



ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

CINE Y SOCIEDAD DE CONTROL:
IMAGEN, MEMORIA, RESISTENCIA
(SEGUNDA PARTE)



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Cifardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Jefe del Departamento
de Artes Audiovisuales**

Prof. Esteban Ferrari

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretaria de Relaciones Institucionales

Prof. Sabrina Soler

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Juan Alberto Mansilla

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría



Estudios sobre cine y artes audiovisuales

ISSN 2525-085x

Número 6

Director

Dr. Eduardo Russo (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Consejo científico

Lic. Fabio Benavídez (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Arq. Marcelino López (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. Gustavo Fontán (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Mg. Jorge La Ferla (Universidad de Buenos Aires / Argentina)

Dra. Carmen Guarini (Universidad de Buenos Aires. CONICET / Argentina)

Dr. Luis Alberto Quevedo (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales / Argentina)

Mg. Mauricio Durán (Universidad Javeriana de Bogotá / Colombia)

Lic. Isaac León Frías (Universidad de Lima / Perú)

Prof. José-Carlos Avellar (Instituto Moreira Salles / Brasil)

Mg. Udo Jacobsen (Universidad de Valparaíso / Chile)

Dr. Jorge Ruffinelli (Stanford University / Estados Unidos)

Ph. D. Moira Fradinger (Yale University / Estados Unidos)

Dra. Patricia Torres San Martín (Universidad de Guadalajara / México)

Dra. Alvaro Fernández (REDIC-Universidad de Guadalajara / México)

Dr. Marco Senaldi (Università di Milano Bicocca / Italia)

Prof. Richard Peña (Columbia University / Estados Unidos)

Dr. Alvaro Vázquez Matecón (UNAM / México)

Dr. Daiele Dottorini (UCAL / Italia)

Consejo de redacción

Lic. Malena Di Bastiano (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. Melissa Mutchinick (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. Eva Noriega (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

CA Ana Pascal (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Colaboradores

Lic. Lucas Morgan Di Salvo (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

CA José Luis Aristimuño (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Revisión de estilo

Prof. María Elena Larrègle

Traducción

Trad. Mercedes Leaden

Desarrollo de la revista electrónica

Lic. Lisandro Peralta

Gestión y coordinación editorial

Dirección de Asesoramiento Editorial

Dirección de diseño en comunicación visual y realización

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

DCV Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

Diseño de la revista electrónica

DCV Agustina Fulgueiras

Agosto de 2017

Cantidad de ejemplares: 300

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

Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina

CUIT 30-54666670-7

daefba@gmail.com

Número 6

ISSN 1669-1563

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

Revista electrónica

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>

ISSN 2525-085X



INDICE

ARKADIN | N.º 6 | ISSN 2525-085X

EDITORIAL

- 9** Cine y sociedad de control: imagen, memoria, resistencia
(segunda parte)

TEMA CENTRAL

CINE Y SOCIEDAD DE CONTROL: IMAGEN, MEMORIA, RESISTENCIA (SEGUNDA PARTE)

- 12** La mirada ciega. En torno a Fritz Lang
Philippe Dubois
- 23** Post Scriptum: el ojo del Amo y sus fallas
Philippe Dubois
- 26** Paz Encina: el gesto de recordar
Eduardo A. Russo
- 42** El porvenir de la memoria
Ticio Escobar
- 45** Films de familia, cine amateur y la memoria del mundo
Consuelo Lins y Thais Blank
- 63** Resistir con la imagen es un acto político. Sobre 48, de Susana de Sousa Dias
Melissa Mutchinick
- 76** Performance audiovisual, performance de la mirada. Dos films de Oscar Bony
Malena Di Bastiano
- 85** El campo fuera de campo en las sociedades de control. Lugar de espectador
y cine contemporáneo
Aldo Ternavasio
- 98** Rostros: una geometría del poder en el cine. Diálogo con César González
Eva B. Noriega
- 106** La *entridad*. Sobre el cine como promesa
Gustavo Galuppo

Las nuevas formas del biodrama en el documental latinoamericano:
The Illusion y *108 Cuchillo de palo* **116**
Laura Durán

El *Estado de Eurasia*, de Joseph Beuys. Performance y utopía política **125**
Fabiola De la Precilla

DISCUSIONES Y APERTURAS

La monstruosidad en el cine. Aproximación política y filosófica **140**
Gustavo Celedón Bórquez

ARCHIVO, RESCATE Y PROYECCIÓN

En busca del cine perdido. Un diálogo con Lucio Mafud **156**
Ana Pascal

Presencia /Ausencia del período silente en el cine argentino **165**
Ana Pascal

EN CONSTRUCCIÓN

El cine latinoamericano de ayer y hoy: la meta es el origen
(Presentación por Liliana Mazure) **174**
Joaquín Polo

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Henri Langlois, el sueño del cine **184**
Eduardo A. Russo

Cine y militancia política en el 68 **191**
Melissa Mutchinick

Un diálogo imprescindible **197**
Eva B. Noriega

CONTENTS 201

Editorial

CINE Y SOCIEDAD DE CONTROL

Imagen, memoria, resistencia (segunda parte)

El número 6 de Arkadin incursiona en una modalidad que ya había ligado, en los comienzos de nuestra publicación, a nuestros números 1 y 2: el establecimiento de una secuela en cuanto a su eje monográfico. Si en aquel momento la cuestión de la articulación entre ficciones y realidades en el cine compartió, en aquellas iniciales ediciones, el espacio con otra propuesta central dedicada al pensamiento cinematográfico de Gilles Deleuze, en esta oportunidad la secuela abarca enteramente la sección asignada al núcleo temático de este número. El examen de la relación entre el cine y la sociedad de control, dispuesto en torno a las relaciones clave establecidas entre imagen, memoria y resistencia, determinó el encuentro y la compilación, a partir de la publicación de Arkadin 5, de un conjunto de escritos que renueva la cuestión desde ángulos que se hacen complementarios y a la vez expanden aquellos de nuestro número anterior. Algunas de las contribuciones provienen de preocupaciones de larga data, como lo manifiesta el par de textos que indaga la relación entre mirada cinematográfica y control en la obra de Fritz Lang. Otras interrogan manifestaciones actuales y cercanas, como las de los realizadores Gustavo Galuppo y César González.

La cuestión de la memoria insiste desde distintos escritos, particularmente referida, en varios de ellos, a la producción iberoamericana (Paz Encina, Susana de Sousa Dias, Renate Costa, Susana Barriga), aunque sin desatender las implicancias globales de prácticas de realización cinematográfica que, a partir del trabajo con archivos y la investigación relacionada con la producción artística, permiten no solamente pensar la memoria del siglo XX sino también proponerse como modelos posibles para la construcción de una conciencia histórica activa en la actual centuria. Asunto éste cuya imperiosidad se redobra en un escenario audiovisual dominante que no cesa de construir una planificación de amnesias varias, a la par del ascenso de sistemáticas estrategias de borramiento de la historia.

Algunos textos de este número indagan modos novedosos de pensar una dimensión de promesa utópica en el cine respecto de la sociedad de control, mientras que otros estudian la posición y perspectivas del espectador en el ejercicio de una mirada crítica, o desnudan las microfísicas del poder mediante los poderes de la ficción en el despliegue de un film.

Como correlato de una creciente atención en nuestra publicación a un cine en expansión, abierto a las formas cambiantes de la creación audiovisual en el campo artístico, el abordaje de la producción de Joseph Beuys u Oscar Bony exploran dichas fronteras, recordando aquella célebre acotación deleuzeana: todo acto de creación es un acto de resistencia. Puede apreciarse la estructura de esta progresión en el tema central de nuestra revista, no exactamente una serie de abordajes asentados desde identidades disciplinares firmes y sustentadas en una escritura de propósito explicativo y finalidad

magistral, sino en el productivo entrecruzamiento entre las perspectivas de investigadores, docentes, ensayistas y artistas, lugares de enunciación no necesariamente encarnados en sujetos distintos, sino a veces desplazándose y contaminándose en una productividad evidente y diversa, aun bajo la misma firma de sus autores.

En Discusiones y Aperturas, la consideración de lo monstruoso en el cine, con sus resonancias filosóficas y políticas, brinda un agudo y estimulante desarrollo teórico, que liga manifestaciones que, por lo común, se someten a una circunscripción genérica de lo cinematográfico, para dar cuenta de ciertas condiciones comunes y fundamentales a la experiencia del cine en general.

Por el carácter significativo y singular de su aparición, la sección de Archivo, rescate y proyección se concentra en una monumental investigación aún en marcha que ha sacudido recientemente, en nuestro ámbito, una buena cantidad de ideas recibidas sobre el cine silente argentino. Compartiendo ese espíritu de búsqueda y recuperación, el artículo que presenta el trabajo de tesis seleccionado para la sección En construcción rescata y proyecta la entrañable figura de Humberto Ríos, personaje tan fiel a su proverbial culto del bajo perfil como imprescindible en la historia del nuevo cine latinoamericano.

Al examinar el conjunto de los escritos reunidos en este número de Arkadin, no deja de ser sugestivo el hecho de advertir cómo el tríptico convocante de imagen, memoria, resistencia parece haber insistido hasta en nuestra habitual sección Reseñas bibliográficas. Los títulos comentados giran una y otra vez en torno de dichos núcleos, abordando personajes, movimientos o períodos históricos en relación a estos articuladores cruciales de la cultura cinematográfica.

La Dirección

**CINE Y SOCIEDAD
DE CONTROL:
IMAGEN, MEMORIA,
RESISTENCIA**

La mirada ciega. En torno a Fritz Lang

Philippe Dubois

Arkadin (N.º 6), pp. 12-22, agosto 2017. 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA MIRADA CIEGA

En torno a Fritz Lang¹

PHILIPPE DUBOIS

phdubois3@yahoo.fr

Université Paris III / Sorbonne Nouvelle. Francia

Traducción de Malena Di Bastiano

malena.dibastiano@gmail.com

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Revisión técnica de Eduardo A. Russo

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 05/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

RESUMEN

El artículo propone interrogar las relaciones entre ver, pensar y creer en referencia al campo cinematográfico, a través del análisis del ciclo de films de Fritz Lang generados en torno a la figura del Dr. Mabuse. Se perfila a través de la saga mabusiana una continua interpelación a las dimensiones del poder y el control activadas por la puesta en escena de Lang. Espectacularidad, videncia y dominación son así expuestos en una medida que instala a Fritz Lang como un cineasta visionario, que no solamente creó con sus ficciones un retrato certero de su tiempo, sino que anticipó cuestiones cruciales del poder contemporáneo, tensado entre el dominio de la visión y el ejercicio de la mirada.

PALABRAS CLAVE

Cine; mirada; control; espectador; visión

¹ Este texto, escrito inicialmente en 1987, fue en principio presentado oralmente y discutido en el marco del grupo de investigación dirigido por Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin y Michèle Lagny en la Universidad Paris VIII. Luego apareció en la revista *Hors Cadre* (6) pp.103-115. Fue finalmente retomado en mi libro *La Question Vidéo. Entre cinéma et art contemporain*.

«La visión no es cierto modo del pensamiento o de la presencia a sí. Es el medio que me es dado de estar ausente de mí mismo, de asistir desde dentro a la fisión del Ser.»

Maurice Merleau-Ponty, (1964: 60-61)

VIDEO ERGO NON SUM

Unas palabras previas en cuanto al campo teórico. Éste es cuestión de tres operadores fundamentales: el Ver (*video*), el Pensar (*cogito*) y el Creer (*credo*) en su relación con el Sujeto y con el Ser. Estos tres operadores mantienen un entramado complejo de relaciones que se dan evidentemente al principio de toda representación en su relación con el espectador. Ponen en juego principalmente tres grandes problemáticas epistémicas bien conocidas, que articulan a la vez el *cogito* cartesiano, el percepto de Berkeley y los modos de credulidad de Santo Tomás. El primero, como sabemos, postula la existencia del sujeto en su actividad de pensar (*cogito ergo sum*): el ser es un asunto de concepto, de concepción y de conceptualización; el segundo (*esse est percipi*) ubica al ser del lado del percepto, de la percepción –bajo la forma inversa, pasiva: ser es ser percibido, no percibir; y finalmente el tercero («no creo más que en lo que veo») vincula la cuestión de la creencia a la de la videncia. Establece la visibilidad como fundamento de la credibilidad y abre de ese modo la representación al trabajo de la ficción y de la ficcionalización figurativa.

La hipótesis que guía a estas reflexiones consiste en tomar a estos grandes operadores fundamentales prácticamente a contracorriente, es decir, en sentido contrario a su positividad primera (la que los hace funcionar en sentido afirmativo –yo veo, yo pienso, yo creo, yo soy– dentro del campo de «obras» mayores, plenas, vivas), tomarlos entonces por contrabando en el marco de un movimiento profundo hacia la negatividad que los hace funcionar de un modo inverso o pasivo –ser visto, no pensar, hacer creer, no ser– dentro del campo de las «no-obras», de los usos menores, vacíos, mortíferos del medio. Asunto de mirada ciega. Y de imágenes vacías, o «sin cualidades» (como el hombre del mismo nombre de Robert Musil). Hacer como que el video (y el cine, y la foto) fuese también, en algunas de sus actualizaciones (sintomáticas en el plano teórico) aspiradas fundamentalmente por un pensamiento de lo negativo, por la cruz de su ontología. Intentar jugar a darse vuelta como un guante: pienso entonces hago creer, creo entonces soy visto, veo entonces no soy. *Video ergo non sum*. La palabra *video* se toma en sus sentidos múltiples, entre ellos el tecnológico. Ya que, lo constataremos (a falta de verlo), es debido al

uso del video (tanto como dispositivo y como imagen) que esta negatividad encontrará como expresarse.

En cierto modo, toda la historia de las artes audiovisuales podría ser revisada siguiendo este pensamiento de lo negativo, esta otra cara de la representación. Así, en la fotografía, esa violencia singular, cortada y cortante, única y definitiva, que incita al crimen como objetivo mortífero.² En el cine, esa violencia desfilante y desenrollada, que convoca a la guerra, a esa ficción de percepción y de narración bien analizada por Paul Virilio.³ Por el mismo camino, el video, esa imagen-velocidad aleatoria, inconsistente, barrida, que induce a la vigilancia, a una violencia suave e infinita, dividiendo en zonas nuestro cotidiano imperceptiblemente, generando figuras paranoicas como la del centro de control, heredero del *Panopticon* de Bentham, o la del *zapping*, ese avatar posmoderno del tránsito aleatorio y del delirio de poder hasta la disolución de la mirada. Hay allí, en ese movimiento histórico y teórico de los usos vacíos de los medios, un verdadero hilo rojo de la representación visual tecnológica que nos habla bajo diversos estratos de los efectos de ausencia, de su devenir fantasma, de su ceguera ontológica. La parte ciega del ojo, o la estética de la desaparición del sujeto en y por las máquinas de mirada.



Figura 1. *Metrópolis* (1927), Fritz Lang

² Numerosos trabajos en historia y teoría de la fotografía fueron consagrados a tales objetos «negativos» singulares, en particular objetos vinculados a las pseudociencias de fines del siglo xix. Ver por ejemplo a este respecto mi artículo «El cuerpo y sus fantasmas. Notas sobre algunas ficciones fotográficas en la iconografía científica del S XIX». Ver también el texto inicial de Georges Didi-Huberman, «L'optogramme (l'arrêt sur la dernière image)». Etcétera.

³ Ver, entre otros libros, su *Logistique de la perception* (*Guerre et Cinéma I*).

DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE (EL DIÁBOLICO DOCTOR MABUSE)

Si históricamente existe un film donde la vigilancia (bajo todas sus formas y con todo lo que ella implica) está en el corazón de su propósito, ese es evidentemente el célebre *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse (El diabólico Doctor Mabuse)*, de Fritz Lang. Realizado en 1960 (en una época donde la televisión y las tecnologías electrónicas estaban en una fase de implementación generalizada), este film posee un valor simbólico: es el último del director que, luego de su prolongada carrera americana, vuelve a Alemania, retoma por última vez a la figura de Mabuse y hace pasar a través suyo, como en un testamento, lo esencial de su pensamiento sobre el cine, todo lo que cuarenta años de realización le enseñaron sobre las imágenes y las máquinas de mirada. *El diabólico doctor Mabuse* es, en suma, a la vez el último film clásico (algo del cine concluye en él, a la vez del orden de la escenografía –la del «secreto detrás de la puerta»– y de la moral –la del bien o mal, de la «verdad inverosímil») y al mismo tiempo es uno de los primeros films modernos (algo se inaugura con él: la escenografía de la frontalidad y la multiplicidad, la moral de la disolución del sujeto, de la pérdida y del vacío). Y el elemento que, en este film, oficia de bisagra, asegura el pasaje de la edad (de la escena) clásica al dispositivo (pantalla) modernista, es precisamente el sistema de vigilancia, el circuito cerrado de televisión, el pasaje-video.



Figura 2. *Doctor Mabuse, el jugador* (1922). Fritz Lang

Encontramos en *El diabólico doctor Mabuse* todas las grandes figuras del cine languiano: las falsas identidades, los pseudo-acontecimientos, las trampas narrativas, las distorsiones/parodias y dobles; la manipulación, la voluntad de poder, la locura destructiva, la paranoia del control absoluto; la hipnosis, la telepatía, el espiritismo; la videncia y la creencia: el voyeurismo y el enceguecimiento; etcétera. Todas figuras arquetípicas (desde el primer *Mabuse, el jugador* a *Metrópolis*, de *Furia* a *El Ministerio del miedo*, de *Secreto tras la puerta* a *Más allá de la duda*) que son, en este último film de Lang, literalmente

encarnadas por el sistema de videovigilancia como metáfora sintética por excelencia y radicalización modernista tipo.

Sabemos que *El diabólico doctor Mabuse* pone en escena un universo del engaño y la duplicidad generalizada: los lugares, los personajes, las palabras y las acciones son, en su mayor frecuencia, falsas, con sentidos ocultos: los muertos no siempre están muertos (o menos muertos de lo que creíamos); la heroína, Marion Mesnil, es un agente doble que se captura a sí misma en su propia trampa; Mistelzweig, el jovial agente de seguros, se revela como un agente de Interpol; y por supuesto el misterioso Mabuse es una suerte de instancia vacía ocupada por numerosas identidades diferentes: a la vez el casi invisible patrón del hotel Luxor (solo lo vemos al final), el profesor Jordan (el médico de Marion Mesnil) y el singular vidente ciego Cornelius. Esta duplicidad es por cierto llevada aún más lejos por Lang, hasta los créditos del film, ya que si bien es el mismo actor que interpreta los dos roles, de Jordan y de Cornelius (sin que lo podamos identificar como único en tanto los trajes y maquillajes son diferentes), figuran dos nombres diferentes en los créditos donde el rol del doctor Jordan lo tiene el actor Wolfgang Preiss mientras que el vidente Cornelius es interpretado por un tal Lupo Prezzo ¡que no es otra cosa que la traducción al italiano del nombre del comediante alemán! De la misma forma el decorado, los lugares mismos, en particular ese hotel Luxor donde se desarrolla lo esencial de la acción, están enteramente trucados: ascensor y puertas secretas, que permiten entrar sin salir y viceversa; habitación con un gran espejo de dos caras que permite ver sin ser visto; y sobre todo muros, techos, molduras, llenos de cámaras de video y micrófonos disimulados, que permiten una vigilancia general de todo lo que pasa en el hotel y cuyas terminales se centralizan en una sala de videocontrol con cuatro pantallas y conmutador de imágenes (una de las primeras en ser creada) situada en un sótano blindado e insonorizado en los subsuelos secretos del hotel. En resumen, un mundo totalmente desdoblado y engañoso, en el cual encontramos la gran moraleja languiana: ante todo, no creer en lo que vemos.



Figura 3. *El testamento del Dr. Mabuse* (1933). Fritz Lang

La diferencia con los films anteriores de Lang es que esta incredulidad ante lo visible, esta desconfianza frente a las apariencias, no conduce al principio de una verdad escondida a descubrir (así fuese inverosímil), la idea de un sujeto, pensamiento o identidad secretos, ocultos detrás (recordemos que el primer Mabuse, el jugador, en 1922, comenzaba con una serie de intertítulos: «¿QUIÉN ESTÁ DETRÁS DE TODO ESTO?», «YO», con un travelling hacia adelante sobre el *Ich* que se agiganta. Al contrario, ella se abre sobre una no identidad, una ausencia de verdad, un no-sujeto: no creer en lo que se ve porque no hay nada detrás. Nada para ver, nada para creer. No hay más que circulación vacía. Solo una mirada ciega sin objeto ni sujeto. Ésto significan los mil ojos. Y es claro que todo en este film gira en torno a esto, directa o indirectamente. Solo señalaremos tres aspectos: la figura del espejo (unidireccional), la figura del vidente (ciego) y la de la sala (de control).

1. EL ESPEJO UNIDIRECCIONAL

La figura del espejo unidireccional es evidente: gracias a este dispositivo el millonario americano Travers, notificado por el detective del hotel, puede ver sin ser visto, ver por ejemplo desde el departamento vecino, en directo, en continuidad y con sonido (hay un altoparlante), enmarcado como en una pantalla de cine. Marion Mesnil, en su habitación, se viste, recibe las flores que el mismo le envió, luego es amenazada por su presunto marido, etcétera. Todas estas escenas de voyeurismo primario son trabajadas en la puesta en escena de forma tal de remitir, mediante la duplicación del interior, al dispositivo mismo de la video vigilancia. Travers es a su vez un *voyeur* visto, sin saberlo, por una cámara de vigilancia situada detrás suyo, es decir, visto por Mabuse en su pantalla de video control: duplicación de los encuadres, encastre de las miradas, voyeurismo en abismo, efecto de contaminación. Finalmente es el cine en sí el que se ve así designado, en su función analítica de espejo, como cuestión de voyeurismo y vigilancia.

Como se trata de un espejo unidireccional, esto pone en juego una escenografía singular, que tiende a aprovechar la lógica del campo-contracampo haciendo bascular el espacio clásico de la profundidad hacia un puro juego de superficie. Lang insiste en esto en la escena donde Travers observa a Marion por primera vez. Tenemos aquí una situación perversa de cara a cara entre dos protagonistas (acentuado por el avance de Marion hacia el espejo, su mirada acercándose al límite, sin verla, a la de Travers), dos protagonistas donde uno ve al otro a través de una pared transparente para él (posición de enunciación del voyeurismo) y donde el otro se ve a sí mismo reflejado en el espejo (posición de enunciación del narcisismo). La secuencia, al ser tratada en campo-contracampo, hace que el espectador se encuentre así oscilando entre dos puntos de vista que no son simétricos, de un lado y del otro, una pared de sentido único (que Travers luego atravesará, hará estallar, impulsado por la fuerza de su deseo), que engendra este efecto discursivo particular e importante: que no hay contracampo posible. La persona que está enfrente (de frente) es siempre Marion (el objeto de todas las miradas) y nunca Travers (él es el objeto ausente de la mirada), Escenográficamente, el espacio de Marion es el de la autosuficiencia, el campo ciego, la pura frontalidad, el efecto de superficie. El de Travers puede parecer del orden de la profundidad, pero ésta es vana porque carece de retorno,

de contracampo posible: ciega entonces también en ese sentido, tanto como la mirada opaca de Marion.

Es evidente que un dispositivo tal es el equivalente exacto de la videovigilancia. O mejor dicho, que ambos son la expresión de ese espacio-plano del cine modernista⁴ que se anuncia en este film y del que el video es la huella más ejemplar: no hay nada para ver detrás de las cosas y las cosas no te miran. Dicho de otra manera, no hay objeto ni sujeto de la mirada. Sólo circulación vacía, efectos de superficie donde la mirada rebota, y efectos de falsa profundidad donde la mirada desaparece sin volver. El cine se hunde en las imágenes. Miradas en abismo. Soy ciego entonces soy visto. Veo entonces no soy.

2. EL VIDENTE CIEGO

En cuanto a la figura del vidente ciego (el personaje de Cornelius), es también eminentemente simbólica de esta lógica, que traduce, por así decirlo, literalmente. No insistiremos mucho en ella porque es bastante explícita, hasta en el texto mismo de los diálogos (Cornelius: «nosotros, los ciegos, vemos todo claro», figura recurrente en Lang). De hecho, con esta figura, Lang retoma viejas obsesiones cinematográficas (y psicoanalíticas) a las que era afecto desde los años veinte y treinta bajo la forma de la hipnosis, la telepatía, el espiritismo, etcétera. Todas formas de puesta en escena de la creencia en un más allá de lo visible que pasa por un juego con el tiempo y con la palabra (prever es predecir). La postura de la videncia es también una postura de enunciación que recuerda mucho a la de la televisión, esa gran predicadora. Por cierto, en el comienzo de la película, la secuencia del primer asesinato del periodista Barter es enmarcada, por un lado, por el aviso premonitorio de homicidio hecho al teléfono por Cornelius al comisario Kras y, por otro lado, por el anuncio televisivo inmediatamente posterior, de la muerte del periodista. En este sentido, la videncia de Cornelius es de entrada puesta bajo sospecha, como su ceguera. Como si una y otra («su» otra) fuesen literalmente un asunto de puesta en escena, como si la puesta en escena no fuera más que una cuestión de mirada ciega. Cornelius: «Soy ciego pero la luz me molesta; ella les impide que se concentren en mí.» Y este «mí», nos lo dicen los créditos, no es nadie. El no-sujeto que es Cornelius, es el punto ciego de la visión. El lugar por donde ella se fuga, la mancha, la nube negra (Cornelius habla continuamente de «nube negra que tapa la luz»).

3. LA ADMINISTRACIÓN DE VIDEO CONTROL

Finalmente nos queda la figura nodal de la sala de control. Por supuesto que este es el lugar (mantenido en secreto, escondido en el sótano, blindado, insonorizado, una suerte de bunker totalmente apartado del exterior salvo por las pantallas de los monitores), es el lugar del poder total de la mirada, el centro óptico, el punto de convergencia de todas las

⁴ Sobre esta noción de «espacio-plano» y sobre la escenografía modernista, ver sobre todo Serge Daney, «Rampe (bis)» y también Gilles Deleuze, *l'Image-mouvement*.

imágenes captadas por los mil ojos electrónicos de Mabuse. Este lugar de omnivigencia y de la voluntad de poder siempre ha estado presente en la obra de Fritz Lang, desde *Metrópolis* a este *Mabuse*: un espacio a partir del cual todo puede verse, saberse, predecirse, ordenarse, implementarse, desde donde opera el «Gran Director». Expresión de la posición de Dios (o del Diablo), la administración video habilita, por la mirada literalmente obscena que autoriza, a la paranoia.



Figura 4. *El testamento del Dr. Mabuse* (1933). Fritz Lang

Pero esta administración es algo más que eso. Es al mismo tiempo una puesta en escena de la lógica del montaje y de la manipulación de imágenes, y la expresión de una poderosa desrealización de la mirada; ella es una actualización moderna del viejo *Panopticon* y una prefiguración narrativizada de la moda actual del *zapping*. Los cuatro monitores de la dirección subterránea de Mabuse alcanzan para observar todo lo que pasa en el hotel gracias a un sistema de conmutación de imágenes. Hay que ver a Mabuse en los

comandos, frente a sus pantallas, girando los botones. Vemos que monta y también que mezcla: no pasa solamente de un monitor a otro para seguir los desplazamientos de una persona (efecto clásico del montaje cinematográfico por sucesividad de planos) sino que a su vez se desliza sobre un mismo monitor, en continuidad, de una cámara 1 a una cámara 2 (efecto modernista de mezcla de imágenes). Y esta puesta en escena de operaciones sobre la imagen produce efectos violentos de desrealización: Mabuse, encerrado en su bunker, no tiene frente a sí más que un muro de imágenes, una multiplicidad de pantallas frontales que le sirven de informe del mundo. De allí su locura, una locura de identidad imposible y de pérdida de toda realidad. Mabuse se pierde, se disuelve, se abisma en su omnivigencia. Cegado por su propio delirio escópico.

Se nota claramente en este sentido todo lo que convierte a una sala de video tal en una suerte de equivalente de ese gran modelo de la vigilancia óptica total como es el *Panopticon*, tal como fue imaginado por Bentham a fines del Siglo XVIII, que fue analizado por Foucault en *Vigilar y castigar* (1975: 197-229) y que ha inspirado numerosas arquitecturas de encierro y control. Encontramos al mismo tiempo el principio de una mirada única, vigilante desde una torre central, una serie de celdas separadas y distribuidas sobre un anillo periférico (figura de radiación, de convergencia, de centralización; figura de la frontalidad y la multiplicidad de celdas-pantallas, etcétera.); y sobre todo el principio de no reversibilidad de la mirada: el vigilante ve siempre todo lo que pasa en cada celda (hay un sistema de ventanas dispuestas de tal forma que el prisionero siempre es visto, a contraluz, como recortándose en la pantalla de luz que es la ventana) mientras que a la inversa el vigilante, gracias a un sistema de persianas y de obstáculos, no puede jamás ser visto por los prisioneros. Y es justamente esto lo importante, lo que hace que el *Panopticon* o la videovigilancia no sean simplemente un aparataje técnico o un dispositivo arquitectural sino sobre todo la manifestación de un mismo aparato ideológico, de un verdadero modo epistémico de la desrealización y la ausentificación del ser: la mirada amo es invisible y es en su invisibilidad en la que, por la negativa, reside su fuerza. Ya que para el detenido, el observado, la vigilancia está potencialmente siempre allí. Puede incluso no haber nadie en la torre o en la dirección, poco importa: la mirada de control como puro dispositivo, como forma vacía, continúa ejerciéndose permanentemente en la creencia del observado. Creo porque no veo. Soy visto por no ver. Es la fuerza disuasiva de la vigilancia. Bentham habla en este sentido del «automatismo maravilloso» del panóptico. Una mirada tal, ausente de sujeto, es más «eficaz que las cadenas, grilletes y demás restricciones físicas». Es un dispositivo de poder incorpóreo con efectos desrealizadores. Es por ello que Bentham con su *Panopticon* o Lang con su sala de videovigilancia se revelan finalmente modernistas. Hoy, este tipo de mirada ciega es generalizada.

Así podríamos decir que en 1960, con su sala mabusiana, Fritz Lang no hacía otra cosa que practicar lo que hoy llamamos *zapping*. El *zapping* es el panóptico de los años posmodernos. El telecomando es una sala de control en miniatura. Juego de manos más que de miradas. Con ellas practicamos el «montaje salvaje», mezclamos unos con otros los programas televisivos (la gran papilla), zapeamos alegremente, de manera obscena, vamos y venimos sin fin entre las imágenes, sin ver ninguna, no más que una circulación loca de miradas sin objeto ni sujeto. No hay nada que ver ni persona que mira. La desrealización es total y la paranoia absoluta.

Con la videovigilancia, el panoptismo o el *zapping*, todas figuras de la misma mirada ciega, se trata finalmente de una modalidad constitutiva de nuestra modernidad. Esta lógica está hoy por todas partes, dominando ampliamente hasta las formas de pensar, infiltrada en los más mínimos recodos del tejido social, en las más pequeñas redes –*networks*– (técnicas y humanas) de nuestro universo. Pero sin duda es el video (y la televisión) el que ofrece el modelo escópico más ejemplar. El video, en este sentido, no tiene mucho que ver con la noción de imagen. Es puro dispositivo vacío. Nos indica emblemáticamente y a pesar de su nombre (o justamente a causa de él) a la vez que no hay más nada para ver, ningún objeto para mirar, y que la mirada hoy ya no es posible, ya no es la marca de una experiencia humana. El video es el negativo de la imagen. Es video es la vigilancia. A fuerza de voyeurismo exacerbado, convierte a la mirada en pornográfica. Por la paranoia de su omnivigencia, instaura la disolución de toda consistencia del pensamiento y del ser. El video: ser visto, no pensar, hacer creer, dejar de existir. *Video ergo non sum*.

Haciéndonos eco, y para concluir:

En 1931 Fernand Léger tenía un sueño premonitorio:

Soñé con un film de «veinticuatro horas», una pareja cualquiera, una ocupación cualquiera... aparatos misteriosos y novedosos permiten captarlos «sin que lo sepan» con un agudo examen visual durante veinticuatro horas sin dejar escapar nada de su trabajo, de su silencio, su vida íntima y amorosa. Proyecten el film en crudo sin ningún control. Pienso que eso sería algo tan terrible que el mundo huiría despavorido, pidiendo socorro, como frente a una catástrofe mundial (L'Herminier, 1960: 430).

MICHAEL KLIER: LAS FICCIONES DE LA CRUELDAD

En 1986, el videasta y cineasta berlinés Michael Klier, sin duda uno de los más lúcidos en relación a esta lógica de la mirada ciega, realiza, luego de *Der Riese (El gigante)*, 1984), una nueva película hecha enteramente con videovigilancia, *Hotel Tapes*:

Podrían existir muchas versiones de *Hotel Tapes* ya que lo que vemos en este film son diversas habitaciones filmadas por cámaras de vigilancia, un poco como en *El diabólico Doctor Mabuse*... El hotel es un lugar muy romántico. Ahora bien, la forma en que lo vemos aquí no es nada romántica. Vemos cosas que ya no pueden ser vistas como antes. Porque los comandos de la cámara de vigilancia no tienen nada que ver con de la cámara de cine. La mirada también está bajo vigilancia. El tipo de mirada que se pone en juego en *Hotel Tapes* demuestra, al mismo tiempo que muestra, que no podemos ya entrar en el misterio de las cosas, de los cuerpos, de la gente. Por más que la mirada se acerque hasta primeros planos obscenos (en tanto que primeros planos), no descifra ya ningún misterio. Es el fin de la mirada. La mirada hoy no tiene acceso al misterio, al silencio" (Klier: 1986).

En video, el uso negativo, pasivo del medio es, por ejemplo, totalmente opuesto a las «obras de videoarte», imágenes vacías, no-imágenes provocadas por lo

que llamamos la videovigilancia, en sentido técnico estricto y también bajo una acepción más amplia. La videovigilancia es como la encarnación de la pulsión de muerte del medio electrónico.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Daney, Serge (1983). *La Rampe. Cahiers critiques 1970-1982*. Paris: *Cahiers du cinéma-Gallimard* (pp. 171-176).
- Deleuze, Gilles (1983). *L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (1983). «L'optogramme (l'arrêt sur la dernière image)». *Revue belge du cinéma* (4) (*Films de photos*) pp. 29-34.
- Dubois, Philippe (2012). *La Question Vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now.
- Dubois, Philippe (1986). «El cuerpo y sus fantasmas. Notas sobre algunas ficciones fotográficas en la iconografía científica del S XIX» *Recherche photographique* N° 1, octubre 1986, pp. 41-50.
- Foucault, Michel (1975). «Le panoptisme». En *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard. (pp. 197-229).
- Klier, Michael (1986). «La fiction surveillée». En *Où va la vidéo? Cahiers du cinéma*, número fuera de serie de Julio, Paris.
- Léger, Fernand (1931). «Une terrible invention à faire du vrai». En Pierre L'herminier (1960) *L'Art du cinéma*. Paris: Seghers.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Virilio, Paul (1984). *Logistique de la perception (Guerre et Cinéma I)*, Paris: Cahiers du cinéma.

REFERENCIAS FILMOGRAFICAS

- Lang, Fritz (1922). *Dr. Mabuse, el jugador* (Dr. Mabuse, Der Spieler). Alemania. UFA.
- Lang, Fritz (1933) *El testamento del Dr. Mabuse* (Das testament des Dr. Mabuse) Alemania. UFA
- Lang, Fritz (1960) *El diabólico Dr. Mabuse* (Die 1000 augen des Dr. Mabuse). República Federal de Alemania-Francia-Italia. Central Cinema Company Film.

El ojo del amo y sus fallas

Philippe Dubois

Arkadin (N.º 6), pp. 23-25, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Post Scriptum

EL OJO DEL AMO Y SUS FALLAS

PHILIPPE DUBOIS

phdubois3@yahoo.fr

Université Paris III/Sorbonne Nouvelle. Francia

Traducción de Malena Di Bastiano

malena.dibastiano@gmail.com

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Revisión técnica de Eduardo A. Russo

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 05/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

RESUMEN

Este breve texto opera como comentario y ampliación de «La mirada ciega. En torno a Fritz Lang». El autor desarrolla algunas implicaciones de la función de la mirada del cineasta, el lugar de la visión y la voluntad de poder en la trilogía de Mabuse, de Fritz Lang.

PALABRAS CLAVE

Cine; vigilancia; control; mirada; poder.

Se ha hecho de Fritz Lang el director por excelencia del dominio. El hombre que observa, escruta, administra, dirige, controla –aterroza a veces, manipula siempre– su mundo, sus actores (y actrices), sus productores, sus guionistas, y desde ya también a sus espectadores. Una suerte de *deus in machina* todopoderoso, si no despótico, que no deja nada librado al azar.

Es por eso que se ha visto en su *Mabuse* (que pondrá en escena en tres apariciones –siempre alemanas– a lo largo de su carrera: en 1922, en el corazón del cine mudo, en 1932, al comienzo del cine parlante y en 1960, en la era de la televisión y en su última obra) una figura heroica del director en sí mismo. Una suerte de doble que reinterpretará en la ficción del Mal (del crimen organizado) el lugar de Maestro de Escena en la realidad del cine. Sin embargo, es bueno observarlo, este amo será atravesado por una falla que proviene de su propia potencia.



Figura 1. Fritz Lang

Lo que caracteriza a los tres Mabuse de Lang es, en efecto, que la cuestión del Poder (el control «total» como medida del dominio) es confrontada sin cesar con la de la Potencia (el exceso de dominio ejerciendo efectos inconmensurables de fuerzas desestructurantes. Y este juego (Poder vs. Potencia) se da a través de dos operadores permanentemente imbricados: el cuerpo y la tecnología. ¿De dónde proviene el poder de control de Mabuse? En la versión muda (*Dr. Mabuse, el jugador*) es literalmente de su ojo, es decir, de su poder hipnótico. Mabuse toma, por hipnosis, poder sobre las conciencias (las referencias a Freud, cuyo libro sobre este tema se había publicado poco tiempo antes, son numerosas) y el cine, arte de la imagen y el relato, es pensado según el mismo modelo (no hay más que analizar las tres escenas de hipnosis del film en términos de la posición de cámara en relación a las miradas de los protagonistas y en términos de montaje subjetivo alucinatorio). En la versión de 1932 (*El testamento del Dr. Mabuse*) es gracias al sonido que se ejerce esta facultad de manipulación y de control: no es más el ojo el que opera, sino que es la oreja atrapada por la tecnología de registros sonoros diferidos. Y en 1960 (*El diabólico Dr. Mabuse*) es el ojo de nuevo, pero un ojo sin rostro, tecnologizado: el ojo electrónico de la videovigilancia.

Un ojo desmultiplicado que está y que ve en todas partes al mismo tiempo (lo que favorece la ubicuidad endémica de la figura mabusiana). El ojo de la potencia total aparente, encarnado en la dirección de video control que se encuentra en el subsuelo del hotel Luxor pero que se despliega a su vez en la figura emblemática de Cornelius el (falso) vidente ciego y del espejo unidireccional que permite, además de ello, ver sin ser visto.

Es de este exceso de potencia del que surgirá, precisamente, la pérdida de control: a fuerza de ver todo, todo el tiempo, y de ver el ver en el mismo curso de ver, es lo visible lo que se hurta, lo que deja de ser pertinente. Y el montaje no puede ya recuperar las trampas que abre la imagen. La mano es más fuerte que el ojo. En un juego de engaños que se vuelve vertiginoso, la máquina óptica enloquece y el mundo desaparece. Es esto lo que termina filmando Fritz Lang. Su puesta en escena, como un trompo, se abisma en sus propias fallas. Ya Nietzsche lo había enunciado extensamente: así es la voluntad de poder.

Paz Encina: el gesto de recordar

Eduardo A. Russo

Arkadin (N.º 6), pp. 26-41, agosto 2017. 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PAZ ENCINA: EL GESTO DE RECORDAR

EDUARDO A. RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 05/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

RESUMEN

El artículo examina el conjunto de trabajos audiovisuales que la cineasta Paz Encina ha realizado en torno a la memoria y a la historia de la dictadura y de la represión en Paraguay. La investigación de los Archivos del Terror (el detallado registro de la represión durante la mayor parte del siglo XX) permitió a la directora producir varios cortometrajes, videoinstalaciones y un largometraje, *Ejercicios de memoria* (2016). A través de esa serie se profundizan las relaciones entre experiencia cinematográfica, producción de memoria y una actividad de resistencia que abarca, ligándolas, las dimensiones política y estética de su trabajo.

PALABRAS CLAVE

Cine; documental; memoria; historia; Paraguay

«En Paraguay seguimos esperando lo que va a venir.
Estamos detenidos en el tiempo.»
Paz Encina

LA LARGA ESPERA DE PARAGUAY

Desde los inicios de este segundo siglo del cine, la realizadora paraguaya Paz Encina ha venido desplegando una obra de creación audiovisual que ofrece una particular ligazón con el trabajo de la memoria. Obra que manifiesta además una capacidad de resistencia que no sólo atañe a una tarea pendiente en su propia tierra, sino que se expande como caso emblemático en la pantalla global contemporánea. A través de obras de ficción o documental, video arte, instalaciones, ensayos audiovisuales o mediante ciertas exquisitas miniaturas que podrían considerarse como poemas cinematográficos (*cf.* los trabajos compilados, por ejemplo, en su canal de *Vimeo*), el peso, los deberes y poderes de la memoria han sido crecientemente protagónicos en sus trabajos. Durante la última década, la crítica académica ha destacado en su poética el despliegue de una sensibilidad que combina la atención por lo íntimo con las relaciones que esta dimensión entabla con lo colectivo (Magariños, 2015; Romero, 2016). De ese modo, en sus creaciones, los tiempos propios de lo cotidiano se extienden hacia el encuentro de los rasgos distintivos de una cultura en la que una espera interminable, teñida de silencio y de recuerdos en pugna ha marcado una constante. El establecimiento de un tiempo en estado de suspensión, percibido como detenido o girando incesantemente en círculos, no surgió casualmente sino que ha sido largamente cultivado por una sucesión de grandes padecimientos. En principio, estuvo esa tragedia tan inmensa como frecuentemente omitida que desde el exterior suele llamarse la Guerra de la Triple Alianza, pero que en Paraguay se menta como la Guerra Guasú (1864-1870). Ese movimiento de pinzas que tuvo por finalidad anular un país que en el siglo XIX planteaba un desafío modernizador reacio a integrarse en las telarañas del libre mercado victoriano, finalizó dejando un panorama devastador, que se convirtió en un borrador de los genocidios de la centuria siguiente. El saldo de la Guerra del Paraguay, de acuerdo con las estimaciones de los historiadores, fue la aniquilación de casi el noventa por ciento de su población masculina. La situación resultante del genocidio no podría ser más gráficamente descrita que con la expresión acuñada por Augusto Roa Bastos: Paraguay pasó luego de

la Guerra Guasú a ser «la tierra sin hombres de los hombres sin tierra» (Barrett, 1987: XVI). Y tras el exterminio de la Guerra Grande, distintos avances autoritarios fueron diseñando, poco a poco, el establecimiento del control propio de un estado policiaco, fundado en el prontuario permanente de una población bajo sospecha, la vigilancia continua, la delación y los interrogatorios bajo tortura como principios de regulación sociopolítica.

La historia del siglo siguiente permitió en Paraguay, con una astuta combinación de métodos coactivos y coercitivos, ir delineando un estado policial que permitiría, hacia la mitad de su transcurso, el establecimiento y sostén de la dictadura de Alfredo Stroessner, la más prolongada y silenciosa de América Latina, extendida entre 1954 y 1989.

Para mayor daño, entre la Guerra Guasú y la dictadura de Stroessner (aludida en Paraguay como el *stronismo* o a veces como *estronismo*) otro episodio devastador como la Guerra del Chaco (1932-1935) enfrentó al país con Bolivia, en un oscuro conflicto inseparable de intereses imperiales, esta vez sobre territorios y prospectivas petroleras. Tragedias de enormes proporciones y secuelas palpables fueron vividas con un silencio que no solo aludió al de su escasa o nula repercusión internacional, sino que se ha extendido como un manto ominoso hacia el interior de la sociedad, en el seno de la vida paraguaya. Los hechos históricos arrasaron, reiteradamente y en movimientos estragantes, a una sociedad que, ante la tragedia, siempre ha parecido responder a un orden de callada repetición, o con la percepción de lo que le ha tocado padecer pertenece a un ciclo inexorable. Afirmaba la autora en relación a lo que *Hamaca paraguaya* ponía ya concientemente en escena:

A mi parecer (y esto es algo personal) el Paraguay viene viviendo la misma historia, con sus pequeñas variantes, pero la misma, y creo que esto se da porque el hombre paraguayo vive en una eterna melancolía del tiempo pasado que jamás fue mejor, pero es que el tiempo pasado cuenta con una ventaja: la de *ser pasado*. Estamos como condenados a la maldición de repetir siempre los mismos esquemas, aquellos que incluso nos cortaron la tradición oral y nos condenaron a un silencio que nada tiene que ver con lo sublime. Era por eso mi interés por una doble temporalidad, me interesaba encontrar el instante entre un pasado ya terminado y un futuro exactamente igual, un después, exactamente igual a un antes mostrado a partir de situaciones cotidianas (Encina, 2008: 333).

Si la historia del cine paraguayo es breve, la historia del Paraguay apenas ha asomado en la pantalla. En ese contexto de escasísimas imágenes, constituyó todo un acontecimiento la aparición del film documental mudo *En el infierno de Chaco* (1932), rara producción filmada por el fotógrafo argentino Roque Funes, largamente confinado a una estantería privada en casa de familia, que sólo recientemente fue recuperado y exhibido, ahora compilado en la cuidada edición en DVD de *Hamaca paraguaya* que realizó el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA. Esas raras imágenes revelan hasta qué punto la historia del cine en Paraguay ha sido episódica y diversa, lo que hace del film de Paz Encina un hito, una verdadera refundación, como coinciden en apreciar Magariños y Romero en sus respectivos volúmenes.



Figura 1. Paz Encina

Ya en los tiempos de la primera versión de *Hamaca Paraguaya*, en cortometraje video, era posible advertir algunos rasgos descolantes del estilo de Paz Encina, que instala a la dimensión temporal como su principal campo de despliegue. La repetición y la espera disponen la apertura a un encuentro posible que oscila entre el retorno y la emergencia de lo nuevo. Eso nuevo que, circularidad mediante, se percibe como no otra cosa que un regreso. Si Gerardo Yoel (2000: 150) enfatizaba la conexión del corto con el examen de la temporalidad de lo cotidiano en referentes como Bill Viola o Yasujiro Ozu, Andrés Denegri (2000: 155) proponía agudamente detectar en el mismo vaivén de la hamaca una figura temporal que se convertía en matriz formal de la pieza. Esa temporalidad fue clave en la expansión de *Hamaca Paraguaya* en su tránsito desde el video hacia su estado fílmico, que ahondó a la vez en su exploración de ese tiempo circular y su conexión con el tiempo histórico. La labor propia de la memoria ha sido comparada por Encina con un tejido, entrelazado con hebras diversas de acuerdo a su material videográfico, cinematográfico o digital, pero que en todos los casos deja constancia de que se trata de una elaboración siempre tendida entre la construcción o la recuperación una imagen extendida en un frágil lienzo, como corresponde a la propia naturaleza de esas formas móviles y cambiantes que cobran lugar en una proyección o se plasman en el *display* de una pantalla (De Branco, 2015)

Solamente el lento trabajo en ese tejido de la memoria puede enfrentar el peso aplastante de aquello que Roa Bastos denominó como la «gran catástrofe de recuerdos» que acecha al revisar el pasado del Paraguay (1987: XXIII). Otras opciones, presuntamente menos costosas, han sido el cultivo de una amnesia sistemática o la percepción del tiempo histórico como una sucesión de episodios irreales, como imágenes inconexas traídas al presente en la evocación de un moribundo (Barrett, 1987: XIX). El cine, es sabido, es una máquina

especialmente dispuesta a producir efectos de memoria. Y se hace más poderoso cuando se confronta con la materialidad de los archivos, a la que brinda otro tipo de alcances y refracciones. Es lo que ha ocurrido cuando Paz Encina comenzó, a partir de su inmersión en los Archivos del Terror, a ahondar en su cine en una tarea dolorosa, arriesgándose a enfrentarse con la gran catástrofe de recuerdos, pero de lo que pudo extraer una serie de obras decisivas.

LOS ARCHIVOS DEL TERROR: LA TRAMA SECRETA DEL CONTROL STRONISTA

Un acontecimiento fundamental en la historia reciente del Paraguay fue el hallazgo de los llamados popularmente como Archivos del Terror, o a veces, del Horror. El descubrimiento fue realizado en 1992 a partir de la búsqueda de activistas de derechos humanos, que poseían cierta información sobre ellos y denunciaron su existencia a la justicia, pero nadie imaginaba cabalmente lo que iba a encontrarse en unas dependencias policiales de la apacible localidad de Lambaré, próxima a Asunción. El hallazgo fue una sorpresa mayúscula que sacudió a la sociedad entera, poco después del derrocamiento de Stroessner. Representa una muestra difícilmente superable del aparato de control dispuesto en el Paraguay a lo largo de unos setenta años. Meticulosamente clasificado, contiene documentos escritos, fotográficos, grabaciones de audio y materiales visuales diversos. El aparato de control que precedía incluso a la dictadura de Stroessner (de hecho, cronológicamente se lo suele dividir en dos secciones principales, la pre-stronista y la stronista) parece haberse afirmado en la voluntad de registrarlo todo, de clasificarlo y conservarlo. Es decir, todo lo que se consideraba una amenaza posible al régimen. Muy a menudo, cuando se piensa en las formas posibles de la sociedad de control, cierto involuntario determinismo tecnológico tiende a relacionarla con el espionaje en audio o video, con sofisticadas técnicas de rastreo electrónico o, más recientemente, con la creciente introducción de todo tipo de aparatos y redes de información que proliferan en la sociedad digital contemporánea. Pero el Paraguay de Stroessner (y también, aunque no tan estructurado todavía, el pre-stronista) representa un modelo clave de establecimiento de control social por medios de escaso despliegue tecnológico, aunque complementados por una maquinaria humana difícil de mensurar, una tecnología social refinada a lo largo de más de setenta años, si se considera que los documentos más antiguos son contemporáneos a la Primera Guerra Mundial. En su etapa de mayor desarrollo, durante los años setenta y ochenta, se articularon con el proyecto de genocidio regional del Plan Cóndor, que unificó acciones del stronismo con las dictaduras de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Uruguay.

El aparato de control stronista abarcaba los ámbitos más diversos de lo público y lo privado y fue refinándose a lo largo de tres décadas y media. Un sistema de delación a pequeña y gran escala, de reportes verticales permanentes, que cerraban con la ya célebre fórmula «Es mi informe», generaba un tejido de sujetos interdependientes, cuya relación era regulada por dependencias enlazadas a través de generaciones enteras (Boccia Paz, González y Palau Aguilar, 1994). Puede delinearse claramente, en un examen de los archivos, la trama siniestra que ligaba a opresores y oprimidos, reforzada con subtramas que convertían a los opresores de rango inferior en oprimidos de sus superiores. Nada podía escapar a los ojos

y oídos del poder, bajo un ideal panóptico y panacústico cuyo modelo ideal era el de un país sin perturbaciones, sostenido mediante la vigilancia perpetua. Relacionado en sus fases ulteriores, ya en pleno período stronista, con los lineamientos impartidos de acuerdo a un modelo eficientista de espionaje y representación avanzado, cuyo paradigma fueron las enseñanzas de lucha contrainsurgente de la infame Escuela de las Américas y la Doctrina de la Seguridad Nacional, el archivo del terror aguardaba intacto en momentos de su exhumación en 1992. Nadie se había ocupado por destruirlo o al menos dispersarlo. Tal vez la ilusión de una impunidad eterna hizo que se lo pensara como inexpugnable, o acaso (en una hipótesis no menos escalofriante) se lo conservó aún en la caída de la dictadura, por si en la posible vuelta en un futuro fuera nuevamente de utilidad. El hecho es que el hallazgo de Lambaré abrió las puertas a la posibilidad, no sólo de encontrarse con documentos invalorable del terrorismo de estado en Paraguay, sino que también permitió atisbar, en un verdadero *descensus ad inferos*, algo de la maquinaria psicológica y sociopolítica que permitió tal sistema.

Desde 2008, Paz Encina investigó los materiales de los Archivos del Terror. Su indagación le hizo posible crear un conjunto de instalaciones, luego pudo realizar varios cortometrajes que fueron cobrando, en su versión definitiva, la estructura de un tríptico y, finalmente, el reciente largometraje *Ejercicios de memoria*. Su trabajo incansable y los resultados la convierten en un ejemplo descolante de esa categoría que Hal Foster ha detectado en ascenso en el ámbito contemporáneo: la de *archival artist*, artista de archivo (Foster, 2015). Mientras investigaba los archivos, hacia 2010, en plenas celebraciones del Bicentenario, filmó un significativo cortometraje, *Viento Sur*, que es posible considerar como un eslabón clave entre *Hamaca Paraguaya* y su reciente largometraje, *Ejercicios de Memoria*. No incorpora directamente el uso de materiales de los Archivos, pero sí deja percibir el clima de terror y angustia por la posible desaparición que impregnan su transcurso y sus personajes atravesados por la persecución stronista. En el corto asoma, a la vez del horror, una innegable dimensión de belleza evocativa. En cuanto a su protagonista (Ramón del Río) y la función de los diálogos, remite a *Hamaca*; en términos narrativos, de iconografía y estilo anticipa al *Ejercicios de Memoria*. Un detalle nada menor: *Viento Sur* fue estrenado en un espacio público, la Plaza de Asunción, el 10 de diciembre, Día de los Derechos Humanos.

LAS INSTALACIONES DE NOTAS DE MEMORIA

Si *Viento Sur* fue un gozne, en cierto modo, también fue un germen. En la noche del 22 de diciembre de 2012, Asunción fue escenario del encuentro con el conjunto de videoinstalaciones *Notas de Memoria*, organizadas en el marco de la conmemoración del décimo aniversario del hallazgo del Archivo del Terror [Figura 2]. Si bien este tríptico de instalaciones reclama, tanto por tecnologías como por dispositivos específicos, un linaje propio del video arte, procedencia que la autora ha destacado como relevante en su formación artística (De Branco, 2015), también es posible considerarla como una cabal puesta en escena, a escala urbana y en la oscuridad de la noche asunceña, de un cine expuesto cuya configuración demanda, por parte de sus espectadores-partícipes, el involucramiento en una película interior, en marcha, que afronte aquella catástrofe de recuerdos que mentaba Roa Bastos y la haga propia en un discurso producto de su percepción activa.



Figura 2. *Notas de memoria* (2012), Paz Encina

La primera instalación, *La marcha del Silencio*, evoca la demostración pública realizada en 1988, poco antes de la caída de Stroessner. En ese entonces el obispo Ismael Rolón, uno de los principales líderes de la oposición, convocó a una marcha silenciosa para terminar con la dictadura que ya promediaba tres décadas y media. El cierre de la marcha sería en la Catedral. Al llegar los manifestantes a ese punto, comenzó la represión con carros hidrantes, la policía más los *garroteros*, represores de civil con perros entrenados para el ataque. La violencia comenzó cuando iniciaba la misa y fue salvaje. Los testimonios fotográficos de aquel hecho, compilados en los Archivos, fueron el material visual de la proyección, mientras que el audio del principio de la marcha, en los escasos tramos en que se organizaba para dar lugar al silencio, se articulaban con el ruido brutal de la represión. La instalación fue montada exactamente en el lugar adonde ocurrieron los hechos, frente a la Catedral.

Los pyragüés, la segunda instalación, alude al nombre guaraní dado coloquialmente a los informantes de la dictadura. Omnipresentes en los teléfonos intervenidos, en las oficinas, en las universidades, en los estadios, las estaciones o aeropuertos, o en la propia calle, los delatores formaron una red que procuraba cubrir por completo a la sociedad paraguaya con ojos y oídos atentos a cualquier presunto acto o persona sospechosa.

Las proyecciones de material visual de los Archivos del Terror, especialmente las fotos de los legajos, fueron encuadradas en las ventanas tapiadas de la ahora clausurada dependencia del Edificio de Investigaciones, mientras que el audio estuvo compuesto con fragmentos de las delaciones registrados en cinta magnética. Encina ha destacado el impacto que el contacto con el relato grabado de los informantes produjo en su investigación, un golpe mucho más físico aún que la contemplación de las fotografías de las víctimas. En la instalación, los monocordes relatos, datos y observaciones de los *pyragüés* exorcizaban, en el espacio público, los fantasmas de un horror diseñado para amplificarse mediante el arraigo en cada rincón de la sociedad paraguaya.

La última parte del recorrido propuesto a los espectadores deambulantes por el centro de Asunción fue la instalación *El río*. Allí caían desde los aviones los cuerpos de los desaparecidos del régimen stronista, pionero en la modalidad criminal de establecer vuelos de la muerte. Algunos pocos restos humanos fueron encontrados, irreconocibles. Sobre el agua calma del Río Paraguay se proyectaron, en el puerto de la Bahía de Asunción, y acompañados de absoluto silencio, las imágenes de desaparecidos. Como el duelo continúa, las instalaciones no sólo recuerdan sino que hacen posible la presentificación de un pasado. Como intervención urbana y localizada temporalmente luego del golpe parlamentario que derrocó al gobierno de Fernando Lugo, las instalaciones de Encina constituyeron un ahondamiento en las dimensiones políticas ya presentes en *Hamaca Paraguaya* y la volcaron aun más en un trabajo de memoria que busca formas de superar un presente sometido a una circularidad interminable, una actualidad donde los *pyragüés* continúan sus tareas de control cotidiano bajo una corteza de régimen constitucional que apenas disimula la continuidad fáctica de un stronismo que continúa acechando.

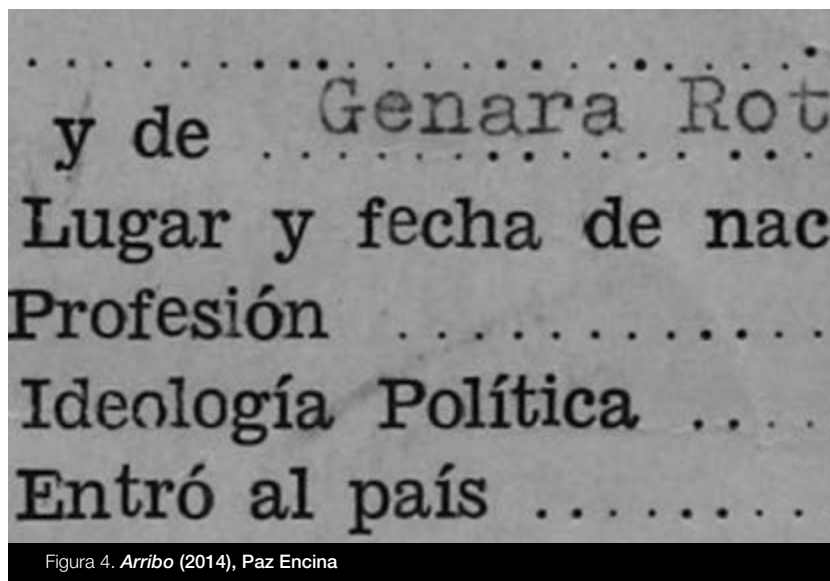
LA TRILOGÍA TRISTEZAS DE LA LUCHA

Familiar deja oír, en su comienzo, la jura de Alfredo Stroessner, mientras el material filmado en super 8 muestra el júbilo del público en escenas celebratorias. Pero pronto irrumpe la evidencia de la delación sistemática. El material de archivo fotográfico muestra un rostro que resume todo: Apolonia Flores Rotela, de 12 años, mira la cámara policial [Figura 3]. La ficha como detenida la consigna como herida. Se deduce que esa mirada es sostenida luego de ser baleada gravemente. Era una de seis hermanos, un rostro en primer plano que condensa el destino usual de los opositores. El audio de la delación se escucha en guaraní y casi no hay subtítulos, aunque no hacen falta. El secreto, la exigencia de reserva, el tono furtivo de los testimonios brinda un sentido especialmente ominoso a la condición de familiar evocada en su título. Lo íntimo y reconocible, ligado a lo amenazante, tal cual (ha remarcado Encina) es la sustancia misma de lo siniestro en sentido freudiano.



Figura 3. *Familiar* (2014), Paz Encina

En Arribo, el corto recorre los vericuetos de un diálogo entre burocrático, elusivo y amenazante entre el líder opositor Benigno Perrotta, y el oficial que lo recibe en suelo paraguayo, cuando vuelve a su tierra tras un cuarto de siglo en el exilio. Perrotta ya está viejo pero aún se lo juzga peligroso: «Una vez acá dentro, se lo va a controlar», le indica el oficial de migraciones. Mientras el diálogo sigue su curso con lógica y estructura propia, distintas fotos muestran el seguimiento continuo del veterano opositor. Se entremezclan gestos familiares y visión vigilante, borrando riesgosamente las fronteras entre fotos de familia y de archivo policial, o escrutando la documentación del recién llegado y los papeles relativos a su permanencia bajo vigilancia [Figura 4]. El hecho de que Perrotta alegue que vuelve a visitar familiares luego de una ausencia de 25 años o el cansancio de los años que trasunta su voz, no inmuta al agente del control en el arribo. Tampoco se trata de nada personal, sino del sometimiento a la matriz que regula, cuerpo a cuerpo, la relación de poder y temor que sostiene la armazón secreta de una sociedad entera.



Lo que distingue de los anteriores a *Tristezas de la lucha*, último cortometraje de la trilogía, es el adentrarse de lleno en la ficción. Un prisionero político, vigilado en su domicilio por un aterido soldadito destacado ante su puerta, conversa telefónicamente con su madre. La microficción (otra vez la circularidad, la reiteración sin fin más allá de los cambios del contexto) es una notable adaptación de un breve relato autobiográfico del mismo título escrito por el español Rafael Barrett, escritor clave para comprender algo del mundo que Paz Encina captura en sus películas (Barrett, 1987: 161). El hecho de que Barrett escribiera su narración a comienzos del siglo XX mientras cumplía unas semanas de prisión domiciliaria por su defensa de un trabajador, como abogado, ante un tribunal que lo consideró insolente, no cambia mucho. Se mantienen el aislamiento hogareño y el guardia en la puerta, pero

en el cortometraje se trata de un joven prisionero político que habla, por un teléfono casi seguramente intervenido, con su madre. Las imágenes provienen de tomas no utilizadas de films anteriores. Ambos interlocutores de ese diálogo ficcional, lo saben, habitan una prisión mucho mayor, en la que la acusación es vaga y difusa, pero cuya condena amenaza ser tan inapelable como posiblemente vitalicia.

EJERCICIOS DE MEMORIA: EXILIO, DESAPARICIÓN Y REPARACIÓN

Ante su reciente estreno, muchas críticas conectaron al segundo largometraje de Paz Encina directamente con *Hamaca Paraguaya*, a pesar de la intensidad y relevancia de las piezas que mediaron entre ambos largos y que aquí hemos abordado. Pero este film, que en modo simplificador suele presentarse como el segundo de Paz Encina, a una década de *Hamaca Paraguaya*, es en realidad el término de la larga y tan extenuante como fructífera confrontación de la artista con los Archivos del Terror. Esa experiencia que la cineasta asumió valientemente y no sin riesgos se asoció con otro viejo proyecto, muy anterior a la inmersión en los archivos, que según la autora se remonta hasta 1998: filmar la historia del médico Agustín Goiburú, tal vez el más conspicuo opositor del régimen de Stroessner, secuestrado y desaparecido en la provincia de Entre Ríos, Argentina, hacia 1977, en el marco de las operaciones del Plan Cóndor. Encina, ella misma hija de un opositor a Stroessner, creció oyendo mencionar a Goiburú en las reuniones familiares, siempre en voz baja y evasivamente. El médico vivió largamente en el exilio con su familia, fue apresado y se escapó, intentó organizar la resistencia desde el exterior, planeó un atentado contra el dictador, se convirtió en un enemigo público para el régimen y fue perseguido tenazmente hasta que finalmente fue secuestrado y desaparecido. De haber tomado otro realizador el material que ofrece la vida de Agustín Goiburú seguramente brindaría sustancia para un *thriller*. Pero Encina diseñó otra estrategia: no se trataba, para ella, de narrar las peripecias del político convertido en opositor acérrimo y fugitivo, sino de recuperar, a través de la evocación de la figura de un padre, los modos de acción de la memoria, la posibilidad de surgimiento del recuerdo (Cholakian, 2016)

El film no contó con un texto escrito preliminar, se planificó en principio como una investigación documental. A falta de guión, Encina fue elaborando su relato en contacto directo con los hijos y esposa del desaparecido Goiburú.

En ese film sin guión, la estructura buscó su propia forma en el rodaje, primero en el registro de sonido y a partir de allí, otro registro de imágenes escenificadas, que hacen jugar las distancias entre ambos regímenes. Posteriormente construyó la forma definitiva en el montaje, no tanto guiada por una línea narrativa sino por una trama de correspondencias. La distancia entre esos dos órdenes, el testimonio oral en tanto documento, y las imágenes delicadamente estructuradas, ficcionalizantes, que pueblan la pantalla, permiten en *Ejercicio de memoria* un inusual juego espectral, en el que resuenan tanto las posibilidades de una integración entre imagen y sonido como la conciencia de las separaciones, y también los tiempos diversos, que atañen a lo visto y oído. En ese sentido, la cineasta ha destacado el peso del remarcable trabajo de Matías Mesa como camarógrafo, que a su juicio ha desplegado una verdadera dimensión de «cámara de autor», y del montaje de Pablo Giorgelli

y María Astraukas. En primer término, Encina visitó los lugares evocados por los hijos de Goiburú, hoy adultos de entre cincuenta y sesenta años. No fueron pocos: durante el exilio en Argentina vivieron en tres ciudades diferentes, se localizaron en siete barrios distintos y se mudaron de casa un total de quince veces. La directora grabó el audio de sus comentarios ante esas localizaciones del exilio, que se convirtieron en lugares modelados por una memoria en acción, compartida entre interlocutores. No se escucha en el film la voz de la autora, pero sí las distintas evocaciones de los hijos, que en lugar de elaborar un discurso articulado y desarrollado en forma de relatos o argumentos, se van sucediendo más bien como frases entrelazadas, que dejan cada una su lugar a la voz hermana, como tejiendo un discurso de tipo coral. Claramente, la puesta de sonido en *Ejercicios de memoria* establece una constante distancia de su puesta en imágenes, como generando una estructura paralela, la separación misma entre lo visto y oído ofrece poderosos efectos de sentido.



Figura 5. *Ejercicios de memoria* (2016), Paz Encina

La secuencia inicial del film muestra a niños en el río. Sería engañoso interpretarla como el inicio de un relato, más bien es un prólogo que se cierra sobre sí mismo, encapsulando en una esfera idílica una plenitud y un linaje que pertenece al orden de lo mítico y no al de la historia [Figura 5]. La oscuridad que sigue a esta secuencia brinda la clave: esa dimensión inicial es tan añorada como irrecuperable. El encuentro con el tiempo histórico pertenecerá a otro régimen de percepción, intelección y afecto. *Ejercicios de memoria* se estructura mediante vectores que recuperan la historia mediante una trama tan sutil como efectiva. El tiempo se posa en los objetos, dispuestos como en naturalezas muertas, los utensilios usados, el tiempo en suspenso de la siesta, el silencioso andar de las hormigas y el sonido de los pájaros. Todo aquello gastado por el largo uso, las pertenencias y espacios familiares pueblan el primer tramo del film. De a poco se cobra conciencia de un ambiente íntimo y femenino que, se sospecha, es el hábitat de una larguísima espera. Hay en el centro de todo ese mundo una ausencia permanente, que se percibe pesando en esas imágenes, como también pesa (en otro tiempo, otro lugar) en las voces de los seres queridos.

Ejercicios de memoria no confía en la literalidad del testimonio, sino que invoca a las redes de discurso que se van tejiendo entre unos y otros: «me hablaron de...», «me contaron...». Los retazos del habla van configurando algunas versiones de un destino que condensa el impacto a largo plazo de una dictadura inacabable, el poder de ese control que se filtra en todos los resquicios de lo cotidiano y cuyos tentáculos pueden alcanzar al que se ha ido bien lejos, al protagonista de un exilio que cambia de ubicación pero que siempre se define por la lejanía de la tierra amada, por establecer un tiempo en estado de suspensión, en el que acechan tanto la ansiedad del imposible regreso como los ojos y oídos de aquellos que aún en esa situación pugnan por convertir al exiliado en una víctima más del exterminio. Una voz recuerda: «Me contaron de la cárcel y de huir de la cárcel». Más que un relato, el habla establece un efecto de inventario, de frases sueltas oídas al pasar o en voz muy baja, fragmentos de una vida recompuesta provisoriamente a partir de esos retazos. En el interior soleado de una habitación, motas de polvo flotan en el aire inmóvil. Esa percepción remeda aquellas intensas experiencias de detención propias de la infancia, las de las siestas sin fin. «Y en el medio, la infancia. El germen de todo eso».

El régimen de frases entredichas, al borde de la inarticulación de un discurso armado, que otorga un sentido pleno, se contrasta de pronto con las alocuciones del horror. Encina utiliza aquí fragmentos de los Archivos del Terror que han registrado las típicas arengas públicas de los uniformados, apelando a una unidad imaginaria y al llamado a ese orden que siempre augura el futuro promisorio que compensaría los sacrificios y las penurias presentes. Pero otro elemento corta la retórica castrense: una canción, como escuchada en un viejo aparato, radio o grabación, cierra con su lamento el juego de las voces. Comienza entonces en *Ejercicios de memoria* un régimen distinto: del establecimiento de un presente en la percepción de espacios visibles y las puntas de testimonios orales que no se estructuran en lo lineal o explícito, se pasa a una incursión en el horror de los archivos, donde comienza a cobrar forma la figura y el peso de esa ausencia, que no es otra que la de Agustín Goiburú, el más enconado opositor de Alfredo Stroessner. Las voces, ya se ha inferido a esta altura, son las de sus hijos Rolando, Jazmín y Rogelio, y su esposa Elba Elisa (Elín).

Al doctor Goiburú le fue negada la posibilidad que reclamaba uno de los exiliados protagonistas de *Viento Sur*:

*Si me muero,
Por lo menos que me encuentren
Al menos que las mujeres nos puedan llorar*

Es uno más de los desaparecidos de Paraguay. Por un lado, haber sido el más odiado y peligroso opositor de Stroessner le otorga una singularidad, y el suyo es un caso testigo que ha permitido a la Corte Interamericana de Derechos Humanos evaluar los avances y las deudas pendientes sobre las desapariciones en Paraguay (CIDH, 2006). Por otro, comparte la condición de desaparecido con tantas otras víctimas cuya indefinición aún sostienen tantas esperas. Las fotos del Departamento de Investigaciones, las delaciones, instalan en *Ejercicios de memoria* otro juego de distancias y correspondencias entre el ver y el oír [Figura 6]. A partir de esos pasajes, el film alterna las imágenes idílicas de ese dorado tiempo pasado de la infancia, en la selva o el río, de los juegos y las siestas infantiles, y el presente

de las voces que contornean la ausencia del padre. Así como en anteriores oportunidades Encina ha cotejado el trabajo de la memoria con un tejido incesante, en *Ejercicios* se plantea como un primoroso bordado. En una escena clave de su primera parte, una mujer solitaria se empeña en bordar un lienzo que en su superficie diseña una figura en proceso, como todo bordado es lento y requiere un trabajo continuo, siempre bajo el riesgo de la interrupción o el posible abandono. En el film, tanto los tramos que se estructuran a partir de los recuerdos fragmentarios de la familia Goiburú como los téticamente oficinescos de los Archivos del Terror van diseñando una estrategia que borda, y a la vez bordea, un vacío central: el de la desaparición. La contracara del bordado en marcha es la desaparición que sigue sosteniendo un crimen nunca resuelto, que se sigue cometiendo mientras un cuerpo no sea hallado e identificado. Encina ha dudado cómo calificar a su film reciente, si es documental o si es ficción, o si es una intervención sobre archivos. Ha resuelto acertadamente considerarla como un gesto traspasado al espectador (Ranzani, 2017) *Ejercicios de memoria* también es una apelación a que cada uno recuerde su dictadura. En una entrevista reciente destacaba cómo en las presentaciones del film los espectadores «salen con su propio ejercicio de memoria» (Cholakian, 2016).



Figura 6. *Ejercicios de memoria* (2016), Paz Encina

El trabajo de Paz Encina, hemos destacado más arriba, ha sido a lo largo de esta serie el de una artista de archivo. La categoría propuesta por Hal Foster hace alusión a un modo de trabajo que creadores de diversas disciplinas, pero particularmente atravesados por el cine y la realización audiovisual, han desarrollado en las últimas décadas, que constituye una clara tendencia verificable en el primer tramo del siglo XXI. Artistas que extraen de los archivos no solamente los insumos, sino también el impulso de una confrontación entre pasado y presente, que verifican en las mismas imágenes registradas en otro tiempo y lugar los trazos que las ligan poderosamente con una emoción y una producción de sentido actual. El artista de archivo trabaja con un conocimiento encarnado, corporeizado, que postula un sujeto espectador que a su vez debe activar las estrategias propias de una lectura que lo interpela al punto mismo de propiciarle un estado de transformación, que no pocas veces implica la

restitución viviente de una dimensión histórica, justamente esa Historia que el audiovisual predominante considera algo obsoleto.

En el texto de presentación del catálogo de otra remarcable obra que se presentó en Buenos Aires a partir de la confrontación con los Archivos del terror,¹ Osvaldo Salerno y Ticio Escobar escribían:

Es cierto que los Archivos del Terror descubren, o más bien comprueban, una parte de la historia oficial que permanecía velada, pero hay núcleos traumáticos que no pueden ser inscriptos, que se resisten a su puesta en signo o en cifra, que rebasan los ámbitos de la escritura, los recursos del lenguaje. Estas faltas (este «mal de archivo», en figura de Derrida) siempre dejan intersticios inalcanzables por interpretaciones o estudios posteriores: residuos no asimilables de miedo y dolor. Esos vacíos configuran compactos pedazos de pura nada y abren agujeros que no alcanzan a ser cubiertos por la memoria porque atraviesan el propio orden simbólico y rompen la textura cultural.

El arte logra enfrentar, que no colmar, esos huecos inevitables. Las imágenes no llegan a cubrir ni llenar el espacio de la falta, pero permiten avistar, fugazmente, los contornos, el espesor o los ecos de aquello que requiere y no puede ser nombrado (Salerno & Escobar, 2014: 4).

El fragmento atañe íntimamente al trabajo que Paz Encina ha realizado a partir del impacto de su buceo en la oscuridad de los archivos. Su acto de creación, que como recuerda la famosa fórmula deleuzeana, es también acto de resistencia, adquiere ante todo la fuerza de un gesto que extrae su potencial ante la misma conciencia de su fragilidad, en la medida en que se propone como compartido.

Un gesto, nos recordaba el filósofo Vilém Flusser, es el movimiento intencional de un cuerpo que ofrece la posibilidad de escapar, por un lado, a los poderes del azar, y por el otro, a las prescripciones de la programación. Entre una y otra posibilidad el gesto se abre paso y deja emerger algo nuevo. *Ejercicios de memoria* es, como sus precursoras, ni más ni menos que una película-gesto. Esto es, la puesta en marcha de un movimiento para que cada espectador pueda, a su vez, generar su propio trabajo de memoria, enfrentar las condiciones más íntimas de un control que se hace más poderoso cuanto más naturalizado, y dar un paso en un sentido opuesto, liberador de esas constricciones. Es ese sentido el que hace de la memoria no un vuelco hacia el pasado, sino una fuerza de resistencia que abre la posibilidad de un futuro menos opresivo. Por cierto se trata de un futuro que el cine no promete, pero que empecinadamente permite, a aquellos suficientemente atentos, avistar bajo algunos insistentes contornos.

¹ Se trata del notable conjunto dispuesto bajo el título *Proyecto Archivos del Terror. Apuntes sobre el Plan Cóndor*, realizado por Carlos Trilnick en 2014 para la sala PAYS del Parque de la Memoria en Buenos Aires. La puesta de Trilnick estaba integrada por una videoinstalación tricanal, una serie gráfica y un dispositivo escultórico compuesto por equipos de oficina y una máquina de escribir intervenida, que escribía incesantemente el término «sospechoso».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrett, Rafael (1987). *El dolor paraguayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Boccia Paz, Alfredo, González, Myrian Angélica; Palau Aguilar, Rosa (1994). *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Asunción: CDE.
- Denegri, Andrés (2000). «Hamaca». En La Ferla, Jorge, *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Encina, Paz (2008). «Esperando la tormenta». En Russo, Eduardo A. *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Foster, Hal (2015). *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*. London: Verso.
- Magariños, Alejo (2015). *La cámara sin ley. Hamaca Paraguaya y la refundación globalizada del cine guaraní*. Buenos Aires: FUC.
- Monteagudo, Luciano (2015). «Las voces de la historia». *Catálogo 15° Muestra Internacional de Cine Documental DOC Buenos Aires*. Buenos Aires: Asociación Civil DocBsAs.
- Roa Bastos, Augusto (1987). «Rafael Barrett, descubridor de la realidad social en Paraguay». En Barrett, Rafael, *El dolor paraguayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Romero, Eva Karene (2016). *Film and Democracy in Paraguay*. Tucson, Arizona: Palgrave-McMillan.
- Salerno, Enrique; Escobar, Ticio (2014). «Acerca del Archivo del Terror de Paraguay. Notas sobre una política y poética de la memoria». En Trilnick, Carlos, *Proyecto Archivos del Terror*. Apuntes sobre el Plan Cóndor. Catálogo de la obra. Sala Pays, Parque de la memoria, Buenos Aires.
- Yoel, Gerardo (2000). «Un instante entre dos textos». En La Ferla, Jorge, *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Cholakian, Daniel (2016). «Paz Encina, cineasta paraguaya: Esta es una película sobre la memoria, más allá del caso Goiburú». NODAL, Noticias de América Latina y del Caribe [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<http://www.nodal.am/2017/04/exclusiva-nodalcultura-paz-encina-cineasta-paraguaya-esta-una-pelicula-la-memoria-mas-alla-del-caso-goiburu/>>
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. CIDH (2006). *Caso Goiburú y otros Vs. Paraguay*. Sentencia del 22 de setiembre de 2006. Fondo, reparaciones y costas. [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_153_esp.pdf>
- De Branco, Cristina (2015). «Tejiendo memoria a través del cine. Una entrevista a Paz Encina» En IMAGOFAGIA. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (11) [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/731/623>>
- Losada, Matt, «Hamaca paraguaya by Paz Encina» *Chasqui*, Vol. 39, No. 1 (Mayo 2010), pp. 204-205 [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<http://www.jstor.org/stable/27822277>>

Ranzani, Oscar (2017). «Tengo preguntas, pero sobre todo tristeza. Paz Encina y la reconstrucción que propone su película *Ejercicios de memoria*». *Página 12*. Cultura y espectáculos, 6 de abril [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<https://www.pagina12.com.ar/30039-tengo-preguntas-pero-sobre-todo-tristeza>>

Romero, Eva Karene (2012). «Hamaca Paraguaya. Temporal Resistance and Its Impossibility». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (16) pp. 311-330 [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<http://www.jstor.org/stable/43855380>>

PELÍCULAS

Funes, Roque (1932). *En el infierno del chaco*. Argentina: s.d.

Encina, Paz (2017). *Los videos de Paz Encina* (Canal de Vimeo) [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<https://vimeo.com/user7170507/videos>>

Encina, Paz (2000). *Hamaca paraguaya. El cortometraje*. Buenos Aires: FUC. AECl.

Encina, Paz (2000). *Hamaca paraguaya*. Argentina-Paraguay-Francia-Paises Bajos-Austria: El Silencio Cine.

Encina, Paz (2010). *Viento sur*. Paraguay-Portugal: Fundación Calouste Gulbenkian

Encina, Paz (2012). *Notas de memoria*. Videoinstalaciones. Paraguay: El silencio cine-Kino Producciones.

Encina, Paz (2014). *Familiar*. Paraguay: El Silencio Cine.

Encina, Paz (2014). *Arribo 2014*. Paraguay: El Silencio Cine.

Encina, Paz (2014). *Tristezas de la lucha*. Paraguay: El silencio Cine

Encina, Paz (2016). *Ejercicios de memoria*. Paraguay-Francia-Argentina-Alemania-Qatar: Silencio Cine.



El porvenir de la memoria

Ticio Escobar

Arkadin (N.º 6), pp. 42-44, agosto 2017. 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL PORVENIR DE LA MEMORIA

TICIO ESCOBAR

info@museodelbarro.org

Centro de Artes Visuales Museo del Barro, Asunción, Paraguay <Afilación institucional>

Recibido: 03/02/2017 | Aceptado: 09/05/2017

RESUMEN

El artículo examina el conjunto de instalaciones *Notas de Memoria*, realizadas por Paz Encina en Asunción del Paraguay, en diciembre 2012. Con la intervención de videoproyección, audio y dependientes de distintos espacios urbanos de Asunción, el itinerario previsto por las obras conduce a una interrogación sobre el control y la represión de la pasada dictadura y renueva las relaciones entre memoria y resistencia.

PALABRAS CLAVE

Cine; memoria; historia; documental; instalación

El arte abre un resquicio por el que se cuela una mirada poética sobre el mundo, sea en sus momentos más simples, sea en sus aspectos extremos y, aún, siniestros. Toda acción humana, desde el gesto cotidiano hasta el acto trágico, incuba una verdad que puede comparecer ante aquella mirada con la fuerza y la fugacidad de un relámpago, en figura de Benjamin referida, por cierto, al cine.

Paz Encina, bien se sabe, hace cine, y lo hace revelando tanto los aspectos más delicados como los más infaustos de la condición humana a través de los rodeos de la imagen y la palabra: a través del desvío (el extravío) de la poesía. Pero el cine de Paz, como toda manifestación cabal de arte, no se circunscribe a los límites formales de una disciplina o una técnica audiovisual acotada: sus imágenes rebasan el espacio de la pantalla, se vuelven calle y texto, memoria dolida y terco principio de esperas nuevas.

Así, el conjunto de instalaciones urbanas Notas de Memoria constituye una constelación severa pero conmovedora, capaz de activar imágenes y palabras, vivencias compartidas, historia y espacio ciudadano. La dictadura stronista es presentada con crudeza, pero más allá de cualquier posición literal y panfletaria: Paz cautela con precisión la distancia mínima exigida por la pausa y demandada por el trayecto de la mirada. Traza inflexiones punzantes, sugiere zonas veladas –vedadas– que postergan la mera exposición de los hechos y apartan el documento de su sola función de informe o dato.

Este rodeo trasciende el juego retórico: quiere complejizar una verdad demasiado densa como para ser dicha o mostrada en su momento de pura relación o referencia; busca promover la acción de la memoria, más desde sus ansias de porvenir que desde la fijeza de los hechos que acopia con cuidado. Por eso, estos apuntes de la memoria conservan una reserva de historia, capaz de ofrecer pistas indispensables, e invocan una cuota de responsabilidad ética que no puede ser esquivada. Pero las notas también renuevan la experiencia de apostar a una esperanza, aun ante los más sombríos horizontes, como el que parece estar condicionándonos.

En la obra presentada frente a la Catedral, fue suficiente la exposición directa de los hechos represivos para levantar el desafío de la memoria y dibujar en el aire un presagio, en un espacio carente de tensiones (la costanera y el río iluminados, alguna gente paseando, una boda elegante...), las imágenes de la represión perturbaban el sosiego de la noche sabatina con el testimonio de otras historias sucedidas, en parte, en esa misma escena.

En la instalación presentada frente al edificio de Investigaciones, clausurado, la imagen

oscilaba desde los acontecimientos más heroicos hasta las mínimas sugerencias del espectro micropolítico: las señas cotidianas de un tiempo, por un lado, teñido por los tonos nocturnos de la dictadura y, por otro, dispuesto a preservar una zona propia; un espacio de privacidad donde podrán alentar, donde alientan, las formas pequeñas de la resistencia. En el Puerto de Asunción, los rostros de las víctimas de la dictadura aparecían proyectados, reflejados, en el río: signaban el retorno de aquellos que no pueden, que no deben, ser olvidados. La memoria fluctuante y ladeada de nombres que deben perdurar inscriptos no sólo en lápidas o en ficheros.

La belleza también es un argumento para mantener viva la memoria. Quizá uno de los más eficaces. La belleza esquiva e intensa de experiencias cortas, como puntadas. Recorrer juntos un circuito determinado de la ciudad, oscuro pero animoso, afirmaba la propuesta misma, que trascendía su pura puesta en imagen. Caminar en silencio intercambiando recuerdos y experiencias formaba parte de la construcción de la memoria. Más allá: la movilización ciudadana exigiendo el esclarecimiento de la tragedia de Curuguaty. Mucho más allá: las parafernalias del gobierno golpista inaugurando obras que ellos no hicieron. Son los continuadores del infortunio; de un tiempo cuya memoria anota Paz para levantar un desafío: imaginar un porvenir más claro.

22 de diciembre de 2012, a seis meses del golpe

Films de familia, cine amateur y la memoria del mundo
Consuelo Lins y Thais Blank
Arkadin (N.º 6), pp. 45-62, agosto 2017. ISSN 2525-085X
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

FILMS DE FAMILIA, CINE AMATEUR Y LA MEMORIA DEL MUNDO

CONSUELO LINS

consuelolins@gmail.com

Universidad Federal de Río de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil

THAIS BLANK

thaisblank@gmail.com

Universidad Federal de Río de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil

Traducción: Melissa Mutchinick

Revisión técnica: Eduardo A. Russo

Recibido: 6/02/2017 | Aceptado: 12/05/2017

RESUMEN

¿Cómo extraer de los films amateurs una memoria del mundo? La recuperación de imágenes amateurs y de registros familiares en films documentales se intensificó en el transcurso de las últimas dos décadas. Este artículo discute las nociones del cine amateur y familiar propuestas por el investigador Roger Odin, el gesto de apropiación y de desplazamiento de esas imágenes, así como su recontextualización, en el cine contemporáneo. Nos concentraremos en la obra del artista húngaro Péter Forgács, quien, desde los años 1980, realiza instalaciones y documentales con imágenes amateurs producidas, en gran parte, por camarógrafos judíos de Europa Central, en los años que antecedieron a la Segunda Guerra Mundial, hasta la era comunista de posguerra. Forgács crea en estos filmes una trama compleja en que la vida de los personajes y los rumbos tomados por ellos, se confunden con el destino del mundo.

PALABRAS CLAVE

Film de familia; apropiación; documental; memoria; cine

DOCUMENTAL Y FILM DE FAMILIA

¿Cómo transformar los films de familia, que interesan apenas a los que participan en ellas, en imágenes de una memoria común, a ser compartida con un público más amplio? ¿Cómo hacer que las vidas de personajes cualquiera se confundan con los destinos de una época, disolviendo las fronteras entre las memorias personales y la «memoria del mundo»?

Los films de familia vienen ganando, en las últimas décadas, cada vez más atención de los cineastas relacionados al campo del documental. Desde final de los años '80, momento en que la subjetividad se afirmó como una fuerte tendencia del documental, las imágenes realizadas por cámaras amateurs han sido incorporadas por los documentalistas con distintos objetivos: narrar aspectos biográficos de la vida del realizador; evocar trayectorias de personajes filmados por él; interrogar el propio material e identificar en él capas menos visibles de imágenes y sentidos. Imágenes perdidas, olvidadas, dispersas, archivadas sin criterio o sin sentido, resurgen en diversos filmes. Rollos de película desprovistos de una narrativa continua y en los cuales es posible encontrar una fiesta de aniversario, después de un viaje en barco, y un desfile militar –sin que se puedan identificar las relaciones entre estos acontecimientos, a menos que tengamos informaciones «extra imagen».

En películas como *Tren de sombras: el espectro de Le Thuit* (1997), del español José Luis Guerin, *Mort à Vignole* (1998), del belga Olivier Smolders, *The Future is Behind You* (2004), de la americana Abigail Child, *Intimate Stranger* (1991), del americano Alan Berliner, y en toda la obra del cineasta húngaro Péter Forgács, las imágenes domésticas son retomadas de distintas formas: no como documento de lo que aconteció, tampoco como expresión de una verdad familiar, sino como imágenes capaces de hacernos acceder a nuevos puntos de vista sobre la memoria y sobre la historia, colectiva e individual. A lo largo de este texto, los films de Péter Forgács serán nuestros ejemplos privilegiados de las cuestiones teóricas presentadas. Entre los cineastas citados arriba, es él quien hace de la apropiación de las imágenes amateurs la marca más evidente de todo su trabajo.

Para comprender este movimiento de recuperación de imágenes domésticas en la producción audiovisual actual, proponemos, en primer lugar, investigar qué son estas imágenes: de dónde vienen, para qué son hechas y la finalidad con la que son producidas antes de ser apropiadas por artistas y cineastas profesionales. Operamos con la noción de que las películas de archivo son como «palimpsestos»: antiguos manuscritos en pergamino en los cuales los copistas borraban el texto original para escribir en él algo nuevo, procedimiento que podía ocurrir sucesivas veces. Pero, a pesar del raspado, algunos caracteres de los escritos anteriores aún continuaban visibles en los pergaminos. Los «films palimpsestos» –noción elaborada por la investigadora francesa Sylvie Lindeperg¹– presentan las marcas de su construcción y de sus diferentes usos a lo largo del tiempo; una imagen familiar, aún «resignificada» y fuera de contexto, guarda consigo la marca de la intimidad, y son estas marcas, estas diferenciaciones, las que proponemos entender en un primer momento.

La apropiación, el desplazamiento y la recontextualización de imágenes ya fabricadas

¹ La noción de «film palimpsesto» fue desarrollada por Sylvie Lindeperg en su libro *Les écrans de l'ombre: la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* (1997). En él, Lindeperg elabora un método de análisis que titula de «el cine en acción», en el cual invita al investigador a entrar en el interior de la «caja-negra» del cine para rehacer el proceso de fabricación de los films.

expresan un gesto muy particular del cine contemporáneo. Como señala el investigador español Josep Maria Català, ya no se trata de salir en busca del archivo para ilustrar un determinado acontecimiento, como el documentalista clásico, sino de trabajar directamente con la memoria visual (Català, 2007), montando, construyendo, inventando nuevas memorias. Son obras que liberan a las imágenes del universo doméstico y hacen que ellas se integren al mundo, adquiriendo en muchos casos una dimensión política, en los términos de Jacques Rancière (2005). Para el filósofo francés, actuar políticamente es actuar sobre «repartos» dados, sea en el campo político, sea en el campo del arte, sea en el campo social. En los films en cuestión aquí, los cineastas disuelven las funciones originales del material encontrado –films de familia para ser vistos por la familia, destinados a fortalecer los lazos y la continuidad del grupo– para obtener nuevas configuraciones sensibles. Las imágenes dejan de estar al servicio de la memoria familiar, para convertirse en testigos de la historia, compartidas, produciendo experiencias inéditas para un público anónimo.

FILM DE FAMILIA COMO «OBJETO TEÓRICO»

Es a partir de mediados de los años noventa que el film de familia se institucionaliza efectivamente como una vertiente importante de la investigación académica. Una compilación de artículos que reúne a diferentes autores bajo el título de *Le film de famille, usage privé, usage public* (1995), organizada por el teórico Roger Odin, hace del film de familia un objeto de investigación digno de atención especial dentro del campo del cine. También en la década del noventa, la investigadora alemana Patricia Zimmermann, de la Universidad de Ithaca, publica su primera investigación sobre los films de familia, *Reel Families: a Social History of Amateur film* (1995), el cual mapea la historia del cine no profesional a lo largo de casi todo el siglo XX. Para delimitar nuestro campo de trabajo, y para entender qué caracteriza a un registro audiovisual como film doméstico, partiremos de algunas nociones propuestas por estos investigadores y, principalmente, por los autores que integran la compilación de Roger Odin.

Es importante resaltar que en este artículo tenemos como interés principal los films amateurs y familiares realizados en película. En la década de 1980, el advenimiento del video transformaría los modos de producción y de exhibición de las imágenes familiares; Zimmermann y Odin estuvieron atentos a los cambios provocados por la nueva tecnología. En un artículo titulado *Las producciones familiares de cine y video en la era del video y la televisión* (1995), Roger Odin analiza las transformaciones provocadas por la entrada definitiva de las imágenes familiares en el espacio público –primero en la televisión y, más tarde, en internet. Algunas de las cuestiones que planteamos a lo largo del texto deben, por lo tanto, ser actualizadas cuando son pensadas en relación a la producción de imágenes familiares en video y en digital.

Roger Odin afirma que los films de familia fueron olvidados por el movimiento de reflexión sobre el cine que se desarrolló después de los años sesenta, y estarían ausentes de la historia, de las teorías y de las enciclopedias cinematográficas. Para el autor, más allá del dominio incuestionable de los films de ficción en el campo de la investigación cinematográfica, los films domésticos son generalmente desvalorizados por su «cotidianidad», y por ser practicados

como simple distracción, por personas que ignoran todas las reglas cinematográficas, y aparecen, muchas veces, como fútiles y fundamentalmente tediosos (Odin, 1995).

Para Patricia Zimmermann, las imágenes amateurs suelen ocupar en el imaginario popular el lugar de lo «mal hecho», de lo «no profesional» y de lo innecesario. La autora explica que los films familiares y amateurs tuvieron, desde 1985, una trayectoria histórica y comercial paralela a la del cine comercial y, a pesar del desarrollo y del uso continuo de la tecnología «casera» desde la década de 1920, los films domésticos han sido frecuentemente percibidos como pasatiempos irrelevantes, y descartados como insignificantes subproductos del consumo tecnológico (Zimmermann, 2008: 1).

Sin embargo, en la última década, hemos presenciado un mayor interés en preservar estas imágenes, no sólo por parte de investigadores y de cineastas, sino también de los propios archivos. En Brasil, un buen ejemplo es el de la Cinemateca Brasileña en São Paulo, que ha constituido un gran acervo de imágenes amateurs y familiares –constantemente consultado y utilizados por artistas brasileños.

Podemos señalar, como una de las causas para el creciente interés por las imágenes domésticas, la comprensión de que las filmaciones de la privacidad son más que simples registros de la trivial vida familiar. Son también «documentos históricos». En el artículo *Le film de famille comme document historique*, Susan Aasman (1995) sostiene que los films domésticos se inscriben en una tradición anterior al propio cine: la de los retratos de familia pintados, como un género que aparece en el Renacimiento con el ascenso de la burguesía. En su estudio *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, el historiador Philippe Ariès (1960) muestra de qué forma este tipo de pintura puede ser vista como «documento histórico», como testimonio de un cambio de actitudes en la esfera de la infancia y de la vida privada. Para Aasman, la sustitución de los retratos pintados por la fotografía –y, más tarde, siendo posible también capturar esos momentos de la familia por el cine– no representó solamente un cambio de técnicas, sino también una verdadera revolución social. Los films domésticos serían, así, testigos y agentes de esa revolución.

En *Aux origines du cinéma: le film de famille*, Eric de Kuyper afirma que los films domésticos cambian de estatuto cuando son depositados en un archivo público. De *souvenirs* familiares, destinados al uso de los íntimos, se transforman en fragmentos de memoria colectiva, testigos de un tiempo que no conocemos, del cotidiano de una época y de otras formas de vida. Para el autor, más allá de intereses históricos, los films amateurs poseen una fuerza y una autenticidad refrescantes. En medio de la saturación de la producción audiovisual, tomamos consciencia de una cierta «fuerza original» de las imágenes amateurs como si, en su autenticidad y en su despojamiento, ellas guardasen una dimensión perdida del cine (Kuyper, 1995).

CINE AMATEUR Y FAMILIAR: DEFINICIONES

Los films amateurs y familiares representan la fase privada del cine; su desarrollo está ligado a la ampliación y a la diversificación de las formas de ocio, más allá de las salas de teatros y de las ferias de atracciones. La diseminación de la producción amateur se dio principalmente a partir de la década de 1920, cuando los equipamientos más simples de

filmación y proyección, directamente volcados para el uso doméstico, fueron lanzados al mercado. Sin embargo, desde su origen, el cine ya presentaba un carácter privado. En un artículo titulado *L'amateur: une figure de la modernité esthétique*, Laurence Allard (1999) defiende la hipótesis de que el cortometraje *Le repas du bébé* (1895), realizado por los Hermanos Lumière, habría sido el primer film de familia de la historia. Para la autora, el interés de los Lumière por el cine puede haber tenido su origen en un uso familiar de la imagen en movimiento, que serviría como sustituto de los álbumes de fotografía.

El cine no sustituyó el instante fotográfico, pero el sueño de preservar la memoria en movimiento estuvo presente desde los principios. El 30 de diciembre de 1895, cuando el cinematógrafo acababa de ser creado, el periódico francés *La Poste* publicó una reseña sobre el nuevo invento. Leída más de cien años después, ella nos parece premonitoria. Muy pronto, su autor fue capaz de percibir la potencia democrática del cine, que permitiría la perpetuación de múltiples memorias.

Quando estos aparatos estén liberados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres queridos, ya no en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en sus acciones, en sus gestos familiares, la muerte dejará de ser absoluta. Y la historia cotidiana, de nuestra moral, de nuestras costumbres, el movimiento de nuestras multitudes, pasarán a la posteridad, ya no fija, sino con la exactitud de la vida (La Poste [1895] ap. Allard, 1999: 3-31).

El registro de la historia cotidiana, del movimiento de las multitudes, encontrará lugar en dos «personajes» que surgen en ese momento inicial de desarrollo tecnológico del cine. Por un lado, los padres de familia que, con la cámara en mano, acompañarán el crecimiento de los hijos, los viajes de vacaciones, las reuniones. Por el otro, el cineasta amateur, interesado en aprender la técnica cinematográfica y en reproducir las reglas profesionales, y que no se limita en registrar a la familia.

La investigadora brasileña Lila Foster, quien realizó una investigación sobre la institucionalización del cine amateur en Brasil, muestra que las campañas publicitarias destinadas a vender equipos no profesionales, desarrollados en la década de 1920, tenían como público destinatario al primer grupo de cineastas. Según Foster, «en todas las campañas publicitarias, la familia era el destinatario principal para la producción de films de preservación de la memoria» (2010: 42). La autora presenta diversos anuncios publicados en la revista brasilera *Cinearte* durante ese período, en los cuales podemos observar la constante presencia de la familia. En 1928, la cámara *Pathé Baby* era vendida de la siguiente forma por sus anunciantes:

Un acompañamiento interesante que debe formar parte su equipaje es la MOTOCAMERA PATHE-BABY, que nos permite filmar, sin siquiera conocer fotografía, los pintorescos aspectos que generalmente se presentan en los baños de mar, y que muchos recuerdos felices o risueños les proporcionarán pasando los films en su casa en un proyector (ap. Foster, 2010).

Foster muestra en su estudio que, si las campañas publicitarias eran destinadas al cineasta familiar, las publicaciones y las columnas especializadas tenían como público destinatario a los cineastas amateur. Centradas generalmente en el perfeccionamiento de la

técnica, en la difusión de las nuevas tecnologías y en las discusiones estéticas, las publicaciones especializadas formaban parte de una red de conocimientos y relaciones en la cual el cineasta amateur debía ser iniciado.

La distinción entre los cineastas amateurs y los familiares es un tema recurrente en los artículos de Roger Odin, para quien estas dos figuras, aún siendo frecuentemente confundidas, poseen una actitud radicalmente diferente ante la filmación y ante las propias imágenes (Odin, 1999). Según Odin, mientras el cineasta amateur declara querer hacer un cine de calidad, el cineasta familiar no pretende siquiera hacer un film. Para convertirse en un cineasta amateur, el camarógrafo precisa retirar de sus imágenes a la familia, o retirarse él de la familia para producir imágenes de ella. Si quiere reproducir la estética profesional y hacer un film «bien hecho», el cineasta se tendrá que colocar por fuera, excluirse. Necesitará dirigir a los integrantes, acomodar la luz, encontrar el encuadre adecuado, dejar de ser un miembro de la familia para convertirse en director.

Odin cita como ejemplo el film *Amator* (1979), de Kieslowski. El film narra la trayectoria de un cineasta familiar que poco a poco es tomado por el deseo de «hacer cine» y que por causa de ese intercambio de papeles pierde a la esposa y a la hija. En una de las escenas citadas por Odin, vemos al personaje filmar a su hija meciéndose en una silla. Cuando la silla se desmorona, el camarógrafo pide a su mujer no levantar a la bebé y continúa filmando. «Y si ella se cae de una baranda, ¿vas a continuar filmando?», pregunta la esposa, con rabia. Para Odin, esa secuencia define la distinción radical entre los cineastas familiares y los amateurs que, en el fondo, sueñan en ser profesionales: «filmar su vida como cineasta es excluirse a sí mismo de la familia, transformar la vida familiar en espectáculo» (Odin, 1999: 52).

Son, por lo tanto, actitudes diferentes ante el mundo a ser filmado, pero, en muchos casos, ellas se encuentran en un mismo individuo en momentos diversos. No son pocos los ejemplos en que un cineasta familiar es también un amateur en eventos que no hacen a la vida doméstica, lo que problematiza estas definiciones y mezcla estas actitudes en la práctica. De todos modos, partir de estas definiciones nos ayuda a identificar en las imágenes aspectos particulares que, de otro modo, pasarían desapercibidos.

PÉTER FORGÁCS: ENTRE LOS FILMS DE FAMILIA Y LAS IMÁGENES AMATEURS

Cineastas amateurs y familiares produjeron, a lo largo del tiempo, imágenes de distinta naturaleza, y podemos reconocer esas diferencias cuando estas imágenes son reutilizadas en documentales contemporáneos. Aún en las ocasiones en que ya no sabemos nada sobre los camarógrafos, el deseo que los mueve o el gesto original parecen sobrevivir en las imágenes. Ese es el caso de los archivos utilizados por el cineasta húngaro Péter Forgács: el cineasta se basa en la reapropiación de filmaciones amateurs y domésticas realizadas por camarógrafos, en su mayoría judíos de Europa Central, entre los años que antecedieron a la Segunda Guerra Mundial hasta la era comunista de posguerra. Son imágenes que muestran momentos de la vida privada, como viajes de vacaciones, casamientos y juegos infantiles, y que revelan acontecimientos importantes de la época, como los campos de batalla de la Guerra Civil Española y la fuga de judíos

para Palestina.

En el film *The Danube Exodus* (El éxodo del Danubio, 1998), las imágenes producidas por el capitán Nándor Andrásovits fueron claramente realizadas bajo un sentido de urgencia. El capitán del barco, que transportaba a los judíos escapados de Eslovaquia para Palestina, no filma el viaje para incluir las imágenes en su colección de souvenirs familiares; él parece percibir que está ante un evento histórico. El film *Miss Universe, 1929* (2006) es montado en gran parte con las filmaciones familiares de Marci Tenczer, que filmó a lo largo de la vida a su prima Lisl Goldarbeiter, de quien estaba enamorado. En *Miss Universe*, la historia de la guerra europea entra al film por mano de Forgács; esa narrativa no está contenida en las imágenes realizadas por Tenczer.

En *El Perro Negro* (2005), el camarógrafo Ernesto Noriega, que filmó las escenas de batalla durante la Guerra Civil Española retomadas por Forgács a lo largo del film, cuenta que por suerte no tuvo que dispararle a nadie durante la guerra. Él explica que, a pesar de haber estado presente en los campos de batalla, estaba siempre filmando y que, para eso, necesitaba quedarse a por lo menos 700 metros de las personas, distancia muy larga para disparar. La palabra de Noriega ilustra la diferencia entre los camarógrafos amateurs y los familiares, destacada por Roger Odin: el amateur es un observador, se coloca por fuera de la escena para registrarla; el cineasta familiar es, antes que todo, un participante.

EL ESPECTADOR DE LOS FILMS DE FAMILIA: ENTRE IDENTIFICACIÓN Y VOYEURISMO

Ser «participante» implica un tipo muy particular de interacción entre la cámara y los filmados, y que se traduce en la estética de las imágenes. Al contrario de la cámara invisible de las películas de ficción, reconocemos el aparato, que es tratado como sujeto de la acción tanto como los personajes filmados. Hay un verdadero diálogo entre aquellos que se encuentran delante y detrás del aparato. Por el hecho de ser un integrante de la familia, el camarógrafo comparte la experiencia vivida y recibe miradas, sonrisas, señas, que se dirigen directamente a la lente. En las proyecciones en familia,² se revisitan los «paraísos perdidos» de la vida familiar (Journot, 2011): los tiempos en que el abuelo aún estaba vivo, en que la hija era una preciosura de bebé o la esposa era una linda joven. Roger Odin llama la atención sobre la importancia de los comentarios durante las exhibiciones: las imágenes son acompañadas por el murmullo de la platea, que identifica, apunta, destaca personajes y acontecimientos. Durante la proyección, cada individuo de la familia da su versión sobre lo que significan las imágenes. Más que espectadores, ellos son personajes activos, que actúan en la creación colectiva de la narrativa familiar (Odin, 1995). En este sentido, la incoherencia de la película importa poco, ya que la construcción de la coherencia constituye la finalidad misma de la proyección.

Es por este motivo que Odin afirma que, para ser «exitoso», un film de familia no debe estar «bien hecho»; por el contrario, debe poseer lagunas que permitan que cada uno

² Se trata de un ritual que sucede cada vez menos, ya que las imágenes son vistas de manera mucho más informal de que cuando eran necesarios un proyector y la organización de una efectiva «sesión».

proyecte y recree su propia narrativa memorial de los eventos mostrados. Cuanto menos construido esté, más podrán los miembros de la familia recrear juntos la historia familiar y mayor será la cohesión del grupo. Para Odin, montar un film de familia es ejercer poder sobre la narrativa familiar y bloquear la posibilidad de una construcción colectiva consensual. Odin va aún más lejos y afirma que la proyección de un material familiar montado puede causar un verdadero «malestar» en la familia pues, después de editadas, las imágenes pasan a desarrollarse bajo un único punto de vista, el del narrador, que no necesariamente corresponde a la visión que otros participantes tuvieran del evento.

Si para Odin los espectadores se vuelven participantes, para Kuyper ellos son testigos de algo que aconteció durante la filmación. En el juego de afectos, miradas y sonrisas desencadenadas entre el operador de la cámara y los personajes filmados, un espectador posterior no es, en la mayor parte de los casos, tomado en cuenta. No es raro encontrar en estos films imágenes que muchas veces no fueron hechas siquiera para ser mostradas más allá del círculo familiar. Para Kuyper, cuando asistimos a estas imágenes somos apenas testigos de un evento vivido, testigos de la complicidad, de la felicidad y de la intimidad familiar. Kuyper afirma que, en los films de familia, se coloca en escena otro tipo de identificación: si en los films de ficción el espectador se identifica con la cámara-proyección, en los films familiares se debe identificar con el sujeto que está detrás de la cámara, con quien es compartida la comunicación de la intimidad. En caso contrario, el espectador quedará excluido y se transformará en un verdadero *voyeur* (Kuyper, 1995).

El carácter por momentos voyeurístico de las imágenes familiares y el deseo de compartir la intimidad permiten que Kuyper establezca una relación entre los films de familia y los films pornográficos. Para el autor, el cine porno y los films domésticos buscan un uso interno y no espectacular, y poseen en común una cierta intimidad obscena: «miradas a cámara que se hacen sin vergüenza en el placer de compartir un secreto íntimo» (Kuyper, 1995: 18).

¿Pero qué ocurre cuando esos films son retirados de su lugar de origen? ¿Cuando espectadores anónimos y desconocidos se colocan delante de imágenes tan íntimas? En el artículo '*C'est beau, ici'. Se regarder voir dans le film de famille*', Karl Sierek se pregunta si el visionado de imágenes amateurs no involucraría problemas de carácter ético y cuestiona si tenemos el derecho de ver imágenes que no nos fueron destinadas y de apropiarnos de ellas (Sierek, 1995: 64). Para él, el espectador de esas imágenes es antes de todo un intruso.³

Extraño, intruso, extranjero. Esos serían buenos adjetivos para calificar a los cineastas que se apropian de imágenes domésticas. Por poseer una mirada desde afuera, aún cuando hablan desde adentro, ellos son capaces de descubrir nuevos sentidos en las imágenes -que no eran previstos cuando esas imágenes eran destinadas apenas al ámbito doméstico. No es casual que el procedimiento que marca a los films de archivo que utilizan imágenes amateurs de la intimidad, sea el montaje. Restringidas a la esfera familiar, éste se torna esencial para hacer que las imágenes capten el mundo y establezcan con el espectador relaciones más amplias y más complejas que el del placer voyeurístico de asistir a la intimidad ajena.

³ Las cuestiones planteadas por Kuyper y Sierek nos parecen pertinentes cuando pensamos en films de familia hechos en película. Los nuevos modos de producción y de circulación de las imágenes familiares demandan una revisión de los problemas identificados por los autores.

PÉTER FORGÁCS Y EL MONTAJE DE LA HISTORIA

¿Cómo escapar de los riesgos apuntados por Odin (identificación) y Kuyper (voyeurismo)? ¿Cómo trabajar ese material «bruto», esas imágenes inestables y mal encuadradas, esos planos demasiados cortos o largos? ¿Cómo montar tantas miradas y señas para la cámara? ¿Cómo extraer arte de esas imágenes aburridas? En la obra del húngaro Péter Forgács, que tiene como marca imprimir en las imágenes amateurs los rumbos de la historia europea del siglo XX, podemos apuntar, de inmediato, por lo menos dos procedimientos recurrentes: trabajar los films amateurs como «objetos encontrados» y articular esa concepción a un abordaje «inmanente» al material registrado. Veamos más de cerca qué quiere decir esto.

Para Forgács, todo comienza con la pregunta ¿Qué es un «objeto encontrado»? (ap. Habib, 2008). El gesto dadaísta de desplazar un «objeto encontrado» del ambiente y función originales para la fabricación y montaje de un nuevo trabajo, es fundamental para el cineasta. Los films de familia y las imágenes amateurs son sus «objetos encontrados» ideales. Considerar estos acervos familiares como «objetos encontrados» significa, para Forgács, no verlos como archivo de lo real ni como documento de lo que existió, sino como imágenes captadas en ciertas circunstancias sociales, técnicas y políticas, atravesadas, por lo tanto, por contextos específicos. Imágenes que deben ser trabajadas, desmontadas, remontadas, relacionadas a otros tiempos, a otras imágenes, a otras historias y memorias y, al mismo tiempo, que no deben ser vistas como ilustración de un real preexistente.

Forgács tampoco utiliza ese material como ilustración de una idea previa, distanciándose del uso más convencional del archivo en el documental clásico. Es ciertamente la filiación del cineasta a las artes plásticas, en los años 70, y sus afinidades con la actitud artística del movimiento *Fluxus*, lo que lo alejó del uso meramente ilustrativo de imágenes de archivo. En cierto modo, Forgács tiene un abordaje que podríamos llamar «inmanente», que parte de lo que el material contiene y no de una idea ya establecida o de un concepto anterior. La singularidad de lo que vemos es crucial. Él excava las imágenes, describe situaciones, descubre capas, nombra personajes: no es casual que los nombre propios sean tan importantes –y repetidos– a lo largo de los films, así como la relación entre aquellos que aparecen en las imágenes, la evolución de esas relaciones y también las circunstancias de la muerte de muchos personajes. Los procedimientos estéticos que utiliza resaltan justamente esas singularidades –además de imprimir un estilo particular a los films: repetición de imágenes, cámara lenta, detenciones en la imagen, fusiones, subtítulos, colorizaciones, banda sonora. Están ahí para llamar la atención sobre ciertos aspectos de las imágenes y retirar de ellas cualquier función ilustrativa. Sin embargo, buscar un abordaje «inmanente» no significa atenerse exclusivamente al material de un único cineasta amateur –esto puede ocurrir, pero no es, en absoluto, una regla. Las asociaciones de materiales domésticos ajenos que tienen como base la filmación de un camarógrafo amateur sucede en muchos films, pero Forgács retoma ese procedimiento de manera casi siempre diversa.





En *Free Fall (Private Hungary 10)* (1996) [Figura 1, 2, 3], por ejemplo, Forgács utiliza, en la mayor parte del film, imágenes producidas por el camarógrafo familiar György Peto, con excepción de algunas fotografías y de tres noticias de periódico. Cuando el film se aproxima a su final, el director pasa a insertar noticiarios de época e imágenes de otros camarógrafos. Las últimas filmaciones realizadas por György durante la guerra muestran al camarógrafo, a su esposa y al hijo en el patio de una «casa judía» en marzo de 1944, mes de la ocupación de Hungría por los nazis. En este film, el contrapunto entre espacio público y vida privada es creado menos por la inserción de imágenes de otras fuentes y más enfáticamente por la banda sonora, compuesta por diferentes narraciones en off, y por efectos visuales. Sobre las imágenes familiares registradas por Peto oímos una voz femenina narrando detalladamente las leyes de restricción a los judíos que fueron implementadas en Hungría antes de la invasión alemana: limitaciones al trabajo, a las actividades económicas, al matrimonio, etc.

En *The Maelstrom: A family chronicle* (1997) [Figura 2], imágenes cotidianas de la familia Peereboom son asociadas a imágenes de situaciones domésticas en las que participan nazis: escenas de Seyss-Inquart, el administrador nombrado por Hitler para dirigir la Holanda ocupada, en familia y con los amigos, en sus horas de ocio. Con excepción de las secuencias en las que vemos hombres en uniforme, son escenas bastante semejantes, con gestos parecidos: Max y Annie Peereboom patinan en un día de invierno, así como la familia Seyss-Inquart. Bebés y niños son objeto de interés en las dos familias.





Figura 6. *The Maëlstrom: A Family Chronicle* (1997), Péter Forgács

En muchos momentos, nada en las imágenes del líder nazi nos dice claramente que allí hay un antisemita de primera, responsable por la muerte de millares de personas, por la promulgación de leyes de exclusión cada vez más duras, por la implantación del estado de terror absoluto para los judíos holandeses⁴. Apenas está la banalidad familiar cotidiana. Lo que hace al espectador percibir las diferencias es el montaje de Forgács, pero la semejanza entre las imágenes familiares refuerza una idea central para el director: concebir el genocidio como «una posibilidad humana» (Didi-Huberman, 2003: 43), perpetrado por personas normales, con una vida normal. Para Forgács, «sólo es posible comprender a estos criminales nazis, pero también a los soviéticos o camboyanos que lideraron esas masacres, si se los mira como seres humanos capaces de hacer esas cosas».⁵ Postura que hace eco de las palabras del escritor Georges Bataille, en 1947: «La imagen del hombre es inseparable, de ahora en más, de una cámara de gas» (ap. Didi-Huberman, 2003: 42).

Esta concepción contempla, para Forgács, no integrar en sus films imágenes de los campos de concentración o de sufrimiento explícito —vemos como mucho, a judíos obligados a andar con la estrella amarilla o en filas de registro, en los guetos. Para él, de todos modos, las imágenes de la *Shoah* están archivadas en la mente del espectador; no es preciso insistir en ellas. Lo que interesa «es el camino que lleva hasta ahí», a partir de una visión interna de lo que podría haber sido la vida de las víctimas. «La escena del crimen es prueba suficiente» dice. En este sentido, se coloca explícitamente del lado del cineasta

⁴ Arthur Seyss-Inquart fue juzgado, condenado y ejecutado por el Tribunal de Nuremberg por crímenes contra la humanidad.

⁵ «You can only understand these Nazi or Soviet or Cambodian criminals who led these massacres if you look at them as human beings who are capable of doing such things». Traducción de las autoras. Forgács, Péter en <http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>.

Claude Lanzmann, director de *Shoah* (1985), para quien no hay imágenes del exterminio, y cualquier escena de los campos, al contrario de evocar el horror, lo banaliza, intensificando lo que la máquina mediática de producción y difusión de imágenes no cesa de hacer.



Figura 7. *Miss Universe, 1929* (2006), Péter Forgács



Figura 8. *Miss Universe, 1929* (2006), Péter Forgács



Figura 9. *Miss Universe, 1929* (2006), Péter Forgács

En un film más reciente, *Miss Universe, 1929* [Figura 7,8, 9], ya citado aquí, Forgács parte inicialmente de las filmaciones realizadas por el húngaro Marci Tenczer a partir de fines de los años 20 y a lo largo de las décadas siguientes, pero las asocia con muchos otros materiales: fotografías familiares o de archivos públicos, actualidades cinematográficas, recortes de periódico, subtítulos, fragmentos de diarios, cartas, cartas-postales y una conversación con el propio Marci –todo eso mezclado con una elaborada banda sonora. Forgács crea una trama compleja en que la vida de los personajes y los rumbos tomados por ellos se confunden con el destino del mundo, quebrando las fronteras entre el universo privado y la historia.

El film narra la trayectoria de la joven judía austriaca Lisl Goldarbeiter, primera europea en recibir el premio de Miss Universo. Apasionado por su prima, Marci Tenczer registró con su *Pathé Baby* diversos momentos de la vida de la joven de clase media, que se transformó en ideal de belleza universal. La trayectoria de Goldarbeiter es mostrada a partir de vestigios de su intimidad: la fama, el amor, el matrimonio, las relaciones familiares.

Al mismo tiempo, acompañamos la disolución del imperio austrohúngaro, la derecha ganando fuerza en manifestaciones en las calles de Viena, la anexión de Austria a Alemania, la invasión de Hungría. Esa otra historia no está, en la mayor parte del tiempo, en los registros producidos por Marci, sino en un «fuera de campo» que nos es dado por el montaje, en las relaciones creadas por el director entre sonido e imagen.

Péter Forgács adopta en *Miss Universe* un procedimiento diferente de los encontrados en sus otros films. En vez de contraponer la vida privada a los acontecimientos históricos, él los entrelaza: la propia imagen de Lisl no pertenece sólo a las personas próximas; ella está en el mundo como figura pública y su vida es inmediatamente afectada por los eventos que asolan a Europa. Al contrario de lo que ocurre en *Free Fall (Private Hungary 10)*, la cuestión

que inquieta en *Miss Universe* no es si los personajes sobrevivirán al Holocausto; Forgács no crea ningún suspenso sobre el destino final de Lisl: ya en el inicio del film, inserta una imagen del personaje en los años ochenta; sabemos que ella sobrevivirá, así como Marci, que es uno de los narradores de esta historia. Lo que el espectador se pregunta es cómo ellos sobrevivirán y qué rumbo darán a sus vidas, y si Marci conseguirá casarse con Lisl después de tantos años de amor y dedicación a la distancia. A pesar de la historia, todavía hay en *Miss Universe* la posibilidad de un «final feliz».

Es raro, en medio de la producción artística ligada a los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, experimentar en una obra tamaña proximidad con personajes reales que ignoran absolutamente que están a la vera del precipicio. Es raro compartir con tanta intensidad existencias al mismo tiempo reales, banales y trágicas. La mixtura entre lo que sabemos de la historia y lo que los personajes filmados aún no saben, es lo que hay de más perturbador en los films de Forgács.

¿Cómo extraer de las memorias personales una memoria del mundo? Esta cuestión, colocada en el inicio de este texto, no posee evidentemente respuesta definitiva, dada de una vez por todas. Los procedimientos son múltiples e inventados a cada obra. De todos modos, un camino posible puede estar en la expresión «artista-arqueólogo», elaborada por Georges Didi-Huberman, al analizar la obra del cineasta Harun Farocki.⁶ Se trata de un artista que se vuelve hacia los documentos de la historia, abandonando el pensamiento previo, desarmando las miradas y reaprendiendo las imágenes. Para Huberman, el «artista-arqueólogo» no es en absoluto un nostálgico vuelto hacia el pasado: es un individuo que «abre» los tiempos de las imágenes y de los documentos, atento a las singularidades de los materiales en el acto mismo de construir sus montajes. Péter Forgács procede, a nuestro entender, del mismo modo, al volverse hacia el pasado, reconstruyendo sentidos de imágenes que no son más que vestigios de un proyecto familiar, de una experiencia de vida. Excava ruinas de la intimidad, descubre en ellas elementos latentes que no eran visibles a la época de su captación, extrayendo de los pequeños dramas individuales los destinos de una época. El espectador es capturado por sus emociones, identificándose con narrativas y personajes lanzados a su pesar en las tragedias del siglo XX –una empatía que no pierde de vista una distancia crítica. Podemos pensar entonces que los cineastas que excavan imágenes, tal cual un arqueólogo, están determinados a agudizar los sentidos del espectador, a abrir sus ojos, a hacerlos ver los documentos del pasado de formas nuevas y a tornarlo más apto a descifrar, por su propia cuenta, la relación entre las imágenes y la violencia del mundo. No siempre con el talento de Péter Forgács.

⁶ Didi-Huberman hace una extensa reflexión sobre el trabajo de Harun Farocki en los textos citados en la bibliografía, datados de 2010

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aasman, Susan (1995). «*Le film de famille comme document historique*». En Odin, Roger (Ed.) *Le film de famille: usage privé, usage public*. París: Méridiens Klincksieck.
- Allard, Laurence (1999). «L'amateur: une figure de la modernité esthétique». *Communications* (68) París.
- Ariès, Philippe (1960). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. París: Plon.
- Català, Josep M. (2007). «Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa» En: Weinrichter, Antonio (Dir.) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- Didi-Huberman, Georges (2003). *Images malgré tout*. París: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *L'oeil de l'histoire: remontages du temps subi*. Tomo 2. París: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2010). «Remonter, refrendre, restituer». En Cricqui, Jean-Pierre (Dir. Ed.) *L'image-document entre réalité et fiction*. París: Images en Manoeuvres Éditions: Le Bal; Marseille: Images en Manoeuvres Éditions.
- Escoreli, Eduardo (2012). «Camadas ocultas». En Forgács, Péter. *Arquitetura da memória*. São Paulo: [s. n.].
- Esquenazi, Jean-Pierre (1995). «L'effet 'film de famille'» En Odin, Roger (Ed.) *Le film de famille: usage privé, usage public*. París: Méridiens Klincksieck.
- Foster, Lila (2010). *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Tesis (Maestría) Disertación de Maestría. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.
- Journot, Marie-Thérèse (2011). *Films amateurs dans le cinéma de fiction*. París: Armand Colin.
- Kuyper, Eric de (1995). «Aux origines du cinéma: le film de famille» En Odin, Roger (Ed.) *Le film de famille: usage privé, usage public*. París: Méridiens Klincksieck.
- Le Gall, Laurent (2010). «Films amateurs et sociétés littorales dans la Bretagne des années 1920 et 1930» En *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* (117-3) pp. 127-152. Rennes.
- Lindeperg, Sylvie (1997). *Les écrans de l'ombre: la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*. París: CNRS.
- Lindeperg, Sylvie (2008). «Le film palimpseste» En Doc's Kingdom, seminário internacional sobre cine documental *Paisagens: o trabalho do tempo*. Serpa (Portugal).
- Lindeperg, Sylvie (2007) *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire*. París: Odile Jacob.
- Lins, Consuelo; Blank, Thais (2012) «Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács». En Forgács, Péter. *Arquitetura da memória*. São Paulo: [s.n.].
- Nichols, Bill (2012). *Cinema's Alchemist: the Films of Peter Forgács*. Minnessota: University of Minnesota.
- Odin, Roger (2003). «As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão». *Cadernos de Antropologia e Imagem* (17). Rio de Janeiro: UERJ, NAI.
- Odin, Roger (1999). «La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion». *Communications* (68) pp. 47-89. París.
- Odin, Roger (1995). «Le film de famille dans l'institution familiale». En Odin, Roger (Ed.)

Le film de famille: usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck.

Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível: ética e política*. Rio de Janeiro: 34.

Sierek, Karl (1995). «'C'est beau, ici'. Se regarder voir dans le film de famille». En Odin, Roger (Ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.

Zimmermann, Patricia (2008). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California.

Zimmermann, Patricia (1995). *Reel Families: a Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Habib, André (2008). «It's just a waste of time to walk and play tennis». Entrevista con Péter Forgács [en línea]. Consultado el 30 de marzo de 2017 en <<http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>>.

Forgács, Péter. *Péter Forgács* [en línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en <<http://www.Forgacspeter.hu/english>>.

PELÍCULAS

Berliner, Alan (1991). *Intimate Stranger*. Estados Unidos.

Child, Abigail (2004). *The Future is Behind You*. Estados Unidos.

Forgács, Péter (2005). *El Perro Negro: Stories from the Spanish Civil War*. Países Bajos, Francia, Finlandia, Suecia.

Forgács, Péter (1996). *Free Fall (Private Hungary 10)*. Hungría.

Forgács, Péter (2006). *Miss Universe, 1929 - Lisl Goldarbeiter. A Queen in Wien*. Austria, Países Bajos, Hungría, Alemania, Finlandia.

Forgács, Péter (1998). *The Danube Exodus*. Países Bajos.

Forgács, Péter (1997). *The Maelstrom: A Family Chronicle*. Países Bajos.

Guerin, José Luis (1997). *Tren de sombras: el espectro de le Thuit*. España.

Hermanos Lumière (1895). *Le repas du bébé*. Francia.

Kielowski, Krzysztof (1979) *Amator*. Polonia.

Lanzmann, Claude (1985). *Shoah*. Francia.

Smolders, Olivier (1998). *Mort à Vignole*. Bélgica.

Resistir con la imagen es un acto político. Sobre 48 de Susana de Sousa Dias

Melissa Mutchinick

Arkadin (N° 6), pp. 63-75, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

RESISTIR CON LA IMAGEN ES UN ACTO POLÍTICO

Sobre 48 de Susana de Sousa Dias¹

MELISSA MUTCHINICK

melissamut@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 07/02/2017 | Aceptado: 09/05/2017

RESUMEN

Este texto propone pensar la potencia de la imagen (particularmente la imagen-archivo) ante los hechos de genocidios y torturas ejercidos por parte del Estado, a partir del film 48 (2009), de Susana de Sousa Dias. Nos preguntamos aquí, frente a las tesis de lo «inimaginable» y de lo «irrepresentable»: ¿Cómo dar cuenta de los horrores cometidos por los hombres contra los hombres? ¿Es posible una representación? ¿Con qué objeto? ¿Es capaz la imagen de aportar algún tipo de conocimiento histórico? Apostamos por la *posibilidad*, y a la vez la *necesidad*, de pensar, imaginar y mostrar el horror, *pese a todo*, para sostener viva la memoria de los pueblos y como acto de resistencia política.

PALABRAS CLAVE

Cine; documental; imagen archivo; memoria; resistencia

¹ Este texto es continuación del artículo «Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad» (Mutchinick, 2016) publicado en el número anterior de esta revista. Algunas cuestiones que aquí sólo se mencionan ya han sido trabajadas en ese texto.

« [...] Toda decisión política concerniente a la exposición de los pueblos se tomaría en el momento mismo en que la supervivencia [...] se hace resistencia [...]

En el momento en que la mostración del dolor se convierte [...] en desafío del dolor.»

Georges Didi-Huberman ([2012] 2014)

«Un rasgo de supervivencia puede construirse como un hecho de resistencia.»

Georges Didi-Huberman ([2012] 2014)

¿Cómo confiar en la verdad de las imágenes cuando nos encontramos frente a lo *irrepresentable*? Este interrogante no ha dejado de suscitar intensos debates teóricos, partiendo de la filosofía como su campo principal, y siendo ampliamente cuestionado en el ámbito del arte y de la historia. Especialmente luego de las atrocidades conocidas en los campos de concentración y de exterminio nazi (que suelen sintetizarse en Auschwitz, pero son muchos más los que cubrieron a toda Europa durante el Holocausto: Belzec, Chelmno, Treblinka, etcétera.), se conformaron comités de ética determinando los límites del arte y de la representación.

A la vez, entra a jugar un rol imprescindible la cuestión de la memoria. ¿Cómo conformar una memoria de estos hechos, a los cuales siquiera se los puede nombrar? Y ligado a ello, entonces, ¿cómo hacer la historia de los pueblos? (Didi-Huberman, 2014). Si pensamos además, en que no sólo forman parte del pasado, sino que se actualizan en cada presente, determinando el modo en que lo habitamos y nos pensamos en él, (atendiendo aquí a las tesis de Walter Benjamin, donde «la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella», (Benjamin, [1940] 2009: V-9); cuánto más necesario entonces es volver a revisar estas cuestiones, en momentos que acechan, una vez más, los «tiempos de oscuridad», como bien definía Hannah Arendt –retomando a Bertolt Brecht– a las épocas de opresión política (Arendt, 2001).

Ante los oscuros panoramas que cubren nuestro presente, con un giro hacia las nuevas derechas neoliberales en Latinoamérica, el conservadurismo en Estados Unidos y gran parte de Europa, y un discurso negacionista que vuelve a golpear fuertemente, nos vemos forzados a indagar nuevamente en estas preguntas:² ¿Cómo dar cuenta de los horrores cometidos por los hombres contra los hombres? ¿Cómo hablar de ello? ¿Cómo mostrarlo? ¿Es posible cualquier tipo de representación? ¿Para qué? ¿Con qué objeto?

La película *48* (2009), realizada por la artista portuguesa Susana de Sousa Dias, donde revisa la cuestión de la tortura y la represión ocurridas a lo largo de los 48 años que duró la dictadura de Portugal (1926-1974), nos permite abordar algunos de estos interrogantes y, quizás, esbozar algunas respuestas.

Pero antes, es preciso que volvamos a examinar algunas cuestiones en torno a las relaciones entre imagen, memoria, resistencia e historia y la cuestión política que marca estas relaciones. Nos interesa rescatar aquí un sostenido debate que se dio en el ámbito teórico en cuanto al lugar concedido a la imagen y, particularmente, a la imagen archivo, en lo que

² Al respecto ver el artículo «Imagen-Archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad» (Mutchinick, 2016), publicado en el número anterior de esta revista, donde iniciamos este planteo.

refiere a los hechos sucedidos durante el Holocausto. Este debate se originó a partir de la exposición *Memoria de los campos* (París, 2001), donde se exponían imágenes fotográficas de los campos de concentración y de exterminio nazi. Georges Didi-Huberman, en su catálogo, plantea la discusión en cuanto al poder de la imagen y su capacidad de tocar lo real, tomando para su estudio cuatro fotografías de agosto de 1944, capturadas por miembros del *Sonderkommando*, de manera clandestina [Figura 1]. A las tesis de Huberman, Gerard Wajcman (1998), entre otros, responde con un discurso fuertemente acusador, que se sustenta bajo la idea de la imposibilidad de su representación, en lo que hace a las cámaras de gas y al Holocausto en general. Wajcman lo define así como la «producción de algo irrepresentable», pero no sólo eso, sino también de lo indecible y de lo impensable: «objeto invisible e impensable por excelencia», e incluso de lo inimaginable: «más allá de la imaginación y de este lado de la memoria» (Wajcman en Didi-Huberman, 2004: 51). No entendemos bien cuál sería para él «este lado de la memoria», pero, si está más allá, ¿es más allá de *toda memoria posible*? ¿Cuál sería el modo de acceder entonces a una memoria de ellos? De seguir esta postura, que se presenta como lo éticamente correcto (o como dice Huberman, una «bella estética negativa», 2004: 51), ¿No corremos el peligro, acaso, de que se convierta en acto de rendición? ¿No estaríamos fomentando el cometido de los verdugos (al no hablar, no mostrar, no imaginar) de justamente hacer desaparecer todo vestigio de lo que pudo haber sucedido, de proceder al borramiento de toda memoria, individual o colectiva, como en la legendaria novela de George Orwell, *1984* (1949)?³ Por el contrario, «¿no deberíamos reconocer, en cada documento de la barbarie algo así como un documento de la cultura que muestra no la historia propiamente dicha, sino una posibilidad de arqueología crítica y dialéctica?» (Didi-Huberman, 2013: 4).



Figura 1. Anónimo, miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz (Agosto de 1944). Extraída del libro de Georges Didi-Huberman (2004).

³ Respecto a la comparación con la novela de George Orwell ver la nota de Jaime Fernández Miranda, publicada en el diario Página 12, el 11 de febrero de 2016, luego del triunfo en las urnas de la derecha neoliberal en Argentina. (Fernández Miranda, 2016); en este sentido ver el artículo «Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad» publicado en el número anterior de esta revista.

Apostamos entonces, siguiendo a Didi-Huberman, a que *debe* hacerse, *pese a todo*: mostrar, decir, imaginar; *re-presentar*; aunque sepamos que esto nunca podrá dar cuenta *del todo* de *toda* la *verdad* -imposible dar cuenta de la dimensión completa, real, de tal grado de horror; aunque apenas sean *minúsculas muestras*; aunque solo sean vestigios y aunque sea en medio de saltos entre los huecos y lagunas que conforman su historia.

Vemos estas cuestiones ya presentes en el famoso film de Alain Resnais *Nuit et Brouillard* (Noche y Niebla, 1955) y en su uso de la imagen archivo, oscilando continuamente entre la imposibilidad y la obligación, pese a todo, de mostrarlo y de decirlo. Por ejemplo, en el momento que oímos la voz en off de Michel Bouquet recitando el texto escrito por Jean Cayrol:⁴ «con los cuerpo, no se puede decir...» o «la única señal...pero hay que saberlo...» y tras una pausa lo *dice*, pese a todo: «...con los cuerpos...hacían jabón», «...son los arañazos en el techo» y la imagen lo *muestra*, pese a todo (los cuerpos muertos y decapitados... el jabón, los arañazos sobre el techo, una montaña de cabello de mujer, o los hornos donde quemaban los cuerpos) [Figura 2], sabiendo aún que «ninguna descripción ni imagen podrá nunca revelar su verdadera dimensión», sino «tan solo mostrarnos el caparazón exterior, la superficie» (*Noche y Niebla*, 1955). Y sin embargo, allí, donde la palabra no alcanza para describir el horror, está la imagen: en la secuencia que la voz repite «Cuando los aliados abren las puertas...todas las puertas...» y no puede completar la frase, vemos las imágenes de archivo de los cuerpos muertos amontonados, ya conocidas por todos. Este film presenta una profunda reflexión sobre la memoria como exigencia necesaria de resistencia, colocando a la imagen en un lugar central para dicha reflexión.



Figura 2. *Noche y Niebla* (1955), Alain Resnais

Otro es el caso más reciente del film de Harun Farocki, *Respite* (2007), donde revisa las imágenes de archivo de los campos de Westerbork –construido en 1939 por los holandeses, llamado también *Campo de tránsito para judíos*– las cuales fueron encomendadas por

⁴ Poeta, ensayista y novelista francés. Superviviente del Holocausto. En 1941 se une a la resistencia francesa, en 1943 es arrestado y enviado a los campos de concentración de Mauthausen-Gusen, donde, entre 1944 y 1945, escribe varias de sus poesías, publicadas muchos años más tarde.

el comandante del campo al fotógrafo Rudolph Breslauer, interno del mismo, quien meses después de haber hecho el registro de estas imágenes fue deportado a Auschwitz y allí asesinado. En este film, Farocki realiza un montaje minucioso sobre las imágenes, a través de detenciones, reencuadres, ralentís y repeticiones y las pone en relación con la palabra (texto escrito) para *abrir*las en el espesor del tiempo, excavar en sus capas, y poder interrogarlas, poder *verlas* en profundidad, con todo lo que está presente en ellas.

Estos dos films –de maneras diferentes, pero semejantes–, ponen en crisis la imagen en tanto documento de archivo, para interrogarla y con ello interrogar al pasado. Se apuesta al poder de la imagen como forma de acceso al conocimiento, así también como de revisión de la historia y como constitución de la memoria. La pregunta que sobrevuela, sin embargo, es: «¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este ‘conocimiento por la imagen’?» (Didi-Huberman, 2013: 2-3).

Siguiendo esta misma línea, en 48, Susana de Sousa conforma una compleja estructura, en la que indaga sobre la tortura y la represión, compuesta por una serie de fotografías de los rostros de 16 presos políticos, extraídas de los archivos de la policía política de Portugal (PIDE), de entre miles de centenares que componen los catálogos. Junto a estas imágenes, en un juego de complementos y contrapuntos, las voces en off de los mismos fotografiados, entrevistados por la directora para la realización del film, narran en forma de testimonio sus recuerdos y vivencias, confrontados a sus propias fotografías– relatos de experiencias traumáticas vividas durante esos años.⁵

Con estos dos elementos, la fotografía y el testimonio, la imagen y la palabra, Susana de Sousa vuelve a investir de experiencia estos acontecimientos. Es indagando a través de las memorias individuales, donde se hace posible el surgimiento de memorias involuntarias (aquellas que conservan las huellas de la situación en que fueron creadas)⁶, como entreteje una memoria colectiva que permita reconstruir los niveles de la tortura ejercidos por la dictadura portuguesa. Pues, allí donde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción, en la memoria, con elementos del pasado colectivo. De este modo los recuerdos voluntarios e involuntarios pierden su exclusividad recíproca (Benjamin, 1999).

48: ENTRE LA IMAGEN Y LA PALABRA

« [...] Cuando desaparecen las imágenes, desaparecen también las palabras y los sentimientos.

Así pues la transmisión misma.»

Georges Didi-Huberman (2004)

Las imágenes llaman a las palabras y las palabras invisten de sentido a las imágenes. Se establecen, a partir de estos dos elementos, dos cuestiones esenciales en cuanto a la

⁵ En relación a la cuestión de la experiencia ver Walter Benjamin (1999), donde plantea ciertas diferencias entre la idea de «vivencia» y de «experiencia» y propone la noción de «Shocks traumáticos» y «experiencia del shock».

⁶ Hacemos referencia aquí al concepto de memoria involuntaria propuesto por Marcel Proust y retomado luego por Walter Benjamin (1999).

idea de *imagen* y de *verdad*, la cuestión del *ver* y la cuestión del *saber*, que marcan la íntima relación que existe entre uno y otro.⁷ Es decir, por un lado qué vemos en estas imágenes (rostros en primer plano de frente y perfil, de hombres y mujeres) y, por el otro, qué sabemos de ellas (registros fotográficos de presos políticos realizados por la policía política de Portugal -PIDE).

Entre ambos, está la lectura posible que podemos hacer de ese pasado, lectura que se actualizará en cada presente.⁸ A su vez, será preciso apelar también a la imaginación para acceder al conocimiento, como enuncia Didi-Huberman «para saber hay que imaginar» (2004:43), único modo de acceso a lo que está contenido en la palabra –a través del testimonio de los propios sobrevivientes– y que escapa al poder de las imágenes.

Pero para saber, también, es preciso tomar posición, lo que significa «colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez [...] implicarse [...] afrontar, ir al meollo» (Didi-Huberman, 2008:12). Al comienzo del film, la directora toma posición ante estas imágenes, y llama al espectador a hacer lo mismo; nos ubica en un tiempo y espacio, y nos otorga algunas herramientas *necesarias* que hagan posible nuestra lectura, pudiendo acceder también a aquello que no llega a ser *visible* a primera vista, pero está contenido en la imagen. Cada una de estas fotografías no son apenas un retrato o una imagen, sino que son mucho más que eso, hay en ellas todo un tiempo que se desdobra y una serie de informaciones que pueden darnos. Existe en ellas toda una co-presencia de tiempos heterogéneos mucho más compleja que la de ser la ilustración de un pasado. En este sentido, la imagen archivo es una imagen del presente, que coloca al espectador en la incómoda posición del fotógrafo para confrontarlas.⁹ Desde la pantalla en negro comienzan a *aparecer* a través de un fundido las palabras que dan forma al texto que contextualiza lo que veremos; en apenas un par de párrafos Susana de Sousa sintetiza una breve descripción y definición de la dictadura de Portugal («la más larga de la Europa Occidental del S.XX») y del rol de la iglesia, el ejército y la policía secreta (PIDE/DGS) como sus pilares.¹⁰

Tras varios segundos de negro, en lo que se ve la ausencia de imagen, se oye, de manera apenas audible, una respiración, sonidos guturales y silencios; como de quien va a dar inicio a hablar, pero no encuentra aún las palabras para hacerlo. Mientras a través de un extremadamente lento fundido, *aparece* la imagen, es precisamente una *aparición*, que va tomando nitidez y forma de modo casi imperceptible, hasta que logramos distinguir, dentro del negro, un rostro de mujer de perfil y la palabra que finalmente llega, corporizada en una voz off de mujer: «me acuerdo». La imagen presenta ciertas marcas que evidencian su origen, y nos permite identificarla en su calidad de «archivo policial» (la posición de la persona fotografiada, la posición de la cámara, el número detrás de su cabeza, etc.) [Figura 3].

⁷ Ver los desarrollos de Georges Didi-Huberman al respecto, especialmente en: (Didi-Huberman, 2004).

⁸ En relación a la lectura de la imagen y la lectura del pasado, ver Walter Benjamin (1975, 1989, 1999, 2005 y 2009) y Georges Didi-Huberman (2008).

⁹ Ver al respecto la entrevista realizada a la directora en «Photoespaña presenta 48. Una película de Susana de Sousa Dias».

¹⁰ «De 1926 a 1974 Portugal vivió la dictadura más larga de Europa Occidental del Siglo XX/Antonio de Oliveira Salazar fue su líder e ideólogo político. La iglesia, el ejército y la policía secreta (PIDE/DGS) eran sus pilares/ Colonias, nación y regímenes se mezclaban en una construcción mítica, basada en el concepto de Imperio./Con el inicio de la guerra colonial, en 1961, la acción de la PIDE/DGS se intensifica en las colonias./El 25 de abril de 1974, el Movimiento de las Fuerzas Armadas puso fin a los 48 años de dictadura y a la guerra colonial...».

Mientras la palabra viene a confirmarlo: «es en las oficinas de la PIDE, de cuando me arrestaron en 1949» (48, 2009), claramente en referencia a la imagen que tenemos frente a nosotros.



Figura 3. 48 (2009), Susana de Sousa Dias

Ni la palabra ni la imagen son capaces de mostrarnos ni de decirnos todo a cerca de la tortura, eso es sabido, pero es en su interrelación, en su dialéctica continua, en lo que no termina de *aparecer* en la imagen y en lo que *escapa* a la palabra, en lo que se mueve *entre* ellas, donde Susana de Sousa encuentra la posibilidad de acceder a algún vestigio, alguna forma posible de hacerla *visible* y de ese modo hacer posible su transmisión.

Va componiendo así un montaje que se estructura en forma de cruz,¹¹ con lentos fundidos, –que van y vienen del negro (*fade-in* y *fade-out*)– de los rostros de los presos políticos fotografiados. Entre uno y otro se permite espacios en negro, silencios, vacíos. Las imágenes se superponen en lentos fundidos encadenados cuando el rostro pertenece a la misma persona, dando cuenta, en esas mutaciones que se van creando en él, como en un *morphing*, del paso del tiempo (son imágenes de la misma persona, tomadas en distintos momentos a lo largo de los años –lo notamos en las facciones mutadas del rostro o en las arrugas que antes no estaban). A su vez, la imagen va oscilando en micromovimientos ocasionados por el ralentí de las filmaciones realizadas sobre las fotografías, persiguiendo sus *síntomas*,¹² creando un suave latir como si respiraran, como si algo vivo latiera en ellas; va generando imperceptibles acercamientos y distanciamientos sobre esos rostros fotografiados, reencuadres que buscan señales presentes en ellas de aquello que las voces en off van narrando: recuerdos del momento en que fueron tomadas las fotografías; detalles del

¹¹ Según la propia directora lo explica, esto sería por un lado una estructura horizontal, que es visible para el espectador y, por el otro, una vertical, que está escondida, a partir de la cual va uniando todos los puntos de la estructura horizontal.

¹² «Había algo en su interior, una especie de malestar, una sombra, algo que escapaba al mensaje que la dictadura pretendía transmitir a través de ellas» (De Sousa Dias, 2012).

espacio o de la ropa; las distintas formas de torturas, físicas, psíquicas y morales; el dolor, el sufrimiento; la muerte como amenaza y como deseo.

En este sentido Didi-Huberman dice que «saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una 'señal secreta', una crisis no apaciguada, un síntoma» (Didi-Huberman, 2013: 8), entendiendo que «una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)» (Didi-Huberman, 2013: 7).

IMAGEN, POLÍTICA Y RESISTENCIAS

«Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje.»
Georges Didi-Huberman (2013)

En 48, Susana de Sousa toma posición frente a estas fotografías como un acto político, entendido como «una política en presente» en donde la «construcción del porvenir no podrá saltarse el pasado que repite o rechaza» (Didi-Huberman, 2008: 43). Es entonces través de esta toma de posición que interroga nuestra capacidad «para saber ver hoy los documentos de nuestra oscura historia» (Didi-Huberman, 2008: 45). En los entres, en las pausas, en esos vacíos y silencios que mencionamos antes, abre un tiempo para la reflexión del espectador, que es incorporado dentro del film. Le propone no sólo un modo de *ver* estas fotografías, sino también de *implicarse* en ellas, de «ver sabiéndose mirado, concernido, implicado. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia» (Didi-Huberman, 2013: 8). Aquí, según los planteos de Didi-Huberman, «la cuestión necesita toda una paciencia –por fuerza dolorosa–, para que unas imágenes sean miradas, interrogadas en nuestro presente, para que historia y memoria sean entendidas, interrogadas en las imágenes» (Didi-Huberman, 2013: 6). Es con este fin que es construido el dispositivo por Susana de Sousa, marcado continuamente por las pausas y los silencios, dando un tiempo necesario a cada una de las fotografías presentadas, para que el espectador pueda concentrarse detenidamente en ellas; en sus propias palabras:

Dar tiempo al espectador para ver la imagen y confrontarlo a él mismo con la propia imagen del preso político [...] lo que yo pretendía era precisamente abrir esa imagen e ir más allá de esa superficie, abrirla dentro de su propia sustancia [...] entrar dentro de lo que ocurrió en prisión, ver alguna cosa de ahí adentro (De Pedro, 31 de mayo de 2011).

De este modo es que toma posición, «lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento», movimiento que es tanto acercamiento como separación y que supone siempre un contacto interrumpido (Didi-Huberman, 2008:12). Pero para saber, también hay que *saber ver*, y en este sentido Didi-Huberman cita a Ruth Berlau (1955), sobre el proyecto de la *Kriegsfibel*¹³: «si *ver* nos permite *saber e* incluso, *anticipar* algo

del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la memoria» (Didi-Huberman, 2008: 42-43).

Si bien estas fotografías no «representan» la tortura, ni muestran el *in situ*, el momento mismo en que está *siendo* la tortura,¹⁴ sino su antes o después,¹⁵ dejan ver sin embargo algunos jirones, pequeñas señales, marcas que la tortura fue dejando en los rostros de los prisioneros, evidenciado a través del paso del tiempo entre una y otra fotografía. Podemos verlo sobre todo en el endurecimiento de las facciones y en el dolor sostenido de la mirada, pero también en la aparición de nuevas arrugas, en los labios lastimados o resquebrajados, o incluso en los cabellos ajados y estropeados. [Figura 4]



Figura 4. 48 (2009), Susana de Sousa Dias

Pero al mismo tiempo, estas fotografías dejan ver también algunos actos de resistencia frente a ese espacio de opresión que son evidenciados y descritos por la voz de sus propios protagonistas. En ellos atendemos, por ejemplo, a la mirada a cámara: en varias fotografías los rostros fijan su mirada desafiante hacia sus verdugos (la policía política portuguesa, responsables de la captura fotográfica, así como de las torturas recibidas), como un modo de «defender nuestra dignidad», según lo explicita la mujer que da el primer testimonio. O también en los gestos, por ejemplo fruncir la boca o el ceño a modo de

¹³ Didi-Huberman hace referencia aquí al libro de Bertolt Brecht (1955), específicamente a la placa 47, donde vemos una imagen fotográfica de un japonés en el suelo y, frente a él, de pie, a un soldado americano; el epílogo dice: «un soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se vio obligado a matar. El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses».

¹⁴ Respecto a esta cuestión ver los desarrollos realizados por Ana Longoni y Luis Ignacio García (2013), sobre las fotografías rescatadas por Víctor Bastera del centro clandestino de detención ESMA.

¹⁵ Así como lo plantea Didi-Huberman respecto a las cámaras de gas en las cuatro fotografías de agosto de 1944 (Didi-Huberman, 2004).

desprecio: «buscaba un gesto de desprecio [...] no darles el placer de verme con cara de torturado» dice el segundo testimonio [Figura 5]; o bien «poner caras feas [...] para fastidiar a la policía» como lo vemos en las fotografías del hombre que da el sexto testimonio, quien da cuenta de esas resistencias en su relato: «Ahí teníamos otro poder [...] No puedes evitar que te saquen la foto, pero la cara la decides tú». A su vez, relatan otras resistencias que no son visibles en la imagen como «no decir el nombre» o no hablar: «teníamos ese poder, el poder de no hablar» (48, 2009).



Figura 5. 48 (2009), Susana de Sousa Dias

Podemos entender estos gestos como una *verdad* presente en la imagen, «minúsculas muestras en una realidad tan compleja, [apenas] breves instantes en un *continuum*» (Didi-Huberman, 2004: 65) que duró años para muchos de los que vemos allí retratados. Estos son, para nosotros, como dice Didi-Huberman, para nuestra mirada actual, la verdad en sí misma, es decir su vestigio, su pobre andrajo (Didi-Huberman, 2004: 66).

Se presenta así la potencia de estas imágenes en tanto acto de resistencia política, lo cual es posible a partir del minucioso trabajo de montaje que realiza Susana de Sousa para acceder a su reverso, es decir, para «subvertir el valor de uso con el que fueron originadas»;¹⁶ Son imágenes de identificación y reconocimiento, realizadas con ese objeto primordial y universal, que es el del control de las identidades por parte de la policía; es decir, el uso de la fotografía (ya desde finales del Siglo XIX) como evidencia privilegiada para justamente vigilarlo y castigarlo todo, para documentar las alteridades del delito, la locura o la miseria (Castro, Aurelio, 2013). La directora subvierte su valor de uso, al convertirlas en instrumento de memoria, con el fin de que podamos investir nuestra mirada sobre ellas de cierta responsabilidad ética, estética y política, y al mismo tiempo atender a «lo terrible que nos mira desde esas fotografías» (Didi-Huberman, 2004: 101).

¹⁶ En este sentido ver el artículo «Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad» (Mutchinick, 2016), publicado en el número anterior de esta revista.

En este sentido, se pone en juego la decisión sobre la tarea del arte de, por un lado, «contribuir a la autodestrucción de la humanidad alienada», o bien, de «cooperar en la emancipación social mediante una práctica revolucionaria» (Expósito, 2013: 02). Siguiendo los preceptos de Walter Benjamin, el artista se definiría así ya no como autor de su obra, sino como «productor», capaz de generar las condiciones que permitan y favorezcan una lectura emancipada de la misma, con la atención puesta en el dispositivo. En otras palabras, proponer innovaciones técnicas, otorgándoles un valor de uso revolucionario, para hacer de ellas un instrumento político (Benjamin, 1975). En este sentido que propone Benjamin, tanto el artista como el historiador tendrían por lo tanto una responsabilidad común: la de hacer visible la tragedia en la cultura, para no apartarla de su historia; pero también, la de hacer visible la cultura en la tragedia, para no apartarla de su memoria (Didi-Huberman, 2013).

RESISTIR CON LA IMAGEN

«El pequeño trozo de película [...] es un límite, un lindar muy fino entre lo imposible de derecho -nadie puede hacerse una idea de lo que ocurrió aquí- y lo posible, todavía más, lo necesario de hecho, a través de estas imágenes disponemos, pese a todo, de una representación [...] aunque sabemos que “la verdad es mucho más trágica, mucho más atroz”.»

Georges Didi-huberman (2004)

« [...] lo que no podemos decir o demostrar también debemos mostrarlo»

Georges Didi-Huberman (2008)

Desde Auschwitz (y antes de y después de Auschwitz) se han cometido sucesivamente los genocidios más atroces en diversas partes del mundo, se han conformado aparatos sistemáticos de la muerte para ejecutar exterminios perpetrados en nombre del Estado y se ha hecho uso de las formas de vejación y tortura institucionalizadas más atroces. Si todo esto fue posible, cuánto más necesario entonces es que sea posible nombrarlo, mostrarlo, hacerlo visible, *pese a todo*. Aunque no sea más que a través de jirones. Lo posible de Auschwitz, como lo enuncia Georges Bataille (1988), se demuestra en lo posible de su repetición. No hay impensable alguno en aquello que puede ejecutarse de manera muy pensada una y otra vez.

Si el genocidio fue pensado, por tanto era pensable, sentencia Pierre Vidal-Naquet (1995), entonces ya no es posible hablar de Auschwitz (ni de las dictaduras europeas de principio y mitad del siglo XX, ni de las latinoamericanas de los años 70) en los términos absolutos de lo «indecible» y de lo «inimaginable» (Didi-Huberman, 2004: 47). Si no existe verdad alguna capaz de mostrar el horror, si se vuelve indecible, impensable e inimaginable, entonces escapa por completo a la posibilidad de mantenerlo vivo en la memoria; corriendo el riesgo de que se vuelva mito, fábula, o peor aún, se vuelva olvido y desaparezca, junto a los miles de nombres y cuerpos desaparecidos de la historia.

Seguir sosteniendo la tesis de lo inimaginable y lo impensable nos conduce al borramiento de toda memoria posible, haciendo posible a su vez la repetición de esos hechos atroces; «Hannah Arendt nos ha demostrado que allí donde fracasa el pensamiento, es donde

debemos perseverar en el pensamiento, o más bien darle un nuevo giro» (Didi-Huberman, 2004: 47), la película *48*, de Susana de Sousa Dias, se abre así como un «nuevo giro» que persevera en el pensamiento, conformando al mismo tiempo un acto de memoria, que a su vez es un acto de resistencia, que a su vez es un acto político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, Hannah (2001). «Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing». En Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Bataille, George [1947] (1988). «Sartre» En *OEuvres complètes, XI* (pp. 226-228). Paris: Galimard.
- Benjamin, Walter [1934] (1975). *El autor como productor*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter [1982] (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (1989). «Pequeña historia de la fotografía» En Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I* (pp. 61-83). Barcelona-Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1999). «Sobre algunos temas en Baudelaire» En Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (pp. 121-170). Barcelona-Madrid: Taurus.
- Berlau, Ruth (1955). «Epílogo» En Brecht, Bertolt. *Kriegsfibel*. Berlín: Eulenspiegel.
- Brecht, Bertolt (1955). *Kriegsfibel*. Berlín: Eulenspiegel.
- Didi-Huberman, Georges [2003] (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges [2012] (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Expósito, Marcelo (2013). *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: Consonni.
- Orwell, George [1949] (2011). *1984*. Buenos Aires: Planeta.
- Vidal-Naquet, Pierre (1995). «Preface» En Decrop, G. *Des camps au génocide: la politique de l'impensable*. Grenoble: Press Universitaires.
- Wajcman, Gérard (1998). *L'Objet du siècle*. Paris: Verdier.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Benjamin, Walter [1940] (2009). «Tesis sobre el concepto de historia». En Echevarría, Bolívar (ed. y traducción). *Sobre el concepto de historia en Walter Benjamin*. Rosario: Prohistoria Ediciones. Archivo Chile [en línea]. Consultado el 29 de marzo de 2017 en <www.archivo-chile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0021.pdf>
- Castro, Aurelio (2013). «48, de Susana de Sousa Dias. De crímenes y muecas». *Revista Lumière* (6), pp. 44-46. Barcelona [en línea]. Consultado el 27 de marzo de 2017 en <http://www.elumiere.net/numero6/num06_issuu.php>
- De Sousa Dias, Susana (2012). «Natureza Morta». *Revista Asociación Lumière* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php>

Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javier (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes (fragmentos) [en línea]. Consultado el 29 de marzo de 2017 en <https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>

Fernández Miranda, Jaime (2016). «La inconsistencia de la memoria y la subjetividad política contemporánea». *Página 12* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-292201-2016-02-11.html>>

García, Luis Ignacio; Longoni, Ana (2013). «Imágenes invisibles. Sobre las fotos de desaparecidos». *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.academia.edu/4205364/Imagenes_invisibles._Acerca_de_las_fotos_de_desaparecidos>

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

De Pedro, Gonzalo (2011, 31 de mayo), PHOTOESPAÑA presenta 48, una película de Susana de Sousa Dias. *Susana de Sousa Dias conversa con Gonzalo de Pedro*. España: Matadero Madrid [en línea]. Consultado el 27 de marzo de 2017 en <<https://www.youtube.com/watch?v=bUpwxwCjpXI>>

De Sousa Dias, Susana (2014, 12 de septiembre), *Masterclass com Susana de Sousa Dias sobre seu filme "48"*. Dictada en el marco del evento Projeto Arquivos Da Ditadura. Río de Janeiro: Centro Cultural Justiça Federal (CCJF) [en línea]. Consultado el 30 de marzo de 2017 en <<https://www.youtube.com/watch?v=ewG70mcEFYk>>

De Sousa Dias, Susana (2009). 48. Portugal: KINTOP. 93 min.

Resnais, Alain (1955) *Nuit et Brouillard* (Noche y Niebla). Francia: Argos Films. 32min.

Farocki, Harun (2007) *Aufschub* (Respite). Alemania: Filmproduktion. 40 min.

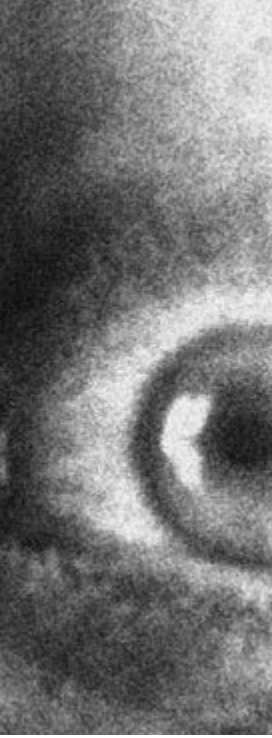
Oscar Bony Malena Di Bastiano

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

DE SOUSA DIAS, Susana (2009). 48. Portugal: KINTOP. 93 min.

RESNAIS, Alain (1955) *Nuit et Brouillard* (Noche y Niebla). Francia: Argos Films. 32min.

FAROCKI, Harun (2007) *Aufschub* (Respite). Alemania: Filmproduktion. 40 min.



Performance audiovisual, performance de la mirada. Dos films de Oscar Bony

Malena Di Bastiano

Arkadin (N° 6), pp. 76-84, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PERFORMANCE AUDIOVISUAL, PERFORMANCE DE LA MIRADA

Dos films de Oscar Bony

MALENA DI BASTIANO

malena.dibastiano@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 02/02/2017 | Aceptado: 03/05/2017

RESUMEN

En torno al análisis de dos obras de Oscar Bony, de 1966, el artículo propone introducir y abordar de manera desdoblada la idea de *performance audiovisual* como resultado particular de un encuentro y acción conjunta que se produce entre el cuerpo y el dispositivo técnico, atendiendo al mismo tiempo a lo que se genera ante (y con) la cámara en la situación de registro y a la experiencia consecuente que, a modo de correlato, la imagen resultante suscita en el espectador. Creemos ver en estos casos que se busca activar y promover una postura crítica al modo de producción capitalista perceptual de la imagen, a una cierta idea de economía visual, del uso del deseo y su régimen de satisfacción espectacular.

PALABRAS CLAVE

Performance audiovisual; Oscar Bony; imagen técnica; mirada

«El único texto es la circularidad y la falta de naturaleza de lo que suceda».

La frase es de Oscar Bony. Aparece en *Cerca de Bony*, el video que Andrés Dene-gri hace en torno a su relación con el artista y en ella señala dos ideas de trabajo que considera de máxima relevancia y que tienen que ver con las líneas de análisis que nos proponemos desarrollar.

Por un lado, la idea de circularidad. Ambas películas admiten ser consideradas en su carácter de doble performance: de un lado, la que realizan los cuerpos registrados por la cámara, la acción de maquillarse y la de caminar; del otro, desplegándose a partir de ellas, el acto de la mirada (nuestra) ante la imagen en pantalla, que curiosamente responde o puede ser descripta, derivada o caracterizada a partir de los mismos términos –*maquillaje* y *paseo*. Es así que una performance remite y conecta con la otra y ambas tienen que ver con una reactualización de la acción original (única) que tuvo lugar en el rodaje y que solo es posible gracias a la mediación del dispositivo audiovisual que habilita su reproducción técnica.

Esto se liga con la segunda idea que destaca Bony: aquello que sucede en y con la imagen tiene menos que ver con algo de índole natural que con su propio constituirse bajo condiciones de producción y recepción tecnológicas. El acontecimiento no es otro que el de la propia imagen, como constructo, como *artificio*. Un *suceso* que vuelve a activarse o suscitarse, desencadenarse, en cada visionado, a la vez único y repetido o repetible. Por ende, una forma de mirar, de percibir, tecnológicamente determinada.

Lo que pasa para y por la cámara denuncia así y expresa sus condiciones técnicas de producción. Es en este sentido que retomaremos la idea de imagen técnica como definitoria de lo que llamamos *performance audiovisual*, es decir, aquella que sólo tiene lugar y es posible exclusivamente gracias a la presencia de una cámara que la determina como imagen. Proponemos emplear esta denominación - *performance audiovisual*- ya que nos parece más inclusiva en tanto admite ser aplicada a experiencias fílmicas, históricas, actuales y futuras, que no son abarcadas por las más habituales *videoperformance* o *performance digital*.

Si performance implica: tiempo, espacio, el cuerpo del artista (en torno al que se construye la obra) y una relación entre él y el público, la performance audiovisual agrega que el medio de registro/proyección, sus posibilidades y recursos específicos, forman parte

fundamental de la construcción de la propuesta, están íntimamente imbricados con ella. Son acciones pensadas para cámara. Que no podrían existir si la cámara no hubiese estado allí. La performance audiovisual no es exclusivamente la de un *performer* que el registro audiovisual meramente documenta y ante el cual permanece indiferente, sino que se produce entre el cuerpo del *performer* y el dispositivo maquínico de forma conjunta, en una relación de a través.

El dispositivo entonces no es solo aquello que interviene para producirla (registro) o reproducirla (proyección), sino que la imagen audiovisual resultante misma es por su parte algo así como un dispositivo que se pone en marcha cada vez para desplegar sentidos en acto. Una imagen fantasmática que al activarse, al darse como acción, en el encabalgamiento de coordenadas espacio-temporales, cobra vida artificial, como imagen-movimiento y por ello activa, de una forma particular, una mirada activa y puesta en crisis. Ya no imagen objeto sino imagen acto.

Podemos pensar que toda performance implica y hace crisis. En toda performance hay una puesta en crisis, cuerpos que se ven expuestos a ella. Quien la hace, quien la mira, el arte mismo y su materialización en imagen es allí crítica. «La ley de la producción artística es entonces la del agotamiento del programa» dirá en este sentido Jean-Louis Déotte (2013: 111).

A través de su carácter crítico formal, lo que creo ver propuesta asimismo en estas dos obras es una crítica al modo de producción capitalista perceptual de la imagen, a una cierta idea de economía visual, del uso del deseo y su régimen de satisfacción espectacular, que va de la mano con el desarrollo de lo tecnológico.

Fuera de las formas del cine llamó Bony a esta serie (conformada en total por cuatro cortos) de ensayos audiovisuales experimentales, dando cuenta de un pararse afuera pero para señalar críticamente los límites pautados e impuestos por la industrialización de la cultura y sus bienes, lo audiovisual como subsidiario de un mercado de consumo dominado por las demandas del capital.

Habilitando una suspensión en cuanto a ciertos patrones de expectativa y una remisión reflexiva sobre el lugar que uno asume como observador (*qué se ofrece a la mirada y cómo uno se ve posicionado, actúa y colabora con eso que se le ofrece*) lo que se genera necesariamente es un señalamiento (y una alternativa) a la ideología que se esconde tras la reproductibilidad técnica, descrita por Walter Benjamin en *Experiencia y pobreza* en estos términos:

Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se rien de ellos [...] ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja y la fruta en el árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo (1933: 172).

La propuesta se enmarca en el contexto de producción del Di Tella que, bajo el espíritu de los 60, sostiene la

[...] necesidad de nuevas herramientas de representación... en un mundo adormilado por saturación ante el exceso de informaciones, reclamos, estimulantes y tranquilizantes, en el que acontecimientos, pasiones y palabras significan poco. Simplemente hay nuevas realidades y nuevas relaciones entre cosas que representar y nuevas posibilidades de hacerlo (Villanueva en Pinta 2013: 52).

Entrando con mayor detalle en el análisis y descripción de ambos films se puede señalar que la variable compositiva en ambos casos es la relación de distancia entre el/los cuerpos y la cámara, llevada al exceso y materializada a través de la operación de encuadre (recorte por acercamiento en el primer caso, reducción por distanciamiento en el segundo).

En *Maquillaje*, el recurso de proximidad se ve acentuado en sí mismo en tanto da lugar a una estética del desencuadre. El cuerpo de la mujer aparece notoriamente sesgado, sin cabeza. De esto se desprende que el énfasis está puesto en la cámara y su posicionamiento en tanto, ante la posibilidad de acercamiento, no se corrige ni adapta el encuadre (por medio de un reencuadre) para mantener una composición que preserve al rostro (motivo central del arte –retrato–, y a la vez sujeto/soporte central de la acción a la que la performance se refiere: el acto de maquillarse).

Se escoge acentuar el desfase entre el objetivo (óptica) de la cámara (que coincide con el nuestro) y el del rostro de la mujer, es decir, de la zona donde la óptica humana acontece y se expresa a través de la mirada. No se cruzan las miradas, maquínica y humana, no hay coincidencia, sino desencuentro. Ante esta ausencia de posibilidad de conexión y pasaje de miradas, nuestra propia mirada espectral se ejerce por un lado plenamente *voyeur* sobre ese cuerpo descabezado pero a la vez, no puede abarcar por esa misma incompletud, el objeto de su mirada, y colmar su deseo. Se ve disparada hacia un vacío sin posibilidad de intersección y se pierde, al igual que la mirada de esa mujer que no fue registrada. Lo que vemos no alcanza a colmar la promesa del título que queda claramente fuera de campo. El registro de un no registro, o de un registro incompleto. Un registro que pierde el centro de la acción, a la vez sujeto y objeto, en tanto la acción es auto infligida.

Todo lo que alcanzamos a ver en campo se dirige hacia la zona que nos es vedado observar. Una zona enmascarada, en el sentido donde enmascarar supone anteponerle algo para que no se manifieste o no se aprecie cómo es en realidad. Como un maquillaje. Y eso que se antepone no es otra cosa que la acción de la cámara. El encuadre como ocultador. Y como resultado, la imagen (como experiencia) privilegiada por sobre la realidad (referenciada).

Ante esto, la propia actividad de nuestro rostro soporte y punto de partida/fuente de una mirada comienza a sentirse, valga la redundancia, perdiendo su sentido, que tiene que ver, desde la promesa del título de la *performance*, con presenciar un acto de maquillaje. Una escena que de alguna manera alude temáticamente al discurso publicitario pero en una versión extendida y cercenada, trastocada. Pero en realidad el acto de maquillaje ocurre no ya como escena o información o imagen positiva de un mundo y tiempo afuera, imagen de una acción que sucedió un día, o recreación fantasiosa comercial, sino más bien se ofrece negativamente como acto de sustracción que sucede ahí mismo, poniendo el acento sobre la operación de interposición del dispositivo audiovisual. Maquillaje sobre maquillaje.

Por otra parte, como experiencia afectivo-subjetiva, el cercenamiento de cabeza por encuadre sin justificación dramática obstruye la posibilidad de identificación del espectador, uno de los mecanismos sobre los que se estructura todo el andamiaje del cine-espectáculo y que ayuda a aglutinar el cuerpo del film. Este último es así percibido como fragmentado.

En este sentido, y si bien Bony se propone un ejercicio «por fuera de las formas del cine» (habría que pensar a cuál cine se estaba refiriendo, en todo caso, retomándolo en estas épocas de diversidad, de cines en plural), cabe destacar, con Marina Hervás Muñoz, la idea benjaminiana de que «el cine participa de la ruptura con el compromiso de la ‘apariencia bella’ que había adoptado el arte y que se da también en otras disciplinas a partir de la vanguardia» (Hervás Muñoz, 2015: 10).

Trabajar sobre el fragmento implica ejercer sobre la obra como forma, desde el punto de vista orgánico, una operación de destrucción, de desintegración.

Una obra que hace sentido en la asunción de este momento de negación de la apariencia como totalidad, lugar donde la obra también se expresa a sí misma poniendo de manifiesto su carácter de constructo, es una obra netamente dialéctica. Suscita por ello un posicionamiento activo ante ella, proponiéndose más como espacio o dispositivo de activación que como discurso cerrado con un sentido final construido de una vez y para siempre.

Es interesante mencionar a este respecto la idea de Giorgio Agamben (2005) de escritura (extensible al campo de la realización audiovisual) como *dispositivo*, donde autor y lector (al ponerse en juego, pero permanecer inexpressados) se vuelven testigos de su propia e irreductible presencia.

Esas partes o fragmentos mantendrán así cierto carácter reticente a su completa aglutinación en una forma final aportando un margen de tensión e incertidumbre al interior de la obra, que hace admisible un posicionamiento crítico inmanente, que quiebra una interpretación unilineal al producir intersticios o intervalos que habilitan su asunción en otras direcciones.

El fragmento hace presente negativamente, en su carácter de resultado de un movimiento destructivo, el aspecto constructivo de la obra, resignificándolo y poniéndolo en evidencia en vez de camuflarlo en una apariencia de naturalidad.

La operación de montaje tal y como se da en el campo audiovisual habilita de modo especial una operación de análisis. Como bien señala Eduardo Grüner, «su posibilidad de aislar objetos, fragmentos espaciales o partes del cuerpo –posibilidad puramente técnica dada por el montaje, el plano-detalle, etc.- es, cuando logramos desprenderla de los automatismos perceptivos, similar a la relación táctil...» (Grüner, 2000: 47).

Es entonces cuando las imágenes «nos tocan».

Fragmentos que nos hacen caer en lo inorgánico, dislocaciones que nos revelan la parcialidad en (y de) la totalidad. En esto consiste el arte, dirá Menninghaus (1993: 40) analizando a Benjamin: en esta puesta en escena del conflicto entre apariencia (bella) y su mortificación (crítica).



En *El Paseo* la composición también trabaja sobre la puesta en plano y el encuadre que esta vez se torna en cambio tan abierto que hace que las figuras apenas se distingan como pequeñas siluetas a lo lejos que se desplazan cruzando el plano de lado a lado siguiendo la línea de horizonte. En esa distancia excesiva se produce necesariamente una pérdida de afección, de empatía, de nuevo: desidentificación. No alcanzamos a percibir ni dejarnos por ende afectar por el estado de esas personas en pantalla. Mucho de lo que allí sucede se nos torna inalcanzable, inaprensible. Como si algo de la imagen muriese para nosotros al no tocarnos. Y entonces nuestra atención, acompañando el gesto, tiende a abandonar a su vez esos cuerpos. Se da así una pérdida de atracción del objeto de la mirada propuesto, impensada para un régimen espectacular, y que además se reitera en tanto los cuerpos siguen en cuadro, avanzan, insisten y uno vuelve a ellos para apartarse nuevamente, desinteresadamente, cada vez.

La identificación imposible colabora en la sensación de suspensión general. No hay a quién asirse. No hay dónde entrar. No hay alojamiento posible en la imagen, solo desplazamiento a distancia, sobre la superficie, por momentos el de un cazador (no habría que perder de vista la afición de Bony por el disparo con armas de fuego), así sea de kermesse (después de todo, el cine nació como espectáculo en las ferias).

Un tramo de caminata como un momento cualquiera, un lapso de tiempo que se percibe como muerto, improductivo y que tiene como límites el momento que entran y salen de plano los paseantes. La dimensión entonces establecida por el encuadre determina la duración de la acción performática.

Un área mucho mayor se dedica y ofrece a nuestra vista al paisaje, al entorno que motiva la acción de pasear. De nuevo el título alude a una operatoria que se desencadena a partir del registro audiovisual y que nos implica: ante la previsibilidad de lo que las figuras humanas desarrollan como acción, y el tiempo que se toman, nuestra mirada va y viene a partir de ellos, pasea sobre la superficie del cuadro, y pasamos a integrar a nuestro modo la performance.

Es así que, a través del recurso del encuadre, ya sea por acercamiento y recorte en *Maquillaje* o por lejanía excesiva en *El paseo*, los cuerpos se ven capturados por un dispositivo que limita, dispone de tal manera que evidencia un «no dejar ver», o más bien que deja ver algo que pareciera no tener del todo un interés en sí mismo como contenido o que parece

mal, incómodamente mostrado, incompleto (*Maquillaje*), difuso (*El paseo*). Esto contrasta con el carácter exhibitivo, caracterizado por la búsqueda de la distancia correcta y la transparencia en el señalamiento de lo que se quiere mostrar, acentuar, vender con la imagen en el caso del discurso publicitario, por ejemplo.

La mirada no llega, no alcanza, no accede a un sentido previsto, no se sacia. Se ve más bien limitada, se encuentra errando sobre la superficie de la imagen. Toma conciencia de sí misma en la deriva y la pérdida, en la dispersión. No hay nada claro para llevarse ahí. No hay premio.

«Sin que nada suceda» dirá Bony. Junto a este des-encadenamiento de la mirada, se entrevé la crítica a una idea de contenido asible, información como algo que se obtiene y consume: ¿qué estoy viendo? La imagen-acción como contenido particular del discurso del espectáculo hollywoodense y del demostrativo y efectista de la publicidad.

Si todo es repetible, el momento de la exhibición no exige más atención que otro momento cualquiera. Hoy en día, sin embargo, parecería que el valor de exposición que ofrece la reproductibilidad técnica ha modificado el valor de culto, cuyo contenido actual tiene mucho que ver con la ideología de que todo el mundo tiene el derecho abstracto de expresarse y de mostrarse, pero dentro de los marcos y las estructuras dadas por entidades (empresas) ajenas al sujeto. La vida está marcada por estar frente a los aparatos técnicos, algo que determina el gusto y los modos de actuar frente a nuevas producciones artísticas (2015: 11).

Asimismo se produce una suspensión crítica de la idea de tiempo organizado y medido en términos de productividad, utilidad redituable, efectividad. Ante la sistematización de la vida por ocupaciones a tiempo completo, incluso a través del entretenimiento, la marcación de un tiempo suspendido, aparentemente inerte, desprovisto de finalidad, valor o necesidad, donde la experiencia del tiempo se vea liberada, experimentada como pérdida

Bajo estas dos formas, presentes en ambas piezas, se explicita al encuadre entonces como interrupción, como gesto de montaje en plano que, al sostenerse en el tiempo, durar, abre un espacio crítico de distanciamiento (en términos brechtianos) que promueve una reflexión. No se tratará de la irrupción de intervalos como momentos disruptivos que establezcan quiebres y ritmos en el cuerpo general de la obra, sino de una imagen sentida como intervalo en sí, como un separador que pone en suspenso otro concepto de imagen, que se experimenta como una especie de shock pero dilatado en el tiempo. Un «espacio transitorio donde pueden presentarse las contradicciones sociales» (Eilan, 2010: 57) a partir de la exposición de las condiciones de producción de la imagen (señalamiento del recurso del encuadre como obturador de sentido y no solo de visión). Porque lo que se pone en juego para leer el encuadre en estos términos disruptivos, tal como aparece en estas dos obras, es un bagaje adquirido, internalizado, normativo, que pasa a ser evidenciado (en ausencia) de acuerdo al grado de incomodidad que se tenga en la experiencia concreta de la imagen. Esta experiencia presente implica así a la memoria para poder operar en reconocimiento. No se opera con montaje por corte, enfrentando al espectador a diferentes situaciones contrastadas (encuadre / desencuadre, distancia «normal»/alejamiento hiperbólico) sino que se trata de una operación alusiva, donde gracias a la ausencia y al síntoma se hace palpable en carne propia el grado de implicación con un modelo y hábito perceptual. Ante la obstrucción

en la imagen, la liberación o el desencadenarse del pensamiento y la percepción.

Benjamin cita al autor Georges Duhamel que expresa una queja habitual entre los críticos cinematográficos durante la segunda y la tercera década de la existencia comercial del cine. «Ya no puedo pensar en lo que quiero pensar. Mis pensamientos han sido reemplazados por imágenes movedizas». De hecho -comenta Benjamin- la sucesión de asociaciones que se presenta en la persona que desea contemplar una de estas imágenes es *interrumpida* inmediatamente por nuevas imágenes y esto es lo que constituye el efecto de shock del cine, «que como todos los efectos de shock busca inducir una atención más intensa» (Eilan, 2010: 59).

A este sentido del *shock* como sucesión de imágenes que interrumpen la posibilidad de pensamiento de los 30's, la propuesta de Bony contrapone otro: el shock que se produce al interrumpir ese flujo y ese dirigismo, más propio de los 60's donde el *habitus* del espectador ya era otro. Las estrategias de shock deben leerse contextualmente.

En este sentido resulta fundamental mencionar el texto ya clásico de Benjamín *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, en tanto, como bien señala Marina Hervás Muñoz

[...] lo que se esconde en este texto es una pequeña historia crítica del mirar. Lo perceptivo no es un asunto solamente biológico, sino que también se configura históricamente; y va de la mano con el desarrollo de lo tecnológico. Por eso, Benjamin ahonda en la vinculación que se da en la reconfiguración del mirar, la reflexión sobre la técnica y el lugar político de ambos elementos. No se trata tanto de pensar si el cine y la fotografía son o no arte, sino de pensar cómo se ha modificado el concepto de arte por la inclusión de los modos de hacer y de mirar que ambos ofrecen (2015: 9).

Al mismo tiempo, la contraposición no funciona más que dialécticamente en tanto hace presente e incluye a la otra, reflexivamente.

En un caso, la atención se produce casi como reflejo o abandono ante el aluvión de estímulos audiovisuales. Allí aparece uno de los sentidos (el negativo) que, según Howard Eilan (2010:63), Benjamin desarrolla en parte de su obra para el concepto de *dispersión*: el que la asume como entretenimiento, distracción, el dejarse dominar por el aparato (industria):

[...] Inauguran una fantasmagoría en la que penetra un hombre para hacerse distraer. La industria del entretenimiento se lo facilita, elevándolo al nivel de la mercancía. Los hombres se dejan manipular y disfrutan a su vez de la alienación respecto de sí mismos y de los demás (2010:63).

En el otro caso, la atención surge de un efecto de dispersión «productiva», «estímulo para nuevas formas de percibir». Aquí podríamos ubicar la experiencia del cine que nos ofrece Bony. Un cine que, a través de sus recursos, es capaz de ejercer una crítica no solo sobre las formas de organización que rigen y dan forma a nuestra experiencia del mundo, sino también sobre sí mismo como parte de esa experiencia, generando a su vez posturas críticas y reflexivas frente a sí y asumiendo entonces una función emancipadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Adorno, Theodor [1969] (1983). *Teoría estética*. España: Ediciones Orbis.
- Agamben, Giorgio (2005). «El autor como gesto». En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter [1936] (1989). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter [1933] (1989). «Experiencia y pobreza». En *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Déotte, Jean-Louis (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Eilan, Howard (2010). «Recepción en la dispersión». En Uslenghi, Alejandra (comp). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Grüner, Eduardo (2000). «La imposible construcción de la modernidad. Entre Benjamin y Adorno: la relación arquitectura/cine y la dialéctica autonomía/fetichismo». Revista *Pasajes* (1), 1er semestre, UBA.
- Hervás Muñoz, Marina, (2015). «Experiencia, reproducción técnica e imagen en Walter Benjamin». *Paradigma: revista universitaria de cultura* (18) pp. 7-12. Barcelona.
- Menninghaus, Winfried (1993). «Lo inexpressivo: las variaciones de la ausencia de imagen En Walter Benjamin». En AA.VV, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires: Alianza/Goethe Institut.
- Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.



El campo fuera de campo en las sociedades de control. Lugar del espectador y cine contemporáneo

Aldo Ternavasio

Arkadin (N° 6), pp. 85-97, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CAMPO FUERA DE CAMPO EN LAS SOCIEDADES DE CONTROL

Lugar del espectador y cine contemporáneo

ALDO TERNAVASIO

aldoterna@gmail.com

EUCVyTV - Universidad Nacional de Tucumán. Argentina

Recibido: 01/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

RESUMEN

El cine contemporáneo parece indicar que la sociedad de control ha redistribuido las distancias que en el cine moderno separaban al espectador del espectáculo pero también a lo humano de lo inhumano. Reorganizando la relación entre lo visible y lo no visible, el control coloniza toda opacidad asimilándola a una forma singular de transparencia. La relación entre el campo y el fuera de campo reúne ahora las dos distancias, las de la mirada y lo visible y la de los cuerpos y su humanidad. En obras como la de Jean-Luc Godard o la de algunos otros nombres clave de la realización contemporánea, el cine recupera distancias en la medida que inventa invisibilidades. La presente reflexión se apoya en el pensamiento Jean-Louis Comolli por un lado y el de Giorgio Agamben por otro.

PALABRAS CLAVE

Cine; campo; sujeto; espectador; espectáculo

ALEMANIA, AÑO CERO

Edmund, protagonista del extraordinario largometraje de Roberto Rosellini, *Alemania, año cero* (1948), es un niño de 10 años que sobrevivió como pudo a la destrucción de Berlín previa a la caída del Tercer Reich. Su padre, un hombre mayor y enfermo, está postrado en la cama y no deja de decir que preferiría estar muerto para no ser una carga sobre su familia. El patético maestro nazi de Edmund, un hombre también mayor, insiste en afirmar el derecho soberano de los fuertes a eliminar el lastre de los más débiles. Habla, pero es incapaz de actuar. Edmund, en un acto en el que se confunden la compasión y el horror, envenena a su padre. Luego, en una caminata que lo irá internando en medio de una ciudad desierta y arrasada, mientras intenta jugar solo, sube a un edificio y se arroja al vacío [Figura 1]. Concluye así, con el suicidio del niño parricida una de las películas fundamentales de la historia del cine.



Figura 1. *Germania, anno zero* (1948), Roberto Rossellini

Casi setenta años después, la ópera prima de un joven director griego, Alexandros Avranas comienza con la fiesta de cumpleaños de Angeliki, una niña de once años. Se trata de una pequeña fiesta en el departamento familiar en el que vive con hermanos, padres y alguna abuela. En un momento Angeliki sale al balcón, mira directamente a cámara, es decir, al espectador y con una ligera y enigmática sonrisa se lanza también al vacío [Figura 2]. *Miss Violencia* (2013), el largometraje de Avranas, comienza con el suicidio de la niña.



Figura 2. *Miss violence* (2013) Alexandros Avranas

¿Qué es lo que ha cambiado de un suicidio a otro? La comparación de ambas películas es significativa. Edmund, tal como lo sostiene Slavoj Žižek (1994), se termina arrojando porque el lazo social está definitivamente disuelto para él y, por tanto, queda excluido de cualquier comunidad simbólica. Con Angeliki ocurre lo contrario. El lazo intersubjetivo familiar, tal como descubriremos a medida que avanza el film, es perversamente asfixiante y, al menos desde la perspectiva de una niña de 11 años, imposible de cortar. Salta para escapar de él. Omite infinidad de detalles muy valiosos para plantear solamente lo siguiente. La puesta en escena de Rossellini enfatiza esa suerte de destierro simbólico al que se ve condenado Edmund, colocando sus actos en una posición inconmensurable para el espectador. Hay una suerte de conmovedora desafección en lo que hace el niño, como si las coordenadas morales del juicio del espectador simplemente no permitieran juzgarlo. No sentimos ni empatía ni antipatía sino una radical extrañeza frente a su situación. La distancia entre el espectador y el personaje se torna insalvable. En el caso de Avranas las cosas funcionan de un modo muy diferente. Angeliki interpela al espectador con su mirada, lo cual delata la participación de éste en el pacto ficcional y señala también la conmensurabilidad del mundo del espectáculo y el del espectador. La distancia que selló el destino de Edmund pero mantuvo a salvo el lugar del espectador, lugar, hay que decirlo, arrasado por la propia guerra, ahora ha desaparecido en *Miss Violencia*. Es casi como si Angeliki se hubiera ofrecido en holocausto a la mirada del espectador. Casi, puesto que en realidad, tal como nos irá quedando claro, aún no hemos visto nada. Entender la desaparición de esta distancia es importante para analizar lo que se pone en juego en una gran parte del cine y de las artes contemporáneas. Si es así, vale la pena preguntarse qué es lo que cambió en estos setenta años. En lo que sigue, intentaré acercar algunos elementos que permitan delimitar y dar forma a tal interrogante.

AUSCHWITZ, REALIDAD CERO

Una forma de avanzar sobre este interrogante es retomar el agudo análisis que Jean-Louis Comolli desarrolla en un artículo llamado *Malas Compañías. Documento y espectáculo*. Tal como nos recuerda Comolli, una de las batallas que terminará invirtiendo el curso de la guerra fue la que libró el general inglés Bernard Montgomery frente a Erwin Rommel

en el desierto de Egipto, conocida como la batalla del Alamein. Para Inglaterra, era esencial mostrar un triunfo que apuntale la moral de los aliados. Por ello, los mandos británicos decidieron realizar un documental que muestre los hechos y que los impregne de una dimensión épica a la altura de lo que se jugaba en esta batalla. El film resultante, dirigido por David MacDonald y Roy Boulting es *Desert Victory* (1943). Lo que observa Comolli es que muchas de las tomas documentales del asalto, realizadas sin luz y en condiciones evidentemente inadecuadas desde el punto de vista de la puesta en escena, no permitían alcanzar el objetivo propuesto para esta película. Por esa razón, cuenta el teórico y realizador francés, se rodaron en un estudio en Londres un conjunto de planos que luego fueron montados junto con tomas documentales, consiguiendo de esta manera que las imágenes estén a la altura del espectáculo que se quería obtener. Tan exitosas fueron estas imágenes que aún hoy se las reproduce como si fuesen documentales, algo que, por cierto, ocurre también con muchos de los planos del asalto al palacio de invierno en *Octubre* (1928) filmados por Sergei Eisenstein. Cuando *Desert Victory* fue exhibida durante la guerra, esta diferencia documental-ficción, tal como lo analiza Comolli (2009) carecía de importancia. Sin embargo las cosas cambiaron rápidamente.

El comando británico, cuenta Comolli, envió junto con las tropas que liberaron los primeros campos de exterminio una escuadra de camarógrafos que registraron esos momentos. El objetivo era realizar un documental sobre los campos para ser exhibido en Alemania como parte de los futuros esfuerzos de desnazificación posteriores a la guerra. Cuando comenzaron a montar el material que llegaba de los campos, éste era tan atroz que surgió un inconveniente literalmente inimaginable. Eran tan extremas las imágenes que el productor del film, Sidney Bernstein, quien también aparece acreditado como director, se dio cuenta de que terminaban resultando inverosímiles y, por tanto, poco aptas para cumplir la misión ideológica que se les encomendaban. Bernstein pidió ayuda a un director amigo, quien vio el material y le hizo una serie de observaciones. El amigo era Alfred Hitchcock y sus sugerencias fueron darles un marco espacial y humano a esas imágenes por medio del montaje. Se rodaron planos contextuales que mostraban primero el paisaje, luego el pueblo cerca del campo junto con la vida de sus habitantes y de esa manera, pasando de lo general a lo particular, se llegaba al *Lager*. También recomendó en los casos más extremos evitar el montaje y usar *paneos* para unir las miradas con la escena observada. Y aún así, fue necesario poner al comienzo del film a un oficial nazi, un capellán y un soldado inglés que decían sus nombres frente a cámara, el lugar, la fecha y hora del registro casi como si se tratase de un juramento (Comolli, 2009: 86-87) [Figura 3]. La conclusión que extrae de esto Comolli es notable:

El documento es así puesto en duda y en crisis. El espectáculo lo ha corrompido (*Desert Victory*) y a partir de ahora no sirve para fundar el espectáculo. [...] El espectador moderno que emerge en ese momento (el neorrealismo) ya no cree de la misma manera en la relación del cine con el mundo, ya no cree en la *ventana abierta*... El sueño de la transparencia se disipó al despertar (Comolli, 2009: 86-87).



Figura 3. *Memory of the Camps* (1985), Sidney Bernstein

El espectador creyente de *Desert Victory* de golpe se tornó imposible. Como se desprende del análisis de Comolli, el lugar del espectador moderno asumirá las incertidumbres y contingencias propias del testigo: el que llega desde fuera a dar testimonio como espectador de los acontecimientos. Y si el lugar del espectador es ahora el del testigo, me gustaría destacar el hecho de que lo es a condición de que se afirme, como en *Memory of the Camps* (1984/2014), sobre cierta exterioridad respecto de lo representado. El espectador moderno es, como tal, testigo de su modernidad y si lo puede ser es debido a que algo de él se sustrae, o cree hacerlo, al lugar de enunciación moderno.

NUEVA YORK, GROUND ZERO

El crítico James Hoberman, en un libro llamado *El cine después del cine* (2014), analiza algunos de los vectores epocales que inciden sobre el cine del siglo XXI. Como uno de los fenómenos más notables de la última década, el crítico norteamericano señala la aparición más o menos global de un Nuevo Realismo propio de la era *posfotográfica*. Ciertamente, la digitalización de todo el proceso de producción y distribución sumados al desarrollo de la imagen de síntesis supusieron una radical transformación del dispositivo cinematográfico que se mantuvo más o menos igual durante casi un siglo. La introducción del sonido a fines de la década del 20, si bien implicó una innovación fundamental, no sólo no modificó lo que Andre Bazin luego denominó la ontología del cine sino que la consolidó. Esta ontología, como es bien conocido, se refiere al carácter indicial de la imagen y el

sonido cinematográficos, herederos de la imagen fotoquímica de la fotográfica. El aparato informático cambia radicalmente esto. Ahora, «todo lo fotográfico se disuelve en lo digital». Hoberman constata en esta mutación del dispositivo un primer trauma al que denomina *angustia objetiva*. «Esta angustia tiene que ver con la sensación de que la tecnología de las imágenes generadas por computadora se esfuerza por rehacer el mundo, mientras que el cine tal como lo conocemos es obsoleto, al haber entregado su relación privilegiada con lo real» (Hoberman, 2014: 275).

Pero la disolución de las marcas de lo real en el flujo digital está lejos de ser el único hecho traumático que impacta en el cine. El atentado en el World Trade Center aparece para la industria cinematográfica, es decir, para la industria del espectáculo por excelencia, como una suerte de *alien* que estalla, al menos en cierto sentido, desde el interior del dispositivo espectacular. Hoberman hace referencia a un extraño sentimiento de culpa que aparece en el corazón de Hollywood expresado entre otros por Robert Altman. «Esta gente ha copiado las películas, afirma Altman. Nadie habría pensado en cometer una atrocidad como esta si no la hubiera visto en una película [...] Nosotros creamos esta atmósfera y les enseñamos cómo hacerlo.» (Hoberman, 2016: 44)

La franqueza de Altman, sugiere Hoberman (2014), roza también cierta «ingenua megalomanía». Sin embargo, aunque el crítico no lo diga expresamente, queda flotando una cuestión y es hasta qué punto la atrocidad se torna doblemente traumática. A la brutalidad del daño infligido, estremecedor por sí mismo, debe agregársele también el hecho de que tal brutalidad ya estaba inscripta en el cine como un deseo de espectáculo de los propios ciudadanos norteamericanos. Hoberman relaciona los efectos del atentado, al que denomina «el Acontencimiento» con la proliferación del uso de la crueldad en películas producidas desde los lugares más diversos tales como los que ocupan Steven Spielberg o Mel Gibson, directores como Lars Von Trier o Michael Haneke, figuras como el filipino Brillante Mendoza o incluso géneros como el terror de pornotortura producido por Quentin Tarantino. *La pasión de Cristo* (2004), de Mel Gibson le ofrece a Hoberman el caso testigo de las nuevas formas de representación extremas y explícitas de la violencia y, fundamentalmente, del sufrimiento corporal. Pero el otro ejemplo en el que se detiene es la película ganadora del premio al Mejor director en el Festival de Cannes otorgado por un jurado presidido por Isabelle Huppert. En *Kinatay* (2009), largometraje de Mendoza, se narra el debut laboral de un joven recién casado e incorporado a la policía que acepta un trabajo fuera de hora propuesto por unos veteranos compañeros. Según lo planeado secuestran, violan y asesinan a una prostituta como parte de un ajuste de cuentas. Un devastador relato de iniciación (Hoberman, 2014: 48-50).

Los ejemplos en esta dirección se pueden acumular con mucha facilidad. Hoberman da cuenta acertadamente de esta tendencia del cine contemporáneo. No obstante, la interpretación histórica debe ser ampliada y complejizada. Aún si aceptamos la idea de una «angustia histórica», relacionarla a ésta con el 11 de setiembre exige pensar la historicidad del propio atentado tanto como la del dispositivo espectacular que lo presupone. En suma, pensarla en el seno del semiocapitalismo contemporáneo. Lo que me interesa en esta ocasión es observar las mutaciones contemporáneas producidas en el lugar del espectador moderno tal como lo había sacado a la luz Comolli. En *Memory of the Camps* el realismo atroz de las imágenes amenazaba con socavar su credibilidad. *Lo que ahora*

parece consolidarse es la situación inversa, sólo lo atroz, en tanto que impregna de angustia el trabajo de la mirada es reconocido como verosímil.

ABU GHRAIB, ESPECTÁCULO CERO

La desconfianza frente al documento ha ido desplazándose también hacia la propia ficción a la que se le pide un lastre de realidad cada vez más grande. A la pregunta *Quid est veritas* (Hoberman, 2014: 43-50) el cine responde o con una violencia cada vez más desbordantemente realista o con una sensorialidad cada vez más intensa capaz de tocar directamente la carne del espectador. El venerable verosímil aristotélico es suplantado por la exigencia de, si se me permite la expresión, un *bioverosímil*. Un verosímil, en suma, de las experiencias somáticas desnudas. Afecciones hiperintensificadas. A la medicalización del espíritu le corresponde una encarnación de las afecciones espectaculares. Con esto, las cosas se complican aún más puesto que es el propio límite entre espectáculo y realidad el que se difuminó tornando indecible las diferencias entre ambos. Claramente, el espectáculo es algo mucho más real que un simple señuelo imaginario. El triunfo de los simulacros no equivale al triunfo de lo imaginario. Se trata del triunfo de la modelización operativa de lo real. El *dron* de ataque constituye el más claro ejemplo de hasta qué punto los simulacros son capaces de extenderse hacia lo real hasta dominarlo completamente. Y los ejemplos homólogos saturan la vida cotidiana de la gran mayoría de los terrícolas contemporáneos. Quizás sería atinado hablar de la generalización de una suerte de imagen-control dominante.

Y es justamente en este contexto en el que el Campo ingresa al espectáculo. Episodios como el de *Abu Ghraib* han sacado a la luz (y naturalizado) la libido espectacular que circula entre carceleros, interrogadores expertos y torturadores. Asimismo, tal como se desprende del análisis de Judith Butler, tal espectacularización tiene como presupuesto y objetivo la anulación epistemológica de la precariedad de la vida del Otro (Butler, 2006) y, por tanto, la desactivación de la demanda de duelo por su muerte (Butler, 2010). Por su parte, una mirada mínimamente distanciada del documental de Errol Morris, *Standard Operating Procedure* (2008), nos permite calcular con precisión hasta qué punto la exposición de las miserias del Campo y su normalización como espectáculo no representan ningún problema ni producen ninguna resistencia consistente. Quizá la serie *Holocausto* haya aportado ya a fines de los 70 la prueba definitiva de que dentro del espectáculo también cabe la lógica del Campo de exterminio. La ficción contemporánea ya ha comprendido claramente que las diferencias entre un *Reality Show* y un Campo son siempre negociables. El costo de esto será una nueva topología de la mirada. «Fue el éxito de la serie televisiva *Holocausto* –reflexiona Harun Farocki–, un programa *kitsch* que pretende tomar imaginable el sufrimiento y la muerte a través de narraciones visuales, lo que llevó a dos colaboradores de la Agencia Central de Inteligencia a buscar fotografías aéreas de Auschwitz en 1977». Al volver a examinar las fotografías, los analistas, ahora también telespectadores, pudieron identificar las instalaciones de Auschwitz que más de treinta años antes, durante los bombardeos a las fábricas adyacentes que utilizaban la mano de obra esclava de los Campos, la inteligencia aérea no consideró. Farocki concluye que «lo que diferencia a Auschwitz de otros sitios

no se infiere directamente de estas imágenes; en las fotografías sólo reconocemos lo que dijeron los testigos oculares, *aquellos físicamente presentes en el lugar.*» (Farocki, 2003: 24-25) (El resaltado es mío). Un testigo que ya no observa desde fuera sino que atestigua un padecimiento.

Quizás habría que considerar que, tal como lo sugieren cuerpos enterrados para simular el descubrimiento televisado de una fosa común en Timisoara, Rumania, en 1989 (Agamben, 2000: 69-70) o el atentado al WTC, la ventana que conectaba al cine con el mundo ya no es necesaria porque ningún muro los separa. ¿No es eso, en última instancia, lo que implica el advenimiento de la sociedad de control? Es el exterior al mundo espectacularizado lo que ha sido anulado. Se es ciudadano en la medida en que se es espectador. Entonces, el problema ya no es el incremento cuantitativo de los espectáculos sino la transformación cualitativa de la forma-realidad en forma-espectáculo. Posiblemente por esto ya no quede otro fundamento de la alteridad que no sea la violencia. No, al menos, en la lógica del mundo espectacularizado. La desnudez de las diferencias de poder sustituyen cualquier intercambio simbólico. En este contexto ¿qué designa el fuera de campo? ¿Qué implica ahora ser testigo? ¿Qué es, en suma, lo que queda de Auschwitz? Y sobre todo, si el espectador moderno asumía la posición de testigo externo ¿qué significa que esa exterioridad se haya disuelto? ¿Qué es ese interior que ahora el espectador vendría a testificar?

CONTEMPORANEIDAD, MIRADA CERO

Giorgio Agamben, en un breve texto incluido en *Desnudez*, se pregunta ¿qué es ser contemporáneos? (Agamben, 2011: 17-29). Para delinear una respuesta, el filósofo italiano propone tres aproximaciones sucesivas. La primera la realiza a través de Nietzsche. Proviene de las *Consideraciones Intempestivas*. Lo contemporáneo es lo intempestivo, tiene que ver con un desfase o inactualidad del presente respecto de su tiempo. Quienes coinciden de manera demasiado plena con su época –sostiene Agamben–, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla. En segundo lugar, y a partir de la lectura de un poema de Mandelstam, Agamben afirma que contemporáneo es «aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad.» La metáfora es expandida por Agamben gracias a la fisiología de la mirada. Ciertamente, la percepción de la oscuridad no es simplemente pasiva sino que involucra la activación de células especializadas del ojo que aportan el estímulo de la oscuridad, las *off-cells*. Ver la oscuridad requiere afirmar el carácter activo de la mirada que, al hacerlo se expone a la presencia de lo inactual de su tiempo. Pero Agamben nos da una indicación más sobre esa oscuridad. Para ello recurre a una metáfora cosmológica. Tiene que ver con una de las explicaciones de por qué vemos el cielo oscuro de noche si en todas direcciones hay estrellas. La respuesta es que no percibimos la luz de esas estrellas porque nos alejamos de ellas. Esa luz que se dirige a nosotros aún no nos pudo alcanzar. Para Agamben, «percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos» (Agamben, 2011: 23). No lo dice en estos términos, pero creo que no lo traicionamos si afirmamos que la contemporaneidad no se trata sólo de sostenerle la mirada a la oscuridad sino también de poder ver en lo oscuro esa luz que, sin alcanzarnos, se dirige a nuestra mirada. La luz

fuera de campo. Esa luz, como intentaré sugerir en lo que sigue, es, finalmente, la alegoría de la reserva virtual subjetivante que nunca alcanza a subjetivarse totalmente en un sujeto.

Para entender el lugar del testigo contemporáneo, y con él, el del espectador tardomoderno debemos volver a Agamben pero a otro texto, *Lo que queda de Auschwitz* (2010). Al final de este fundamental ensayo, Agamben utiliza la misma imagen cosmológica que usará diez años después en el seminario sobre lo contemporáneo. Concretamente quisiera detenerme en una de las figuras en las que repara Agamben: *Der Muselmann*. Este era el nombre que recibían en los campos de exterminio nazi aquellos detenidos que habían perdido por completo hasta el más elemental rasgo de subjetividad. Los testimonios los describen como muertos vivos y todos coinciden en resaltar el radical rechazo que generaban entre quienes aún luchaban por sobrevivir. «Lo que se pone en entredicho –sostiene Agamben–, es la humanidad misma del hombre. El musulmán es el no-hombre que se presenta obstinadamente como hombre y lo humano que es imposible disociar de lo inhumano (Agamben, 2010: 85)». Primo Levi, una de las referencias centrales para Agamben, ve en el musulmán al testigo integral, aquel humano que se ha hundido en el fondo sin retorno de lo ya no humano, ubicándose por ello más allá de cualquier posibilidad de testimoniar. Es el testimonio que resta como intestimoniable. El testigo integral ya no tiene lengua para testimoniar y quienes dan testimonio de él lo hacen según Agamben instalándose «en la lengua viva como si estuviera muerta»:

Y así como en el cielo estrellado que vemos de noche las estrellas resplandecen circundadas por una densa tiniebla, que, en opinión de los cosmólogos, no es más que el testimonio del tiempo en que no brillaban todavía, la palabra del testigo da también testimonio de un tiempo en que él no era humano todavía. [...] O de la misma manera –continúa Agamben–, según una hipótesis análoga, que en el universo en expansión, las galaxias más remotas se alejan de nosotros a una velocidad superior a la de su luz, que no llega a alcanzarnos, de forma tal que la oscuridad que vemos en los cielos no es más que la invisibilidad de esta luz, encontramos en la paradoja de Levi, que el testigo integral es aquel a quien no podemos ver, el musulmán (Agamben, 2011: 169-170).

En el Campo, es aquel que queda fuera del campo de la subjetividad. Que Agamben haya recurrido a la misma figura para alegorizar la oscuridad de lo contemporáneo y la *des-humanidad* del testigo integral puede ser, sin dudas, fruto de la casualidad. No obstante, es cualquier cosa menos algo arbitrario. Nos señala una homología entre ser contemporáneo y ser testigo. Y esta homología no es más que la consecuencia de la fidelidad de Agamben a la actualidad de la conocida tesis de Benjamin que afirma que el estado de excepción es la regla (Löwy, 2003: 96).

Pero quisiera en este punto retornar al comienzo. En *Memory of the Camps*, el espectador moderno, tal como se podría conjeturar a partir de análisis de Comolli, emergía de una identificación con el lugar del testigo exterior. Sin embargo, esa distancia quizás no era suficiente. A fin de cuentas, la película recién pudo estrenarse en 1984. ¿Hizo falta el *Holocausto* televisivo como condición de posibilidad de su exhibición? Sea como sea, *Miss violencia*, con su trabajo de puesta en escena dejaba claro que la exterioridad del espectador dejó de ser posible. El lugar del espectador contemporáneo ya no es el del testigo que constata

lo ocurrido en virtud de su posibilidad de ver desde afuera. El testigo contemporáneo es el que *pone el cuerpo*, pero también el que por haber estado allí donde ya no había un sujeto no puede dar testimonio más que por su propia imposibilidad de testimoniar. Es también, fundamentalmente, el que aprendió a mirar hacia lo no visible de lo visible para situar allí la promesa de una visibilidad siempre por llegar.

ADIÓS AL LENGUAJE, CINE CERO

Hay en lo anterior, finalmente, una ambivalencia. La oscuridad contemporánea es la de una luz inexorablemente fuera de campo. Pero también es la oscuridad del testigo integral, del musulmán, la del *Lager* fuera de campo, la del *Lager* fuera del *Lager*, la del *Lager* de la era del control. El espectador contemporáneo, tal como lo construye cierto cine rápido y furioso, es portador, al menos en parte, de esa paradójica integralidad que Primo Levi encuentra en el musulmán, el testigo de la radical vulnerabilidad del sujeto contemporáneo. El cine deberá optar a cuál oscuridad interpela. El espectáculo hiperestésico apunta al espectador aletargado al que pretende activar con una suerte de desfibrilación subjetiva por medio del shock estético al tiempo que lo presupone subjetivamente extinguido. Pero si elige el camino contrario, y apela al espectador intempestivo, su tarea consistirá en encontrar los indicios de esa luz que sin llegar se mantiene aún en camino. Queda como tarea rastrear en el cine contemporáneo las experiencias que se nos presentan como promesas posibles de luz a pesar de su oscuridad. Deleuze nos ha señalado algunos de esos experimentos. Aquellos, por ejemplo, en los que se explora las formas de lo común para el pueblo que falta, o aquellos otros que indagan las formas de vida de los cuerpos posibles. En cualquier caso se trata de confrontar al campo fuera de campo en el que el capitalismo contemporáneo concentra la vida. Lo que se nos pide soportar en el cine contemporáneo no es el lugar imposible de Edmund sino el de Angeliki. Nos queda averiguar qué es lo que comparte aquel edificio berlinés en ruinas desde el que se arroja el niño en 1945, con el departamento de clase media desde el que setenta años después se arroja la niña. Que tal inquietud nos venga de la Grecia sacrificada por la *troika* seguramente no debería sorprender a nadie. Y que la figura generalizada de la subjetividad aniquilada haya recibido en los campos de exterminio el nombre de Musulmán, tampoco.

El espectador contemporáneo, en la medida en que está confinado en su lugar de testigo de lo abyecto, termina confrontándose a sí mismo como testigo integral de un sujeto sin sujeto y una vida sin vida. Pero hay realizadores que, si bien lo sitúan frente a la oscuridad contemporánea, no lo hacen sin dejarle los indicios de la luz que, sin alcanzarlos, no habrá dejado de dirigirse hacia ellos. Godard es, desde luego, uno de estos realizadores. En un lírico pasaje de *Historia(s) del Cine* (1989/98) formula una bellísima intuición respecto de esto:

[...]

lo que se hunde

en la luz

es la resonancia

de lo que sumerge la noche

lo que sumerge
la noche
prolonga en lo invisible
lo que se hunde
en la luz [...] (Godard, 2007: 165)

Por otra parte, podría decirse que en cierto sentido su última película, *Adiós a lenguaje* (2014) [Figura 4], es una indagación fractal de las posibilidades expresivas del 3D. Por decirlo de alguna manera, se trata de una suerte de inmersión en el *inconsciente espacial* del cine estereoscópico. O tal vez deberíamos ir más lejos y, a partir del planteo realizado por Jorge La Ferla en su detallado análisis de *Adieu au langage* (La Ferla, 2017), acreditarle a Godard la invención de una nueva sustancia postcinematográfica que asume la forma de un flujo audiovis(text)ual *estereoháptico*. Ya no se trata solamente de un montaje *entre* imágenes, sonidos y textos, sino también *entre* espacios. La deconstrucción *tecno-material* de la diferencia entre el espacio real en el que se localiza el espectador y su lugar imaginario en el espacio virtual de la puesta en (otra) escena (Russo, 2012) presenta a *Adieu au langage* como un espacio radicalmente intersticial. Y con ello hace del espectador un sujeto del intersticio, situándolo en un singular lugar *entre* dispositivos, el cinematográfico digital y el videoinstalacional. *La pantalla ya no separa porque el espacio ya no une*. Asimismo, tanto las *Historia(s)* como algunos trabajos anteriores y especialmente la mayoría de los posteriores son también una exploración de la materia oscura digital que opera sobre la imagen electrónica y sobre la luz de la máquina numérica que nunca llega a alcanzarnos.



Figura 4. *Adieu au langage* (2014), Godard

Pero con medios muy diferentes, y seguramente con otras preocupaciones en mente, otros realizadores como Pedro Costa o Tsai Ming-Liang también resguardan el lugar del espectador frente a lo oscuro. Ellos son sólo dos ejemplos notables que bien valdría la pena repensar bajo estas circunstancias. Hay muchos más. Pero para finalizar, quizá no sea del todo inútil recordar las conclusiones que propone Butler al final de su libro *Vidas Precarias* (2006).

Frente al saber instrumental consolidado en las redes tecnocráticas globales, la pensadora norteamericana se pregunta qué futuro podrán tener hoy las humanidades y se responde lo siguiente:

Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido. Tenemos que interrogar la emergencia y la desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir (Butler, 2006: 187).

El cine y las artes audiovisuales que sin retirar la mirada de lo oscuro confrontan con la asimilación del lugar del espectador al del testigo integral, vienen desde hace tiempo abriendo caminos posibles para ese futuro. Si el estado de excepción es la norma quizás debamos llegar también a un concepto de espectador acorde a esta situación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2000). «Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo». En *Medios sin fin. Notas sobre la política* (63-78). Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (2010). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (2011). «¿Qué es lo contemporáneo?». En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2010). «Vida precaria, vida digna de duelo». En *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (pp. 13-56). Buenos Aires: Paidós.
- Comolli, Jean-Louis (2009). «Malas compañías. Documento y espectáculo». *Cuadernos de Cine Documental* (3) pp. 76-89. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Comolli, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Farocki, Harun (2003). «La realidad tendría que comenzar», en Stache, Inge (Comp.). *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki* (pp. 21-32). Buenos Aires: Editorial Altamira.
- Godard, Jean-Luc (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hoberman, James (2014). *El cine después del cine. O, ¿qué fue del cine del siglo XXI?* Buenos Aires: Paidós.
- Hoberman, James (2016). «Cine del siglo XXI: Muerte y resurrección en el (nuevo) desierto de lo Real». En Pablo Marín (Comp.). *Escritos sobre cine norteamericano*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Russo, Eduardo A. (2012). «Cine: una puesta en otra escena. Quince años después». En Jorge La Ferla y Sofía Reynal (ed.). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Žižek, Slavoj (1999). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Jeffries, Stuart (2015). «The Holocaust film that was too shocking to show», en *The Guardian*, viernes 9 de enero de 2015 [en línea]. Consultado el 14 de marzo de 2017 en <<https://www.theguardian.com/film/2015/jan/09/holocaust-film-too-shocking-to-show-night-will-fall-alfred-hitchcock>>

La Ferla, Jorge (2017). «Adiós al lenguaje del cine». *laFuga* (19) [en línea]. Consultado el 14 de marzo de 2017 en <<http://2016.lafuga.cl/adios-al-lenguaje-del-cine/829>>

PELÍCULAS

Avranas, Alexandros (2013). *Miss Violence*. Grecia: Faliro House Productions, Plays2place Productions.

Berstein, Sidney (1985/14). *Memory of the Camps*. Reino Unido: Ministry of Information, U.S. Office of War Information.

Boulting, Roy; Macdonald, David (1943). *Desert Victory*. Reino Unido: Royal Air Force Film Production Unit, et al.

Godard, Jean-Luc (1988/1998). *Historia(s) del cine*. Francia: JLG Films, La Sept, Gaumont, Peripheria, Femis

Godard, Jean-Luc (2014). *Adieu au langage*. Japón: Wild Bunch, Canal+, Centre National de la Cinématographie

Morris, Errol (2008). *Standard Operating Procedure*. EE.UU: Participant Media

Rossellini, Roberto (1948). *Germania, anno zero*. Alemania, Italia, Francia: Tevere Film, SAFDI, Union Générale Cinématographique.

Singer, Andre (2014). *Night Will Fall*. Reino Unido: Angel TV, Final Cut for Real, RatPac Entertainment.

Rostros: Una geometría del poder en el cine. Diálogo con César González

Eva B. Noriega

Arkadin (N.º 6), pp. 98-105, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

ROSTROS: UNA GEOMETRÍA DEL PODER EN EL CINE

Diálogo con César González

EVA B. NORIEGA

maleva@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 01/02/2017 | Aceptado: 03/05/2017

RESUMEN

Entrevista al director de cine y escritor César González sobre el estreno de su última película *Exomologesis* (2016). Los temas abordados abarcan las relaciones de poder en la sociedad, la dimensión del realismo cinematográfico, la puesta en escena o el valor de los rostros para componer un cine particular. El director aporta su reflexión acerca de la mirada ejercida sobre el mundo marginal y de exclusión juvenil, las relaciones de poder que enlazan a las personas y las posibilidades de representar ese mundo a través del cine.

PALABRAS CLAVE

cine independiente; cine villero; realismo; poder; poesía

«Retratar las líneas claustrofóbicas de la modernidad
reforzar el intento cinematográfico
por colonizar al menos el envoltorio del alma humana
el idéntico objetivo de una pequeña minoría de autores
con la misma cantidad de pesimismo
y de romántica certidumbre»

Exomologesis, César González, (2016).¹

César González es un escritor (conocido también por su seudónimo Camilo Blajaquis) y director de cine argentino. Proviene de una villa del Gran Buenos Aires y ha atravesado una infancia y temprana juventud de extrema dureza. A través de su actividad literaria y cinematográfica, relata el mundo de marginalidad y de exclusión económica, cultural y simbólica que viven los jóvenes de la villa. Ha realizado los largometrajes de ficción *Diagnóstico Esperanza* (2013) *¿Qué Puede un cuerpo?* (2015) y *Exomologesis* (2016), el documental *Corte Rancho* (Canal Encuentro, 2013) y los cortometrajes *Guachines* (2014) y *Truco* (2014). Bajo el nombre de Camilo Blajaquis escribió los libros de poesía *La Venganza del Cordero atado* (Ed. Continente, 2010), *Crónica de una libertad condicional* (Tinta Limón y Ed. Continente, 2011) y *Retórica al suspiro de queja* (Ed. Continente, 2014). En marzo de 2017, mientras César González se encontraba en plena difusión de su última película, dentro y fuera del país, Arkadin le realizó una entrevista para conversar sobre *Exomologesis* (2016), filmada en condiciones de extrema independencia y que ha logrado especial repercusión a partir de su presentación en el Festival de Mar del Plata 2016, iniciando un circuito de difusión en festivales de cine internacionales junto a sistemáticas exhibiciones en espacios no convencionales.

¹ González, César, fragmento de *Exomologesis* (2016) poema publicado en su sitio personal.



Figura 1. *Exomologesis* (2016). César González

Eva Noriega: *Exomologesis* (2016) contiene varias referencias cinematográficas (planos y directores) pero no sólo de cine, también remite a otras disciplinas, propone situaciones que nos llevan a pensar en cuestiones filosóficas y políticas sobre las formas de control de unos sobre otros, formas de sujeción o entrenamiento. Narra con detalle experiencias que nos hacen imaginar la cárcel, el encierro. Los personajes son sometidos a exámenes, a responder y hacer lo que se les pide, pero también entre ellos empiezan a ejercer órdenes, se van apropiando del control, empiezan a hablar con palabras que les fueron impuestas. En ese sentido, las respuestas más tranquilizadoras son las que más perturban...

César González: Si bien en la película vemos acciones, posiciones y distribuciones específicas de los cuerpos en el espacio, que nos pueden remitir a la idea general que se tiene en el imaginario colectivo sobre la cárcel, y si bien, hay situaciones que efectivamente se parecen a las que existen cotidianamente en una cárcel, tengo que aclarar que no es una película sobre la cárcel. La estética del horror que reina en la cárcel de la vida real no se parece mucho en términos objetivos al departamento de una ciudad cualquiera, en donde transcurre *Exomologesis* (2016). Me interesaba ridiculizar lo que se considera masculino, a la cultura del aguante, al examen permanente que debemos rendir en todo momento de la vida. Mostrar que lo vulgar es el principal síntoma del poder. Intentar contar-mostrar además, que los hechos aberrantes presentes en una cárcel, como muy bien nos remarcó Foucault, también se pueden observar en una escuela (pública y privada), en un hospital, en una fábrica, en una familia, en una oficina, en el lenguaje, en un grupo de amigos. Las relaciones de poder, la competencia, la búsqueda del éxito, la renovación espiritual a través de los juegos del mercado, la repulsión y represión hacia las clases más bajas no son ideas más, son nuestro eterno presente, tanto en una cárcel, como en la tierra de los libres. A su vez, lo escribí en un poema *No hay peor cárcel que la mirada del otro*: Es decir, que cada uno de nosotros ejerce un rol de carcelero en esta sociedad, que abre y cierra puertas a nuestros semejantes, que acepta y da órdenes, que se queja del otro y es quejado por aquél.

Foucault decía que el poder se define por la relación misma, y en mi película intenté reflejar esa idea, filmar la sustancia de esa dinámica que explica al poder. Fijar el ángulo, en la reflexión del poder sobre el sujeto en singular. Ya se ha dicho mucho sobre la fisonomía burocrática del poder. Atrás de los poderes fácticos, multinacionales, estatales, empresariales, están los seres humanos relacionándose. El poder no es solo algo fijo, tiene en la espontaneidad y en lo abierto una de sus mayores virtudes. El poder a muchos brinda placer, goce. Puede haber una relación de poder representada de una forma clásica en las decisiones que toman los políticos, los empresarios y los líderes religiosos, tanto como en un colectivo proletario que decide no frenar en alguna parada o no dejarte pasar si no tenés para pagar el pasaje. Más allá del plano de pirámide vertical y famoso del poder existe un plano horizontal, donde todo el tiempo cambia de manos y de tamaño. Hay una conexión sensual entre el poder y el placer. Dar una orden o recibirla genera satisfacción, y muchos sienten que el poder les da un marco y un orden a la vida que sienten no les brinda la libertad. El poder no solo hipnotiza, también organiza.



Figura 2. *Exomologesis* (2016). César González

EN: ¿Qué clase de resistencia puede dar el cine hoy?

CG: El cine debe resistir (sobre todo) al cine. Es decir, a ese constante hostigamiento y eterna coerción, por un lado mercantil y por el otro, estética, que es la que domina la mayoría de las herramientas de este arte. Existe una especie de fuerza que sofoca y determina que se deban hacer películas de tal forma a nivel comercial, como a nivel independiente. Si hacés algo comercial, lo comercial se hace de tal manera y si vas a hacer una película independiente debes hacerla de tal otra, para el artista cobarde siempre están más cerca las reglas ya concebidas. Y ni siquiera es que se repiten métodos sino que se los imita. Imitar es peor que repetir. Luego existe la censura implícita de los contenidos, donde sólo se pueden y deben abordar los temas dentro de los límites morales, enunciativos y políticos de la época. La excepción, como siempre, es animarse a ser una herramienta real para exhibir sin temor, pudor o miedo, la violencia pública y privada en la que vivimos bajo este estado de cosas.



Figura 3. *Exomologesis* (2016). César González

EN: ¿Cómo llegás a su realización, teniendo en cuenta que tus largometrajes anteriores hacen una apuesta por el realismo cinematográfico que en este caso, no parece tan presente. Es como que se aleja del realismo cinematográfico para proponer una forma más experimental.

CG: No creo que sea tan así. En *Exomologesis* (2016) no hay piezas sobrenaturales ni surrealismo. Hay quizás señuelo metafórico, más alegoría y parábola que en mis primeras dos películas, eso sí. Pero, primero, deberíamos definir a qué llamamos realismo en cine. Es uno de los puntos infinitos a debatir dentro de este arte. Y por suerte, hay mucha democracia al respecto. Por ejemplo; para mí realismo es *Jeanne Dielman* (1975) de Chantal Akerman, que es uno de los films que más me inspiraron para *Exomologesis*, que son tres horas y media de una sucesión de planos fijos y muy largos en la vida de una mujer, sobre todo dentro de su departamento, pero para muchos, es una película experimental. Para mí realismo, es Andy Warhol comiendo una hamburguesa en tiempo real frente a cámara y para muchos eso es cine experimental.² Para muchos, Tarkovski y Bresson son cineastas experimentales pero ellos mismos decían hacer realismo. Obviamente que, de acuerdo a lo que tradicionalmente se llama realismo, es decir, la representación lo más posiblemente fiel de la realidad, mis primeras dos películas parecieran estar más cerca de esa categoría. Pero si mis primeras películas dan más esa sensación de realismo, que yo preferiría llamar neorrealismo, no creo que sea porque son una representación fiel de la realidad villera a la cual pertenezco. Más bien, es cómo vemos esa representación. Obviamente hay una denuncia, un mensaje político en primer plano, hay actores no profesionales profesionalizándose actuando de ellos mismos, de temáticas que conocen microscópicamente, pero sin exagerar en nada la representación, y llevándola a nuevos terrenos. Lo que define la estética neorrealista para mí, no es tanto lo que vemos sino cómo lo vemos. Se trata de cómo vemos «lo intolerable» dice Deleuze. Una de las diferencias entre mis primeras películas y *Exomológesis* es que,

² N. de E.: González se refiere al film documental *66 Scenes from America* (1982) de Jørgen Leth, donde se ve a Andy Warhol comiendo una hamburguesa.

en mis primeras películas, hice un uso constante del plano general, aparecen una y otra vez encuadres abiertos de la villa. Algo que de por sí no sucede en *Exomológesis* por las dimensiones del lugar donde transcurre la película. Uno de los planos que define al realismo en el cine es el plano general. En *Diagnóstico Esperanza* (2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2015) hay siempre una querella social en los planos generales. Pero tampoco son solamente eso. Hay historias sólidas de injusticia, pero sin descuidar la búsqueda formal. Intenté hacer un retrato diferente, sin negar los atropellos a la dignidad que sufren los que viven en una villa. Por eso me importó detenerme en detalles de la vida villera, un niño pobre tan solo sentado en la vereda, mirando minutos enteros hacia abajo, por dar uno entre tantos ejemplos. Porque creo en lo que decía Bazin: «Respetar la realidad no significa acumular apariencias, es más bien despojarla de todo lo que no es esencial, llegar a la totalidad en la simplicidad».

EN: ...Y también poética, hay poesías (son justo los planos en los que se ven ventanas y través de ellas el exterior, la ropa colgada) pero las oímos interrumpidas.

CG: Las poesías están metidas porque me interesaba mostrar cómo, a pesar de tener al servicio todo el saber, y que los conocimientos están en una cercanía nunca experimentada antes en la historia de la humanidad, eso no es determinante para ninguna ruptura en el orden social. Un alienado puede recitar una poesía revolucionaria desbordado de emociones y poseído por la lírica más misteriosa, sin perder la alienación o volviendo rápidamente a ella sin titubear.



Figura 4. *Exomológesis* (2016). César González

EN: Esta pregunta parte de la lectura del post El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión que publicaste en tu blog, donde se propone pensar un cine alejado del cliché y los estereotipos sobre la representación de lo marginal, capaz de inventar nuevas formas y se relaciona con lo que afirma Jean-Louis Comolli³ en un texto sobre la puesta en escena como resistencia: siguiendo esa línea la pregunta que sigue es por la puesta en escena de *Exomológesis*. ¿Se aparta del cliché al narrar la conducta que revelan los personajes? Sobre la cámara, llama la atención que está en movimiento y

constante acercamiento a los personajes: ¿Funciona como una presencia más dentro del «departamento» pero que los personajes no pueden ver? ¿Trabajaste la improvisación en sus respuestas? Da la impresión que responden desde su propia pertenencia social o desde sus experiencias de vida más que de acuerdo al guión (lo que le da un aire documental).

CG: De Comolli tomé muchos conceptos, sobre todo el de cine pobre, es decir, de trabajar con lo mínimo e indispensable. Y sobre el espectador, también, la idea de que se transforme ante lo que ve. En esta película en particular, no hubo improvisación, pero sí hubo una búsqueda, como decís, de que por momentos sintamos el aroma de un documental o de un *reality show*. Hay algunos polos esenciales que arman la película, entre ellos lo geométrico y el rostro, el rostro determinado por lo geométrico. Lograr que la forma sea el contenido. ¿Puede lo geométrico, de por sí, emanar afectos, con la particularidad de que las figuras geométricas se encuentran en un espacio reducido? El departamento, más que una parábola de una cárcel o además de serlo, me sirve como ícono de espacios más abismales, como una metáfora de la ciudad y de todos los lugares emblemáticos del poder. En ese sentido, cada cuerpo es una extensión de las líneas del departamento que aparecen en imagen. Geometría, porque hay muchos planos picados-contrapicados-cenitales, que son una forma simple de explicar didácticamente al poder, solo con la posición en que se coloque la cámara. Y luego la galaxia del rostro porque, como decía John Cassavetes, «El lugar más grande del mundo es la cara humana». Pero en mi película los personajes no son tan viscerales y tienen la pulsión más interiorizada que en la gigante obra de Cassavetes. Están más ordenados que en sus películas, cuyos personajes son más caóticos. Felix Guattari habla de la *rostridad* del poder, una orden debe ir acompañada de tal expresión del rostro, de tal ensamble de las facciones. El maestro de una escuela debe mirar a sus alumnos «como un maestro»; el médico, como un médico; el policía como tal y el conductor de TV... Hay una reiterada aparición de primeros planos, pero no por eso la referencia a ese tipo de plano debe ser *La Pasión de Juana de Arco* (1928) de Dreyer. En la película de Dreyer, como decía Bresson, hay demasiada mímica y mucha gestualidad. En *Exomologesis* los personajes son una mezcla de los personajes maniquí de Bresson, con los personajes-bestias de muchas películas de Luis Buñuel.

EN: Y del montaje quisiera preguntarte por el uso del corte: ya que en varios momentos se vuelve visible, no tanto como interrupción de la acción o de una elipsis sino que está ahí como un corte y destaca los rostros, ¿también mediante el ralenti? ¿Cuál es el lugar que la puesta en escena le reserva al espectador?

CG: Con respecto a la pregunta sobre el montaje, también busqué que la forma sea el contenido, o que en la forma también esté el contenido. Y como yo mismo edito siempre

³ Se refiere al texto «¿Y si habláramos de puesta en escena?» en *Ver y Poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, en el que propone que «la puesta en escena es uno de los espacios por donde pasa una posibilidad de resistencia»...ya que «toma en cuenta a los espectadores, sus deseos y temores, sus vínculos y sus sueños».

mis películas, tengo total libertad-necesidad de acariciar una novedad en el montaje, ya que es uno de los terrenos más totalitarios que tiene el cine y es quizás la característica que más transforma en fotocopias a la mayoría de las películas.



Figura 5. *Exomologesis* (2016). César González

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Comolli, Jean Louis (2007). *Ver y Poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera ed. (pp. 103-107).

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

González, César (2016). *Exomologesis* (fragmento) [en línea]. Consultado el 20 de abril de 2017 en <<https://camiloblajaquis.blogspot.com.ar/>>

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

González, César (2016) *Exomologesis*. Dirección, guión, cámara y montaje: César González. Elenco: Alan Garvey, Patricio Montesano, Sofía Gala, Juan Minujín, Mariano del Río, Javier Omezzoli, Guillermo Romano, Ricardo Artipini, Tino Vera, Gustavo Pardi, Victoria Lagos, Nadia Rodríguez, Alberto Valente, Jorge Sandobal, entre otros.

La *entridad*. Sobre el cine como promesa

Gustavo Galuppo

Arkadin (N.º 6), pp. 106-115, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA *ENTRIDAD*. SOBRE EL CINE COMO PROMESA¹

GUSTAVO GALUPPO

ggaluppo@yahoo.com

Realizador audiovisual e investigador. Facultad Libre. Rosario, Argentina

Recibido: 10/02/2017 | Aceptado: 13/05/2017

RESUMEN

El texto desarrolla una conceptualización de las imágenes cinematográficas en tanto performance, ligadas a las dimensiones propias del cuerpo, espacio, máquinas y gestos. Luego de un desarrollo inicial que indaga las distintas dimensiones performáticas de la imagen, junto al examen de sus posibles lugares y funciones en cuanto a la relación de sujetos y objetos, el artículo toma como referencia algunas obras de Trín T. Minh-Ha y Jean-Luc Godard para discutir los poderes del cine como medio de conocimiento. La propuesta de la condición designada por el autor como *entridad* procura pensar al cine como un arte de las distancias y las proximidades entre sujeto y mundo.

PALABRAS CLAVE

Imagen; performance; estética; documental; ensayo

¹ El presente texto es una suerte de síntesis de un texto mayor, un proyecto de libro aún sin destino titulado *La imagen-huella. Elogio de la insubordinación*.

I

Las imágenes del cine² concebidas como una incesante materialización de posibilidades o como un proyecto siempre irresuelto, son el resultado de una *performance*, es decir, son realidades inestables y contingentes que se producen a través del comportamiento, del actuar, de la actividad de un cuerpo híbrido (hombre y máquina) arrojado al mundo, del desenvolverse dramáticamente (lo cual no implica la existencia de una intriga lógica) en un entorno determinado abierto a la fluidez del acontecer. La imagen, como enunciación *performática*, puede esquivar incluso el enunciado verbal para deslizarse en el tembladeral de lo que se expresa en la ambigüedad de los gestos y las posturas, en los ademanes y en la interacción fortuita con el espacio y con los otros. De allí que el cuerpo, en ese juego de acoplamientos y desacoplamientos, pase a configurar un territorio desde y sobre el cual se puede operar libremente para desvincularlo de su funcionalidad ordinaria. Arrancado así el cuerpo de la cadena de operaciones instrumentales, pasa a encarnar el desenvolvimiento sinuoso del drama concreto y abstracto a la vez de un proceso insurgente de autoidentificación. Pero paradójicamente hay allí, en ese proceso autoidentificatorio arraigado en la imagen, un acceso a la generalidad del anonimato de la vida dado en el cuerpo como puro sistema perceptivo. Esta identificación bascula entre la singularidad y la generalidad, y se desliza hacia el anonimato de una vida afectiva del cuerpo *sintiente* dado a las cosas. Se trata, por tanto, de la manera llana en que los gestos corporales, los movimientos y los ademanes de todo tipo volcados a la intemperie, constituyen la promesa del proyecto de un «yo» reconfigurado permanentemente en la ejecución continua de actos singulares y disfuncionales. Esta *performance*, desenlazada entonces radicalmente de las gestiones utilitarias de la intriga, se define por la ruptura administrada en una pura actuación, pero actuación ya sin marco de referencia, sin relato que la incluya y la justifique según la lógica de los medios y de los fines reglados. Una actuación, al fin, cuyo único objetivo es trenzar el cuerpo y el espacio para ofrecer ese gesto a la máquina casi como un rito sacrificial (eso que débilmente

² Entendiendo al cine como ese conjunto de operaciones de sentido que se ejecutan en (y entre) las imágenes y los sonidos desplegados en el tiempo, más allá del soporte material que las manifiesta.

se llama «puesta en escena»). Aquí la *performance* debe entenderse entonces en el sentido de una actuación que recusa de toda intriga para entregarse como reconocimiento siempre heterogéneo del propio sentir del *sí-mismo-entre-las-cosas*. Y allí también, por añadidura, puede entenderse como el proyecto de una autoidentificación divergente acometido desde la singularidad de un acto o de una cadena abierta de actos que recusan de la cosificación identitaria de la norma. Esta *performance* así aclarada implica también, por ende, la ejecución de actos *performativos*, es decir, de actuaciones que en su multiplicidad instituyen la posibilidad de un proceso de singularización cifrado en una identificación débil diseminada y reanudada en el tiempo.³ Cada uno de estos actos, en tanto desligados de las prescripciones utilitarias que reclaman al cuerpo normativo, esbozan la posibilidad emancipatoria de cristalizar un gesto singularizante. Dichos actos, insubordinados por improductivos, ya no se configuran según la repetición ritual impuesta por la gramática del comportamiento social normalizado, sino que se inventan como acción inédita que, en lugar de referir al lenguaje de las estratificaciones sociales, cristalizan el pasaje de una reinvenición autoidentificatoria, de nuevos modos singulares del estar-en-el-mundo.

II

La imagen, por tanto, como acontecer *performático*, despliega una señal provisoria que designa en su pasaje a un objeto externo a ella. Tal o cual cosa del mundo, cualquiera sea, se manifiesta en una donación precaria que será subsumida por la acción fundante de la imagen. Desde ahí dicha cosa, entregada en el misterio de su indeterminación, se ausenta para trazar su huella (como señal de una *no-presencia*) en una nueva forma dada ahora como representación, un signo vacío que atestigua apenas la dirección de una presencia diferida, es decir, de una ausencia. La imagen allí, como acto re-presentacional, supone por lo tanto la manifestación de una señal lábil que guarda apenas un lazo tan impreciso como improbable con la cosa que intenta designar. Esa relación opaca que arrastra a la representación en el torrente *performático* de la imagen es la incertidumbre misma que se establece como su naturaleza. Es allí, en ese centro difuso de la relación abierta por las contingencias de un encuentro, donde la imagen halla su razón profunda, su función vinculante atestiguada por el acto de la presión mutua entre un sujeto y el mundo que lo rodea y lo contiene. Por ende, la imagen es ese acto a través del cual un sujeto autoproclamado como tal asume una posición en lo real, se define a sí mismo como centro legítimo de un conocimiento determinado, y señala aquello que puede volverse «objeto» (visible) de conocimiento. Tales atribuciones no son, de ninguna manera, inherentes a esa entidad errabunda y variable denominada «sujeto», sino que son el producto de determinadas condiciones que hacen posible la designación de un estatuto de sujeto y de un estatuto de objeto en un tiempo específico. Sujeto y objeto son entonces un efecto y no una causa. Ambos suponen los efectos binarizantes y jerárquicos (de subjetivación y objetivación) que sobre eso que se naturaliza como «lo real» generan ciertos saberes legitimados como verdaderos. La imagen, por eso, puede verse como una especie de palimpsesto sobre el cual se han inscripto y se

³ Ver la noción de actos performativos en relación a la consitución del género en Judith Butler.

han borroneado históricamente las huellas de ciertas condiciones generales que establecen los límites de toda experiencia posible. Y es en esa experiencia posible, asumida y determinada como tal en un tiempo histórico dado, donde se delinean los contornos de esas invenciones jerárquicas llamadas sujeto y objeto.

La imagen, allí, es como el pensamiento (dado que el pensamiento puede entenderse como ese acto que pone en relación a eso que se considera sujeto con eso otro que se determina como objeto). Ambos se funden en un mismo acto. Pensamiento y representación, desde las categorías kantianas, son la forma de la experiencia posible que vincula al hombre con las cosas. Y por eso ambos también pueden revelar el sustrato de las condiciones establecidas que han permitido manifestarse de tal o cual modo a lo que se llama sujeto y a lo que se llama objeto: por qué un cierto tipo de sujeto se declara como legítimo epicentro del conocimiento y por qué algo puede volverse objeto de ese conocimiento. Si en la imagen, como en el pensamiento, se evidencia por tanto el mismo acto que pone en sus diversas relaciones posibles a una conciencia con el mundo, la pregunta sobre la imagen implica también un análisis de las condiciones en las que se forman o modifican esas relaciones de sujeto a objeto, en la medida en que éstas son constitutivas de un saber posible que define además, y justamente, el estatuto mismo de lo que es un sujeto y lo que es un objeto.

El problema que de allí surge en relación a la constitución misma de la imagen así pensada, se puede entender en el efecto jerarquizante inducido por la racionalidad científica eurocéntrica. La imagen técnica es producto del despliegue incesante del desarrollo tecnológico y científico impulsado en la modernidad occidental, por lo cual lleva inscrita en lo profundo de sus tejidos más íntimos la división binaria sujeto-objeto avalada por esos saberes tecnocientíficos legitimados. La imagen técnica, allí, es el producto legítimo del accionar verificador y veridiccionante de las máquinas comprobatorias. Y su efecto es la estratificación jerárquica entre quien asume el rol de sujeto y aquello que éste puede designar como objeto de su conocimiento. Es decir, la jerarquización binaria de un vínculo ahora cristalizado como ritual positivado de dominio, sumisión y exclusión. La imagen, en esa medida, es el pensamiento mismo como correlato del proyecto colonialista occidental y del despliegue del impulso capitalista. Ambos, imagen y pensamiento, comulgan allí en la ejecución de actos vinculantes que definen políticamente las modalidades emergentes de una estructura social estratificada en polos binarios (sexo, clase, raza). En el centro de la pregunta sobre la imagen (¿quién y cómo filma a quién?) se encuentra por lo tanto la idea variable de un sujeto que se constituye como tal sobre la base de un saber legitimado institucionalmente y que, de ese modo, se declara capaz de señalar, conocer, analizar, interpretar, dominar y transformar lo real, haciendo así de las cosas por él nombradas o visibilizadas un llano objeto signifiante susceptible de ser explicado, determinado, categorizado, y tendido así bajo las redes de los dispositivos que articulan el saber con el poder.

El problema de la imagen, allí, es encontrar el modo de escapar a esas operatorias que prescriben la binarización jerárquica de los vínculos. Encontrar pasajes, líneas de fuga, pequeñas operaciones micropolíticas capaces de posibilitar la gestión de otros deseos.

III

En 1982 la artista vietnamita Trin T. Minh-Ha realiza *Reassemblage* [Figura 1] y Jean-Luc Godard, el breve *Carta a Freddy Buache* [Figura 2]; dos obras tan diferentes como familiares, coincidentes quizás sólo azarosamente en el mismo año con una misma pregunta tomada como punto de partida para la reflexión sobre la imagen. ¿Por qué, siempre, una película debe ser «sobre» algo? En las sutiles argucias de ese «sobre» se delimita no sólo el territorio de un campo temático de abordaje (siempre un relato «sobre» un conflicto central o «sobre» un tema excluyente), sino también la disposición jerárquica de una cosa por sobre la otra, por encima de ella, dotándose aquella a sí misma del poder de determinar las manifestaciones posibles de existencia de lo que sería su objeto y, con ello, la derivada autoridad de constituir y modificar el estatuto de lo real según su perspectiva. La imagen puede concebirse como el correlato del pensamiento, en tanto y en cuanto este es el acto que pone en relaciones diversas a un sujeto con las cosas del mundo. Por eso la idea de imagen depende de las condiciones históricas que definen las posibles emergencias del pensamiento, las modificaciones que se formulan en torno a lo que es un sujeto y lo que es un objeto, y las relaciones que entre ellos se pueden establecer según el estatuto propuesto para cada uno. La pregunta por el por qué del siempre «sobre», en relación a la imagen, implica entonces la desterritorialización de esas condiciones de aparición de un supuesto sujeto y un no menos supuesto objeto.



Figura 1. *Reassemblage* (1982) Trin T. Minh-Ha



Figura 2. *Carta a Freddy Buache* (1982) Jean-Luc Godard

Minh-Ha, en una aldea de Senegal, no quiere hacer una película «sobre» las mujeres de ese sitio, sino en cambio hacerla «cerca» de ellas. Por su parte, Godard refunfuña por el encargo de una película «sobre» la ciudad de Laussane, ¿cómo hacerlo si la imagen de esa ciudad podría ser sólo el pasaje de lo inefable entre dos colores, el azul y el verde? La imagen, para Godard, debe ubicarse *entre* las cosas, como un puro pasaje, un venir *desde* para ir *hacia*, manteniéndose de ese modo en el despliegue de un movimiento que une a dos cosas; digamos, una pura *entridad*. De lo que se trata en ambos casos es de buscar modos de recusar de la lógica representativa del dominio de lo uno *sobre* lo otro, operatoria reclamada históricamente por el accionar colonial europeo desde el siglo XV. El planteo es, por ende, salir (o buscar salidas, descubrir líneas de fuga, pasajes) de aquella objetivación que supone ya un estar y un hablar *sobre* las cosas del mundo, esa disposición asimétrica que se asegura la potestad de explicar las cosas en sus determinaciones dilucidadas como propiedades inmutables y mensurables. Tal operatoria representativa enquistada en las imágenes, que reafirma la asimetría entre sus polos constituyentes desplazando a las cosas al rol de objetos pasivos, no es sino el correlato de la tradición cartesiana occidental: con Descartes el *cogito* funda a un nuevo sujeto que es, desde entonces, capaz de conocer a partir de la duda metódica y de la subsiguiente comprobación científica. Las imágenes técnicas, en gran medida, no son sino un producto de las condiciones establecidas por el despliegue tecnocientífico inaugurado por la razón cartesiana, por eso arrastran el pesado estigma de esa falta originaria que establece relaciones desde una oposición binaria jerárquica.

Entridad, *cerquidad*, neologismos que podrían designar operatorias imaginantes insubordinadas para componer un nuevo campo de trabajo del cine que desdibuje la operatoria binaria jerarquizante del modelo hegemónico.

IV

La cuestión de la imagen como problema deja de ser aquella relacionada con la representación de la realidad, con una supuesta adecuación desafectada al mundo que establecía desde la fascinación una relación dual entre la imagen y las cosas (ventana, espejo, etc.), para pasar a ser el dilema desplegado en una triple relación como acontecer de un rastreo: sujeto-máquina-mundo. El problema del cine, aquí, es entonces el conjunto de las prácticas posibles que se pueden ensayar para proponer la representación de un proceso de relaciones siempre abiertas entre el sujeto y el mundo mediadas por las máquinas. Pero es también sabido que esos modos posibles se delimitan y restringen por normativas que prescriben la factibilidad de su misma existencia. Entonces es justo ahí, en la certeza de un reglaje que establece la norma, que el problema se expande y se ramifica porque en esa imagen ya no hablamos solamente del espíritu y de las cosas, sino también de las máquinas y los cuerpos.

La imagen-cine podría concebirse como la conciencia imaginante de un *cyborg*, de una entidad híbrida, mitad humano y mitad máquina que, para pensar el mundo, para poder hacerse y tener imágenes para sí, para poder representarlo según el acontecer de una *performance*, tiene que lidiar con las intenciones coercionadas del humano y con las programaciones de una máquina que no son sino las directrices de un proyecto normalizador de funcionamiento económico y social, es decir, político. El cuerpo es ese nódulo sobre el cual se modela un aplastamiento que supone también una apertura degradante hacia el imperio de lo *todo-visible*, hacia el afán tecnocientífico de abolir el misterio de las sombras según una economía de la visibilización absoluta. El cuerpo racional, aquel del mecanicismo, es anatomizado, diseccionado, auscultado clínicamente, calculado; se puede hacer de todo con él, si hasta incluso al abrirlo a la elucidación de la mirada espectacular sus mecanismos internos asimilan el secreto de lo humano a la objetivación mecanicista del cadáver. El régimen anatómico de la disección es el régimen de las imágenes. Se trata de someter a las cosas inscribiéndolas en la comprobación de lo visible como verdad. Todo lo visible es medible, es calculable, es controlable, es programable; se categoriza jerárquicamente y de modo invariable arrancándolo del flujo vital de lo divergente, de lo siempre heterogéneo a sí mismo. Todo lo arrancado a las singularidades fluctuantes del secreto y de la sombra pierde la gracia del misterio y de la magia para ser volcado violentamente a la administración instrumental de los fines y los medios. La imagen técnica, hoy, responde abiertamente a la lógica diabólica de la disección anatómica: si el cuerpo descubierto en su interioridad y hecho visible como prueba de la ausencia de misterio se convierte en un cuerpo disciplinable, la sociedad misma privada del misterio por la lógica de lo *todo-visible* se torna también un cuerpo sumiso, fácilmente apropiado y controlado. Lo que la razón era al cuerpo, el régimen del mercado es hoy al cuerpo social. Y es sabido que el misterio, esa conmoción resguardada entre las sombras del secreto, podría ser el último garante de la libertad.

La imagen-cine, pensada por ende como término *performático/performativo* cuyo nudo es un cuerpo que se dirime frente al mundo entre los avatares del yugo y de la emancipación, exige problematizar otros factores en general invisibilizados en sus concepciones dominantes: el sujeto (que en la práctica podría proyectar su singularización emancipatoria), la máquina (como prescripción de las prácticas posibles según una

normativa), y la otredad del mundo (como resistencia de la vida insurgente a la objetivación utilitaria).

Desmontar así la lógica instrumental de las imágenes no es entonces un gesto menor, es al contrario una operación micropolítica lenta pero esencial. El posible descentramiento de las prácticas audiovisuales normalizadas que comportan los modos de ver y de hacer actúa molecularmente allí donde se manifiesta la imperceptible operatoria microfísica de un poder diseminado. Si en la imagen, como correlato del pensamiento hegemónico, se encuentran implicadas las condiciones que determinan la manifestación de los vínculos asimétricos sujeto-objeto y sus rituales de dominio y sumisión, el hecho de desfazar sus formas de aparición hacia otras modalidades divergentes supone también la posibilidad de desligar a esas imágenes de la dinámica mercantil establecida como condición de existencia colectiva. Las prácticas heterogéneas y nómades de la imagen se establecen por tanto como un acontecimiento micropolítico, es decir, como una desarticulación puntual y obstinada de uno de los mecanismos a través de los cuales el gran dispositivo del poder ejerce sus micropresiones invisibles para conservar y perpetuar el estatuto de su propio funcionamiento. Es a ese nivel una suerte de microrresistencia molecular que establece una línea de fuga hacia otros territorios en los que un mundo aún es pensable como composición ordenada de heterogeneidades, como organización comunitaria de cuerpos insurgentes y deseos insubordinados.

V

Partimos de la idea de una imagen insubordinada investida por el orden de la huella; una imagen en la que es el simple aparecer de un «yo» en general, cercano al *cualquiera*, donde se puede situar la huella del término de su efusión, de una auto-presentación como signatura del simple y despojado discurrir sin finalidad de la vida insurgente. Es esa la prenda autobiográfica, como el puro aparecer de una huella garabateada que afirma una potencia de actuar más allá de las construcciones racionales y del lenguaje, en el prístino e incesante resurgir de un movimiento vital que acoge a cuerpos y deseos emancipados en un centro siempre descentrado. Esa es la que podríamos llamar Imagen-Huella, una imagen rasgada por una enunciación en primera persona en la que el «yo» manifestado es una especie de «yo» volcado sobre un rizo hueco que carece de fin. Es una pura enunciación que no enuncia nada más que el signo de su derramamiento: «Yo» existo. Esta imagen es la huella de mi presencia en el fondo común del mundo, la marca de un gesto ahuecado que rueda sobre sí para designarse como un aura diáfana. Sólo eso. La afirmación del *estar siendo*. El sujeto que aquí dice «yo» es un *alguien* indeterminado en el zigzag de su búsqueda, un *cualquiera* que recusa de toda posibilidad de ser definido identitariamente para mantenerse así en el terreno de la intuición difuminada por la singularidad del misterio y del secreto. Es una escritura de sí que enturbia la transparencia del signo describable hasta convertirlo en puro garabato como rúbrica de una existencia liberada de todo reglaje normalizador. Es el reconocerse sobre el fondo insubordinado de la vida, puesto en situación entre las cosas del mundo desde una operación no jerarquizante. ¿Pero qué sucede cuando ese «yo» se ofrece al encuentro con un Otro haciéndose responsable de la existencia de esa alteridad? Lo que sucede es la elucidación de la cifra de la una imagen que podríamos llamar, desde

aquí, Imagen-Resto, el extremo radical de la Imagen-Huella, ese punto extremo de la correlación en el que comienza a plantearse el vínculo nebuloso entre el Uno y el Otro como ejercicio del vivir en comunidad. En esta imagen se dibujan los contornos de un encuentro como acontecimiento a la vez brumoso y despejado, el acontecimiento de una aproximación entre el Uno y el Otro reconocidos en una diferencia que no puede ser explicada por la norma jerarquizante, sino exigentemente brindada al espesor misterioso de un mundo en común, y respetada allí como un resto que se mantiene en el campo de lo indecible. Se trata de no plantear las diferencias desde la oposición binaria afín a las operatorias capitalistas, sino desde la diversidad igualitaria que engendra invenciones de otros mundos posibles. Así, esta función imaginante implica entonces la responsabilidad asumida sobre la gestión de una economía del poder en relación al Otro, sobre la búsqueda de un saber *qué hacer* con la imagen del Otro y en relación al Otro, un saber y un *deber* establecidos dentro de los parámetros de la ética, del derecho, y de una práctica política que proyecta un reparto justo de lo sensible desde el fondo común de la vida frágil.

La Imagen-Resto, replegada en ese pasaje sobre la responsabilidad ética de la imagen, se revela como acción micropolítica que propone la asunción de subjetividades inéditas, en tanto y en cuanto en ella se postula la deconstrucción de la lógica binaria de los vínculos jerarquizados entre quienes toman el rango de sujetos y quienes son determinados como objetos. La acción implica un cambio pequeño. Pero tal operatoria molecular, que insiste sobre la subversión de los parámetros dominantes, no es menor, por el simple hecho de funcionar como un punto de fuga posible capaz de gestionar la invención de otras políticas de la imagen que puedan mantenerse en fuga permanente, siempre desmarcadas de las reappropriaciones mercantiles del capitalismo. Que una imagen no redundante exista y circule (aunque restringida y minoritariamente) implica lo posible contenido en la propagación de prácticas postuladas como siempre desmarcadas de los valores normalizados. Implica, allí, la resubjetivación singularizante que se insubordina ante la alienación instituida por las operatorias del consumo. Se trata de inventar y proyectar otra política de la comunidad desvirtuando el uso de las mismas herramientas que legitiman determinados modos de desubjetivación, de encapsulamiento físico y de sujeción de los deseos.

Allí, en esa configuración de la imagen, el problema del cine se revela en toda su intensidad como el misterio del sujeto, como el misterio del mundo, y como el misterio del Otro; entendidos todos estos polos como lo siempre divergente de una posible composición común. La transparencia supuesta de la imagen se espesa hasta velarse en el silencioso secreteo de las sombras contenidas, hasta enturbiarse en una constelación de volutas ahogadas en un vínculo misterioso que desdeña toda dilucidación, toda disposición a la exégesis del signo, ya que aquí el signo mismo se hace confuso hasta volverse garabato. Un pintarrajo como exigua rúbrica de una presencia singular derramada sobre el espesor del mundo que es mundo compartido con los otros. Esta es una marca ensombrecida, una palabra enmudecida en la deflagración de un grito originario que se dirige al Otro en el resguardo del secreto, tanto del ajeno como del propio. Ese es el misterio que se repliega sobre el cine como problema del *estar-en-el-mundo*. El misterio del Uno y del Otro que producen un encuentro rasgado entre la proximidad y la distancia, incendiado en la apertura incondicional hacia lo desconocido de un resto que es siempre la cifra de lo desconocido. Allí, el problema del cine es ese misterio, que es en gran medida el misterio antiguo e

inexorable del amor, ese arte antiguo y casi olvidado en el que dos diferencias irreductibles coinciden para proyectar en la duración del vínculo la creación de otros mundos posibles.

Podría llamarse, a ese misterio de lo común, de la emancipación, del amor, del cine: la *entri-dad*, un puro movimiento hacia el horizonte imposible del encuentro esgrimido como promesa.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Trin T. Minh-Ha (1982). *Reassemblage*. From the Firelight to the Screen. Senegal. [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en

<<https://www.youtube.com/watch?v=J7atQb7Z5YM>>

Godard, Jean-Luc (1982). *Carta a Freddy Buache*. París. [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en <<https://vimeo.com/157873737>>

Las nuevas formas del biodrama en el documental latinoamericano. Cuchillo de palo/108 (2010) de Renate Costa y The Illusion (2009) de Susana Barriga
Laura Durán
Arkadín (N° 6), pp. 116-124, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LAS NUEVAS FORMAS DEL BIODRAMA EN EL DOCUMENTAL LATINOAMERICANO

LAURA DURÁN

laudu@yahoo.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 03/02/2017 | Aceptado: 09/05/2017

RESUMEN

En este artículo se reflexiona sobre las nuevas estéticas que presenta el documental latinoamericano donde la ruptura y la superación de la instancia de pretensión de enunciación objetiva deja paso y se funde en la enunciación de un yo que interpela al otro y a sí mismo. El biodrama se instala, entonces, con su fuerza narrativa y con sus formas de film ensayo en la escena cinematográfica contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Cine; documental; subjetividad; biodrama; Latinoamérica

DE LA OBJETIVIDAD A LA SUBJETIVIDAD

En 1995, Michael Renov apuntaba que el documental audiovisual, como ocurría también con la ciencia, estaba volcándose más hacia la subjetividad. Si desde la II Guerra Mundial, explicaba Renov, el documental se centraba en la objetividad, a partir de la década del noventa se comenzaba a valorar la perspectiva personal y poner en primer plano el interés sobre el realizador. Según Renov, este fenómeno se debía a la proliferación de grupos sociales que se habían manifestado y habían luchado por sus identidades desde décadas anteriores. La enunciación totalizadora y objetiva del documental enunciado desde una especie de «voz de Dios» se había vuelto obsoleta. Se puede hablar, desde entonces, de nuevas subjetividades que toman la voz enunciativa en el documental. Esta inscripción del Yo, a su vez, implica la unión con un contexto social desde el cual se enuncia: «Si ciertamente vivimos en una época de identidades psicosociales intensificadas y cambiantes, no debería sorprenderle a nadie que la documentación de esta escena cultural esté profundamente impregnada de subjetividades» (Renov, 1995).

En este contexto, es interesante traer a colación un nuevo fenómeno que se está dando en el teatro latinoamericano: el biodrama. El término surge por un proyecto impulsado por Vivi Tellas que se denominó *Biodrama. Sobre la vida de las personas*. En él, los distintos realizadores convocados ponían en escena obras basadas en personas vivas en ese momento (Cornago, 2005: 6). Una de las propuestas más interesantes de biodrama fue la obra de la propia Vivi Tellas *Mi mamá y mi tía*, que presentaba en un ámbito privado una escena familiar protagonizada por su madre y su tía reales (Cornago, 2005: 7). Asimismo, por fuera de este ciclo, se destacaron obras como *Mi vida después*, de Lola Arias, en la que un grupo de actores nacidos en la década del setenta y ochenta evocaban mediante distintos elementos la vida de sus padres y realizaban una *remake* de las mismas (Blejmar, 2012).

Este nuevo fenómeno que implica una ruptura del binarismo realidad/ficción y una puesta en cuestionamiento del mismo, también puede verse en el cine documental latinoamericano. Así, en el contexto audiovisual se puede hablar de biodrama documental. De ello dan cuenta dos películas cuyas realizadoras se involucran entrando a escena y poniendo no sólo su voz sino también su cuerpo. En efecto, ellas ingresan en el cuadro y se posicionan como

sujeto y objeto de la representación. Así, centran la atención en sus historias familiares que encierran en sí mismas las historias políticas e ideológicas de los países latinoamericanos. Me refiero al cortometraje *The Illusion* (Cuba, 2009) de Susana Barriga y al largo *Cuchillo de palo/ 108* (España, 2010) de la paraguaya Renate Costa.

THE ILLUSION (2009)

«Yo quería hacer una película sobre la felicidad pero sólo tengo recuerdos difusos cuyo significado aún desconozco» dice Susana Barriga al inicio de su película *The Illusion*. Esta frase sintetiza la película: el intento frustrado por parte de la realizadora de reencontrarse con su padre, un exiliado cubano en Londres. Barriga viaja hasta Inglaterra para ver a su padre y el corto nos muestra, filmado con cámara oculta, ese encuentro. O habría que decir, mejor, ese desencuentro, porque en esa reunión se lleva adelante un drama: él le pide el pasaporte para asegurarse de que es su hija y empieza a desconfiar de ella al saber que el gobierno cubano le permitió salir del país: «es un privilegio grandísimo salir de Cuba, aunque sea para volver otra vez. Es un privilegio muy grande», le dice y comienza un largo monólogo para rechazarla. Finalmente, termina pidiéndole: «Vete. Cámbiate de apellido. Olvídame.» Es interesante tener en cuenta que Barriga nunca le dice a su padre que está siendo filmado. Como espectadores, asistimos a una reacción violenta y que podría ser infundada por parte del padre, ya que él no tiene pruebas de que Susana se comporte como una traidora. Al mismo tiempo, a diferencia del padre, nosotros sí sabemos que ella efectivamente lo está traicionando al filmarlo con una cámara oculta [Figura 1].



Figura 1. *The Illusion* (2009). Susana Barriga

Este es el pequeño drama mínimo que contienen los pocos minutos de la película, pero encierra un drama mucho mayor, que se desprende de su filiación con la realidad: la situación política de Cuba y el trauma de los exiliados políticos del país y de las familias que han resultado separadas por ello. Hay en este drama algo del orden de lo inevitable y fatal típico de la tragedia griega. El reencuentro armonioso de padre e hija es una ilusión, no porque no se concrete efectivamente sino porque constituye desde el comienzo algo imposible de llevarse a cabo. La grieta abierta entre quienes se quedaron en Cuba y los familiares que se exiliaron es tan grande que no hay posibilidad de vuelta atrás. El encuentro es una ilusión desde su misma concepción y no existe posibilidad de que deje de serlo. ¿Se buscaba efectivamente un reencuentro entre padre e hija si se llevaba una cámara oculta? ¿De qué otra forma podría haber reaccionado el padre? Son preguntas que no pueden tener respuesta. Quizá, como en la tragedia griega, nos demos cuenta del error cuando resulta demasiado tarde.¹

La imagen que nos queda del padre puede ser la de monstruo o la de víctima, así como la imagen de la propia realizadora. Esto depende de la manipulación que se realice de las imágenes. Por eso hablamos de biodrama, porque se trata de la utilización del montaje para construir, a partir de las imágenes documentales, un pequeño drama que contenga una historia, con un nudo dramático, una trama. Justamente, el acierto de la película es mantener la ambigüedad respecto de los personajes. Y eso lo logra mediante el montaje.

En efecto, aunque pueda resultar discutible la dimensión ética de su utilización de la cámara oculta,² resulta de sumo interés el hecho de que ella le ponga el cuerpo y la voz, se involucre, entre en escena. Es ella la encargada de poner sobre el tapete su uso de la cámara oculta, ella lo menciona y lo resalta desde la voz en off del film, de manera de reforzar el impacto del drama que se está poniendo en escena.

Andrés Di Tella señala la responsabilidad inherente a todo documental que inscriba la subjetividad del realizador:

Poner en juego materia prima autobiográfica, exponer intimidades de la propia experiencia, abrir las puertas de la familia, todo eso, en última instancia, es una especie de ofrenda pública, casi un sacrificio ritual. Todo documental autobiográfico (¿toda obra autobiográfica?) es un curioso acto de *responsabilidad*. Me hago responsable de esta historia. Respondo con mi vida. Respondo por mis ideas sobre el cine y el arte (y la vida) con mi propia vida. Pongo el cuerpo, sin mediaciones. También, por supuesto, confieso mis limitaciones (Di Tella, 2008: 251).

Porque justamente se trata de involucrarse en un relato que busca mostrar el impacto de la historia cubana en el seno de las familias. Y esto no hubiera tenido el mismo peso, la misma fuerza, si hubiera estado contado mediante una ficción pura o un documental que se enuncie desde una supuesta distancia objetiva. Es decir, desde formas que sigan creyendo en el binarismo realidad/ficción. Porque este hecho central, el desencuentro,

¹ Desde una perspectiva feminista, Danae Diéguez incluye al film de Barriga dentro de una tendencia poco explorada del nuevo documental que «apunta al hecho de abordar desde el lenguaje un estilo que ponga en crisis la veracidad misma de la representación, pues de esta manera cuestiona un orden narrativo equivalente a los discursos hegemónicos» (Diéguez, 2012)

² Su utilización de la cámara oculta ha sido muy criticada por parte de los lectores en páginas y blogs en los que se habla de la película.

la imposibilidad, la ilusión, se reviven en cada proyección, en cada visión del corto. El espectador puede fácilmente ubicarse en el lugar de la realizadora y, con ella, volver a vivir el episodio, experimentar el drama trágico en el que no hay culpables pero, no obstante, todos experimentamos algún grado de culpabilidad.

CUCHILLO DE PALO/108 (2010)

«Asunción: una ciudad que le da la espalda al río. Me gusta mirar la ciudad desde acá, es como que me señala cuánto nos cuesta mirar para atrás». Con esta frase, pronunciada por la voz en off de su realizadora mientras se ve el río, comienza *Cuchillo de Palo*, una película que trata sobre la memoria y las posibilidades del recuerdo. El nudo dramático se centra en la vida y la muerte de su tío Rodolfo durante la dictadura de Stroessner (1954-1989) y el gobierno conservador que le siguió (1989-2008) en Paraguay. Su tío Rodolfo fue el único de sus hermanos que no se dedicó a la herrería en una familia de herreros, de ahí el título de la película que nos mete en el seno de una historia familiar. Pero la película también se identifica con una cifra que completa el título *Cuchillo de Palo/ 108*. El número 108 es el que ha señalado a los homosexuales desde 1959 con un sentido peyorativo. Era un insulto y, por eso, también fue borrado sistemáticamente de los números de las calles, de los hoteles, de las patentes de los autos, de los documentos, etcétera.³ La película combina la historia familiar, la búsqueda del tío, con la del país y de la persecución de los homosexuales que también es, como historia de la represión, una trama de silencios y ocultamientos.

Asimismo, la película se desenvuelve como una investigación. Renate Costa emprende la búsqueda de su tío y de su recuerdo, para recuperar la memoria de una persona de la que se da cuenta que no sabe demasiado. Cuando Rodolfo fallece, a Renate le dicen que murió de tristeza. Sin embargo, ella había tenido siempre una imagen de su tío como alguien muy alegre, de hecho, ésa era la característica que lo distinguía del resto de la familia. Junto a este interrogante, hay varios elementos más de la muerte que requieren una investigación y que sostienen el interés del espectador: el cuerpo del tío ha sido encontrado desnudo en el piso de su casa, su armario estaba vacío y había una suma de dinero que nadie sabía de dónde salía. Su familia desconocía la vida de su tío: a qué se dedicaba, qué hacía, de qué trabajaba, quiénes eran sus amigos, etc. A partir de este enigma se comienza a tejer otra historia, la trama del silencio y del olvido, del ocultamiento. *Cuchillo de palo/108* cuenta una historia, pero también es un ensayo, es decir, una búsqueda. La película se mueve a partir de ciertos interrogantes que intenta contestar, ensaya respuestas que nunca termina de resolver, enigmas. En lugar de respuestas, en el transcurso de la película el espectador

³ La identificación del número 108 con los homosexuales comienza en 1959, a partir del caso Aranda, en cuya investigación se elabora una lista que contenía 108 nombres de homosexuales, sospechosos del asesinato sólo por su condición sexual. En 1982 sucede algo similar con el caso Palmieri, pero esta vez la lista suma alrededor de 600 apresados e interrogados. El tío de Renate Costa ocupaba el número 41. Esta lista fue distribuida en las empresas, en oficinas estatales, en instituciones educativas, etc. Más que ocultar a la disidencia sexual, lo que se hizo fue lo contrario: exhibirlos como modo de castigo para que fueran echados de sus trabajos y expulsados de sus familias. Se generó un gran odio porque homosexual comenzó a ser sinónimo de asesino. La gente debía cuidarse de ellos, alejarse, evitarlos, como si fueran una enfermedad, una plaga. Hasta el día de hoy, llamar a alguien 108 en Paraguay es un insulto

encuentra más interrogantes u otras respuestas a preguntas no formuladas. El enigma de la muerte del tío nunca se resuelve, pero Renate saca a la luz algunos tramos de la historia de su tío, como los hechos de violencia de los que fue objeto por ser homosexual o la necesidad de mantener una doble vida para no lastimar a la familia. Así, Rodolfo Héctor Costa Torres fue Rodolfo Costa durante el día para su familia, pero mantuvo la identidad de Héctor Costa en los ambientes homosexuales y en sus trabajos como bailarín. También devela la violenta y cruel historia de persecución de homosexuales y travestis durante los 61 años de gobierno conservador.

En la búsqueda del tío, Renate se reencuentra con su padre [Figura 2].



Figura 2. *Cuchillo de palo/108* (2010). Renate Costa

En la búsqueda/ensayo de la historia del tío, delinea también la historia del padre y de todos los que vivieron la dictadura de Stroessner. La relación y el diálogo con su padre es también el diálogo, simbólico, con la dictadura, ya que éste vivió toda su vida bajo el gobierno conservador del Partido Colorado que duró 61 años, la misma edad que tenía al momento de realización del film. Más que enjuiciar o lapidarlos, se trata, según Costa, de comprenderlos:

Quería hacer una película sobre la aceptación. Pero la aceptación se debe dar de los dos lados, no sólo yo tratando que él me entienda, o que entienda a mi tío, sino escucharlo y tratar de comprender por qué es así. Ellos vivieron una época muy dura, es casi imposible que yo llegue a entender por lo que pasaron, pero algo quedó, un silencio tremendo, fuerte, que sigue clavado hasta hoy. Ese rastro, esa negación, el miedo a hablar, también es algo de mi generación, y en la película se siente, porque es algo que sucede hasta hoy (Dos Santos, 2010).

Quizá eso lo convierta en un ensayo cinematográfico. No se trata simplemente de denunciar los crímenes y persecuciones de la dictadura y la complicidad de los ciudadanos, sino de comprender, de investigar, de ensayar, de meterse en las oscuridades de los mecanismos del silenciamiento, la ocultación, el olvido, la desmemoria. Weinrichter considera al ensayo audiovisual, de una forma laxa, como aquél que va encontrando su forma a medida que se va realizando (Weinrichter 2004, 89). En el trayecto de la búsqueda del tío hasta el encuentro del padre, el film de Costa va ensayando su propia forma. Una forma en la cual Renate se involucra en la escena, entre en el cuadro para dejar de ser ojos que ven y convertirse en parte de la historia que está contando:

Pero ahí, yo lo veo, lo siento y lo vivo y me doy cuenta de que él cambia porque yo entro en cámara, que es ahí donde él me explica lo que para él es ser homosexual. Cuando yo también me pongo en riesgo, él comienza a ponerse como lo que realmente es, no como objeto y director, sino como mi papá (Acevedo Kanopa, 2011).

ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

Siguiendo a J. Caughie⁴, Beattie diferencia documental dramático (dramatized documentary) de drama documental (documentary drama). El primero es «un enfoque basado en hechos derivados de investigaciones y estudios», en tanto el segundo constituye «una obra que se basa en códigos dramáticos y convenciones para la base de una narrativa ficticia que hace referencia a factuales o posibles situaciones, personas y eventos»⁵ (Beattie, 2004: 148).

El problema de esta definición es que sigue manteniendo la separación entre realidad y ficción. Por eso no es posible identificar con ninguna de las dos opciones ni a Cuchillo de Palo/108 ni a *The Illusion*. Justamente, el concepto de biodrama resulta interesante al respecto porque está tomado del teatro, en cuyo origen se encuentra la simulación, la máscara. Se trata del problema de la incorporación de la dimensión real en el ámbito del artificio teatral. El cine, en cambio, está desde su nacimiento más intrincado con lo real y la realidad. Si seguimos las concepciones de Comolli (1995), podemos decir que desde su origen el cine se ha caracterizado por una duplicidad, es decir, por tener al mismo tiempo una inscripción realista y una ficcional. Por eso Comolli habla de cine-monstruo, porque su naturaleza es dual, la imagen que muestra nunca es completamente real (Comolli, 1995). El biodrama audiovisual viene a poner el acento en el hecho de que esa realidad no es transparente, sino que es producto de una construcción, de una mirada que la constituye. Lo interesante es que esa mirada también está construida históricamente. De esta manera, se puede afirmar que las variadas formas del documental, del docu-drama y de las diferentes inscripciones del yo exceden ésta y cualquier tipo de clasificación, porque de lo que se trata, justamente, es de cuestionar nuestras visiones de la realidad y su relación con los géneros cinematográficos.

⁴ Caughie, J. (1980) *Progressive Television and Documentary Drama*, citado por Beattie (2004: 148)

⁵ Este utiliza un look documental, es decir, «a style which creates the impression of facticity within a fiction by replicating the visual language of documentary film through techniques such as shaky camera shots and a reliance on natural lighting» (Beattie, 2004: 148)

Por eso, habría que considerar al biodrama emparentado con (o como parte de) el cine-ensayo, ya que éste se caracteriza por rebasar la forma estrictamente documental (Weinrichter, 2007: 24). El cine-ensayo, entendido «como manifestación histórica y no como modelo abstracto o género teórico» (Weinrichter, 2007: 46), no cree, como lo hace el documental, en el poder de la cámara para captar la realidad. Por el contrario, «su verdad (la del filme-ensayo) no depende de ningún registro inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual» (Machado, 2007).⁶ Se trata de la reflexión mediante las imágenes, de construir un pensamiento a partir del montaje: «El film-essai surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película» (Bergala, 2000: 14).

Con Barriga y Costa estamos en presencia de un nuevo fenómeno (por no denominarlo género). Se trata de la necesidad no sólo de hablar desde uno mismo, desde un lugar personal que contrarreste la «voz de Dios» típica del documental, sino también de poner el cuerpo, de exponerse, uno mismo, su vida, su familia, su pasado y presente, su historia y memoria y con ellos las de la propia familia, el barrio, la sociedad, etcétera. Y esta inscripción del Yo, del cuerpo y la voz, no es gratuita; implica que ya no hay temas que puedan ser ensayados de forma objetiva, como si no dependiera de quien lo enuncie, que ya no hay historias, ni familiares ni sociales, que puedan ser contadas sin que uno, en ese acto, se cuente a sí mismo. Renate Costa y Susana Barriga relatan dos desencuentros del Yo con su propia familia y con la memoria social y cultural. Es un primer paso para una historia que se aleje de la corrección política, del lugar común, del pensamiento ya constituido y, muchas veces, cristalizado. Si el biodrama, como forma del ensayo audiovisual, viene a cuestionar nuestra actual separación entre realidad y ficción, entre documental y película de ficción, es necesario entender que ya nada puede ser dicho desde la asunción de una verdad que se considera única e indiscutible. Porque esa verdad, ya lo sabemos, ha sido creada por una visión de mundo y se ha constituido en única por un proceso de hegemonización intrincado con complejos sistemas de poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beattie, Keith (2004). *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*, Houndmills: Palgrave MacMillan.
- Bergala, Alain (2000). «Qu'est-ce qu'un film-essai». En *Le film-essai: identification d'un genre* (catálogo). París: Bibliothèque Centre Pompidou.
- Catalá, Joset M. (2005). «Film-ensayo y Vanguardia». En Torreiro, Casimiro ; Josetxo Cerdán (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Caughie, J. (1980) *Progressive Television and Documentary Drama*, en *Screen*, 21 (3) pp. 9-35.

⁶ Por su parte, García Martínez detalla otras características del mismo, entre ellas, la utilización del Yo enunciativo, el «uso del montaje que devuelve el valor a la palabra», «cierta voluntad de estilo» y el papel activo desarrollado por el autor y por el espectador García Martínez, 2006: 82). En definitiva, se trata de explorar una nueva forma de pensar, de organizar el conocimiento. En efecto, en el film ensayo las ideas no se tienen sino que se hacen: A su vez, Joset Catalá afirma: «He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión» (Catalá, 2005: 133).

Comolli, Jean-Louis (1995). «Éloge du cine-monstre». En *Cinéma du réel: catalogue du festival international de films documentaires*. París: Bibliothèque publique d'information.

Cornago, Óscar (2005). «Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro». *Latin American Theater Review*, vol. 39 (1) (fall 2005) pp. 5-27. Kansas University.

Dos Santos, Danisa; Soriano, Griselda (2010). «Las cicatrices de la historia. Entrevista con Renate Costa». *El Ángel Exterminador*, (15) (julio-agosto-septiembre 2010). Buenos Aires.

Di Tella, Andrés (2008). «Yo y tú: autobiografía y narración». *Archivos de la Filmoteca*, (57-58) vol. II (octubre 2007-febrero 2008), pp. 249-259.

García Martínez, Alberto Nahum (2006). «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual». *Comunicación y Sociedad*. Vol. XIX. (2), pp. 75-105. Universidad de Navarra.

Machado, Arlindo (2007). «El film-ensayo» En La Ferla, Jorge (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Universidad de Caldas. (Traducción de Gustavo Zappa en La Fuga)

Weinrichter, Antonio (2004). «Hacia un cine de ensayo». *Desvíos de lo real*. En *El cine de no-ficción*. Madrid: T&B editores

Weinrichter, Antonio (2007). «Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo». En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra, Fondo de Publicaciones.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Acevedo Kanopa, Agustín (2011). «Entrevista a Renate Costa». En *El Pijama de Hebrón* [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en <<http://elpijamadehepburn.blogspot.com.ar/2011/08/entrevista-renate-costa.html>>

Blejmar, Jordana (2012). «Reescrituras del yo. Apuntes sobre Mi vida después de Lola Arias», En *Afuera. Estudios de crítica cultural*, II (12) (Junio 2012) [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2016 en <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=79>>

Diéguez, Danae (2012). «¿Miradas de género? Crítica y documental» En *Portal Centroamericano de cine, video y animación*. AlterCine de IPS Cuba (02/11/2012) [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2016 en <<http://www.cineyvideocentroamericano.org>>

Renov, Michael (1995). «New Subjectivities Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age» En *Documentary Box 7. 1-12* [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2016 en <<http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-1-e.html>>

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

Barriga, Susana (2009). *The Illusion*. Guión: Susana Barriga y Fabio Meira. Con: Susana Barriga. 24 min. Cuba: Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV).

Costa, Renate (2010). *Cuchillo de Palo / 108*. Guión: Renate Costa. Con: Renate Costa y Pedro Costa. 93 min. España: Estudi Playtime.

El Estado de Eurasia de Joseph Beuys. Performance y utopía política

Fabiola de la Precilla

Arkadin (N.º 6), pp. 125-138, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL ESTADO DE EURASIA DE JOSEPH BEUYS

Performance y utopía política

FABIOLA DE LA PRECILLA

fabidelapecilla@gmail.com

Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.
Argentina

Recibido: 1/02/2017 | Aceptado: 5/05/2017

RESUMEN

Este artículo trata sobre la video-performance *El estado de Eurasia* (1968), de Joseph Beuys, realizada en Amberes, conjuntamente con Henning Christiansen y cámara de Paul de Fru. Esta video-performance está expuesta en el Hamburger Bahnhof, Museo de Arte Contemporáneo, Berlín. Realizamos un análisis semiótico de la obra y de los Archivos Mediales, traduciendo estos textos del alemán. En la obra *Erurasienstab*, Beuys juega con el doble significado de la palabra *Stab*: bastón, báculo y también estado. Por ende, Beuys realiza la acción de instauración del estado utópico de Eurasia a través de elementos simbólicos autorreferenciales. Reconstruimos la poética del artista, analizando el concepto de «arte ampliado» y de «escultura social».

PALABRAS CLAVE

Performance; ritual; neo-vanguardia; interdiscursividad; alegoría

La performance titulada *Eurasienstab, El estado de Eurasia* y subtitulada *Wide white space, Amplio espacio blanco* de Joseph Beuys, junto a Henning Christiansen y cámara de Paul de Fru, se desarrolla en la ciudad de Amberes el 9 de febrero de 1968. En esta acción, Beuys emplea elementos simbólicos (en el sentido de Peirce) y con ellos realiza un ritual de instauración del estado utópico de Eurasia, que pretende reunir a Europa y Asia. Analizamos esta performance desde el plano del enunciado y de la enunciación. En el plano del enunciado, a diferencia de otras video-acciones, el papel de la cámara y la complejidad de secuencias de microacciones, la constituyen en un caso de particular interés. Asimismo, es indispensable remitirnos a sus circunstancias originarias de enunciación, ya que Eurasia contiene un posicionamiento político e ideológico, una crítica implícita a la *Guerra Fría* y a la división de los bloques occidental y oriental, capitalista y comunista respectivamente. Beuys realiza esta acción como una propuesta humana, social, política y cultural de reunificación en el contexto utópico de la Neo-vanguardia, como parte del movimiento Fluxus, del movimiento estudiantil universitario, fundando el Partido Alemán de los Estudiantes. Respecto a las circunstancias actuales de enunciación, estudiamos esta video-acción, que se exhibe en la colección *Erich Marx* del Hamburger Bahnhof, Museo Contemporáneo -Berlín,¹ y la traducción e interpretación de parte de los Archivos Mediales de Beuys, inéditos en castellano.² Paralelo a los montajes como discurso de reconocimiento y de divulgación de la obra de Beuys, se han publicado, en los últimos diez años, diez volúmenes del Archivo Medial Beuys. Siguiendo las líneas conceptuales de las performance, las publicaciones refractan esta reconstrucción poética (Eco, 1970) del artista y la tematización de obras, ya que en las acciones se sintetizan y culminan producciones previas. Además, establecemos la red de relaciones inter-discursivas (Verón) de esta performance, todos elementos que confluyen en el presente artículo.

«DESCRIPCIÓN DENSA» Y ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA ACCIÓN

Tal como lo anticipáramos, en esta acción se sintetizan una serie de obras previas y de elementos partícipes de otras acciones. Como muchas performances de Beuys, esta acción tiene su ideación primaria en forma de bocetos y dibujos, como diagramación de la idea. El artista grafica el espacio, la secuencia de acciones y los elementos a emplear en *Notas para la acción, 1967* (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, 2005: 30).³ En este dibujo «se encuentran los registros [...] y contiene los sucesos planeados en el centro de la acción, como unidades de tiempo y títulos de esas unidades. La adicción de la duración de

¹ Realicé el relevamiento de la obra de Joseph Beuys en el Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlín con una Beca de Investigación del DAAD, Servicio de Intercambio académico alemán, (2013). Mi entonces tutor, Dr. Eugen Blume, me facilitó los volúmenes editados de los Archivos Mediales Joseph Beuys, en formato papel y DVD. Las imágenes cuentan con la autorización para su reproducción del Prof. Dr. Peter Weibel, Director del ZKM, Centro de Arte y Medios de Comunicación, Karlsruhe (2017). Edición de imágenes: Prof. Ornella Padini, UNC

² Cabe acotar que dicho museo tiene una sección dedicada especialmente a la obra de Joseph Beuys. Allí cada montaje surge de un trabajo de investigación sobre los Archivos Mediales Beuys, compuesto de aproximadamente treinta mil registros visuales, sonoros y audiovisuales.

³ Notizen zur Aktion, 1967 (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, 2005: 30). Traducción de la autora del artículo.

partes del orden de la obra.» (Beuys & Beuys, 2005: 31).⁴ Allí Joseph Beuys determina que la estructura de la acción, con música de *Henning Christiansen, Fluxuorum organum Opus 39, Estado de Eurasia*, tendrá cinco partes cronometradas: «1. Movimiento: 22 minutos, 2. Movimiento: 12 minutos, 3. Movimiento: 16 min, 4. Movimiento: 17 min. 5. Movimiento: 15 min. Lo que da 82 min.» (Christiansen en Beuys & Beuys, *ibíd.*). La filmación es continua. No se ha editado, sino que ha permanecido en bruto en su versión original; sólo se ha compilado un extracto de veintidós minutos, como síntesis de sus secuencias principales. Años más tarde, en 1987, Christiansen realiza una síntesis de dicha acción:

Nosotros hablamos acerca de dividir el *fluxuorum organum* en cinco etapas. En la mitad, en el tercer Movimiento, deben levantarse el báculo y los ángulos de fieltro hacia arriba y alcanzar el techo... En el 1. Movimiento como una pequeña propuesta de argumentación, debe crear profundamente los tonos (musicales). Él debe alcanzar un sonido de paisaje, para los ángulos de fieltro y el báculo de Eurasia todavía yacentes (en posición horizontal) El 2. y 4. Movimiento deben emanar tranquilidad con un ritmo libre pero firme, vale decir con un pulso tranquilo... En el 3. Movimiento se apilan sonidos o tonos en una línea melódica, (que) van de lo horizontal a lo vertical. El 3. y el 4. Movimiento deben formar una curva, que contiene otras curvas. El 5. Movimiento debe ser libremente oscilante, pero con formas prefijadas. Los ángulos de fieltro descansan inclinados sobre la pared. El báculo de Eurasia descansa en su funda de lona. Beuys finaliza con una profunda quietud. El 3. Movimiento: movimientos geométricos desde lo horizontal hacia lo vertical... (Cita a Erik Satie; *Misa de los pobres*. (Oración para los viajeros y navegantes en peligro de muerte, a la muy augusta Virgen María, Madre de Jesús)). (Henning Christiansen en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 31 y 32).⁵

De este modo, observamos cómo la estructura de esta acción, el báculo y/o el Estado de Eurasia, corresponde a una cita interdiscursiva a la estructura de la obra de Erik Satie, *La misa de los pobres*, que en realidad consta de 6 (seis) partes, pero que Beuys transforma en cinco partes o movimientos. Además, Beuys emplea la cita a dicha obra de Satie, como impresión en el catálogo de invitación a su acción (Beuys & Beuys, *ibíd.*). A continuación, tomamos el video y describimos la escena de la acción, los materiales intervinientes y sus momentos más significativos.

La acción se desarrolla en una sala prismática que al fondo tiene una abertura amplia con un vidrio fijo transversal arriba y dos vidrios laterales, traslúcidos. Detrás de esta abertura delimitada por este «frontis» superior y laterales, hay un pasillo, donde puede observarse una segunda ventana. La sala blanca se constituye en el espacio propio de la acción. De gran altura, tiene una chimenea a la derecha y una pared ciega a la izquierda. Posee una iluminación central, sólo una bombilla eléctrica colgante.

Los elementos intervinientes se despliegan y aparecen a lo largo de la acción. Beuys trabaja aquí con elementos con una fuerte carga simbólica (en el sentido de Pierce), que forman parte de obras anteriores, ligados al concepto de *arte ampliado*; vale decir descarta

⁴ Henning Christiansen, *Fluxuorum organum Opus 39, Eurasienstab*. Für diese Aktion von Joseph Beuys. Traducción de la autora del artículo.

⁵ Traducción de la autora del artículo.

el uso de materiales convencionales o «nobles», y opera con el fieltro, la grasa y el cobre, como elementos autorreferenciales. Los elementos empleados son: *cuatro ángulos de fieltro de 90 grados, están arriba en el dibujo, y miden de 362, 363, 363 y 364 cm. El bastón o báculo de Eurasia tiene una altura de 359 cm, de cobre y pesa 50 Kg.* Además, tiene una funda de lona para transportarlo, que lo envuelve, protege y converge en el título *Báculo de Eurasia (Detalle), 1967*. También Beuys emplea una *Plantilla de fieltro y plantilla de metal e imán (1965)*. Grasa, una tiza con la que escribe en el piso, todos elementos que constan en *Notas de preparación para la acción 1967*, además de «dinero», «micrófono», «amplificador», «Equipo de Henning». Una «documentación de Klopheus,⁶ está programada» (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 34).⁷

Primer Movimiento. Música de Satie y una cámara fija. Fragmento de 20 minutos. Imagen de Beuys con un plano medio, saca un envoltorio de manteca y lo amasa a un montículo de grasa, que yace sobre el umbral de la repisa de chimenea. Luego él toma una plantilla de hierro con cordeles y se la ata de cuclillas a su pie derecho. La cámara hace un zoom, plano de detalle en la acción de atarse la plantilla a su zapato. A su lado, se halla la huella de la plantilla sobre el piso (Joseph Beuys, 2005: 02.18') [Figura 1] Éste es el lugar que Beuys toma como punto de inflexión. Cada vez que él concluye una secuencia, vuelve a este punto y continúa con la acción siguiente. Beuys se levanta, plano completo. Mide su plantilla con la huella, la acomoda, hay un primer plano de su rostro.



Figura 1. Joseph Beuys (1967) Estado de Eurasia. 82 min. fluxorum organum. 1º Movimiento. Acción de atarse el zapato a la Plantilla de metal

⁶ Ute Klopheus fotografió la acción detalladamente en Viena y en Amberes (...) Lamentablemente por cuestiones legales no pueden ser mostradas las reproducciones. (Beuys & Beuys, *op. cit.*: 34). Traducción de la autora del artículo. <Nota al pie>

⁷ Preparación de la acción de 1967. (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*, pág. 34). Traducción de la autora del artículo.

Segundo Movimiento. El artista toma una escalera que está fuera del recinto donde se desarrolla la acción y la incluye en la escena. Apoya la escalera en el ángulo de la pared frontal y la pared lateral izquierda, visto desde el lugar del espectador. Sube hacia el techo y dibuja unas marcas en la pared, luego desciende de la escalera. Beuys se ve de cuclillas, tomado por la cámara desde atrás, mientras rellena con grasa el vértice en esquina de los zócalos de ambas paredes, formando un polígono con base triangular en oblicuo con forma de L.

Tercer Movimiento. Tal como lo señaláramos con anterioridad, la sala tiene cuatro Ángulos de fieltro en noventa grados que yacen en el piso. Debajo de éstos se halla una lona, probablemente de fieltro, como una banda puesta en diagonal. Hay gran expectativa, ya que los espectadores no saben qué contiene allí dentro. Beuys levanta el ángulo de fieltro de la izquierda y lo coloca en vertical en el ángulo delantero izquierdo y lo fija entre piso y techo a la manera de una columna. Hay juegos de cámaras, un plano secuencia, con paneo de piso a techo y viceversa, donde se observa cómo el ángulo de fieltro queda fijado al techo. Luego, el espectador visualiza cómo Beuys coloca el segundo ángulo de fieltro del lado delantero derecho y así sucesivamente hasta completar los cuatro ángulos. La imagen de los cuatro ángulos de fieltro de noventa grados adquiere la forma de cuatro columnas, que delimitan un prisma imaginario de base cuadrada. Vale decir, que Beuys instaura un espacio otro, de connotaciones rituales y sagradas, que se asocia a los cuatro puntos cardinales, los cuatro evangelios, los cuatro elementos de la naturaleza, etc. La cámara realiza un *travelling*, toma de los cuatro columnas en el techo y hace un zoom sobre una lámpara central en el techo (Joseph Beuys, 2005: 7.59'). Cierre de escena.

Beuys despliega la lona que estaba doblada en el piso y dentro de ésta, descubre un báculo o bastón, que toma con ambas manos, y realiza una serie de acciones. Primero lo levanta y rodea con él la luz central de la habitación; la cámara proyecta la sombra del báculo sobre el techo (Joseph Beuys, 2005: 8.24'), [Figura 2]. Luego Beuys inclina el báculo, asentándolo en la cara interna del ángulo de fieltro izquierdo trasero, acción que repite con cada uno de los ángulos-columnas. Acto seguido, alza el bastón aún más y lo deja inclinado sobre el primer ángulo; mientras acomoda el fieltro en el piso, que desplegado, ha pasado a ser un plano diagonal, una especie de camino. Inmediatamente regresa a su punto de inflexión, vuelve a ubicarse en la entrada de la sala, a cotejar la plantilla de su pie derecho con la huella allí dejada.



Cuarto Movimiento: Salteamos una pequeña secuencia y nos concentramos en las escenas más relevantes. Desde su punto de inflexión, el artista gira con todo su cuerpo hacia su izquierda (derecha del espectador) y en su izquierda tiene una masa de grasa. De la mano izquierda la pasa a su mano derecha y se la coloca entre el músculo gemelo y el isquiotibial, por detrás de la rodilla (Joseph Beuys, 2005: 12:08'), [Figura 3]. Queda en cuclillas, se agacha partiendo la masa en dos. Luego las tira hacia el costado derecho. Vuelve a tomar posición con la huella, en su punto de inflexión para volver a realizar otra acción.



A posteriori, toma el báculo, lo inclina y lo apoya sobre el ángulo de fieltro derecho trasero y lo eleva lo más posible. Camina por el fieltro, vuelve a ubicarse sobre el punto de inflexión. Primer plano de Beuys con el torso y mano izquierda levantada sobre su cabeza. Toma de los espectadores. Beuys escribe de cuclillas con tiza en el piso, marcando una flecha de dos puntas en dos direcciones. La frase que escribe es la siguiente: «*Imagen de cabeza <—> movimiento de cabeza. Aislante en movimiento*» (Beuys & Beuys, *op. cit.*, pág. 35).⁸ [Figura 4] (Joseph Beuys, 2005: 13.08').⁹



Figura 4. Joseph Beuys (1967) Estado de Eurasia. 82 min. *fluxorum organum*. 3º Movimiento. Beuys escribe: «Imagen de cabeza <—> movimiento de cabeza. Aislante en movimiento»

Luego Beuys está parado con el báculo sobre el fieltro abierto y lo lleva nuevamente hacia el centro. La cámara lo sigue, porque él intenta aproximar el báculo a la bombilla de luz y luego lo posa nuevamente a los ángulos de fieltro en diagonal. Lo va llevando desde el suelo hasta apoyarlo. Toma de Beuys de *plano medio*, tapado por uno de los ángulos de fieltro. A partir de allí, palpa con sus manos hacia un lado y hacia el otro, como prolongación del ángulo de fieltro o columna, como palpando una extensión de un plano invisible, un espacio sagrado (Joseph Beuys, 2005: 14.42'). Acto seguido, se da vuelta, pasa detrás de la otra columna derecha y vuelve a su punto de inflexión.

⁸ Traducción de la autora.

⁹ Captura de pantalla, Amberes 1968 (Joseph Beuys, 2005: 13.08').

Quinto Movimiento. Desmontaje y cierre. Beuys toma el báculo, lo pasa por el centro de la bombilla, lo baja, lo acuesta para guardarlo en el fieltro nuevamente. A continuación comienza a desmontar los ángulos de fieltro, poniendo el de la izquierda trasera o posterior inclinado sobre el dibujo de la tiza en el piso. Luego repite esta misma acción de desmontaje con el ángulo trasero derecho y lo coloca en oblicuo a la pared ciega de la izquierda. Continúa desmontando los ángulos de fieltro-columnatas restantes, y los va ubicando sobre el lienzo que contiene el báculo. Vuelve a su punto de inflexión, cambio de toma. Se ve a Beuys en una secuencia, de un plano americano a plano general, entre los ángulos de fieltro inclinados sobre la pared, de arriba hacia abajo. Luego Beuys regresa nuevamente a su punto de inflexión. Con un plano detalle Beuys mira la cámara, se seca el sudor. La cámara realiza primeros planos de elementos y zonas significativas de la acción. Allí, los pies del *performer* en el ingreso y, luego, un plano general de Beuys alineado con los ángulos de fieltros apoyados en piso (Joseph Beuys, 2005: 18.30')¹⁰ [Figura 5]. Luego la cámara hace otro plano secuencia: un paneo general de la sala, sube de la pared hacia el techo, muestra la grasa y la margarina puesta sobre el mármol de la derecha. Luego, plano detalle, hace un zoom, se aleja y se ve el polígono de planos triangular en forma de L, en la esquina izquierda. Aparece nuevamente el cartel de la presentación (Joseph Beuys, 2005: 22.28'). Cierre de la acción.



Figura 5. Joseph Beuys (1967) Estado de Eurasia. 82 min. *fluxorum organum*. 5º Movimiento. Beuys desmonta los ángulos de fieltro y guarda el báculo

¹⁰ Captura de Pantalla (Joseph Beuys, 2005: 18.30').

ACCIÓN Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO

En esta acción cargada de elementos simbólicos, Beuys instauro el estado utópico de Eurasia. Vale aclarar que Beuys realiza esta acción previamente en Viena, y dos presentaciones en Amberes. Ésta es la del 2 de julio de 1967, en Galería Nächst St. Stephan. También confluyen aquí acciones previas como *Eurasia, 1966* (Beuys & Beuys, *op. cit.*, 6). Beuys se erige nuevamente como chamán, pastor o líder político, con un báculo o bastón de mando, que portan los obispos y/o los mandatarios de los estados. A ese báculo de cobre, con la parte superior que gira nuevamente hacia abajo, como un bastón de pastor, Beuys lo concibe en la acción como un elemento de poder. Los ángulos de fieltro de 90 grados ya están presentes en otras exposiciones y acciones, como en obras como *2 Ángulos de fieltro x 90 Grados, 1964, Esquina de grasa, 1964, 1 x Ángulo de fieltro de 90 grados, 1965* y *2 Ángulos de fieltro de 90 grados, 1965*, como parte de la exposición *Una cuerda cualquiera*, donde Beuys desarrolla la acción *Cómo explicar las obras a una liebre muerta* (Beuys & Beuys, *op. cit.*, pág. 22 y ss.; de la Precilla, 2016: 53). Sin embargo, aquí los ángulos de fieltro se alzan como *columnatas* y erigen un espacio otro. El *indicio* de que las *columnatas* instituyen un espacio diferenciado del mundo de vida, que se prolonga más allá de sus límites, puede constatarse en la secuencia de Beuys ya descrita en el Tercer Movimiento: *Beuys, tapado por uno de los ángulos de fieltro, establece una especie de plano invisible, tantea hacia un lado y hacia el otro, estableciendo una continuación de la columna, determinando un espacio sagrado* (Cfr. *Supra*: 6). Asimismo, la disposición central, cuadrangular de las «columnas» alude a los cuatro puntos cardinales, los cuatro elementos de la naturaleza, los cuatro evangelistas, los cuatro jinetes del apocalipsis.

En el *tercer movimiento*, Beuys rodea la luz central con su báculo y luego lo direcciona a cada uno de los ángulos de fieltro en movimientos geométricos especulares. La luz central simboliza (en el sentido de Pierce) la iluminación que debe venir del pensamiento y debe instaurarse en el mundo. Beuys, como un pastor, utiliza ese báculo o bastón, elemento que aparece en obras como *I Like América and América Likes Me*. Sin embargo aquí, la altura del bastón, 359 cm, hecho de cobre macizo, 50 kg de peso, materializan un instrumento de poder, que cataliza –a través de una corriente eléctrica– la energía espiritual. La acción está acompañada por los sonidos de órgano de Christiansen. En una entrevista, Achille Bonito Oliva le pregunta a Joseph Beuys:

A.B.O. —¿Por qué has usado el órgano como ruidos de sonido?

Beuys. —Yo quise tener un ruido (he discutido mucho acerca de esto con Christiansen), que aparece y brilla desde adentro de la cabeza, yo quise (generar) un movimiento en el interior del cerebro. Un trabajo, un pensamiento que emerge, brillando y por otra parte tiene una relación con lo que, como expansión del concepto de Eurasia. Yo no sé ahora, si me invaden todos estos desarrollos, en los que yo he trabajado desde largo tiempo y que entretanto han tomado esta forma. (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 33).¹¹

¹¹ Traducción de la autora del artículo

Todos estos elementos confluyen: la música de Christiansen, el montaje de un espacio otro a través de los ángulos de fieltro-columnatas, los ángulos y masas de grasa, la secuencias del báculo que confluye como elemento de poder, como catalizador de la energía para que la iluminación se instaure en el mundo. A través de estas acciones muy cronometradas, de movimientos geométricos en una disposición simétrica, Beuys instituye, el 12 de mayo 1967, el Estado utópico internacional de Eurasia, o como él lo denomina *Estado socialista democrático libre, Eurasia*. Una performance que provoca un acto de magia social, como *discurso performativo* (Bourdieu, 2001:90). Beuys como *performer*, opera como un chamán, como un pastor y como líder político y en una relación interdiscursiva (Verón) a la *La Misa de los pobres* de Erik Satie, instaura un nuevo estado utópico. Este estado promueve la unión de Europa y Asia, del Este y del Oeste, de la democracia y del socialismo. Para comprender la formulación de esta acción, es necesario dimensionar la Neovanguardia, el *Fluxus* y el movimiento estudiantil de los años sesenta. Beuys funda el DSP Partido Alemán de los Estudiantes (1967) y promueve una alternativa política a los sistemas imperantes.

En el *cuarto movimiento* rescatamos dos secuencias significativas. Cuando Beuys toma una masa de grasa con su mano derecha y se la coloca entre el músculo gemelo e isquiotibial (detrás de la rodilla). Queda en cuclillas, se agacha partiendo la masa en dos. Aquí se simboliza la división de masas en un movimiento abrupto (cfr. Supra: 6), [Figura 3]. Se suma aquí también la plantilla de metal, que Beuys porta a lo largo de toda la acción, que es más grande que su pie y establece una diferencia entre su cuerpo, humano y la dimensión espiritual. Sobre los significados de esta secuencia, Beuys explica:

El pie es también un símbolo de Cristo... El pie corresponde a los signos del Zodíaco como Piscis. Cuando nosotros entramos en este campo, nos movemos en el Zodíaco igual como ahora se mueven los tiempos. Esta es una transición de Piscis a Acuario; y el dibujo de Acuario se encuentra en el área de las rodillas, por debajo del muslo. En este tiempo, nosotros cambiamos de la época (Era) de Piscis a la de Acuario. Acá está la cabeza que representa la consciencia y ella es más grande. En la masa que nosotros ampliamos en la parte superior, se encoge en la inferior: el inconsciente se hará consciente, no de otro modo a cómo sucede en el psicoanálisis. El psicoanálisis hace consciente lo inconsciente y las fuerzas restantes que esclavizan al hombre y lo hacen caótico, pueden dominarlo y volverlo consciente... Cuando nosotros conocemos la metodología podemos decir algo acerca del futuro: entonces podemos desarrollar una futurología. El concepto de futurología en directa relación a la historia (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 51).¹²

En esta secuencia, Beuys explicita los significados de los elementos empleados. La grasa, como elemento autorreferencial, amalgamada por Beuys y luego partido en dos, correspondería a una subjetividad escindida, propia de la llamada «Era de Piscis». Mientras en la expansión producida en la Vanguardia y la Neovanguardia, se produce un cambio hacia la llamada «subjetividad descentrada» (Nietzsche, Freud y Marx), conocidos como «los maestros de la sospecha» (Paul Ricoeur), que nos anticipan un cambio de época. Beuys señala este signo de los tiempos como cambio de era, de Piscis a Acuario,¹³ que se relaciona con un llamado hacia la integración del sujeto, con la crítica a la racionalidad —«lo que se amplía en la parte superior, se

¹² Beuys en entrevista de Aquiles Bonito Oliva, 1971: 51. Traducción de la autora del artículo

encoge en la inferior»—, señalando la racionalidad en desmedro de la corporalidad, y de cómo hacer consciente este proceso de cambio. El ritual en la performance opera poniendo en acto una problemática, que hace consciente el trauma imperante, desde el punto vista subjetivo, geopolítico, socio-económico y cultural. Beuys homologa este proceso con el proceso de hacer consciente lo inconsciente del psicoanálisis y propone un ritual sanador en la instauración del Estado utópico de Eurasia como *discurso performativo*.

Para reforzar esta idea de un subjetividad integrada, luego Beuys escribe en cuclillas una frase con tiza en el piso, marcando una flecha de dos puntas en dos direcciones: *Imagen de cabeza – movimiento de cabeza <—> Aislante en movimiento* (Cfr. Supra: 10), [Figura 4]. Aquí Beuys realiza una hipérbole y simboliza (en el sentido de Pierce) en forma alegórica, contravenida, la función unificadora y potenciadora que puede generar un aislante (aislador) en movimiento. Al respecto, Joseph Beuys en una conversación telefónica (1974) explica:

El aislador (aislante), el movimiento está en relación con el dibujo de tiza sobre el piso en el bastón de Eurasia. El dibujo cerca del fieltro y de la plantilla fabricada de metal. Normalmente el aislante es tomado como neutral, es un principio separador, disyuntor, y significa ambos. Lo mental y lo social. (Mas) cuando tú te imaginas un disyuntor en movimiento, ahí aparece otra cosa. Se mueve desde la idea de un elemento estático que divide un potencial de otro. La idea es emplear el movimiento para quebrar a través del disyuntor (la división) mental y social. La idea es quebrar la separación. Yo siento, (experimento), que un disyuntor es un elemento desvalorizado y que se podría desde el, alcanzar un nuevo campo energético. Esta es una especulación física pero también es psicológicamente correcta. Si yo fuera un físico, yo podría considerar el acto de que cuando un disyuntor se ubica entre dos campos cálidos debiera haber un momento en que el calor aumenta.¹⁴ (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 28).

Aquí Beuys explicita su afán por invertir las funciones que separan lo espiritual y lo social, para integrarlo a través de un movimiento (de cabeza), vale decir por un cambio en el pensamiento. Esta reunificación puede referirse tanto a una subjetividad individual y/o social, así como al orden mundial hegemónico de la guerra fría. La masa que antes estaba unida ha sido dividida de un golpe y, a través del uso invertido de los aislantes, se las puede reunir nuevamente y potenciar su energía en un nuevo campo energético. Este nuevo estado, Eurasia

promueve una alta forma de organización de los seres humanos. No es un estado geopolítico de formas de organización y economía precedentes. Consiste en una forma superior de organización de un estado espiritual, no de una entidad geopolítica con formas administración y economía convencionales (Blume en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 7).

La acción tiende a instaurar un nuevo concepto de estado en el mundo de vida (Adorno, Bürger) que establece las bases de un utopismo político internacional.

¹³ La Era de Acuario es una de las doce eras astrológicas o zodiacales, definidas por el concepto de «gran año» o «ciclo equinoccial», determinado por el fenómeno astronómico de la precesión de los equinoccios, conocido también como «año platónico». Personajes como Rudolf Steiner, Paul Le Cour, Guy Ballard o Max Heindel fueron de los primeros en emplear este concepto a principios del siglo XX. Beuys toma de la antroposofía de Rudolf Steiner.

¹⁴ Traducción de la autora del artículo.

SITUACIÓN GEOPOLÍTICA Y ORDEN MUNDIAL. ESTADO UTÓPICO DE EURASIA

La situación geopolítica de la Guerra Fría determinó una ruptura geopolítica, social y cultural entre Europa y Asia. Hacia fines de la década del 60 acontecen las guerras de Camboya, Vietnam y otros estados del llamado Tercer Mundo, ampliamente resistidas por manifestantes, muchos de ellos estudiantes (Blume, Eugen en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 7) y obreros. Mientras, los aliados por un lado, y la Unión Soviética por el otro, separan violentamente a Europa de Asia. En paralelo, el movimiento estudiantil crece en todo el mundo. Con la fundación del DSP, Partido Alemán de los Estudiantes, Beuys se anticipa al Mayo Francés, 1968 y a las revueltas en Latinoamérica, como el Cordobazo, 1969. Simultáneamente, Beuys funda en mayo de 1967 el «Estado Socialista Democrático Eurasia», que propone los términos de socialista y democrático que se erige una alternativa a la división política imperante (Blume en Beuys & Beuys, *ibid.*). Con la ocupación de Alemania por parte los Aliados y de la Unión Soviética, y su correspondiente división en la BRD, República Federal, capitalista occidental y la DDR, República Democrática Alemana, marxista oriental respectivamente, el país queda dividido en dos. Situación que se replica potenciada en Berlín, antigua capital convertida en una ciudad completamente sitiada por el muro. También allí se suceden las manifestaciones estudiantiles masivas y un sinnúmero de incidentes.

Ante la disconformidad de Beuys y de muchos intelectuales de la época, y contra las políticas de la República Federal Alemana, Beuys trabajaba en Düsseldorf en una alternativa como una de las respuestas políticas producidas por el arte ante este panorama desolador. Consecuentemente, Beuys propone el estado de Eurasia, una búsqueda con los estudiantes como una alternativa a las formas políticas del siglo XX de un mundo dividido del capitalismo privado y del capitalismo de estado (Blume en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 8). A través de la performance, Beuys instituye el «Estado de Eurasia» como parte del «concepto de arte ampliado», como *discurso performativo* (Schechner, Bourdieu) y la necesidad de establecer un nuevo orden político y social, que incluyera la dimensión espiritual. Para la creación de este nuevo Estado, un orden político social sin precedentes, Beuys recupera la política económica de Friedrich List, que en la primera mitad del S XIX promovió la «educación industrial». Ésta es una economía para los estados débiles, contra lo que en ese momento era una potencia mundial como Inglaterra (Blume en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 9). Además, Beuys recupera la separación de la iglesia y del estado, del teólogo y orientalista Paul Anton Lagarde. En Eurasia, Beuys propone recuperar el estado independiente, integrando la dimensión espiritual, aunque, siguiendo a Lagarde, se opone a los poderes económicos y eclesiásticos (Blume en Beuys & Beuys, *ibid.*). Sin duda Eurasia refracta el «concepto de arte ampliado», hacia fines de la efervescente década del 60 y sella el pacto de la Neovanguardia artística y política.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Eurasia se constituye en una acción de índole ritual donde Beuys como chamán, pastor y líder político instituye en 1967 el «Estado Socialista Democrático Eurasia». En esta performance, Beuys monta una instalación como parte de la acción, con sus ángulos de fieltro de 90 grados, instituye un espacio otro, empleando «elementos de poder», el báculo de Eurasia para la instauración de un nuevo estado en el orden mundial. La performance, refracta (Bajtín)

el concepto de «escultura social», ya que se propone ejercer una *eficacia transformadora* (en términos de Schechner) como *discurso performativo* (Schechner, Bourdieu). La transformación se ejerce primero en clave de ritual en el propio espacio de la performance, como instalación simbólica, tanto de una subjetividad integrada, como de un nuevo orden geopolítico. En principio, la comunidad primaria que acompaña a Beuys son los estudiantes, enrolados en el partido DSP. Sin embargo, la utopía internacionalista de Beuys intenta llegar a una gran masa y promover un cambio de conciencia que, a través del movimiento, modifique el pensamiento, integre la racionalidad a la corporalidad y haga consciente lo inconsciente, como en el psicoanálisis. Para la formación de este estado, Beuys propone las teorías de Lagarde y List, vale decir que va prefijando otro modelo de organización y economía sustentable. Distanciado del capitalismo privado y del capitalismo de estado –del marxismo, del leninismo y del maoísmo– Beuys propone una nueva organización social, donde se integre a un estado socialista la espiritualidad, y el sujeto integre su dimensión mental con la social. Integrar la espiritualidad no significa sin embargo, comulgar con el poder eclesiástico de religión alguna, ya que la religión, y el poder económico imperante son fuente de esclavitud.

La idea de ser partícipes de un cambio de era histórica, de Piscis a Acuario según un sistema zodiacal, o de otra clasificación, implica asumirnos como sujetos inmersos en el ojo de la tormenta, sin la distancia histórica necesaria para dimensionar este cambio. Sin embargo, Beuys nos insta a hacer consciente el trauma y traerlo a la conciencia para poder liberarnos y reunificar los múltiples aspectos de nuestra existencia. En ese sentido, Beuys propone que «la poesía artística y la realidad económica confluyan en una asociación desconocida» (Blume en Beuys & Beuys, *ibid*). A cincuenta años de esta performance, en un mundo donde se siguen construyendo muros que dividen etnias, culturas y países, Eurasia llama a redescubrir la dimensión transformadora del arte de acción y su anhelada reunificación con la praxis vital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter (1963). *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). (1972) En Iluminaciones II. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1973.a). *Tesis de la filosofía de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1973.b). *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Beuys, Eva; Beuys, Wenzel; Blume, Eugen (2005). *Joseph Beuys Eurasientab*, National Galerie im Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart. Berlin: VG Bild Kunst, Bonn.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Creencia Artística y Bienes Simbólicos*. Traducción Alicia Gutiérrez. Córdoba, Buenos Aires: Aurelia+ rivera grupo editorial.
- Bourdieu, Pierre (1982). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, José Luis (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Brea, José Luis (2005). (editor) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de*

la globalización. Ediciones Akal, Madrid, España.

Brea, José Luis (2007). *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo).

Buchloh, Benjamin (1982). «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art». *Art Forum*, 21 (1), pp. 43-56.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Traducción castellana de J. García, Barcelona: Península.

de la Precilla, Fabiola (2016). «Performance e iniciación. Ritos de pasaje en la obra de de Joseph Beuys. *Revista Metal, Memorias, escritos y trabajos desde América Latina* (3) pp. 51-62 La Plata: Papel Cosido (en prensa).

Eco, Umberto (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.

Foster, Hal (1996). *The return of real: The Avant Garde at the End of the century*. Boston: MIT Press.

Schchner, Richard (2000). *Performance. Teorías y prácticas interculturales*. Traducción M. Ana Diz. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.

Stachelhaus, Heiner (1989). *Joseph Beuys*. München: Wilhem Heyne Verlag.

Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

de la Precilla, Fabiola (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*, Facultad de Filosofía y Humanidades. Serie: Tesis, E-Book [en línea]. Consultado el 26 de marzo del 2017 en <http://www.ffyh.unc.edu.ar/sites/default/files/ebooks/TESIS_PRECILLA.pdf>

de la Precilla, Fabiola (2009). «Fundación Nautilus. La creatividad como vehículo de transformación social», Actas del 6º Congreso Nacional de Arte en Argentina, IHAAA (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Consultado el 26 de marzo del 2017 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38958>>

Didi-Huberman, Georges (2010). *El archivo arde* («Das Archiv brennt»). Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Consultado el 26 de marzo del 2017 en <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>>

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

Beuys, Joseph (2005). *Joseph Beuys Eurasientab* [DVD, video]. Film: 1968. Fragment: 20 min. Ton: Henning Christiansen. Kamera: Paul de Fru. Kopie des Videofilms 1972, s/w Ton 22'.46 min. Joseph Beuys Medien Archiv.



DISCUSIONES Y APERTURAS

La monstruosidad en el cine. Aproximación política y filosófica

Gustavo Celedón Bórquez

Arkadin (N.º 6), pp. 140-153, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA MONSTRUOSIDAD EN EL CINE

Aproximación política y filosófica

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ

gustavo.celedon@uv.cl

Escuela de Cine. Universidad de Valparaíso. Chile

Recibido: 10/02/2017 | Aceptado: 13/05/2017

RESUMEN

Se piensa la monstruosidad en el cine más allá de la proyección subjetiva e inconsciente. Se trata, más bien, de remarcar la experiencia sensible del cine, ahí donde la cámara no se enclaustra puramente en los asuntos de la proyección cinematográfica sino que vuelve a observar y configurar su experiencia. Se hablará de un cine liberal cuya mirada es anticipada por el prejuicio de una naturaleza monstruosa que hace de todo el cine un aparato de construcción de realidad como reparto de monstruos. Por el contrario, ciertos cines, fuera de este prejuicio, encontrarán la monstruosidad en la experiencia sensible, en la experiencia de su propia observación.

PALABRAS CLAVE

Cine; mirada; sensibilidad; monstruo; proyección

El presente trabajo se constituye a partir de una reflexión sobre la monstruosidad en el cine. Está escrito de acuerdo a una visión general del problema que inaugura lo que será un vasto seguimiento de la cuestión. No obstante, en su generalidad, encuentra tesis bien claras. Entre ellas, la tesis que lo recorre de principio a fin: la monstruosidad en el cine aparece, en primer lugar y en un cine que llamaremos liberal (lo veremos), en la mirada y en la proyección mismas de una sensibilidad que tiende a transformar en monstruo lo que observa, en la medida en que el acto mismo de sentir y observar aparece ya como una monstruosidad que habría que evitar y, si es posible, eliminar. Todo un reparto de monstruos cinematográficos evidencia una cámara cuyo despliegue denota un conflicto radical con la observación y, en general, con la sensibilidad. Por el contrario, una monstruosidad menos ficcionada o ficcional aparece en ciertos cines cuyas características, siguiendo nuestro lenguaje, no son liberales, esto es, no consideran de antemano la monstruosidad en la naturaleza o en la sensibilidad como tales. Estos cines se liberan de la liberalidad misma, independizan la sensibilidad del prejuicio que asigna de antemano la monstruosidad a lo sensible y, como tales, no encuentran o crean monstruos o monstruosidades en el seno del mantenimiento de su sensibilidad, sino que en el intento de ejercer una observación –de ejercer una sensibilidad, un proceso cinematográfico en general– de manera más sincera, esto es, sin poder esquivar la mirada de lo que sucede al mundo y a la actualidad: monstruosidades económicas, transnacionales, decadencias de diversos tipos, retirada del signo o, como sugiere Jean-Luc Godard, retirada del lenguaje (Godard, 2014). Hay un paso que nos habla al menos de dos monstruosidades: de la monstruosidad proyectiva de un liberalismo cinematográfico a una monstruosidad plural, compleja, que ya no es el objeto de una imaginación proyectiva del cine, sino más bien el encuentro cotidiano de su propia labor, ahí donde tratando de filmar el mundo, la historia, lo humano, etcétera, es prácticamente inevitable no encontrar ni describir monstruos.

En este sentido, la monstruosidad es plural, con una tendencia que va desde lo ficcional a lo no-ficcional, describiendo la diferencia entre un cine liberal –predominante– y un cine distinto, plural, anclado al arte, a la sensibilidad que intenta de alguna manera aproximarse a un mundo que se puebla de monstruos y monstruosidades.

ANTECEDENTES Y PREGUNTAS

Como todas las cosas, el cine se constituye por múltiples dimensiones. Entre ellas, la observación. Pero no sólo la observación de los espectadores o asistentes. Es, él mismo, una instancia de observación. Dicho de otra manera, es el mismo film el que observa, el que no ha dejado de observar. Más allá o más acá de ser una instancia que muestra, que hace montaje, el cine, a través del film, no ha solucionado el problema de lo visto o lo por ver, no ha cerrado ningún ciclo de observación. Secreta o abiertamente, el cine sigue observando, el film es todavía algo en actividad.

Que no haya cerrado un ciclo de observación no quiere decir que no haya creado genialidades y momentos de extrema verdad, de extrema fantasía, un saber, a fin de cuentas. Hay, ciertamente, un saber *del y por* el cine. Pero el saber, nos lo dicen varios intelectuales y filósofos, entre ellos Bernard Stiegler, tiene forma de infinito (Stiegler, 2008: 50): saber es siempre *volver a saber, desear saber, desear a secas*. De ahí que la puesta en escena de una sabiduría cinematográfica, como un film de Godard o Glauber Rocha, no se constituye simplemente según la dimensión de lo mostrado, como algo que se muestra, como el resultado, la moraleja o un consejo que se transmite a través de la pantalla. Esa sabiduría, si bien muestra, no ha dejado de observar. No ha clausurado su inquietud. El film es una pantalla que, por un lado muestra y, por el otro, sigue observando aquello que muestra.

Y no refiere sólo a lo visible: es, el cine, un arte de lo sensible, como nos recuerda Jacques Rancière a propósito de Bela Tarr (Rancière, 2011: 11). El film es una relación sensible, viva, respecto a aquello mismo que pone en escena. Es una situación múltiple, diversos momentos en el tiempo. La observación del espectador puede estar en muchas partes, intentando descifrar la mente o la intención de directores, actores, productores; elucidando los modos de filmación, los modos en que la cámara se dispuso en tal o tal escena; comprendiendo el film, leyendo los subtítulos, en un detalle olvidado de la escena. El cine es, desde el punto de vista de los espectadores, una multiplicidad de observaciones y sensibilidades que se ponen en juego, un poco en silencio. Esta multiplicidad puede entenderse como comunidad. Pero lo común a esta comunidad es justamente su multiplicidad –la infinidad de miradas, escuchas, sensibilidades– cuya forma pública no llega nunca a definirse o establecerse. Cuando Derrida habla del cine y sus fantasmas apunta un poco a esto (Derrida, 2001): en la oscuridad el espectador experimenta una relación que es a la vez íntima y pública. Pero esta publicidad no se hace manifiesta, se transmite en silencio. Es decir: la comunidad, en el cine, corresponde a una sensibilidad muda cuya pronunciación es siempre diferida; una sensibilidad que se produce, efervescentemente en muchos casos, pero que no llega a formar un cuerpo-ahí, un objeto, una producción identificable. Su eco ocupa siempre un espacio-tiempo inesperado, diferido; desconoce siempre la intensidad de su volumen. Así, lo sensible es, justamente, esa comunidad aún más profunda que el inconsciente –es la tesis de Rancière (2001). Y en su profundidad, antecede incluso lo que yo siento o lo que *nosotros* sentimos. Se pone ahí inesperadamente, como antecedente radical de la producción subjetiva, social, política, comunitaria.

En el cine, estos fantasmas derrideanos anuncian la existencia de una extraña forma de vida. Ya no es la comunidad de espectadores o la comunidad de realizadores o productores. Ya no es el reparto de lo sensible que el cine mismo habrá podido producir a través de

su historia y sus narraciones. Es algo más: es esa forma extraña de vida, esa distribución de lo sensible que habita, a la vez, en el campo y el fuera de campo, en la escena y la no-escena. Y es esta vida extraña aquello con lo que el film, abierta o cerradamente, habrá estado siempre en conexión.

El cine es, en efecto, un arte profundamente *conectado* a aquello que se escapa del signo (aun cuando trabaje y siga trabajando con ellos), a la desconexión fulminante entre lo que yo siento y la independencia radical de lo sensible respecto de cualquier yo. Su historia misma estará vinculada a ello en la medida en que habrá crecido en un siglo XX que perdía los referentes y que, a través de muchos de sus intelectuales, afirmaba y confirmaba esta pérdida: no hay referentes, nunca los hubo. A ello se refería Jacques Derrida en los años 60 cuando aludía a la monstruosidad (Derrida, 1967: 14): una profundidad que rompía con el *signo* se anunciaba como porvenir. El mundo significado y significante, es decir, el mundo que se transforma a sí mismo en información referida, comenzaba a terminarse y el horizonte devenía una monstruosidad para ese mundo así conformado.

¿Podemos afirmar que la monstruosidad en el cine es justamente una experiencia sensible –genial o sintomática– de este porvenir que se anuncia como advenimiento de una vida sin signos? O de manera más simple, sin porvenires y advenimientos, ¿es la monstruosidad cinematográfica una traducción de aquella sensibilidad profunda cuya vida resulta tan extraña, tan fantasmática, tan inquietante? ¿O es, la monstruosidad en el cine, un registro ineludible de la puesta en operación de una sensibilidad que, en efecto, encuentra monstruos de los más diversos tipos en el cotidiano de la vida?

DE LOS MONSTRUOS DEL PSICOANÁLISIS A LA SENSIBILIDAD DE LOS MONSTRUOS

Las preguntas recién formuladas nos conducen a otra cuestión, relativa al método que adoptamos, a saber, si hacemos aquí un psicoanálisis al cine, al modo de Žižek por ejemplo (Fiennes, 2006). No lo hacemos si suponemos un sujeto o, más bien, una estructura lingüística que esté operando como articulador del cine y sus fantasmas –o del cine y sus monstruos o, también, de los monstruos y sus cines. El punto es que justamente no existe una lógica, final, que pueda amarrar una relación pronosticable entre el observador y el monstruo. Este último es, precisamente, el arranque de esa misma lógica, su indomabilidad, todo lo que una estructura jamás podrá ser. Por lo demás, y lo mencionábamos hace un momento, adherimos a la tesis de Rancière: como tal, el psicoanálisis se inscribe en una historia de movimientos de lo sensible.

...si la teoría psicoanalítica del inconsciente es formulable, lo es porque existe ya, fuera de su terreno propiamente clínico, cierta identificación de un modo inconsciente del pensamiento, y que el terreno de las obras de arte y de la literatura se define como el dominio de efectividad privilegiado de este «inconsciente» (Rancière, 2001: 11).

Se trata de una cuestión estética por cuanto, dice Rancière, la doble consideración moderna de lo estético, a saber, ser un pensar del no-pensar y, a la vez, un pensamiento

confuso, separa desde entonces la vida racional de su inconsciencia sensible. Por un lado, esto corresponde a una tradición occidental cuyo nombre general es Platón. Por otro, y es lo que subraya Rancière, se trata de la dimensión moderna que otorga a lo sensible un poder pensante que, no obstante, está en las antípodas del dominio racional.

Es ahí solamente que, bajo el nombre de estética, se opera una identificación entre el pensamiento del arte –el pensamiento efectuado por las obras de arte– y cierta idea del «conocimiento confuso»: una idea nueva y paradójica puesto que, haciendo del arte un territorio de un pensamiento presente fuera de ella misma, idéntico al no-pensamiento, reúne los contradictorios: lo sensible como idea confusa de Baumgarten y lo sensible heterogéneo a la idea de Kant. Es decir, que hace del conocimiento confuso no ya un conocimiento menor, sino propiamente un *pensamiento de lo que no piensa* (Rancière, 2001: 13-14).

Se declara desde entonces una independencia móvil de lo sensible, una forma confusa que parece moverse con una independencia insólita, al punto de reconocerle un pensamiento, una forma de organizar las cosas. Históricamente, el psicoanálisis se constituye –piensa Rancière– dentro de este proceso –es ello su genealogía.

Pero más allá de la cuestión genealógica o histórica, la tesis rancièrea abre un sinnúmero de cuestiones de extrema profundidad. Una de ellas, la que aquí nos importa, es el reemplazo en cuestión. Descendemos a una profundidad en donde *lo inconsciente* deviene *lo sensible*. Con ello, diremos, la libido pasa a ser la sensibilidad. Toda economía libidinal es ahora, con Rancière, una economía de lo sensible. Esto es importante, puesto que si con Stiegler, por ejemplo, se afirma «una estructura esencialmente cinematográfica de la conciencia en general» (Stiegler, 2004: 16), con Rancière alegaremos que tanto esta estructura cinematográfica como esta conciencia se afectan material e intelectualmente por movilizaciones sensibles que proceden independientemente.

Por ello no se tratará del desarrollo de un inconsciente que, anclado a su pasado atemporal, despliega su presente, aquí la observación que se efectúa en el cine, como cine. Antes que una superficie de repeticiones, pulsiones, sublimaciones, la pantalla –y todo el despliegue cinematográfico– es, con Rancière, el movimiento de lo sensible. Si el cine es movimiento, como han afirmado Deleuze (1984: 15), Kracauer (1996: 66) o Lyotard (1981: 51), entre otros, diremos que ese movimiento es movimiento de la sensibilidad, de esa vida extraña que él mismo observa. Así, todos los movimientos de la producción cinematográfica, movimientos técnicos, reflexivos, escénicos, de montaje, etcétera, estarán atravesados por una dinámica cuya combustión nace justamente desde la movilidad de esta vida extraña, de la sensibilidad radicalmente anticipante de lo sensible.

Así, no se trata de la carta robada de Lacan. No hay un significante sin significado que impide cerrar un ciclo, abriendo una dinámica infinita, la repetición variada de un dinamismo que mantiene una relación sintomática a esa imposibilidad de significar, «a ese lugar que viene a ocupar el puro significante que es la carta robada» (Lacan: 20). Tal situación engendra un sinnúmero de monstruos, pero no abarca todo el campo de la monstruosidad. El problema pasa por comprender que la monstruosidad del cine no se explica por la energía sexual y espiritualmente productiva que se engendra a causa de la rutina inconsciente entre el sujeto y su imposibilidad de referencia, sino más bien por un complejo sensible que antecede las

cuestiones del sujeto, aún las del sujeto inconsciente. Esta es nuestra tesis. En este sentido, lo psicoanalítico como observación cinematográfica aparece como una suerte de objetivación sensible, como un despliegue bastante esquemático que introduce lo sensible en los diversos circuitos que constituyen al psicoanálisis. Uno de ellos, por ejemplo, el círculo edípico que «condena» a la sensibilidad a las reacciones, más o menos pulsionales, más o menos sublimes, de una afección eterna originada por la incursión de la Ley del Padre y la ausencia/presencia de la Madre.

De ahí que el cine como arte de lo sensible es también ese paso de la libido a la sensibilidad, ahí donde un movimiento de lo sensible es, en esta época, un movimiento de emancipación respecto a esta misma libido y al reparto psicoanalítico. Este movimiento no es una superación, es un paso, un desajuste que obligaría a reconsiderar las cuestiones psicoanalíticas, a preguntarse, dentro del psicoanálisis, qué es esto de emancipar lo sensible del deseo libidinal e incluso, pero ya no sólo desde el psicoanálisis, preguntarnos si acaso tanto lo sensible como lo libidinal no son sino nombres, formas de un reparto que ya no tiene nombre ni apellido, un reparto que, por decirlo de algún modo, se disuelve siempre en una pura pluralidad de movimientos sensibles sin figura.

No obstante, siendo el cine un arte, la cuestión de una emancipación de lo sensible respecto a lo libidinal ocupa nuestra época y circunscribe la cuestión del cine a una dimensión bastante particular. En lo que a este texto respecta, una consecuencia inmediata tiene que ver con esa vida extraña que observa. El paso de lo libidinal a lo sensible deja de someter el acontecer cinematográfico al conflicto psicoanalítico para dejarlo de algún modo en un estado sin circuito, sin el trance dialéctico del referente y el no-referente.

Más allá del *signo*, el monstruo no es en este caso un síntoma a observar por el psicoanálisis: es él un monstruo *para* el psicoanálisis, algo que el psicoanálisis no puede observar de manera psicoanalítica y, por lo tanto, algo cuyo saber no coincide plenamente con el saber psicoanalítico. El monstruo no es simplemente un síntoma, un *lapsus* o el retorno materializado de un ente que no podemos sintetizar en nuestra conciencia. En el retorno de la libido a lo sensible, los monstruos no habitan nuestro inconsciente, más bien *se sienten o se observan* en la vida, los divisamos como tales, en la política, en la economía, en las universidades, por las calles, en la familia y fuera de la familia. La monstruosidad no es puramente lo familiar, lo ominoso, lo *unheimliche* freudiano, «aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (Freud, 1992: 220). El monstruo llega a ser independiente a los devenires de un inconsciente, de una familia, por mucho que existan familias especialmente monstruosas. Tampoco es la novedad radical, la cual, agrega Freud, puede también ser terrorífica, aunque no siempre (Freud, 1992: 220). El asunto es que el cine no es simplemente una instancia de indagación de lo consciente y lo inconsciente: el cine sale a ver, a observar, a filmar, como Dziga Vertov y el hombre de la cámara (Vertov, 1929). Es en esa salida donde, ante la cámara, se dan cita los más variados monstruos.

Es éste el lugar desde el cual procedemos, el lugar donde ubicamos esa observación y el lugar que entendemos como arte de lo sensible. Es ahí donde aparece, para nosotros, lo monstruoso, no como elemento que abarca toda la observación ni como forma innata de un miedo que diversificaría una misma observación. Superar el miedo no quiere decir que los monstruos desaparezcan. En otras palabras, se les puede observar sin miedo, bajo otros estados o formas de lo sensible.

MONSTRUOS DEL CINE

Godzilla, habitante de las profundidades, se constituye como un horizonte que viene a destruir la civilización. En el relato más próximo, Godzilla es tanto la bomba atómica como la reacción de la naturaleza a los quehaceres nucleares del ser humano –de ahí que, tras Fukushima, haya sido necesaria una nueva producción del film, una nueva fijación referencial, una nueva manipulación política. Pero más allá de querer extraer la narrativa sintomática del film o los films, esto es, psicoanalizar su simbolismo, quisiéramos reflexionar sobre la mirada cinematográfica como tal: no la creación o la producción de mirada a la cual el cine supuestamente se consagraría, sino a su propia mirada, a la mirada que siempre se escapa en la reproducción.

Para el caso, el cine no sólo *crea* monstruos y, con ello, pensamientos y políticas para con los monstruos. Él los observa. Archivos innumerables de monstruos, múltiples: Godzilla, King Kong, Gordon Gekko, las máquinas de *Matrix*, los humanos deformes de Alejandro Jodorowsky, Joe Pesci en *Casino*, el virus en *12 monos*, Gorgo, la Mosca, etcétera. Ahora bien, ¿qué quiere poder decir que es el cine mismo el que observa a sus monstruos?

Recorriendo las innumerables versiones de Godzilla, incluyendo afiches y comics, nos encontramos reiteradamente con un primer plano a su ojo. Este ojo es independiente, un ojo no domado. Enfocarlo es separar las visiones, asumir que la cámara es una suerte de ojo que se *enfrenta* a otro ojo. Esto implica la construcción inmediata de una comunidad total: la cámara parece decirnos que todos somos ella frente al monstruo. Y esta estrategia de comunión es, podrá decirse, una suerte de trampa. Habría que pensar que el cine y los dispositivos audiovisuales que buscan normar y estandarizar el comportamiento humano, no sólo lo hacen a través de la regularización y la frecuentación de signos y formas, sino, y quizás por sobre todo, a través de la sutil identificación con la mirada y la sensibilidad que impone la cámara y el entramado cinematográfico en general. Así, somos todos contra o frente al ojo de Godzilla. Y todos quiere decir: el capital. Pues Godzilla representa, más allá de la amenaza nuclear, la amenaza como tal: la pesadilla para este ojo del capital es descubrir otro ojo que no es el suyo, una libertad de acción que no es la suya. He ahí lo monstruoso: un ojo, una cámara, una memoria independiente o una máquina de archivos cuya mirada se escapa a la institución de la mirada y al conjunto perceptivo en general. En otras palabras, la libertad de un procedimiento del que no se tiene saber alguno.

El ojo de Godzilla es aquí eso, la mirada independiente que acecha todo control de la mirada, ese poder que observa incluso el despliegue absolutista de la mirada, un ojo indomable. Pero es necesario hacer una aclaración importante: este cine acechado por una mirada que se le escapa y lo observa, un cine que, por lo mismo, no agota el campo de potencialidades de la creación o la producción cinematográfica, es un cine que quizás podríamos llamar liberal: cine que ante todo proclamaría que la mirada, que la mirada misma, es mala por naturaleza, variación visual, claro, de la verdadera máxima hobbesiana: no que el ser humano en estado natural es malo, sino que la naturaleza misma es malvada, demoniaca, monstruosa. Esto es: un salvajismo de la mirada –y de lo sensible como tal– es temido no a causa de la superficie de su salvajismo, sino por la profundidad de su alcance, por la potencialidad de su poder archivante diferente. En este sentido, la naturaleza o la in-civilización es una excusa: el temor es siempre a esa mirada que se llamará incivilizada

pero que, en verdad, y ese es el temor mismo, consiste nada más en el hecho de no poder dominar, de no tener noticia, de no saber cuántas miradas andan por ahí sueltas: el temor a que, finalmente, se mire, se ejerza el acto de mirar, de ver, de observar.

Un ejemplo quizás más delicado: *Armonías de Werckmeister* (Tarr, 2000). Todo ocurre en un pueblo [Figura 1]. Una ballena se ofrece como espectáculo al mismo momento en que el pueblo experimenta su inminente devastación y al mismo momento también en que las clases altas no pueden más sostener la mentira: que la armonía musical no existe, esto es, que la armonía misma es un invento, la más grande de las mentiras, la gran farsa que, no obstante, se debe mantener. La ballena permanece dentro de un *container*, disecada, pero aparentemente viva, como una suerte de resto de siglos de consecuencias destructivas de esta gran farsa, como esa suerte de necesaria esclavitud que debe ejercer contra la naturaleza la sola idea de una armonía que se presenta como el único objeto digno a mirar, a escuchar, a sentir. Se domina al monstruo con el castigo y el espectáculo será la pura vanagloria de este ejercicio punitivo, sobre todo aquello cuya mirada pueda llegar a ver y presenciar la farsa misma. Hay que pagar para entrar a ver a este monstruo, a esta ballena; pagar para recorrerla y palpar la continuidad de una mirada que, disecada, continúa observando. Y nuevamente: ojo contra ojo [Figura 2]. La cámara se concentra en este ojo de ballena, en esta mirada que siempre pudo ver la farsa, observar la estupidez humana, ese otro monstruo. Pero la mirada de este monstruo marino ha sido ya derrotada, ese es precisamente el espectáculo. Vapuleada, destruida, humillada en las pequeñas dimensiones de un *container*, la humanidad crea el espectáculo como la institución que ante todo impide ver y que somete bajo el signo de la monstruosidad a toda otra forma de mirar, a toda sensibilidad que, como tal, tiene la potencia de observar. Cuando la mirada ha sido sometida a la armonía universal que la protege, toda otra mirada, toda otra máquina perceptiva se convierte en el enemigo mismo. Los monstruos, como en el cine, son la ficción. Pero la monstruosidad como tal es la revelación inminente de esta ficción, esto es, que el monstruo salga de la pantalla, como *Poltergeist* (Hooper, 1982) o *Ringu* (Nakata, 1998), destruyendo el llamado mundo real, defensor de la armonía. De ahí que la ballena de Bela Tarr parece ser el último espécimen de una naturaleza espectacularizada como monstruo por una farsa que, para seguir manteniéndose, aspira a la destrucción: no otra cosa que la muerte de todos los seres que ella ha transformado en monstruos. Por decirlo rancièranamente: la ficción de la armonía es un reparto de monstruos, un *partage de monstres*, una asignación y una guerra de monstruos: la lucha por la existencia, la competencia.



Figura 1. *Armonías de Werckmeister*. Bela Tarr, 2000

La mirada de la ballena no es la mirada de la verdad, la mirada divina de la naturaleza: es el ojo que simboliza la pura posibilidad de recordar al ojo humano en general, su farsa, su estupidez destructiva. Y ese es el peligro que representa toda *otra* mirada. Eso es el monstruo, el peligro de la memoria, la constatación de que toda mirada enfocada, esto es, armonizada, es precisamente el olvido de *toda otra* mirada, el olvido mismo del mirar, del ver. Este olvido es el que crea monstruos, a saber, todos aquellos que, abriendo sus ojos, pueden despertar la memoria, pueden, por sobre todo, comenzar a ver. Monstruos débiles, escondidos, voladores, freaks, despiadados. Cine de monstruos como una vigilancia constante de las miradas, vigilancia de esos ojos abiertos que no son otra cosa que verdaderos monstruos. Cine de monstruos como el temor mismo cuando se instituye una mirada.

Tal institución no es la institución de una mirada como tal, es decir, de una mirada-objeto o de un objeto-mirada. Es más bien la institución de un *acto* de mirar, de una mirada que actúa, en proceso. La institución de un mirar y un sentir. El cine es un órgano visual-perceptivo que no sólo proyecta, sino que también absorbe. En este sentido, no somos sólo nosotros, espectadores, quienes vemos estos monstruos en el cine. Es el cine mismo –ese cine que hemos llamado liberal– el que observa a estos monstruos que vigila. Es decir, en la medida en que los presenta al público, él mismo los observa. Él mismo ve el film, la película. Pues, aventuramos esta hipótesis, el cine liberal de monstruos es más bien una vigilancia de las miradas ajenas, como si el espectador mismo fuese eventualmente un potencial monstruo. No sólo nosotros vemos a Godzilla, sino que el cine mismo lo ve, como si la proyección se desdoblara y accediera a las butacas para presenciar las andanzas de los monstruos. A nuestro juicio, no hay monstruos sino por ese desdoblamiento de la mirada.



Figura 2. *Armonías de Werckmeister*. Bela Tarr, 2000

CINE-MONSTRUO

«Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti» (Nietzsche, 2007: 114). ¿Acaso el cine, más bien cierto cine, respetando el plural que hemos querido acentuar, deviene un monstruo? ¿No es que, tras todas las series de Godzilla, King Kong, mujeres gigantes que devastan la ciudad, el cine –cierto cine– esconde su devenir-monstruo como el castigo de su propio temor, como la devolución del castigo que habrá podido ejercer sobre todas las otras posibles miradas que ha transformado en monstruos?

David Lynch ha filmado a este monstruo que es el cine, el cine liberal. Lo hizo en *Mulholland Drive* (2001) y lo remarcó aún más en *Inland Empire* (2006) [Figura 3]. Se trata de Hollywood, ciertamente, pero también de la reproductibilidad técnica devenida ella misma en un monstruo que ha engullido «lo real». Dicho de otra manera: un cine que no ordena lo Simbólico y lo Imaginario de acuerdo a un Real que ansía mostrar o encubrir, dado el caso, sino un cine que se ha convertido él mismo en lo Real. Esto es fundamental, pues no se trata de la pura virtualidad extendida irremediabilmente y sin salida, como si el monstruo fuera el imperio del simulacro. Cuando Lacan acuña el término Real, indisoluble a lo Simbólico e Imaginario, esto es, los tres formando lo que él llama un «nudo de borromeo», no lo hace para describir una suerte de mundo verdadero inmutable, un Real que se tiene en forma y contenido en algún lugar separado, sino, muy por el contrario, como una irrupción constante dentro del eje simbólico-imaginario. Esta irrupción es, en efecto, sin forma y sin contenido: es siempre según el contexto, algo que rememora un rostro, una planta, un árbol, en definitiva, una imagen que, de acuerdo al desarrollo de símbolos e imaginarios, rompe ese desarrollo, aparece extraña. Se trata de lo que Lacan señala cuando «el realismo del nombre va mejor que el nominalismo de lo real» ahí donde este nominalismo, «fundado en lo imaginario», «rinde homenaje al efecto de nombre sobre lo real» (Lacan, 1989: 101).

En términos cinematográficos: no habría una imagen ni un montaje de imágenes que puedan nombrar lo real. Imagen y montaje en cine conformarían el plano proyectivo, lo que el film muestra. Lo real, lo que el cine observa sin atrapar (lo que continúa observando *en o a pesar de* la proyección).



Figura 3. *Inland Empire*. David Lynch, 2006

Si aplicásemos términos tradicionales, platónico-lacanianos diríamos, el cine se ordenaría de acuerdo a una construcción simbólico-imaginaria que, dependiendo de sus intereses, se aplicaría a esconder o mostrar de algún modo lo Real. El inverso de ello sería el infinito de la imagen, la imagen como monstruosidad –como repetición– que impide lo Real. Pero el genio de Lynch es aquí, sobre todo en *Inland Empire*, mostrar un terror que no se describe como el terror de la imagen infinita, el de una interioridad que se descubre siempre en escena, siempre enfocada, esto es, que se encuentra perdida en el laberinto de lo Imaginario-simbólico, sino, por el contrario, el terror de lo Real, pero no de un Real que irrumpe ante los ojos, sino de un Real implementado como mirada. En otras palabras: se trata de la privatización absoluta de la mirada del Otro, de la muerte de la mirada como transnacionalización de la mirada del Otro: la muerte se hace de cámaras para observarnos, he ahí que el monstruo era el mismo Cine.

Los conejos que aparecen durante el film de Lynch, parecen evocar precisamente una mirada domeñada. Esos ojos de conejos que, brillantes, se multiplican por el bosque, monstruosos para los defensores del logos, se encuentran ahora esclavizados por la espectacularización hollywoodense. Para el cine, para Hollywood, el monstruo siempre ha sido el espectador mismo, esos conejos cuyos ojos brillan en la oscuridad de la sala. La transnacionalización de la mirada, en el film de Lynch, es haber condenado a los espectadores a ver, a verse: es haber condenado la mirada, es haber condenado a los espectadores, a los ciudadanos, a la humanidad en general, a mirarse, a eternamente mirarse, a ser monstruos,

a habitar como monstruos. La mirada se vuelve esclavitud, pues, privatizada, se eleva como una cámara godzillesca que, sin lugar, sin tiempo, ha dominado todos los espacios y todos los tiempos de nuestro presente. Mírense, no dejen de mirar y de mirarse, no dejen de consumir y consumirse en la mirada. Godzilla crece y se alimenta a causa de la radiación; el monstruo-cine que nos muestra Lynch, crece y se alimenta por la despiadada transformación de la mirada en agente de consumo, por la despiadada relación visual que se impone a los juegos de la ciudadanía e, *in extenso*, a las artes visuales y las artes en general.

De ahí que el despertar perceptivo y el interés artístico acaezcan gran parte de las veces como incubación infinita del monstruo, como si los ciudadanos fuesen larvas perceptivas de este monstruo transnacional de lo sensible. Si, como lo hemos dicho, esta nueva época de monstruos que se abre contiene uno no menor, a saber, el de la imposibilidad de una dialéctica entre la referencialidad y la no-referencialidad, el del espacio y tiempo que mutan como agentes no kantianos de la sensibilidad, como monstruos independientes, inmensos, esto es, para decirlo en una sola frase, como ausencia de relato, las artes y el cine en particular podrían funcionar en la alternancia del juego memoria-olvido. Es necesario de alguna manera olvidar los referentes comunes o tradicionales que se constituyen a través de la legibilidad y la narratividad. Pero hay también que recordarlos, en todo lo que han aportado y conservado al desarrollo de la justicia. Se construye olvido a través de la memoria. Se construye memoria a través del olvido. Esa imprecisión entre ambos, esa ausencia de dialéctica entre dos, sea quizás una buena forma de esquivar la monstruosidad transnacional de la percepción. Y es quizás en el buen trato con esa imprecisión, en la relación sensible con ella, que el arte tenga todavía, en este mundo que se presenta sin la estructura del signo, potencia, energía, despliegue. Esto no deja de ser una hipótesis. Pero, de antaño, el arte ha sabido apaciguar y soltar monstruos.

EL OTRO CINE Y LOS OTROS MONSTRUOS

Se podrá decir que hemos procedido a la inversa de lo que habíamos anunciado. Se objetará que aún estamos en una perspectiva psicoanalítica al abordar la cuestión de la monstruosidad en el cine –en el cine liberal– y que hemos dejado atrapado a este último en su propia consciencia y en su propia inconsciencia. Y de hecho, es esa esclavitud que él mismo ha podido generar lo que lo convierte en un monstruo para sí mismo. Y es eso lo que *Inland Empire* ha podido, entre otras cosas, mostrarnos. Pero si lo ha podido hacer, decimos, es porque de alguna manera ha logrado emancipar la cámara de ese circuito o de ese *partage de monstres*. Si bien el film remarca el hecho de que esa emancipación de la cámara respecto a la monstruosidad cinematográfica es de alguna manera imposible, Lynch logra ver al monstruo que observa: se libera, por un instante, de su propia monstruosidad, del monstruo que él es, del monstruo que es su cámara hollywoodense. El genio de Lynch, nuevamente, es observar tras la cámara, habitar de algún modo la vida extraña que el cine observa, participar de la sensibilidad. Es como si de alguna manera ubicase una cámara tras la cámara –como de hecho lo hace en la escena en que la protagonista aparentemente muere, ahí donde Lynch capta la monstruosidad de una cámara que ha vencido a la muerte. Lynch observa el observar –monstruoso– del cine hollywoodense.

Es ese espacio y esa posibilidad de desprendimiento de un cine devenido monstruo lo que permite liberarse del liberalismo cinematográfico de estilo hobbesiano. Habría una instancia y, por lo tanto, un cine, varios cines, que despliegan la cámara de acuerdo a una sensibilidad no liberal o no-hobbesiana. Se podrá mostrar, en efecto, una humanidad monstruosa. Pero esa misma cámara no habrá llegado a ser el monstruo que un cierto cine transnacional sí ha llegado a ser. Ni siquiera Rainer W. Fassbinder habrá sido el monstruo que gran parte del mundo cree que ha sido: cuando filmaba, ese arte de lo sensible que es su cine, no tiene nada de monstruoso. Ese cine observa las monstruosidades, es sensible a la vida, a una vida que no hace sino experimentar monstruosidades. Fassbinder encuentra, observa, filma las monstruosidades que ocurren fuera de toda ficción. Su propósito no es ficcionar monstruosidades, no es repartir una realidad de acuerdo al mayor o menor nivel de monstruosidades. Fassbinder hace operar una sensibilidad sincera cuya cámara no deja de toparse y cruzarse con monstruosidades cada vez menos ficcionales.

De alguna manera esto refleja el paso de lo libidinal a lo sensible: los monstruos no son amalgamas del deseo, ciertos cines no querrán ya construirlos, *ficcionarlos*, desearlos. El punto es que ahora no habrían muchas otras cosas que filmar: monstruos por todos lados, ciudadanos, dirigentes, economías. Desde los jóvenes de los films de Larry Clark hasta el terror atmosférico de la vida de los seres humanos modernos de Haneke, la monstruosidad es cada vez menos el producto de la imposición de una sensibilidad temerosa a la experiencia. Se trata cada vez de la imposibilidad de *no* tener una experiencia del monstruo, de reconocer que los mismos procesos de categorización y de condena monstruosa de la naturaleza y del otro, han terminado por convertir la experiencia misma en una experiencia relacionada a lo monstruoso. En *Where the Wild Things Are* (Donde viven los monstruos) de Spike Jonze (2009), queda bien claro que es la humanidad misma la que, habiendo identificado ya a los monstruos, habiéndolos repartido, olvida en todo momento que ella misma, a través de la imaginación proyectiva infantil, era justamente el monstruo, el lugar de los monstruos. Esa imaginación del niño protagonista, llena de monstruos y aventuras, es el cine liberal: en él habitan las experiencias, los monstruos y los héroes según el montaje de su deseo. Pero el enfoque de la cámara, esto es, el mundo que la cámara enfoca, igualado aquí a la imaginación infantil humana, no es capaz de enfocar –filmar– el espacio o el mundo de su propia experiencia, ahí donde, nos sugiere Jonze, está el lugar, el verdadero lugar de los monstruos.

Un buen cine, al menos uno comprometido con desplegar una sensibilidad fuerte, sincera, abandonará la imaginación humana para sumergirse en otra experiencia de la imagen, ahí donde los monstruos habitan verdaderamente. Si, con Derrida, la monstruosidad está vinculada a la retirada del signo, a la retirada del referente e incluso a la retirada de la falta del referente, de la dialéctica entre referente y no-referente, la monstruosidad no aparece como creación y disposición de la proyección. Muy por el contrario, la monstruosidad aparece como la proyección misma. Y justamente en el abandono de la proyección o, más bien, en la reubicación sensible de lo proyectivo, es decir, en la re-disposición de su definición, su concepto y su puesta en escena, lo monstruoso puede ocupar otro lugar en el cine, lugar reflexivo, fuera de los conflictos del sujeto, intentando pensar la experiencia en este mundo, en la vida, en lo que sucede. No se desean los monstruos: ellos aparecen, llegan, arriban, constituyen el cotidiano. Salir a filmar, como Dziga Vertov, es toparse, tarde o temprano, con monstruos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. París: Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques (2011). «Le cinéma et ses phantômes». En *Cahiers du Cinéma* n° 556. París: Cahiers du Cinéma.
- Freud, Sigmund (1992). «Lo ominoso». En *Obras completas. vol XVIII* (1917-19). De la historia de una neurosis infantil y otras obras. Buenos Aires: Amorrortu.
- Habermas, Jurgen (1987). *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*. Madrid: Tecnos.
- Kracauer, Siegfried (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, Jacques (1957). Le séminaire sur «La lettre volée». En *La psychanalyse 2. Mélanges cliniques*. París: PUF.
- Lacan, Jacques (1989). *R.S.I.* Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, documento de circulación interna.
- Liotard, Jean-François (1981). *Dispositivos pulsionales*. Buenos Aires: Fundamentos.
- Nietzsche, Friedrich (2007). *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rancière, Jacques (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes: Caprici éditions.
- Rancière, Jacques (2011b). *L'inconscient esthétique*. París: Galilée.
- Stiegler, Bernard (2008). *Economie de l'hypermatériel et psychopouvoir*. París: Mille et une nuits.
- Stiegler, Bernard (2004). *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del mal-estar*. Gipuzkoa: Hiru.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- Fiennes, Sophie (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. UK, Austria, Holanda: Amoeba film, Kasander film company, Lone star productions, Mischief films
- Godard, Jean-Luc (2014). *Adieu au langage*. París-Ginebra: ildbunch, Canal+, Centre national de la cinématographie (CNC).
- Hooper, Tobe (1982). *Poltergeist*. USA: Metro-Goldwin-Meyer.
- Jonze, Spike (2009). *Where the Wild Things Are*. Alemania-Australia-USA: Warner Brothers.
- Lynch, David (2006). *Inland empire*. Francia-Polonia-USA: Studio canal.
- Lynch, David (2001). *Mulholland Drive*. Francia-USA: Les films Alain Sarde, Asymmetrical Productions.
- Nakata, Hideo (1998). *Ringu*. Japón: Omega Projets, 1998.
- Tarr, Bela (2000). *Armonías de Werckmeister*. Coproducción Hungría- Alemania- Italia-Francia.
- Vertov, Dziga (1929). *El hombre de la cámara*. Kiev: Vufku.



**ARCHIVO,
RESCATE Y
PROYECCION**

En busca del cine perdido. Un diálogo con Lucio Mafud

Ana Pascal

Arkadin (N.º 6), pp. 156-164, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EN BUSCA DEL CINE PERDIDO

Un diálogo con Lucio Mafud

ANA PASCAL

anettepascal@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 01/02/2017 | Aceptado: 06/05/2017

RESUMEN

Entrevista a Lucio Mafud. Periodista de formación, se ha dedicado al estudio, a la docencia y a la investigación sobre cine nacional. Ganador de las becas Oscar Landi y Domingo F. Sarmiento que posibilitaron la publicación de su reciente libro *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*; sus ensayos y artículos pueden hallarse en publicaciones académicas, en revistas especializadas y otras publicaciones. En la entrevista se abordan temas vinculados a su quehacer como investigador: las políticas de preservación y de divulgación del patrimonio audiovisual nacional, el estado de las instituciones que custodian ese acervo, las posibilidades de acceso a estos materiales y las estrategias desarrolladas ante la carencia de fuentes de información primarias.

PALABRAS CLAVE

Cine mudo; cine argentino; investigación; publicaciones gráficas

A principios de año tomé por primera vez contacto con la publicación de Biblioteca Nacional y Editorial Teseo *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*, que vio la luz a fines de 2016. La lectura del volumen, de casi 600 páginas, reveló un notable trabajo de investigación, relevamiento y sistematización del material disponible sobre el período mudo del cine nacional. La búsqueda federal, el aporte de información novedosa así como la exhaustiva revisión de los estudios publicados previamente, vienen a saldar una deuda que los estudiosos teníamos con la historia del cine nacional. La lectura y reseña del libro en cuestión se llevó a cabo en paralelo a la planificación y realización de la entrevista al autor. De modo que el lector encontrará algunas recurrencias y, espero entre todo, cierta complementariedad entre ambos textos publicados en el número 6 de Arkadin.

Ana Pascal: A raíz de su trabajo como investigador ha relevado numerosas instituciones que custodian la historia audiovisual argentina. Desde su propia experiencia ¿Puede ofrecernos un panorama del estado de estos establecimientos en el país? ¿Qué papel observa que cumplen las instituciones públicas y las colecciones privadas en la preservación del acervo audiovisual de la Nación?

Lucio Mafud: En el caso del cine mudo de ficción argentino, ocupan un lugar central. Ante un período caracterizado por la pérdida de casi la totalidad de su producción fílmica, el hallazgo de una película, su restauración y su difusión resultan en sí un acontecimiento importante. En este sentido, no puede dejar de rescatar el trabajo emprendido por *Filmoteca Buenos Aires* conformada por coleccionistas como Fernando Peña y Christian Aguirre. Esta institución privada logró recuperar, entre muchas obras, la versión más completa que existe en nuestro país de uno de los films centrales del cine mudo, *Nobleza Gaucha* (1915), y uno de los pocos films conservados que contienen segmentos de animación, *Del puerto de Palos al Plata* (1926). Esta institución establece una diferencia con gran parte de los coleccionistas privados ya que prioriza la difusión pública de esas obras. También es importante destacar el trabajo emprendido por el coleccionista especializado en el período mudo,

Enrique Bouchard. Dentro del espectro de las instituciones públicas, el Museo del Cine Ducrós Hicken realiza constantemente grandes aportes, entre ellos el haber impulsado la digitalización y la edición en DVD de la colección *Mosaico Criollo*, que comprende importantes obras del período. Por otro lado, la puesta en marcha de CINAIN (*Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional*) abre la esperanza de realizar un plan sistemático de restauración de nuestro patrimonio fílmico, siempre y cuando el financiamiento de esta institución sea garantizado por el INCAA.

AP: Ante la pérdida irreparable de gran parte de los films que conforman la historia del cine argentino, usted se ha valido de otras herramientas para abordar su historia ¿Podría comentarle a los lectores las dificultades a las que se enfrentó y cómo resolvió esta imposibilidad de acceso a una de las fuentes primarias clave para el estudio de la historia del cine, las películas?

LM: La ausencia de la casi totalidad del material fílmico del cine mudo determinó que la única posibilidad de reconstruir ese período fuese a través de la consulta de las publicaciones periódicas de la época. Durante 8 años relevé miles de publicaciones cinematográficas, revistas culturales y periódicos de la época en hemerotecas y bibliotecas tanto de Buenos Aires como de Santa Fe, con el objeto de conformar el primer catálogo completo de la producción de ficción entre 1914 y 1932.

Las mayores fuentes de información fueron publicaciones exclusivamente cinematográficas, en especial *Excelsior* y *La Película*, revistas que surgen entre 1914 y 1916, las primeras y las de mayor permanencia en el mercado editorial. Se trata de espacios privilegiados para que las productoras nacionales publiciten sus productos, cuyo destinatario principal no es el espectador común, sino los propietarios de las salas o el gremio cinematográfico en su conjunto. Pero también, el relevamiento incluyó a magazines como *Caras y Caretas*, *PBT* o *Fray Mocho* y, principalmente, a los diarios de la época, en los cuales encontré datos importantísimos no contemplados en las revistas cinematográficas [Figura 1]. En síntesis, la metodología consistió en realizar un constante cruce entre fuentes diversas con el objetivo de obtener la mayor cantidad de información posible sobre una película. De esa forma, pude obtener no solo información específica sobre los diferentes estamentos de la producción de un film o acerca de las características de la exhibición y distribución sino también, en muchos casos, amplios resúmenes de los argumentos, otra veces la descripción de una escena o de un estilo fotográfico, e incluso recuperar los intertítulos y las fotografías de las películas, como si fueran los fotogramas de un film perdido.

10 LA PELÍCULA

EL INCENDIO DE BUENOS AIRES

EN EL FILM

EL APOSTOL

Vista general de todos los edificios construidos expresamente para el incendio de Buenos Aires en el film



Superficie 80 ha
Cable 12
Muros 87

EL APOSTOL

Argentino A. DUCARO
Talleres Cinematográficos FEDERICO VALLE

Es lo más perfecto y prolijo de la cinematografía.
Se han construido expresamente 16 manzanas con todos sus edificios, paseos, plazas etc. y el puerto contiene más de 80 buques de diferentes tipos.
Todo este conjunto reproducido con la mayor minuciosidad, representa un esfuerzo no igualado hasta hoy en la cinematografía.

110 EXHIBICIONES EN EL SELECT

Talleres Cinematográficos: **FEDERICO VALLE**

RECONQUISTA 452. — U. Telef. 4933 Avda.

Figura 1. Anuncio de la película *El apóstol* (1917) de Quirino Cristiani

AP: La investigación y publicación de su libro han sido posibilitadas por dos becas otorgadas por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno ¿Qué rol cree que están llamadas a desempeñar las universidades, museos, bibliotecas e instituciones promotoras de la producción artística en la investigación y divulgación de la historia del audiovisual Nacional?

LM: Creo que deberían ocupar un lugar central en la investigación cinematográfica. El caso de las becas de Biblioteca Nacional, creadas durante la gestión de Horacio González,

constituye un caso paradigmático que debe ser imitado. No se trató de becas, como ocurre habitualmente, limitadas al ámbito académico, con lo cual se permitió que también historiadores de formación autodidacta participaran de procesos de investigación a largo plazo y publicaran sus trabajos. El otro caso emblemático es el concurso de libros sobre cine argentino que lanzó hace unos años la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, impulsado por el ex-director del Enerc Pablo Rovito, que no solo garantiza la publicación sino también un premio en efectivo para el autor. Es imperioso promover la investigación sobre nuestro cine desde espacios institucionales, más aún si tenemos en cuenta que todavía no existen análisis exhaustivos sobre el estilo y la temática de la obra de cineastas fundamentales del cine sonoro como Daniel Tinayre, Manuel Romero o Martínez Suárez, donde una parte de sus obras puede ser visualizada.

AP: Desde su experiencia como investigador y también como cinéfilo ¿Cómo ha modificado la tecnología digital los estudios sobre el cine de los primeros tiempos?

LM: La tecnología digital es una herramienta fundamental para investigaciones centradas en el relevamiento de extensas colecciones de periódicos y revistas, como es el caso de *La Imagen Ausente*, por varias razones. El simple hecho de fotografiar con una cámara digital cientos de páginas de revistas y de poder guardar o clasificar en una computadora esa información, permite comparar una y otra vez los datos recopilados de una multiplicidad de fuentes. Por otro lado, la visualización a través del formato digital de varias de las películas nacionales recuperadas, permite cotejar la información obtenida de la prensa de la época con las imágenes. A su vez el acceso a la producción cinematográfica silente extranjera nos posibilita establecer relaciones intertextuales por ejemplo entre nuestro cine y las cinematografías europeas o estadounidenses, hegemónicas en diversos momentos en nuestro mercado interno. Nos falta avanzar sobre la digitalización completa de colecciones de revistas de cine, ya sea para preservar el material original como para democratizar aún más el acceso y facilitar la búsqueda concreta de información. Una muy buena noticia es que la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del INCAA va a comenzar a la brevedad a digitalizar una parte importante de su colección de revistas nacionales del período mudo.

AP: De la metodología de investigación expuesta en *La imagen ausente*, se desprende la importancia que tiene para el investigador la producción metatextual sobre el fenómeno estudiado ¿Se ha conservado la producción textual contemporánea a los estrenos del período estudiado (críticas, reseñas, publicidades, afiches, programas, etc)? ¿Encontró que esta se ha guardado con algún orden y/o criterio de recuperación específicos? ¿Gestionan estos materiales las mismas instituciones que se ocupan de la preservación del acervo audiovisual?

LM: Sí, diversas bibliotecas y hemerotecas han conservado una parte muy importante de la producción textual entre 1914 y 1932, principalmente las revistas cinematográficas. El grupo de trabajo de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional

de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a cargo de Adrián Muoyo logró recuperar, entre otras publicaciones, la colección casi completa de la revista *Excelsior*, luego denominada *Film*, que se editó entre 1914 y mediados de los años 40, y los primeros números de *La Película* entre 1916 y 1918, los cuales no están en ninguna hemeroteca del país. A su vez, la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional posee el resto de la colección de *La Película* que cubre el período 1919 y 1933 aunque con páginas y números faltantes, como así también publicaciones muy importantes como *Cine Universal*, los primeros años de *Imparcial Film*, y *Cinema Chat*, entre otras [Figura 2]. Por su parte, la Hemeroteca Municipal de Rosario logró preservar varios tomos de la revista *Cinema Star* editada en la década del 20, que nos permite reconstruir la producción y exhibición de uno de los centros cinematográficos más importantes del país durante el período mudo. Este material está a disposición de los investigadores. En cambio, el acceso al material preservado por la biblioteca del Museo del Cine resultó más complicado en el momento en que realicé la investigación, debido a que el Museo se encontraba en una sede provisoria y una gran parte del material estaba sin desembalar. Sin embargo, si pude acceder a la colección de *Imparcial Film* del período 1922- 1927, como así también el archivo de sobres con información sobre directores y películas. Esta biblioteca posee una cantidad importante de programas, folletos y afiches que es posible estén accesibles en la actualidad.



Figura 2. Tapa de la revista *Imparcial Film*

AP: En la introducción de su reciente libro, usted indica haber basado su investigación en fuentes no habitualmente legitimadas por los estudios del cine, ámbito en el que evidentemente existe cierta asunción de un pasado del cine nacional cristalizado, por inaccesible, por no cuestionado ¿Podría indicarnos los motivos de esa elección? ¿Qué nuevas respuestas o nuevas preguntas fue a buscar que no encontraba en la bibliografía validada por las comunidades de estudiosos cinematográficos? ¿Y qué encontró?

LM: Si bien los estudios sobre cine mudo argentino en las tres últimas décadas alcanzaron un importante auge, el problema seguía siendo el carácter fragmentario de los mismos. Es decir, la ausencia de un relevamiento exhaustivo de publicaciones que nos permitiera dar cuenta de la totalidad de la producción cinematográfica de esos años. Esta particularidad llevó a tomar como válida la información, muchas veces inexacta y contradictoria, recopilada por diversos historiadores de la década del 40 y fines de los 50 por medio de la memoria oral, u obtenida a partir del acceso muy parcial de algunas publicaciones de la época. Con respecto al período tratado en mi investigación, a mediados de la década pasada, el investigador César Maranghello realizó un relevamiento y logró obtener nuevos datos sumamente valiosos, principalmente sobre la producción de la segunda mitad de la década del 20. Pero todavía estaba pendiente la consulta sistemática de múltiples fuentes de la época. El libro *La Imagen Ausente* se propone saldar esta deuda. El punto de partida fue dudar de toda la información recopilada hasta la fecha y sólo establecer certezas cuando estas estaban validadas por fuentes concretas del período estudiado. A su vez, me pareció importante explicitar los datos contradictorios obtenidos de esas publicaciones, en vez de optar por una u otra fuente histórica. Por último, consideré que era relevante establecer una discusión entre la información vertida por los estudios históricos precedentes y la obtenida a través de las fuentes de la época consultadas durante mi investigación, evidenciando claramente de dónde procede tal o cual información.

AP: ¿Qué fue lo más sorprendente e inesperado a lo que lo enfrentó esta aventura-búsqueda arqueológica de un cine del que quedan pocos vestigios y muchas medias verdades?

LM: En realidad, durante esa búsqueda tenía continuamente la sensación de estar transitando un territorio prácticamente virgen, inexplorado. Hay que tener en cuenta que sólo unos contados resúmenes de argumentos habían sido publicados por la bibliografía previa. Pero desde luego, en la investigación encontré datos más sorprendentes que otros, como es el caso del cine realizado por cineastas mujeres. Si bien la bibliografía previa atribuía a Emilia Saleny haber sido la primera directora del cine argentino en 1917, a través de la consulta de diversos diarios pude determinar que ese lugar correspondía en realidad a Angélica García Mansilla (hermana del sociólogo Juan Agustín García, autor de *La Ciudad Indiana*, y esposa del hijo de la escritora Eduarda Mansilla), quien filmó dos años antes *Un Romance Argentino*. También surgió como dato novedoso la dirección conjunta del film *Blanco y Negro* (1919) por parte de tres mujeres que tendrán un rol importante en la elite cultural de la década del 20 y 30, como es el caso de las presidentas de la asociación Amigos del Arte, Elena Sansisena de Elizalde y Adelia Acevedo, y de la futura escritora y editora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo.

También el relevamiento de las fuentes de la época me permitió descubrir información absolutamente valiosa, incluso sobre aquellas películas que lograron ser conservadas. Por ejemplo, de la película *Amalia*, un largometraje realizado en 1914 por miembros de las clases altas y estrenado en el Teatro Colón, pude recuperar los intertítulos de aquellas escenas ausentes en la copia más completa recientemente restaurada. Si hasta ahora los historiadores y

restauradores presuponían que el film solo carecía de la secuencia inicial, al cotejar los datos vertidos en los diarios del período de estreno con el film pude determinar que también estaba ausente en esa copia una de las escenas finales, interpretada por el propio director del film, el dramaturgo García Velloso.



Figura 3. Publicidad de la película *El tango de la muerte* (1917) de José Agustín Ferreyra

AP: Sabemos que se publicará una segunda parte de esta investigación dedicada al período del cine mudo argentino que va de 1924 a 1932. Esta división en dos volúmenes ¿Estaba prevista al comenzar la investigación? ¿Fue decidida en razón de la cantidad de material recopilado? ¿Cómo trabajó el corte (y la continuidad) entre ambos libros?

LM: El proyecto original consistía en un catálogo estándar, con breves sinopsis y comentarios, que abarcaría el período 1914-1932. Sin embargo, la enorme cantidad de información recopilada sobre un período del que sabíamos muy poco, me llevó a reformular el proyecto original. Así, terminé por dividir la investigación en dos partes. El primer catálogo se inicia en 1914, por varios motivos. A partir de ese año se produce un renacimiento del cine de ficción en Argentina, debido a que el estallido de la Primera Guerra reduce drásticamente la producción y la importación de films europeos. Es así que queda libre una franja de ese mercado que puede comenzar a ser abastecida por el cine argentino, que empieza a ser financiado por distribuidores y exhibidores nacionales. En 1914, a su vez, se estrena el largometraje *Amalia* que se convirtió en un acontecimiento social y también un éxito comercial, dada la escasa inversión y el alto costo de las entradas que se debía pagar para asistir a sus exhibiciones exclusivas en cines aristocráticos. Estos factores, sumados al suceso de público que constituyó el estreno de *Nobleza Gaucha* en 1915, determinaron un crecimiento exponencial de la producción de ficción. Si en 1914 se exhibió un solo film nacional, en 1916 se estrenaron alrededor de 26. El ingreso de las producciones estadounidenses al mercado interno, entre otros factores, irá

desplazando a la producción nacional a un espacio cada vez más marginal. El periodo se cierra en 1923, en el momento en que la producción nacional vuelve a crecer producto de exitosas estrategias de producción centradas en la adaptación de folletines, en la interrelación con el tango, y la promoción intensiva de films en la prensa masiva [Figura 3]. La segunda parte comprende los años 1924 y 1932, un período marcado por un nuevo retroceso comercial del cine autóctono y por la transición al cine sonoro, caracterizada por las dificultades técnicas que acarrea pero también por las esperanzas que suscita la construcción de una verdadera industria cinematográfica nacional. Por ejemplo, las consultas de nuevas fuentes van poniendo en duda la tradicional clausura del cine mudo alrededor de 1930, ya que la producción silente de ficción continuó a lo largo de esa década a través del formato de 16 mm. Se trata de periodizaciones que están sujetas a continuas reformulaciones.

Presencia / Ausencia del período silente en el cine argentino

Ana Pascal

Arkadin (N.º 6), pp. 165-172, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PRESENCIA / AUSENCIA DEL PERÍODO SILENTE EN EL CINE ARGENTINO

ANA PASCAL

anettepascal@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 04/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

RESUMEN

La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923) es resultado de un trabajo de más de diez años llevado a cabo por el periodista e investigador Lucio Mafud, ganador de las becas Oscar Landi y Domingo F. Sarmiento, destinadas por la Biblioteca Nacional al análisis de la cultura popular argentina. La ausencia casi total de la filmografía del período abordado no constituyó un impedimento para el estudioso del cine, quien suplió la falta mediante la información que pudo proporcionarle el relevamiento minucioso de las publicaciones gráficas de la época que hacían mención a estos films. A partir de la clasificación y sistematización de los datos extraídos de este material, Lucio Mafud pudo brindarnos un panorama completo, y en muchos casos novedoso, de la producción cinematográfica nacional, así como del contexto en que surgió una de las cinematografías más importantes del período.

PALABRAS CLAVE

Cine mudo; cine argentino; historia del cine; archivos

La imagen ausente es producto de una laboriosa investigación del periodista y estudioso del cine Lucio Mafud, promovida por las becas *Oscar Landi* (2008) y *Domingo F. Sarmiento* (2010) otorgadas por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno a proyectos de investigación sobre la cultura popular argentina.

La publicación, que se define a sí misma como un «catálogo», reúne, pone en contexto y sistematiza la gran cantidad de información que el autor ha reunido acerca del cine silente nacional del período 1914-1923. El recorte temporal está determinado, en primer lugar, por la necesaria división de los resultados de la investigación en dos tomos para su publicación (de hecho el autor ha confirmado la inminente aparición de una segunda parte que abarca la producción nacional entre los años 1924 y 1932). La fecha límite de 1914 coincide con el estreno del largometraje *Amalia*, adaptación de la novela homónima de José Mármol, dirigida por Enrique García Velloso y producida por la sociedad de beneficencia *Asociación del Divino Rostro*. Según el autor, el suceso social y económico de este film logró instalar en el imaginario colectivo la posibilidad de una industria cinematográfica nacional. El valor histórico de *Amalia* reside en que colocó al cine en un lugar de indiscutible prestigio social y abrió la puerta de la sección teatral de los periódicos a la crítica cinematográfica.

Otro factor muy importante para el impulso de la industria audiovisual, señala Mafud, fue el estallido de la Primera Guerra Mundial y la consecuente merma en la producción y exportación de filmografía europea. El crecimiento del mercado de exhibición que incrementó la demanda de films, sumado a la baja en las importaciones de películas extranjeras, «empujaron» de algún modo a los distribuidores y exhibidores locales a la producción.

Si bien el investigador reconoce que hasta el momento no se ha realizado un abordaje particular o en profundidad sobre el periodo mudo del cine nacional –aunque encuentra y menciona una excepción *La época muda del cine argentino* (1958) de Miguel Couselo–, ofrece al lector un estado del arte en el que realiza una periodización de aquellas publicaciones que buscaron integrar en la historia del cine argentino, un periodo del que prácticamente no queda producción testigo. El autor ilustra mediante ejemplos concretos el lugar que ocupa la producción muda en las historias generales del cine, en la *Historia del Cine* de Domingo Di Núbila (1960-61) el periodo mudo se resume en 16 páginas, en tanto *Cine argentino: Crónica de 100 años* (1997) de García Olivieri dedica 21 páginas al cine silente y *Cien años de Cine* de Fernando Martín Peña (2012) apenas 33.

En los albores del nuevo milenio el interés de los archivos fílmicos por la conservación del cine mudo tuvo su correlato a nivel local: Diversas instituciones nacionales se involucraron en la recuperación y la difusión de películas silentes argentinas. Los investigadores del Siglo XXI se sirven de recursos no habitualmente utilizados por los historiadores del cine hasta entonces: publicaciones de época, realización de relevamientos en el interior de la provincia de Buenos Aires y en el resto del país, abren nuevos horizontes a la exploración del período mudo. La investigación de Mafud se asienta fuertemente en este paradigma. Dado que las principales fuentes de información que el sentido común nos indica pertinentes para el abordaje de una historia del cine –los films– resultan prácticamente inaccesibles ya que la mayor parte de la cinematografía silente nacional se ha perdido irremediabilmente, la metodología de investigación puesta en práctica por el autor orienta su búsqueda hacia fuentes escritas. Mafud no recurre en primer término a las voces consagradas de la historia del cine –si bien hace de estas un interlocutor válido, desconfía de su afán totalizador–, su *corpus* de

análisis está conformado principalmente por discursos contemporáneos *al y sobre el* fenómeno abordado; sus fuentes de fundamentales serán dos revistas gremiales destinadas a dar a conocer las producciones nacionales del período a los exhibidores: *Excelsior* fundada en 1914 y *La Película* de 1916. Estos semanarios, «... órganos de propaganda explícita e implícita de diversos sectores de la distribución enfrentados entre sí...» (Mafud, 2016: 16) constituyen para el autor la fuente de información más completa sobre la producción comercial de la época. Complementan la exploración revistas cinematográficas destinadas a los espectadores, revistas de interés general –indispensables en razón de la información que brindan acerca de la producción cinematográfica no comercial–, periódicos y programas de cine que rastreo pacientemente en bibliotecas y archivos públicos y privados de la Capital y el interior del país.



El autor sistematizará la información relevada en fichas cuyas categorías permitirán la descripción en profundidad y la comparación entre producciones; estas son: fecha de estreno, de exhibición privada, director, operador, elenco, intertítulos, virados de color, producción, laboratorio, música, duración y argumento –que el autor reconstruye a partir de la transcripción de intertítulos, críticas y programas de la época–. Estas fichas técnicas, que se destacan por exponer caso por caso las coincidencias y diferencias con la bibliografía precedente, constituyen, ordenadas cronológicamente, el núcleo del libro.

De este modo la introducción al texto sienta las bases de una relación textual horizontal con el lector, presenta las motivaciones que llevaron al autor a la elección del tema: el interés

por una cinematografía que se dice ha sido de las más importantes de Latinoamérica, no solo en términos cuantitativos sino también por la calidad de sus films; exhibe su estructura, explicita objetivos, enfoque y método y justifica el recorte temporal y la delimitación del *corpus* de análisis en las primeras páginas. Comprobamos a partir de ésta que el interés del libro no se basa en la construcción de una intriga a resolver, en la sustracción de ciertos datos que se hallarán en el transcurso del texto, sino que propicia el encuentro con una información organizada, sistematizada y presentada de modo de ofrecer múltiples entradas y niveles de construcción de sentido al lector.

Antes de enfrentarnos de lleno a los datos puros, se nos presenta en forma concisa y didáctica el contexto histórico general en que tendrá lugar el nacimiento de cada una de las producciones informadas de manera individual en el apartado *Catálogo*. Este *Panorama del Cine Mudo Argentino (1914-1923)* (Mafud, 2016: 27) resulta clave para introducir la distancia que posibilita nueva(s) mirada(s) sobre el cine mudo argentino en lugar de constituir solamente una base de datos fidedigna sobre el periodo.

En pocas palabras, se pone al lector al tanto de la situación de la producción cinematográfica de ficción que propicia la formación de una industria cinematográfica local en el año 1914 y el desarrollo de la misma a lo largo de 10 años. El autor adelanta que, a través del estudio de casos, dará cuenta de los cambios operados en la incipiente industria, como la formación de casas editoras o la incorporación de nuevas temáticas y tipos sociales a la pantalla.

Por ser un espectáculo de fácil acceso debido al bajo costo de las entradas y la descentralización producto de la multiplicación de salas, el cine asume prontamente la hegemonía del ocio cultural. Parte de este éxito radica en que se asocia rápidamente con otras manifestaciones culturales establecidas en un provechoso vínculo de retroalimentación positiva. Por ejemplo al convocar a la pantalla a actores teatrales de renombre, el cine se garantiza cierta convocatoria y prestigio social; a su vez, actores como Florencio Parravicini, Olinda Bozán, o María Esther Podestá se aseguran formar parte de la versión local del imaginario social generado por el *star system* de la industria norteamericana. Muchos dramaturgos del teatro comercial dirigieron y adaptaron sus obras para el cine, se encargaron de la redacción de intertítulos e incluso incursionaron en la producción de films. Los teatros de variedades solían intercalar proyecciones de films entre los espectáculos cómicos o musicales y a la vez proveyeron a la pantalla de múltiples artistas y personajes surgidos en el *variété*.

La industria cinematográfica y una industria editorial masiva en formación también colaboraron en pos de un crecimiento mutuo: una estrategia publicitaria de las casas editoras muy común en la época fue la organización de concursos de argumentos cinematográficos a través de la prensa local. Además de prestar argumento para algunos films, la prensa será también proveedora de recursos humanos: al mismo tiempo en que se profesionalizaba el oficio de escritor, muchos periodistas ingresarán al cine como guionistas, críticos cinematográficos y hasta directores, tal es el caso, entre otros, de Leopoldo Torres Ríos. Consagrados dibujantes como Diógenes Taborda, Pelele, Columba, Cristiani y Borgini fueron contratados para las nuevas producciones de animación, muchas de las cuales conservaron el sesgo político y el tenor satírico que sus autores ponían en el papel. Algunas historietas sumamente populares fueron adaptadas a la pantalla cinematográfica dando lugar a seriales como *Viruta* y *Chicharrón*. Finalmente, la sección *Policiales* no sólo sirvió como fuente para el género actualidades sino como inspiración para el cine de ficción.

La producción de films se expandió más allá de Buenos Aires: Santa Fe, por ejemplo, se convirtió en un notable polo productor de películas de la época. En poco tiempo, el público argentino manifestó creciente interés por ver a sus actores favoritos en tramas con características autóctonas en pantalla.

El año 1917 señala el inicio de la crisis del sistema de producción vigente, Lucio Mafud la adjudica a la irrupción del cine norteamericano en el mercado argentino. La industria norteamericana no sólo desembarcó en el país con su producción supernumeraria y un enorme aparato de prensa; la instalación en territorio argentino de sucursales de las productoras estadounidenses permitió la distribución de sus films sin intermediarios y el dominio del mercado de exhibición. Pero ante todo este cine, a decir del autor, revolucionó el gusto del público, que relegó sus preferencias por los cines francés e italiano a favor de una propuesta «verista», de expresión sobria pero también de movimiento incesante que oponía el montaje alternado al plano fijo de larga duración europeo (Mafud, 2016: 36). El dominio de la exhibición se hizo extensivo a la producción: Estados Unidos era el mayor proveedor de película virgen para la industria local.

Esta coyuntura da lugar al planteo de dos posibles soluciones que permitirían superar la crisis, ambas influenciadas por el cine estadounidense. Lucio Mafud las desarrolla bajo el subtítulo *Dos Tendencias*. (Mafud, 2016: 39). La primera veía en la expansión del cine nacional hacia nuevos mercados (latinoamericanos y europeos) una posible salida de la crisis. Esto implicaba la producción de un cine de calidad comparable al de Estados Unidos pero con temáticas nacionales; la renovación y mejora de estudios y laboratorios y la contratación de actores teatrales de renombre, dramaturgos exitosos de la escena nacional y directores extranjeros que aportaran su experiencia.

La máxima expresión de esa tendencia es el proyecto del empresario teatral Héctor Quiroga *Juan sin ropa* (1919) del dramaturgo José González Castillo, dirigida por el francés Georges Benoît y editada por Quiroga- Benoît Film. Otro ejemplo que cita el autor es la película *En buena ley* (1919) escrita por José Mazzanti y dirigida por el italiano Alberto Traversa.

La segunda tendencia, cuya clave parece ser la autonomía del cine, proponía la realización de films de bajo presupuesto que combinaran la calidad técnica y el sistema de géneros estadounidenses con rasgos de localía, que garantizaran la continuidad de la producción y suscitaban el interés del público, que atraería luego a los grandes capitales.

El vocero de esta tendencia hacia un cine «independiente» fue el por entonces crítico Leopoldo Torres Ríos, quien además promulgó la necesidad de una formación particular de los actores, los argumentistas y los directores cinematográficos ya que los recursos del teatro no tienen nada que ver con los del cine «...entre los concurrentes casi fanáticos del cine, entre la pléyade de jóvenes que estudian el cinematógrafo están los valores desconocidos que surgirán en un momento dado» (Mafud, 2016: 40)

A pesar de lo antedicho, los éxitos cinematográficos que iniciaron la década no provinieron de ninguna de las dos tendencias desarrolladas, sino de películas que llevaron a la pantalla obras de escritores populares –aunque no necesariamente prestigiosos– y no siempre contaron con el beneplácito de la crítica. *La vendedora de Harrods* (1921) dirigida por Francisco Defilippis Novoa, transposición de la novela popular de Josué Quesada es el primer gran éxito de la década y el nacimiento de una provechosa alianza entre el cine y la literatura de consumo. El estreno de los films solía potenciar las ventas

de estas obras y a la vez muchas películas dieron lugar a la publicación de novelas escritas a partir de su argumento.

La industria del entretenimiento se convertiría en un redituable territorio de intercambios y resonancias mediáticas que redundarían en beneficio de todos sus componentes, un ejemplo de este funcionamiento «multimedial» lo constituye el film *Milonguita* (1922) de José Bustamante y Ballivián. El argumento de la película era una versión muy libre del tango homónimo con letra de Samuel Linning y música de Enrique Delfino que se estrenó en el marco del sainete *Delikatesen Haus* de Linning y Weisbach en el año 1920; este tango generó a su vez la grabación de un disco interpretado por Carlos Gardel y la impresión de partituras para la venta. Dos años más tarde, inspiró la escritura del sainete *Milonguita* y su puesta en escena a cargo de Linning y la película de Bustamante y Ballivián, quien a su vez convocó al compositor Delfino para la realización de la música original del film que sería interpretada por su orquesta durante la proyección.

La asociación entre el cine y el tango, sumada al éxito de algunas películas encuadradas en la tendencia defendida por Torres Ríos, fue el motor del repunte de la industria cinematográfica nacional.

Sin protección estatal, la industria del cine tuvo que diseñar sus propias estrategias de supervivencia: la unión de editoras para imponer sus productos en el mercado (*Unión Filmadores Argentinos*, 1923); la creación de distribuidoras exclusivas de cine argentino como *Selección Nacional* y la *Asociación Cinematográfica Nacional* que agruparía a productores, directores, técnicos, críticos y distribuidores con el objetivo de difundir y consolidar las producciones locales.

En las últimas páginas de esta guía de lectura propuesta por el autor, accedemos a las conclusiones emanadas del desarrollo previo: el cine argentino no logró consolidarse como industria debido a una multiplicidad de factores entre los que destacan la limitación de capitales, la baja inversión en contextos propicios, la reducción de costos en los rubros artísticos, en la adquisición de material virgen y en los tiempos de rodaje así como la falta de renovación de los equipos técnicos que incidieron negativamente en el resultado estético de las películas. La producción irregular y discontinua, por otra parte, dificultó la formación de nuevos realizadores y la sistematización de la experiencia. El dominio del mercado cinematográfico internacional por Estados Unidos impidió, a su vez, el ingreso del cine argentino a los mercados extranjeros.

A pesar de este contexto desfavorable, lo cierto es que la Argentina se convirtió en uno de los principales productores de cine de ficción de América Latina. Se realizaron gran cantidad de obras valoradas por la crítica y el público de la época como *Nobleza Gaucha*, *Hasta después de muerta*, *Flor de durazno*, *El último malón* o *Juan sin ropa*. Asimismo, pudieron formarse y desarrollarse profesionalmente directores de la talla de José Ferreyra, Roberto Guidi o Leopoldo Torres Ríos y se sentaron muchas de las bases estéticas del cine sonoro de la década de 1930.

Para facilitar su lectura, el libro incorpora un doble criterio de indexación: un índice onomástico reúne a directores, autores, productores, distribuidores, etcétera, y un índice de obras organiza películas, novelas y obras de teatro. Además de las referencias bibliográficas, divididas en específicas y complementarias, al final del libro se incluyen una lista con la ubicación de las salas de cine mencionadas, otra de publicaciones consultadas integrada

por revistas cinematográficas, revistas culturales y periódicos y una tercera con la información de los archivos visitados. Al final, nos sorprende un catálogo de imágenes conformado por reproducciones de fotogramas y publicaciones de época.

Del cuerpo del escrito conformado por las 163 fichas filmográficas realizadas por Lucio Mafud, queremos destacar ciertos datos curiosos o pequeñas inferencias que su lectura nos permitió realizar:

Sin censura. No se observan casos de censura en el período abordado por Mafud; la excepción la constituye la animación *Sin dejar rastros* (1918), sátira política ilustrada por Quirino Cristiani que atacaba la postura neutral de Yrigoyen ante la Primera Guerra Mundial, cuya exhibición fue prohibida por la Municipalidad de Buenos Aires por el lapso aproximado de un mes.

Muchos autores teatrales, periodistas y personajes públicos se dedicaron a la redacción de intertítulos. Existían talleres especializados en su confección con expertos en la traducción de películas extranjeras a modismos locales –por ejemplo, un film de Chaplin se estrenó en el país con el título *Una noche de garufa*– e ilustradores de dibujos «simbólicos» para los carteles.

Mujeres al mando: La investigación de Lucio Mafud revela la temprana participación de la mujer en la producción del cine argentino; de hecho la primera directora mujer de cine argumental no fue, como consigna la bibliografía previa, Emilia Saleny sino Angélica García Mansilla quien se inició en 1915 con *Un Romance Argentino*. Un caso curioso de este cine dirigido por mujeres es el film *Blanco y Negro* de 1919 con dirección tripartita de Elena Sanzizena de Elizalde, Adelia Acevedo y una joven Victoria Ocampo. En la misma investigación podemos observar también que la mayoría de los films dirigidos por mujeres fueron financiados por entidades de beneficencia, generalmente presididas por... mujeres, cuya finalidad era la recaudación de fondos para estas instituciones. Por otra parte, algunos de los géneros en los que se destaca la presencia femenina en la dirección son los filmes didácticos y el cine infantil, vinculados a ocupaciones socialmente ligadas al género femenino. Como sucede con todas las generalizaciones, siempre encontramos más de una excepción; entre otros casos, el autor hace mención del film *Mi derecho* (1920) dirigido por María B. de Celestini, una «obra de tesis que denunciaba la hipocresía social desde el punto de vista femenino se aparta de las temáticas características del cine del período» (Mafud, 2016: 329-330)

El problema de la dirección. En su intento de constitución como industria, el cine toma en préstamo de otras formas de representación de la época tecnologías, terminología, modos de representación y recursos humanos; en este contexto es lógico que la división del trabajo emulara la división en roles de estas otras manifestaciones; la labor del director se equiparó a la del *metteur en scène* teatral, que implicaba la responsabilidad de la dirección de actores, la escenografía y el vestuario, dejando fuera de su órbita los aspectos vinculados a la *techné* cinematográfica –iluminación, puesta de cámara, encuadre– por lo que no podemos asociar sin más las funciones del director de cine tal como las concebimos hoy, al rol del director de entonces. La autoría del film tampoco estaba claramente delimitada, siendo un territorio de disputa entre el director, el productor (dueño de la casa editora), el guionista (autor o argumentista), el fotógrafo e incluso el actor.

Mención aparte merece el desarrollo de estrategias publicitarias diseñadas a la medida

de cada film; no nos referimos solo a las películas «de reclame», ficciones cuyo fin último era la venta de un producto, sino a recursos de un ingenio notable que llevaron por ejemplo a Ítalo Fattori, propietario de una editora dedicada a la realización de films publicitarios a anexar una «escuela de cinematografía» de formación actoral –la Academia Berlitz– que garantizaba trabajo inmediato a sus alumnos, quienes terminaban actuando, y promocionando la escuela, en las películas publicitarias financiadas por los clientes de Fattori. Un caso ejemplificador es la elaborada estrategia promocional del film *Federación o muerte! o Bajo la tiranía de Rosas* (1917), su argumento se publicó con fotografías al estilo foto-novela, por entregas, en la revista PBT durante el rodaje del film, suspendiendo su publicación a un mes del estreno. El motivo central del afiche, realizado por encargo a un dibujante de renombre (práctica por demás habitual en esos tiempos), fue la portada de la revista PBT al iniciar la publicación del folletín. Menos elaboradas aunque igualmente efectivas fueron las contrataciones de técnicos extranjeros promocionados como figuras relevantes de cinematografías prestigiadas en el país.

La meticulosa periodización de Lucio Mafud nos revela también un rasgo particular y distintivo de la historia del cine argentino: a contramano de la historia oficial del cine mundial, el cine en la Argentina comenzó siendo un asunto de las clases acomodadas. El cine argumental argentino se constituyó en las narraciones de hechos históricos vinculados al nacimiento del Estado Nación, gestas llevadas a cabo por los ancestros de los apellidos ilustres de hoy. Recién en un segundo momento el folklore y las costumbres de «tierra adentro» serían abordados por la producción nacional, la imagen del pueblo entraría al cine mediada por la mirada romántica de la literatura gauchesca de finales del S. XIX. Es curioso, recién en un momento posterior los incipientes industriales parecen haber reparado en las masas, nueva fuerza social; es allí cuando irrumpen los argumentos basados en folletines por entregas o noticias de la prensa, pueblan la pantalla figuras del *variété* y se establecen alianzas entre la industria cinematográfica y la de la música de la mano de géneros populares como el tango.

Para cerrar, no queda más que resaltar la actitud exploratoria de Lucio Mafud, quien en lugar de refugiarse en verdades consagradas fue en busca de fuentes de información primarias o, en su defecto, a las que fueron producto del contacto directo con éstas: discursos contemporáneos al rodaje y al estreno de las obras. El autor llevó a cabo una tarea que idealmente todos los investigadores aspiramos hacer, con todas las dificultades que esto entraña en un país donde no se acostumbra considerar ni las obras de la cultura popular, ni las producciones metadiscursivas sobre las mismas como patrimonio cultural, y todo ello sin caer en la tentación de imponer una lectura unívoca, cediéndole el protagonismo en la construcción del sentido al lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, Teseo.



EN CONSTRUCCIÓN

El cine Latinoamericano ayer y hoy: la meta es el origen

Joaquín Polo

Arkadin (N.º 6), pp. 174-182, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CINE LATINOAMERICANO AYER Y HOY: LA META ES EL ORIGEN

JOAQUÍN POLO

joaqpolo@gmail.com

Facultad de Bellas artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre el documental *Ríos de la Patria Grande* (2016), centrado en la figura del cineasta Humberto Ríos (1929-2014) para rever, junto con él, la historia del Nuevo Cine Latinoamericano y de aquella generación de cineastas que consideraron al cine como un instrumento para la militancia y la liberación del dominio cultural. La recuperación de dicha historia se abre como la posibilidad de un diálogo sobre el presente y el futuro de nuestra cinematografía, y a la vez, queda definida como una plataforma para reconfigurar la identidad cultural de nuestro tiempo.

PALABRAS CLAVE

Cine Latinoamericano; documental; archivo; resistencia

PRESENTACIÓN

LILIANA MAZURE

Al ser consultada para ser la tutora de tesis en *Ríos de la Patria Grande* de Joaquín Polo, asumí mi rol con la clara conciencia de «...ser parte de la circulación simbólica de las cosas» (Baudrillard, 2002:25). Perteneciente a una generación que buscó (y que todavía busca) construir la identidad de un cine latinoamericano, entiendo este Trabajo Final de Grado realizado en el marco de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, como parte inseparable del trabajo que hemos hecho todos nosotros durante tantos años, en el cual Humberto Ríos fue un guía fundamental. En *Ríos de la Patria Grande* circula el Cine Latinoamericano atravesando los tiempos, y nos trae la luz y la esperanza del futuro. Es la flecha que Joaquín Polo lanza desde el pasado hacia el infinito, a la cual sabemos, nada la detendrá.



Figura 1. Humberto Ríos y Raymundo Gleyzer durante la filmación de *La revolución congelada* (1973)

Como cineastas y como agentes de transformación, nuestra materia principal es el tiempo. En el tiempo se desarrollan ideas que mantienen con vida a los muertos. Conocer estas ideas modifica nuestra concepción del pasado pero también modificará el futuro. Sobre ese mismo tiempo se definen nuestros destinos. El pasado, las imágenes y las memorias del otro, serán la base para la creación de algo nuevo, un presente que nos tiene a nosotros como protagonistas.

Humberto Ríos¹ hablaba de mover los hilos de nuestra historia, y en ese sentido encontraba en el cine una herramienta para transformar la realidad.² Perteneciente al movimiento por el Nuevo Cine Latinoamericano hacia los años 60 y 70 –que quedaría inaugurado oficialmente en el Festival de Viña del Mar de 1967–, fue parte de un grupo de realizadores junto a Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón, Patricio Guzmán, Enrique Juárez y otros más a lo largo de todo el Continente, que filmaron como medio para buscar una sociedad más justa, considerando al cine como un instrumento para la militancia y la liberación del dominio cultural. A través del siguiente artículo, se busca poder entablar el diálogo que nos permita volvernos conscientes del hilo histórico que nos une. Desde esta perspectiva tendremos que referirnos necesariamente a los términos *política e ideología*, palabras pesadas según Barthes,³ y «contaminar» de realidad a este artículo académico, reflexionando sobre nuestro cine latinoamericano, a partir de la película documental *Ríos de la Patria Grande* (Joaquín Polo) (2016).

Este film es un documental sobre la figura de Humberto Ríos que repasa, a su vez, la historia del Nuevo Cine Latinoamericano, aquel «otro cine» –que, si bien partía de una idea peyorativa de lo distinto, iba a ser reapropiada en una nueva visión, centrada en la negación de una sola idea, forma o identidad– de esencia anti imperialista, que buscaba representar la realidad social y política de la región rompiendo con la dependencia cultural, con la intención de construir una identidad latinoamericana (Roman, 2010: 15). Dicho trabajo audiovisual, presentado como Tesis de grado para la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, surge como un proyecto para rescatar la historia y pensar desde allí qué cine debemos hacer hoy, en un contexto donde la derecha está avanzando nuevamente sobre nuestros territorios, buscando abrir el debate y planteando interrogantes antes que ofrecer respuestas.

Una vía para entender al cine documental latinoamericano de hoy, es concebirlo como parte de una herencia que se encuentra en línea con las palabras de Miguel Littín, quien afirmaba

¹Humberto Ríos, nacido en 1929 en Bolivia, viaja a Buenos Aires para estudiar Profesorado de Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Hacia 1950, atraído fuertemente por la imagen en movimiento, decide mudarse a París para estudiar Cinematografía en el IDHEC (Institut Des Hautes Etudes Cinematographiques). Por los años 60 regresa a la Argentina y comienza su carrera como realizador audiovisual, filmando a lo largo de todo el continente latinoamericano las injusticias sociales que lo azotaban. Por esta razón debió exiliarse en México tras el golpe cívico-militar de 1976 en Argentina. Desde el exilio continuó su lucha a través del cine y la militancia, para regresar a la Argentina con la llegada de la democracia, dedicándose desde entonces (y hasta los últimos días de su vida) a la formación de nuevos cineastas en toda Latinoamérica.

² Ríos, Humberto (comunicación personal, 14 de marzo de 2014.)

³ «La cultura es un bien noble, universal, situada al margen de los prejuicios sociales: la cultura no pesa. Las ideologías, en cambio, son inventos partidarios: por lo tanto ¡a la balanza! Se las envía de espaldas bajo la severa mirada de la cultura (sin imaginar tan siquiera que la cultura es, al fin de cuenta, una ideología). Las cosas ocurren como si hubiera por un lado palabras pesadas, palabras taradas (ideología, catecismo, militante) (...)» (Barthes, 1980: 88).

(...) nuestro cine ha sido como los dedos extendidos de una mano que se ha abierto generosa para participar pluralmente junto a otras tendencias en la tarea común del rescate de la cultura. Pero también esta mano se ha cerrado como un puño, cuando la existencia de nuestro movimiento fue amenazada, cuando necesitó luchar por la defensa de la vida de los cineastas y de la preservación de su obra. Y que nadie lo dude: esta mano extendida se cerrará como un puño cuantas veces sea necesario, cuantas veces la soberanía de nuestro cine, la soberanía de nuestra América, sea amenazada (Littin, 1988: 38).

Ni nosotros, ni tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza, y este enemigo no ha parado de vencer hasta hoy. Aquellos grupos económicos dominantes (algunos genocidas y otros cómplices) que hoy vuelven a dominar la escena política son, en parte, los mismos en contra de los cuales aquel Nuevo Cine Latinoamericano se alzaba a pesar de las muertes, las prohibiciones, los exilios y desapariciones. La identidad de nuestro pueblo, como así también la de nuestro cine, tiene que ver con la *resistencia* y allí se encuentra fundamentalmente el legado. Tenemos la piel curtida por la lucha y la lucha de aquella generación de Viña del Mar '67 es la misma que la nuestra. El documental *Ríos de la Patria Grande* podría pensarse, en parte, como un espacio de recuperación antes que de descubrimiento y, por esto, no sería descabellado imaginar que la reconstrucción de la memoria propuesta pueda llegar, quizás, a inspirar a nuevos realizadores del Continente Latinoamericano. La película puede servir de base para debatir sobre el pasado, presente y futuro de nuestro cine regional, y descubrir en las imágenes de las películas de aquella época –revalorizadas a partir del montaje–, un derrotero para la creatividad.

Por aquellos años, el concepto de la cámara como fusil se refería a la posibilidad de disparar con ella ideas e imágenes de contra-información.⁴ El exilio, la muerte y las desapariciones son la prueba (y consecuencia) más cruda del poder que este cine alcanzó para transformar la realidad. Hoy, como realizadores audiovisuales, no podemos dejar de hacernos las mismas preguntas una y otra vez: ¿cuánto necesitamos de ese tipo de imágenes, que miran sin miedo al dolor humano sin dejar la poética de lado?, como lo supo hacer la cinematografía cubana de la mano del realizador Santiago Álvarez. O también ¿Cómo combatir la información falsa y dominante de nuestro tiempo?

EL CONTACTO ENTRE DOS GENERACIONES

La re-significación del material fílmico como un trabajo contra el olvido

A través de las imágenes de este cine regional de esencia antiimperialista, que nos acerca imágenes del otro, de nuestros compañeros del pasado, podemos ver otra cara de nosotros mismos. Tras ver y analizar películas pertenecientes al movimiento por un Nuevo Cine Latinoamericano hacia finales de la década de 1960 y a lo largo de los 70, se vuelve

⁴ La «cámara-fusil» era una metáfora recurrente en los grupos de cine militante y remite a la idea de que la película puede convertirse ella misma en una acción revolucionaria, capaz de «disparar» imágenes que lleven al accionar directo de los públicos. Getino y Solanas expresaron esta idea bajo la frase: «El proyector es un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo» (Getino, 1982:49)

evidente que la lucha sigue en el fílmico, es decir que las ideas y las conciencia liberadora continúan vigentes al ver estas películas al día de hoy. Las ideas de toda una generación continúan allí para nosotros. La vida, en términos generales, dura lo mismo que las ideas, y éstas son también nuestras, en forma de imagen o haluros de plata. En relación a esto, las palabras de Humberto Ríos cobran un sentido revelador: «Las imágenes del cine documental hacen a la muerte, menos muerte». ⁵ El tiempo –tanto en la historia como en el cine– ya no es tan lineal; allí donde hay un sistema irreversible (vivimos, morimos y ese es el final), podemos pensar una forma circular y reversible, de permanente intercambio de los términos vida y muerte.



En el año 2014, poco tiempo después del fallecimiento de Humberto, y gracias al aporte de su hijo Andrés, pude acceder a la totalidad de su archivo personal –todo magnético, en su mayoría Mini-DV y VHS. Un tesoro en forma de imágenes llegó a mis manos. Memorias que pierden su carácter volátil, codificadas de forma magnética en cientos de cintas Mini-DV y que, al ser puestas en nuevo contexto a partir del montaje, cobran un nuevo valor en la obra documental. El legado recibido, de más de 100 horas de video, me obligó a adueñarme de los recuerdos del otro. Filmar (y montar) es defender del olvido y es también buscar un orden dentro del caos. En este sentido, la historia (que se cuenta en el documental) es objeto de una construcción, cuyo hilo no está constituido por un tiempo homogéneo.

Con Humberto habíamos empezado a trabajar en el año 2012; yo era parte de la última generación formada por él. Aquí reside una de las principales motivaciones para realizar *Ríos de la Patria Grande*, puesto que fue él quien me estimuló y me indicó los caminos a seguir. A partir del intercambio frecuente que comenzamos a tener, nuestro vínculo fue

⁵ Ríos, Humberto. Las concepciones del documental. Por Humberto Ríos. Sitio web Virna y Ernesto / Cine. [En línea], <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART47.htm>, [17 de marzo de 2017, 16:00], pág. 2.

alcanzando mayor confianza y acercamiento. Desde entonces, fue surgiendo en mí la idea de realizar una película sobre su vida. Las opiniones, conocimientos y anécdotas que Humberto me contaba me provocaron el deseo de compartirlas. Cuando le comenté esta posibilidad que me entusiasmaba fuertemente, él, algo avergonzado, me proponía otros proyectos de realización. Sin embargo, con no mucha insistencia, logré convencerlo. Por esto creo que, en cierta forma, fue él quien decide elegirme para poder narrar y contar su historia, por lo que considero que este proyecto se presenta como un ciclo de vida, de aprendizaje y de contacto entre dos generaciones, un ciclo que se completa a través del impulso por realizar una película biográfica que narre, además, la historia del cine de nuestra región, y que, a su vez, permita repensar el cine de nuestros tiempos. El fin de un tiempo vuelve a generar un principio. Lo que sucedió, sigue en cierta forma sucediendo. Ayer Humberto, hoy él y nosotros.

Ante la sorpresiva muerte de Ríos, en noviembre del año 2014, comencé a dudar de la continuidad del proyecto debido a que su presencia era esencial para mí (tanto en la escritura como para el rodaje). Sin embargo, reflexionando profundamente, me di cuenta que concretar la película se volvía sumamente necesario para destacar su figura en la historia del Cine Latinoamericano, y me servía a su vez como excusa para hablar del presente. El proyecto resurge con mayor fuerza y un nuevo impulso, ya que recibo, a modo de legado, todo el material de archivo grabado por él durante los últimos años de su vida. Allí encontré grabaciones de reuniones familiares, de viajes por el continente, pruebas de cámara, entrevistas, imágenes de festivales y conferencias, entre otras. Todos estos elementos han sido una pieza fundamental en la reconstrucción de esta historia, los que han entrado en juego y en relación en un entramado más complejo que es la película en sí misma. Como en las antiguas culturas, el más viejo puso en manos de los jóvenes el tesoro de lo cultural, siendo éste el modo de preservar los valores que nos mantienen unidos y el imaginario que nos cohesionan como pueblo.

EL ARCHIVO (Y LA HISTORIA) COMO PLATAFORMA PARA LA CREACIÓN

Ríos de la Patria Grande contiene más que una simple presentación de hechos y, en este sentido, las principales decisiones como realizador se tomaron en la estructuración y el montaje, entendiendo a esta herramienta como un agente narrativo más en la construcción de sentido y capaz de generar emoción, fundamental en la escritura audiovisual –cuarta escritura en palabras de Patricio Guzmán–. ⁶Al indagar en la estructura de montaje que da forma a *Ríos de la Patria Grande*, pienso en la figura del rompecabezas, como un trabajo que implica una reconstrucción delicada de bloques desordenados, entre los que se encuentran espacios diferentes, cintas de audio, films documentales y ficciones de la época, metraje de archivo proveniente de Humberto Ríos, testimonios, etcétera.

A partir del montaje, los acontecimientos se interrelacionan y son presentados al público. A su vez, se incluyeron imágenes rodadas por otras personas en otros tiempos que, al insertarlas, fueron resignificadas otorgándoles otro sentido correspondiente con el nuevo contexto (Zyrd, 2003: 41). En esta re-contextualización se encuentra el potencial del metraje de archivo, que sirve en definitiva como plataforma para la creación de algo nuevo.

El plano es re-presentado en un nuevo contexto, en relación a otras imágenes, con una nueva banda sonora, lo que genera la posibilidad de que el significado de los planos originales se «apague» en la pantalla debido al nuevo vínculo entre imágenes que se establece a partir del montaje (Lawder, 2003: 51). Para ampliar esta cuestión quisiera referirme al documental *Moeder Dao, de schildpadgelijkende* (1995) del director holandés Vincent Monnikendam. Para su realización, el documentalista y antropólogo recopiló material de archivo rodado por camarógrafos holandeses entre 1912 y 1933 en las colonias de Indias Orientales y luego, a través del montaje y del sonido, le otorgó otro sentido a esas imágenes. Esta nueva significación permitió que surgiera un discurso anti-imperialista, cuando el material inicial respondía a las intenciones contrarias. Por lo tanto, el montaje aquí desplegado pretende establecer nuevas relaciones de sentido a partir del choque entre bloques de tiempo y espacio, con el fin de lograr, en definitiva, un discurso propio. Si bien, por momentos, resulta clara la intención de constituir continuidades y transparencias a partir de *raccords* o de la mirada como eje articulador del espacio, es la discursivización –tal como la entiende Kulechov– la principal finalidad del montaje en esta película (Sánchez Biosca, 1996: 39). A través de una forma audiovisual ostensible, se manipulan conscientemente una serie de representaciones para lograr construir un nuevo sentido. En efecto, ya no es posible dividir bloques de tiempo y espacio, sino que podríamos hablar, en este caso, de bloques de sentido que pueden o no completarse en una unidad espacio temporal.



Figura 3. Fotograma de *Ríos de la Patria Grande*

Desde esta misma óptica entiendo la historia de nuestro cine. Esta historia, igual a lo que sucede con el metraje de archivo, lejos de ser una estructura fijada que se repite de forma automática, sirve más bien como sostén desde el cual construir la cinematografía del presente. La historia filmada y sus imágenes se presentan como una plataforma para la re-configuración

⁶ Guzmán, Patricio. El guión en el cine documental. Montréal, 1997. [En línea] <https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29> [18 de marzo de 2017, 11:00]. Pág. 8.

de la identidad cultural de nuestro tiempo. La historia y el pasado nos abren un panorama creativo gigantesco y nos permiten a su vez reflexionar sobre lo que vendrá. Nada nuevo puede construirse desde la nada; la base con la que contamos es muy amplia y es la que define, a su vez, nuestra identidad (heterogénea) como realizadores Latinoamericanos. Encontrar el rastro, la huella, la fuente desde donde emanan los anales de nuestra identidad, nos guía entonces, hacia dos direcciones: para conocer y recuperar la historia y, a su vez, a encontrar allí los elementos que nos permitan repensar y crear nuestro propio cine, que es también el de la generación a la que perteneció Humberto Ríos. Vida y muerte aquí se intercambian todo el tiempo⁷. Desde esta perspectiva, entonces, es que el documental se plantea como un espacio de recuperación antes que de descubrimiento; recuperación de imágenes, de memoria, de la historia y de la identidad Latinoamericana que nos atraviesa como realizadores audiovisuales en esta región.



Figura 4. Fotograma de *Ríos de la Patria Grande*

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Baudrillard, Jean (2002). *Contraseñas*, Barcelona: Anagrama.
- Barthes, Roland (1980). *Mitologías*, México: Siglo Veintiuno.
- Littín, Miguel (1988). «Viña del Mar 1967, Alfredo Guevara, Aldo Francia; el Nuevo Cine de América Latina». En *El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de Hoy. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, p. 38. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

⁷ Como indica Baudrillard: «Existe una circulación simbólica de las cosas en la que ninguna posee una individualidad separada, y todas operan en una especie de complicidad universal de las formas inseparables» (Baudrillard, 2002: pág 25).

Getino, Octavio (1982) *A diez años de «Hacia un tercer cine»* (p. 49.), México: Filmoteca de la UNAM.

Sánchez-Biosca, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Guzmán, Patricio (1997). *El guión en el cine documental*. Montréal [en línea]. Consultado el 18 de marzo de 2017 en <<https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29> >

Ríos, Humberto (2017). *Las concepciones del documental*. En *Virna y Ernesto /Cine* [en línea]. Consultado el 17 de marzo de 2017 en <<http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART47.htm>>

Román R, José (2010). «Dos tiempos para la utopía: Festivales de Cine Latinoamericano». *Aisthesis* (48), pp. 13-30 [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2017 en <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000200002>>

Zryd, Michael (2003). *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation* 99, *The Moving Image* 3, (2) [en línea]. Consultado el 17 de marzo de 2017 en <<http://muse.jhu.edu/article/48513>>.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Monnikendam, Vincent (1995). *Moeder Dao, de schildpadgelijkende* [DVD], Países Bajos, NPS.

TESIS

Polo, Joaquín (2016). *Ríos de la patria grande* [Tesis de grado]. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Henri Langlois, el sueño del cine

Eduardo A. Russo

Arkadin (N.º 6), pp. 184-190, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

HENRI LANGLOIS, EL SUEÑO DEL CINE



EDUARDO A. RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata,
Argentina

Recibido: 05/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

Reseña a Henri Langlois (2016), *Memorias de un cinéfilo. Escritos sobre cine (1931-1977)*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 336 pp.

RESUMEN

El artículo reseña la edición argentina del volumen que compila los escritos de Henri Langlois (1914-1977), fundador y máximo referente de la Cinemateca Francesa. Se examinan los diferentes textos que componen el libro y se despliega el análisis del discurso de Langlois en el contexto del desarrollo de las cinematecas como centro de preservación, proyección y formación de las culturas del cine. Por otra parte, se examinan las relaciones planteadas por la obra de Langlois entre historia cinematográfica, cinematecas y museos del cine.

PALABRAS CLAVE

Cine; cinemateca; archivo; crítica; cinefilia

Memorias de un cinéfilo, la colección de escritos de Henri Langlois, fundador y máximo referente de la Cinemateca Francesa, es una selección de textos del original *Écrits du cinéma* (Paris, Flammarion/Cinémathèque Française, 2014), realizada por el narrador, ensayista y director editorial de El cuenco de Plata, Edgardo Russo (1949-2015) a partir de la publicación en Francia de una ejemplar compilación de sus textos.

La edición original de los *Escritos sobre cine*, compilada por dos profundos conocedores de la obra de Langlois pertenecientes a distintas generaciones de los *Cahiers du cinéma* y asiduos colaboradores de la Cinemateca Francesa, Bernard Eisenschitz y Bernard Benoliel, se produjo en un contexto óptimo, que mantuvo contornos de celebración, inventario de un trabajo inacabado y proyección de un legado monumental: la Journée d'Études Henri Langlois, organizada por la Cinémathèque en 1914, al cumplirse el centenario del nacimiento de su fundador y figura rectora. En ese marco se realizaron una serie de diálogos públicos, conferencias y proyecciones, acompañando a la muestra *Le musée imaginaire de Henri Langlois*. El conjunto de actividades mostró hasta qué punto la desaparición física de Langlois en 1977 interrumpió una obra enorme y laberíntica, difícil de mensurar y clasificar, que marcó la cultura cinematográfica del siglo XX de modo indeleble y se proyecta con nuevas aristas en la escena contemporánea. La edición de Eisenschitz y Benoliel fue producto de un trabajo casi detectivesco entre los atípicos originales langloiseanos, compuestos de escritos dispersos, algunos aparecidos en todo tipo de publicaciones, otros inéditos, legibles en su propia escritura de prosa a menudo volcánica y con giros impredecibles, marcada por una pasión que se redoblaba y cobraba forma al plasmarse en papel. Flammarion y la Cinémathèque no temieron a la edición monumental, por lo cual la compilación francesa posee más de 850 páginas. La edición argentina reúne escritos que suman poco menos de la mitad de esa extensión, en un volumen que resulta, de todos modos, altamente considerable en cuanto a su cantidad de páginas y sustancioso contenido. El editor no incorporó en su selección una serie de ensayos que juzgó atinentes a lugares y circunstancias lejanas. Pero lo sustancial del discurso de Langlois se impone igualmente de manera categórica, abarcando desde piezas producidas hacia 1931, cuando el autor pensaba que su pasión cinéfila se decantaría por la escritura y eventualmente por la realización, hasta su último texto, producido para el catálogo de la histórica muestra Paris-New York, organizada por el Centro Pompidou, que fue su última contribución escrita. Las fechas de su producción dan cuenta hasta qué punto biografía, escritura y trabajo cinematecario son indiscernibles en este autor. Si bien comienzan dando cuenta de una pasión fulgurante por el cine que está buscando una forma concreta, muy pronto la base física del despliegue textual serán las acciones de rescate de la historia del cine que el autor emprenderá de modo permanente y más allá de toda medida. A lo largo de la mayor parte del volumen, los textos se funden con la figura singular de Langlois y con su criatura, la Cinemateca.



Figura 1. Henri Langlois

Así como en la Inglaterra victoriana el crítico Matthew Arnold la emprendía contra los filisteos, convirtiendo al antiguo gentilicio en epíteto con el que designaba el conformismo burgués y materialista de su época, Henri Langlois [Figura 1] solía enfocar sus dardos contra otros personajes que invocaba frecuentemente como su enemigo favorito, apelando a una figura de ficción. Su lucha, recuerdan Eisenschitz y Benoliel en la introducción al libro, se dirigía contra los diafoirus. Recurría al recuerdo de aquellos personajes de *El enfermo imaginario*, padre e hijo Diafoiru, cuya pedantería se amparaba en un presunto saber médico que los impulsaba a emitir las mayores sandeces. Su apellido fue extendido para caracterizar a profesores, funcionarios y, por extensión todo tipo de sabihondo que Langlois enfrentó incesantemente, con pullas y gestos proverbiales. La obra de su vida, podría decirse, era esgrimir el poder del cine contra la perniciosa acción de los diafoirus. El conocimiento que Langlois proponía por medio de la Cinémathèque era contrario a toda sistematización escolar, en sus programas había un esfuerzo que también procuraba escapar a toda iniciativa profesoral. En cierto sentido la frecuentación de la Cinémathèque Francesa fue para la Nouvelle Vague una anti-escuela, el lugar de un aprendizaje a contrapelo de todo saber adquirido, de todo canon cristalizado, una máquina para revisar y evaluar el cine del pasado y atisbar lo desatendido, para dar forma al cine del futuro. Un programa cinematográfico organizado por Henri Langlois era una operación audaz de montaje ideológico, funcionaba trazando analogías fantasmáticas, motivos ocultos, conexiones inesperadas: en suma, una organización que generaba ideas mediante el cine. Ese mismo tipo de procedimientos lo llevó, casi al término de su trayectoria, a dictar un legendario «anti-curso» ofrecido en el Conservatorio de Cine de Montreal cuando fue invitado a impartir clases de historia del cine. El desarrollo de esas clases fue una operación de bricolage en la que surgían las analogías y correspondencias más inesperadas, un diálogo entre films y cineastas que a cada paso repensaba la historia del cine, en lugar de proponer un relato acabado. En un camino similar,

una temporada más tarde, Jean-Luc Godard impartió su célebre seminario *Introducción a una verdadera historia del cine*, ante un minúsculo y perplejo auditorio, que sería poco más tarde el punto de partida para sus *Histoire(s) du cinéma*. Si es posible hablar de método en la perspectiva que ambos adoptaron en relación a la historia del cine, se trata de un método difícilmente sistematizable, pero del cual Godard se ha manifestado, explícitamente, intenso y extenso deudor.

Memorias de un cinéfilo también deja entrever cómo Henri Langlois fue también pionero en el devenir museo de las cinematecas. Por cierto, propuso tal transformación pensando una museificación alternativa, que requiere de una constante y afanosa puesta en movimiento, no solo de la imagen sino de su acervo entero, y que la hace asunto de proyección. Aquella propia de la imagen sobre una pantalla, accediendo alquímicamente a la experiencia del cine a partir de la maquina puesta en marcha de los materiales archivados y también proyección en sentido temporal, ligando el pasado con el presente de la activación de lo cinematográfico, más el futuro en el que los films soñados a partir del cine ahora visto cobrarán su propia existencia. Nada hay en este proyecto, por cierto, del museo como colección de fósiles culturales, que tanto denostaron las vanguardias comenzando por la iconoclastia del futurismo. Se trata, por el contrario, de establecer genealogías y linajes para entrever el entramado histórico e imaginario de un arte cuya misma materia está compuesta de tiempo visible y audible ¿Cómo impedir la presentificación de esos tiempos que en el cine se conjugan?



Figura 2. El legendario primer depósito de la Cinemateca

El modelo cinematecario de Langlois consistió en proyectar y transmitir el cine, conectando eras, aún bajo el riesgo del deterioro y la pérdida de los materiales de soporte. Antes que eso, se guió por el simple aunque arrasador impulso de reunir, de compilarlo todo, a pesar de la acechanza de la acumulación caótica o incluso apilada al borde de la catástrofe por la misma volatilidad del soporte fílmico [Figura 2]. El paradigma Langlois se oponía históricamente, en términos de política de archivos, al modelo sostenido por Ernest Lindgren, aquel fundador de la National Film Library (que luego se convertiría en el British Film Institute): el de salvaguardar a toda costa las películas, como reliquias intocadas. Estas opciones perfilaban dos opuestos: el de las cinematecas de inhumación, donde los tesoros son rigurosamente clasificados y cuidados en criptas inexpugnables, y el de las cinematecas de exhumación, donde toda acumulación y almacenamiento son meros preludios de la proyección como hecho central, que justifica su existencia en el contacto con un espectador contemporáneo. François Truffaut no cesaba de repetirlo: Langlois no era un archivista, ni un técnico, ni un conservador de films. Era fundamentalmente un programador y un presentador de películas: lo que quería era mostrar al mundo su supervivencia y el poder de hacer vivir al cine ante sus espectadores. Se trataba simplemente de poner al cine en evidencia. Los textos de este volumen dan fe de esa pasión por transmitir el cine, haciéndolo aparecer como un hecho presente, de un sujeto a otro.

Las secciones de *Memorias de un cinéfilo*, cada una de ellas organizadas cronológicamente, dan cuenta de un orden de categorías que indica ciertos modos de operación de un pensamiento del cine que no era demasiado afecto a desarrollos argumentativos largamente estructurados. Por lo contrario, los textos se permiten el epigrama e incluso la boutade. En una primera época, Langlois escribía en sus cuadernos algunos textos articulados como exposiciones más o menos organizadas y otros escritos eran más cercanos a notas sueltas o, incluso, adoptaban la forma de poemas en prosa, como resultado del contacto con las películas que entre 1931 y 1934 ocupaban su entusiasmo de espectador. Los artículos o anotaciones se sucedían como ordenando un campo, relacionando un film con otro, el presente de entonces, el del ascenso del sonoro, con el pasado cercano del período silente. Al año siguiente, Langlois comenzaría a ser publicado en diversas revistas, mientras se iba perfilando el proyecto de la Cinémathèque. En ese entonces, la actividad cineclubística y una única incursión en la realización con el documental *Metro* (1935), codirigido con Georges Franju, precedieron a la obra de su vida.

Las divisiones del libro dan pauta de las obsesiones langloisianas. Por ejemplo, se verifica una verdadera obsesión por la sobrevida (y acaso la superioridad, en carácter de constituir una cúspide del cine como arte plástico) del período silente. Además, se suceden los homenajes a los padres fundadores y a los cineastas que compartieron algo de su trayectoria. El cine francés es considerado, a su vez, en una perspectiva polémica, que revisa el itinerario del mudo al sonoro, que rescata de la vanguardia lo prontamente olvidado, que sale a discutir lo legitimado con argumentos siempre sorprendentes. Y en cuanto a la historia internacional del cine, mediante textos de programación, homenajes, revisiones y rescates, Langlois diseña un pensamiento que se mueve de un film a otro, siempre a corta distancia, cincelado en el trato cercano con cada película. Sobre el cine alemán o el norteamericano, las apreciaciones de síntesis lo postulan como un polemista nato y proclive a las afirmaciones definitivas, que oscila entre el dato recóndito y la apreciación rotunda con vocación de

irrebatible, a veces en la misma frase. Altamente estimulante resulta leer estos textos que llaman a revisar toda certidumbre, toda versión establecida que uno tenga sobre lo que cree que conoce, y convoca a descubrir lo que aún aguarda ser visto.

Apenas se percibe en el volumen, salvo como la apertura de una última sección, las implicancias sísmicas que tuvo como acontecimiento público el conocido «affaire Langlois», ocurrido cuando en febrero de 1968 las autoridades oficiales de la cultura francesa separaron al autor de la dirección de la Cinémathèque. El apartamiento fue dispuesto por presuntos fallos administrativos u organizacionales, atribuibles a la idiosincrática dirección del fundador.

El hecho despertó una protesta de proporciones liderada por un contundente conjunto de defensores (y deudores culturales) de Langlois, que no pocos consideran como un borrador, si bien acotado pero no por ello menos sintomático, de las revueltas de mayo de ese año. En el libro se percibe casi como un intervalo, un paréntesis que abre paso a unos textos finales que poseen mucho de balance y proyección de ese museo que sería su inconcluso emprendimiento final. Más allá de la Cinémathèque, estaba el Museo [Figura 3]. Una mezcla del Louvre y de la Galería Mazarine, entre el acervo constituido y el testimonio de modernas tendencias, que ofreciera al visitante una inmersión en espacios, objetos, vestigios diversos que conducirían siempre a la experiencia central de la sala de cine, ese lugar donde las películas viven.



Figura 3. Henri Langlois en su museo

Memorias de un cinéfilo está, de punta a punta, atravesado por un recuerdo y un sueño, tal como fueron evocados por Edgardo Cozarinsky en su bello ensayo cinematográfico *Citizen Langlois*, y que dan pauta de la índole pulsional de la empresa langloisiana, más allá de todo cálculo o proyecto consciente: se trataba de la búsqueda nacida de una radical pérdida.

El recuerdo es aquél de un niño que, con sólo ocho años de edad, abandona Esmirna en una embarcación. La ciudad se está incendiando de modo catastrófico, y el pequeño Henri insta desesperado a otro pasajero provisto de una cámara: que saque fotos. Que no deje de tomar fotos de esa ciudad natal que está desapareciendo ante sus ojos devorada por el fuego.

El sueño es uno recurrente y vitalicio, seguramente asociado a aquel traumático recuerdo de infancia. Langlois contaba que en esa pesadilla angustiante que no dejaba de acecharlo, él se encontraba en una ciudad en llamas y debía salvar un tesoro. Lo único seguro es que debía salvar algo impreciso y hacía lo imposible en numerosas variaciones de un rescate que, finalmente, terminaba fracasando. El tesoro no cesaba en perderse, una y otra noche.

A diferencia de aquel recuerdo traumático y de la pesadilla a repetición, es posible aseverar que aún hoy, aquel sueño de Langlois de otorgar vida y presencia a un cine siempre en estado de riesgo es algo vital y compartido, más urgente aún cuarenta años luego de su muerte. No es exagerado asegurar que una parte crucial de esa vida cinematográfica desfila entrañablemente ante los ojos del lector a lo largo de las páginas de *Memorias de un cinéfilo*.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Langlois, Henri (2016) *Memorias de un cinéfilo. Escritos sobre cine (1931-1977)*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Cine y militancia política en el 68

Melissa Mutchinick

Arkadin (N.º 6), pp. 191-196, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

CINE Y MILITANCIA POLÍTICA EN EL 68



MELISSA MUTCHINICK

melissamut@gmail.com

Facultad de Bellas Artes.

Universidad Nacional de La Plata.

Argentina

Recibido: 07/02/2017 | Aceptado: 09/05/2017

Reseña a *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Mariano Mestman (coord.), Buenos Aires, Ediciones Akal, 2016. 476 páginas.

RESUMEN

Este artículo analiza un libro que lee el sentido y las motivaciones de volver, una vez más, a pensar el cine de estos años y sus rupturas, desde una perspectiva regional. Componen el volumen once artículos escritos por renombrados investigadores latinoamericanos, algunos centrados en diferentes casos nacionales y otros que proponen un enfoque que trasciende las fronteras nacionales para plantear algunos aspectos específicos que marcan en su conjunto al cine latinoamericano de ese período histórico.

PALABRAS CLAVE

Cine; documental; política; cultura; contracultura

Tomando como punto de referencia el año 1968 como indicador de una «nueva sensibilidad político-cultural» y atendiendo a su sentido histórico y simbólico, Mariano Mestman reúne aquí un conjunto de artículos que centran su atención en las rupturas e innovaciones surgidas en los cines latinoamericanos de los años sesenta y setenta. Interroga sus relaciones e influencias con el cine moderno europeo, sus particularidades locales envueltas en fuertes movimientos sociales y políticos que caracterizan esos años, o la posibilidad de hablar de un nuevo cine latinoamericano como movimiento general, o más bien de las singularidades nacionales que se han dado en cada país.

La presentación de libro: *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política*, a cargo del propio Mestman, explora estos interrogantes y otros más, en función de profundizar la reflexión en torno al tema, que sigue suscitando preguntas que llevan a revisitarlo una y otra vez. El 68 como un año clave en el mundo occidental.

Sin embargo, Mestman amplía aquí el límite del tiempo, siguiendo los ensayos de Frederic Jameson quien lo refiere como «larga década del sesenta» (Jameson: 1984), extendiéndose en América Latina en lo que él llama la «segunda fase de los sesenta» (Mestman, 2016: 10), entre los años que van de 1967 a 1973 o 1974. Estas fechas marcan un comienzo y un fin más o menos estimable de los distintos movimientos de transformaciones y quiebres políticos, estéticos y culturales que se han ido dando en la región. Las Muestras y Festivales de Viña del Mar de 1967 marcarían, para Mestman, el inicio del debate estético-político. A este contexto, Mestman lo enmarca a su vez en una perspectiva más amplia que es la del tercermundismo. Realiza así un recorrido por diferentes sucesos y debates acaecidos en estos años, que nos permite comprender mejor el contexto bajo el que se suscriben los distintos ensayos que completan el libro y ampliar también nuestra mirada sobre ellos.

Divide la compilación de artículos en dos grandes secciones. La primera parte, dedicada a ocho casos nacionales, y una segunda parte referida a cuestiones específicas que hacen a la coyuntura del 68 y que atraviesan las fronteras nacionales: las tendencias del cine documental, los diálogos entre el cine y la televisión y las iniciativas autorales que, si bien provienen de la renovación sesentista, se vuelcan sobre el mercado masivo.

Con este objetivo se redimensiona el propio concepto de Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta y se brinda un aporte significativo para la continuación del debate.

La Parte I comienza con un escrito de David Oubiña, «El profano llamado del mundo», que toma el caso de Argentina y explora tres grandes tendencias del cine de esa época en fuerte tensión, a través de tres films representativos: *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), que representa al cine formal; *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), que abre la vía de lo que se transformó en el cine político-militante y *The players Vs. Ángeles caídos* (Alberto Fisherman, 1969), como representante del cine de vanguardia y underground. Oubiña entiende las dos primeras tendencias como fuertemente contrapuestas, mientras que la última jugaría un estado menos extremista, más permeable y al mismo tiempo más conflictivo. Encuentra, en una primera etapa, relaciones de intercambio y contaminaciones estéticas entre el cine político y vanguardista para dar cuenta, finalmente, de las fuertes diferencias ideológicas, surgidas en parte por la radicalización política frente a las políticas represivas de las dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse, que terminaron por separarlos y enfrentando a sus integrantes en dos grandes grupos irreconciliables.

Tomando el caso de Bolivia, Javier Sanjinés escribe el ensayo «La estética transcultural de una revolución frustrada» donde se interroga por la posibilidad de una construcción nacional, en una región muy conflictiva como la boliviana, en la que da cuenta de los cambios políticos que aparentaron generar una transformación en el campo social, que finalmente no fue tal, con sectores que han estado excluidos por siglos. A su vez, interroga el lugar de una cinematografía que sea capaz de integrarlos. Examina aquí el cine del grupo Ukamau, «el grupo independiente más vigoroso del cine boliviano» (Mestman, 2016: 128), en torno a la figura de Jorge Sanjinés. Da cuenta de los momentos iniciales del grupo, a los que entiende como un «cine posible», con films abiertamente políticos y contestatarios como Ukamau (1965) o Yawar malku (1969) que presentan la problemática indígena, fundada en la raza de los excluidos, pero en los que sin embargo se observa un proceso de «transculturación desde arriba», según las categorías de John Beverly (1999), que si bien les permite denunciar los atropellos militares durante la «fase militar-campesina», no logra que las masas oprimidas puedan intervenir en el debate y autorepresentarse. Es desde el exilio donde considera que Jorge Sanjinés da comienzo a lo que denomina un «cine necesario», teniendo en cuenta que con el film El coraje de este pueblo (1971), logra superar los «vicios de la verticalidad y el paternalismo» (Mestman, 2016: 147) que aún persistían en sus largometrajes anteriores e iniciando así una etapa de «transculturación desde abajo» (Beverly, 1999), a través del uso del testimonio como la forma estética idónea para observar la realidad «desde abajo» y la cosmovisión indígena con el fin de «la recuperación de la memoria colectiva y el registro de situaciones planteadas por las comunidades participantes» (Aprea, 2017: 137).

Ismail Xavier alude al caso de Brasil en «Alegorías del subdesarrollo». Analiza aquí la cultura brasileña en medio de fuertes desajustes entre las expectativas nacionales y la realidad del poder militar iniciado por el golpe de 1964. Encuentra en torno al año 68, momento en que recrudece la escalada represiva de la dictadura militar, un punto privilegiado que provoca una verdadera revolución en la esfera cultural con la aparición de nuevas tendencias y manifestaciones estéticas como el Tropicalismo y el Cinema Marginal, y films emblemáticos como Terra em transe (Glauber Rocha, 1967) y O bandido da luz vermelha (Rogério Sganzerla, 1968). En estas manifestaciones sostiene que se dan dos planos decisivos: por un lado la cuestión social, ligada a la noción de subdesarrollo y su condición de incompletud. Por otro lado, la cuestión del lenguaje y el diálogo obra-público. En ambos casos, lo que caracteriza al cine de estos años es haber rechazado la «falsa entereza» y asumir la incómoda tarea de «internalizar la crisis» (Mestman, 2016: 154). Tomando como referencia la noción de alegoría, marca las relaciones de identidad y diferencia entre las películas de esta época, y ve en ellas la tensión entre el sentido claro y el dato absurdo; entre el fragmento y la totalización.

Iván Pinto presenta el caso chileno en «Crítica y crisis en el Nuevo Cine», donde revisita el contexto de fuerte agitación social y político con el ascenso de Allende a fines de los sesenta dando inicio al gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), los debates que se vienen realizando en el terreno del cine universitario, los cineclubes y la bohemia intelectual y los festivales de Viña del Mar entre 1967 y 1969, para dar cuenta del Nuevo Cine Chileno, considerándolo como una «estructura afectada que absorbe y reconfigura los procesos sociales» (Mestman, 2016: 185) con una voluntad explícita de ruptura del sistema «clásico»

de representación y al mismo tiempo de exponer la materialidad filmica. Es decir, un cine que no sólo busca la transformación de las estructuras sociales sino que con ellas, también transformar las propias estructuras cinematográficas. Toma para su análisis tres films que caracterizan distintas tendencias y opciones de ruptura: El chacal de Nahueltoro (Miguel Littín, 1969), Valparaíso, mi amor (Aldo Francia, 1969) y Tres tristes tigres (Raúl Ruiz, 1968).

Sobre el caso de Colombia, Sergio Becerra escribe «En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil», dando una mirada sobre el cine de Colombia a través de dos imágenes determinantes: la figura de Camilo Torres Restrepo (sociólogo y sacerdote que pasa del ámbito académico a la política y acaba muerto en la guerrilla del ELN) y su entierro simbólico el 16 de febrero de 1966, material que integra el film Camilo Torres Restrepo (Diego León Giraldo, 1966); y los registros de la policía militar avanzando contra los manifestantes en protesta contra el fraude electoral «en el corazón de Bogotá» el 20 de abril de 1970. Atendiendo al intersticio entre estas dos configuraciones, da cuenta del inicio y consolidación de un cine político y militante que configura el 68 cinematográfico colombiano con el lanzamiento de Chircales (Jorge Silva y Marta Rodríguez, 1968-1972) en el que se visibiliza a los sectores postergados de la sociedad y se resignifican los registros de los medios masivos que pretenden sostener la hegemonía de la clase dirigente (Aprea, 2017: 140), lo que da cuerpo a películas que surgen de un ámbito netamente estudiantil, «frágiles en su factura, pero robustas en su planteamiento» (Mestman, 2016: 220).

En «Revolución intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del audiovisual», Juan Antonio García Borrero propone una revisión de la historia del cine cubano en torno al emblemático 1968. Toma la noción de Rick Altman el «modelo de crisis» (Altman, 1996) y propone otra perspectiva para leer el cine cubano del 68, apelando a su discontinuidad y sus contradicciones. O en otros términos, plantea una indagación no de la historia del cine cubano del 68, sino de su intrahistoria, al tiempo que se propone rastrear la «Historia de las ideas» a fin de dar una visión más compleja que la que se ha construido desde el imaginario audiovisual, sin desatender a las complejas relaciones que se desarrollan cotidianamente entre los realizadores, los dirigentes del cine cubano y el Estado, donde afloran las tensiones lógicas que derivan de la relación entre arte y política. Una historia de tensiones, más que de crisis. Marca así dos tendencias en el cine cubano, una versión impulsada por el gobierno y el ICAIC, que «busca la construcción de una épica nacional revolucionaria que sostenga la política oficial de construcción del Hombre Nuevo del socialismo con films de propaganda dogmática» (Aprea, 2017: 141), como Lucía (Humberto Solás, 1968) y La primera carga del machete (Manuel Octavio Gómez, 1968) y otra de la mano de un grupo de realizadores que sostienen una mirada crítica frente a la estética oficial y discuten los problemas de la sociedad revolucionaria, entre ellos films tales como Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), En la otra isla (Sara Gómez, 1967), Una isla para Miguel (Sara Gómez, 1968) y Coffea Arábica (Nicolás Guillén Landrián, 1969).

Álvaro Vázquez Mantecón en «El 68 cinematográfico» estudia el caso de México. Propone un panorama sobre el movimiento estudiantil de 1968 (que explota entre agosto y setiembre y culmina en la masacre de Tlatelolco) y cómo transformó la manera de concebir el cine de una generación de cineastas mexicanos, impulsándolos hacia un cine militante. Revisa los antecedentes del cine político en México previos al 68, para dar cuenta de la fuerte sacudida política que provoca el movimiento estudiantil, que pone al descubierto el

régimen autoritario bajo el que se vivía y sacude a un cine que se caracterizó hasta entonces por ser más bien apolítico. Entre las primeras películas del movimiento cita el documental *Comunicados del consejo nacional de Huelga* (Paul Leduc y Rafael Castanedo, 1968) conformado por cuatro cortometrajes que oscilan entre la información y la propaganda sobre el movimiento, como respuesta a la censura gubernamental y el cerco informativo. Estas películas, entre otras surgidas de distintos grupos universitarios, ponen en práctica nuevas maneras de hacer películas, marcadas por el ejercicio de una militancia fílmica. Si bien estas no alcanzaron nunca un público masivo sino que se vieron restringidas a cineclubs universitarios y organizaciones obreras o vecinales, sí produjeron un importante efecto en la producción de cine independiente de los años posteriores, en la de la generación de estudiantes del CUEC y en el movimiento de jóvenes conocidos entonces como superocheros (por utilizar ese formato).

En el cierre de la primera parte del libro, Cecilia Lacruz escribe «La comeción por el intercambio» en referencia al caso de Uruguay; donde propone atender a un rasgo global del cine en lo que hace a la construcción del relato de la lucha revolucionaria, hilando con otras experiencias en sintonía como la del Grupo Experimental de Cine (GEC) de la facultad de arquitectura, la del Taller de Fotografía y Cinematografía de la escuela nacional de Bellas Artes y las que surgen en torno al semanario *Marcha*, su departamento de Cine (1968) y su Cineclub (1969), para ver en estas expresiones algo más que la militancia estrictamente política y analizarlos en tanto colectivos en coexistencia con otras zonas menos «institucionalizadas». Se pregunta, entonces, «dónde mirar en el caso uruguayo para entender la singularidad local en torno al 68 y en qué aspectos hacer hincapié» (Mestman, 2016: 312); finalmente, si hubiera que señalar una ruptura, la encuentra en torno a los festivales de *Marcha* de 1967 y 1968 donde junto a lo ideológico se abre una dinámica de cooperación y democratización político-cultural.

La segunda parte, titulada «El documental, la televisión y la industria cultural» abre con el ensayo de María Luisa Ortega «Mérida 68. Las disyuntivas del documental», donde encuentra a la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano, celebrado en Mérida (Venezuela) los días 21 y 29 de septiembre de 1968, como uno de los eventos fundacionales y fundantes de reconocimiento e intercambios entre los cineastas latinoamericanos, y al que lo identifica con una doble afirmación: el documentalismo y el latinoamericanismo. En medio de un contexto de festivales como los de Viña del Mar del 67 y 69 entre otros, considera a los films allí exhibidos como hechos políticos, al margen no sólo de la producción comercial, sino también del sistema capitalista y entendiendo al documental como un compromiso político y no tanto como representación de una realidad «objetiva». Plantea que las discusiones iniciadas en Mérida abren el camino a las propuestas de cine que se desarrollan en los años posteriores como la del «cine imperfecto» o la teoría del «tercer cine» (planteada ya en el ensayo de David Oubiña).

Mirta Varela en «Con y contra el cine y la televisión» compara cómo se da la relación entre el cine y la televisión en los distintos países durante los años 1968 y 1969, en un contexto de fuertes cuestionamientos hacia las instituciones, donde estaría incluida la televisión como lugar hegemónico dentro del sistema de medios. Sin embargo destaca algunas experiencias innovadoras como el programa de la TV Tupi *Abertura* (Glauber Rocha, 1979) en Brasil, o los registros en directo del Cordobazo, tomados por el canal

10 de la ciudad de Córdoba, material que es usado por gran parte del cine político de los setenta.

Finalmente, Paula Halperín, en «Industria cultural e identidad nacional. Dos films emblemáticos», rescata películas que considera claves del cine moderno de principio de los sesenta, y en las que, pese a sus diferencias, encuentra fuertes puntos en común: la argentina *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968), y la brasilera *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Ambas se enmarcan en un contexto de fuerte crisis de la industria cinematográfica, bajo un alto nivel de censura y financiadas por el Estado de las dictaduras militares. En un clima de fuertes represiones estatales y radicalización política de los intelectuales, observa como ambos films buscan una identidad nacional a través de sus personajes marginales, procurando combinar el cine autoral (de rupturas estéticas y formalismo) con el acceso a un público masivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Altman, Rick (1996). «Otra forma de pensar la historia del cine». *Filmoteca* 22. Valencia: Filmoteca de Valencia.

Aprea, Gustavo (2017). «Reseña: Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Mariano Mestman (coord.)». *Cine Documental* (15). CABA.

Beverly, John (1999). *Subalternity and representation. Arguments in cultural theory*. Durham: Duke University Press.

Jameson, Frederic (1984). *Periodizar los 60s*. Córdoba: Alción.

Mestman Mariano (coord.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

Un diálogo imprescindible

Eva Beatriz Noriega

Arkadin (N.º 6), pp. 197-200, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

UN DIÁLOGO IMPREScindible



EVA BEATRIZ NORIEGA

screeners@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes.

Universidad Nacional de La Plata.

Argentina

Recibido: 04/02/2017 | Aceptado: 09/05/2017

Reseña a *A propósito de Godard. Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman* (2016). Buenos Aires: Caja Negra, 318 páginas.

RESUMEN

Este volumen, que condensa el extenso diálogo entre Harun Farocki y Kaja Silverman sobre películas de Jean-Luc Godard renueva el acercamiento a la filmografía del cineasta y descubre, a través de la mirada de los autores, un marco de referencia de un abordaje en el presente. Silverman y Farocki recorren críticamente ocho películas de Godard siguiendo el formato original de una conversación. Plasman así «las cuestiones que recorren, desde siempre, la obra de los autores» y, a la vez, las metáforas y las evocaciones que propone el propio Godard.

PALABRAS CLAVE

Cine; experimental; control; poder; performance

A fines de los 90, Farocki y Silverman dictaron una serie de conferencias en las que analizaron la obra de Jean-Luc Godard como forma de difundirla entre un público (estadounidense) que no la conocía tanto. El resultado es este libro, ahora editado en castellano, cuyo hilo conductor reactualiza el interés por el cineasta francés y amplía el estudio de sus películas a las ideas artísticas y políticas que las sustentan: desde *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer, pintores como Rembrandt, Goya y El Greco; la novela *El Desprecio* de Moravia que inspira la película del mismo nombre, poemas de Poe, el psicoanálisis o el debate político surgido al calor de la revuelta de Mayo del 68, entre otras.

Kaja Silverman, una ensayista y académica que articula la crítica feminista con la teoría cinematográfica en sus publicaciones, y Harun Farocki, realizador cinematográfico con una extensa producción audiovisual situada entre el cine documental y experimental, además de artista visual y escritor –ambos alemanes– recorren críticamente ocho películas de Godard en el formato original de una conversación. Plasman así «las cuestiones que recorren, desde siempre, la obra de los autores: cómo se construye la mirada, cómo se observan las imágenes, cómo se somete a crítica nuestra percepción sobre las diferencias de clase y sexo», como afirma David Oubiña en la Introducción del libro.

Si bien entre nosotros contamos con otros libros escritos por Godard, o sobre él, que recopilan sus guiones –como *Historia(s) del Cine* (2007) y *JLG/JLG Autorretrato de diciembre* (2009) y una mirada sobre la serie filmada en video durante los años 90 *Histoire(s) du Cinema* (1988-1998): *Jean-Luc Godard, El pensamiento del cine* (2003)– el libro de Silverman y Farocki ensancha nuestro conocimiento y lo completa, al abordar películas (que no son mencionadas en los libros citados) que incluye films de su primer momento cinematográfico, de su pertenencia al Grupo Dziga Vertov en pleno Mayo del 68 y el giro hacia la experimentación y pasaje del cine de 35 mm al video. Las películas revisadas son: *Vivre sa vie (Vivir su vida)* (1962), *Le Mépris (El Desprecio)* (1963) un proyecto en CinemaScope concebido como una traducción de la novela de Moravia y ligada a La Odisea; *Alphaville* (1965), *Week-end* (1967), *Le Gai savoir* (1968), un proyecto concebido para la televisión que nunca fue transmitido por la televisión francesa; *Numéro deux* (1975), *Passion (Pasión)* (1981) y *Nouvelle vague* (1990).

Cada capítulo se ocupa de una película, avanzando en un análisis lineal, plano por plano de principio a fin, e intenta abarcar las características del relato completo y de elementos significativos que no pueden pasarse por alto: los intertítulos, las características del montaje y correspondencia entre planos, el movimiento de la cámara pero también las metáforas y evocaciones que propone Godard.

Así, en el capítulo dedicado a *Vivir su vida* (1962) y al desencanto que recorre toda la historia del personaje principal, Naná, signada por un destino fatal que se anticipa desde el principio, los autores subrayan la importancia del rostro en Godard, cuando se lo muestra o cuando se lo oculta al espectador a través de los famosos planos de espaldas de sus personajes, y cuando establece una analogía con otros rostros del cine –Silverman afirma que la referencia a la película *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer es oportuna, porque también se trata de un film sobre el rostro de su actriz: en la Juana de Dreyer como en la Naná de Godard, ambos personajes encarnan una dualidad, en la medida que se filma su cuerpo y su rostro, se busca sostener en ellos la ficción que se quiere narrar. Y esto señala, para la autora, el punto de comparación del destino de ambas protagonistas, que concluye en la realización espiritual a través de la muerte.

En la sección que presenta *El Desprecio* (1963) los autores introducen la idea de traducción, de un lenguaje a otro, como la clave de lectura de la película y luego, indagan en su narración. Pero Farocki nos dice que *El desprecio*, si bien puede considerarse una traducción de la novela de Moravia, no lo es tanto por reafirmar nuestras ideas ya arraigadas sobre la traducción, sino para criticarla, Godard la propone a propósito, pues no se puede simplemente, traducir el mismo texto a otro lenguaje, sin concebir algo completamente nuevo.

En *Capitalismo anal*, dedicado a la película *Week-end* (1967), los autores desarrollan la visión de Godard de concebir la película, o más bien, el consumo de su película como un acto más dentro de la lógica del consumo de mercancías, al proponer que luego de verla, la tiremos al basural de lo simbólicamente ya agotado o consumido. A través del diálogo, analizan cada episodio para develar todas las formas de intercambio económico y social que se dan en nuestra sociedad occidental tal como las presenta Godard en el relato: se trata de narrar dramáticamente los distintos tipos de consumo. Pero, para comprender que el mundo de *Week-end* es un mundo desencantado en el que reina el capitalismo y donde ya no es posible recuperar la magia ni lo sagrado y los cuerpos son simples mercancías, los autores nos introducen en el marco teórico de una generación, la de Mayo del 68, que veía en Marx, Freud y Lévi-Strauss una clave interpretativa de la sociedad y la cultura. Los autores extraen aquí una reflexión que conecta con otro período y explica las películas posteriores que realizará el cineasta: a partir de la toma de conciencia del placer que provoca «digerir» una película como un producto, Godard intentaría luego, realizar películas «indigeribles», o más programáticas en un sentido político.

En esa línea, Farocki y Silverman se detienen en la producción del Grupo Diga Vertov formado por Godard junto a otros cineastas, explicando la película *Le Gai Savoir* (1968) (el título se basa en la traducción de *La gaya ciencia* de Nietzsche) como una búsqueda de producir objetos que defraudaran las expectativas de los espectadores y productores basadas en su producción anterior. A pesar de esto, los autores reconocen que algunos espectadores lograron entenderla como una forma extraña de diversión.

El film fue filmado poco tiempo antes de Mayo del 68 francés y alterna fragmentos narrativos de un estudio de Televisión con secuencias de montaje que reflejan el estado de pensamiento crítico de la época, en el que la televisión sería el vehículo de aprendizaje de los protagonistas. Se trata de investigar y estudiar a los espectadores televisivos que ahora, en la contemplación de las imágenes televisivas, se han vuelto el espectáculo. En este punto del análisis, se vuelven cruciales las frases de los intertítulos y las referencias teóricas provistas por Godard.

En el capítulo dedicado a *Numéro Deux* (1975), se destaca la puesta en escena como un pasaje del cine 35 mm al video y de vuelta al cine, la insistencia en la simultaneidad de imágenes que proveen los monitores de video frente a la imagen única del cine para generar un efecto semántico. De este modo, los autores van a examinar todas las relaciones de intercambio entre la pareja protagonista y su familia, en términos de producción, sexo y poder.

Cuando Silverman y Farocki conversan sobre la película *Pasión* (1981), parten de una puesta en un estudio de televisión donde buscan reconstruir un cuadro de Rembrandt, para hablar de las similitudes entre la pintura y el cine: pues para Godard, el cine, es luz [Figura 1]. Siguiendo esta idea sobre la transformación de la pintura en cine, a través de la reconstrucción de cuadros famosos (Rembrandt, Goya) los autores se detienen en la comparación narrativa de la

película rodada por Godard, *Pasión*, y la película que está siendo filmada dentro de la ficción para hacer detectar lo siguiente: a ambos directores les preocupa la luz, mientras uno busca reconstruir la luz de las pinturas en el estudio de televisión de manera idéntica, a Godard le interesan más las transferencias y transformaciones que sufre la luz, ya que el cine, a diferencia de la pintura, es un arte que pone en movimiento lo que hasta entonces estaba quieto. Si los personajes en el cine se mueven, la cámara se mueve, la tira de película se mueve dentro del proyector, la luz, para Godard, puede ser interpretada como un pasaje, aquello que se desplaza desde la primera imagen hacia otra y sucesivamente hasta la última.



Figura 1. *Pasión* (1981), Jean-Luc Godard

La cuestión del desplazamiento que detecta Silverman en *Pasión*, puede extrapolarse al movimiento que desencadena la conversación entre Silverman y Farocki que enlaza una película a otra, llevándonos de un Godard temprano a un Godard videográfico y de vuelta al Godard cinematográfico de las mil citas en *Nouvelle Vague* y se transforma en un aliento imprescindible para acercarnos -en parte- a la obra de un cineasta que no cesa de producir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Farocki, Harun; Silverman, Kaja (2016). *A propósito de Godard. Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman*. Buenos Aires: Caja Negra.



CONTENTS

PÁG. 12 THE BLIND GAZE
About Fritz Lang

ABSTRACT

The article proposes to examine the relations between seeing, thinking and believing into the cinematographic field, through the analysis of the cycle of films of Fritz Lang generated around the figure of Dr. Mabuse. Through the Mabusian saga, a continuous interpellation of the dimensions of power and control are activated by Lang's *mise en scène*. Spectacularity, clairvoyance and domination are thus exposed in a measure that installs Fritz Lang as a visionary filmmaker, who not only created an illuminating portrait of his time with his fictions, but also anticipated crucial issues of contemporary power, tensed between the dominance of vision and the exercise of the gaze.

KEYWORDS

Cinema; gaze; control; spectator; vision

PÁG. 13 THE MASTER'S EYE AND HIS FAULTS

ABSTRACT

This short text is a commentary and an extension of The Blind Gaze. The author addresses the relationship between the filmmaker's gaze, the place of vision and the will to power in the Mabuse Trilogy.

KEYWORDS

Cinema; surveillance; control; gaze; power

PÁG. 26 PAZ ENCINA: THE GESTURE OF REMEMBERING

ABSTRACT

The article examines the audiovisual works that the filmmaker Paz Encina has done around the memory and history of the dictatorship and repression in Paraguay. The investigation of the Archives of Terror (the detailed record of repression during most of the 20th century) allowed the director to produce several short films, video installations and a feature film, *Ejercicios de memoria* (2016). Through this series the relations between cinematographic experience, memory production and an activity of resistance that links them to the political and aesthetic dimensions of her work, are deepened.

KEYWORDS

Cinema; documentary film; memory; history; Paraguay

PÁG. 42 THE FUTURE OF MEMORY

ABSTRACT

The article examines the installations set *Notas de memoria*, by Paz Encina, shown in Asunción del Paraguay in December 2012. With the intervention of video projection, audio and dependents of different urban spaces of the city, the itinerary foreseen by the works leads to an interrogation on control and repression of the past dictatorship and renews the relations between memory and resistance.

KEYWORDS

Cinema; memory; History; documentary; installation

PÁG. 45 FAMILY FILMS, AMATEUR CINEMA AND THE MEMORY OF THE WORLD

ABSTRACT

How to extract a memory of the world from amateur films? The recovery of amateur images and family records in documentary films has intensified over the last two decades. This article discusses the notions of amateur and family cinema proposed by Roger Odin, the gesture of appropriation and displacement of these images, as well as their contextualisation in contemporary cinema. The article analyzes the work of the Hungarian artist Péter Forgács, who, since the 1980s has made installations and documentaries with amateur images produced largely by Jewish Central European cameramen in the years leading up to World War II and arriving until the postwar communist era. In these films, Forgács creates a complex plot, in which the life of the characters and the paths taken by them, mix with the destiny of the world.

KEYWORDS

Family film; appropriation; documentary; memory; cinema

PÁG. 63 RESISTING WITH THE IMAGE IS A POLITICAL ACT *About 48 by Susana de Sousa Dias*

ABSTRACT

This text proposes to think the power of the image (particularly the image-archive) before the genocides and tortures exercised by the State, from Susana de Sousa Dias' *48* (2009). We ask ourselves here, in the face of the thesis of the «unimaginable» and the «unrepresentable»: How to account for the horrors committed by men against men? Is a representation possible? For what purpose? Is the image capable to provide some kind of historical knowledge? We are committed to the possibility, and at the same time, the necessity of thinking, imagining and showing horror, in spite of all, in order to sustain the memory of people alive and as act of political resistance.

KEY WORDS

Cinema; documentary film; Image file; memory; resistance

PÁG. 76 OSCAR BONY: AUDIOVISUAL PERFORMANCE, PERFORMANCE OF THE GAZE

ABSTRACT

This article develops an analysis of two works of Oscar Bony from 1966, in order to introduce and approach the idea of audiovisual performance as the particular result of an encounter and joint action produced between the body and the technical device, while addressing at the same time what is generated in front of (and along with) the camera during the recording situation and the correlative experience elicited by the resulting image in the spectator. We think those cases are aimed to activate and promote a critical posture to the capitalist perceptual mode of production of images, to a certain idea of visual economy, its use of desire and its spectacular regime of satisfaction.

KEY WORDS

Audiovisual performance; Oscar Bony; technical image; gaze

PÁG. 85 FIELD OF VISION AND OFFSCREEN IN CONTROL SOCIETIES *Notes on the place of the spectator in contemporary cinema*

ABSTRACT

Contemporary cinematography seems to indicate that control society has redistributed the distances that in the modern cinema separate the spectator from the spectacle as well as the human from the nonhuman. Reorganizing relationship between the visible and the non-visible, control colonizes all opacity by assimilating it to a singular form of transparency. The relationship between field of vision and off-screen now brings the two distances together, those of the gaze and the visible and that of bodies and their humanity. In works such as that of Jean-Luc Godard or that of some other outstanding contemporary directors, cinema recovers distances as it invents invisibilities. The present reflection is based on the thought of Jean-Louis Comolli on the one hand and on that of Giorgio Agamben on the other.

KEYWORDS

Cinema, field, subject, spectator, spectacle

PÁG. 98 FACES: A GEOMETRY OF POWER IN CINEMATOGRAPHY *A dialogue with César González*

ABSTRACT

Interview with the film director and writer César González on the premiere of his latest film

Exomologesis (2016). The topics covered in the conversation include power relations in society, the dimension of cinematic realism, mise en scene dimensions or the value of faces to compose a particular cinema. The director brings his reflection on the perspective of the marginal world and youth exclusion, the power relations that link people and the possibilities of representing that world through films.

KEY WORDS

Indie movies; villero movies; realism; power; poetry

PÁG. 106 **THE *ENTRIDAD*. ABOUT THE CINEMA AS A PROMISE**

ABSTRACT

The text develops a conceptualization of the cinematographic images as performance, linked to the dimensions of body, space, machines and gestures. After an initial development that investigates the different performative dimensions of the image, together with the examination of its possible places and functions as regards the relation between subject and object, the article takes some works by Trin T. Minh-Ha and Jean-Luc Godard as reference to discuss the powers of cinema as a means of knowledge. The proposal of the condition designated by the author as *entridad* leads to thinking cinema as an art of distance and proximity between subject and world.

KEY WORDS

Image; Performance; Esthetic; Documentary film; Essay

PÁG. 116 **THE NEW FORMS OF BIODRAMA IN THE LATIN AMERICAN DOCUMENTARY**

Cuchillo de palo/108 (2010) by Renate Costa and *The Illusion* (2009) by Susana Barriga

ABSTRACT

This article reflects on the new aesthetics presented by the Latin American documentary in which the rupture and overcoming of the pretension of objective enunciation gives way and merges into the enunciation of a self that challenges the other and itself. The biodrama is installed, then, with its narrative force and its forms of essay film in the contemporary cinematographic scene.

KEY WORDS

Cinema; documentary film; subjectivity; Biodrama; Latin America

PÁG. 125 **THE EURASIA STAFF BY JOSEPH BEUYS**
Performance and political utopia

ABSTRACT

This article is about the video-performance *The state of Eurasia or Eurasia Staff* (1968), by Joseph Beuys, held in Antwerp, with Henning Christiansen and Paul de Fru's chamber. This video-performance is exhibited at the Hamburger Bahnhof, Contemporary Museum - Berlin, National Gallery. We conducted a semiotic analysis of the work and the Medial Files, translating these texts from German. In the performance *Eurasienstab (Eurasia Staff)* Beuys plays with the double meaning of the word *Stab* in German: cane, staff and also state. Thus, Beuys performs the action of establishing the utopian state of Eurasia through self-referential symbolic elements. We reconstruct the artist's poetics, the «expanded concept of art» and «social sculpture».

KEYWORDS

Performance; ritual; Neo-vanguard, interdiscursivity, allegory

PÁG. 140 **MONSTROSITY IN CINEMATOGRAPHY**
Political and philosophical approach

ABSTRACT

The monstrosity is thought in film beyond the subjective and unconscious projection. It is rather a matter of emphasizing the sensitive experience of cinema, where the camera is not purely cluttered in the affairs of film projection but re-observes and configures its experience. The article will speak of a liberal cinema whose gaze is anticipated by the prejudice of a monstrous nature that makes of the entire cinema an apparatus of construction of reality as distribution of monsters. On the contrary, some cinemas, outside this prejudice, will find monstrosity in the sensitive experience, in the experience of its own observation.

KEYWORDS

Cinema; Gaze; Sensitivity; Monster; Projection

PÁG. 156 **IN SEARCH OF THE LOST CINEMA**
A dialog with Lucio Mafud

ABSTRACT

Interview with Lucio Mafud. Journalist of formation, he has been dedicated to the study, the teaching and the investigation of national cinema. Winner of the scholarships Oscar Landi and Domingo F. Sarmiento that made the publication of his recent book *The absentee image. Argentine silent film in graphic publications. Catalogue. Fiction cinema (1914-1923)* possible; his essays and articles can be found in academic publications,

specialized magazines and publications. Independent researcher and self-taught, he has given numerous seminars about different periods of Argentine cinema and teaches in the Film Critic and Film Directorate courses of the Superior School of Cinematography. The interview will address issues related to his work as a researcher: policies for the preservation and dissemination of the national audiovisual heritage, the state of the institutions that guard this collection, the possibilities of access to these materials and the strategies developed in the absence of sources of primary information.

KEYWORDS

Silent Movies; Argentine Cinema; Research, Graphical Publications

PÁG. 165 **PRESENCE / ABSENCE OF SILENT FILMS IN THE HISTORY OF ARGENTINE CINEMATOGRAPHY**

ABSTRACT

La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923), is the result of a work of more than ten years long carried out by the journalist and researcher Lucio Mafud, winner of the Oscar Landi and Domingo F. Sarmiento scholarships destined by the National Library of Argentina to the analysis of popular culture. The almost total absence of the filmography of the period covered was not an impediment for the researcher, who supplied this lack through the information that could give him the detailed survey of the graphic publications of the time that made mention of these films. From the classification and systematization of the data extracted from this material, Lucio Mafud was able to give us a complete and in many cases renewed panorama of the early national cinematographic production, as well as the context in which one of the most important cinematographies of that time emerged.

KEYWORDS

Silent movie; Argentine cinema; history of cinema; archives

PÁG. 174 **LATIN AMERICAN CINEMA YESTERDAY AND TODAY: THE GOAL IS THE ORIGIN**

ABSTRACT

This article reflects on the documentary *Ríos de la Patria Grande* (2016) focused on the figure of the filmmaker Humberto Ríos (1929-2014) to review, along with him, the history of New Latin American Cinema and the generation of filmmakers who considered the Cinema as an instrument for militancy and the liberation of cultural domination. The recovery of this history opens as the possibility of a dialogue about the present and the future of our cinematography, and at the same time, it is defined as a platform to reconfigure the cultural identity of our time.

KEY WORDS

Latin American Cinema; Documentary; Archive; Resistance

PÁG. 184 HENRI LANGLOIS, THE DREAM OF CINEMA**ABSTRACT**

The article reviews the argentinian edition of the volume that compiles the writings of Henri Langlois (1914-1977), founder and maximum icon of the French Cinematheque. It examines the different texts that compose the book and unfolds the analysis of Langlois' discourse in the context of the development of the cinematheque as a center of preservation, projection and formation of cinema cultures. The text also examines the relations that Langlois' legacy poses on the interrelations between cinematographic history, cinematheques and film museums.

KEYWORDS

Film; Film Library; Archive; Criticism; Cinephilia

PÁG. 191 CINEMA AND POLITICAL MILITANCY IN 1968**ABSTRACT**

This article analyzes a book that reads the meaning and the motivations to return, once again, to the cinema of these years and its ruptures, from a regional perspective. The book proposes eleven articles written by renowned Latin American researchers, some of them focusing on different national cases, while other contributions propose an approach that transcends national borders to raise some specific aspects that mark pervasively the Latin American film production of that time.

KEYWORDS

Cinema; documentary film; politics; culture; counterculture

PÁG. 197 AN ESSENTIAL DIALOGUE**ABSTRACT**

This volume, which condenses the extensive dialogue between Harun Farocki and Kaja Silverman on Jean-Luc Godard's films, renews the approach to the films of the filmmaker and discovers, through the eyes of the authors, a frame of reference of an approach for his cinema in present times. Silverman and Farocki cover eight Godard films with critical insights following the original format of a conversation. The dialogue condenses thus «the questions that always run the work of the authors» and, at the same time, the metaphors and evocations proposed by Godard himself.

KEYWORDS

Film; experimental; control; power; performance