el documento mediático, como una intervención crítica en la dinámica televisiva, intenta reconfigurar la historia reciente para un cambio de actitud en nuestra conciencia en donde problemáticas sociales aparecen no como problemas sino, más bien, como desafíos.

El nivel *global* es un movimiento de periferización, esto es, que a pesar del hecho de que la distancia entre los centros y las periferias están creciendo, estos proyectos tienden a establecerse a sí mismos entre las estrategias globales para permanecer en un centro "relativo".

Trabajos tales como *Power Animation* de Iván Esquivel son un acercamiento claramente crítico del estado del arte desde el punto de vista de un artista mediático. En este caso, usando palabras escritas en inglés (hoy el lenguaje internacional post-moderno por definición), Esquivel define una receta de cómo convertirse en un artista mediático crea una reflexión crítica global que a veces es más seria que una hecha por los críticos del viejo arte. El arte se ha convertido en una pregunta prefabricada, donde todo es consecuencia de una gran distorsión histórica, donde tal vez los verdaderos innovadores no serán considerados los 'mejores'. No hay más originalidad, sólo reciclaje. El ejercicio intelectual ya no tiene ningún valor, porque la gente se ha convertido en veloz consumidora que demanda el último 'hit' o lo que está 'cool'. Lo interesante de obras tales como *Power Animation* es que es imposible definir su autoría con una nacionalidad específica, lo que vende a estos trabajos como *completamente globales*.

Como dice Gerardo Mosquera: "es necesario cortar el pastel global no sólo con una variedad de cuchillos, sino también con una variedad de manos, y después compartirlo en forma acorde. Esto no es revolución ni *political correctness*: es una necesidad para todos si no queremos una cultura endogámica."²

Si no tenemos una idea clara de la conformación cultural plural de un país no estamos en condición de contribuir al cambio social que algunas sociedades exigen como un imperativo histórico en orden de confrontar la teoría con la práctica. Por esa razón, aunque los "importantes" puedan no darse por enterados, el sistema es rápido y fuerza a ser muy selectivo pero profundo; por ello es mucho más fácil hoy en día dejar una huella en Lima que en New York. 

Texto publicado originalmente en *Lateinamerikanische Medienkunst: Lokale Produktion/Globale Artikulation* in: "Bandbreite. Medien zwischen Kunst und Politik, (eds. Andreas Broeckmann y Rudolf Frieling), Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2004.

1 García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México D.F., 1990.

2 Mosquera, Gerardo. *Notes on Globalization, art and cultural difference*, Rijksakademie van beeldende kunsten and RAIN, 2001, pp. 26-36.

muchos casos Internet todavía no ha arribado, donde lo digital está todavía en su infancia o no presente del todo, espacios en donde si queremos 'innovar' debe ser por el uso de 'tecnologías offline', como el video. Si logramos desarrollar o definir una estrategia en estos términos, de interacción Sur-Sur, nos abrirá nuevas posibilidades a diferentes formas de creación existentes, resistiendo la dominancia de un lenguaje internacional postmoderno y generando nuevos espacios mediáticos que serían parte de un verdadero espacio conectado: algo mucho más cerca en términos culturales que en aquellos de tipo geográfico.

Aunque el asunto puede ser enfocado a partir de muchas representaciones, en los casos del video y el arte electrónico en Latinoamérica, en muchas oportunidades se ha tratado de extraerlos de la ciudad para llevarlos a 'otro' espacio. No hay dudas de que grandes ciudades como São Paulo, México o Lima, donde como resultado de décadas de desplazamiento migratorio, resultan ser a la imagen de cualquier ciudad moderna, son los retratos de las ideas de sus habitantes. Néstor García Canclini señala: "como resultado de esta clase de situación la cultura nacional pierde su influencia en la definición social de la identidad y nuevos modos de definición son aceptados."¹ En este sentido, la cultura popular o local actúa como un depositario del discurso oficial tanto como de la narrativa popular, creando un espacio donde la modernidad y la tradición convergen por medio de la práctica cotidiana.

Estas ciudades globales tratan de crear la noción de un mundo que permite un acceso abierto a múltiples estratos de información mediática pero no discute sobre la expansión de la individualidad, creando una 'falsa red' (aunque posiblemente real en términos de infraestructura física y tecnológica), simplemente conectando a la gente sin buscar una verdadera conexión de ideas, en otras palabras, sin ser parte de un proceso de composición de realidades mixtas o híbridas.

Después de ser largamente ignorado en los discursos artísticos, y considerado parte de las artes marginales, hoy el *media art* tiene una posición central en nuestra sociedad, posiblemente gracias al así llamado "nuevo dogma de la revolución de la información": todos pueden desarrollar ideas vitales. El discurso del *media art* se volvió asociado con la era "post" (post industrial / post moderna, post-etc.). Las nuevas tecnologías mediáticas están en el camino de convertirse en la fuerza económica y política dominante del nuevo siglo, lo que significa que el papel de los artistas mediáticos hoy en día tiene especial importancia. El imperialismo cultural promueve la dominación mediática, la cual ya ha probado que los medios electrónicos tienen poder no sólo en términos informacionales sino también en términos artísticos.

Esta práctica revela en muchos casos la intrusión del poder y la persistencia de la tradición para demostrar las tensiones sociales que generan conflicto. Sin embargo, el empoderamiento

o empowerment local es aun el movimiento más importante en el mundo de hoy, pues es la aplicación de conceptos tomados de esferas globales y locales. Las estrategias políticas, sociales y mediáticas, nos fuerzan a ver la perspectiva dentro de la creación contemporánea usando estas definiciones. Basados en esta idea, podemos trabajar en tres tipos de actitudes hacia los propósitos del *new media art* en tales contextos: *local*, *trans-regional* y *global*.

II. El nivel *local* es un movimiento de empoderamiento, solidaridad, pero también de independencia y visión crítica. Trabajos tales como *Atipanakuy* de Alvaro Zavala, que cuestiona la bien conocida visión turístico-folklorica de Perú u otros países mediante una práctica precolombina, son una estrategia para promover la cultura tradicional a un nuevo nivel en el cual los íconos tecnológicos y globales toman un papel central. Lo interesante es que ello explica las múltiples relaciones establecidas entre las nuevas y las viejas formas de creación, entre la tradición andina y la influencia de la conquista española, anticipando el presente como una mixtura confusa de ideales, clases sociales y cuestionamiento de la identidad.

Por medio de un panorama universalista, el contenido folklórico-nacionalista o 'tradicional' tiende a poner un énfasis en la diferencia entre la creación y la situación real. De esta manera, una suerte de 'puente crítico' en el cual las dos maneras de mirar, la interpretación folklórica por un lado y la situación verdadera por el otro, son comparadas entre sí y establecidas mutuamente. El *media art* orientado de una manera vernácula tiende en vano a comprimir toda la diversidad disponible en un país tipificándolo como una única realidad cultural, y de esta manera enormes diferencias son ignoradas, especialmente aquellas entre las zonas urbanas y rurales. Como una reacción a esta visión, las imágenes tradicionales son mezcladas con las modernas, globales y post-industriales, mostrándolas de una manera satírica para demostrar no una realidad, sino un compendio de 'realidades'. La confrontación no es usada en un sentido negativo, sino para conectar la cultura moderna y la tradición.

El segundo nivel, el *trans-regional*, es una mezcla de conceptos locales y globales pero en términos geográficos relacionados. Este es un 'movimiento de integración' en el cual los elementos que vienen de los medios son retrabajados haciendo una reinterpretación de la realidad. En estos tópicos hay algunas características antiglobales desde que tiende a usar material de los medios locales. Tomando esta realidad visual como una amenaza hacia una realidad innovadora, la nueva imagen es una vía de persuadir al público de comprender las cosas desde otras perspectivas y creando conciencia.

Obras tales como *Vacas (Cows VIR 611)* de Gabriela Golder o

Lecciones de cine.

Laurent Tirard (entrevistas)

Buenos Aires, Paidós, 2004. 220 pp.

Escribe MIRIAM SOCOLOVSKY

Docente de la Cátedra de Análisis y Crítica I y II en la carrera de Realización en Cine y TV, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Asesora docente en la Dirección de Educación Artística dependiente de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.

llevar a cabo su trabajo o de que la teoría tenga anclaje en la realización. Lo que se valora es una habilidad, la posesión de una facultad manual. Al haber pasado los siglos, nos encontramos con que, lejos de pensar al arte desde otro lugar, lo que ha sucedido es que los viejos modelos se acumularon. Al "oficio" se le suma el "talento", el "genio", eso que no puede explicarse y coloca a los artistas en un estrato diferente, valoración propia del romanticismo que en otras disciplinas artísticas se puso en cuestión en el transcurso del siglo XX. Desde esta perspectiva, la realización cinematográfica no podría abstraer de sí más que un conjunto de reglas más ligadas a lo técnico- el "saber hacer"- que a la constitución de un lenguaje artístico. El problema que esta concepción acarrea es que niega cualquier posibilidad de comprender por qué se hace determinada obra, de establecer criterios de validez de acuerdo a fundamentos más complejos que el del mero gusto individual. Como bien señala Luis Felipe Noé, los lenguajes artísticos poseen códigos inventados por los artistas, códigos que al circular socialmente se institucionalizan como lenguajes, que conforman una imagen cultural que se transforma con un proceso dialéctico entre el artista y la sociedad de la que forma parte.¹

Las entrevistas se organizan en seis grupos. *Pioneros*, con Boorman, Pollack y Sautet; *Revisionistas*, que agrupa a Woody Allen con Bertolucci, Scorsese y Wenders; *Tejedores de sueños*, donde figuran Almodóvar, Burton, Cronenberg, Jeunet y Lynch, *Pesos Pesados*, (Oliver Stone y John Woo);

Savia Nueva, que según el autor es el capítulo de los vanguardistas y que cuenta en sus filas a los hermanos Coen, Wong Kar Wai, Kitano, Kusturica y Von Trier, y la última parte dedicada exclusivamente a Godard.

Afortunadamente, no todos los realizadores se ajustan estrictamente a lo propuesto por el carácter eminentemente técnico del cuestionario- que a pesar de no aparecer en la edición fue el mismo en todos los casos y puede deducirse de la estructura de la entrevista- y es en esos desvíos donde aparece lo más interesante; cuando John Woo comenta la importancia para su formación de haber robado de una librería *El Cine según Hitchcock*, cuando Cronenberg reconoce al cine como un lenguaje de gramática más o menos flexible y considera al público como un factor determinante en la utilización que se elija hacer del lenguaje, o cuando Kitano define como necesaria la ruptura con la tradición para el desarrollo de la historia del cine.

Es interesante apreciar el contraste entre posiciones respecto de la producción artística propias de la estética contemporánea, como la valoración del proceso realizativo más allá del producto terminado, con otras propias de la Edad Moderna, con el genio creador como paradigma. Tal es el caso de Allen, que niega la posibilidad de enseñar nada sobre realización, porque si se tiene talento las cosas salen solas y si no, es imposible hacer nada. "Si no lo tienes (el talento), puedes pasarte la vida estudiando que no vas a sacar nada en claro" afirma, y acto seguido dice que siempre el instinto le dicta cómo hacer

todo. No aclara si se está quedando sordo.

Las limitaciones del enfoque de este libro para la comprensión de la tarea del director se ponen de manifiesto en la introducción al reportaje a Jean-Luc Godard. Allí, el autor confiesa no haber entendido gran parte de lo que el director le contestó, y lo cataloga como un verdadero genio, en lo que a sus características personales se refiere. Sin embargo, es Godard uno de los que pone mayor énfasis en la necesidad de buscar fundamentos para la realización de una película. Lejos de los raptos inspirados de la tradición romántica, establece una serie de pautas de trabajo para el director que no pertenecen al ámbito del saber técnico, sino que marcan una toma de posición sobre la realización audiovisual.

Godard cierra el libro y refuta a gran parte de sus predecesores, que demuestran cierta debilidad ante la propuesta de recrear a los maestros renacentistas, al afirmar que el concepto que originó la teoría del autor se pervirtió: "Creo que el problema fue que, cuando creamos la teoría del *auteur*, insistimos en la palabra *auteur*, aunque deberíamos haber insistido en la palabra teoría, porque el auténtico objetivo del concepto no es mostrar quién hace una buena película sino qué hace una buena película". 

1 Noé, Luis Felipe y Zabala, Horacio. *El arte en cuestión*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

Angeles y demonios.

Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood.

Celestino Deleyto

Un libro de entrevistas a gente que pertenece al mismo espacio de una disciplina artística puede tener por objetivo la corroboración de una serie de ideas, la puesta en discusión de ellas o la generación de nuevos interrogantes sobre el área en cuestión. Esto si el autor, compilador o entrevistador cree en la posibilidad de reflexionar sobre la práctica artística. No es el caso de Laurent Tirard, quien desde la introducción se incluye entre aquellos que consideran al cine como un oficio para el que la elaboración teórica pareciera no tener mayor importancia, ya que sólo el hacer constante, sumado a cierto instinto, conduciría a un dominio real de las habilidades necesarias para dedicarse a él. El propósito del libro es, desde este punto de vista, obtener secretos, revelaciones de maestros que por una conjunción de años de práctica y la posesión de un talento innato se contarían entre los grandes del cine. Como sucedía con los talleres de artes plásticas en el Renacimiento, este modelo de enseñanza se basa en una concepción que separa el hacer del pensar, negando la posibilidad de que el realizador considere a la teoría como parte del conocimiento necesario para

■ Escribe MAURICIO JIMÉNEZ.

Es docente de la Cátedra de Análisis y Crítica I y II en la carrera de Realización en Cine y TV, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, en la que coordina su modalidad semipresencial.

Recordemos las palabras de Cecil B. De Mille desde el Hollywood de los '40: el cine es primero un hecho industrial, que mueve una gran cantidad de dinero, y después un hecho artístico. Estos dos componentes no se excluyen, los dos se necesitan pero, para que haya una obra de arte es indispensable primero que haya una industria.

Los tiempos no han cambiado. Lo mismo que sostenía De Mille hoy lo podría afirmar Ron Howard (o David Lynch, o el mismo Spielberg, o cualquiera de los *indies*...) y la visión sobre la fábrica de sueños sería la misma.

Celestino Deleyto, a través de *Angeles y demonios*, nos propone un pormenorizado estudio del cine americano de las últimas dos décadas, al tiempo que nos lleva a revisar las formas de la representación de esta gigantesca maquinaria cultural.

El análisis de los géneros cinematográficos, las películas de alto presupuesto, las independientes, el fenómeno de las estrellas mediáticas y el cine de

animación, son algunos de los tópicos que nos plantea el libro como modo de elaborar un cuadro general del tema.

Apoyados en una minuciosa descripción del contexto precedente, podemos repasar los films emblemáticos de este período, con sus respectivas concepciones estéticas que expresan la configuración de universos textuales diferentes, tanto en el planteo artístico como en el enfoque ideológico adoptado por cada uno de ellos.

El punto de vista del autor no es ingenuo; frente al predominio de la imagen y el sonido sobre el lenguaje, frente a la multiplicación de la yuxtaposición y la simultaneidad como recursos expositivos que sustituyen muchas veces la sucesión y la causalidad, el cineasta contemporáneo ve reducidas las instancias discursivas y, por lo tanto, su capacidad de apropiación subjetiva de los objetos simbólicos de nuestra cultura. Por otra parte, estos se le ofrecen en un despliegue abrumador por la diversidad y por la fugacidad de los

estímulos. De allí, la importancia del análisis como mediador, por sus posibilidades de generar un espacio discursivo, una instancia imprescindible de elaboración reflexiva de las propias sensaciones, emociones y reacciones, para transformar el bombardeo de estímulos en una experiencia.

A tal efecto, este texto permite, como estrategia para entender el cada vez más complejo fenómeno cinematográfico, educar la mirada del espectador, punto en el cual se reúne ese "espesor de signos" —parafraseando a Roland Barthes— que es el cine. Asimismo, en función de los amplios conocimientos que maneja este catedrático español, demuestra hasta qué punto se enriquece la semiótica cinematográfica al incorporar otros paradigmas de sentido —el psicoanálisis, en primer término— a sus planteos, apoyado fundamentalmente en la lingüística y la estética de la recepción.

De lectura amena y accesible en su terminología, el trabajo de Deleuze constituye un aporte no sólo para los lectores interesados en la producción del cine estadounidense de nuestros días, sino también para los estudiosos de este arte centenario. Cabe agregar al respecto que el libro incluye una amplia bibliografía sobre el tema tratado, además de un atractivo complemento de apéndices y notas al pie de página. 

Gilles Deleuze. Cine y filosofía. Paola

Escribe ANDREA SANTORO

Docente en la Licenciatura en Realización Audiovisual FBA-UNLP. Enseña en las cátedras de Realización y Lenguaje, y Teoría del Lenguaje Audiovisual. Directora de ficción y documental. Ha realizado, entre otros, los cortometrajes *Ventanas abiertas a las tres de la mañana*; *Don Tulio*, *El zanjón* y *Apuntes para una restauración* (en colaboración). Autora, junto a Fabio Benavidez, de *Werner Herzog: lecciones de oscuridad*.

Nueva imagen del pensamiento. La autora nos propone un recorrido filosófico por las obras que Gilles Deleuze dedica al cine, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, a partir de la articulación entre teoría cinematográfica, apuestas filosóficas y el lugar que ocupan los libros ya mencionados en la totalidad de la obra deleuziana.

Pensar qué es lo propio del cine, su esencia, la especificidad de la percepción cinematográfica en tanto que "El cine no convoca a un mundo-imagen frente a la mirada de un sujeto espectador. Lo propio del cine es por el contrario producir imágenes que son irreductibles al modelo de una percepción subjetiva"¹ lo aleja de los estudios realistas y fenomenológicos para vincularlo con Bergson en clave cinematográfica: "la luz no está 'en' la conciencia, sino en las cosas mismas y la percepción consciente está de entrada ligada a la acción y no a una contemplación desinteresada."²

Analizar cómo el cine piensa directamente en las imágenes, encontrar cómo formas de creación diferentes pueden llevar a problemas comunes, lleva a Deleuze

a preguntarse sobre la singularidad de la filosofía misma, ¿qué es lo que relaciona y diferencia esas formas de pensamiento y de creación?

"La filosofía del cine crea (si es capaz de ello) sus objetos propios, los conceptos que sin ella no existirían, ni en el cielo de las ideas, ni en las imágenes de los films. En esto, ella no es una forma de reflexión que se aplica a un objeto previamente dado. Sin embargo la filosofía del cine produce según el deseo bergsoniano, conceptos singulares; en este caso los conceptos singulares del cine y nada más. Si hay encuentro entre cine y filosofía, es entonces en el mismo nivel, en el nivel de dos formas de pensamiento/creación."³

En este lugar se inscribe la importancia de este estudio, reconociendo el estatuto propio del cine que ya dejó de ser la excusa para hablar de otras disciplinas, cualesquiera sean, para ser el encuentro indispensable de la nueva imagen moderna del pensamiento.

Es a partir de este lazo entre cine y filosofía que Deleuze concluye sus libros sobre cine, o si se prefiere sus libros sobre Bergson en tanto tiempo y movimiento, preguntándose qué es la filosofía. Definida la singularidad del cine, queda por explicar entonces la especificidad de la filosofía como actividad creadora, la naturaleza de los conceptos que produce así como las diferencias y relaciones entre las formas de pensamiento/creación que son las artes, las ciencias y la filosofía. 

1 MARRATI, Paola: (2003) *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, pág. 9

2 Ibidem, pág. 9

3 Ibidem, pág. 106